



UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Vývoj a proměny ústřední postavy Davida Fishera v americkém
seriálu *Odpočívej v pokoji***

Development and Transformation of a Main Character of David Fisher in an
American TV Series *Six Feet Under*

(Bakalářská diplomová práce)

Autor: Novák Matěj

Studijní obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne: 10. dubna 2014

Podpis:

Poděkování

Děkuji slečně Mgr. Janě Jedličkové za odborné vedení mé práce, užitečné komentáře a cenné rady, které mi v průběhu psaní poskytla. Dále bych chtěl poděkovat Bc. Ondřeji Sovíkovi, Dis. za zajímavé podněty, které mi při psaní práce pomohly.

NÁZEV:

Vývoj a proměny ústřední postavy Davida Fishera v americkém seriálu *Odpočívej v pokoji*

AUTOR:

Matěj Novák

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předmětem této bakalářské práce je deskripce konstrukce, analýza vývoje a proměn fikční seriálové postavy Davida Fishera v americkém televizním seriálu společnosti HBO *Odpočívej v pokoji* v rámci jeho pěti řad. Analýza metodologicky vychází z teorie fikčních světů, konkrétně z navrhnutého přístupu Lubomíra Doležala, který představil ve své studii *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Práce nabízí komplexní pohled na psychologický vývoj postavy Davida. Analýza reflektuje důležité situace v kombinaci s vnějšími a vnitřními vlivy, které na postavu působí. Například rodinné zázemí, milostný vztah, každodenní pracovní kontakt se smrtí a traumatické zážitky s důrazem na Davidův proces sebezpřijetí a sebeidentifikace. Práce se tak vymezuje proti dosavadním analýzám, které se soustředí pouze na Davidův coming out v rámci první série.

KLÍČOVÁ SLOVA:

HBO, *Odpočívej v pokoji*, Alan Ball, David Fisher, Lubomír Doležal, Teorie fikčních světů

TITLE:

Development and Transformation of a Main Character of David Fisher in an American TV Series *Six Feet Under*

AUTHOR:

Matěj Novák

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRACT:

The thesis focuses on construction description and analysis of development and transformation of David Fisher, the main protagonist of a 5-season HBO TV series of “Six Feet Under”. The analysis is based on the fictional worlds theory, namely on the methodological approach proposed by Lubomir Dolezal presented in his study of “Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds”. The thesis brings a complex view of psychological development of the main protagonist. The analysis reflects on crucial situations and events in combination with external and internal influences the main protagonist faces, e.g. family background, love, a daily contact with death through his job, a traumatic experience with emphasis on David’s process of self-acceptance and self-identification. Thus, the thesis contrasts with present analyses focusing solely on David’s coming out within the first season.

KEYWORDS:

HBO, Six Feet Under, Alan Ball, David Fisher, Lubomir Dolezal, The Theory of Fictional Worlds

Obsah

1. Úvod	7
1.1 Struktura a členění práce	8
1.2 Poznámka k psaní názvů a citací.....	9
2. Vyhodnocení literatury a pramenů	10
3. Metodologie a teoretická východiska	14
3.1 Heterocosmica: Fikce a možné světy	15
3.1.1 Fikční osoba - konatel.....	17
4. HBO, <i>Odpočívej v pokoji</i>, Alan Ball	18
5. Vývoj a proměny Davida Fishera v <i>Odpočívej v pokoji</i>	27
5.1 Konstrukce fikčního světa v <i>Odpočívej v pokoji</i>	27
5.2 Formování Davidovi osobnosti skrze vyrovnání se svou sexuální orientací....	31
5.2.1 David jako racionálně - impulzivní konatel.....	32
5.2.2 Dialogy s mrtvými jako obraz vnitřního já.....	35
5.2.3 Vliv homofobie, coming out of the closet.....	38
5.2.4 Dílčí závěr	40
5.3 Vliv meziosobních vztahů na vývoj postavy Davida.....	41
5.3.1 Rodinné zázemí - nástin rodinných vztahů.....	41
5.3.2 Vývoj Davidova vztahu s Keithem.....	43
5.3.3 Dílčí závěr	47
5.4 Uvědomění si vlastní smrtelnosti - sebe sama jako následek náhlých traumatických událostí	47
5.4.1 Davidův postoj ke smrti.....	48
5.4.2 Násilné přepadení	50
5.4.3 Smrt bratra	52
5.4.4 Dílčí závěr	53
6. Závěr	54
Prameny a literatura	56

Úvod

“Nechtěl jsem, aby byl chápaný jako ‚gay postava‘. Chtěl jsem, aby milostný příběh Davida a Keitha měl stejnou váhu jako milostný příběh Natea a Brendy.”¹

Alan Ball

Americký televizní seriál *Odpočívej v pokoji*² byl již krátce po svém uvedení označován za kultovní a inovativní počin. Jedním z důvodů je netradiční uchopení společensko-kulturně kontroverzních a tabuizovaných látek, na které v kontextu americké fikční televizní tvorby prvních let jednadvacátého století nebyl televizní divák zvyklý. Jedná se o prezentaci témat, jako jsou například: homosexualita, duševní nemoc, rasová diskriminace, drogová závislost, incest a zejména pak tematizace přístupu americké společnosti k smrti. Druhým důvodem je psychologicky propracovaná kresba postav seriálu, na kterou reaguje několik existujících studií a analýz, či fanouškovských příspěvků.³ Ve své práci se budu soustředit na jednu z ústředních postav seriálu, a sice na postavu Davida Fishera.⁴ Existující analýzy nahlíží na postavu Davida především z hlediska její homosexuální orientace, se kterou pracují jako se subordinovaným a signifikantním znakem. Tyto studie se tak ve většině případů omezují na reflexi procesu coming outu,⁵ kterým si postava v průběhu první řady prochází.⁶ Její další vývoj v následujících čtyřech řadách je zpravidla shrnut jen do několika mála vět.⁷ Primárním cílem této práce nazvané

¹ PODESWA, Jeremy. Six Feet over. *Advocate*. 2005, issue 941, p. 154-157.

² *Odpočívej v pokoji*, *Six Feet Under*, USA, HBO 2001-2005. V českém znění byl seriál uváděn na stanicích HBO a ČT2.

³ Např. na oficiálním facebookovém profilu *Odpočívej v pokoji*. Six Feet Under. In: *Facebook* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<https://www.facebook.com/SixFeetUnderHBO>>.

⁴ Postavu Davida ztvárnil americký herec Michael C. Hall.

⁵ „Proces rozpoznání atypické sexuální orientace a jejího osvojení.“ ZVĚŘINA, Jaroslav. *Sexuologie (nejen) pro lékaře*. 1. vyd. Brno: CERM, 2003, s. 123. ISBN 80-720-4264-5.

⁶ Viz Kapitola 2 - *Vyhodnocení literatury a pramenů*.

⁷ S ohledem na rok, ve kterém byl seriál uveden a na dobový kontext americké televize je pochopitelné, že se v souvislosti s postavou Davida dostala do centra pozornosti jeho homosexuální orientace. Je potřeba si uvědomit, že na začátku 21. století se v rámci heteronormativního diskursu americké fikční TV nevyskytovalo mnoho zástupců LGBT identit, jakou byl např. postav Davida. „Gayové a lesby se sice skutečně začali objevovat ve stále se zvyšujícím počtu, ale jednalo se v naprosté většině o postavy vedlejší a epizodní, které z tohoto důvodu nebyly řádně psychologicky propracované,

Vývoj a proměny ústřední postavy Davida Fishera v americkém seriálu Odpočivej v pokoji je nabídnout komplexnější pohled na postavu, zohledňující její vývoj a proměny v rámci pěti odvysílaných řad. Sekundárním cílem je poukázat na to, že tolik reflektovaný proces Davidova coming outu lze z hlediska vývoje postavy vnímat jako ustavující etapu - expozici. Zastávám názor, že vyoutováním klíčový vývoj postavy nekončí. Naopak se otevírá prostor pro její další, možná ještě důležitější proměnu. Druhým argumentem je vyjádření samotného tvůrce seriálu Alana Balla v rozhovoru pro americký časopis *Advocate*.⁸ “[...] Nechtěl jsem, aby byl chápaný jako ‚gay postava‘. Chtěl jsem, aby milostný příběh Davida a Keitha měl stejnou váhu jako milostný příběh Natea a Brendy.”⁹ Tento výrok představuje pro mou bakalářskou práci výchozí tezi. Názory a vyjádření Allana Balla ohledně analyzované postavy, které jsou převážně součástí mediálních textů popularizačního a neodborného charakteru (rozhovory pro tištěná média, rádia, internetové televize atd.), považuji za zcela relevantní. V práci je budu využívat jako podpůrné argumenty některých mých tvrzení nebo jako výchozí teze jednotlivých částí analýzy. Práce se metodologicky opírá o teorii fikčních světů, kterou ve své studii *Heterocosmica. Fikce a možné světy*¹⁰ rozpracoval česko-kanadský lingvista a literární teoretik Lubomír Doležal.

1.1 Struktura a členění práce

Práce je členěna do následujících kapitol: Ve druhé kapitole *Vyhodnocení literatury a pramenů* provedu kritické zhodnocení přečtené literatury a pramenů. V rámci třetí kapitoly představím teoretická a metodologická východiska, pomocí kterých budu k analyzované postavě přistupovat. Ve čtvrté kapitole zohledním

[...].“CHLUMSKÁ, Eva. *Queer teorie ve filmu a v televizi: Nástín využívání myšlenek queer teorie v americké filmové a televizní produkci od roku 1990 po současnost*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 102 s. Někteří kritici dokonce tvrdí, že David je první hlavní, psychologicky propracovaná gay postava v rámci americké televizní fikční tvorby. Je třeba ale zohlednit americkou verzi britského seriálu *Queer as Folk* (USA, Showtime 2000-2005), který zahájil své vysílání dříve než seriál *Odpočivej v pokoji*. Zastávám názor, že hlavní gay postavy se rovněž vyznačují psychologickou propracovaností. Seriál byl ale natolik kontroverzní, že ho řada kritiků v tomto ohledu přehlízí.

⁸ Časopis *Advocate* byl založen v roce 1967 a je nejstarším časopisem pro gay, lesbickou, bisexuální a transgenderovou komunitu v USA.

⁹ Podeswa, cit. 1.

¹⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

dobový kontext seriálu - stručně představím televizní společnost HBO a lehce nastíním specifika její tvorby. Následně přiblížím inovativní postupy, kterými se seriál *Odpočívej v pokoji* vyznačuje a jako poslední se budu věnovat osobnosti tvůrci seriálu Alanu Ballovi. Pátá část, kterou je tělo práce, je nejobsáhlejší a jedná se o vlastní případovou analýzu vývoje a proměn postavy Davida Fishera v seriálu *Odpočívej v pokoji*. Šestou kapitolou je závěr práce, ve kterém provedu celkové shrnutí svých poznatků.

1.2 Poznámka k psaní názvů a citací

Pojmy jako *seriál* a *série* v této práci používám jako zástupná synonyma, taktéž i pojmy *sezona* a *řada*, kterými označuji sadu epizod/dílů. Názvy děl jsou v textu označeny kurzívou. V případě citování televizních pořadů a filmů, pokud bylo dílo uvedeno do české distribuce, uvádím primárně český název s tím, že při první zmínce uvedu v závorce i originální název, televizní stanici a roky, kdy byl pořad na daném kanálu premiérově vysílán (týká se primárně televizních pořadů). Pokud je seriál či série stále ještě v premiérovém vysílání, časový interval bude vypadat např. takto: 2005-?. Při dalších zmínkách ponechávám dílo bez dodatku v závorce. Seznam citovaných filmů a TV pořadů je uveden na konci práce. Jelikož seriál *Odpočívej v pokoji* byl vysílán i na českých stanicích, názvy jednotlivých epizod uvádím v českém překladu. Při jejich citování uvádím v závorce čísla, která označují konkrétní řadu a epizodu seriálu, např. druhý díl páté řady bude vypadat takto: *Tančíš pro mě* (2:5). Citace a termíny jsou v textu rovněž označeny kurzívou. Protože v práci čerpám i z anglicky psaných zdrojů, citace uvádím ve vlastním překladu. Cizí ženská jména nebudu v textu přechylovat.

Vyhodnocení literatury a pramenů

Cílem této kapitoly je vyhodnocení literatury a pramenů vztahující se k tématu. V práci čerpám jak z odborných publikací, tak z neoborných zdrojů (rozhovory pro internetové televize, rádia atd.). Pro lepší přehlednost dělím literaturu na tři tematické okruhy.

První okruh, zastoupený odbornou literaturou, představuje základ pro metodologický koncept analýzy. Primárním zdrojem je v tomto ohledu studie Lubomíra Doležala *Heterocosmica: Fikce a možné světy*.¹¹ V publikaci, skládající se z kapitol teoretických (T), teoretických s příklady (TP) a analytických (A), Doležal prezentuje návrh ucelené narativní sémantiky fikčních světů, jejíž metodologii formuje na základě příkladových analýz populárních literárních textů (např. *Robinson Crusoe*, *Idiot* atd.). Základní teze této studie nastíním v kapitole 3.1. Teorií fikčních světů a jejím uplatněním v rámci television studies se v českém prostředí věnuje i několik studentských prací. Například Barbora Slezáková se ve své magisterské práci *Vývoj a proměny ústřední postavy v seriálu Dexter*¹² soustředí, podobně jako já v této práci, na vývoj hlavní seriálové postavy Dextera ve stejnojmenném americkém seriálu¹³ v rámci jeho šesti řad. Postavu Dextera nejprve konfrontuje s konvencemi kriminálního žánru, následně reflektuje protagonistův vývoj, přičemž metodologicky vychází primárně z Doležala. O narativní sémantiku fikčních světů se opírá i Radomír Kokeš ve své bakalářské práci „*Crime Fiction Investigation*“: *Návrh fikční sémantiky kriminálního seriálu*,¹⁴ obhájené v roce 2009 v Brně. Kokeš navrhuje nový model myšlení o kriminálním televizním seriálu založeného na fikčních světech. Kokeš toto téma rozšířil ve své magisterské práci *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů*

¹¹ Doležal, cit. 10.

¹² SLEZÁKOVÁ, Barbora. *Dějiny Vývoj a proměny ústřední postavy v seriálu Dexter*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, 96 s.

¹³ *Dexter*, USA, Showtime 2006-2013.

¹⁴ KOKEŠ, Radomír. „*Crime Fiction Investigation*“: *Návrh fikční sémantiky kriminálního seriálu*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2009, 80 s.

televizního seriálu,¹⁵ kde navrhuje vlastní, samostatně fungující systém, jenž zohledňuje specifika narativity v audiovizuální seriálové fikci. Protože se ve své práci zaměřují primárně na konstrukci fikční seriálové postavy, které Kokeš nevěnuje velkou pozornost, pracuji s touto studií jako s inspirativním zdrojem ve smyslu využití teorie fikčních světů jako referenčního rámce při analýze audiovizuálního seriálového textu s ohledem na jeho specifickou.

Sekundárními zdroji jsou z hlediska metodologie publikace Jeremyho G. Butlera *Television studies Television. Critical Methods and Applications*,¹⁶ a skripta Jakuba Kordy *Úvod do studia televize 1*.¹⁷ Oba texty nabízejí základní vhled do problematiky television studies a poskytují zázemí obecných pojmů využívaných v tomto oboru.

Druhý okruh představuje literatura vztahující se k seriálu *Odpočivej v pokoji* a k postavě Davida. Z důvodu absence česky psané literatury vycházím výhradně z anglicky psaných zdrojů. Doposud nejkompexnější publikací odborného charakteru je antologie *Reading Six Feet Under: TV to Die for*,¹⁸ která se skládá z tematicky úzce zaměřených analýz. Nevýhodou této publikace je, že byla vydána v momentě, kdy na HBO startovala čtvrtá řada seriálu a některé kapitoly jsou tak ochuzeny o kontext zbylých dvou sezon. Z knihy čerpám především obecné informace o seriálu a jeho kontextu.

Jak už jsem naznačil v úvodu práce, postava Davida je nejčastěji nahlížena optikou queer teorie. Příkladem je studie Samuela A. Chamberse *Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of Six Feet Under*¹⁹, ve které autor zkoumá způsob, jakým je v *Odpočivej v pokoji* prezentovaný Davidův coming out. Chambers vychází z práce americké autorky Eve Kosofsky Sedgwick, která je považována za jednu ze zakladatelek queer teorie. Chambers svoji studii později rozšířil a zahrnul i do své studie *The Queer Politics of Television*,²⁰ ve které, skrze teorii politiky, zkoumá queer aspekty v televizi.

¹⁵ KOKEŠ, Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2010, 83 s.

¹⁶ BUTLER, Jeremy G. *Television critical methods and applications*. 2nd ed. Mahwah, NJ: L. Erlbaum, 2002, xii, 396 p. ISBN 05-853-8565-3.

¹⁷ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc, V archivu autora DP (použito se svolením autora studijního textu), 2013, 46 s.

¹⁸ AKASS, Kim a Janet MCCABE. *Reading Six feet under: TV to die for*. New York: I.B. Tauris, 2005, xxii, 249 p. ISBN 978-185-0438-090.

¹⁹ CHAMBERS, Samuel A. *Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of Six Feet Under*. *The Journal of American Culture*. 2003, vol. 26, issue 1, p. 24-41.

²⁰ CHAMBERS, Samuel A. *The queer politics of television*. New York: Distributed in the United States by Palgrave Macmillan, 2009, xvi, 237 p. ISBN 18-451-1681-X.

V publikaci *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*²¹ se autorka zabývá otázkou, jakým způsobem se emoce studu podílejí na konstrukci lidské identity a kultury. Emoci studu a s ní související doprovodné emoce, jako jsou například strach, hrdost, zlost, utrpení atd., zkoumá v kontextu různých kulturních prostředí, historických a zeměpisných míst nebo ji konfrontuje s celou řadou textů (ať už literárních či audiovizuálních). V kapitole *A Queer Undertaking: Uncanny Attachments in the HBO Television Drama Series Six Feet Under*²² se soustředí na to, jak stud ovlivňuje v seriálu *Odpočívej v pokoji* konstrukci narativu. Skrze reflexi konkrétně Davidovi narativní linie demonstruje vliv homofobie,²³ jako jednoho z prvků podílejícího se na vzniku studu, na lidskou identitu. Stejně jako u Chamberse se Munt zaměřila na proces Davidova coming outu.

Zcela odlišným způsobem pracuje s postavou Davida Rhiannon Bury. Ve studii *Setting David Fisher Straight: Homophobia and Heterosexism in Six Feet Under Online Fan*²⁴ se zabývá tématikou fanouškovských praktik. Prostřednictvím kritické reflexe diváckých komentářů na oficiálním internetovém diskusním fóru stanice HBO, určeného seriálu *Odpočívej v pokoji*, si všímá především příspěvků reagujících na narativní linii postavy Davida (zejména ve 4. a v 5. sezoně). Rozvíjením teorie tzv. „textuálního pytláctví“²⁵ poukazuje na diváckou praxi, kterou nazývá „textual gamekeeping“. Definiuje ji jako diskusní praxi, jejíž podstatou je vzájemné usměrňování názorů fanoušků. V tomto případě snaha fanoušků seriálu „navracet“ gay narativ postavy Davida zpátky do heteronormativního diskurzu (přesvědčení, že jako heterosexuální jedinec „by se v dané situaci choval jinak“ atd.) a naopak. Tato praktika může být aplikována nejen směrem k seriálové postavě, ale také směrem k fanouškům, loajálními vůči queer tématům.

Do třetí kategorie řadím neodbornou literaturu, kterou jsou rozhovory s tvůrcem seriálu *Odpočívej v pokoji*, Alanem Ballem. K dispozici jsou publikace

²¹ MUNT, Sally. *Queer attachments: the cultural politics of shame*. Burlington, VT: Ashgate, 2008, xviii, 248 p. ISBN 07-546-4923-7.

²² Tamtéž, s. 161-179.

²³ Homofobie je strach či odpor vůči stejnopohlavně sexuálně orientovaným lidem.

²⁴ BURY, Rhiannon. Setting David Fisher Straight: Homophobia and Heterosexism in Six Feet Under Online Fan Culture. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*. 2008, vol. 3, issue 2, p. 59-79.

²⁵ *Textual poaching* neboli *textuální pytláctví/pytlačení* je termín, který používá Henry Jenkins v knize *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* a označuje jím fanouškovskou praxi, jejíž podstatou je přetváření původního textu ke svému účelu - „pytlačení“.

*Considering Alan Ball: essays on sexuality, death, and America in the television and film writings*²⁶ a *Alan Ball: conversations*.²⁷ Obě knihy představují sbírku vybraných rozhovorů, týkajících se filmů *Americká krása* (*American Beauty*, USA 1999, režie Sam Mendes), *Důvěrnosti* (*Towelhead*, USA 2007, režie Alan Ball) a seriálů *Odpočívej v pokoji* a *Pravá krev* (*True Blood*, USA, HBO 2008-?).

V souvislosti s Alanem Ballem čerpám také z několika rozhovorů pro americké časopisy, internetové televize, rozhlas. Z těchto rozhovorů se v souvislosti s analyzovanou postavou ukázalo, že kladené otázky se převážně týkaly homosexuální orientace a coming outu postavy.

Primárním pramenem analýzy vývoje a proměn postavy Davida je audiovizuální text - 5 řad (63 epizod)²⁸ seriálu *Odpočívej v pokoji*. Pracuji konkrétně s verzí, která byla premiérově vysílána na stanici HBO v letech 2001-2005 v originálním znění. Do analýzy nejsou zahrnuty mimotextové vsuvky (self-promo upoutávky).

Seznam literatury a pramenů se nachází na konci textu. V soupisu literatury uvádím také literaturu, ze které přímo necituji, ale kterou používám jako doplňující zdroj informací.

²⁶ FAHY, Thomas Richard. *Considering Alan Ball: essays on sexuality, death, and America in the television and film writings*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2006, vi, 184 p. ISBN 07-864-2592-X.

²⁷ FAHY, Thomas. *Alan Ball: conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013, xvii, 137 p. ISBN 16-170-3877-6.

²⁸ 1. - 3. řada po 13 dílech, 4. a 5. řada po 12 dílech.

Metodologie a teoretická východiska

Předmětem této práce je deskripce konstrukce, reflexe vývoje a proměn fikční seriálové postavy Davida Fishera v americkém televizním seriálu společnosti HBO *Odpočívej v pokoji* v rámci pěti odvysílaných sezon. S ohledem na cíl práce jsem zvolil metodu kritického přístupu k televiznímu obsahu - textuální rozbor audiovizuálního textu, přesněji narativní analýzu zacílenou na konstrukci fikční postavy, vycházející z tzv. teorie fikčních světů. Zkoumaným materiálem a primárním pramenem je audiovizuální text (seriál *Odpočívej v pokoji*), skládající se z šedesáti tří dílů, rozložených do pěti řad. Při kritické reflexi audiovizuálního textu jsem se soustředil především na narativní linii analyzované postavy, ve které jsem následně identifikoval jednotlivé situace a momenty, jež jsou z mého pohledu pro vývoj postavy a její proměnu signifikantní.

Výroky tvůrce seriálu Alana Balla ohledně postavy Davida vyjádřené v rozhovorech pro tištěná média, internetové televize a rozhlas, budu v analytické části práce využívat jako podpůrné argumenty některým mých interpretací nebo jako východzí teze jednotlivých částí analýzy. Jason Mittel se ve své studii *TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*²⁹ zabývá televizním autorstvím, jako jedním z prvků soudobé televize. Spolu s nástupem digitálních technologií má tvůrce pořadu možnost zprostředkovat fanouškům své interpretace, např. co se týká seriálové postavy, prostřednictvím DVD komentářů, blogů atd. Ve stejném duchu budu pracovat i s výroky Allana Balla.

Na konstrukci fikční televizní seriálové postavy se v rámci oboru television studies nejčastěji nahlíží optikou daného žánru. Takové hledisko ale v případě seriálu *Odpočívej v pokoji* nelze aplikovat, jelikož je značně obtížné seriál jednoznačně žánrově zařadit (viz 4. kapitola *HBO, Odpočívej v pokoji, Alan Ball*).

²⁹ MITTEL, Jason. Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, pre-publication edition. In: *MediaCommons Press* [online]. 2011 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://mcpress.media-commons.org/complextelevision/>>.

Jeremy G. Butler nabízí ve své knize *Television: Critical Methods and Applications*³⁰ univerzální a poměrně jednoduchý způsob, jakým lze k analýze seriálové postavy přistupovat. Butler navrhuje dekonstrukci postavy na základě kategorizace systému znaků (kódů), mezi které řadí *divákovu předchozí znalost, jméno postavy, vzhled, objektivní korelát, dialogy, gesta, akce a mizanscénu*. Butler se nechal inspirovat britským filmologem Richardem Dyerem (*Stars*³¹), který pomocí této metody zkoumal hvězdný systém kinematografie.³² Butler přizpůsobuje Dyerovu metodu dekonstrukce filmové postavy televiznímu médiu - obzvlášť věnuje pozornost oblasti stylu a tématu. Butlerova metoda je ale v případě analýzy námi vybrané postavy nedostačující, protože neumožňuje v uspokojivé šíři zachytit její psychologický vývoj, kterým je pro ni příznačný.

Z tohoto důvodu budu v analytické části textu metodologicky vycházet z teorie fikčních světů,³³ konkrétně z přístupu česko-kanadského lingvisty a literárního teoretika Lubomíra Doležala. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*.³⁴ Doležalův návrh narativní sémantiky fikčního světa se opírá o takové obory, jako jsou například kognitivní a sociální psychologie, sociologie, filozofie, sémiotika kultury apod. Z důvodů náročnosti Doležalovy studie jsem vyčlenil samostatnou kapitolu, která shrne její ústřední teze s důrazem na myšlenky, týkající se fikční postavy.

3.1 Heterocosmica: Fikce a možné světy

„Fikce zajisté zahrnuje širší oblast, než je příběh.“³⁵

Doležalova publikace z roku 1998 představuje zásadní příspěvek k teorii fikčních světů. „Doležal v úvodu vyhláší svou snahu o vytvoření celistvé sémantiky fikčního světa na základě specifické teorie opírající se o pojem možného světa.“³⁶ Na možný

³⁰ Butler, cit. 16.

³¹ DYER, Richard a Paul MCDONALD. *Stars*. New ed. London: BFI Pub., 1998, 217 p. ISBN 08-517-0643-6.

³² Dyerova kategorizace znaků při dekonstrukci filmové postavy: *diváková předchozí znalost, jméno postavy, vzhled, objektivní korelát, mluva, mluva ostatních, gesta, akce, mizanscéna*.

³³ Teorii fikčních světů se zabývají např. Ruth Ronen, Umberto Eco, Marie-Laure Ryan, Thomas G. Pavel. Z českého prostředí zmíníme Miroslava Červenku a Bohumila Fořta.

³⁴ Doležal, cit. 10.

³⁵ Tamtéž, s. 9.

³⁶ Zrod sémantiky možných světů je spojovaný s americkým filozofem a logikem Saulem A. Kripkem

*svět literární klade požadavek ontologické homogenity, která je nezbytná pro jeho možnou zaplněnost fikčními entitami a zároveň postuluje i jeho neúplnost, která plyne z toho, že je generován konečným textem - jako základní pojem teorie narace pak nebere v potaz příběh, ale narativní svět, stvořený narativním textem.*³⁷

Podle Doležala si sémantika fikčnosti zasluhuje pozornost především proto, že nabízí alternativu k doktríně mimese, která je podle něj základem populárního čtení. Argumentuje tvrzením, že „*univerzální mimetická interpretace zbavuje fikční jednotliviny jejich individuality a zařazuje je pod jednu ze svých apriorních kategorií.*“³⁸ Vesmír se tak zužuje na model jednoho světa - na skutečnou lidskou zkušenost. Dnešní způsob myšlení o možných světech, jak Doležal upozorňuje, nemá metafyzickou povahu, protože možné světy „*jsou vytvářeny tvůrčími činnostmi lidské mysli a lidských rukou.*“³⁹ Na základě tohoto výroku Doležal blíže vymezuje způsob uvažování o možných světech fikce, které vnímá jako „*[...] artefakty vytvořené estetickými činnostmi - básnictvím a hudbou, mytologií a vyprávěčstvím, malířstvím a sochařstvím, divadlem a baletem, filmem a televizí apod.*“⁴⁰ Fikční světy literatury pak chápe jako „*[...] zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené a kolující v médiu fikčních textů.*“⁴¹

Fikční svět (S) seskládá ze světa stavů (St), které tvoří statické předměty s neměnnými fyzikálními vlastnostmi a fixovanými vztahy, *přírodní síly* (PS), jež ve stavech světa způsobuje specifické změny, nazývané přírodní události (P-události) a *osoby* (O).

Fikční světy jakožto makrostruktury jsou zároveň tvarované specifickými globálními omezeními dvojího druhu. První je *výběr*, jenž rozhoduje, jaké kategorie budou do konstruovaného světa připuštěny jako jeho složky. Druhá, *formativní operace*, tvaruje narativní světy ve struktury, mající schopnost generovat příběhy. Hlavními formativní faktory tohoto druhu jsou tzv. *modalities*. Doležal rozlišuje čtyři druhy modalit: aletická omezení, deontická omezení, axiologická a epistemická omezení.⁴² Ty dále dělí na kodexové modalities, které působí na fikční svět jako

a jeho článkem *Semantical Considerations on Modal Logic* z roku 1963.

³⁷ FORT, Bohumil. Různé možnější a možné různější světy. In: *aluze.cz: Revue pro literaturu, filozofii a jiné* [online]. 1999 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <http://aluze.cz/1999_02/dolezel.php>.

³⁸ Doležal, cit. 10, s. 23.

³⁹ Tamtéž, s. 28.

⁴⁰ Tamtéž, s. 29.

⁴¹ Tamtéž, s. 30.

⁴² Bude vysvětleno v podkapitole 5.1 *Konstrukce fikčního světa v Odpočívaj v pokoji*.

na celek, a na subjektivní modality, jež upravují omezení týkající se např. jednotlivých fikčních osob.

Na elementární zákonitosti a fungování fikčního světa *Odpočívej v pokoji* se zaměřuje první část analýzy vývoje a proměn postavy Davida.

3.1.1 Fikční osoba - konatel

Pro Doležala představuje fikční osoba/konatel (O) jednu ze tří základních entit narativního světa (S). Fikční osoba „je entita,⁴³ která vedle vlastností fyzických má také duševní život (duševní stavy a vlastnosti, duševní události a akty). Změny, které způsobuje osoba, jsou podníceny specifickými duševními událostmi, intencemi; takové změny se nazývají akce.“⁴⁴

Na základě počtu osob ve fikčním světě Doležal rozlišuje mezi *světem s jednou osobou* a *světem s více osobami (výběr)*.⁴⁵ *Svět s jednou osobou*, jehož výskyt není v literární fikci častý, „je umělá a vratká struktura, protože je podrobena přísnému omezení: jedna a pouze jedna osoba je připuštěna do tohoto světa.“⁴⁶ Na druhou stranu je ale zajímavý a podmětný tím, že odhaluje rudimentární rysy konání a duševního života osoby-konatele. Nejúrodnější půdou pro narativ, je ale podle Doležala svět, v němž jsou přítomny dvě či více osob-konatelů. Hlavním zdrojem příběhu je tak interakce osob jako jednotlivců nebo jako skupin.

Doležal při dekonstrukci fikční postavy rozlišuje kategorie jako *akce*, *intence*, *motivace*, *duševní akty*, *akční způsoby*, *interakce* atd., při jejichž definici se opírá o obory, jako jsou obecná psychologie, sociální psychologie, kognitivní psychologie, sociologie, filozofie apod. Významy těchto kategorií budou v průběhu analýzy postupně vysvětleny.

Při analýze postavy Davida budeme podle Doležalova návrhu zohledňovat její duševní život, emoce, interakci s ostatními členy konatelské sestavy a také vliv přírodní síly na její duševní život a konání.

⁴³ Doležal tím myslí jak antropomorfními tak i neantropomorfními individuality.

⁴⁴ Doležal, cit. 10, s. 46.

⁴⁵ Tamtéž, s. 46.

⁴⁶ Tamtéž, s. 51.

HBO, *Odpočívaj v pokoji*,

Alan Ball

„Nejsme televize, jsme HBO“⁴⁷

Náplní této kapitoly jsou tři témata. V první řadě stručné představení americké televizní společnosti HBO. Dále seznámení se seriálem *Odpočívaj v pokoji* - zasazení do kontextu americké televizní fikční tvorby, přiblížení inovativních postupů, kterými se vyznačuje⁴⁸ a konečně uvedení osobnosti tvůrce seriálu Alana Balla. Vzhledem k rozsáhlosti a problematičnosti jednotlivých témat, si kapitola klade za cíl poukázat pouze na takové informace, jež jsou ve vztahu k předmětu práce relevantní. Případné mezery vyplním odkazy na literaturu, která se danou problematikou zabývá podrobněji.

„Americká televizní společnost HBO vytvořila nový druh kritického drama seriálu, rozpoznatelného díky vysoké kvalitě, inovativních scenáristických postupům, originální celkové struktuře a zápletce, explicitnímu zobrazení sexu a násilí, liberálním/demokratickým ideologickým tendencím, důmyslnému narativu a konstrukci postav a díky prezentaci poměrně vážných současných politických témat.“⁴⁹

V důsledku nárůstu konkurence na americkém televizním trhu v 80. a v 90. letech dvacátého století (vznik kabelových a satelitních televizí) a posléze integrace digitálních technologií do televizního průmyslu, docházelo ve Spojených státech k postupné decentralizaci a fragmentaci televizního trhu.⁵⁰ Nově vzniklé kabelové a satelitní televize, jež se formovaly v opozici ke klasickému plošnému vysílání (tzv. *Broadcast TV*), usilovaly o své zviditelnění prostřednictvím nejrůznějších progra-

⁴⁷ Slogan televize HBO viz poznámka č. 54.

⁴⁸ Protože od doby, kdy byl seriál vysíláný, uběhlo bezmála 9 let, budu o inovativních postupech pojednávat v rámci dobového kontextu.

⁴⁹ Munt, cit. 21, s. 161.

⁵⁰ V USA existuje v současné době pět druhů televizí: plošné televize (*Broadcast TV*), kabelové a satelitní televize, veřejnoprávní a alternativní televize.

movacích strategií, kterými by oslovily potenciálního diváka.⁵¹ Jedním z nejvýraznějších průkopníků je v tomto ohledu americká televizní společnost HBO (Home Box Office).⁵² Tato komerční televize, která zahájila své vysílání v roce 1972,⁵³ stála na počátku redefinice americké televize z hlediska jejího obsahu. Slogany jako „*Different and First*“, „*The Home Box*“, „*Start with Us on HBO*“, „*There's No Place Like HBO*“, „*Let's All Get Together*“, „*Simply the Best*“, „*We're HBO*“ a především proslulým sloganem „*Nejsme televize, jsme HBO*“ („*It's Not TV. It's HBO*“),⁵⁴ dávala jasně najevo své stanovisko v rámci identifikace na televizním trhu. Kromě vysílání celovečerních filmů, hudebních koncertů či sportovních přenosů (např. zápasy v boxu), se HBO soustředila a dodnes soustředí na původní tvorbu. Ta se stala i její doménou.⁵⁵ Produkci seriálů jako *Oz* (1997-2003), *Sex ve městě* (*Sex and the City*, 1998-2004), *Rodina Sopránů* (*The Sopranos*, 1999-2007), *Odpočivej v pokoji*, *Deadwood* (2004-2006), *Pravá krev* (*True Blood*, 2008-?), *Hra o trůny* (*Game of Thrones*, 2011-?) atd., si v silném konkurenčním prostředí postupně získávala uznání jak od diváků, tak i od kritiků. „*Původní pořady jako Rodina Sopránů, Sex ve městě, Deadwood, [...] a Odpočivej v pokoji, se pro společnost ukázaly být výhodné nejen z hlediska finančních příjmů a získaných ocenění, ale také z hlediska nehmotných faktorů jako jsou prestiž, kulturní vliv a povědomí veřejnosti.*“⁵⁶ Všechny tyto seriály byly v době svého vysílání pokládány za průlomové v mnoha ohledech⁵⁷ a lze se často v jejich souvislosti setkat s označením tzv. *Quality TV*. Definice a význam termínu *Quality TV* popř. *Quality*

⁵¹ Termín *broadcasting* - tedy vysílání, postupně nahradil termín *narrowcasting*, který reaguje na vznik tzv. *niche audiences* (*malých publik* - Korda, cit. 17, s. 41.) jako jednoho z aspektů soudobé televize.

⁵² Podrobněji o HBO pojednává např. publikace *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, která se zabývá jejími ekonomickými aspekty v rámci amerického televizního průmyslu, estetikou vybraných pořadů a také jejími diváky. LEVERETTE, Marc, Brian L. OTT a Cara Louise BUCKLEY. *It's not TV: watching HBO in the post-television era*. New York: Routledge, 2008, xii, 256 p. ISBN 02-039-2886-5.

⁵³ V roce 1975 se HBO stala první televizí, která začala vysílat přes satelit - 13. prosince byl přenášen finální zápas v boxu, ve kterém proti sobě bojovali Muhammad Ali a Joe Frazier. Od 28. prosince 1981 vysílá HBO 24 hodin denně 7 dní v týdnu. V České republice provozuje HBO společnost HBO Česká republika, která zahájila své vysílání 18. listopadu 1994.

⁵⁴ Slogan byl poprvé použit v roce 1995 a HBO se jím prezentovala až do roku 2009. Současný slogan HBO je pouze „*It's HBO*“.

⁵⁵ V roce 1983 uvedla HBO televizní film *The Terry Fox Story* (USA 1983, režie Ralph L. Thomas), který vypráví autobiografický příběh o kanadském běžci s amputovanou nohou, Terry Foxovi. Tento původní pořad je považovaný za první televizní film, jenž byl natočený pro distribuci v rámci kabelového vysílání.

⁵⁶ Leverette, Ott, Buckley, cit. 52, s. 84.

⁵⁷ „*Každý z výše citovaných pořadů byl výrazným způsobem inovativní. Rodina Sopránů, [...] a Sex ve městě nabídl druhy dialogu, jaké do té doby v televizi nikdy nebyly ve smyslu, cynické profanity, politické komplexnosti a sexuální explicitnosti.*“ Lawson, cit. 18, s. xviii.

television, používaného televizními vědci (např. Janet McCabe, Kim Akass, Kristin Thompson atd.) a kritiky, je poměrně komplikovaná a nejednoznačná záležitost. Robert J. Thompson v této souvislosti pronesl, že „*Quality TV se dá nejlépe definovat tím, co není. Není to „obvyklá“ televize.*“⁵⁸ Velmi zjednodušeně a s ohledem na Thompsonovu oxymóronovou formulaci se dá tvrdit, že *Quality TV* odkazuje na takové televizní pořady, stojící v opozici vůči klasické, většinové televizní produkci a to z několika různých hledisek - estetických, politických, ekonomických apod.⁵⁹ Ukázkovým příkladem je v tomto ohledu již zmíněná původní seriálová tvorba HBO. Vysoká úroveň těchto pořadů, zohledňující např. estetické kvality díla, vznik nových televizních forem, inovaci tvůrčích postupů a obchodních strategií zapříčinila, že se v dnešní době o televizi HBO hovoří jako o synonymu, definující specifika *Quality TV*.⁶⁰

Seriál *Odpočivej v pokoji* byl premiérově vysílán na HBO v sobotu 3. června 2001 v 22:00. Poslední pátá sezona debutovala 21. srpna 2005. V centru příběhu je dysfunkční rodina Fisherových z Los Angeles, která provozuje rodinný pohřební ústav. Už z této krátké anotace vyplývá, že se nejedná o tradiční námět v rámci americké fikční televizní produkce. Hlavním argumentem, proč je seriál *Odpočivej v pokoji* v televizní historii považovaný za průlomové a kultovní dílo je, že inovuje zažité konvence fikční seriálové tvorby a to na několika úrovních: tematické, narativní a stylové. V prvním případě lze hovořit o inovaci ve způsobu prezentace tabuizovaných látek. Tak například téma smrti, které je leitmotivem seriálu. Mark Lawson v této souvislosti poukazuje na originální ztvárnění v kontrastu se seriály, které rovněž s motivem smrti pracují, ovšem poněkud odlišným způsobem - Lawson tím myslí seriály s detektivní a kriminální zápletkou (např. britský seriál *Tichý*

⁵⁸ THOMPSON, Robert J. *Television's second golden age: from Hill Street blues to ER : Hill Street blues, St. Elsewhere, Cagney*. New York: Continuum, 1996, p. 13. ISBN 08-264-0901-6.

⁵⁹ Např.: *Městečko Twin Peaks (Twin Peaks)*, USA, ABC 1990-1991), *Buffý, přemožitelka upírů (Buffy the Vampire Slayer)*, USA, The WB 1997-2001, UPN 2001-2003), *Ztracení (Lost)*, USA, ABC 2004-2010), *Akta X (The X-Files)*, USA, FOX 1993-2002).

⁶⁰ Existuje ale i několik uznávaných teoretiků a analytiků, kteří s termínem *Quality TV* nesouhlasí. Po zrušení pojmu volá např. Sudeep Dasgupta: „*Je to ideologický pojem, který se ve skutečnosti nevztahuje na žádné existující médium.*“ DASGUPTA, Sudeep. Policing the people: Television studies and the problem of 'quality' In: *NECSUS: European Journal of Media Studies* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/>>.

Úvahami o *Quality TV* a jejími specifiky se podrobně zabývá publikace: MCCABE, Janet a Kim AKASS. *Quality TV: contemporary American television and beyond*. London: I.B. Tauris, 2007, xx, 292 p. ISBN 978-1-84511-511-1 nebo publikace *Television's second golden age*: Thompson, cit. 58.

svědek⁶¹ nebo americký seriál *Diagnóza vražda*⁶² apod.). Ve všech těchto seriálech je smrt postavy (epizodní či vedlejší), nejčastěji zapříčiněná úmyslným zavražděním, posléze vykoupena dopadením pachatele.⁶³ Oproti tomu v *Odpočívej v pokoji* je smrt, ve své kruté, nesmyslné a nedůstojné podobě, prezentovaná jako součást každodenního života americké společnosti. Mezi další kontroverzní témata, se kterými seriál pracuje, patří například incest, lidská sexualita, drogová závislost, promiskuita a mnoho dalších. Originalita ve zpracování těchto látek (včetně ústředního motivu smrti) spočívá jednak v oné syrovosti ztvárnění, oživené černým humorem a ironií (například bizarní způsoby smrti), ale také v míře dopadu na hlavní postavy, který je mnohdy fatální. Příkladem jsou hned úvodní minuty pilotního dílu (*Odpočívej v pokoji*, 1:1), ve kterých při autonehodě zemře jedna z hlavních postav - Nathaniel Fisher starší.

Jak už jsem naznačil výše, seriál *Odpočívej v pokoji* se rovněž vyznačuje originalitou z hlediska narativních principů. Jason Mittel takové pořady, tedy pořady, které lze v tomto ohledu vnímat jako proti-konvenční,⁶⁴ definuje pomocí termínu *narativní komplexita* (*narrative complexity*).⁶⁵ Narativní komplexitu chápe jako alternativu k tradičním seriálovým a sériovým formám vyprávění, které dominovaly a částečně ještě dominují na celoplošných stanicích v USA. Doslovně tento princip vymezuje jako „*redefinici epizodické formy vyprávění pod vlivem seriálové narace [...]*“,“⁶⁶ přičemž se nemusí nutně jednat o sloučení seriálových a sériových vyprávěcích módů. *Odpočívej v pokoji*, coby narativně komplexní seriál kombinuje narativní postupy televizního *seriálu* a *série*.⁶⁷ Kumulativní seriálový narativ, který se soustředí na hlavní postavy, je v každém díle rámovaný epizodickou strukturou, jež má určitá pravidla - úvodní minuty seriálu představuje sekvence, ve které pokaždé někdo zemře.⁶⁸ Příprava mrtvého těla a následný pohřeb, který zároveň určuje i tematické ladění dílu, vytváří dějové pozadí, před kterým se postupně odvíjejí

⁶¹ *Tichý svědek* (*Silent Witness*, UK, BBC One 1996-?).

⁶² *Diagnóza vražda* (*Diagnosis Murder*, USA, CBS 1993-2001).

⁶³ Lawson, cit. 18, s. xvii.

⁶⁴ Např.: *Dexter* (USA, Showtime 2006-2013), *Jak jsem poznal vaši matku* (*How I Met Your Mother*, USA, CBS 2005-?), *Veronica Mars* (USA, UPN 2004-2006, The CW 2006-2007) atp.

⁶⁵ MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*. 2006, vol. 58, issue 1, p. 29-40.

⁶⁶ Tamtéž, s. 32.

⁶⁷ Přesto, že v této práci používáme pojmy *série* a *seriál* jako zástupná synonyma, v rámci rozlišení specifické formy seriality je v tomto případě nahlížíme rozdílně. Základní rozdíly mezi sérií a seriálem v Korda, cit. 17, s. 23-29.

⁶⁸ Výjimkou je závěrečný díl seriálu (*Všichni čekají*, 12:5) - v úvodní sekvenci se narodí dítě.

jednotlivé osudy hlavních postav, přičemž oba narativy se neustále propojují a ovlivňují. V této souvislosti ještě zmíním Jasona Mittela, který hovoří o tzv. *matereflexivitě*, coby jednoho z prvků narativně komplexních pořadů. *Metareflexivita* znamená divácké potěšení z toho, jakým způsobem je určitý „zajetý“ - konvenční prvek pořadu nekonvenčním způsobem neustále přepracováván (např. přetváření konce úvodní znělky v každé epizodě seriálu *Simpsonovi*⁶⁹). V případě *Odpočívej v pokoji* se jedná o potěšení z různých podob a příčin smrti v úvodu každého dílu. Nejednoznačnost žánrového zařazení je také jedním z aspektů narativně komplexních seriálů.⁷⁰ To je případ i seriálu *Odpočívej v pokoji*, z důvodu neustálého mísení a překračování žánrových konvencí. „[...] co může být těžší, než žánrově klasifikovat seriál, který je stejně jako úvodní znělka zvláštní směsí.“⁷¹ „Žánrově je *Odpočívej v pokoji* hybrid: objevují se prvky rodinného dramatu/mýdlové opery,⁷² romance, Amerického gotického románu, nadpřirozené fikce, nemravné tragikomedie, magického realismu, grotesky, frašky a patosu, experimentálního či avantgardního filmu, [...]“⁷³ Mezi další inovativní prvky narativních principů, kterými se seriál vyznačuje lze ještě zařadit např. *fokalizaci* (ta se v *Odpočívej v pokoji* projevuje zobrazením momentálního psychického stavu postavy, prostřednictvím promluv s mrtvými těly), *genre crossing*⁷⁴ - např. díl *To je můj pes* (5:4) obsahuje thrillerové a hororové prvky,⁷⁵ *matení diváka* - v díle *Dokonalé kruhy* (1:3) si divák myslí, že postava Nathea skutečně zemřela, dále *intermedialitu*, která se projevuje dvěma způsoby. Za prvé ve formě odkazů na známé mediální texty - např. když v díle *Noha* (3:1) začne postava Claire v kuchyni tancovat a zpívat píseň *What a Little Moonlight Can Do* od Harryho Woodse.⁷⁶ Tato muzikálově laděná sekvence odkazuje na televizní minisérii a filmový muzikál *Pennies from Heaven*⁷⁷ Dennise Pottera. Zároveň to lze interpretovat jako *zcizovací efekt*, ale stejně tak jako

⁶⁹ *Simpsonovi* (*The Simpsons*, USA, FOX 1989-?).

⁷⁰ Více v kapitole *Serial Melodrama*. Mittel, cit. 29.

⁷¹ Akass, McCabe, cit. 18, s. 22.

⁷² Ralph J. Poole v této souvislosti mluví o *Odpočívej v pokoji* jako o neo-mýdlové opeře (neo-soap opera). POOLE, Ralph J. America Six Feet Under: Serial Death and the Paternal Ghost in Neo-Soap Opera. *JAST: Journal of American Studies in Turkey*. 2005, vol. 21, p. 77-88.

⁷³ Munt, cit. 21, s. 161.

⁷⁴ „Narušení zaběhnutého pořádku je určitým ozvláštněním vyprávění (narativní atrakcí), kterou samozřejmě ocení především loajální diváci.“ Korda, cit. 17, s. 40.

⁷⁵ Tento díl je zároveň považovaný za jeden z nejkontroverznějších.

⁷⁶ SixFeetUnderCroatia. Six Feet Under - Claire dancing. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 07. 04. 2013 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=SgaVZQK_n_o>.

⁷⁷ Televizní minisérie *Pennies from Heaven* (UK, BBC 1978); Muzikálový film *Pennies from Heaven* (USA 1981, režie Herbert Ross).

fokalizaci. Za druhé jde o odkazy na samotný seriál, které jsou zakomponovány přímo

v audiovizuálním textu (reklamy na pohřební vůz, balzamovací roztok atd.⁷⁸).⁷⁹ V poslední řadě se dá mluvit o důmyslné a psychologické propracovanosti hlavních postav, které mnohokrát jednají v rozporu s morálním vědomím diváka - tzv. *antihrdina*⁸⁰ (např. na diskusním fóru HBO diváci nesouhlasili s Keithovou lhostejnou reakcí, když se mu jeho partner David svěřil, že měl nedávno orální sex s instalátérem.⁸¹).

Odpočívaj v pokoji je mimo jiné také oceňovaný za vysokou kvalitu, co se týče vizuálního stylu. Exemplárním příkladem je úvodní znělka seriálu (Digital Kitchen).⁸² Ta seskládá z vizuálně poutavé koláže metaforicky laděných i explicitních obrazů odkazujících na smrt. Fotografická hodnota záběrů, včetně důmyslné motion-trackové animace úvodních titulků (tzv. *floating titles*), které měly na dobový kontext v rámci televizního média neobvykle malou velikost, a originálního hudebního motivu Thomase Newmana, to vše jsou důvody, proč je znělka pokládána za jednu z nejoriginálnějších vůbec.⁸³ Jeden z hlavních kameramanů seriálu, Alan Caso, který obraz komponoval na 35mm filmový materiál nejprve ve formátu 4:3 (1. a 2. sezona), později na 16:9, společně s Ballem vytvořili osobitý a progresivní vizuální styl, který Ball nazývá „*anti-televizním jazykem*“. Častý výskyt principu komponování obrazu do hloubky, opakované užívání rakurz (nadhledu, podhledu) - především ve scénách zobrazování vnitřních stavů postav, širokých záběrů, jenž díky propracované mizanscéně a kompozici vytvářejí mezi postavami napětí, deformace obrazu záměrným výběrem speciálních filmových objektivů, členění prostoru světlem, tlumené barevné tóny a mnoho dalších postupů - to vše dodává obrazu dramatický efekt a svérázný punc, který byl ve své době v opozici k většinové televizní produkci,

⁷⁸ Jesmond Mifsud. Six Feet Under Advert #1. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 26. 10. 2008 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=gsMpAGO6VuU>>.

Jesmond Mifsud. Six Feet Under Advert #2. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 26. 10. 2008 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=Gz34z9HfUc>>.

Jesmond Mifsud. Six Feet Under Advert #3. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 26. 10. 2008 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=Uc2ThRnNuz0>>.

⁷⁹ Tvůrci od tohoto záměru nakonec upustili.

⁸⁰ Mittel se zabývá televizním antihrdinou v kapitole *Character*. Mittel, cit. 29.

⁸¹ Více v Bury, cit. 24.

⁸² ZERO ALFA. Six Feet Under opening credits HD. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 28. 07. 2013 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=w5JkGY1qC8Y>>.

⁸³ Seriál *Odpočívaj v pokoji* získal v roce 2002 celkem 6 cen Emmy - dvě z nich se týkaly úvodní znělky.

jež se vyznačovala tzv. neviditelným stylem. Jak se k tomuto tématu vyjádřil Ball: „Nechodil jsem na filmovou školu a nevěděl jsem nic o svícení nebo úhlech kamery, ale chtěl jsem tyto prvky použít takovým způsobem, aby to bylo organické a aby to podporovalo to, co se odehrává v životě postav.“⁸⁴ Z těchto důvodů je *Odpočívej v pokoji* často spojován s žánrem evropského uměleckého filmu.⁸⁵

Seriál *Odpočívej v pokoji* patří ve Spojených státech k nejvýše ceněným původním televizním pořadům. Můžeme zmínit i ocenění, kterých se mu dostalo - celkem devět cen Emmy (z celkových padesátitří nominací) a tři Zlaté Glóby (z celkových osmi nominací) a mnoho dalších.⁸⁶

Allan Ball (*13. května 1957) - americký scenárista, autor divadelních her, divadelní, filmový a televizní režisér. Po studiích na Floridské Státní Univerzitě v Tallahassee (1980) působil jako dramatik pro General Nonsense Theater Company na Floridě. O několik let později založil v New Yorku se třemi spolužáky z univerzity divadelní spolek Alarm Dog Repertory Theatre company. V rámci této skupiny napsal a produkoval několik her - např: *Power Lunch* (1989), *Your Mother's Butt* (1990), *Bachelor Holiday* (1991) atd. Dveře do Hollywoodu mu ale otevřela až komedie *Five Women Wearing the Same Dress* (1993)⁸⁷ v nastudování jedné z předních off-Broadway⁸⁸ divadelních společností v New Yorku - Manhattan Class Company (premiéra 3. února 1993). Krátce na to hledači talentů Marc Carsey a Tom Werner nabídli Ballovi spolupráci na sitcomech *Grace v jednom kole* (*Grace Under Fire*, USA, ABC 1993-1998) a *Cybill* (USA, CBS 1995-1998). Koncem 90. let začal Ball s podporou nového agenta intenzivně pracovat na scénáři k filmu *Americká krása*, který je satirou představ americké střední třídy. Při tvorbě postavy Lestere Burna (Kevin Spacey) - muž, který se ocitá v krizi středního věku, se Ball nechal

⁸⁴ MAGID, Ron. HBO's acclaimed series Six Feet Under, shot by Alan Caso, ASC, bucks television conventions. In: *American Cinematographer* [online]. 2002 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.theasc.com/magazine/nov02/six/index.html>>.

⁸⁵ McCabe, Akass, cit. 60, s. 150.

⁸⁶ IMDb. Six Feet Under (2001–2005): Awards. In: *IMDb* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0248654/awards>>.

⁸⁷ V nedávné době byla hra pod názvem *Pět ve stejných šatech* uvedena v České republice a to v Divadle Na Fidlovačce v režijním nastudování Jana Jirků. Premiéra 19. 12. 2013.

⁸⁸ Off-Broadway je termín, který se používá pro označení newyorských divadel (např. Roundabout Theatre Company, New Victory atd.), které leží mimo, nebo v blízkosti hlavní ulice Broadway na Manhattanu. Tyto divadla, která vnikala ve 40. a v 50. letech, jsou oproti těm na hlavní ulici menší (kapacita cca 100-500 diváků). Pro Off-Broadway divadla je příznačná produkce muzikálů (např. *Hair*, *Chorus line*) a jsou považována za místo líhně hereckých, režisérských a producentů talentů.

inspirovat skutečnou postavou Josephem Buttafuocoem.⁸⁹ *Americká krása* získala v roce 1999 5 Cen Akademie v kategoriích nejlepší film, nejlepší režie, nejlepší původní scénář, nejlepší kamera a nejlepší herec (Kevin Spacey) a v roce 2000 3 Zlaté Glóby v kategoriích: nejlepší film (drama), nejlepší režie a nejlepší scénář. Na základě úspěchu filmu *Americká krása* oslovila HBO tehdy již renomovaného scenáristu s nápadem na televizní seriál o rodině, která provozuje pohřební ústav (*Odpočívej v pokoji*). Ball, s ohledem na nedávný propad sitcomu *OH Grow Up* (USA, ABC 1999), jenž byl kvůli malé sledovanosti po 11 dílech stažen z televizních obrazovek (natočeno bylo celkem 13 dílů), nejprve váhal, ale poté se rozhodl nabídku přijmout. Na *Odpočívej v pokoji* se podílel především jako tvůrce (tzv. *creator*),⁹⁰ ale také jako scenárista, výkonný producent a režisér.⁹¹ Po nečekaném úspěchu *Odpočívej v pokoji*, začal Ball pracovat na scénáři k filmu *Důvěrnost* podle novely Alicie Erian, který posléze i sám režíroval. V roce 2007 měla v New Yorku premiéru divadelní hra *All That I Will Ever Be* v nastudování New York Theatre Workshop. Důležitým mezníkem v Ballově kariéře se stal upírský televizní seriál *Pravá krev*, kde po dobu pěti řad působil na pozici *showrunnera*.⁹² V posledních letech Ball spolupracoval jako výkonný producent na seriálu *Banshee* (USA, Cinemax 2013-?). V současné době chystá dva filmové projekty - *I Am Chippendales* podle novely Rodneyho Sheldona a *I Dream of Gene*. Oba tyto filmy by měl i režírovat.⁹³

V dílech Alana Balla stojí v centru příběhu opakovaně buď citově silný nebo emočně labilní člověk/lidé, nějakým způsobem lišící se od ostatních (např. trpící nějakou sexuální deviací). Častá je expozice postavy v náročné životní situaci, se kterou se následně musí vypořádat. Součástí jednání postav jsou mnohokrát náhlé a patetické výbuchy emocí (např. záchvaty vzteku, psychické zhroucení atd.). Postavy si mnohdy procházejí dlouhým a psychologickým vývojem, na jehož konci jsou z nich „noví“ lidé. Ball se soustředí na prezentaci vážných, společensko-

⁸⁹ Joseph A. Buttafuoco je v USA známý pro svůj poměr s šestnáctiletou dívkou Amy Fisher, která střelila do hlavy Buttafuocovu manželku Mary Jo.

⁹⁰ Úvahami o televizních autorech se zabývá Mittel v kapitole *Autorship*. Mittel, cit. 29.

⁹¹ Další režiséři podílející se na seriálu: Miguel Arteta, Lisa Cholodenko a Alan Taylor, Rodrigo García (syn spisovatele Gabriela Garcíi Márqueze) nebo známá herečka Kathy Bates.

⁹² *Showrunner* je v televizním průmyslu osoba, která má každodenní dohled nad výrobou televizního seriálu. Povinnosti showrunnera často zahrnují práci scenáristy, výkonného producenta nebo dramaturga. V televizi je showrunner v rámci hierarchie výrobního týmu nad režisérem.

⁹³ FLEMING JR, Mike. "True Blood's Alan Ball To Helm Features On Chippendales Founder, And A Loser Who Finds Genie Lamp." In: *Deadline* [online]. 2003 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.deadline.com/2013/09/true-bloods-alan-ball-to-helm-features-on-chippendales-founder-and-a-loser-who-finds-genie-lamp/>>.

kontroverzních, politicko-kritických a současných témat (smrt, homosexualita,⁹⁴ znásilnění, rodinné a partnerské vztahy atd.), která jsou odlehčená černým a ironickým humorem. V případě Ballových komedií je celkové vyznění převážně nahořklé.

⁹⁴ Pro Ballův styl je příznačný častý výskyt gay postav, či postav s fluidní sexuální orientací.

Vývoj a proměny Davida Fishera v *Odpočívaj v pokoji*

Analýza je členěna do čtyř částí, které jsou koncipovány tak, aby sestavily obraz proměn a vývoje analyzované postavy, a to ve třech tematických rovinách. První kapitola se zaměřuje na deskripci základní podoby a zákonitostí fikčního světa, ve kterém postava Davida existuje. Fikční svět je zdrojem impulzů a motivací, které Davida vedou ke specifickým reakcím, jejichž prostřednictvím se pak projevuje jeho charakter. Kapitola *Formování Davidovi osobnosti skrze vyrovnání se svou sexuální orientací*, se soustředí na proměnu Davidovi sebeidentifikace ve fikčním narativu. Proces sebeidentifikace je současně prostorem, kde si o Davidově charakteru vytváříme prvotní představu - seznamujeme se s ním jako s fikční postavou. Většina existujících analýz Davidova charakteru se soustředí zejména na tuto část narativu. V rámci této analýzy ji však budeme chápat jako ustavující etapu, která slouží jako „odrazový můstek“ pro pochopení následného vývoje postavy. Kapitola *Vliv meziosobních vztahů na postavu Davida* bude reflektovat vliv partnerských a rodinných vztahů na postavu Davida. Protože smrt a její dopad na lidskou psychiku je ústředním motivem seriálu, závěrečná kapitola analýzy *Uvědomění si vlastní smrtelnosti - sebe sama jako následek náhlých traumatických událostí* se bude věnovat vlivu přírodní síly (smrti) na proměnu Davidova postoje ke smrti jakožto znaku uvědomění si sebe sama. Jednotlivé části analýzy dále dělím na tematicky související podkapitoly, reflektující klíčové momenty v Davidově narativní linii.

5.1 Konstrukce fikčního světa v *Odpočívaj v pokoji*

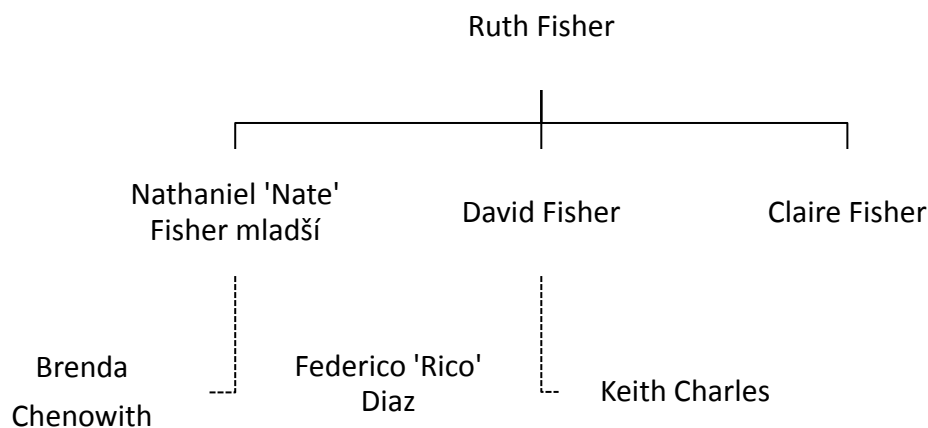
Jak už bylo řečeno v kapitole *3.1 Heterocosmica: Fikce a možné světy*, fikční svět je makrostruktura a jeho řád je určen globálními omezeními dvojího druhu. První typem omezení je *výběr*, který rozhoduje, jaké kategorie budou do konstruovaného

světa vpuštěny jako jeho komponenty. Primárním hlediskem základního členění fikčního světa - narativu, je pro Doležala podle počtu fikčních osob, *svět s jednou osobou* a *svět s více osobami*. V případě seriálu *Odpočívej v pokoji* lze bezpochyby konstatovat, že se jedná o *svět s více osobami*. Signifikantní vliv na konání postav a celkový narativ má jednak *interakce* mezi postavami, závisující na sestavě konatelů a jednak *neintencionální události*.⁹⁵ „Sestava konatelů je nejen předpokladem interakce, ale také její oblastí (prostorem působení).“⁹⁶ Z hlediska hierarchického uspořádání konatelské sestavy lze osoby/postavy, které existují ve fikčním narativu *Odpočívej v pokoji*, rozdělit na:

1. Hlavní postavy jsou nejsilnějšími hybateli děje a dominantním narativním hlediskem. Primárně sem patří rodina Fisherových - matka Ruth a její tři děti - Nathaniel „Nate“ mladší, David a Claire. Dále Brenda Chenowith, partnerka Natea, Keith Charles, Davidův partner a Federico „Rico“ Diaz, balzamovač a obchodní partner.

2. Vedlejší postavy jsou figury, které výrazným způsobem zasahují do života hlavních postav. Např.: Billy Chenowith - bratr Brendy, Lisa, manželka Natea, rodiče Brendy, partneri Ruth, Vanessa atd.

3. Epizodní postavy nejčastěji představují zesnulé v úvodních sekvencích každého dílu, nebo jejich pozůstalí.



Obr. 1

Sestava hlavních konatelů je zároveň uspořádána do určitého kompozičního vzorce

⁹⁵ Mezi neintencionální události řadí Doležal *přírodní události* (P-události) a *akcidenty*. Akcident: jestliže konatel dosáhl jiného koncového stavu, než který původně zamýšlel, udál se akcident (Doležal sem zahrnuje jak šťastné tak nešťastné akcidenty).

⁹⁶ Doležal, cit. 10, s. 106.

Nejběžnějším způsobem interakce mezi postavami je konflikt.⁹⁷ V rámci narativní sémantiky fikčních světů rozlišujeme *zápas*, *hru*, *debatu*, *svár* a *vnitřní konflikt*.⁹⁸ Vzhledem k předmětu a rozsahu práce není možné vydělit z fikčního narativu *Odpočívej v pokoji* všechny základní konflikty, protože jich s ohledem na seriálovou povahu audiovizuálního textu (cca 60 hodin) existuje velké množství. Obecně lze říci, že *vnitřní konflikt* se v narativu vyskytuje nejčastěji - téměř všechny hlavní postavy se potýkají s nějakou formou vnitřního konfliktu, který ovlivňuje jejich vnější chování a motivace - např. Davidův vnitřní konflikt, pramenícího z boje se sexuální orientací, u Claire a Ruth je pak hnacím silou jejich touha po seberealizaci atd.

Neintencionální události, mezi které patří *přírodní síla* a *akcident*,⁹⁹ zaujímají v rámci komplexního narativu výsadní postavení. Smrt (přírodní síla), která opakovaně působí na fikční postavy je zároveň charakteristickým prvkem narativu - tematika smrti je stejně jako vývoj hlavních postav dominantním narativním hlediskem. „*Přírodní síla je složkou všech narativních světů, ale stupeň jejího zasahování je proměnný od ústředního k okrajovému.*“¹⁰⁰ Stupeň zasahování přírodní síly - smrti je v *Odpočívej v pokoji* velmi výrazný, neboť zasahuje v každé epizodě seriálu a je tak mnohdy základním předpokladem pro vznik situace či konfliktu.¹⁰¹

Působení smrti zároveň ovlivňuje hierarchické uspořádání hlavní konatelské sestavy. Podívejme se na pilotní díl seriálu (*Odpočívej v pokoji*, 1:1). V úvodních minutách se setkáváme s rodinou Fisherových. Předpokládejme, že všichni její členové jsou hlavními postavami. Zhruba asi ve čtvrté minutě narativu zemře tragicky Nathaniel Fisher starší - postava otce. Postava otce se vzápětí stává postavou vedlejší (posmrtně se zjevuje zbylým členům rodiny a psychologicky se již nevyvíjí). Pilotní epizoda současně formuje specifický narativní princip, kterým je úmrtí v úvodní sekvenci každého dílu (viz 4. kapitola *HBO, Odpočívej v pokoji, Alan Ball*).

Druhým globálním omezením jsou tzv. *formativní operace*, které tvarují narativní světy ve struktury mající možnost generovat příběhy. Jak už bylo řečeno v kapitole 3.1 *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, hlavními formativními faktory tohoto

⁹⁷ Doležal, cit. 10, s. 114.

⁹⁸ Při konfliktu vychází Doležal z Rapoporty (americký matematik, psycholog, sociolog a filozof), který rozlišoval *zápas*, *hru* a *debatu*. Doležal tyto základní kategorie rozšiřuje o *svár* a *vnitřní konflikt*.

⁹⁹ Viz poznámka č. 95.

¹⁰⁰ Doležal, cit. 10, s. 70.

¹⁰¹ „*Setkání konající osoby s přírodní silou představuje elementární dynamiku narativu. [...] P-síla operuje ve shodě s přírodními zákony, avšak její účinek na osoby je náhodný.* Tamtéž, s. 70-71.

druhu jsou modalities neboli modální systémy, mající přímý vliv na konání osob - jsou to elementární a nevyhnutelná omezení, jež musí jednající osoby ve fikčním světě přijmout.¹⁰² Tyto modální systémy jsou čtyři: aletická omezení, deontická omezení, axiologická a epistemická omezení. Aletické modalities (M-operátory) stanovují základní podmínky fikčního světa, zejména kauzalitu, časové a prostorové parametry. Fikční svět v *Odpočívej v pokoji* přejímá aletické modalities z aktuálního světa - děj je zasazen do Los Angeles, amerického města (popř. přilehlých měst), které skutečně existuje, den v *Odpočívej v pokoji* trvá 24 hodin, z hlediska časového zařazení se narativ odehrává v současnosti (resp. v době, kdy byl seriál vysíláný)¹⁰³ atd. Svět v *Odpočívej v pokoji* je tedy tzv. *přirozený fikční svět*.¹⁰⁴ „Fikční osoby přirozeného světa jsou možné protějšky lidských bytostí, jejich vlastností a akční schopnosti jsou fikční projekce atributů aktuálních osob.“¹⁰⁵ Deontické modalities (D-operátory) omezují fikční svět prostřednictvím zakazujících nebo předpisujících norem. D-operátory Doležal dále dělí na *kodexové normy*, které jsou platné v celém fikčním světě a *subjektivní normy*, jež specifikují zákazy nebo povinnosti pro jednotlivé osoby. Opět zde platí, že fikční narativ *Odpočívej v pokoji* přejímá deontické kodexové normy z aktuálního světa - např. americký právní systém v *Odpočívej v pokoji* se drží tehdy aktuálního právního systému v USA. Z aktuálního světa přejímá fikční narativ rovněž axiologická omezení, která určují, co je ve fikčním světě dobré a co špatné, zejména na kodexové úrovni (aktuální svět funguje na principu bipolarity dobra a zla). V poslední řadě přejímá také kodexové epistemické modalities, které jsou vyjádřeny ve *společenských reprezentacích*¹⁰⁶ - vědecké poznání, ideologie, náboženství, kulturní mýty atd.

¹⁰² Doležal, cit. 10, s. 121.

¹⁰³ Zcela do důsledku se narativ *Odpočívej v pokoji* odehrává v letech 2000-2085, pokud tedy nebudeme brát v potaz flashbackové sekvence. Tento přesný údaj lze získat díky specifickému stylóvému a narativnímu principu, který se vždy objeví poté, co některá postava zemře: Obraz se pomocí několika vteřinového přechodu prolne do bílé (*dip to white*), souběžně s prolnutím obrazu zvuková stopa utichne (*power gain*) a na bílém pozadí se objeví titulek v černé barvě, který se skládá z jména a časového údaje o narození a úmrtí zemřelého. Stále ale platí, že převážná část narativu se odehrává v letech 2000-2005.

¹⁰⁴ Přirozený svět: možný svět, ve kterém platí fyzikální zákonitosti aktuálního světa. Doležal, cit. 10, Slovníček sémantiky fikčních světů, s. 257.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 123.

¹⁰⁶ Doležal termín přejímá ze sociální psychologie a zahrnuje pod ním takové kognitivní systémy, jako jsou jazyk, kulturní archetypy, rasové a národnostní postoje, náboženské víry, ideologie a vědecké poznatky. Tamtéž, s. 109.

Definice fikčního světa *Odpočívaj v pokoji* by z hlediska narativní sémantiky fikčních světů mohla vypadat takto: *Je to možný, přirozený a neúplný svět¹⁰⁷ s více osobami, vytvořený, uchovaný a kolující v médiu fikčních textů (v tomto případě audiovizuálním textu), přejímající aletická, deontická, axiologická a epistemická omezení z aktuálního světa, zejména tedy na kodexové úrovni a je to svět, vyznačující se specifickými narativními (viz. Kapitola 4. a inovativní narativní postupy) principy.*

5.2 Formování Davidovi osobnosti skrze vyrovnání se svou sexuální orientací

„Připadalo mi, že by to měla být Davidova cesta - snaha zachovat obraz něčeho, co by uspokojilo okolní svět, bez nutnosti přijetí sebe sama. A samozřejmě to je to místo, odkud se berou všechna ta nutkání a sebedestruktivní chování.“¹⁰⁸

Alan Ball

David James Fisher je druhorozeným synem manželů Fisherových. V úvodu pilotního dílu (*Odpočívaj v pokoji*, 1:1) se divák s postavou poprvé setkává v domácím prostředí. Je čas vánočních svátků a Ruth, Davidova matka, připravuje v kuchyni rodinnou večeři. David sedí u jídelního stolu a čte si noviny. Sem tam prohodí pár slov s matkou. Jeho gesta jsou rozvážná, hlas má vyrovnaný a klidný. Z chování k matce působí dojmem spořádaného a hodného syna. Dojem umocňuje i důkladně oholená tvář a upravené vlasy. Tmavý společenský oblek, jak se později ukáže, je nutnou součástí jeho povolání. David spolu se svým otcem provozuje pohřební ústav Fisher & Synové, který sídlí v jejich rodinném domě. David tu zastává funkci ředitele pohřebního ústavu¹⁰⁹ a zároveň balzamovače. Krátce poté se seznamujeme s Natem, Davidovým starším bratrem. Nate je takřka přesný protiklad Davida - ležerní styl oblečení, několikadenní strniště, jeho mluva se vyznačuje vulgárními výrazy, stejně tak jako mluva Claire, Davidovi mladší sestry. Claire je v teenagerské věku a podle toho se i chová - experimentuje s drogami, tráví většinu času se svými kamarády atd.

¹⁰⁷ Neúplný svět: svět, který nedovoluje logicky rozhodnout každé tvrzení o svých stavech věcí. Tamtéž, Slovníček sémantiky fikčních světů, s. 257. Doležal tvrdí, že téměř všechny fikční světy jsou neúplné, protože o jejich realitě nikdy nelze vypovědět vše.

¹⁰⁸ Podeswa, cit. 1, s. 155.

¹⁰⁹ Kvalifikovaná osoba zodpovědná za poskytování pohřebních služeb.

David ze všech Fisherových dětí působí na první pohled nejvyrovnaněji a nejdospěleji. Později se ale ukáže, že se jedná pouze o formální masku, kterou se před svou rodinou a společností prezentuje. Pod slupkou vyrovnaného muže se nachází emocionálně rozpolcený mladík procházející krizí vlastního sebepřijetí. David je gay a pod vlivem vnitřního konfliktu s vlastním sebeobrazem svou sexuální orientaci tají¹¹⁰. Za „zavřenými dveřmi“ udržuje milostný poměr s afroamerickým policistou Keithem - vztah tají v důsledku strachu z negativní odezvy a ztráty sociální opory a konformity jak před vlastní rodinou, tak před svým okolím. Cílem této kapitoly je demonstrovat Davidův vývoj a vnitřní proměnu, která je závislá na procesu coming outu.

5.2.1 David jako racionálně - impulzivní konatel

„David je Jekyll a Hyde postavou - balancuje mezi slušným a zasmušilým pohřebním ředitelem a mezi nespoutaným a lehkomyšlným gayem.“¹¹¹

V rámci první řady seriálu je pro postavu Davida charakteristické konání dvojího druhu - racionální a impulzivní, přičemž každé je příznačné pro určitou oblast jeho života. Racionální konání je definováno kognitivními motivačními faktory a je vedeno rozumem.¹¹² Racionální povaha Davidova konání je patrná v jeho pracovním životě. David je v této oblasti důkladný, systematický a pracovitý, pečlivě dbá na dodržování pravidel a precedentů ve svém oboru. Jako pohřební ředitel je schopný si řádně organizovat čas a při nečekaných událostech vyplouvá na povrch jeho způsobilost pro rychlé řešení problémů. Při jednání s klienty zachovává profesionalitu a v rámci svých pracovních vztahů umí jednat asertivně a zpříma. Za svými rozhodnutími si pevně stojí. V oblasti plánování obchodních záležitostí nastupuje do popředí jeho pragmatičnost a přirozený talent pro obchod. Podobným vzorcem chování se David prezentuje i v rámci interakce s dalšími členy rodiny. V pilotním díle zemře nečekaně při autonehodě jeho otec. Bezprostřední reakce členů rodiny jsou spojeny s šokem a psychickým zhroucením z drtivé rány osudu.

¹¹⁰ V anglické literatuře se pro tento stav používá termín „*staying in the closet*“.

¹¹¹ FONTANA, Andrea, Troy A. MCGINNIS a Cheryl L. RADELOFF. SACRED AND PROFANE: SIX FEET UNDER. In DEZIN, Norman K. (ed.). *Studies in symbolic interaction*. Amsterdam: Elsevier, 2005, volume 28, p. 110.

¹¹² Doležal, cit. 10, s. 80.

David se k celé věci staví zdánlivě klidně. Jeho reakce jakoby přejímala zažité způsoby jednání s pozůstalými, se kterými se díky své práci setkává každý den. Na smrt otce reaguje v první moment možná až podivně profesionálně a s odstupem. Při organizování otcova pohřbu postupuje jako při kterémkoliv jiném pohřbu a se svou rodinou komunikuje pohřebním žargonem, jakoby i oni byli jeho klienty. Neznamena to ale, že by byl postavou emocionálně rigidní nebo že by se ho smrt otce osobně nijak nedotýkala - pouze se snaží silou vůle držet emoce „na uzdě“, v rámci racionálního ovládnutí situace. Důsledkem násilného potlačování emocí dochází u Davida k náhlým iracionálním a nekontrolovatelným emočním afektům v nevhodných situacích (viz pilotní díl, kdy David v nečekaném záchvatu úzkosti vykřikne v místnosti plné lidí). Racionální konání, do něhož David projektuje své ideály o spořádaném životě, je jen společenskou maskou, za kterou skrývá svůj osobní život, pro který je příznačné konání opačného charakteru.

Davidův soukromý život se v rámci první sezony vyznačuje emocionální nevyrovnaností, jejíž příčinou je komplex méněcennosti a střet protikladných intencí. Davidova touha po slušném životě a společenském uznání je v protikladu s jeho stávající, svým způsobem stereotypní představou života gaye. To způsobuje pocit frustrace, který znamená určitá omezení pro jeho život. V první řadě jde o neschopnost navázat plnohodnotný a fungující partnerský vztah. Milostný poměr s Keithem se tak restringuje na pouhé uspokojení sexuálního pudu. Vztah ale za těchto podmínek nemůže fungovat a krátce na to se rozpadá.¹¹³ Druhé omezení znamená zvýšenou pozornost a každodenní stres z případného odhalení. Příčinu Davidova konfliktu lze nalézt v epistemickém kodexovém omezení fikčního světa *Odpočívej v pokoji*, které konstruuje americkou společnost jako společnost, kde dominuje heteronormativní ideologie. Takové omezení má samozřejmě markantní vliv na Davidovo pojetí sebe sama jakožto gaye.

Po rozchodu s Keithem se David seznámí s mladým a pohledným instruktorem tance - Kurtem (*Křížovatka*, 8:1). Skrze tento krátce trvající vztah je David vykreslený jako postava toužící po romantické lásce. Příkladem jsou Davidovy představy, které připomínají scény z romantických filmů - např. při prvotní interakci Davida s Kurtem na hodině tance si David představuje, jak ho Kurt vášnivě políbí a lidé okolo jim tleskají. Sekvence je podkreslena hudbou, která je typická pro

¹¹³ Reflexe Davidova vztahu s Keithem viz podkapitola 5.3.2.

romantické momenty známé z amerických filmů.¹¹⁴ Vztah má ale nakonec jiný charakter, než který by si David přál - je založený především na sexu. Společně navštěvují gay kluby, které jsou v *Odpočívaj v pokoji* prezentovány jako nemravná místa náhodných sexuálních kontaktů. Postava Kurta je konstruována jako společenský stereotyp gaye - nikoli však jako feminní gay,¹¹⁵ ale jako gay - „zhýralec“ - je promiskuitní a užívá drogy. V epizodě *Život je příliš krátký* (9:1) nabídne Kurt bez okolků Davidovi sex ve třech. Davida nabídka nepříjemně překvapí - je zklamaný, protože bral vztah vážně a s Kurtem bezprostředně na to rozchází. Zde jsou ještě patrné Davidovi morální zásady, nicméně nečekané vyústění tohoto vztahu výrazným způsobem posílí jeho komplex méněcennosti a utvrdí ho ve své osobní ideologii - v té se, jak už bylo řečeno výše, život gaye neslučuje s jeho ideály o spořádaném životě.¹¹⁶ Nevydařený vztah s Kurtem je navíc příčinou Davidovy vnitřní rezignace na možnost vážného, monogamního vztahu mezi dvěma muži. Sexuální tužbu po stejném pohlaví ale není schopen silou vůle přemáhat a role racionálního konatele se v rámci jeho osobního života transformuje do role impulsivního konatele. Impulsivní konání je motivováno pudy a je opakem racionálního konání - je spontánní, nepromyšlené a často podnícené reflexem.¹¹⁷ Davidova sebekontrola je pod vlivem sexuálního pudu zeslabena. Padají jeho morální zásady - na internetu či v gay klubech začne vyhledávat nezávazný sex, který by uspokojil jeho bezprostřední potřebu sexu.¹¹⁸ Svůj soukromý život, se kterým se není schopen plně identifikovat, odděluje pomocí jména Jim, kterým se mužům (náhodným sexuálním partnerům) představuje. V rámci své veřejné identity se ale nadále prezentuje jako David - heterosexuál. Promiskuitní chování má negativní dopad na jeho psychiku - vyvolává provinilé pocity, které jsou vyjádřeny prostřednictvím rozhovorů s mrtvými.

¹¹⁴ V této sekvenci kamera krouží kolem líbajícího se Kurta s Davidem v 360° úhlu. Jak poznamenává Jedličková v souvislosti se seriálem *Queer as Folk*: „Jedním z těch stabilních prvků je např. natáčení herců a hereček ve 360° úhlu, kdy kamera krouží kolem představitelů a vyvolává někdy až dojem závratě. Tento dynamický prvek se krátce po použití v pilotním díle *Queer as Folk* začal používat u gay párů i v jiných euro-amerických seriálech [...]“. JEDLIČKOVÁ, Jana. *STAND POINT SERIALY V KONTEXTU AMERICKÉHO A BRITSKÉHO TV VYSÍLÁNÍ: Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, 105 s.

¹¹⁵ Zženštilý gay, lze se také setkat s označením „sissy boy“.

¹¹⁶ Z Davidovy minulosti se postupně dozvídáme, že chtěl být právníkem a také, že byl nějaký čas zasnoubený s ženou jménem Jeniffer.

¹¹⁷ Doležal, cit. 10, s. 81.

¹¹⁸ V epizodě *Cesta* (11:1) je David dokonce zatčen za sex s prostitutem na ulici.

5.2.2 Dialogy s mrtvými jako obraz vnitřního já

Jak už bylo řečeno ve 4. kapitole, specifickým prvkem, kterým se narativ seriálu vyznačuje je „schopnost“ hrdinů rozmlouvat s mrtvými osobami. Tyto osoby „ožívají“ spontánně při balzamování jejich mrtvých těl v přípravě ve sklepení domu Fisherových nebo se nezávisle na svém fyzickém těle zjevují na různých místech. Přestože je v těchto dialogích osobnost zemřelého zachována, Ball upozorňuje, že se nejedná o „hlasy ze záhrobí“, jak by se na první pohled mohlo zdát: „[...] nejsou to duchové.“¹¹⁹ Jejich prostřednictvím je zobrazován momentální psychický stav hlavních postav. Mrtvé osoby ve fikčním světě figurují jako médium, které divákovi zprostředkovává strachy a obavy ústředních postav a často představují „vnitřní hlas“ jejich svědomí. Doležal tento prvek popisuje jako „*duševní operace, které nemají spojitost s konáním - jsou to „dovnitř obrácené“ pochody rozjímající myslí. [...] V rozjímání osoby vytvářejí duševní obrazy své minulosti, možných budoucností a alternativních přítomností; interpretují svůj svět, život a existenci, formulují víceméně důslednou totalizující osobní ideologii, filozofii, náboženství, mýtus.*“¹²⁰ Stav rozjímající myslí vyvolávají u Davida negativní emoce, které jsou důsledkem vnitřního konfliktu.¹²¹ Mezi takové emoce patří především strach, stud a úzkost. Promluvy s mrtvými osobami, díky kterým jsou tyto emoce verbalizovány, jsou klíčem k pochopení Davidových komplexů méněcennosti a rozpolceného konání, jenž jsme stanovili v předchozí kapitole.

V epizodě *Familia* (4:1) je zastřelen mexický chlapec Paco. Paco představuje stereotypní, společensky akceptovatelný vzor „ideálního“ mužství. Jeho machistické vystupování a temperamentní naturel se promítá i do rozhovoru s Davidem, se kterým diskutuje na téma sebeúcty. Paco, kterého lze v této scéně interpretovat jako Davidovo svědomí, Davidovi vyčítá, že nijak nezareagoval na urážku, kdy ho a jeho partnera Keitha nazval neznámý muž při incidentu na parkovišti „zasranýma teploušema“. Rozhovor reprezentuje Davidův vnitřní boj se strachem ze společenských předsudků. Obává se, že ho jako gaye nebude společnost pokládat za plnohodnotného muže - nebude jako gay okolím respektovaný a stane se tak terčem všelijakých posměšků a nadávek, což si také nedávno ověřil. Paco se mu ale

¹¹⁹ Fahy, cit. 27, s. 44.

¹²⁰ Doležal, cit. 10, s. 82.

¹²¹ „Vnitřní konflikt se odehrává v duševní oblasti konající postavy; vzniká v důsledku protikladných intencí, tužeb, cílů, strategií apod. Projevuje se ve své formě vnitřního dialogu, základního verbálního vyjádření duševního napětí.“ Tamtéž, s. 116.

následně snaží vysvětlit, že ani teď není plnohodnotným mužem, protože své skutečné já skrývá a potlačuje tak vlastní přirozenost v důsledku obav z negativní reakce okolí. Takový strach je podle něj projevem zbabělosti, který z muže dělá méně než to, že je gay. Setkání s mrtvým Pacem tak Davidovi otevírá cestu k nalezení vlastní sebeúcty.

V epizodě *Otevřená kniha* (5:1) promlouvá k Davidovi populární (v rámci fikčního narativu) ženská pornohvězda Viveca St. John. Viveca si Davida nejprve dobírá ironickými poznámkami ohledně jeho mužnosti a následně přichází s otázkou, zda si myslí, že Bohu nevadí, že je gay. Dialog jasně naznačuje konflikt mezi Davidovou sexuální orientací a jeho vírou v Boha.¹²² Z celé věci vyplývá, že David vnímá status („životní styl“) pornohvězdy odlišně - jako potenciálně obhájitelný před pomyslným božím soudem. Oproti tomu zanechává jasný otazník nad „přijatelností“ homosexuality před Boží autoritou. Z jiného hlediska lze rozhovor vnímat jako polemiku nad společenským statutem. Viveca je jako pornohvězda (sexsymbol) specifickým způsobem obdivována a povolání pornohvězdy je společensky do určité míry přijatelné, nicméně se stále nachází na pomyslném okraji společnosti. David se s pozicí outsidera do určité míry identifikuje, zároveň však pozici gaye vnímá jako společensky vyhrocenější.

Důležitými momenty jsou dialogy Davida s třidvacetiletým mladíkem Marcusem Fosterem, který byl v úvodní sekvenci dvanáctého dílu (*Soukromý život*, 12:1) ubit k smrti homofobními jedinci, kvůli veřejnému projevu náklonnosti ke stejnému pohlaví.¹²³ Rozmluvy Davida s Marcusem se oproti ostatním rozhovorům liší v míře jejich frekventovanosti. Standardní podoba rozhovorů Davida s mrtvými je nejčastěji omezena na dobu mezi balzamováním mrtvého těla a pohřebním ceremoniálem, jež se nejčastěji odehraje v rámci jedné epizody. Jinými slovy dialogy probíhají pouze po dobu, po kterou se ostatky nacházejí v domě Fisherových. Pohřeb těla uzavře možnost dialogu s danou osobou. Marcus se ale Davidovi „zjevuje“ i dávno poté, co bylo jeho tělo uloženo do země (objevuje se ve více epizodách nezávisle na svém

¹²² David byl vychovávaný ve věřící rodině. Za věřícího se považuje a pravidelně navštěvuje kostel. Vyznáním je protestant. Protestantismus je jedním ze základních směrů křesťanství, který se od katolicismu oddělil v průběhu reformace v 16. století.

¹²³ Postava Marcuse byla inspirována skutečnou postavou. V noci z 6. na 7. října 1998 ve městě Laramie (Wyoming) zavraždili dva mladíci (Aaron McKinney a Russel Henderson) jednadvacetiletého studenta Matthewa Sheparda poté, co o něm usoudili, že by mohl být gay. BROOKE, James. Witnesses Trace Brutal Killing of Gay Student. In: *The New York Times* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/1998/11/21/us/witnesses-trace-brutal-killing-of-gay-student.html?pagewanted=all>>.

mrtvém těle). Postavu mrtvého Marcuse tak lze chápat jako odraz nejnaternějších Davidových emocí a myšlenkových pochodů. Zřejmě to souvisí s tím, že David se s ním plně identifikuje. Násilný způsob Marcusovi smrti, jejímž důvodem byla jeho homosexuální orientace, v Davidovi vyvolává jeho největší strach - strach, že jako gay dopadne stejně jako Marcus. Současně opět vyvstává motiv konfliktu mezi Davidovou vírou v boha a jeho orientací - strachu z provinění se vůči božímu řádu: Marcus Davidovi říká: „*Nezáleží jak hezky mě spraviš, stejně půjdu do pekla a ty to víš, protože tam půjdeš taky*“. Z toho vyplývá, že David vnímá své tužby ke stejnému pohlaví jako hřích, za které může po smrti skončit jedině v pekle. Dialogická linie s Marcusem se ukáže být zásadním kulminačním bodem v procesu Davidova coming outu, kterému se budu věnovat v podkapitole *Vliv homofobie, coming out of the closet*.

Samostatnou kategorií jsou hovory Davida s mrtvým otcem. Oproti ostatním zesnulým, kteří pro Davida představují cizince (kromě způsobu úmrtí a jejich povolání či zkratkovitých vzpomínek, které se dovídá od pozůstalých, o nich vůbec nic neví) zná David otce po celý život - má vhled do otcovy psychologie a dokáže předvídat jeho reakce - dokáže si představit „co by mu asi otec řekl“, a proto v tomto případě nelze mluvit o plné projekci Davidova já do otcovy autority, jako je tomu u ostatních dialogů. Je potřeba zmínit, že otec se posmrtně zjevuje i ostatním členům rodiny a to i ve snech, jeho charakter přitom zůstává kompaktní. Proto obraz otce - Nathaniela staršího lze považovat do značné míry jako objektivní (ne stylizovaný, nezkreslený subjektivním pohledem daného člena rodiny). Je zjevné, že Nathaniel za svého života představoval pro rodinu významnou mužskou autoritu, respektovanou, svým způsobem až obdivovanou. Patrný je aspekt otcova smyslu pro ironii, humor a životní nadhled. Mrtvý otec je tak podvědomě přivoláván, aby komentoval konkrétní situaci. Např. ve druhé epizodě (*Závět'*, 2:1) David leží nahý v posteli se svým partnerem Keithem a otec ho potměšile pozoruje: „*Který z vás je ženská?*“

Z kontextu všech sezon seriálu nakonec vyplývá, že povaha otcova chování k Davidovi je závislá na momentálním vnitřním rozpoložení Davida. Ve chvíli, kdy se David nemá rád, se mrtvý otec stává jeho nepřítelem, který nešetří kritikou, ponižujícími a zlostnými slovy.¹²⁴ Chování, které zřejmě vyjadřuje problematický

¹²⁴ V pilotním díle (*Odpocívej v pokoji*, 1:1) kdy David rekonstruuje mrtvé tělo svého otce mu (zdublovaná figura) za jeho zády našeptává, že takto komplikovanou rekonstrukci nikdy nemůže zvládnout. V epizodě *Závět'* (2:1) otec se zlostným výrazem ve tváři k Davidovi promlouvá, že nikdy

vztah Davida k otci, se s postupným Davidovým vyoutováním a sebedpřijetím mění k lepšímu. David dochází k poznání, že otec by ho jako gaye měl i tak rád, a že by z něho nebyl zklamaný.

*5.2.3 Vliv homofobie, coming out of the closet*¹²⁵

Davidova vnitřní proměna je závislá na procesu přijetí sexuální identity a její následné konfrontaci s jeho okolím neboli coming outem. Takový vývoj ovlivňuje několik faktorů, které lze rozdělit na vnitřní a vnější. Vnitřní faktory mají spojitost s Davidovou osobní ideologií a obrazem sebe sama - sem patří pocity méněcennosti, konflikt mezi náboženským vyznáním a sexuální orientací, a jsou prezentovány prostřednictvím rozhovorů s mrtvými, kterým byla věnovaná předchozí podkapitola. Vnitřní faktory jsou závislé na faktorech vnějších. Signifikantním vnějším faktorem je pro Davidův coming out střet s homofobií, která je důsledkem heteronormativního rádu fikčního světa. S homofobií se postava Davida setkává na několika úrovních.

V první řadě se jedná o institucionalizovanou náboženskou homofobii. Víme, že David je věřící člověk - byl vychováván ve věřící rodině a pravidelně navštěvuje kostel. V epizodě *Otevřená kniha* (5:1) dostane nabídku vykonávat funkci diákona v kostele Sv. Bartoloměje.¹²⁶ Nabídka ho velmi zaujme nejen proto, že stejnou funkci vykonával kdysi jeho otec, ale také proto, že být diákonem znamená ve fikčním narativu určité sociální postavení. Kostel Sv. Bartoloměje je ale silně konzervativní episkopální církev,¹²⁷ která se vyznačuje odmítavým postojem k homosexualitě. Při přijímacím řízení se církevní sbor zajímá, zda je David ženatý. Odpoví, že ne. Nepříliš kladná reakce předsedy církevního sboru jasně naznačuje obavu z případné Davidovy homosexuální orientace. David, aby zamezil podezření, rychle doplní, že byl kdysi zasnoubený. Určitým paradoxem je, že David tento kostel přestal

nebude mít děti.

¹²⁵ Slovní spojení pochází z anglického *coming out of the closet* - vyjít ze skříně. Jako coming out bývá označován proces uvědomění si své, neheterosexuální orientace a její vnitřní přijetí. Coming out může také znamenat moment, kdy se jedinec se svou orientací svěří svému okolí.

¹²⁶ Diákon či jáhen je v křesťanských církvích označení pro pověřeného člověka, který vykonává službu charitativního a administrativního charakteru, aktivně se podílí na bohoslužbách, předčítá posvátné texty, vyučuje náboženství a podobně.

¹²⁷ Episkopální církev: v širším smyslu jakákoliv církev, v níž má rozhodující roli biskupská hierarchie. V užším smyslu protestantská církev v USA, která je součástí anglikánského společenství církví.

v nedávné minulosti navštěvovat, kvůli jeho negativnímu postoji k homosexualitě,¹²⁸ nicméně jeho touha po integraci do společenského života jako „slušný člověk“ je tak silná, že se rozhodne i nadále prezentovat jako svobodný heterosexuál. Lze to též interpretovat jako Davidovu snahu o kompenzaci své sexuální „vady“ a pravděpodobně i jako snahu o vykoupení a očištění se od hříchu.

Výrazný vliv na Davidovův coming out má zavraždění Marcuse, díky němuž se David setkává s projevy tzv. společenské homofobie. Marcusův pohřeb, který nakonec vyústí v nenávistnou protestní akci vůči gayům, představuje zlomový bod Davidova sebepřijetí - David v afektu napadne muže hlásajícího nenávistná hesla vůči gayům (*Soukromý život*, 12:1). V tomto momentě se poprvé začíná projevovat Davidův pud sebezáchovy, který lze chápat jako důsledek postupně narůstající sebeúcty. Zároveň tento sebeospravedlňující akt můžeme vnímat jako moment Davidova ztotožnění se se svým gay já.

Krátce po pohřbu Marcuse dochází v církevním sboru k internímu konfliktu. Walter Kriegenthaler - předseda sboru trvá na odvolání otce Jacka, který soukromně oddal lesbický pár. Požehnání lesbickému páru je podle Walterových slov důkazem, že otec Jack je gay.

W: *Opravdu chceme, aby se naše děti učili od člověka, který ignoruje boží zákony?*

[...]

Církev odmítá homosexuální konání jako neslučitelné s Bibli.¹²⁹

Církevní sbor ale k jeho odvolání potřebuje také souhlas diákona, tedy Davida. David, který je stále ještě otřesen z průběhu Marcusova pohřbu, vyjádří nesouhlas a na následnou Walterovu otázku, zda je gay, odpoví, že ano. Následkem toho je David vybidnut k rezignaci na post diákona. Jeho poslední veřejný projev (jako diákon) představuje nejdůležitější moment jeho coming outu - zde vnitřně přijímá svou sexuální orientaci a zároveň pro ni nachází ve své víře argument.

D: *Byl jsem zahanbený celý svůj život.*

[...], *udělal jsem mnoho chyb, kterým jsem se mohl vyhnout, jen kdybych měl víru.*

Víru, kterou může být láska. Jak mám

šířit Boží lásku po světě, když si ji sám odpírám?¹³⁰

¹²⁸ Mezitím David navštěvoval kostel Sv. Štěpána, jež se vyznačuje otevřeným postojem ke gayům. Zde se také David seznámil s Keithem.

¹²⁹ *Žuky-t'uk* (13:1)

Vratme se nyní ještě k postavě zavražděného gaye. Marcus se Davidovi od jeho smrti zjevuje fyzicky znetvořený následkem brutálního útoku. Tento narativní princip lze interpretovat jako parafrázi Davidova psychického stavu. S pozvolným procesem Davidova sebepřijetí, které vyvrcholí proslovem v kostele, se Marcusova zranění postupně vyhojí, jako metafora k Davidově vnitřní proměně.

Coming out ale nelze považovat za definitivně ukončený. Ozvěny Davidova komplexu méněcennosti lze najít i mimo rámec první řady. Např. V epizodě *Vnitřní náhled* (3:3) jede David s Keithem na romantický výlet mimo město. David Keitha cestou v autě přesvědčuje, že hned jak dorazí do hotelu, dá si Piña Coladu (alkoholický nápoj). Když dorazí na místo, rozhodnou se navštívit hotelový bazén. David má představu: *lidé u bazénu po nich znechuceně koukají, starší muž při pohledu na ně začne zvracet, žena přikrývá svého syna ručníkem atd.* David si po této představě místo Piña Colady chce objednat pivo - usoudil, že Piña Colada, jako ženské pití, by mohla prozradit, že je gay.

5.2.4 Dílčí závěr

„David je Jekyll a Hyde postavou - balancuje mezi slušným a zasmušilým pohřebním ředitelem a mezi nespoutaným a lehkomyšlným gayem.“ Tento výrok v sobě ukrývá problematičnost počátečního Davidova životního stavu. S Davidem se seznamujeme v okamžiku, kdy se nachází ve vnitřním schizmatu, způsobeném konfliktem mezi vnějšími a jeho niternými pohnutkami. Samotné pnutí však nutně nereflektuje situaci objektivně. David je do svých problémů ponořen natolik, že není schopen žádného nadhledu a tudíž neumí v určitém okamžiku posoudit míru vlastní subjektivizace problémů (viz posun diváckého vnímání vztahu Davida s otcem). Jádro Davidova dilematu tkví v jeho počátečním přesvědčení o nemožnosti sloučit standardní společenské normy s homosexuální orientací. Zejména v prvotní fázi je jasné, že tyto dva prvky vidí přímo jako neslučitelné. To následně vede ke zdánlivě nucenému rozdělení vlastní identity na dvě osobnosti - dva různé životy. Zjevně si neuvědomuje dlouhodobou neudržitelnost tohoto stavu, nicméně na počátku se mu není schopen bránit. Na tento stav má velký vliv konstrukce fikčního světa, ve kterém dominuje heteronormativní ideologie. David se tak setkává s různými

¹³⁰ *Žuky-t'uk* (13:1)

formami homofobie, která jeho proměnu (coming out) do určité míry reguluje. Současně ale tyto impulsy má tendenci do značné míry dezinterpretovat a zveličovat.

Proces sjednocení Davidovy osobnosti probíhá skrze vnitřní dialogy sama se sebou, alternované rozhovory s mrtvými (zejména pak s postavou Marcuse) a redefinicí vztahu mezi ním a jeho otcem (objektivizace). S narůstající sebedůvěrou si David postupně začíná uvědomovat svou hodnotu. Nalezení cesty a argumentů, jak sjednotit sexuální identitu, osobní ideologii a víru v Boha vrcholí proslovem Davida v kostele. Zároveň v tomto okamžiku dochází ke spojení dvou identit (Davida a Jima), do jednoho kompaktního celku - Davida Fishera. V kontextu zbylých čtyř řad se tento moment jeví pouze jako výchozí bod transformace jeho osobnosti. Proto z hlediska komplexního narativu proces Davidova coming outu nelze vnímat jako primární, klíčovou proměnu postavy, nýbrž pouze jako základní formující prvek jeho sexuální a společenské identity.

5.3 Vliv meziosobních vztahů na vývoj postavy Davida

*„Každá osoba je začleněna do sítě meziosobních vztahů, [...]“*¹³¹ V kapitole 5.1 *Konstrukce fikčního světa v Odpočívěj v pokoji* jsme stanovili, že interakce¹³² mezi konateli má v rámci komplexního narativu signifikantní roli - je jejím hybatelem. Meziosobní vztahy, jako jedna z kategorií motivace interakce, výrazným způsobem působí na konání fikčních postav. V této kapitole se zaměříme na deskripci meziosobních vztahů, které postava Davida udržuje a jejichž je součástí. Výrazný vliv na proměnu a vývoj postavy má především rodinné zázemí a milostný vztah s Keithem.

5.3.1 Rodinné zázemí - nástín rodinných vztahů

Základním normotvorným prvkem ve vývoji každého člověka je nepochybně rodinné prostředí. Davidův vztah s Keithem, kterému se budeme následně věnovat, je do značné míry ovlivněn výchovou a vztahy v rodině, ve které David vyrůstal.

¹³¹ Doležal, cit. 10, s. 105.

¹³² Doležal k tomu poznamenává: *„Sémantika narativu je v jádře sémantikou interakce.“* Tamtéž, s. 105.

Fisherovi jsou americká rodina střední třídy žijící ve velkém domě na předměstí Los Angeles. Ve spodní části domu (přízemí a sklepení) se nachází centrum jejich rodinného podniku - pohřební ústav Fisher & Synové, který pro ně představuje hlavní zdroj finančních příjmů. S Fisherovými se seznamujeme v dramatické chvíli, kdy otec, Nathaniel Fisher starší, tragicky zemře při autonehodě. Munt k tomu poznamenává: „*V tomto momentě narativu, seriál oznamuje vznik nové společnosti, ve které jsou tradiční normy zbourány a otevírá se tak prostor pro redefinici kulturních identit a původních rolí.*“¹³³ Otec, výrazná autorita a hlava rodiny je nyní mrtev. Na povrch vyplouvá problém, kterým je neschopnost ustanovit nový řád v rámci rodinné hierarchie. Rodina následně musí projít změnou a nápravou vztahů. Pokřivené vztahy nejlépe charakterizuje dialog Ruth s epizodní postavou Angelou, která do rodinného podniku nastoupí jako balzamovačka. Angela je velmi svérázná žena a za každých okolností říká, co si myslí.

- A: *Měla jsem vám říct,
že jsem rozbila ten pohár.*
- R: *Byl to dárek od sestřenice.*
- A: *Jo, z Drážďan, slyšela jsem.
Já nevím, proč jsem Vám to neřekla.
To vůbec nejsem já.
Obvykle říkám, co si myslím.*
- R: *Všimla jsem si.*
- A: *Ale viděla jsem ten rozbítej pohár
a přepadl mě pocit, že bude lepší to ignorovat,
předstírat, že se nic nestalo.
Měla jsem ten pocit z vás všech tady.
Každý je tak křehký a nesnesou něco poslouchat.
[...]*
- A: *Něco vám řeknu.
Nikdy jsem nepracovala v pohřebním ústavu,
kterej by byl tak depresivní.¹³⁴*

Dialog velice dobře charakterizuje stav vztahů v rodině po smrti otce. Otec, Nathaniel, zřejmě plnil funkci prostředníka, který pomáhal zprostředkovat komunikaci mezi jednotlivými členy rodiny. Současně je ale možné, že jeho zjevná autorita (po jeho smrti s ním všichni vedou opakovaně vnitřní dialog) mohla utlumit rozvoj zdravé a otevřené komunikace, jakožto základu pro rozvoj rodinné intimity. Právě v tomto prostředí se David naučil o intimních věcech a problémech nemluvit. Následně se ukáže, že v rámci rodiny se stylizuje se do role oběti: On byl ten, který

¹³³ Munt, cit. 21, s. 164.

¹³⁴ *Nový člověk* (10:1)

zanechal svého snu (studia práv) a obětoval svůj život pro dobro rodiny. Otcí pomáhal vést podnik, zatímco si jeho starší bratr Nate užíval nezávislého života v Seattlu. Z toho vyvstává i konflikt mezi oběma bratry. Možná, že pocit povinnosti vůči rodině a podniku spojený se snahou být „dobrým synem“ ještě umocňuje Davidovu potřebu potlačovat jeho vlastní osobnost. Davidovy vztahy s ostatními členy rodiny se sice na první pohled jeví jako normální, nicméně vzájemná blízkost je spíše formální, zakrývající množství nahromaděných a nevyřčených křivd.

Vztahy se sourozenci se začnou zlepšovat poté, co se před nimi David vyoutuje. U matky je proces komplikovanější a proto je posledním členem rodiny, který se o jeho orientaci dozví. Ve scéně, kdy David matce otevřeně přizná, že je gay, vyvstává myšlenka, že se mezi sebou neznají. Ruth následně pokládá otázku „*A kdo za to může?*“. Odpověď se od Davida nedozvíme. Tato situace nám však nabízí upřesnění pohledu na vztahy v rodině obecně a můžeme ji uplatnit také na Davida samého: David nezná sám sebe (hledá se), těžko tedy může dovolit ostatním členům rodiny, aby ho „poznali“. Vztahy v rodině a jejich obnovu můžeme vnímat jako paralelu vnitřního vývoje postavy. Tento princip lze aplikovat i v případě Davida.

5.3.2 Vývoj Davidova vztahu s Keithem.

*„Davidova cesta je o přijetí sebe sama
a zároveň o přijetí druhých“¹³⁵*
Alan Ball

V Davidově vývoji zaujímá důležitou roli konstrukce milostného vztahu s Keithem. V rámci komplexní struktury narativu představuje jejich vztah jednu z hlavních linií, na které budeme demonstrovat proměňující se postoj Davida k sobě samému a ke svému okolí. S Keithem se poprvé setkáváme již v pilotní epizodě. Keith je afroamerický třicátník, policista - maskulinní typ, žijící v bytě v centru Los Angeles. Postupně se dovídáme, že David udržuje milostný poměr s Keithem již několik měsíců. Vztah je ale na žádost Davida v utajení. Keith, na rozdíl od Davida je se svou sexuální orientací již nějaký čas vnitřně srovnaný. Otevřeně

¹³⁵ TVLEGENDS. Alan Ball Interview Part 2 of 2 - EMMYTVLEGENDS.ORG. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 23. 05. 2012 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=onSt1MfwOnE#t=793>>.

se prezentuje jako gay, a to i v rámci svých rodinných a pracovních vztahů.¹³⁶ V první sezoně se jejich vztah potýká s řadou problémů, které jsou determinovány Davidovým procesem coming outu. Protože postava Keitha je z hlediska osobnostního vývoje dál než postava Davida, vzniká mezi konateli napětí, jehož příčinou je mimo jiné i nevyváženost partnerských rolí. Ta se posléze stává jedním z důvodů jejich brzkého rozchodu.

David v Keithovi nachází pocit bezpečí, patrně umocněný Keithovým povoláním. Jeho ochranné pudy mu imponují v kontextu vlastních tužeb po rodinném zázemí. Keithův byt, ve kterém se pravidelně scházejí, poskytuje městskou anonymitu a zároveň je pro Davida jakýmsi útočištěm – místem, kde se cítí dobře a bezpečně. Jedině zde dává explicitně a bez ostychu najevo své skutečné emoce. Proto ve scénách, odehrávajících se v Keithově bytě, je Davidovo chování celkově o poznání uvolněnější a klidnější. David, aniž by si to uvědomoval, v důsledku skrývání své sexuální orientace, odsouvá Keitha na „vedlejší kolej“. Odpírá mu možnost plné integrace do svého života, která je základním předpokladem pro fungující vztah.¹³⁷ Keithovi, kterému postupně dochází trpělivost, vadí, že David se za sebe a tudíž v podstatě i za něho stydí, a proto začne na Davida vytvářet psychický nátlak. Do určité míry je Keithovo naléhání úspěšné, neboť vede ke spontánnímu vyoutování Davida před bratrem Natem.¹³⁸ Zlomovým momentem jejich vztahu se v rámci první sezony stává zvolení Davida do funkce diákona. Davidovo odmítnutí Keithova doprovodu na přijímací ceremoniál je spojené s obavou, že by mohl být společností rozpoznán jako gay, což by vážně ohrozilo jeho nástup do funkce. Konflikt následně vede k jejich rozchodu.¹³⁹

Zcela jasná nevyváženost partnerských rolí je u Davida přímo provázaná s odlišnými způsoby sebeprezentace ve veřejném a soukromém životě. Celý konflikt vyplývající z tohoto schizmatu jasně ukazuje Davida jako zcela nezrálou a nedospělou osobnost, která zjevně nechápe podstatu závazků vycházejících z intimního vztahu mezi dvěma lidmi. David selhává coby partner a psychická opora. Jejich vztah bychom tak mohli definovat jako vztah rodiče a dítěte, nikoli jako rovnocenné

¹³⁶ „[...] Keith je proto konstruovaný jako fyzicky a psychicky svobodnější než David, pohyb jeho těla je plynulý a uvolněný, jeho vystupování ve společnosti je sebevědomé. [...]“ Munt, cit. 21, s. 169.

¹³⁷ Keith, ve snaze být Davidovi v těžké životní situaci oporou, dorazí nečekaně na pohřeb jeho otce. David ale Keithovu přítomnost nevnímá jako psychickou oporu, nýbrž jako starost navíc - obavy a stres z případného odhalení jejich milostného poměru. Situaci rychle vyřeší tím, že Keitha své rodině představí jako kamaráda, se kterým se zná z racketballu. *Odpočívaj v pokoji* (1:1).

¹³⁸ *Otevřená kniha* (5:1)

¹³⁹ Tamtéž

partnerství. Davidova nevyspělost se posléze potvrzuje prostřednictvím jeho tendencí navazovat jednorázové sexuální kontakty (často v nedůstojných podmínkách), kdy David zcela rezignuje na vztah jako takový a hledá pouhé sexuální uspokojení.

Druhá sezona se pro Davida nese v duchu „nového začátku“ (je již veřejně vyoutovaný). David začne navazovat známosti s muži pod svým pravým jménem. Už se nejedná o náhodné sexuální kontakty, ale o snahu nalézt partnera a mít vážný vztah. Slibně se rozvíjející vztah s právníkem Benem je náhle narušen návratem Keitha, potýkajícího se s psychickými problémy.¹⁴⁰ Celá situace vede k tomu, že David si zřejmě začne uvědomovat podstatu svých citů, jež ke Keithovi chová a dokáže je identifikovat jako lásku, což posléze vede k obnovení jejich vztahu. Tentokrát se jedná již o rovnocenný dialog iniciovaný oběma stranami. David se následně oficiálně ke Keithovi nastěhuje.

Podstatná proměna Davidovy role ve vztahu spočívá v jeho nově nabyté schopnosti být pro Keitha oporou. Společné soužití ale postupně odhaluje další problematickou oblast Davidovy osobnosti, kterou je tendence stavět se v konfliktních situacích do role oběti - podobným vzorcem chování nalezneme i v rámci Davidovi identifikace v rodinných vztazích. David uhýbá Keithově impulzivní a výbušné povaze, inklinující k afektovaným výlevům hněvu. Raději volí pasivní přístup, ve snaze nezavdávat Keithovi záminky, jež by mohly vést k výbuchům agrese. V důsledku toho narůstá Davidova nespokojenost ve vztahu. Neschopnost postavit se Keithovi na odpor a vytvořit tak prostor pro vzájemný dialog, směřující k vybalancování situace, opět vede k nevyváženosti jejich partnerských rolí. Zajímavá je v tomto bodě paralela Davida s jeho matkou Ruth. V okamžiku, kdy se David ocitne ve vztahu s Keithem, staví se do stejné vztahové role, jakou hraje v rodině Fisherů jeho matka. Nejedná se o stav vzniklý tlakem okolí, ale o osobní sklony související s vnitřním bojem. Přestože u Ruth a Davida nejsou motivace totožné, princip zůstává stejný - trpitelná role a přinášení obětí s argumentací „Já musím.“

Davidovým největším problémem je jeho tendence nechat konflikt zajít do kritické fáze. Nechává se „zahnat do kouta“ a v momentě, kdy se ocitá pod psychickým tlakem, který přestává zvládat, reaguje protiútokem. Protiútok je ve své

¹⁴⁰ Keith v epizodě *Neviditelná žena* (5:2) při policejním zásahu zastřelí muže, který ohrožoval svoji manželku zbraní.

prvotní fázi spojený spíše s pudem sebezáchovy než se snahou řešit problémy konstruktivním způsobem. David i Keith jsou oba velmi emocionální osoby, které se nechávají strhnout k impulzivnímu jednání pod vlivem vášní. Nahromaděný vztek a intenzivní emoce umí ve vztahu ventilovat pouze prostřednictvím sexu, což je oblast, ve které si vzájemně vyhovují.

Ve třetí sezoně se jejich vztah ocitá v krizi. Příčinou je oboustranné vystřízlivění a nastupující stereotyp. Společně se nastalou situací snaží vyřešit tím, že navštěvují partnerskou poradnu. Hlavním problémem jejich vztahu je podle terapeuta vzájemná závislost a neschopnost oboustranné komunikace, maskovaná a kompenzovaná sexem. Zatímco je Keith otrávený ze své práce, ve které nevidí žádný smysl,¹⁴¹ David svůj smysl života nahrazuje zaměřením pozornosti výlučně na práci a Keitha. Současně vychází najevo, že David nemá žádné přátele. Tím je umocněna jeho nezdravá fixace na Keitha. Díky absenci přátel neumí „žít v rozvinutých sociálních vztazích“ a tudíž se nemá kde naučit, jak ve vztahu s Keithem fungovat. Z toho plyne i nerozvinutá schopnost řešení konfliktních situací. Partnerskou krizi se snaží po vzájemné dohodě opět vyřešit oživením sexuálního života prostřednictvím v sexu ve třech. Nicméně to ale jejich krizi komunikace nijak neřeší. David, ve snaze vymanit se ze života rozděleného pouze mezi práci a Keitha, začne navštěvovat pěvecký gay sbor. Navazuje přátelské vazby s jednotlivými členy sboru a začne s nimi trávit poměrně hodně volného času. S rozvíjejícími se přátelskými vztahy postupně narůstá i jeho sebedůvěra, což se projeví v klíčovém momentě třetí sezony: partnerská krize kulminuje hádkou, při které se David s Keithem rozejde. Rozchod však nemá dlouhého trvání a ukáže se, že Davida a Keitha naučil konstruktivnímu způsobu řešení partnerských problémů a vzájemné otevřené komunikaci.

Tento nový stav podkládá základ pro to, aby David s Keithem mohli společně založit tolik vytouženou rodinu.¹⁴² Davidova potřeba vlastní rodiny je naplněna v momentě, kdy se jim podaří adoptovat dvě děti - sourozence Durrella a Anthonyho.

¹⁴¹ Poté, co dostal jako policista výpověď, pracuje jako člen bezpečnostní agentury. V rámci této práce musí plnit z jeho pohledu i podřadné úkoly.

¹⁴² Mateřský pud Davida je neustále náznakově připomínáný a akcentovaný již od první řady. Jeho touha po dětech byla zároveň jedním z problematických míst jeho coming outu.

5.3.3 Dílčí závěr

David se ve vztahu s Keithem posunul od nezkušeného, naivního a nedospělého jedince k zodpovědnému rodiči. Aby se propracoval do tohoto bodu, musel si nejprve uvědomit zodpovědnost, kterou partnerský vztah obnáší. Na základě toho se musel následně naučit vzájemné komunikaci a dojít poznání, že problémy je nutné řešit rovnou a přímo. K tomu se váže pochopení zodpovědnosti (ne nutně v plné šíři), kterou partnerský/rodičovský vztah přináší. David si zřejmě jako rodič postupně uvědomuje, že jeho život je s ostatními svázaný, a že není možné vzniklé problémy a dilemata přehlížet. Fakt rodičovství ovlivňuje partnerský vztah na další úrovni - společné zodpovědnosti. Excesy totiž mají dopad ne jen na vztah mezi Davidem a Keithem, ale zejména na děti. David se někdy až příliš úzkostlivě snaží být dobrým rodičem a možná se tak i chce vyvarovat chyb s jimiž se potýkal v rodině, ve které vyrůstal. Jistým způsobem se pak může tato křečovitost jevit jako nevědomá nápodoba chování jeho matky Ruth.

5.4 Uvědomění si vlastní smrtelnosti - sebe sama jako následek náhlých traumatických událostí

*Cítím se, jakoby mi mizel obličej.
Snažím se ho udržet, ale nejde to.
Prostě mizí. A to co je pod ním...¹⁴³*
David

Tématika smrti je v *Odpočívaj v pokoji* přítomna prakticky v každé minutě. V kapitole 5.1 *Konstrukce fikčního světa v Odpočívaj v pokoji* jsme stanovili, že konání postav je ovlivňováno jednak jejich vzájemnou interakcí a jednak smrtí, která je jedním z možných projevů přírodní síly (neintencionální události). Cílem této kapitoly je demonstrovat, jakým způsobem smrt ovlivňuje vývoj a proměnu postavy Davida. V Davidově narativní linii jsou v tomto ohledu klíčové dvě události. První z nich je násilné přepadení, při kterém se David ocitne „tváří v tvář“ smrti, druhá je náhlá smrt bratra Natea, coby blízké osoby. Obě události mají posléze výrazný vliv na Davida z hlediska transformace vnitřního pojetí/přijetí vlastní smrtelnosti, které

¹⁴³ *Nehybný* (11:5)

je důležitou součástí procesu uvědomění si sebe sama.¹⁴⁴

5.4.1 Davidův postoj ke smrti

Davidův postoj ke smrti můžeme nahlížet ze dvou hledisek - z hlediska pracovního a z hlediska osobního. Z flashbackových sekvencí se dovídáme, že David se se smrtí setkává již od útlého dětství, kdy jako malý kluk nejprve otce pozoroval při práci a později mu začal pomáhat s balzamováním mrtvých těl v přípravně ve sklepení jejich rodinného domu.¹⁴⁵ Na rozdíl od svého bratra Natea mu pohled na mrtvá těla nikdy nečinil žádný problém. Jakožto ředitel pohřebního ústavu je David se smrtí doslova v každodenním kontaktu. V rámci svého povolání je neustále konfrontovaný s nejrůznějšími způsoby úmrtí, od těch přirozených až po násilné. Zároveň je svědkem různorodých reakcí pozůstalých na smrt svých blízkých a částečně také jejich životních osudů. První setkání s pozůstalými, při kterém je nutné vyřešit organizační aspekty pohřbu, jsou téměř vždy nadměru citlivou a intimní záležitostí, vyžadující specifický přístup. David si v tomto ohledu zachovává profesionální odstup. Je si vědom, že sklon k osobní zainteresovanosti by mohly výrazným způsobem zasahovat do jeho soukromého života.¹⁴⁶ Bez ohledu na vlastní víru, morálku či osobní ideologii, mrtvé ani pozůstalé nijak nehodnotí a nesoudí. Naopak pozůstalým naslouchá a dává najevo porozumění pro jejich smutek, nehledě na to, kým nebožtík za života byl. Současně jako profesionál, znalý pohřebních tradic a rituálů různých kultur, dokáže vyjít vstříc netradičním požadavkům na poslední rozloučení se zesnulým.

Profesionalitu je schopen zachovat i ve zcela absurdních situacích. Uvedme příklad epizody *Nikdy nevíš* (2:3), kde vyšinutý zaměstnanec zastřelí několik svých kolegů a nadřízených. Poté sám spáchá sebevraždu. Dvě mrtvá těla (oběti a vraha) jsou následně převezena do přípravní v márnici domu Fisherových. Rico (balzamovač a nově obchodní partner) Davidovi rozčileně vytýká, že je neetické v rámci jednoho pohřebního ústavu uspořádat pohřeb vraha a zároveň pohřeb jeho

¹⁴⁴ „Všechny osoby jsou smrtelné, ale smrt určitého jedince je náhodná událost. Účinek P-síly je posílen tím, že postihuje osobu nejen zvnějšku, ale také a především z vnitřku.“ Doležal, cit. 10, s. 71.

¹⁴⁵ *Závěť* (2:1)

¹⁴⁶ Ne vždy se mu to ale daří, vzpomeňme na postavu zavražděného gaje Marcuse, jehož smrt se Davida výrazným způsobem dotýkala, ba co víc, podnítila ho k vyoutování před církevním sborem a jeho rodinou.

oběti. David ale zastává opačný názor.

D: *Myslíš si že pan a paní Showalterovi (rodiče vraha) trpí nějak míň než Dorothy Milne (manželka jedné z obětí)?*

R: *Možná a je mi to u prdele.
Kdyby svýho kluka vychovali líp,
nemusel zabít všechny ty lidi.
[...]*

D: *At' už se ti to líbí nebo ne, je to tvá práce.
City musí stranou.*

Názorová výměna mezi Davidem a Ricem se na první pohled může jevit jako prosté zastání „obchodního stanoviska“. Nicméně celou situaci můžeme interpretovat tak, že David je přesvědčený, že „ve smrti jsou si všichni lidé rovni“. Zároveň se zdá, že David očividně nevidí v bolesti pozůstalých rozdíl.

Další příklad, který může poskytnout klíč k uchopení Davidova nahlížení na smrt, nalezneme v epizodě *V případě extáze* (2:4). V úvodních minutách je autem sražená žena středního věku. Nate se s pozůstalým manželem prakticky okamžitě identifikuje, jelikož mu v nedávné době také zemřela manželka Lisa. Identifikace ale neprobíhá na úrovni prožitku „truchlení“, ale na bázi toho, že se oba nachází ve stejné situaci. Z toho vyvěrá následný konflikt. Z muže vyzařuje duševní vyrovnanost a klid - smíření se smrtí manželky. V kontrastu jak je tomu u valné většiny pozůstalých, kteří projevují své emoce velmi explicitně. Nate na základě vlastní zkušenosti nedokáže takové chování pochopit, a proto na muže slovně zaútočí. David ho v zápětí rychle odvádí do kanceláře.

D: *A dost!*

N: *Jenom mu chci pomoci si to připustit.
Mám skvělou kvalifikaci. Jsem funebrák
a právě mi umřela manželka,
kdo o tom ví víc než já?*

D: *Tady nejde o tebe, jasný? Nech ty lidi být.*

Davidovo konání má v těchto situacích sice racionální povahu, nicméně se nejeví jako pouhý povrchní projev úcty spojený s obchodním zájmem. Všechny tyto okolnosti vypovídají o jeho profesionalitě a snaze o poctivý přístup k řemeslu. Současně nám poskytují i možný náznak Davidova chápání smrti jako takové. Je zjevné, že jeho způsob jednání je odvislý od vysoké míry vnímavosti a schopnosti empatie, kterou projevuje nejen vůči pozůstalým, ale i k posmrtné důstojnosti

zemřelých.¹⁴⁷ Můžeme předpokládat, že David o smrti přemýšlí a snaží se k ní vytvořit nějaký postoj. Práce a profesní zatížení si tento typ úvah logicky vynucuje. Mohli bychom říci, že Davidův vztah ke smrti je primárně utvářen prostřednictvím jeho povolání.

Dalším důležitým prvkem v utváření Davidova osobního postoje ke smrti je nepochybně víra v Boha. Protestantské vyznání mu bylo vnuknuto na základě výchovy (jeho matka je stejného vyznání). Budeme-li vycházet z předpokladu, že David je „věřícím člověkem“, musíme fakt jeho víry chápat jako základní interpretační východisko pro to, jak chápe roli smrti v životě člověka. Víra v existenci Boha předpokládá víru v posmrtný život. Smrt pak znamená poslední cestu do jednoho ze tří míst - Ráje, Očistce anebo Pekla. Davidovo konání v životě pak z jeho strany musí být nutně neustále podrobováno osobnímu hodnocení a zároveň konfrontaci s jeho vírou (viz. podkapitola 5.2.2 *Dialogy s mrtvými jako obraz vlastního já*). Víra v posmrtný život by mu měla poskytnout pocit prediktability a vědomí kontroly nad svým životem, a stejně tak vyrovnaný postoj ke smrti. Nicméně o několik sezon později je tato domněnka zpochybněna, a to na základě Davidovy osobní konfrontace se smrtí. Aspekt strachu z vlastní smrti, ve skutečnosti po celou dobu v Davidovi hluboce zakořeněný a skrytý za „profesním“ nahlížením smrti, které se ukazuje být spíše vnější maskou, než odrazem vnitřního stavu, redefinovali naše dosavadní chápání postavy. Vychází najevo, že Davidův vnitřní konflikt má podstatně hlubší základ - David se nemá se rád především jako člověk, problém s přijetím homosexuální orientace je pouze jedním z projevů této „nenávisti“.

5.4.2 Násilné přepadení

Davidův strach ze smrti je nečekaně odhalen náhlým traumatickým zážitkem - násilným přepadením, jež se odehraje v epizodě *To je můj pes* (5:4). Při převozu mrtvol David zastaví mladému stopaři, kterému údajně došel benzín. Krátce na to, na první pohled sympatický mladík, který se představí jménem Jake, začne Davida

⁵ Nově přijatá balzamovačka Angela je zanedlouho Davidem propuštěna. Jedním z důvodů byly osobní hovory při práci s lidskými ostatky - v epizodě *Nový člověk* (10:1) Angela telefonuje přes handsfree (diskutuje se svým přítelem ohledně svého orgasmu) a současně připravuje mrtvé tělo k pohřbu.

ohrožovat zbraní. Následuje několikahodinový psychický a fyzický teror, při kterém Jake Davida okrade, zbije ho a donutí ho užít omamnou látku. Jake nakonec Davida v odlehle uličce polije benzínem, který se v zápětí chystá zapálit. V rámci sadistického *potěšení* z nadvlády nad Davidem a jeho strachem o život, Jake moment zapálení oddaluje a nakonec vsune Davidovi do pusy zbraň se slovy, ať zavře oči. Jake ale nechá Davida žít a beze slova se vytratí.¹⁴⁸

Na Davidovu psychiku má extrémně traumatizující zkušenost velký dopad a stává se zmiňovaným zlomovým bodem z hlediska transformace jeho osobnosti. Bezprostředně po události se u Davida začnou projevovat příznaky typické pro posttraumatickou stresovou poruchu. David má problémy s koncentrací, objevuje se u něj fyzický neklid, třes, do mysli se mu neustále vtírají záblesky vzpomínek na přepadení (flashbacky), často vyvolané náhodnými podněty z okolí. Trpí halucinacemi a nočními můrami, v nichž opakovaně figuruje násilník Jake. Příznačná je také podrážděnost a afekty hněvu, přecházející ve spontánní a nekontrolovatelné intencionální akty.¹⁴⁹ David se potýká se studem z prožité bezmoci a ponížení.¹⁵⁰ Traumatický zážitek je navíc umocněný tím, že při přepadení byl David vystaven všem svým strachům zároveň - strach z hrubého fyzického násilí (viz rozhovor s mrtvým Marcusem), strach z ponížení, strach z bezvýchodnosti situace, vydání napospas atd.

Důležitým mezníkem je Davidovo odhodlání psychickému traumatu čelit. Krátce poté, co policie Jakea dopadne, David sebere odvalu, a rozhodne se mu postavit „tváří v tvář“. Vzniklá situace z jeho pohledu obrací karty - Jake je uvězněný v cele, je bezmocný, odříznutý od světa a od svobody. Teď je to David, kdo je svobodný. V průběhu rozhovoru s ním si ale postupně uvědomí, že Jake je psychicky nemocný člověk, který si není vědom podstaty, natož závažnosti svého činu. Ačkoli David k Jakeovi cítí nenávisť, postupně mu dochází, že trauma, které prožil, má pro něj ve výsledku pozitivní přínos - Jake je ten, který ho osvobodil od celoživotních strachů, neboť mu umožnil přímou konfrontaci s nimi, což Davidovi přineslo cennou životní zkušenost. Uvědomění si vlastních strachů a moment rozhodnutí jim čelit, Davida

¹⁴⁸ V rámci narativní sémantiky fikčních světů, můžeme situaci přepadení definovat jako interakci dvou osob - konatelů, jejímž nástrojem je jednostranné uplatňování fyzické moci. „*Fyzická moc, nejhrubší prostředek ovládnutí, se odvozuje z tělesné zdatnosti znásobené zbraněmi; vykonává kontrolu fyzickými akty.*“ Doležal, cit. 10, s. 111.

¹⁴⁹ V epizodě *Temný les* (10:4) David fyzicky napadne muže, který se choval povýšeně k servírce. Muž - Roger Pasquese Davida následně žaluje za fyzické napadení a žádá finanční kompenzaci ve výši 500 000 amerických dolarů.

¹⁵⁰ V epizodě *Výzva* (7:4) má David v baru vidinu, jak se mu návštěvníci posmívají, že je srab.

posouvá a dělá ho „silnějším člověkem“. Zároveň pocit blízkosti smrti v Davidovi vyvolal důležitou odezvu, kterou je uvědomění si sebe sama, své smrtelnosti - omezeného času života, který by pro svou nevyzpytatelnost neměl být promrhán. S vědomím nového začátku se David obrací k tužbě po vytvoření rodiny s Keithem.

5.4.3 Smrt bratra

Stanovili jsme, že působení přírodní síly je vždy náhodná událost, která se v rámci fikčního narativu *Odpočívej v pokoji* nevyhýbá ani hlavním postavám. Náhlé úmrtí Natea znamená pro celou rodinu velkou tragédi. Na Davida má mnohem závažnější dopad, než násilné přepadení, nebo smrt otce.

Výsledkem velkého psychického vypětí (coming out, problémy ve vztahu, násilné přepadení, adopce dětí), kterému byl David v krátkém časovém intervalu vystaven, je oslabení schopnosti kontrolovat vlastní emoce. Následkem Nateovi smrti se Davidovi začne zjevovat postava v jasně červené¹⁵¹ mikině s kapucí. David sám nedokáže rozlišit, kdy se jedná o přelud a kdy o skutečnost. Záhadná postava střídá tváře násilníka Jakea, mrtvého bratra nebo nemá obličej vůbec. Obsah Davidových halucinací je často velmi brutální a násilný - např. postava v mikině napadá členy jeho rodiny. Davidova paranoia postupně narůstá a začíná výrazným způsobem ovlivňovat jeho praktický život - vede k iracionálnímu konání.¹⁵²

Vše vrcholí snem, ve kterém se David nejprve výrazným způsobem postaví svému otci a hned nato čelí opět záhadné postavě, které ho napadne. David před postavou poprvé neutíká, ale postaví se jí na odpor - zaútočí na ni, ale vzápětí zjistí, že pod kapucí se skrývá on sám - jeho vystrašené já. David jakoby pochopil, že celou dobu utíká a bojuje pouze a jenom sám se sebou, nikoliv před agresí přicházející z okolního světa. Moment, kdy následně obejmeme sám sebe je symbolickým gestem sebezříjetí

¹⁵¹ Mohli bychom se teď zamyslet, co červená barva může symbolizovat. Červená barva má nesporně mnoho významů, které mohou být nahlíženy v různých kontextech (např. kontext kultury, archetypu, kontext individuální zkušenosti atd.). Obecně a v rámci evropské a americké kultury je červená považována za barvu velmi agresivní, která bývá spojována s emocemi velké intenzity - láskou, hněvem, bolestí, nenávistí atd. Je barvou krve a srdce, boje, násilí, vášně, fyzické síly, dynamiky a je mnohdy vnímána také jako symbol sexuality. Všimněme si, že všechny tyto symbolické významy je možné uplatnit na postavu Davida. Můžeme dokonce říci, že červená barva definuje Davidův charakter.

¹⁵² V záchvatu strachu o život svých dětí, vyzvedne oba syny (Durrella a Anthonyho) ze školy ještě před skončením výuky. Následně je odveze domů, kde se je snaží ochránit před neexistujícím nebezpečím.

a zároveň počátkem nové etapy Davidova života.

5.4.4 Dílčí závěr

Nová životní etapa představuje prostor, ve kterém se David posunul od nevědomého tápání ve vlastní existenci bez schopnosti naslouchat a porozumět sám sobě k celkovému zklidnění a otevření se vědomému vnitřnímu dialogu. Současně je spojena s nově získanou schopností čelit svému strachu bez potřeby jednotlivé problémy schovávat sám před sebou. Tento Davidův nově nabytý vnitřní stav ale nemůžeme vnímat jak finální. Ve skutečnosti se jedná o začátek nové zkušenosti, kdy má David možnost se naučit sám se sebou pracovat vědomě a cíleně. Od tohoto bodu má nakročeno k plnohodnotnému životu. Motivické linie uvedené v předchozích částech analýzy se v rámci narativu různým způsobem prolínají a doplňují. Nelze je nahlížet odděleně, ale ve vzájemném kontextu a vazbách. Jedině tak nám poskytují celistvý obraz Davidovy osobnosti. Situace prezentované v rámci této kapitoly představují kulminační bod dříve reflektovaných témat.

Závěr

Primárním cílem této práce byla reflexe vývoje a proměn jedné z ústředních fikčních postav - Davida Fishera v americkém televizním seriálu *Odpočívej v pokoji*, v kontextu jeho pěti odvysílaných řad. Sekundárním cílem bylo dokázat, že coming out, kterým si postava v první sezoně prochází, a který se stal jedním z nejreflektovanějších témat v odborné literatuře a na internetu, není primárním motivem narativní linie postavy Davida a ani nejdůležitějším bodem jejího vývoje. Základním ideovým východiskem se pro tuto práci stal výrok tvůrce seriálu Alana Balla: *“Nechtěl jsem, aby byl chápaný jako ‚gay postava‘. Chtěl jsem, aby milostný příběh Davida a Keitha měl stejnou váhu jako milostný příběh Natea a Brendy.”*¹⁵³

Analýza vývoje a proměn postavy Davida metodologicky vychází z navrhnutého konceptu Lubomíra Doležala z oblasti teorie fikčních světů. Doležal při analýze fikčního světa dává velký prostor fikční postavě (konateli/osobě), při jejíž dekonstrukci zohledňuje kategorie, jako jsou akce, motivace, emoce, duševní život, interakce atd. Zohlednění těchto kategorií umožnilo postihnout vývoj a proměnu postavy Davida a nastínit tak její složitou psychologii.

V první části analýzy jsem přiblížil elementární zákonitosti a fungování fikčního světa seriálu *Odpočívej v pokoji*, v němž postava Davida existuje. Ve druhé části jsem se zaměřil na vývoj a proměnu postavy, na základě reflexe procesu přijetí sexuální orientace. Většina existujících analýz se v tomto ohledu soustředí pouze na první sezonu, kde je motiv coming outu dominantní. Nicméně v textu jsem poukázal na to, že coming out není první sezonou definitivně ukončený - nejedná se o jednorázovou záležitost. Dozvuky Davidova coming outu můžeme spatřovat i v epizodách o několik řad později. Ve třetí části analýzy jsem se zabýval vývojem Davidova partnerského vztahu s Keithem, který v rámci komplexního narativu představuje jednu z hlavních linií. V poslední části analýzy jsem demonstroval vliv

¹⁵³ Podeswa, cit. 1.

náhlých traumatických událostí na vývoj a proměnu postavy. Tuto část osobně vnímám jako velmi důležitou, protože jednak představuje kulminační bod předchozích částí analýzy - zároveň i Davidovy narativní linie, a jednak je argumentem, který naplňuje sekundární cíl práce. Potvrdilo se, že hlavní motivickou linií postavy Davida není pouze vnitřní boj s homosexuální orientací, nýbrž cesta k uvědomění si a přijetí svých chyb, sebe sama, jakožto lidské bytosti.

Protože se práce primárně snaží zachytit vývoj a proměnu postavy a poukázat tak na její psychologickou propracovanost, samotná analýza v sobě zahrnuje témata, která z hlediska omezeného rozsahu práce nebylo možné zkoumat detailněji - např. vztah David a náboženství. V tomto směru práce nabízí cestu k případným podrobnějším analýzám zaměřených na tato témata.

Přestože seriál je v mnoha ohledech již překonaný, ve svém bádání jsem nenarazil na žádnou práci, jež by analyzovala např. vizuální styl, který by si podle mého názoru zasluhoval pozornost (viz kapitola *HBO, Odpočívej v pokoji, Alan Ball*, kde upozorňuji na vizuální styl).

Prameny a literatura

Prameny:

Odpočívej v pokoji, Six Feet Under, USA, HBO 2001-2005.

Literatura:

AKASS, Kim a Janet MCCABE. *Reading Six feet under: TV to die for*. New York: I.B. Tauris, 2005, xxii, 249 p. ISBN 978-185-0438-090.

BURY, Rhiannon. Setting David Fisher Straight: Homophobia and Heterosexism in Six Feet Under Online Fan Culture. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*. 2008, vol. 3, issue 2, p. 59-79.

BUTLER, Jeremy G. *Television critical methods and applications*. 2nd ed. Mahwah, N.J: L. Erlbaum, 2002, xii, 396 p. ISBN 05-853-8565-3.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

DYER, Richard a Paul MCDONALD. *Stars*. New ed. London: BFI Pub., 1998, 217 p. ISBN 08-517-0643-6.

DYER, Richard a Paul MCDONALD. *Stars: critical methods and applications*. New ed. London: BFI Pub., 1998. ISBN 08-517-0643-6.

EDGERTON, Gary R a Jeffrey P JONES. *The essential HBO reader*. Lexington.: University Press of Kentucky, 2008, ix, 357 p. ISBN 08-131-2452-2.

FAHY, Thomas Richard. *Considering Alan Ball: essays on sexuality, death, and America in the television and film writings*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2006, vi, 184 p. ISBN 07-864-2592-X.

FAHY, Thomas. *Alan Ball: conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013, xvii, 137 p. ISBN 16-170-3877-6.

FONTANA, Andrea, Troy A. MCGINNIS a Cheryl L. RADELOFF. SACRED AND PROFANE: SIX FEET UNDER. In DEZIN, Norman K. (ed.). *Studies in symbolic interaction*. Amsterdam: Elsevier, 2005, vol. 28, p. 109-120.

CHAMBERS, Samuel A. Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of Six Feet Under. *The Journal of American Culture*. 2003, vol. 26, issue 1, p. 24-41.

CHAMBERS, Samuel A. *The queer politics of television*. New York: Distributed in the United States by Palgrave Macmillan, 2009, xvi, 237 p. ISBN 18-451-1681-X.

CHLUMSKÁ, Eva. *Queer teorie ve filmu a v televizi: Nástín využívání myšlenek*

queer teorie v americké filmové a televizní produkci od roku 1990 po současnost. Magisterská práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 102 s.

JEDLIČKOVÁ, Jana. *STAND POINT SERIÁLY V KONTEXTU AMERICKÉHO A BRITSKÉHO TV VYSÍLÁNÍ: Konstrukce LGBTQ identit v rámci dominantního ne-heteronormativního diskurzu.* Magisterská práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, 105 s.

KOKEŠ, Radomír. „*Crime Fiction Investigation*“: *Návrh fikční sémantiky kriminálního seriálu.* Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2009, 80 s.

KOKEŠ, Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu.* Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2010, 83 s.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1.* Studijní text pro kombinované studium. Olomouc, v archivu autora DP (použito se svolením autora studijního textu), 2013, 46 s.

LEVERETTE, Marc, Brian L OTT a Cara Louise BUCKLEY. *It's not TV: watching HBO in the post-television era.* New York: Routledge, 2008, xii, 256 p. ISBN 02-039-2886-5.

MCCABE, Janet a Kim AKASS. *Quality TV: contemporary American television and beyond.* London: I.B. Tauris, 2007, xx, 292 p. ISBN 978-1-84511-511-1.

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap.* 2006, vol. 58, issue 1, p. 29-40.

MUNT, Sally. *Queer attachments: the cultural politics of shame.* Burlington, VT: Ashgate, 2008, xviii, 248 p. ISBN 07-546-4923-7.

PODESWA, Jeremy. Six Feet over. *Advocate.* 2005, issue 941, p. 154-157.

POOLE, Ralph J. America Six Feet Under: Serial Death and the Paternal Ghost in Neo-Soap Opera. *JAST: Journal of American Studies in Turkey.* 2005, vol. 21, p. 77-88.

SHOSHANA, Avi a Elly TEMAN. Coming Out of the Coffin: Life-Self and Death-Self in Six Feet Under. *Symbolic Interaction.* 2006, vol. 29, issue 4, s. 557-576.

SLEZÁKOVÁ, Barbora. *Dějiny Vývoj a proměny ústřední postavy v seriálu Dexter.* Magisterská práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, 96 s.

THOMPSON, Robert J. *Television's second golden age: from Hill Street blues to ER : Hill Street blues, St. Elsewhere, Cagney.* New York: Continuum, 1996, 220 p. ISBN 08-264-0901-6.

ZVĚŘINA, Jaroslav. *Sexuologie (nejen) pro lékaře.* 1. vyd. Brno: CERM, 2003, 287 s. ISBN 80-720-4264-5.

Elektronické zdroje:

BROOKE, James. Witnesses Trace Brutal Killing of Gay Student. In: *The New York Times* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/1998/11/21/us/witnesses-trace-brutal-killing-of-gay-student.html?pagewanted=all>>.

DASGUPTA, Sudeep. Policing the people: Television studies and the problem of 'quality' In: *NECSUS: European Journal of Media Studies* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/>>.

FLEMING JR, Mike. 'True Blood's Alan Ball To Helm Features On Chippendales Founder, And A Loser Who Finds Genie Lamp. In: *Deadline* [online]. 2003 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.deadline.com/2013/09/true-bloods-alan-ball-to-helm-features-on-chippendales-founder-and-a-loser-who-finds-genie-lamp/>>.

FOŘT, Bohumil. Různé možnější a možné různější světy. In: *aluze.cz: Revue pro literaturu, filozofii a jiné* [online]. 1999 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <http://aluze.cz/1999_02/dolezel.php>.

IMDb. Six Feet Under (2001–2005): Awards. In: *IMDb* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0248654/awards>>.

Jesmond Mifsud. Six Feet Under Advert #1. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 26. 10. 2008 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=gsMpAGO6VuU>>.

Jesmond Mifsud. Six Feet Under Advert #2. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 26. 10. 2008 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=G34z9HfUc>>.

Jesmond Mifsud. Six Feet Under Advert #3. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 26. 10. 2008 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=Uc2ThRnNuz0>>.

MAGID, Ron. HBO's acclaimed series Six Feet Under, shot by Alan Caso, ASC, bucks television conventions. In: *American Cinematographer* [online]. 2002 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.theasc.com/magazine/nov02/six/index.html>>.

MITTEL, Jason. Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, pre-publication edition. In: *MediaCommons Press* [online]. 2011 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/>>.

npr. Alan Ball: A 'Six Feet Under' Postmortem. In: *npr* [online]. 2005 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4811691>>.

Six Feet Under. In: *Facebook* [online]. [cit. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<https://www.facebook.com/SixFeetUnderHBO>>.

SixFeetUnderCroatia. Six Feet Under - Claire dancing. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 07. 04. 2013 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=SgaVZQK_n_o>.

TVLEGENDS. Alan Ball Interview Part 2 of 2 - EMMYTVLEGENDS.ORG. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 23. 05. 2012 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=onSt1MfwOnE#t=793>>.

ZERO ALFA. Six Feet Under opening credits HD. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 28. 07. 2013 [vid. 2014-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=w5JkGY1qC8Y>>.

Seznam citovaných filmů a TV pořadů:

Akta X, The X-Files, USA, FOX 1993-2002.

Americká krása, American Beauty, USA 1999, režie Sam Mendes

Banshee, USA, Cinemax 2013-?

Buffý, přemožitelka upírů, Buffy the Vampire Slayer, USA, The WB 1997-2001, UPN 2001-2003

Cybill, USA, CBS 1995-1998

Deadwood, USA, HBO 2004-2006

Dexter, USA, Showtime 2006-2013

Diagnóza vražda, Diagnosis Murder, USA, CBS 1993-2001

Důvěrnosti, Towelhead, USA 2007, režie Alan Ball

Grace v jednom kole, Grace Under Fire, USA, ABC 1993-1998

Hra o trůny, Game of Thrones, USA, HBO 2011-?

Jak jsem poznal vaši matku, How I Met Your Mother, USA, CBS 2005-?

Městečko Twin Peaks, Twin Peaks, USA, ABC 1990-1991

Odpočivej v pokoji, Six Feet Under, USA, HBO 2001-2005

OH Grow Up, USA, ABC 1999

Oz, USA, HBO 1997-2003

Pennies from Heaven, UK, BBC 1978

Pennies from Heaven, USA 1981, režie Herbert Ross

Pravá krev, True Blood, USA, HBO 2008-?

Queer as Folk, USA, Showtime 2000-2005

Rodina Sopránů, The Sopranos, USA, HBO 1999-2007

Sex ve městě, Sex and the City, USA, HBO 1998-2004

Simpsonovi, The Simpsons, USA, FOX 1989-?

The Terry Fox Story, USA 1983, režie Ralph L. Thomas

Tichý svědek, Silent Witness, UK, BBC One 1996-?

Veronica Mars, USA, UPN 2004-2006, The CW 2006-2007

Ztraceni, Lost, USA, ABC 2004-2010