

# Zobrazení rodinných vztahů ve filmech manifestu Dogma 95

Bc., BcA. Lenka Záthurecká

---

Diplomová práce  
2015/2016

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2015/2016

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Lenka Záthurecká**  
Osobní číslo: **K14379**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:  
Zobrazení rodinných vztahů ve filmech Dogma 95**

**2. Praktická část:  
Film "Spravedliví", délka minimálně 20 min, režie**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf, a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

**SCHEPELERN, Peter.** Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004, 228 s. ISBN 80-903310-2-5

**JUNG, Carl Gustav.** Archetypy a nevědomí. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, 437 s. ISBN 8085880113

**STEVENSON, Jack.** Dogme uncut: lars von trier, thomas vinterberg, and the gang that took on hollywood. Santa Monica (USA): Santa Monica Press, 2004. ISBN 1891661353

**BAINBRIDGE, Caroline.** The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice. London: Wallflower Press, 2007. ISBN 978-190-5674-442

**BADLEY, Linda.** Lars von Trier. Urbana: University of Illinois Press, 2010, 1 online zdroj (234 pages). Contemporary film directors. ISBN 978-0-252-07790-6.

Vedoucí teoretické části:

**Mgr. Jana Bébarová**

Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

**prof. Stanislav Párnický, ArtD.**

Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce:

**1. prosince 2015**

Termín odevzdání diplomové práce:

**10. května 2016**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015

doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.  
*děkanka*



*Pavel Hruďa*  
MgrA. Pavel Hruďa  
*vedoucí ateliéru*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 2.12.2015

  
Jméno, příjmení, podpis  
LENKA ZAFRAŇÁKOVÁ

<sup>1)</sup> zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydávající zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejménos pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požádat na své náklady výkazy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Písem, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

<sup>2)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezahrnuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

<sup>3)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpráve autor takového díla udělil svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybnějiho právo jako vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Uení-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše. Přitom se přiměřeně k větší výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1

## **ABSTRAKT**

Ve své práci se věnuji fenoménu manifestu Dogma 95 a rozboru z hlediska zobrazení rodinných vztahů ve filmech Larse von Triera, Thomase Vinterberga a Søren Kragh-Jacobsena. V teoretické části přináším základní informace o psychologii rodiny a narušených mezilidských vztazích, dále se poté věnuji historickým aspektům vzniku manifestu a režijním biografii zakládajících režisérů. V poslední části své práce se věnuji metodologickým rozborům základních filmů, jež v rámci manifestu Dogma 95 vznikly a řeší téma rodiny.

Klíčová slova: Lars von Trier, Dogme 95, manifest, Thomas Vinterberg, Jacobsen, rodinné vztahy, Idioti, Mifune, Rodinná oslava

## **ABSTRACT**

My work deals with the Dogma 95 phenomenon and the analysis of the display of family relations in films by Lars von Trier, Thomase Vinterberg and Søren Kragh-Jacobsen. The theoretical part offers basic information on family psychology and unstable interpersonal relationships. Moreover, it is devoted to the historical aspects of the formation of the manifesto and the biographies of the founding directors. The last part of my work analyzes the fundamental methodology of the films created within the Dogma 95 manifesto that deal with the theme of family

Keywords: Lars von Trier, Dogme 95, manifesto, Thomas Vinterberg, Jacobsen, family relationships, Idiots (Idioterne), Mifune's Last Song, Celebration

Chci poděkovat především Janě Bébarové za to jaká je, jak zvládá mě i sebe i když se svět řítí do pekel a v neposlední řadě také za vedení této diplomové práce. Dále bych chtěla poděkovat drahému dědouškovi a bábince za skálopevnou podporu během celých (pravda dlouhých) studií. Jitce Záhurecké protože je máma. Dále Janě Janíkové a Petru Janíkovi, kteří pro mě byli a jsou ztělesněním fakulty. Stanu Párnickému za jeho klid a pořouchlý smích ve vinárnách. A v neposlední řadě také všem, kdo se podílejí na mé teorii každodenního malého lidského dobra.

*"Kdo ví, proč je na světě, snese každý způsob života" F. Nietzsche*

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

# OBSAH

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ÚVOD</b> .....   | <b>9</b>  |
| <b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....  | <b>12</b> |
| <b>1 PSYCHOLOGIE RODINY</b> .....                                     | <b>13</b> |
| 1.1 SYSTÉM RODINY Z POHLEDU PSYCHOLOGIE.....                          | 13        |
| 1.2 FUNKCE RODINY.....  | 15        |
| 1.2.1 Biologicko-reprodukční funkce .....                             | 15        |
| 1.2.2 Ekonomicko-zabezpečovací funkce.....                            | 16        |
| 1.2.3 Emocionální funkce .....  | 16        |
| 1.2.4 Socializačně-výchovná funkce.....                               | 17        |
| 1.3 DEFINICE ZÁKLADNÍCH MODELOVÝCH ROLÍ A ARCHETYPŮ.....              | 19        |
| 1.3.1 Matka.....  | 19        |
| 1.3.2 Otec .....  | 21        |
| 1.3.3 Dítě.....   | 23        |
| 1.4 PSYCHOPATOLOGICKÉ JEVY V RODINNÝCH VZTAZÍCH.....                  | 26        |
| 1.4.1 Zneužívání dětí.....  | 27        |
| 1.4.2 Fyzické násilí .....  | 28        |
| 1.4.3 Psychické násilí (manipulace).....                              | 29        |
| 1.4.4 Alkoholismus .....  | 30        |
| 1.4.5 Rodina s mentálně retardovaným jedincem .....                   | 31        |
| <b>2 VZNIK MANIFESTU DOGMA 95</b> .....                               | <b>34</b> |
| 2.1 SPOJENÍ S HISTORIÍ? .....   | 34        |
| 2.2 DOGMA – ZPÁTKY K ZÁKLADŮM .....                                   | 36        |
| <b>3 ZÁSADY MANIFESTU DOGMA 95 A JEHO TECHNOLOGICKÉ PŘESAHY</b> ..... | <b>39</b> |
| <b>4 ZAKLADATELÉ MANIFESTU</b> .....                                  | <b>46</b> |
| 4.1 LARS VON TRIER .....  | 46        |
| 4.2 THOMAS VINTERBERG.....  | 50        |
| <b>II PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....  | <b>53</b> |
| <b>5 STYLISTICKÁ A NARATIVNÍ ANALÝZA</b> .....                        | <b>54</b> |
| 5.1 ANALÝZA FILMU RODINNÁ OSLOVA (THOMAS VINTERBERG).....             | 54        |
| 5.1.1 Obecné informace a širší kontext.....                           | 54        |
| 5.1.2 Scénosled a rozbor filmu.....                                   | 55        |
| 5.1.3 Závěr a zobrazení rodinných vztahů podle teoretické části ..... | 63        |
| 5.2 ANALÝZA FILMU IDIOTI (LARS VON TRIER) .....                       | 66        |
| 5.2.1 Obecné informace a širší kontext.....                           | 66        |
| 5.2.2 Scénosled a rozbor filmu.....                                   | 67        |
| 5.2.3 Závěr a zobrazení rodinných vztahů podle teoretické části ..... | 75        |
| 5.3 ANALÝZA FILMU MIFUNE (SØREN-KRAGH JACOBSEN).....                  | 77        |
| 5.3.1 Obecné informace a širší kontext.....                           | 77        |
| 5.3.2 Scénosled a rozbor filmu.....                                   | 78        |
| 5.3.3 Závěr a zobrazení rodinných vztahů podle teoretické části ..... | 85        |
| <b>ZÁVĚR</b> .....  | <b>89</b> |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ .....</b> | <b>91</b> |
| <b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>                                    | <b>94</b> |
| <b>PŘÍLOHA P I: SLIB CUDNOSTI .....</b>                        | <b>95</b> |



## ÚVOD

Fenomén manifestu Dogma 95. Mnohými diváky, tvůrci i kritiky zatracovaný jako jedna z dalších Trierových provokací, jinými oslavovaný jako revoluční přístup k tvorbě filmu, práci s filmovým prostorem i samotnými herci. Jediné přídavné jméno, na kterém se snad shodnou oba zmíněné názorové tábory je jednoznačně přívlastek radikální.

Spolu s tímto manifestem vzniklo v roce 1995 také celé filmařské hnutí, jež hlásá návrat k jednoduchosti, opuštění plytkých příběhů a maximální soustředění na příběh a postavu. Všechny zmíněné body jsou zcela jistě velmi šlechetné, a pokud by byl manifest Dogmatu prosazován plošně, mohl by změnit podle mého názoru film, jak jej známe doteď, a způsob vyprávění příběhů. I když jsou podobné myšlenky dogmatickou utopií, protože ve filmu snad kromě pravidla osy a skriptových návazností není nic pevně dané, manifest Dogma 95 ovlivnil celou řadu skandinávských i světových režisérů (*Julien Donkey-Boy* – USA, *Interview* – Jižní Korea, *Godinne van die Grondpad* – JAR...).

Primárním cílem mé práce je prohloubení povědomí o manifestu Dogma 95 a práci jeho zakladatelů. Důležitým přesahem by mělo být také zaměření na rodinné vztahy, protože do dnešní doby ještě nevznikla žádná akademická práce s tímto konkrétním tématem. Každý z mnou vybraných „dogmatických“ filmů totiž svým způsobem zobrazuje rodinu ať už jakkoliv deformovanou, simulovanou nebo s dlouhodobě narušenými vztahy.

Poznatky z teoretické části poskytnou základ části analytické, v níž se budu snažit poodhalit, jakým způsobem pracují filmaři Dogmatu s rodinným systémem, jeho modelovými rolami i funkcemi a v neposlední řadě se pokusím odpovědět na otázku, zda je možné mezi zmíněnými filmy vysledovat určité podobnosti nebo je jejich režijní styl naprosto odlišný.

Má diplomová práce je z důvodu přehlednosti rozdělena do dvou hlavních částí – teoretické a analytické. V té první se budu zabývat systémem rodiny z pohledu psychologie. V první kapitole definuji základní rodinné subsystemy, funkce, modelové role a základní vazby. Všechny výše zmíněné body budou představeny jak v případě ideálním, tak problematickém vedoucím k dlouhodobě narušeným mezilidským vztahům, jež bývají pro filmaře často velmi inspirativními. Další kapitola se bude věnovat historickému kontextu a okolnostem vzniku manifestu Dogma 95, deseti základním pravidlům a jejich přesahům z hlediska technologie. Závěrečná podkapitola teoretické části práce bude věnována režijnímu stylu zakladatelů manifestu Dogma 95.

Druhou část tvoří analýzy tří filmů s rodinnou tematikou, jež byly natočeny zakladateli manifestu (*IDIOTI, Rodinná oslava, Mifune*). Při stylistické a narativní analýze budu postupně aplikovat teoretické modely nastavené během předchozí, teoretické části. Tyto tři filmy budou tedy kromě rešerše ze strany příběhu podrobeny také zkoumání z hlediska plnění (nebo neplnění) základních funkcí rodiny, dále se budu také věnovat tomu, jak moc jsou režiséry modifikovány základní rodinné modelové role a dokonce zda nejsou v rámci příběhu naplněny některé z patologických jevů.

Z hlediska rešerše odborné literatury jsem se několikrát potýkala s různými úskalími. V průběhu psaní jsem vycházela jak z českých, tak i anglicky psaných odborných knih. Dále jsem využívala různé akademické zdroje a to především v první kapitole, kde se názory na rodinné archetypy a funkce různily. Také jsem provedla výzkum na poli českých filmových periodik, kde se jako nejpodnětnější ukázal čtvrtletník *Film a doba*.

V rámci teoretické části jsem měla u první podkapitoly k dispozici velké množství různých zdrojů. Začátek (definice rodiny, subsystemy atp.) byl především inspirován knihou Ireny Sobotkové *Psychologie rodiny*, ve které autorka obsírně shrnuje vznik, historii a aspekty tohoto oboru. Dále je však její kniha zaměřena spíše na praktické postupy při sociální práci se znevýhodněnými nebo sociálně slabými rodinami. Za velmi podnětnou považuji publikaci Oldřicha Matouška *Rodina jako instituce a vztahová síť*. Nejen, že je tato kniha napsaná přehledným a uživatelsky vstřícným stylem (některé z odstavců v jiných knihách totiž musel autor číst několikrát, aby je vůbec pochopil, viz C.G. Jung), ale také je velice podnětná. Opisuje takřka veškeré podstatné body mé práce a akademicky je široce rozvíjí (z Matouška jsem vycházela v části o funkcích rodiny, ale také v části o psychopatologických jevech i archetypech). Kladně hodnotím také význam na první pohled úzké knihy od kolektivu autorů s názvem *ÉTOS – rodina ve výchově a sociálních vědách*. Z této publikace vycházím v kapitole o základních rodinných archetypech, ale také především v části zabývající se psychopatologickými jevy v rodinných vztazích.

V kapitolách věnovaných rodině byl výzkum literatury více než složitý. U některých podkapitol jsem dohledala až příliš mnoho zdrojů a názory konkrétních autorů se často lišily. Občas bylo také nutno vzít do úvahy stáří té či oné knihy, protože psychologie rodiny prošla v České republice největším vývojem na konci devadesátých let dvacátého století a na počátku jednadvacátého století. Zastaralou se tak v některých názorech ukázala být kniha Iva Možného *Moderní rodina (mýty a skutečnost)* z roku 1990.

Při zkoumání Dogmatu 95 musím zmínit několik důležitých bodů. Ucelená česky psaná literatura čistě o tomto tématu neexistuje. Okleštěnou dvoustranu na téma Dogmatu 95 nalezneme v *Dějínách filmu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, avšak všechny další informace jsou vždy začleněny do analýzy některého z filmů signatářů nebo jejich biografii. Zmínit můžeme například velice vizuálně propracovanou knihu Jürgena Müllera *Favorite movies of the 90s*, nebo nejnovější soubor rozhovorů se světovými režiséry Laurenta Tirarda, kde je několik stran věnováno i Larsu von Triero. Celkově je nutno poznamenat, že osobnosti tohoto kontroverzního režiséra je věnováno nejvíce česky psaných publikací, z nichž považuji za nepropracovanější knihu Petera Schepelerna *Lars von Trier a jeho filmy*. Věnuje se totiž jak režisérově biografii, tak zevrubnému rozboru jeho snímků. Podobně kvalitní je i anglicky psaná kniha Caroline Bainbridgeové *The cinema of Lars von Trier – authenticity and artifice*.

Za velice tristní považuji naprostou absenci jakékoliv literatury o Thomasi Vinterbergovi. Neexistuje jakákoliv česky psaná publikace věnující se jeho režijnímu stylu ani biografii. Jediné práce o tomto současném významném dánském režisérovi jsou v omezeně přístupných federálních informačních portálech (viz XERXES atp.), avšak i v těchto systémech je do knih zpřístupněn pouze náhled. Velmi nadšeně naopak hodnotím význam textů z časopisu *Film a doba*. Věnují se totiž jak osobě Larse von Triera, tak kriticky hodnotí atributy samotného hnutí a konkrétní filmy. Za nejpřínosnější považuji článek Milana Doi-nela *Dánské desatero* a odstavce Margarety Hružové s názvem *Lars von Trier prismaticem manifestu Dogma 95*.

Alfred Hitchcock kdysi prohlásil: „*Všechny špatné vlastnosti se vyvíjejí v rodině. Začíná to vraždou a pokračuje to přes podvody a opilství až ke kouření.*“

Osobně s mistrem napětí a thrilleru bezesbytku souhlasím. To co na nás po celý život nejvíce působí, co nás utváří, deformuje a často i nejvíce bolí, může přijít jen od těch, na kterých nám opravdu záleží. A nejčastějším hnízdem těchto lidí je právě rodina, což si velmi dobře uvědomovali také autoři psychologických příběhů manifestu Dogma 95.

# **I. TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 PSYCHOLOGIE RODINY

Rodina je základním stavebním kamenem či institucí, z níž se následně skládá celá lidská společnost. Rodina by měla svým členům poskytovat bezpečí, zázemí materiální i psychické, výchovu svým mladším členům a ostatně z druhé strany i těm starším. Nikdo z nás si nevybírá matku či otce, ostatně ani sourozence nebo širší příbuzenstvo. Během života máme pouze možnost působit na ně svými myšlenkami a činy a na oplátku se jimi nechat inspirovat a motivovat.

Psychologie rodiny je relativně novým a rychle se rozvíjejícím medicínským oborem, který v sobě zahrnuje mimo jiné i odvětví sociální, klinické a vývojové psychologie. Irena Sobotková ve své knize *Psychologie rodiny* říká, že: „rodina je primárním kontextem lidské zkušenosti od kolébky až po hrob, přesto se psychologie dlouho zajímala o lidského jedince bez většího zájmu o prostředí, v němž vyrůstá a žije.“ (Sobotková, 2007, str. 11)

Psychologie rodiny jako teoretický obor vzniká v podstatě až v sedmdesátých letech 20. století ve spojení s expanzí sociologických a marketingových studií ve Spojených státech amerických, avšak množství teorií spojených s fenoménem rodinných vztahů můžeme dohledat již mnohem dříve (S. Freud – Oidipův komplex, C. G. Jung - *Archetypy a nevědomí*).

## 1.1 Systém rodiny z pohledu psychologie

Stejně jako v jakémkoliv medicínském oboru je systematický a také systémový přístup k dané problematice stejně důležitý i při tvorbě vědecké práce. Právě z tohoto důvodu nejdříve definuji systém rodiny, role a atributy jejich základních členů, jejich psychologické vztahy a poté se přesunu k fenoménu manifestu Dogma 95 a filmům zobrazujícím rodinné vztahy na základě dříve definovaných systémů.

Systémové myšlení v rámci rodinné psychologie zachycuje vztahy a funkční pozice lidí, kteří tvoří samotný systém – tedy rodinu. Rodina je tedy ve výsledku: „skupinou lidí se společnou historií, současnou realitou a budoucím společným očekáváním. Kdykoliv mezi blízkými lidmi existují intenzivní a kontinuální psychologické a emocionální vazby, může být užíván pojem rodina, i když jde např. o nesezdaný pár, o náhradní rodinu atd.“ (Křivohlavý, 2014, str. 22)

Rodinný systém se skládá ze subsystémů tvořených konkrétními vztahy mezi přítomnými jedinci. Subsystémy jsou tvořeny jednotlivými rodinnými archetypy, jež budou podrobně rozebrány v následující kapitole.

Základní rodinný systém se podle Sobotkové skládá z:

- a) manželského (partnerského) subsystému
- b) subsystému rodič – dítě
- c) sourozeneckého subsystému

Na tyto konkrétní subsystémy se pak vážou vztahy a spojenectví mezi jednotlivými zástupci rodiny. Tyto vztahy však nejsou neměnné a dynamicky se proměňují v čase podle nej-různějších okolností (žárlivost staršího sourozence po narození mladšího potomka, vzrůstající pocit méněcennosti a agrese u méně vydělávajícího muže – manžela atp.).

První ze subsystémů – manželský - můžeme označit za primární. Hraje totiž důležitou roli ve všech vývojových fázích života rodiny. Dalo by se říct, že spokojenost všech členů skupiny a také „obecná úspěšnost“ rodiny jako takové je postavena na schopnosti partnerů vybudovat si dobře fungující, harmonický vztah. Každodenní aktivity jako stresové situace, konflikty, prokazování vzájemné náklonnosti či plánování budoucnosti totiž tvoří modelové vzorce, které pak budou sloužit jako šablona pro budoucí život a vývoj jejich dětí. (Sobotková, 2007)

Druhý subsystém, který je definován vztahem rodič-dítě, vzniká okamžikem oplodnění ženy a logicky rozšiřuje hranice původního systému muž a žena. S narozením dítěte je spojena celá řada bohatých životních zkušeností a to jak pozitivních avšak i stresujících a veskrze negativních. Celkově je období před porodem a bezprostředně po něm obdobím velmi náchylným k rodinným krizím. Muž se v tomto období může cítit odstrčen a tato frustrace se posléze může přenést do samotného vztahu s jeho dítětem. A tak se toto relativně krátké období může stát určujícím pro celý život dítěte a vztah s jedním z rodičů.

Sourozenecký subsystém učí potomky vzájemné spolupráci, toleranci, ale zároveň vytváří i motivaci pro dosahování určitých cílů vycházející ze srovnávání se mezi sebou. Každý kdo není jedináček, ví, že soužití s bratrem či sestrou je z velké míry tvořeno kompromisy.

*„Interpersonální zkušenosti a dovednosti rozvíjené v sourozeneckém vztahu dítě uplatňuje i v jiných sociálních situacích s dalšími dětmi a později přeneseně také v životě.“*  
(Kovářová, 2008, str. 15)

## 1.2 Funkce rodiny

### 1.2.1 Biologicko-reprodukční funkce

V posledních desetiletích se do popředí dostala otázka reprodukční medicíny a jejího využití při současném trendu klesající porodnosti.

Důvodem tohoto jevu specifického pro moderní společnost, je jednak stále se rozšiřující propast mezi chudými a dobře zajištěnými páry, ale především také nový trend nazvaný Childfree, čili Bezdětní. Tito lidé se dobrovolně rozhodli, že na svět dítě nepřivedou, z důvodů jako je přelidnění, vlastní kariérní růst, udržení životního standardu nebo jednoduše nechut' k dětem jako takovým a tomu co představují.

Avšak i přes výrazné pokroky na poli reprodukční medicíny nelze reálně předpokládat, že by v následujících letech nahradila ve své biologicko-reprodukční funkci konstantu rodiny.

Biologicko-reprodukční funkce je nepostradatelná jak pro jedince, ze kterých se rodina skládá, tak pro společnost jako celek. Jak již bylo řečeno výše, rodina je základní stavební jednotkou celé společnosti, její členové jsou součástí pracovního procesu a celkově vytvářejí strukturu nejrůznějších ekonomických, sociálních i emocionálních vztahů.

Dalo by se také říct, že systém rodiny je už od počátku věků brán také jako určitá forma oprávnění nebo „obecné legalizace“ sexuálních interakcí. Určitý přelom pak znamenala šedesátá léta dvacátého století, která s sebou přinesla pojem antikoncepce a tím pádem tak od sebe oddělila sexuální aktivitu pro potěšení od plození dětí v rámci rodiny.

*„Od starověku až do současnosti bylo provedeno mnoho pokusů o přesunutí rodičovské péče na jiné osoby, skupiny, ba i na stát. Tyto pokusy se nikdy v širším měřítku neujaly. Model rodiny tvořené rodiči, jejich dětmi, případně prarodiči vykazuje v čase neobyčejnou stabilitu. Prakticky všechny společnosti jsou na tomto přirozeném modelu rodiny založeny.“* (Matoušek, 1993, str. 6)

Reprodukční funkce slouží ve své podstatě k zachování lidstva, avšak se současným trendem oddalovaného rodičovství (ženy v současnosti podle lékařských průzkumů rodí nejčastěji mezi třicátým a pětatřicátým rokem) a také kvůli výše zmíněnému trendu Childfree se reprodukční funkce rodiny dostává lehce do pozadí.

### **1.2.2 Ekonomicko-zabezpečovací funkce**

Na tuto funkci rodiny se dá pohlízet ze dvou různých stran. Na straně jedné můžeme definovat vztah rodiny ke společnosti a na straně druhé vztah rodiny ke svým jednotlivým členům (např. dětem) a jejich materiálnímu zabezpečení.

Rodina je prvkem veškerých ekonomických systémů společnosti. Její členové jsou součástí pracovního procesu, ale další jsou také pouhými konzumenty, kteří nevykonávají žádnou profesi (děti a důchodci).

V rámci výkonu určitého povolání se pracující členové zapojují do výrobní i nevýrobní sféry ekonomiky a rodina je jednou z nejdůležitějších cílových skupin pro marketingové komunikace.

Rodina (čili především její vydělávající, dospělí členové) by měla být schopna materiálně zajistit své nedospělé jedince. Ekonomicky zabezpečená rodina bude tedy ta s jedním či více vydělávajícími členy, kteří jsou schopni dodat do rodinného rozpočtu dostatečný příliv financí nutný na její bezprostřední provoz. Důležitým bodem je také definice „uspokojivých podmínek života“, protože tento pojem může znamenat u každé konkrétní rodiny něco úplně jiného (ekonomická propast).

Selhání této funkce pak může být zapříčiněno nezaměstnaností, dlouhodobou nemocí nebo také nejrůznějšími závislostmi rodičů (alkohol, drogy, hrací automaty...).

V moderní rodině je tato funkce důležitá zejména pro starší děti a pubertální mládež. Poruchy této funkce mohou nepříznivě ovlivnit jejich výchovu a celkové vztahy v rodině, protože tato funkce nenaplňuje jen zajištění finanční či materiální stránky, ale ve výsledku představuje také určitou sociální jistotu a trvalost.

Jako příklad můžeme zmínit nejrůznější formy dětské šikany ve školním prostředí na základě nedostatečného materiálního zajištění (otrhané oblečení po starším sourozenci, nedostatek peněz na výlety, tábory atp.). Zároveň může být také dítě uzavřeno v určité sociální skupině, ze které pak nemá jak vyjít.

### **1.2.3 Emocionální funkce**

Také následující – emocionální funkce – je pro rodinu i dítě zásadní a svým způsobem nezastupitelná. Žádný jiný kolektiv, zájmová skupina, kroužek kamarádů nebo kolegové totiž nedokážou vytvořit podobně široké citové zázemí od raného dětství až po dospělost či



stáří. Rodina je také jedinou institucí, která je schopna vybudovat ve svých členech dlouhodobý pocit bezpečí, lásky, ochrany a jistoty.

Emocionální funkce však není něčím, co by se mezi členy rodiny vyskytlo automaticky. Velmi často dochází (zejména u mladých párů) například k nechtěnému těhotenství. Dítě tak přichází na svět k nevyzrálým lidem, kteří je vlastně ani nechtěli a z toho mohou posléze vycházet dlouhodobé frustrace jednoho či obou rodičů a poté také dítěte. V krajních případech dochází na základě rodičovské nevyzrálosti také k následnému týrání či zneužívání dítěte. Takové dítě je poté hluboce citově deprivované a není schopné vytvořit si samostatně modelové role a příklady správného chování v rámci rodiny do budoucna. Kruh se tak tedy uzavírá a problém je často přenesen do další rodiny.

V dnešní hektické moderní době je emocionální funkce rodiny tou asi nejdůležitější. Člověk by měl mít v kruhu rodiny možnost odreagovat se, svěřit se a nechat problémy vnějšího světa za sebou. Požadavky dnešní společnosti tak kladou na rodinu mnohem větší význam než kdy dříve a v první řadě také na její emocionální a morální funkci.

*„Na druhé straně je rodina zdrojem stresu. Rodič musí být malému dítěti k dispozici stále, ať odpočatý či unavený, případně i nemocný. Také dospělí se musí stále jeden druhému přizpůsobovat. Řada individuálních plánů se může uskutečnit až po souhlasu jiných členů rodiny nebo musí být opravena a musí být přijat plán kompromisní. Jsou situace, v nichž se člen rodiny musí podrobit vyššímu zájmu, a to zcela. Radost z dětí a partnera má i svou stránku rubovou: starosti a úzkosti.“ (Matoušek, 1993, str. 7)*

#### **1.2.4 Socializačně-výchovná funkce**

Rodina představuje také další funkci, která je důležitá zejména pro děti, protože rodiče a sourozenci jsou vůbec první, kdo se podílí na výchově dítěte a tím pádem i jeho mentálním a socializačním vývoji. Dítě se v rodině učí modelovým vzorcům chování ve společnosti a v různých dalších např. zájmových skupinách.

Socializačně-výchovná funkce je také nepostradatelná při vstupu dítěte do mateřské či základní školy. Děti bez jakýchkoliv návyků nejsou schopné dostát nárokům učitelek a celkově znamenají pro skupinu zpomalení a v některých případech i přítěž.

Podstatu této funkce tvoří zájem o dítě a péče o něj. Opět se tedy oblohou dostáváme k pojmu rodičovství, protože právě to je základní podmínkou socializace jako celoživotního procesu, který vede k začleňování jedince do společnosti. Jednou z podmínek úspěšné

socializace dítěte je pevný svazek rodičů a jeho narušení mívá obvykle negativní následky. Další důvody vedoucí k nenaplnění socializačně výchovné funkce mohou být např. nedostatečná mentální zralost rodičů, neschopnost postarat se o vlastní dítě nebo jednoduše nezájem o pocity a potřeby vlastního potomka. Právě zájem o život svých vlastních dětí je totiž možná tou nejdůležitější podmínkou vedoucí k řádnému naplnění této funkce.

*„Tato angažovanost je oboustranná. Dítě i rodič se spolu ztotožňují, podporují se, spoléhají se na sebe, samozřejmě se dostávají i do konfliktů. Rodiči na dítěti velmi záleží, víc než na čemkoli jiném, vnímá ho jako jedinečné, zvláštní, je jím fascinován. Také dítě vnímá rodiče nejdřív jako všemocného protektora, později jako pomocné já, které supluje zatím nedokonale utvořené já dětské a umožňuje dítěti adaptovat se na nároky světa.“*  
(Matoušek, 1993, str. 5)

Kvůli stále se zrychlujícímu tempu života zaměřeného spíše na materiální složku a kariérní růst mají rodiče na své děti ve výsledku méně času než kdy dříve. A proto hrají stále významnější roli nejrůznější zájmové kroužky a také školní prostředí, se kterým je dítě každodenně ve styku.

Mezi odborníky zaměřenými na obor psychologie rodiny nebo rodinné terapie existuje mnoho různých náhledů na proces výchovy. Uvedu tak pouze dělení podle Radomíra Havlíka, který se dlouhodobě věnuje sociologii škol a teorii výchovy nezletilých dětí.

- Tradiční pojetí – rodiče předávají dítěti do puntíku svůj hodnotový a morální systém (ať už s nimi dítě souhlasí nebo ne). (Havlík, 2011)
- Demokratické pojetí – rodiče opět předávají dítěti svůj vlastní hodnotový systém, avšak ponechávají prostor k diskusi o jiných možnostech. (Havlík, 2011)
- Liberální pojetí – právo rodičů snažit se o to, aby byly dětmi přijaty jejich hodnotové systémy, je zachováno, ale počítá se s tím, že od určitého věku si dítě vytváří svůj vlastní názor. (Havlík, 2011)
- Důsledně liberální pojetí – je pouze na dítěti jaké hodnoty si ve svém životě zvolí za stěžejní. Rodiče mají pouze povinnost chránit své děti před negativními a patologickými vlivy jako je pornografie, násilí atd. U tohoto přístupu paradoxně dochází k rozvolňování vztahů mezi jednotlivými členy. (Havlík, 2011)

Další z modernistických přístupů hovoří o dělení na přístup: velmi liberální, hýčkájící, perfekcionista, hypochondrizující, autoritativní a tvrdý. (Kraus, 2008)

### 1.3 Definice základních modelových rolí a archetypů

Instituce rodiny je stará jako sama společnost a vznikla již se založením lidského pokolení v hlubokém pravěku. Přestože je její síla ukryta především v zdánlivé jednoduchosti, v průběhu staletí docházelo k obměnám rodinného modelu především na základě vývoje konkrétních rolí a archetypů. V této kapitole nejdříve definuji základní modelové role (matka, otec a dítě) z hlediska historického vývoje a různých pojetí rodin (tradiční, moderní).

#### 1.3.1 Matka

Novověk, přesněji řečeno Velká francouzská revoluce, s sebou přinesl mimo jiné také ideály rovnosti a svobody. V roce 1791 byl také postaven základní kámen novodobého feminismu veřejným uvedením spisu s názvem *Práva ženy a občanky*. (Matoušek, 1993)

Toto období tak můžeme označit za začátek zrovnoprávnění žen, ale také za startovní čáru proměny ryze patriarchálního modelu rodiny, jenž byl s mírnými výkyvy prosazován již od neolitu. Avšak i přes velký vývoj na poli genderové vědy a postupném srovnávání platových podmínek mezi muži a ženami je neoddiskutovatelné, že je „*proces zrovnoprávnění ženy záležitostí dodnes neukončenou*.“ (Matoušek, 1993, str. 28)

Obecně můžeme říct, že především v průběhu 20. století se pojetí zaměřené na muže jako hlavu rodiny – živitele, měnilo směrem k rovnoprávnému postavení obou rodičů. Zároveň se také díky trendu rovných profesních příležitostí a platových podmínek stávají ženy čím dál nezávislejší a to jak emočně, tak ekonomicky.

Žena byla od počátku věků vnímána jako pečovatelka a tzv. „ochránkyně rodinného krbu“. Odkazy k Božské matce - dárkyni života a různým bohyním, které měly za úkol pečovat a chránit mladé (Hestiá, Venuše, Eileithyia...), nalézáme již ve starých řeckých mýtech a legendách.

Rodina vzniká narozením dítěte, které se rodí z ženy. Matka tak má v průběhu těhotenství prostor k tzv. naladování se na dítě a tím pádem je již od tohoto bodu patrný rozdíl v emoční rovině mezi matkou, otcem a jejich společným dítětem. Role matky je spojena s větší proměnou vlastní osobnosti, dítě je totiž po nemalý časový úsek součástí jí samé. Psychologická proměna u otce je celkově méně výrazná a také probíhá o poznání pomaleji.

„*Matka je díky svému „vyladění na dítě“ a tzv. jinové energii tolerující, vysvětlující, zahalující, objímající, poskytující dítěti pocit akceptace, která je určující pro další existenci*

v průběhu dospělosti.“ (Kolektiv, 2013, str. 23) Matka také oproti otci častěji prosí a žádá. Otec je na druhou stranu zpravidla autoritativní a rozkazuje. Je to ostatně jen další výraz jeho postavení v rodině: slabší musí rozkazovat tam, kde silnější jen požádá. (Možný, 1990)

Žena, a tím pádem také matka, klade při svém rozhodování a výchově dětí větší důraz na emoce, tudíž nepotřebuje tak dlouhý čas na rozhodování. Matky jsou rovněž obecně více empatické, než je tomu u otců, kteří jsou spíše nežli na city zaměřeni na plnění úkolů, výkon a cíl. (Kolektiv, 2013)

Matky jsou rovněž obecně intuitivnější a často rozumí mnoha jevům a věcem, aniž by je dokázaly fakticky zdůvodnit. Na druhou stranu se však snaží (často úzkostlivě) dostat společenským konvencím a naplnit svůj „veřejný obraz“. Často tak z obav před možností veřejného dramatu zametají rodinné problémy takřkajíc „pod koberec“ a vytvářejí umělý odraz vlastní rodinné skutečnosti. Mnohé ze soudobých matek však poté začnou tomuto falešně pozitivnímu obrazu samy věřit.

V tradičním modelu rodiny vystupuje matka jako ochránkyně, která je orientovaná výhradně na soukromou, intimní sféru - tedy rodinu. Role matky je ve výsledku především emoční a expresivní. V moderním pojetí by měla rovněž především zajišťovat příznivé emoční klima uvnitř rodinného systému a také být prvkem zajišťujícím pocit bezpečí a klidu. Otec je na druhé straně mostem s vnějším světem. Měl by připravovat dítě žijící ve vnitřním prostoru rodiny na kontakt s nároklujícím a často kritickým vnějším světem. (Kolektiv, 2013)

Vědecké výzkumy na poli sociální a psychologicky terapeutické práce říkají, že většina žen se stává matkami proto, že „*jim to přišlo samozřejmé a přirozené a vedlo je k tomu jakési osobní nutkání.*“ (Rotreklová, 2008, str. 60) Na druhou stranu však mnohem markantněji vnímají nároky rodičovství a stres způsobený tlakem společnosti, než tomu bylo v minulosti.

V moderním pojetí rodiny, kde již sledujeme ženu pracující na plný závazek, stejně jako je tomu u muže – otce, pozorujeme výraznější rozdíly ve vnímání role matky. V tradičním modelu byly role rodičů relativně rovnocenné (žena doma, muž materiálně zajišťuje rodinu, avšak jejich význam je vnímán obdobně). Také v tomto pojetí je však identita matky svázána ve většině případů s její rodinou. (Rotreklová, 2008)

Podle genderové teoretičky Hany Maříkové funguje v současné době většinou tzv. smíšený model. Oba partneři mají svoji vlastní profesi a pro oba je práce také důležitá. Muž však není výhradním živitelem celé rodiny a partneři jsou tak na stejné úrovni co se týče platu. Otec také často plní obvykle ženské aktivity jako je například mateřská dovolená, domácí práce, vaření atp. Zatím se však tento smíšený způsob pojetí rodičovství neujal jako závazná norma. (Maříková, 1999)

Muž je stále vnímán spíše jako „živitel a vůdce rodiny“, kdežto žena má být pečovatelkou dětí, poddajnou správkyní rodinného blaha a sporáku. Filmy manifestu Dogma pracují jak s těmito vžitými genderovými stereotypy, tak jejich posouváním do nových, obecně těžko přijatelných rovin.

Postmoderní trendy mluví o oddalovaném mateřství (pojem tzv. staré matky – prvorodička nad 35 let) a stále silnější individualizaci žen.

Carl Gustav Jung – zakladatel analytické psychologie, hovoří v rámci archetypu matky o „moudrosti přesahující rozum“ a „magické autoritě ženství.“ Archetyp matky v sobě začleňuje také materiální princip a Jung nezávisle navazuje také na několik škol ortodoxní indické filozofie. Např. škola Sánkhja mluví o archetypu matky takřka totožně jako sám Jung. Tři aspekty archetypu obsahují „její pečující a živící dobrotu, orgastickou emocionalitu a zároveň její podsvětní temnotu.“ Matka je totiž na jednu stranu ochránkyní a pečovatelkou, ale na straně druhé má v sobě i negativní princip. Stejně jako příroda život dává i bere. V přeneseném významu představuje negativní archetyp matky macechu, zlou čarodějnici s ničivou silou nebo matku, která dítě svou vlastní láskou zadusí. Archetyp matky bývá také přenesen do vyšší roviny, kdy Velká Matka představuje babičku a s ní spojenou „staletou moudrost.“ (Jung, 2003)

### **1.3.2 Otec**

Novodobé trendy spojené s ženskou emancipací srovnávají role matky a otce víceméně na stejnou úroveň. „*Rozdíly mezi muži a ženami se jeví v této perspektivě jako marginální odlišnost, jež vystoupí do popředí v podstatě, jen při plození, rození a nejranější péči o dítě.*“ (Možný, 1990)

K největším změnám na poli rodiny došlo s rozvojem kapitalistického světa, který otevřel mužům dříve uzavřené prostory (jako porodnice či kuchyně) určené pouze ženám.

Základním nástrojem utváření vztahů mezi jednotlivými články rodiny je jazyk, jako prostředek komunikace, sdílení pocitů, nápadů a způsob zodpovězení nejrůznějších otázek. „*Mateřská a otcovská řeč je rozdílná, vytvářející tím prostor pro oscilaci jazyka v rámci rodinného emočního pole.*“ (Kolektiv, 2013, str. 23)

Otec byl v tradičním pojetí rodiny vnímán jako její představitel a měl naplňovat roli tzv. hlavy rodiny. Tato společenská role však nemusí být vždy odrazem reálného stavu moci mezi příbuznými. Nezřídka jsou tak rodiny, jež jsou navenek definovány jako patriarchální s autoritativním otcem v popředí, řízeny rozhodnými matkami.

Pro otce je narození dítěte nová a náhlá situace s velkým emočním nárokem na roli ochránce a živitele rodiny. Novorozenec je především předmětem zájmu matky a otec je také často ze vztahu matka – dítě vyloučen. Pro tento jev existuje celá řada důvodů. Jedním z nich je obecně velká pracovní vytíženost otců a dalším je předpoklad, že matka má obecně k dítěti blíže a že by se o něj otec neuměl řádně postarat. (Kovářová, 2008)

Jak již bylo řečeno výše, matka je vnímána jako chápající pečovatelka, hrdě bránící své dítě za každou cenu. A podle sociologických průzkumů již od tří let hledá dítě u matky ochranu a celkově s ní prožívá více intimity. U otce dítě očekává společné aktivity a svým způsobem i více legrace a zábavy. „*Jedna psychologická studie shrnuje své nálezy v moudré poznání, a to že matka vede dítě k člověku a otec k lidem.*“ (Matějček, 1994, str. 51)

Při hledání podkladů pro svou diplomovou práci jsem v rámci sociologických průzkumů (jak v knihách tak akademických pracích) narazila na tezi stále zdůrazňované potřeby přítomnosti otce v rodině. Přičemž na druhou stranu většina knih o výchově vnímá otce v porovnání s matkou jako výrazně vedlejšího aktéra. Celkově jsou podle mého názoru vysílány směrem k otcům rozporuplné signály. Většina odstavců se věnuje výjimečnosti vztahu matky k dítěti a také je apelováno především na ženy. Ve shrnutích však nalézáme často direktivní odstavce zdůrazňující roli otce v rodině.

Synové si prostřednictvím otců osvojují mužské role a zároveň se jejich prostřednictvím učí poslouchat autoritu. Nepřítomnost otců v rozvedených, vdovských či samoživitelských rodinách je vnímána jako výrazně rizikový faktor zvyšující pravděpodobnost, že potomci nebudou respektovat společenské normy (kriminalita, závislost na drogách či agrese...). (Kovářová, 2008)

Otec je však podle autorů odborných knih důležitý také pro dcery. Ty se totiž podle otců učí modelovým vzorcům chování směrem k mužům. Nakonec rčení, že ženy si vybírají partnera podle svých otců, zná snad asi každý.

Relevantní průzkum některé z renomovaných agentur, který by tuto tezi podpořil, jsem však nenašla.

Celkově tedy můžeme říci, že odborná literatura zaměřená na rodinu, výchovu či moderní rodičovství se obecně obrací spíše k ženám-matkám. Nejinak tomu je u výzkumu Carla Gustava Junga v knize Archetypy a nevědomí.

Archetyp otce je vnímán jako druhá polovina rodičovského principu. Mezi základní vlastnosti otce jako rodinného archetypu řadí Jung autoritu, trest (avšak v souvislosti s odpuštěním), hrdost, tradici, platnost pravidel a dodržování spravedlnosti, lásku ke svobodě a obecnou dominanci. Mezi negativní vlastnosti tohoto archetypu pak patří například zkostnatělé chování a rozhodování, puntičkářské lpění na tradicích, konzervativnost nebo chlad k ostatním rodinným příslušníkům. Jednotný a ucelený popis tohoto archetypu však chybí. Stejně jako má archetyp matky přenesený význam do vyšší roviny na tzv. Velkou matku (babičku) v tomto archetypu vyrůstá z otce archetyp takzvaného Velkého otce, jenž je v mnoha kulturách vnímán jako všemocný Bůh – Otec. Tento všeobjímající otec poté disponuje vlastnostmi jako vševědoucnost, moc nad budoucností nebo zákonodárství. (Jung, 2003)

Jednotný a ucelený popis tohoto archetypu však v Jungově spisu Archetypy a nevědomí chybí. Psychoterapeut Robert H. Hopcke dává tento fakt do souvztažnosti s Jungovým učitelem Sigmundem Freudem, který kladl na roli otce takřka až domyšlivý důraz při své práci zkoumající psychologický vývoj dítěte.

### **1.3.3 Dítě**

Otec i matka jsou od narození pro dítě středem jeho života. Psychologické výzkumy dětí v kojeneckém věku ukazují, že v sedmém měsíci vzniká tzv. specifický citový vztah a navázání dítěte směrem k matce. Ve stejném průzkumu je ale možné dohledat, že přibližně v polovině těchto případů se podobný vztah tvoří i k dalším rodinným příslušníkům (otec, babička, teta, sourozenci). (Matějček, 1994)

Posléze se dítě včleňuje do rodiny a začíná si uvědomovat své místo v rámci příbuzenských vztahů. „*Získává takzvanou rodinnou identitu, což znamená: já sem patřím, mám určitý význam, určitou hodnotu a tohle jsou moji lidé.*“ (Matějček, 1994, str. 51)

V tomto období si také poprvé začíná uvědomovat své vlastní „já“ a osobnost. V tomto rizikovém období je také asi nejdůležitější, aby mělo dítě v rodině dva modelové vzory – tedy matku i otce, mužský a ženský princip, protože až na základě tohoto trojúhelníku mu vyplyne vědomí vlastní svébytné osoby. (Matějček, 1994)

Kolem tří let si dítě upravuje vlastní chování vůči matce a otci a mezi devátým a dvanáctým rokem si samo osvojuje ženské a mužské role. (Matějček, 1994) I když k jejich naplnění dojde až s pohlavní zralostí a uzavření kruhu rodičovství až s narozením vlastních dětí.

Psychologii dítěte a vztahům s matkou a otcem již bylo věnováno několik předešlých odstavců. V této části bych se tedy chtěla věnovat tzv. rodinné konstelaci, která upravuje pohled na psychologii potomka podle toho, jaké je postavení dítěte uvnitř rodiny. Role sourozenců v konkrétních rodinách nemusí být vždy stejné. To je jasné asi každému, kdo není klasickým jedináčkem.

Tyto rozdíly mohou být zapříčiněny několika důvody. Jedním z nich je, že samotní rodiče v průběhu let podléhají změnám, stárnou a také pod vlivem zkušeností mění své názory na výchovu svých dětí. (Kohoutek, 2009)

Nejjednodušším důvodem je, že každé jednotlivé dítě je různé. Jedno může být klidné, druhé naopak velmi divoké a temperamentní, další například jí v předškolním věku s radostí a dosyta, jiné naopak jídlo odmítá, což nejčastěji velice silně frustruje jejich matky.

Dalším důvodem může být také to, že dítě je v očích rodičů jiné, než sami plánovali. (Kohoutek, 2009) Dítě totiž není kopií samotných rodičů, ale svébytnou bytostí. Což však v mnoha případech rodičům nedochází

*„Jedináček je obvykle vnímán jako egoistický, rozmazlený, ctižádostivý, náročný, místy také neurotický, nesamostatný či dominantní a agresivní.“* (Kohoutek, 2009)

Výchova pouze jednoho dítěte je pro rodiče složitější než výchova více různě starých dětí. Rodiče často neumí nastavit míru rodičovské převahy nad dítětem a jedináček si tak rychle zvyká na své výlučné postavení v rodině a stává se z něj egoista či sobec.



U nejstaršího dítěte má vliv na jeho vývoj to, že bylo dříve pouze jedináčkem a rodiče se věnovali pouze jemu. Narození mladšího sourozence tak může vyvolat vlnu žárlivosti a agresivního chování. Nejsou-li na tento relativně častý rys rodiče připraveni, dítě může mít větší náchylnost ke zlobení, verbální agresivitě, okázalé vulgárnosti nebo zlomyslnosti a nejrůznějším projevům neposlušnosti. (Kohoutek, 2009)

Pozice prostředního dítěte může být možná nejnevýhodnější. Nejstarší dítě si totiž vynucuje u ostatních autoritu svou vyspělostí a stářím a nejmladší je naopak nejvíc chráněno a zahrnováno láskou všech. (Kohoutek, 2009)

Často u těchto dětí vzniká pocit méněcennosti, rezignace a tajnůstkářství, kdy se se svými problémy ze světa mimo rodinu nikomu z příbuzných nesvěřují.

Nejmladší dítě obvykle těží z pozornosti všech členů rodiny. Jsou na něj také kladeny menší nároky, než na starší a prostřední děti a nejmladší potomek toho také často využívá (pomoc od druhých, sám ji neposkytuje, nesamostatnost...). Někdy však také nejmladší děti trpí pocitem, že se musí vyrovnat svým starším sourozencům a jsou také přehnaně soutěživé. (Kohoutek, 2009)

Dítě obecně přináší rodičům radost. Je přirozeným pokračováním koloběhu života, a i když je vychováváno rodiči, často také v průběhu let a nabýváním zkušeností vychovává také je. Například k toleranci, pochopení a často také k projevům lásky. To je totiž to, co v dnešní odosobněné a chladné, moderní společnosti často zapomínáme a postupně ztrácíme.

Archetyp dítěte je ve spisech Carla G. Junga označován jako archetyp proměny. Dítě je tedy jakýmsi předznamenáním potenciální budoucnosti. S motivem tzv. zázračného dítěte se pracuje v celé řadě světově známých literárních i filmových děl (viz *Malý princ*, *Atrej z Nekonečného příběhu* atp.). Odborné literatury mluví o přesahu archetypu dítěte i do folklóru, kde je reprezentován elfy, malými trpaslíky či skřítky. (Jung, 2003)

„*Motiv dítěte představuje předvědomý aspekt dětství kolektivní duše.*“ (Jung, 2003, str. 118)

Stejně jako archetyp matky a otce má i dítě negativní aspekty. Mezi ně řadíme pocit opuštěnosti, odvrhnutí, strach či představu situací bez zdánlivého východiska. Dítě je však v obecné rovině symbolem naděje, nových začátků či spasení. Tento archetyp tak můžeme vztáhnout k celé řadě náboženství a mýtů, kde je všemocný spasitel znázorněn jako malé a zdánlivě bezbranné dítě. Archetyp dítěte je stejně jako v životě těsně spojený s archetypem

matky a psychologové v souvislosti s ním mluví o důležitosti rovnováhy a samostatnosti vůči matce. (Jung, 2003)

#### 1.4 Psychopatologické jevy v rodinných vztazích

Pro potřeby analýzy narativu filmů v druhé části práce popíši v této kapitole několik rodinných psychopatologických jevů, které jsou společností vnímány jako výrazně negativní. Všichni tři režiséři totiž s určitou psychopatologickou složkou systematicky pracují. U prvního dogmatického filmu s názvem *Rodinná oslava* jsme tak schopni vysledovat aspekty sexuálního zneužívání dětí, fyzického násilí mezi sourozenci, ale i alkoholismu, se kterým se musí v průběhu děje jednotlivé postavy potýkat. Trierovi *Idioti* pracují na druhou stranu s motivy manipulace v simulovaném rodinném prostředí nebo jsme zde také schopni vysledovat specifické aspekty soužití s mentálně zaostalejším jedincem. Poslední z rozebíraných filmů se rovněž věnuje tématu soužití s mentálně retardovaným jedincem, avšak také motivům žárlivosti, nejistoty a sexuální tenze.

Zneužívání dětí, alkoholismus a psychologické týrání či manipulaci jako formy řadíme pod souhrnný pojem domácí násilí.

*„K domácímu násilí může dojít mezi dospělými a dětmi, mezi sourozenci (vlastními i nevlastními), mezi manželi či partnery, mezi mladšími členy domácnosti a seniory nebo také mezi dalšími členy domácnosti (např. při soužití více rodin). Oběťmi domácího násilí jsou nejčastěji ženy, dále děti, senioři, lidé obou pohlaví a všech věkových skupin s různými postiženími a nejméně často jsou oběťmi muži.“* (Kolektiv, 2013, str. 99)

Oběti jsou často v postavení, kde mají povinnost odpustit. Viník sám sebe pozicionuje do role kajícího se hříšníka, kdy tvrdí, že šlo o jednorázové selhání, nebo se naopak vůbec neomlouvá a po aktu předstírá, že se vlastně vůbec nic nestalo. Projevy násilí mohou být zapříčiněny choleričností agresora, vyhrocenými hádkami, žárlivostí či alkoholem.

Nejhorším rysem domácího násilí, a to ať už na ženách či dětech, je fakt, že oběť nejdříve zoufale hledá chybu sama v sobě a naivně si namlouvá, že agresor se skutečně změní. Ve většině případů se však násilí stává opakovaným a v průběhu času je možné vysledovat u podobných excesů časovou i příčinnou podobnost.

Domácí násilí se dělí na několik stupňů podle četnosti na:

- „*Ojedinéle incidenty s malou intenzitou*“
- „*Incidenty se střední četností a intenzitou*“

- „*Incidenty s vysokou četností a intenzitou*“ (Kolektiv, 2013, str. 100)

Mezi formy domácího násilí řadíme fyzické násilí, verbální násilí, psychické násilí, sociální násilí, sexuální násilí a ekonomické násilí. (Kolektiv, 2013) V této kapitole uvádím také podbod alkoholismus a soužití v rodině s mentálně retardovaným jedincem. I když tyto dva body nejsou přímo formami domácího násilí – alkoholismus je však jeho častou příčinou a mentálně retardovaní jedinci jsou často typickými oběťmi – uvádím je zde souhrnně v této kapitole, protože při bližším zkoumání filmů sehrají svou roli.

Problematiku domácího násilí opisuje tzv. CAN syndrom, který byl legislativně přijat komisí Rady Evropy v roce 1992.

#### **1.4.1 Zneužívání dětí**

Náš právní systém mluví v paragrafu 187 trestního zákoníku o zneužívání dětí následujícím způsobem:

*„Kdo vykoná soulož s dítětem mladším 15 let, nebo kdo je jiným způsobem pohlavně zneužije, bude potrestán odnětím svobody na 1 rok až 8 let.“* (Kolektiv, 2013, str. 113)

O adekvátnosti trestního posouzení zneužití dítěte bychom mohli polemizovat celé hodiny a stejně bychom se nedobrali obecně přijatého konsenzu. Pojdme tedy raději definovat základní pojmy tohoto psychopatologického jevu.

Sexuální zneužití vnímáme jako akt směrem k dítěti, vázaný jakoukoliv sexuální aktivitou (vizuální i hmatový kontakt s genitáliemi, činnosti a chování zahrnující jakékoliv doteky, pohlavní styk atp.). Veškeré z těchto aktivit bývají provedené někým z příbuzných.

Je logické, že pohlavní zneužití, a to i to nenásilné (např. u pubertálních jedinců, kde došlo ke styku se svolením), je vždy pro dítě velice traumatizující. Trauma může být ve výsledku fyzické i psychické, které je ve výsledku dlouhodobější a podle mého osobního názoru také mnohem více devastující.

*„Taková zkušenost v dětství může negativně ovlivnit celé hodnotové schéma oběti ve vztahu k sexu. To se pak nepříznivě projeví v procesu sexuální socializace.“* (Kolektiv, 2013, str. 114)

Člověk, který byl v dětství obětí sexuálního násilí, si toto břímě nese s sebou po celý svůj dospělý život. V minulosti jsem navázala přátelství s dívkou, která byla v dětství sexuálně zneužívána svým náhradním otcem. V rozhovorech poté uváděla, že se u ní během let vy-

vinula celá řada sexuálních fóbií a souhrnně není schopná najít si k sobě dlouhodobějšího partnera. Typickým aspektem zneužívaných je také neustávající pocit méněcennosti.

V nejrůznějších psychologických průzkumech se také dozvídáme, že pro oběti zneužívání je také častější ztráta sexuálních zábran vedoucí k možné promiskuitě nebo naprosté lhostejnosti k různým atypickým projevům sexuálních interakcí. Často jsou také uváděny nejrůznější sexuální dysfunkce počínaje studem, ponížením až po kompletní odpor k sexu jako takovému. Z hlediska pokroucené logiky dysfunkčních rodin se pak sexuální oběť také častěji v budoucnosti stává sexuálním agresorem. (Weiss & autorů, 2005)

#### **1.4.2 Fyzické násilí**

Fyzické domácí násilí je pro partnera/ku agresora zničující, ale zvláště drtivý a dlouhodobý dopad má na děti. Fyzické násilí není otázkou věku a tak může být na dětech praktikováno takřka od kojeneckého věku až po pubescenci. Ke vzniku fyzického týrání může dojít i v průběhu dětství a je často zapříčiněno změnami ve vztahu mezi rodiči, dospíváním dítěte a osobnostním nastavením agresora a jeho nekompatibility s osobností dítěte.

Za fyzické domácí násilí vnímáme „*bití, kopání, škracení, rdoušení, svazování, mlácení o zed', ohrožování zbraní, pálení cigaretou, vytrhávání vlasů a mnoho jiných.*“ (Kolektiv, 2013, str. 100)

Dítě může být v charakterizaci domácího násilí primární (dítě je samo objektem), sekundární (obětí útoku je jiný člen rodiny, ke které má dítě silný vztah) anebo terciární obětí. (Kolektiv, 2013) Fyzické domácí násilí autoři Dunovský, Dytrych a Matějček dělí na týrání aktivní a pasivní povahy.

Tělesné týrání aktivní povahy zahrnuje vědomé i nevědomé, zkratkovité či dlouhodobé užití agrese dospělých vůči dítěti, které se nemůže (z důvodu fyzické vyspělosti či psychického bloku) aktivně bránit. Nejvíce dětí je agresorem zabito do jednoho roku života. (Dunovský, Dytrych, & Matějček, 1995)

Tělesná poranění celkově dělíme na zavřená poranění (tupé násilí bez porušení kůže), otevřená poranění (porušení kůže, sliznice, povrchu orgánu) a mnohočetná poranění. (Dunovský, Dytrych, & Matějček, 1995)

Týrání pasivního charakteru se dá v obecnosti popsat jako nedostatečné uspokojení tělesných potřeb dítěte. Pod tuto formu zařazujeme podvýživu, nedostatečnou zdravotní péči (také například v případě, že není zmlácenému dítěti poskytnuta možnost nemocniční péče

a jeho zdravotní stav je zatajován) či nedostatky v bydlení, materiálním zajištění a například i ošacení. (Dunovský, Dytrych, & Matějček, 1995)

### 1.4.3 Psychické násilí (manipulace)

Pod psychické (tzv. neviditelné násilí) řadíme „*ponižování, zesměšňování, vyvolávání pocitů viny, neustálou kritiku, ignorování, citové vydírání a ovlivňování dětí.*“ (Kolektiv, 2013, str. 100)

Děti jsou často v pozici toho, kdo týrání pozoruje (tzv. sekundární oběti, kdy je psychické násilí směřováno na matku či otce) nebo jsou psychicky týrány se samozřejmou povinností odpustit agresorovi. Tento případ je nejčastější. Samo nastavení rodiny tomuto faktu nahrává, a poněvadž dítě není schopno jasně si vymezit hranice „kam už to dál nejde“, ocitá se v kleci, kdy musí vše skousnout a následující den jít dál jakoby se nic nestalo.

*„Společným jmenovatelem rodin, ve kterých dochází k psychickému či fyzickému týrání dětí, je necitlivost k potřebám dítěte. Děti často slouží agresorovi jako prostředek nátlaku na druhého rodiče, nejčastěji na matku. Na druhou stranu týrané ženy někdy obhajují partnera před dětmi a omlouvají ho.“* (Kolektiv, 2013, str. 107)

Součástí emocionálního týrání je často porucha ve vztazích a komunikaci. Za poruchu komunikace můžeme označit manipulaci. Manipulací označujeme takové jednání, kdy se manipulátor (často rodič nebo dospělá osoba v opatrovnické pozici) snaží ovlivnit nebo přesvědčit druhého pomocí skrytých nepřímých pobídek, s kýženým výsledkem toho, aby druhý (dítě, kdokoliv v podřízené pozici) udělal něco, z čeho by měl manipulátor zisk. Jedná se také o velmi nenápadné a místy vyděračské vnucování vlastní vůle. Manipulátor umí velmi dobře číst v lidech, jejich reakcích, gestech a mimice. Podle svého pozorování vytváří svoji strategii a posléze útočí na city či svědomí oběti. Často se také odvolává na obecný prospěch dalších lidí (rozhodně mu totiž nejde jen o sebe). Za příklady ze života můžeme uvést prohlášení typu: „kdybys mě měla ráda, nepracovala bys více než já“ nebo „kdybys pořád nemyslel jen na sebe, udělal bys to pro mě“ atd.

Nejsmutnějším aspektem psychického týrání a zanedbávání je fakt, že lidé, jež byli týráni podrobeni v dětství, mají silnou tendenci chovat se v dospělosti naprosto stejně. Nejsou si tak například schopni vytvořit ke svým dětem vztah, protože stále ještě sami nenašli náhradu lásky, která jim byla upírána v dětství, anebo nejsou schopni ani vytvořit oporu a záze-  
mí svým potomkům. Často jsou také neschopní vytvořit si a udržet normální partnerský vztah, protože mají strach z dalšího zklamání.

#### 1.4.4 Alkoholismus

Alkoholismus není součástí forem domácího násilí, avšak často je příčinou a také důsledkem fyzického, psychického nebo sexuálního týrání. Dalo by se tedy říci, že je systémově nad předchozími formami domácího násilí.

Alkoholismus můžeme označit za jednu z poruch současných rodinných funkcí. A to poruchu rozhodně ne ojedinělou. Průzkumy agentury STEM MARK z roku 2015 ukazují, že přibližně půl druhého milionu lidí holduje více než dvakrát do týdne alkoholu a více než 700 000 obyvatel České republiky je na alkoholu závislých a hospitalizovaných. (Mlčoch, 2015)

*„Češi patří spolu s Brity, Dány a Iry k národům, které v Evropě pijí nejvíce. Smutným faktem je, že alkoholu holdují děti i dospívající. Výjimkou tak nejsou ani sedmileté děti, kterým při různých rodinných oslavách rodiče dovolují nejen pít pivo, ale i ochutnat víno. V konečném důsledku tak alkoholu častěji podléhají v dospělosti.“* (Mlčoch, 2015)

Valná většina psychologické a sociologické literatury je při zkoumání alkoholismu v rodině zaměřena především na otce-alkoholika. Do jisté míry je tento krok logický, protože dospělý muž je také v drtivé většině případů fyzickým i psychickým agresorem, ale podle profesora Oldřicha Matouška je pití u žen o mnohem komplexnějším problémem.

*„Ženy sice začínají, podobně jako muži, pít ve společnosti, pokud se však dostanou do závislosti na alkoholu, pokračují obvykle v pití skrytě, v soukromí. Jejich pití je častěji než u mužů reakcí na nějakou náročnou životní situaci.“* (Matoušek, 1993, str. 114)

Podle mého názoru ohrožuje matka alkoholička rodinný systém o něco málo více než je tomu u muže. Je pravda, že muž alkoholik je nezřídka agresivní a zanechává v psychice partnerky a dětí často nesmazatelné šrámy, avšak když pije žena-matka, rozloží postupně celý rodinný systém. Protože ať už si to chceme přiznat nebo ne, ženy jsou často tím jediným, co drží rodinu (muže a děti) opravdu pohromadě (viz neúplná rodina, rodina s vdovcem atp). Muži jsou také méně tolerantní v soužití se závislou a manželství s alkoholičkou tak často končí rozvodem.

Muži na druhé straně užívají alkohol jako prostředek k úniku ze stereotypu, a ventilaci problémů mimo rodinu. Mnoho teoretiků zabývajících se pijáctvím v rámci rodiny také odlišuje různé fáze vývoje rodiny s dospělým alkoholikem.

*„P. Steinglass předpokládal, že alkohol je jednak signál stresu srovnatelný s psychiatrickým (psychogenním) příznakem, jednak má homeostatickou funkci. Ovšem nestejnou ve všech rodinách: v jedné umožňuje vybití zlosti v jiné ventilaci problémů souvisících s mocí v manželském páru, v další umožňuje únik.“ (Matoušek, 1993, str. 115)*

Alkoholismus samozřejmě ovlivňuje výchovu a vývoj dětí. Rodič piják není schopen dostatečně se věnovat svému dítěti a důsledek se individuálně odvíjí od stáří dítěte. Dítě do pěti let tak bude trpět především zanedbáním fyzické péče a starší děti budou trpět nedostatkem zájmu a zanedbáním psychické péče. Často jsou také obětmi týrání nebo dokonce sexuálního zneužívání. Alkohol totiž, jak je všeobecně známo, uvolňuje zábrany a často dá průnik tomu nejhoršímu, co je v nás.

Celkově můžeme říct, že alkoholismu v rámci rodiny není pouze otázkou jedince, ale dotýká se všech příbuzných. Často také postupně naruší vztahy i mimo rodinu a vede k izolaci od příbuzných a dalších sociálních skupin. Důsledkem bývá také nezdědková snížení materiální úrovně rodiny a snižování pracovní výkonnosti a následně také často k ukončení pracovního poměru. To poté vede k dalšímu zvýšení pití, kruh se uzavírá a není z něj úniku. Rodina je tak v hluboké krizi, která ovlivňuje jak samotné partnery tak nesmazatelně jejich děti.

#### **1.4.5 Rodina s mentálně retardovaným jedincem**

Zjištění, že vlastní dítě bude mentálně retardováno, je pro každou rodinu přirozeně velice šokující. Rodiče se s tímto faktem velice obtížně a často dlouho vyrovnávají a z vlastní zkušenosti vím, že některé rodiny se s nastalou situací nevyrovnají za celý život. Retardované dítě není klasickým pokračovatelem rodinných tradic, rodiče se musí přizpůsobit a opustit představy, že dítě bude naplňovat jejich ambice a kráčet v jejich stopách. Samotné každodenní soužití s mentálně postiženým člověkem je velice složité.

*„Traumatizována je především matka, která malé dítě vždycky bere jako součást sebe samé. Psychoanalytici mluví o narcistickém traumatu matky, které je psychologicky srovnatelné s traumatem po zohyzďujícím úrazu. Matka vždy nevědomky uznává rovnici mezi svými kvalitami a kvalitami svých dětí. Narodí-li se jí “nepovedené dítě”, logicky se sama cítí nepovedená jako matka i jako žena. Matka se může bránit přesunutím příčiny na jiný zdroj (otcovy geny, znečištěné životní prostředí, špatná zdravotní péče v době těhotenství), tato vysvětlení však přinášejí jen chabou útěchu.“ (Matoušek, 1993, str. 62)*

Podle Matouška prochází rodina v tomto období pěti fázemi smutku (nebo umírání) jako je tomu například u zjištění vlastní rakoviny či jiného nevyлéčitelného onemocnění. Nejtěžší je zpracování bolesti pro rodiče s vyšším vzděláním. Ti se také často za své mentálně retardované dítě stydí, mohou je také před svým sociálním okolím zatajovat a častěji tyto děti končí v ústavní péči. V rodinách s nižším vzděláním je častější, že matka či otec své dítě přetíží pokusy dohnat opoždění a začnou se postupně vzdalovat jeden druhému. Matoušek také mluví o tom, že pro otce je mentální retardace častějším důvodem k definitivnímu rozvodu a zodpovědnost tak zůstává čistě na matce. (Matoušek, 1993)

Z vlastního pozorování u cizích rodin vím, že otec své retardované dítě často nepřijme a neví ani jak se na něj emocionálně napojit. Celá výchova a rodičovská povinnost pak padá na matku, která se v mnoha případech na dítě až nezdravě upne. Manžel je tak vlastní vinou vystrčen z rodinných vztahů. Okolí a ani vlastní příbuzní si však často neuvědomují míru oběti, kterou rodič (v případě, že mentálně silně retardované dítě není umístěno do ústavu) podstupuje. Často se rodič musí vzdát vlastní kariéry či volného času protože takto nemocné děti potřebují nepřetržitou péči a dohled.

Soužití s mentálně retardovaným však ovlivňuje také sourozence. Ti se stávají přirozenými ochránci a nezřídka suplují matku či otce. Podle výzkumů jsou odpovědnější, zralejší a ochotnější pomáhat než jejich stejně staří vrstevníci. Z vlastních pozorování u rodiny bratrance postiženého syndromem autismu vím, že pro zdravé sourozence je toto postavení nesmírně složité. Své problémy si totiž nemohou vybíjet na postiženém bratrovi či sestře a tak jsou agresivnější ke svému okolí a také např. zdravým příbuzným. Často jsou také sociálně izolováni, protože se stydí vodit si domů kamarády nebo podnikat společné akce s přítelem či přítelkyní a vlastní rodinou. Tomuto tématu se věnuje například film *Bílá Vrána* (v americkém originále *The Black Balloon*). V příběhu tohoto filmu a také v reálném životě si zdraví sourozenci vybírají přátele také podle toho, jak reagují na jejich bratra a sestru.

Téma mentální retardace se objevuje ve filmech tuzemské i zahraniční produkce a často sází na svoji přirozenou emocionalitu. O tom jak moc je v těchto příbězích manipulováno s divákem, bychom dle vlastního vkusu mohli velmi dlouho diskutovat, avšak pravdou je, že některé jsou divácky hojně navštěvované a často také pozitivně hodnocené filmovými kritiky. Jako příklad můžeme zmínit film *Jiná láska* z roku 1999 s výdělkem 28 miliónů dolarů (Severní Amerika) anebo snímek *Co žere Gilberta Grapea* z roku 1993, který se opírá



o famózní výkon v té době ještě nepříliš známého Leonarda DiCapria, známého čekatele na Oscarové ocenění.

Z českých filmů bych ráda vyzdvihla film *Václav* režiséra Jiřího Vejdělka, který popisuje příběh vesnického outsidera, jenž všem svojí pomalostí a klukovskou pot'ouchlostí „pije krev“. V tomto příběhu se jako u mnoha amerických mainstreamových filmů nepracuje s primárním sentimentem a Václav je v příběhu vystavován mnoha zkouškám. Vztah diváka i dalších postav směrem k němu je často ambivalentní a prochází výrazným vývojem. Ostatně taková je také realita a na tomto filmu oceňuji především jeho pravdivost. Vejdělek zde ukazuje, že život s „pomalejším“ příbuzným není pouze o milých chvílkách vzájemné (až dětské) blízkosti, avšak často je zkalen mnoha každodenními nepříjemnostmi. V rámci Dogmatu 95 se téma života s mentálně retardovaným jedincem objevuje ve filmu Søren Kragha-Jacobsena *Mifune*, jenž bude podrobně rozebrán ve druhé části mé práce.

## 2 VZNIK MANIFESTU DOGMA 95

Když se v Kodani na jaře roku 1995 sešly pozdě v noci nad skleničkou dvě režisérské osoby Lars von Trier a Thomas Vinterberg v pravdě znechucené nad aktuálním stavem světové kinematografie a sepsaly deset základních filmových příkázání, nikdo v tu chvíli asi nečekal, že se fenomén Dogma ve vší vážnosti uchytí a posléze jej budou následovat filmaři po celém světě. V průběhu roku se k nim připojili další dva soudobí dánští tvůrci Søren Kragh-Jacobsen a Kristian Levring a vytvořili kolektiv jednoho z nejkontroverznějších filmových hnutí.

Ještě méně pak bylo pravděpodobné, že v roce 2000 bude těmi samými čtyřmi Dány vedena oficiální organizace Dogma 95, jež bude zodpovědně bdít nad dodržováním deseti pravidel a dokonce vydávat certifikáty pravosti Dogmatických filmů.

Mnoho filmových kritiků na celou akci nahlíželo a dokonce dosud nahlíží jako na sebestřednou provokaci a ztrátu času, avšak samotnými tvůrci byl manifest popisován jako návrat ke kořenům - samotným základům kinematografie, bez soudobé přetechnologizovanosti a záměrné líbivosti vedoucí k větším ziskům producentů. Manifest byl také často přezdíván Slib čistoty (či cudnosti), který měl bojovat proti povrchnímu filmu, přeplněnému melodramatickými prvky a násilím.

### 2.1 Spojení s historií?

Při bližším zkoumání lze fenomén Dogma připodobnit k evropské nové vlně 60. let. Ta měla podobně jako zkoumaný manifest přinést „čerstvý vítr“ do stojaté atmosféry soudobé kinematografie a také pracovala s podobnými formálními postupy (hrdinové ze slabších sociálních vrstev, pozorovací kamera). (Schepele, 2004)

Sami autoři po zveřejnění prohlásili, že se pomocí manifestu „*snažili odstartovat novou novou vlnu ve vší skromnosti.*“ (Hrůzová, 2001, str. 3)

Velký význam měl pro oba autory (L. Trier, T. Vinterberg) Mezinárodní filmový festival v Cannes roku 1998. Zde byly přijaty oba první filmy natočené podle pravidel Dogmatu (*Rodinná oslava* a *IDIOTI*) a zveřejnění manifestu mělo navíc dokonce větší mediální ohlas než nákladné propagační kampaně amerických produkčních společností. „*Porotci festivalu dokonce oba Dány označili za pokračovatele francouzské nové vlny a v Cannes se tak po dlouhé době znovu začalo diskutovat o budoucnosti filmové tvorby.*“ (Hrůzová, 2001, str. 2)

Právě z absence jakéhokoliv kolektivního kinematografického prohlášení od 60. let Lars von Trier vycházel.

*„Zatímco však Truffautův manifest zdůrazňuje autorství, v Trierově desateru najdeme bod, podle něhož se nemá režisérovo jméno uvádět v titulcích, protože předmětem zájmu má být nikoliv režisér, ale film.“* (Růžička, 2008)

Podrobnějším výzkumem literatury zjistíme, že dogmatická myšlenková východiska v mnohém navazují na dřívější manifesty a soubory pravidel z dějin filmu. Schepelern v Trierově biografii nalézá spojitost Dogmatu například s prvky manifestů ruského režiséra 20. let Dzigy Vertova. Ten se dlouhodobě v řadě plamenných manifestů stavěl proti filmovému dramatu, které dokonce několikrát označil za měšťanské a zastaralé. Sám prosazoval jeho nahrazení politickými, narativními propagandami ze své vlastní dílny.

*„Filmové drama je opium pro lid. Pryč s nesmrtelnými králi a královnami filmového plátna! Ať žijí obyčejní smrtelníci, filmovaní při své obvyklé práci! Pryč s inscenováním každodenního života; filmujte nás nečekaně a takové, jací jsme.“* (Schepelern, 2004, str. 133)

Dále je hnutí Dogma spojováno také s italským neorealismem, který se ve své podstatě radikálně proměnil po druhé světové válce. Na počátku padesátých let tak režiséři jako Federico Fellini, Luchino Visconti nebo Michelangelo Antonioni točili filmy s neherci, z reálných lokací poválečné rozbořené Itálie a ukazovali ve svých příbězích banality každodenního života. (Zavattini, 1952)

Neorealisticke filmy natočené po válce předznamenaly místy až syrovým zachycením zničené země konec celého hnutí. Mnoho poválečných představitelů včetně Vittoria Mussoliniho (filmový kritik, producent, senátor a druhý syn Benita Mussoliniho) nebylo ochotných přijmout obraz reálné Itálie a tak hnutí postupně propadlo i u diváků. Zde můžeme vidět určitou podobnost s hnutím Dogma. Míra reálnosti zobrazovaných postav a jevů bez jakýchkoliv příkras nutí diváka vnímat skutečnost jinak a vyjít ze své „ružové bubliny“. Často však tento proces nemusí být vůbec příjemný a divák se tak od filmu odvrací.

Další skupinou, na niž Dogma tematicky navazuje, je výše zmíněná nová vlna. I když představitelé tohoto francouzského hnutí 60. let (Godard, Truffaut, Chabrol...) nikdy nepsali žádný jednotící manifest, souhrnně se rozhodli rozejít s tehdejší „tradicí filmové kvality“ a záměrně ignorovali zaužívané stříhové a dramaturgické koncepty. I toto ve své podstatě výrazně „zavání“ Dogmatem.

Šedesátá léta poskytla také prostor ke vzniku takzvaného Manifestu z Oberhausenu. Tímto manifestem se proti tradiční filmové tvorbě vymezovali mladí režiséři ze Západního Německa (Alexandr Kluge, Edgar Reitz a 24 dalších). Manifest byl spojen s mottem „Papas Kino ist tot“ (v překladu „fotrův film je mrtvý“ nebo „film starých páprdů je mrtvý“) a předznamenal svou radikalitou nový německý film reprezentovaný režiséry jako Werner Herzog nebo Rainer Fassbinder. (Schepelern, 2004)

Dogma 95 vychází především z odkazu těchto předchůdců, ale ve svém provedení byla podle mého názoru nejradikálnější z nich.

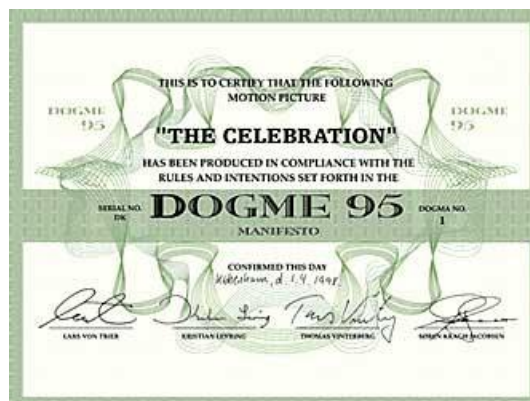
## 2.2 Dogma – zpátky k základům

Manifest, jenž byl poprvé oficiálně představen Trierem na pařížském sympoziu ke stému výročí kinematografie (Le cinéma vers son deuxième siècle), ze začátku nepřitahoval příliš pozornosti.

*„Konference, jež končila recepcí v Elysejském paláci u prezidenta Mitteranda, se zúčastnila dlouhá řada filmařů.(..) Když při panelové diskuzi, konané odpoledne 20. března 1995 v Odéon – Théâtre de l'Europe, nadešla chvíle jeho příspěvku, předstoupil Trier na předscénu. Požádal o dovolení, aby se směl odchýlit od programu jednání, a oznámil, že zastupuje skupinu Dogma 95. Pak přečetl její manifest a na závěr rozhodil do sálu hrsti plné červených letáků s jeho textem, načež z divadla odešel.“* (Schepelern, 2004, str. 132)

Text Dogmatu a Trierovo klasicky kontroverzní přestavení během sympozia byly přijaty jako ironická provokace v jeho obvyklém stylu. Ale ten největší vtíp spočíval právě v tom, že toto všechno bylo míněno vážně.

Vše se však mělo změnit roku 1998, kdy byl natočen Vinterbergův film *Rodinná oslava* a byl dále prezentován pod označením Dogma č. 1 na festivalu v Cannes. Zde získal Zvláštní Cenu poroty. Do roku 2001 již byl natočen více než tucet filmů s opravňujícím certifikátem Dogma 95 (viz obr. 1).



**Obr. 1 Certifikát Dogma 95 přisouzený filmu *Rodinná oslava***

Jedním z nejvýraznějších přesahů manifestu byl důkaz, že nízkorozpočtové filmy mohou být z hlediska festivalové úspěšnosti na stejné úrovni jako vysoko-rozpočtové spektakly. Tvůrci manifestu v podstatě zdůrazňovali význam avantgardy a odstraněním „technologických nadbytečností“, jímž pro ně byl například filmový jeřáb, jízda nebo post-synchronní zvuk chtěli přiblížit film skutečným lidem. Jeden ze základních členů, Søren Kragh-Jacobsen, v rozhovoru pro Dánský filmový institut řekl, že: *"Dogma osvobozuje od toho, aby byl režisér znásilňován technikou, aby byl tyranizován vším tím nákladným příslušenstvím: jeřáby, filtry, vysokozdvihnými plošinami, reflektory... V tom stejně nemůžeme být lepší než Američané, a tak bychom se měli vydat jiným směrem."* (Brož, 2002)

Protože byly filmy hnutí od počátku zastřešeny Trierovou produkční společností Zentropa, celá řada filmových kritiků prohlásila, že Dogma 95 je pouze propracovaný reklamní trik.

*„Během devadesátých let, kdy Zentropa představila manifest Dogme 95 (neboli historický krok zpět k základům filmu) – který vyžadoval, aby režiséři natáčeli pouze digitálně a využívali výhradně přírodní světlo a zvuk – udeřil nezávislý filmový průmysl silou nákladního vlaku a inspiroval v průběhu let celou generaci filmařů. Tento krok rovněž ze Zentropy učinil velice bohatou produkční společnost na úrovni menších Hollywoodských studií. My tak můžeme jen hádat do jaké míry, bylo nebo nebylo Dogma 95 promyšleným trikem Zentropy.“* (Roxborough, 2014)

Pokud tomu tak bylo a Trier s Vinterbergem přišli se skutečně propracovanou reklamní strategií, pak se dá hnutí označit za velkolepý úspěch.

*„O silvestrovské noci roku 2000 natáčeli všichni režiséři Dogmatu filmy a vysílali je v přímém přenosu na různých televizních kanálech. Diváci mohli přepínat mezi jednotlivými programy a vytvořit si tak svůj vlastní film podle Dogmatu 95. Třetina Dánska se zapojila.“* (Thompsonová & Bordwell, 2011, str. 741)

Stejně jako postava Larse von Triera je i celé hnutí Dogma 95 nasáklé určitou dávkou ironie a potutelného humoru. Nikdo dodnes neví, jak moc vážně bralo bratrstvo Dogmatu své vlastní hnutí. Ale od počátku a vlastně až dodnes vytvářejí dojem smrtelně seriózního klanu vizionářů (kterým šlo pouze o návrat k ryzí filmové tvorbě) s velmi specifickým smyslem pro humor.

Jeden z původních členů, Kragh-Jacobsen, dokonce přirovnal hnutí k rockerům, kteří znovuobjevili hraní tzv. „unplugged“. (Thompsonová & Bordwell, 2011)

Podle mého názoru znovuobjevili také ryzí práci s hercem. U pozdějších projektů, jako byl například *Julien Donkey-boy* amerického režiséra Harmony Korineho, byly kamery umístovány na skrytá místa tak, aby samotní herci nevěděli, že jsou natáčeni. Práce s hercem byla de facto oprostěna od únavného čekání podléhajících technickým přípravám a spolupráce herce s režisérem se stala jedním ze základních kamenů celého filmu. Režisér se tak v ideálním případě soustředil pouze na příběh (který však často vznikal až na lokaci spoluprací se samotnými herci) a na co nejpravdivější herecký projev. Mně osobně tato idea režisérské (byť možná falešné) svobody naprosto fascinuje, protože během „klasického natáčení“ hraného filmu vždy existují tisíce okolností a překážek, které se staví právě mezi režiséra a jeho herce.

V roce 2015 oslavilo hnutí dvacet let od svého založení, a i když sám Thomas Vinterberg již v roce 1999 prohlásil hnutí za mrtvé, stále prostřednictvím svých následovníků přináší do světa filmu tolik potřebnou autenticitu a pravdivost.

### 3 ZÁSADY MANIFESTU DOGMA 95 A JEHO TECHNOLOGICKÉ PŘESAHY

Manifest Dogmatu 95 se dá brát snad až jako náboženské učení nebo doktrína takzvaně pravé filmové víry. Jak víme, výraz dogma představuje „*poučku či tvrzení s nárokem na absolutní platnost bez odpovídajícího důkazu a kritiky.*“ (Doinel, 1999, str. 114)

Samotnému slibu, který bývá různými zdroji označován jako Slib čistoty (*Film a doba*) nebo cudnosti (Schepelern, Thompsonová&Bordwell), předcházela strana definující hnutí a záměry tvůrců. Kolektiv kolem Dogmatu nejdříve prohlašuje, že se hodlá vzpírat „jistým tendencím“ současného filmu a v dalším řádku se dokonce prohlásí za nutné zachránce kinematografie. (Schepelern, 2004)

Další odstavec je věnován jejich odporu k prostředkům a výsledku snažení nové vlny šedesátých let. „*Z hesel o individualismu a svobodě vzcházela nějakou dobu nová díla, ale nevěšly z nich žádné změny. Tato nová vlna se stala úplatnou jako režiséři sami.(.) Z nové vlny se stalo ve výsledku jen čeření, které dorazilo ke břehu a rozplynulo se v blátě.*“ (Schepelern, 2004, str. 134)

V dalším odstavci neméně entuziasticky vyzdvihují význam avantgardy a Trier jakožto známý milovník uniforem chce jednu takovou navléknout i současné kinematografii. „*Není náhoda, že výraz avantgarda má vojenské podtóny: odpovědí je disciplína... my musíme našim filmům obléknout uniformu, protože o samotě stojící film bude vždy dekadentní.*“ (Schepelern, 2004, str. 134) Následující řádky autoři věnují odporu k individuálnímu autorskému dílu. Prohlašují, že film se stal iluzí a klamem odtrženým od reálného života. Předvídatelná dramaturgie, pozlátka a iluze, pomocí níž jsou sdělovány city, ovládly podle Triera s Vinterbergem současnou kinematografii.

V poslední části tedy odmítají tzv. film iluzí a revolučně požadují vznik PRAVDIVÉHO FILMU. Je otázkou, co je ke vzniku tohoto plamenného pamfletu dovedlo. Zda se jednalo o dlouhodobé znechucení stavem filmu, nějaký konkrétní snímek, podmínky tvorby v Hollywoodu nebo snad pouze mnoho vypitých lihovin. Mimochodem, při uvedení *Nymfomanky* v roce 2013 Trier prohlásil, že se jedná o první film, který napsal kompletně za střízliva. Trvalo mu to rok a půl oproti dvanácti dnům v drogovém „rauši“, během kterých napsal světoznámé *Dogville*.

Manifest z roku 1995 byl na svou dobu každopádně krajně radikální. A abychom mohli zkoumat jeho technologické přesahy, musíme zde nejdříve uvést konkrétní pravidla.

„Slibuji, že se podvolím následujícímu souboru pravidel, která vypracoval a stvrdil kolektiv DOGMA 95:

1. Natáčet se musí na lokaci. Na místo se nesmějí přivážet rekvizity a scénografie. (Pokud je pro příběh nutná určitá rekvizita, musí se jako lokace zvolit místo, kde se tato rekvizita vyskytuje.)
2. Zvuk nesmí nikdy vznikat odděleně od obrazu a naopak. (Hudba se tedy nesmí používat, pokud se nevyskytuje na místě natáčení.)
3. Kamera se musí nosit v ruce. Veškerý pohyb nebo stav klidu, jichž lze dosáhnout rukou, jsou dovolené. (Film se nesmí odehrávat tam, kde stojí kamera, nýbrž se musí natáčet tam, kde se odehrává film.)
4. Film musí být barevný. Osvětlení se neakceptuje. (Pokud je málo světla na expozici, musí se scéna vypustit nebo se smí na kameru namontovat lampa.)
5. Práce s optikou stejně tak jako používání filtrů jsou zakázané.
6. Film nesmí obsahovat povrchní akci. (Vraždy, zbraně atd. se nesmí ve filmu objevit.)
7. Časové a geografické odcizení je zakázané. (To znamená, že film se odehrává teď a tady.)
8. Žánrový film se neakceptuje.
9. Formát filmu musí být Academy 35mm.
10. Režisér nesmí být uvedený v titulcích.

Kromě toho jako režisér slibuji, že se zřeknu osobního vkusu! Já už nejsem umělec. Slibuji, že se zřeknu toho, abych vytvořil „dílo“, poněvadž dávám přednost vteřině před celkem. Mým nejvyšším cílem je vyzískat z mých postav a scénérií pravdu. Slibuji, že toto se bude dít s použitím všech prostředků a na účet dobrého vkusu a veškeré estetiky. Tak skládám SLIB CUDNOSTI.“

Kodaň, 13. března 1995

Jménem DOGMATU 95

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

(viz příloha číslo I – Fotografie originálního SLIBU CUDNOSTI)



Jak již víme, samotný název slibu bývá označován různorodě, ale překlad sehrál svou roli i při přepisu jednotlivých pravidel. Celkově však zní i velmi sofistikovaný překlad, jenž zde uvádím, poněkud bizarně a archaicky, a to jsem přesvědčena, že byl také záměr obou autorů. Na druhou stranu by je jistě velmi dobře pobavil překlad bodu číslo 10, který v angličtině zní „The director must not be credited“. Což volně přeloženo znamená, že režisér si nesmí vzít za svůj film žádné zásluhy – čili ani být uveden v titulcích. Avšak často jsme se v mnoha renomovaných filmových periodících mohli dočíst, že „režisér si na natáčení filmu nesmí vyzít úvěr“ (viz [http://kultura.zpravy.idnes.cz/dogma-95-uklada-filmarum-desatero-slibu-cistoty-fl1-/filmvideo.aspx?c=990512\\_234336\\_filmvideo\\_pch](http://kultura.zpravy.idnes.cz/dogma-95-uklada-filmarum-desatero-slibu-cistoty-fl1-/filmvideo.aspx?c=990512_234336_filmvideo_pch)).

Jako každá pravidla, představuje také Dogma pro tvůrce určitá omezení. To si uvědomoval i Lars von Trier, pro kterého je posouvání mantinelů a změna základem kinematografie. „*Když jsme v roce 1995 sepsali pravidla hnutí Dogma, hodně lidí to vnímalo jako reakci na práci jiných filmařů, jako kdybychom mezi námi a jimi chtěli vytvořit nějaký odstup, aby lépe vynikla naše odlišnost. Tak to ale vůbec nebylo. V podstatě si myslím, že pravidla Dogmatu vznikla jako reakce na mou vlastní práci.(..) Myslím, že stanovit si určitá pravidla je u každého filmu nezbytné, protože proces vzniku uměleckého díla je založen na myšlenkové omezení. Z čehož vyplývá nutnost si nějak nastavit mantinely práce.*“ (Tirard, 2014, str. 132)

První bod požaduje natáčení v reálných lokacích bez jakýchkoliv přidaných rekvizit. V tomto bodě požadují autoři až dokumentaristický styl, který Doinel připodobňuje k ambicím neorealismu. Odmítnuty jsou tedy jakékoliv ateliérové lokace, přizpůsobované interiéry a svým způsobem zde můžeme zahrnout také hru s prostorem v rámci klíčovacího plátna a postprodukčních triků.

Ve druhém bodě je zakázána dodatečná práce se zvukem. Zvuk musí tedy vznikat synchronně s obrazem, přímo na natáčecím místě. Již tento bod sám o sobě musel v dánských místech zvuku vyvolat čiré zděšení, tedy rozhodně v těch klasických či průměrně zodpovědných. Není totiž ani možno dopočítat nejrůznější okolnosti, které mohou při natáčení z hlediska zvuku nastat. Asi každý zvukař a režisér se za svou kariéru setkal s halasícími výpravami rodinek na procházce lesem, kde štáb samozřejmě zrovna natáčí, s entuziastickými milovníky motorových pil anebo jednoduše s vesnickými psy a jinou zvířenou. Výsledkem tohoto bodu je tedy jednoduše odmítnutí čistého zvuku. Odmítnutí vypravěče nebo obecně jakéhokoliv voice-overu. Míra požadovaného celibátu je v tomto bodě až zarážející. Odmítnutí dodatečně přidané hudby je velice blízké principům fran-

couzského cinéma vérité nebo anglického free cinema. Tyto směry odmítají zasahování do situace a vyžadují jednoduše zaznamenávání situace před kamerou.

Bod číslo tři vnímám jako největší výzvu k technologické svobodě. Emoce a podtexty situací, které vytváříme pomocí kamerových pohybů, musí nyní vycházet ze situace. Postava kameramana nabývá možná ještě většího významu, protože kamerový pohyb je v tomto případě antropocentrický. Kamerová technika neruší situaci, neprobíhá zdoluhavé čekání a tím pádem herec i režisér „vpadává“ rovnou do děje a není mu dán prostor na změnu, zdoluhavé řešení pocitů, vnitřní zmatek či pochyby. Zároveň se však i postava kameramana stává součástí samotné situace, stává se další jednající postavou, dalším pozorovatelem. Jednoduše neruší a zanechává prostor na to co je opravdu důležité – čili herecký projev. Otázka obětování čistého kamerového stylu na oltář surového, realistického filmu s excellentními hereckými výkony je součástí vnitřního nastavení a také možná „stylu“ (slovu styl by se v této souvislosti Trier zcela jistě vysmál) každého konkrétního autora.

Za odmítnutí jakékoliv stylizace vnímám i bod číslo čtyři, který zakazuje černobílý film a dodatečné osvětlení. Použití černobílého filmu totiž v současné době totiž takřka vždy vede k vyvolání nostalgie či jiného neméně konkrétního pocitu a tím pádem k určité manipulaci s divákem. K té dochází jak před zhlédnutím samotného filmu („je to černobílé. No jo, vždyť to už se teď vůbec nedělá, to bude dobré“ – *Umělec* (2011), *Ida* (2015), tak v průběhu celého děje. Míra ovlivnění diváka je tedy drtivá. Realita je barevná a stejný by měl být i film, který reálné pocity a postavy zachycuje. Světlo a stín může s emocemi pracovat stejně jako černobílý film, proto autoři zakazují i dodatečné osvětlení.

Bodem číslo pět se zabývají možnosti pracovat s kamerovou optikou. Připravili se tak o možnost budovat dominanci hlavní postavy (která bude snímána v detailnějších záběrech než ostatní postavy na scéně), poukázat na duševní stav jednající postavy použitím širokoúhlých objektivů (budujeme pocit zmatení, až šílenství viz *Spalovač mrtvol* (1968)), nebo účelové využití amerického plánu pro navození klidnějšího pocitu scény a využití hereckých gest. Zakázáním kamerových filtrů se pak připravili o možnost snižovat míru světelnosti a vyhnout se tak tzv. „přepáleným“ záběrům (šedý filtr, UV filtry), vytvářet efektné a trikové záběry (Sand-spot filtr – střed ostrý, okolí zamazané; triková čočka – několikanásobné zobrazení výjevu před kamerou).

Další bod je, mírně řečeno, sporný. Zde odbourávají dramaturgii a narativ tzv. béčkových filmů (film nesmí obsahovat zbraně, vraždy a jiné povrchní akce). Ano, všichni nejspíše chápeme, nač Trier s Vinterbergem naráží, ale zároveň puntičkář uvnitř člověku nedá, aby

nenamítl: a co explicitní sex (*Idioti*) nebo násilí a debaty o něm v *Rodinné oslavě*? Ty snad nejsou povrchní a takříkajíc nudné? Osobně si myslím, že ano. Pokud totiž scéna trvá více než x minut, jako je tomu v *Idiotech*, pak je filmový sex skutečně nudný, byť je prý nehra-  
ný. Nebo slouží vážně jen k šokování diváka? Pak však hrdinní Dogmatici sklouzli ke stej-  
né iluzi a patosu jako soudobý komerční film... a to je rovněž nepřipustné.

Bodem číslo sedm požadují striktní linearitu času a prostoru. Film vzniká takříkajíc tady a  
ted'. Zde můžeme opět dosledovat vliv cinéma vérité, dokumentarismu nebo francouzské  
nové vlny.

V osmém bodě zcela odmítají žánrový film. Ale kam až sahá definice žánrového filmu?  
Rick Altman ve své knize *Film/Genre* popisuje žánr jako tzv. multidiskurzivní systém,  
*„který je definován mnoha kódy, odpovídá tak různým skupinám, které se jako spoluvůrci  
žánru stávají jeho mluvčími.“* (Altman, 1999, str. 208) Filmových žánrů je tedy dle pravi-  
del definice celá řada, mezi něž řadíme například i psychologické, mysteriózní drama a  
komedii, pod které jsou řazeny filmy *Rodinná oslava* a *Idioti*. Pokud tedy tyto základní  
kameny manifestu podléhají žánrovému označení, co pak znamená tato averze k „žánro-  
vým filmům“? Zároveň je potvrzeným dlouhodobým faktem, že každá kultura a národnost  
má ve zvýšené oblibě určitý žánr. Pro Německo jsou například typické detektivky a krimi-  
nálky, pro Británii černohumorné, ale i romantické komedie a pro Dánsko a celou Skandi-  
návii jsou typická komorní, psychologická dramata a také černé komedie. Jak je pak vůbec  
možné odsuzovat filmový žánr, když filmy samotného manifestu jí podléhají?

Další bod je technického rázu. Formát filmu musí být Academy 35 mm.

*„V případě podmínky, že „filmový formát musí být Academy 35 mm“, jak je ostatně strik-  
tně určeno v Slibu cudnosti, se v jakémkoliv základním nastavení v podstatě rozhodl expli-  
citně odmítnout možnosti vývoje kamerových technologií, včetně digitálního videa.“*  
(Bainbridge, 2007, str. 84)

Navzdory tomuto prohlášení bylo mnoho dogmatických filmů natočeno na video. Z části to  
bylo také kvůli těžkostem spojeným s využitím 35 mm filmových kamer pro natáčení zá-  
běhů z ruky. (Bainbridge, 2007)

*„Søren Kragh-Jacobsen vychytrale přenesl význam tohoto pravidla jakožto poukázání na  
pouhý formát distribuce. Podle jeho „překlada“ tak snímky mohly být natáčeny rovněž na  
formát 16 milimetrů nebo digitál – avšak stěžejní byl faktor, že filmy byly následně distri-  
buovány pouze ve formátu 35 milimetrů...“* (Bainbridge, 2007, str. 84)

Poslední, desátý bod, o němž jsem psala již výše, navazuje na ideu, že film je kolektivní prací a není autorský či individuální. Režisér si tak nesmí připisovat za vznik filmu žádné individuální zásluhy a ani být uveden v titulcích.

Stejně jako u několika dalších je i tento bod již v zárodku několikrát porušen. Hned v prvním Dogma filmu z roku 1998 s názvem *Rodinná oslava* je režisér Thomas Vinterberg uveden v titulcích dokonce třikrát. Poprvé jako autor námětu, podruhé jako autor samotného literárního scénáře a potřetí jako herec v miniaturní roli taxikáře. Ovšem, abychom mu nekřivdili, místo režiséra zeje v titulcích prázdnotou. Anonymita tedy byla zachována. Ovšem i v tomto prohlášení je stejně jako v manifestu skryta notná dávka ironie. Vždyť právě sláva Dogma 95 přinesla Vinterbergovi a Trierovi celosvětovou známost a upevnila jejich postavení lídrů na poli dánské kinematografie. Trier posílil svoji image kontroverzního filmového tvůrce s experimentálním podtextem svých filmů. Vinterberga na základě *Rodinné oslavy* a Dogmatu začali brát vážně na mezinárodních filmových festivalech a po skončení Cannes 1998 dostal z Hollywoodu nabídky k realizaci několika různých scénářů.

Formát filmu Academy 35mm byl hned v druhém filmu *Idioti* nahrazen digitální videokamerou a na 35 mm formát převeden až dodatečně. Dogmatické filmy jsou kvůli přepisování často zrnité. Kvůli pravidlu linearitě a ruční kamery také trpí technickými nedokonalostmi v záběrování (přiznané mikrofony, členové štábu...), avšak to autoři zdůvodňují posílením dokumentárnosti samotného děje.

O žánrovosti dogmatických filmů by se dalo diskutovat hodiny, stejně tak o odmítnutí jakkoliv povrchních akcí. Po skončení natáčení *Rodinné oslavy* se T. Vinterberg přiznal, že při natáčení jedné ze scén zakryl kvůli přesvětlení kamery jedno z oken. Tím byla hned v prvním filmu natočeném „podle pravidel“ porušena zásada čtyři a jedna, eventuálně i pět. Pravidlo číslo dvě se ukázalo jako vcelku vágní pro Larse von Triera při natáčení *Idiotů*. V několika scénách slyšíme v obraze nepřiznanou hudbu z foukací harmoniky.

V tomto případě porušení takřka kontrastují se striktním a papežským vyzněním samotných pravidel. Tedy alespoň způsobem jakým byla sepsána. I tak se však jedná o jedno z nejdisciplinovanějších a neortodoxnějších filmových hnutí současné kinematografie.

Kapitolu bych uzavřela smířčí citací z *Biografie Larse von Triera* sepsanou teoretikem Peterem Schepelernem. „Dogma je stimulem především pro práci herců, protože režisér se nemůže vyjadřovat téměř jinak než právě prostřednictvím herců. Zatímco filmy středního

*proudu se normálně natáčeji chronologicky po krátkých úsecích, (...) metoda Dogmatu jim dává příležitost zůstat v roli po dlouhou dobu, možná 10 až 20 minut v kuse, stejně jako v divadle (avšak s možností opakování, kterou film má).“ (Schepelern, 2004, str. 139) Po stránce režijní práce s hercem je tedy Dogma neoddiskutovatelně inovativním, experimentálním a ryze originálním proudem, jenž by měl být poučný pro všechny tvůrce, kteří baží po reálném, kompletně uvěřitelném hereckém projevu bez výkyvů.*

## 4 ZAKLADATELÉ MANIFESTU

Jak již bylo řečeno výše, 15. března roku 1995 sepsali text manifestu a samotný Slib budoucnosti dva dánské režiséři Lars von Trier a Thomas Vinterberg. V průběhu roku se s jejich myšlenkami dále ztotožnili Søren Kragh-Jacobsen, autor pokrokových filmů pro děti a mládež, režisér filmových reklam Kristian Levring a dokumentaristka Anne Wivelová, která však skupinu za několik měsíců opustila.

Za originální zakladatele tak můžeme považovat pouze Triera s Vinterbergem. Proto se v této kapitole budu věnovat právě jim a rozboru jejich autorského stylu, vývoji a specifickým rysům jejich práce.

### 4.1 Lars von Trier

Postava dánského režiséra Larse von Triera si za svou kariéru vysloužila celou řadu nejrozumnějších přídomek. A to od těch obdivných, vyzdvihujících jeho práci na poli experimentálního dánského filmu, až po ty velmi kritické, hanlivé a opovrhující.

Abychom pochopili základní rysy Trierovy režijní práce, je třeba obrátit se na okamžik do minulosti, do doby jeho mládí v rodinném prostředí. Mladý Lars Trier (přídomek von si připsal až v dospělosti ve spojitosti s Erichem von Stroheimem) vyrůstal v krajně liberální rodině vedené dominantní zapálenou komunistkou Inger Høstovou – Larsovou matkou. Právě nedostatku mantinelů a hranic připisuje Trier svou celoživotní neschopnost přizpůsobit se jakýmkoliv vnějším autoritám.

*„Lidé si myslí, že umění bez svobody není uměním. Pravdivé umění ovšem vzniká ohraničováním a limitováním.“* (Schepelern, 2004, str. 162)

Tento fakt rovněž ovlivnil jeho potřebu pravidel a v průběhu kariéry se bavil neustávajícím vydáváním různých manifestů. Manifest Dogmatu byl totiž již čtvrtým v pořadí, který Trier za svou profesionální kariéru režiséra vydal. *„V prvním textu Manifest I, publikovaném u příležitosti premiéry filmu Prvek zločinu, Trier prohlašuje, že 'chce vidět heterosexuální filmy pro lidi a o nich, filmy vytvořené člověkem', v následujícím prohlášení, Manifestu II, vydaném v roce 1987 k premiéře Epidemie, hlásá, že sterilní milostný vztah mezi tvůrcem a divákem je až příliš bezkonfliktní, vznikají z něj jen perfektní děti. V roce 1991 u příležitosti premiéry Evropy (...), obviňuje svou vlastní tvorbu z principů blízkých masturbaci a hodlá se vzdát veškerých pokusů o uměleckou stylizaci.“* (Hrůzová, 2001, str. 2)

Poslední ze zmíněných manifestů již konkrétně ukazuje na cestu, kterou se Trier vydá při sestavování čtvrtého manifestu z roku 1995.

Trierova tvorba nese neoddiskutovatelné rysy provokace a určitého revolucionářství. Jeho oblibu v manifestech, krajních myšlenkách a novátorství můžeme vysledovat až do doby jeho mládí, kdy byl zapáleným komunistou.

Provokativní byl i jeho styl oblékání. Někdy nosil židovskou jarmulku, jindy se převlékal do třpytivých kostýmů ve stylu Davida Bowieho, občas vyrazil do společnosti převlečený za transvestitu, a někdy také nepohrdl válečnou uniformou SS. Se stejným zápalem však ve své tvorbě hledal víru a řád. (Hrůzová, 2001)

Dalším aspektem, který von Triera ovlivnil až do dospělosti, byl striktní ateismus, který panoval v jeho rodině. Věrný své odvěké potřebě provokovat a vymezit se proti matce tak naplnil svá pozdější díla náboženskými symboly a romantickými příběhy plnými klišé. V několika rozhovorech (dostupných na kanálu Youtube) Trier uvádí, že vše co v současnosti dělá, v počátku podmiňuje předpokládanému hodnocení své matky. Co by ocenila nebo se jí byt jen líbilo, ihned odvrhne. (Záthurecká, 2013)

Trier jde vždy proti proudu. Na filmových školách je nám po pět let vtoukáno do hlavy, že film musíme psát a natáčet s úctou a myšlenkou na diváka. Že film neděláme pro sebe, ale pro naše publikum. Pokud film děláme pro sebe, bude od počátku špatný. Trier má opačný názor. „*Naopak naprosto prvořadé se mi jeví, aby člověk dělal film pro sebe a nikoliv pro publikum. Jakmile začnete myslet na diváky, tak se zaručeně spletete a neuspějete.*“ (Tirard, 2014, str. 130)

Stejně jako v mnoha dalších aspektech je i v tomto Trier svobodný a osvěžující. Filmová škola, pravidla a skrupule jsou totiž často pro začínajícího tvůrce velice svazující a postupně také demotivující. Trier si podobné omezení nepřipouští. Je prostě sám sebou.

Dalším rysem jeho tvorby je neustálá potřeba změny. Jeho režijní styl se s jednotlivým novým projektem proměňuje a po každém natáčení svá striktně nastavená pravidla přehodnocuje. „*Nedává mi to možná pocit, že jsem se jako filmový tvůrce zlepšil, ale dává mi to pocit, že jsem šel dál, že jsem se změnil. A ačkoli to možná bude znít neuvěřitelně domýšlivě, myslím si, že toho ustavičného hledání změny jsem byl schopný proto, že jsem o sobě nikdy nepochyboval. Vždycky jsem přesně věděl, co dělám a proč.*“ (Tirard, 2014, str. 132)

Počátky jeho tvorby odkazovaly na díla Karla Theodora Dreyera (*Utrpení Panny orleánské* - 1928) a Ingmara Bergmana, jehož považoval za svého profesního otce a až nekriticky se s ním ztotožňoval. O vysněném, leč imaginárním vztahu mezi Trierem a Bergmanem píše v bakalářské práci s názvem *Zobrazení ženských postav v díle I. Bergmana a L. von Triera*. Na konec tohoto odstavce je třeba poznamenat, že Trier svůj režiséřský idol dlouhou dobu bombardoval dopisy a dokonce i telefonáty. Švédský režisér však nikdy neodpověděl, což si Trier pohotově zdůvodnil tím, že rovněž Bergmanův otec byl k synovi citově chladný a tak on sám tento vzorec posouvá dále.

V počátcích tvorby byl Trier mnohokrát oceňován za technickou úroveň svých snímků. Témata byla často označována za nemorální a až zvrhlá (*Osvobozující obrazy* - 1982), ale technika zpracování byla brilantní. Hned v jeho prvních snímcích můžeme také nalézt silnou inspiraci a vlivy dokumentárního žánru (viz *Nokturno, Prvek Zločinu*). (Hrůzová, 2001) Technickou dokonalost můžeme vidět i v jeho pozdějších snímcích, viz *Melancholia* nebo *Antikrist*.

Díla tohoto režiséra si často vysloužila přídomek nemorální (viz *Epidemie nebo Antikrist*). V *Epidemii* například proto, že použil humanitárního pracovníka, který se snaží zachránit lidstvo před smrtící nákazou, jako přenašeče viru. V *Antikristovi* za podivný mélange sexu, násilí a čarodějnictví, zasazený mezi dva osudem zkoušené manžele. O Trierově nejnovějším projektu s názvem *Nymfomanka* snad ani není třeba mluvit. Název ostatně mluví sám za sebe.

Téma sexu je pro něj rovněž určující. Objevuje se v jeho snímcích už od doby Manifestu číslo I a *Prvku zločinu*, pokračuje přes realisticky zachycený a reálně „zahrany“ skupinový sex v *Idiotech* a k dokonalosti (či emocionální vyprázdněnosti?) je doveden ve třech dílech *Nymfomanky*.

Významnou roli v Trierově režijním stylu sehrává práce s herci. Jako asi každý tvůrce je posedlý pravdivostí a především uvěřitelností hereckého projevu. Avšak také jeho způsob práce s hercem prošel výrazným vývojem. Z počátku kariéry nedával hercům prostor pro vlastní vklad či snad improvizaci. Vše se mělo změnit s natáčením televizního seriálu *Království*.

„Po každém záběru jsem herce požádal, aby stejnou scénu zahráli ještě trochu jinak. Zajímavé sekvence pak vznikly montáží různých záběrů dohromady.“ (Hrůzová, 2001, str. 5)



Při natáčení snímku *Idioti* zašel v tomto neortodoxním přístupu, ještě mnohem dál. Bez přerušení natáčel až 40 minut a ve výsledku měl na sekvenci trvající dvě minuty přes dvě a půl hodiny hrubého materiálu do střižny. (Hrůzová, 2001)

Jeho režijní způsoby na poli herectví by se daly označit za drastické. Trier chce, aby každý z hereců svou postavou doslova žil, a neváhá z nich odloupnout ani poslední slupky obranného psychologického brnění. Během natáčení filmu *Tanec v temnotách* s Björk - herečkou v hlavní roli – prošel velmi ostrými hádkami. Pomocí médií se očerňovali ještě několik měsíců po uvedení filmu do kin. Herečka navíc po skončení natáčení prohlásila, že s Trierem již nikdy v budoucnu spolupracovat nebude. „*Potřebuje ženu, aby vdechla jeho práci duši. A to jim závidí a nesnáší je za to. A tak je během natáčení musí zničit. A skrýt důkazy.*“ (Lysý, 2014) V průběhu natáčení Björk dokonce jednou na čtyři dny utekla neznámo kam, aby se poté triumfálně vrátila na plac s požadavkem na naprostou kontrolu hudby, jež bude nakonec ve filmu použita.

Sám Trier v několika rozhovorech přiznává, že jeho herečky musí být svým způsobem emocionální masochistky, aby s ním během příprav a natáčení filmu vůbec vydržely. Několikrát byl také v tisku označen výrazem misogyn. Někteří herci se však i přes toto jednoznačně hostilní prostředí do Trierova štábu opakovaně vrací. Zmínit můžeme například Charlotte Gainsbourg (*Antikrist, Nymfomanka*) nebo Stellana Skarsgård (*Prolomit vlny, Melancholia, Nymfomanka*).

Protimluvným rysem jeho tvorby je také fakt, že v 80. a 90. letech se etabloval jako jeden z nejoriginálnějších dánských autorů od dob Carla Theodora Dreyera. To vše následně popře a odhodí v roce 1995 naprostým oprostěním se od autorství a individuálního filmu. I když možná i toto můžeme připsat na vrub ironii, která je pro Trierův obecný přístup (a také osobní vystupování) natolik typická.

O Trierově nazírání na filmovou režii by se daly napsat rozsáhlé akademické práce a šířka této kapitoly je jednoznačně nedostačující, ale snad vnese do zmiňované problematiky více světla analýza filmu *Idioti*, na které budou demonstrovány konkrétní příklady.

## 4.2 Thomas Vinterberg

T. Vinterberg (\*1969, Kodaň) je dánským současníkem Larse von Triera, který se stejně jako on zabývá formami sociálního chování, zkonstatěnými stereotypy a mezními situacemi v lidských společenstvích, nejčastěji pak v rodině.

Ve srovnání s Trierem si však své „místo na slunci“ a v povědomí diváků vydobyl až manifestem *Dogma 95*, potažmo filmem *Rodinná oslava*. Životní příběhy obou režisérů se v dětství a dospívání až komicky rozcházejí, aby k sobě nakonec v dospělosti nevyhnutelně našly cestu. Na rozdíl od Triera pochází Vinterberg z průměrné a spořádané středostavovské rodiny. Její přístup k synovi by se dal označit za ukázkový, přičemž jej v touze stát se filmovým režisérem beze zbytku podporovala (zde můžeme vidět paralelu s ambiciózní matkou mladého Triera).

Na rozdíl od až fanaticky posedlého Triera natáčí Vinterberg svůj první krátkometrážní film „relativně pozdě“ - až v šestnácti letech. O tři roky byl však bez obtíží přijat na Dánskou filmovou školu a stal se tak možná nejmladším studentem v celé její historii (Holý, 2012) Trier se o přijetí na tuto filmovou univerzitu pokoušel mezi lety 1975–1979, přijat však nebyl a po tři roky studoval teoretickou filmovou vědu na Kodaňské univerzitě. Toto období sám označuje za nejnudnější a nejzbytečnější v životě. (Schepelern, 2004)

Celkově můžeme říct, že Thomas Vinterberg byl zázračným dítětem kodaňského filmu a svým způsobem jím také stále je. Roku 1993 zakončil univerzitní studia krátkometrážním filmem s názvem *Sidste omgang* (neboli *Poslední kolo, Poslední zápas*), za který byl následně nominován na studentského Oscara. Posléze začal točit krátkometrážní televizní filmy.

Z tohoto období bych vyzdvihla význam filmu *Kluk, který chodil pozpátku*. Pojednává o mezní životní situaci mladé dánské rodiny, kdy jeden z jejich synů přišel o život při havárii na mopedu. Jistá trierovská ironie se zdá být přítomná. Devítiletý Andreas se se smrtí svého bratra nemůže vyrovnat a ani všemožné pokusy jeho rodičů (přesídlení do nového domu, koníčky...) mu na jeho cestě za smířením nepomáhají. Postupně se stává čím dál posedlejší komunikací se zemřelým bratrem a chce nalézt způsob, jak vrátit minulost.

Dalo by se říci, že tímto snímkem Vinterberg předznamenává tematiku svých dalších filmů. „*Trierovy a Vinterbergovy skupinové portréty se neustále zabývají oprávněností pravidel, konvencí a tabu a legitimitou jejich porušení.*“ (Doinel, 1999, str. 117)

Podobně jako u Larse von Triera můžeme také u Vinterberga vysledovat jistou podobnost s prací a režijním stylem švédského génia Ingmara Bergmana. Také on zobrazoval neurčitou tenzi bublající pod povrchem rodinných vztahů (Šepoty a výkřiky) nebo pokrytectví a snahu neztratit před okolím i partnerem tvář (Scény z manželského života).

Thomas Vinterberg se k tomuto tématu vyjádřil následovně: „*Rodina je v našem životě institucí (..), ze které nemůžeme nikdy utéct. Nemůžeme ji odmítnout.*“ (Doinel, 1999, str. 117)

Tím pádem je tento námět ve své podstatě nekonečný. Právě rodina je jeho základním, a cynik by řekl, že i jediným, tématem. Ve svých příbězích Vinterberg zkoumá, co pro nás ještě v současném moderním a konzumním světě instituce rodiny představuje a jak vlastně ve výsledku vůbec vypadá. Z hlediska logiky věci režisér neukazuje rodiny šťastné a navenek bezchybně fungující. Zkoumá spíše narušené mezilidské vztahy v rodinách, kde jsou členové často ovlivněni traumatem nebo zátěží z minulosti (*Rodinná oslava, Hon, Můj miláček ráže 6,65*). (Slavík, 2013)

Dalším důležitým rysem Vinterbergovy tvorby jsou motivy pokrytectví a jednoduché manipulovatelnosti davu, viz *Hon* - 2012.

Můžeme také vysledovat obdobnou kritiku soudobé dánské společnosti jako je tomu u Triera (politická témata atp.). Výchovný políček publiku zasazuje Vinterberg například v již zmiňované *Rodinné oslavě* (rasismus směřovaný k afroamerickému milenci sestry Christiana), *Mém miláčkově* (nezájem rodin o vlastní děti, citová vyprázdněnost) nebo *Honu* (absence kritického myšlení, zfanatizovatelnost davu).

*Rodinná oslava* otevřela Vinterbergovi pomyslné dveře Hollywoodu. Za tento snímek certifikovaný jako Dogma číslo I získal nejen Zvláštní cenu poroty na MFF v Cannes, ale také nominaci na Zlatý globus za nejlepší zahraniční film a cenu BAFTA. Vcelku logicky se tedy poté soustředil na anglicky mluvené filmy. V průběhu dvou let tak vznikly snímky *Za všechno může láska* a zmiňovaný *Můj miláček*. Nikdy však nezaprodal své téma a ani režijní styl.

Kromě Dogmatu spojuje zakladatele manifestu také záliba v ironii a poslední zmiňovaný film. Zde se scénáře zhostil Trier a společně s Vinterbergem v roce 2005 namíchali svým divákům mix černého humoru a násilí s tématem komentujícím liberální výchovu nepřízřivých dětí.

Zároveň jsou v době natáčení tohoto filmu již zcela mrtvá jinak papežsky striktní pravidla manifestu 95. Jak jinak by mohl vzniknout žánrový film s ryze povrchními scénami plnými násilí a střelných zbraní?

*Miláčka* můžeme rovněž označit za určitou kritiku nebo snad i výsměch americké kinematografii, jejíž základy leží na žánru westernu a komedie. Oba tyto žánry zde režiséři rozkládají na součástky a vytvářejí skutečně neotřelou kritickou podívanou s hlubokým přesahem.

Snímek *Hon* vypráví o čtyřicetiletém vychovateli z mateřské školky, který je jednou z žárlivých holčiček nepravdivě nařčen ze sexuálního obtěžování. Následně se v městečku rozbíhá mašinérie pomluv, jistých prohlášení a kompletní degradace jednoho člověka davem. A to vše jen kvůli jednomu nevinnému prohlášení dítěte, které se chtělo jen nerozumně pomstít oblíbenému dospělému.

*„Středoevropský divák se bude ptát, proč v celém filmu nezazní jediná pochyba nad tím, zda to milé dítě nelže – v českém, francouzském nebo americkém filmu by taková nedůvěra nikdy nechyběla.“* (Slavík, 2013)

Vinterberg takovou naději divákovi nedá. Jeho svět je surový, striktní a až děsivě blízko realitě. Ve skandinávské společnosti, kde je i výchovná facka považována za domácí násilí, je tak podobný nešťastník odsouzen k jisté záhubě.

Avšak nesmíme zapomenout na fakt, že Vinterberg má, na rozdíl od provokatéra Trierera, pro diváka vždycky nakonec schovaný kousek naděje v podobě smířlivého konce.

V nejnovějších filmech dává tento dánský režisér stále více prostoru romantickým klišé. Tento fakt vnímám jako další podobnost s Trierovou tvorbou.

I když jsou jeho filmy stále psychologickými dramaty a zkoumají různé aspekty lidského chování, stále víc se Vinterberg přibližuje kostýmní romantice. Nejnovější snímek *Daleko od hlučícího davu* natočený dle předlohy Thomase Hardyho (což je „Jane Austenová, které bylo dovoleno nosit kalhoty“) mluví ostatně sám za vše.

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

## 5 STYLISTICKÁ A NARATIVNÍ ANALÝZA

Při analýze všech tří filmů (*Rodinná oslava*, *Idioti*, *Mifune*) budu postupovat následujícím metodickým způsobem. Na začátku uvedu film do souvislostí na základě katarze, která se ve mně po zhlédnutí konkrétního snímku vytvořila. Následně o filmu zmíním obecné informace a začlením jej do širšího kontextu na základě tvorby konkrétního režiséra, jeho stylu, divácké návštěvnosti a získaných ocenění na mezinárodních filmových festivalech.

V další, hlavní části analýzy, se budu věnovat scénosledu a naraci každého snímku. Na základě konkrétních záběrů, obrazů a sekvencí postupně provedu filmový rozbor a uvedu film do souvislostí s pravidly Manifestu Dogma 95. Na konkrétních příkladech pak demonstruji porušení pravidel Slibu cudnosti.

V poslední závěrečné části každé analýzy uvedu film do souvislostí s poznatky získanými při výzkumu v teoretické půlce diplomové práce. Začlením daný snímek do souvislostí z hlediska rodinných subsystémů, funkcí rodiny, archetypů a psychopatologických jevů v zobrazovaných rodinách. Následně provedu okrajové srovnání filmu s dalšími snímky. Podrobnějším záběrům a výsledným tezím se budu věnovat až v závěru celé práce.

### 5.1 Analýza filmu *Rodinná oslava* (Thomas Vinterberg)

#### 5.1.1 Obecné informace a širší kontext

Tento film je prvním ze série snímků certifikovaných oceněním Dogma. I přesto, že beze-zbytku nenaplnuje veškerá dogmatická příkázání (porušení bodů čtyři, jedna a pět), přesto je jedním z těch, které se pravidel drží více.

Při sledování této mučivé oslavy vyvstává otázka, jak je možné, že zakladatelé manifestu naprosto opomněli stříhovou montáž jako výrazný stylový prvek. Jak víme, stříh je totiž jedním z nejsilnějších nástrojů budování pocitů, subjektivizace příběhu a vytváření dojmu přímého záznamu skutečnosti.

*„Rodinné oslavě tato nedůslednost (vyjmutí montáže z deseti pravidel, pozn. autor) bezpochyby prospěla. Nové záběry vpadávají do předešlých jako nečekané rány (...). Údery nových záběrů a náhle útočící zvukové přerывy posunují film neomalenež kupředu a dodávají mu rytmus.“* (Doinel, 1999, str. 116)

*Rodinná oslava* je velmi emočně vypjatý film, který těží ze svého zdánlivě dokumentárního rázu. Herci, kteří často ani nevěděli, že jsou aktuálně natáčeni, však nepodléhali svo-

dům divoké improvizace. *Rodinná oslava* se s malými odchylkami drží svého scénáře. A i když dogmatici ve svém papežském listu kritizují předvídatelnost děje (především amerických filmů) i *Oslava* je svým způsobem dramaturgicky předvídatelná.

*„Divák si může s klidem vsadit třeba na to, že hezká servírka Pia dostane svého Christiana, jakmile se zbaví svého sexuálního traumatu z dětství, jež mu až dosud bránilo v navázání milostného vztahu. A opravdu: po noci, v níž Christian vybojoval svůj „dobrý boj“, vyzve hned příštího rána Piu, aby s ním odjela do Paříže. Jestli tedy tohle není starý dobrý Hollywood ...“* (Doinel, 1999, str. 116)

Zachycení této „rodinné oslavy“ jde bezesporu s hlavním předpokladem Dogmy a to najít ve svých příbězích pravdu. V této rodinné sešlosti je však najednou pravdy a reálnosti tolik, až se člověku zvedá žaludek. A tak to má nejspíš být. Celkově je příběh oslavy odhalením jednoho z posledních tabu, které v naší společnosti ještě zbylo, a to sexuálního násilí na dětech a jejich následná dlouhodobá traumata.

Zároveň se dá příběh *Rodinné oslavy* brát jako plamenný pamflet proti pokrytectví. Vinterberg zde určitým způsobem navazuje na bergmanovskou a ibsenovskou tradici, kdy jsou na jedno sídlo svezeny naprosto odlišné osobnosti s dlouhodobými šrámy na duši z rodinné minulosti. Tyto rány se pak logicky začínají v průběhu večera samy otvírat a ze skříní jsou postupně vytahováni často velmi nechutní kostlivci.

*„Estetická přísnost odpovídá prezentovaným násilným poměrům: není úniku. Řečnické floskule a neupřímné rituály rodinných setkání přímo provokují k porušení pravidel.“* (Töteberg, 2005, str. 425)

*Rodinná oslava* byla v roce 2008 zařazena časopisem Empire mezi 500 nejlepších světových filmů všech dob. Z hlediska žánrového zařazení je tato oslava marnosti hodnocena jako psychologické drama. Jeho celková struktura rovněž odpovídá zásadám klasického analytického dramatu.

### **5.1.2 Scénosled a rozbor filmu**

Hned na začátku filmu, ještě před úvodními titulky, můžeme vidět hrdě vystavený certifikát Dogmatu 95. Je tedy zjevné, že manifest a samotná veřejná známost je pro Vinterberga nakonec docela důležitá. I když tento fakt se veskrze přičí vyznění pravidla číslo deset. Režisér není uveden v úvodních titulcích, a ani na konci filmu, jak již bylo však zmíněno

výše, nakonec je zde uveden hned třikrát (autor námětu, scénáře i role taxikáře, který doveze přítele Heleny).

Úvodní titulky jsou stylizovány pod vodu, což jak nám později dojde, odkazuje k mrtvé sestře Lindě, která se utopila ve vaně.

Hlavní postava filmu syn Christian je hned od začátku představován jako cizinec, a to ve vlasti (scéna, kde kráčí mezi poli s kufrem) i v rodině (bratr Michael jej vítá jako po velmi dlouhé době). Celou akci má zjevně naplánovanou dlouho dopředu a nejedná se pouze o impulzivní krok pomsty. Se svým problémem z dětství se totiž svěřil někomu v Paříži, kde aktuálně pobývá a v úvodní scéně řeší své budoucí kroky s touto osobou po telefonu.

Jeho mladší bratr Michael je hned od počátku charakterizován jako slabošský agresor, který neustále svaluje vinu na někoho jiného, nejčastěji pak na svoji manželku Mette (viz scéna v autě 01:52). Hned první kontakt bratrů nese známky falše a neupřímnosti (viz hraná bitka a zjevná rozpačitost Christiana). Michael vžene staršího bratra do auta, přičemž z něj velmi nevybíravým agresivním způsobem vyhodí Mette se třemi malými dětmi. Ty mají jít samozřejmě pěšky, on si chce v klidu promluvit s bratrem. Na manželce i dětech můžeme vidět známky dlouhodobého týrání a i malé děti jsou pod Mettinou ochranou jako kdyby ustrašené. Jejich otec Michael se pozicionuje do role vládce prostoru a lidských osudů, neustále je v právu a neustále si vynucuje „svá práva“ řevem. Společně s Christianem pokračují v cestě do venkovského zámečku, kde se má konat oslava šedesátin jejich otce. Mette jde s dětmi pěšky.

Michael je také v prvních sekvencích nejvýraznější a rychle odpudivou postavou. Je vykreslen jako primitivní egoista, což se projevuje i ve scéně s hotelovým recepčním. Ten se představí jako Lars, ale sebevědomý Michael jej však stále oslovuje Mads. Hřebínek mu spadne až ve chvíli, kdy zjistí, že otec jej nepozval a jeho ubytování dokonce výslovně zakázal. Nejmladší syn je tak vykreslen jako černá ovce rodiny se zjevnými problémy z minulosti, které můžeme rychle přičíst jeho cholerické povaze v kombinaci s alkoholem. Tato postava nese rysy klasického domácího agresora, který se po činu omlouvá ve stylu „já za to nemohl, to alkohol, vše je přece pochopitelné“. Zároveň je tento charakter od počátku tak skvěle propracovaný, že můžeme vidět, že přes veškeré sebevědomí má až panický strach z otcova odmítnutí. Tento fakt se váže na aspekty z minulosti, kdy zjišťujeme, že Michael v podstatě prožil dětství po internátech a hotelových školách. Rodina se chtěla problémového cholerika zjevně zbavit a on má i v dospělosti pocit odmítnutí a méněcennosti.



Christian je zjevně od dětství v roli bratrova ochránce a řeší za něj konflikty a problémy, viz scéna s recepčním, kdy Michaelovi nakonec domluvou zařídí ubytování a poté i s Helenou. Michaelova sestra (prostřední dítě) Helena se velmi stará o společenská klišé (scéna v autě, kde popohání taxikáře, protože „přece musí uvítat hosty“). Zároveň však působí jako bezstarostná žena milující život a především muže. V taxíku například flirtuje s řidičem.

V průběhu filmu můžeme často vidět neobvyklé rakurzy kamery jako například ve stopáži 06:24, kdy Christian schází po schodech zámečku, aby uvítal sestru.

Alkohol je zjevně metlou celé rodiny. Sestra Helena se hned po uvítání na schodech ptá Christiana, jestli náhodou nepil. Vztah mezi ní a Christianem je však o poznání vstřícnější a klidnější než s Michaelem. Starší sestra hned při setkání vychovává Michaela, ten se však podle očekávání zachovává jako klasický nejmladší spratek a řvoucí hledá oporu v Christianovi. Ten se opět staví do role ambasadora mezi sourozenci a situaci uklidňuje. Je otázkou do jaké míry je Michael z dětství naučený této pozice využívat a se starším bratrem podle potřeby manipulovat.

Motiv fyzického násilí je mezi příbuznými již od začátku. Starší sourozenci se Michaelově výbušnosti a agresi vysmívají a on zjevně trpí pocitem méněcennosti. Následně si od všech vynucuje uznání a pozornost a z části také proto je možná diktátorem ve vlastní rodině. Mette je od počátku ponižována. Když jako jedna z posledních dochází s dětmi k domu, jezdí okolo ní prášící auta, avšak žádné jí nezastaví. Děti jsou ve všech přítomných rodinách upozaděné. Jsou zde v podstatě jen od toho, aby slušně prezentovaly své rodiče a chovaly se slušně a tiše. Tento úzus má být následně v naprostém protikladu proti průběhu celého večera, kdy se děti vzbouří proti praktikám svého otce.

Ještě při příjezdu v autech můžeme vyzpozorovat patriarchální nastavení všech rodin. Matky jsou ochránkyně rodinného krbu a vychovatelky dětí. Jeden z příbuzných přikáže své ženě, aby utišila děti, místo toho aby to udělal sám. Ženy jsou celkově vnímány jako upozaděné loutky a pouhé společnice svých manželů, viz 08:43 a replika „Ne teď ne. Já si skočím vybalit ženu.“

Hned při příjezdu široké rodiny také můžeme zpozorovat první sexuální motivy a předvídaní budoucích událostí. Michael popichuje při čekání na schodech sestru Helenu, a přitom jí záměrně šáhne na prso, přičemž ona prohlásí: „Tohle se nedělá, jsem přece tvoje sestra.“

Tento záběr vysloveně odkazuje k sexuálním společenským tabu v rodině a předznamenává budoucí události.

Od příjezdu je také vytvářen podklad pro další události pomocí dialogů o pohřbu Christianovy sestry Lindy. Smrt jeho dvojčete pak bude v průběhu večera základním hybatelem a důvodem veškerého dramatu. V této scéně také můžeme vysledovat až komicky klasické archetypy přítomné snad při každé rodinné zábavě – hypochondr, alkoholik, organizátor zábavy, senilní dědeček atd. Christian se jde pozdravit s matkou a otcem Helgem.

Vztah Christiana s matkou Elsie je slušný, leč výrazně chladný (09:40). Velmi mladě vypadající žena také úzkostlivě dbá na dodržení společenského obrazu rodiny. Důvod, proč je Christian k matce rezervovaný, zjistíme záhy – je jím matčino krytí otcova znásilňování dětí. I babička Elsie je v ryze patriarchálním prostředí zvyklá poslouchat na slovo svého muže a bez reptání plní jeho příkazy. Ženy v tomto filmu jakoby neměly vlastní vůli a většinou jsou vykresleny jako zbabělé služky mužů.

Otec na Christiana blahosklonně čeká ve svém domku a to také definuje jeho postavení v rodině – mocný patriarcha si je svou pozicí velmi jistý. Helge přiměje výhrůžným leč klidným hlasem svého syna, aby si s ním sedl, a zapřede nenucenou, avšak prázdnou debatu. Na synovi jde vidět, jak moc se mu otec hnusí a nejraději by byl z této temné místnosti daleko pryč. Poprvé také vidíme motiv Christianovy nervozity, při níž si neuroticky utírá prsty, jakoby je měl špinavé (tento motiv dojde svého vysvětlení, když zjistíme, že otec jej opakovaně pošpinil a sexuálně zneužíval). Matky jsou ve filmu muži opakovaně využívány jako prodloužená ruka a výchovný prostředek (viz 10:50, kdy Helge vybídne matku, aby Christianovi vyčinila za to, že haní jeho hloupé vtipy). Otec si od začátku různými záminkami vynucuje od syna respekt. Přirozené osvětlení scény zde tzv. „jde s příběhem“. Helge sedí v polostínu, přičemž jedna půlka obličeje je ve světle (ta falešně pozitivní část osobnosti určená pro veřejnost) a druhá je ve tmě (intimní, osobní, zvrácená část). Otec se snaží připoutat k sobě rodinu pomocí výčitek a zároveň ze sebe podobně jako Michael dělá nepochopeného chudáčka, který by měl být opečováván a litován. Již v tomto dialogu je charakterizován jako manipulativní sobec, který hraje se svými dětmi vztahové hry.

Nakonec debatu se synem uzavře požadavkem na to, aby Christian během večera pronesl pár slov o mrtvé sestře Lindě. Ironií je, že si tak v podstatě sám řekl o průběh večera. Rychlými strhy kamery přecházíme mezi prostory a ocitáme se v hlavním sále zámečku. Otec, který je zjevně posedlý milostnými vztahy ve svém okolí, zpovídá služku Michelle, která měla kdysi pletky s nejmladším Michaelem. Všechny debaty jsou v této sekvenci na

hranici trapnosti. O Michaelově poměru se služkou všichni vědí, ale je to velmi dobře utajované tajemství. Toto je další část příběhu, která ilustruje pokrytectví a faleš celé rodiny.

Veškeré akce v této pasáži jsou lehce rozpačité. Zmínit můžeme například slavnostní zpívání oslavenci a způsob jakým se služka Pia snaží vetřít Christianovi do přízně a do postele. Christian chce být v normálním životě zjevně s každým zadobře, a to i na úkor vlastní spokojenosti. Kontakt s Piou, která s ním chce mít očividně sex, se bojí, protože kvůli svému sexuálnímu traumatu z dětství není schopný navázat se ženami normální vztah. Je tak klasickým příkladem sexuálně týraného dítěte.

Ve stopáži 13:14 nalézáme vtipně ironický motiv odpovídající Vinterbergovu smyslu pro humor. Helge mluví o tom, že by v průběhu večera mělo přijít nějaké překvapení, avšak netuší, jak velké překvapení nakonec přijde.

Rodina se po uvítacích společenských formalitách ubírá do svých pokojů a duch mrtvé Lindy je mezi rodinou stále přítomný. Odpovídá tomu i zvláštní rozmístění kamer (pozorovatelský realismus) v rozích pokojů a široké kamerové objektivy. Tento způsob snímání dokonale dokresluje obavy Heleny z pokoje, který jí byl určen. Pokoj totiž patřil mrtvé sestře Lindě, která se v něm také zabila. Helena podvědomě cítí, že se sestrou nebylo cosi v pořádku, a o to usilovněji se snaží působit normálním dojmem (uklizení pokoje, falešně pozitivní nálady atd.). V této scéně také nalézám jedno z provinění oproti manifestu. Režisér si zde pomocí mysteriózního šplouchání hraje s divákem, a když se mladá žena rozhodne původ zvuku prozkoumat, v koupelně není ani voda a ani nikdo, kdo by tento zvuk udělal. Jak je vidět, i pravidla Dogmatu mohou být ohýbána dle potřeby, jak se to tvůrci hodí. Helena začne společně s recepčním prozkoumávat pokoj a hrát Lindinu hru ze záhrobní. Mezitím se v jiném pokoji hádá Michael se ženou Mette kvůli tomu, že mu nevezala sváteční obuv.

V této scéně je maličkost pro Michaela opět důvodem ke zbytečné agresi, násilí a řevu. Pod záminkou si tak ventiluje na své ženě jiné problémy jako např. odmítnutí ze strany rodiny nebo chladné a konfliktní vztahy. Zároveň jako správný tyran své výbuchy před okolím skrývá, viz 17:18, aby před ostatními budil dojem spořádaného manžela. Celá jejich hádka končí velmi zvláštní a podle mě také perverzní scénou, kdy Mette v roli smířlivé matky, vezme neurvalého agresora na milost a vyspí se s ním. Což si tento agresivní manipulátor ostatně sám vynutil. Jejich sex je zvířecí a agresivní. Po aktu je to však zase opět starý Michael, který za všechno obviňuje Mette (viz scéna s mýdlem a pádem ve sprše).

V dalším pokoji služka Pia vypráví v lascivních pózách Christianovi své prázdné a nezajímavé příhody. On však nikomu neumí říct ne a tak ji poslouchá, i když je zjevně duchem mimo. Pia se dokonce svlékne a vyzývá Christiana ke společné koupeli. Ten je však svým traumatem stále paralyzován. Pia se jde okoupat a ve vaně se spouští pod hladinu stejně jako to nejspíš před pár měsíci udělala Linda.

Ve stejnou chvíli Helena nachází pomocí dětské hry Lindin dopis na rozloučenou, kde otce usvědčuje ze sexuálního násilí. Nechce však před recepčním ztratit tvář, i když je na pokračí zhroutení a tak prohlásí, že v dopise není nic důležitého a vyhodí jej z pokoje ven. Sama se pak v panice a strachu z pravdy pokouší dopis roztřesenýma rukama schovat.

Mezitím vidíme na zahradě motiv spojující přítomnost s Christianovou bolestí z minulosti. V čase 24:44 Helge honí jedno z malých dětí, stejně jako kdysi dohonil a psychicky zničil Christiana a Lindu. Otec s dítětem budí po odpolední siestě hosty a vyzve Michaela, aby jej vyhledal v salonu.

Otec mu i přes osobní nesouhlas nabídne místo v zednářské lóži. Michael je nadšený, protože si to vyloží jako projev otcova uznání a o to horlivěji se položí do role „ochránce večera“. Michael se tak stane klasickým příkladem primitiva, kterému je najednou dána moc a on začne bláznit pod pocitem nekonečné důležitosti, viz 27:02.

Začíná večere. Christian si pod stolem neustále utírá papírovým kapesníkem ruce. Neustávající pocit znečištění a zneuctění se promítl do této jeho obsese. Při obsluhování hostů můžeme vidět další malé sexuální perverze nebo alespoň jejich náznaky, viz pohledy služky Pii a neznámé ženy v 27:49. Tento motiv se objeví ještě jednou v posledním aktu příběhu, avšak nikdy není dostatečně vysvětlen. V průběhu večera je otec Helge několikrát zobrazen v přítomnosti malých dětí, viz 28:48.

Oslava je plná neupřímných společenských rituálů. Christian je s otcem v naprostém protikladu. Helge neupřímně sentimentálně vzpomíná na minulost a vzpomíná také na dceru Lindu, která se zabila. Ve stejnou chvíli vzpomíná na minulost také čím dál víc rozčilený Christian (29:38). Celým večerem se prolínají nejrůznější tajemství a žabomyší půtky kvůli pomstě. Zmínit můžeme například scénu při večeři, kdy číšnice vylije Michaelovi do klína vodu a Mette dochází, že její muž s ní něco měl.

Vše je povrchní falešná hra. Například jako u polévky. Nikdo neví, co jí, ani co je všechny ještě čeká, a vedou se stupidní nijaké rozhovory. V tu chvíli vstupuje na scénu Christian se svým přípitkem a dává otci dojem, že o proslovu ještě může rozhodnout, když si vybere

barvu jednoho z nich. I když osobně jsem přesvědčena, že na zeleném i žlutém papíru byl napsán naprosto stejný text. Christian začne mluvit o rodinné minulosti a zvláštní důraz při tom dává na otcovu čistotnost. Ostatně proslov sám se jmenuje: Když se šel táta koupat. Postupně Christian odhaluje způsob a načasování, které otec při jejich sexuálním obtěžování používal. A to vše před hosty otcovy oslavy.

Vinterberg pracuje nejen v této části s převrácenými hodnotami. Koupání je zde využito jako zástěrka pro zneuctění či pošpinění vlastních dětí a rodinná oslava, která by měla být důvodem ke štěstí a pohodě, se stává nástrojem zadostiučinění a pomsty. Ostatně, Vinterberg nazval svou cestu ke kinematografické pravdě Slibem čistoty.

Hosté oslavy na moment strnou, nevědí co říct, avšak v mžiku opět hrají své pokrytecké hry a maskují šok z Christianova proslovu smířlivými frázemi. Všichni jedí, tancují a baví se, jakoby se nic nestalo. Vše se dá přece zdůvodnit. O Christianovi prohlásí, že to nikdy neměl v hlavě tak úplně v pořádku a že již v mládí byl labilní. Zdání společenské spořádanosti a rodinné pohody musí být zachováno za každou cenu. Zpočátku tak k žádnému konfliktu nedojde a vše je maskováno rozpačitými úsměvy. Korunu hlouposti a povrchnosti nasadí přípitek senilního dědečka. Jeho scény také můžeme brát jako určité uvolnění.

Do této chvíle je rytmus filmu unylý a vleče se stejně jako prázdné debaty. Ale tento první bod zlomu má všechno změnit.

Šéfkuchař Kim dlouhodobě supluje roli Christianova staršího bratra. Dohlíží na něj, pomáhá mu a motivuje Christiana k tomu, aby dokončil, co začal, a ne zbaběle utekl, jak to měl v plánu. Mimochodem motiv alkoholu se objevuje i u něj.

Sám Helge toužebně očekával, že se syn urychleně sbalí a odjede, a proto je velmi překvapen, když jej nalezne u Kima v kuchyni. Donutí jej k dalšímu společnému rozhovoru tentokrát ve vinném sklepě. Osvětlení scén otce versus syna je opět zachováno, otec se opět schovává v temnotě a syn je v podřízeném postavení. Helge, který samozřejmě zná celou pravdu, se snaží přesvědčit syna o tom, že si vymýšlí. Natolik je otec rodiny přesvědčený o své moci nad svými dětmi. Tento bod filmu je pro mě nejnepochopitelnější. Christian jakoby se totiž sám zalekl toho, co udělal, a před otcem uzná, že se nejspíš zmylil.

Christian však s Kimovou podporou neodjede. Kim donutí služebnictvo, aby všem sebrali klíče od aut. Nikdo tak nebude moc odjet a budou si muset vyslechnout příběh degradace dvou dětí do konce.

V této části pracuje režisér rovněž s rasovým podtextem. Na zámeček přijíždí Helenin přítel Gbatokai, který je Afroameričan. Michael se jej nejdřív snaží vypudit z oslavy a poté dochází k dalšímu konfliktu s Helenou.

Vinterberg touto pasáží kritizuje soudobou dánskou společnost, která se sice snaží úzkostlivě dostat společenským klišé, ale když dojde na rasismus je překvapivě otevřená a agresivní.

Následuje druhá část Christianova přípitku. Nyní jej již nemohou okázale ignorovat, a tak před jeho slovy utíkají do tanečního sálu na kávu a cigaretu. Nabízí se otázka, co musí všechno člověk udělat, aby donutil ty méně zúčastněné vybočit ze společenského klišé a podívat se nahé pravdě do očí? Všichni hosté prožívají trapnost, před kterou by nejraději ujeli do bezpečí vlastních domovů. Avšak nemohou. Klíče jsou v lednici. Všechno se po druhém přípitku rozpadá. Masku spokojenosti již není možno udržet a nastává chaos. V tu chvíli přichází do pokoje Michaelova milenka a chce Mette odhalit pravdu. Michael ji však násilím odtlačí pryč a snaží se ji uplatit, aby potichu odjela. Komické odlehčení nastává v padesáté minutě, kdy se Michael snaží schovat před příbuzným pomocí černých brýlí. Když služka odmítne jeho peníze a navíc urazí jeho otce, surově ji zmlátí.

V následující scéně začne otec psychicky týrat a vydírat Christiana. Používá proti němu jeho vlastní komplexy (ženy), nejhorší vzpomínky z minulosti (psychiatrická léčebna) i mrtvou sestru Lindu. Celkově se snaží Christiana zmanipulovat a zlomit. Stále si myslí, že jeho společenský obraz může být ještě zachován. Naopak Christian vykazuje veškeré rysy sexuálně týraného dítěte.

Večeře pokračuje. Kamera se širokým objektivem zvolna klouže mezi hosty a dělá z nich svým pohledem ještě větší kreatury. Nejlidštější jsou nakonec v příběhu postavy, které ani nepatří do rodiny (přítel Heleny, Kim, Pia...). Matka Elsie ve svém projevu plném výčitek určitým způsobem urazí všechny své děti. Poté se velmi urputně snaží zachovat ve společnosti zdání normální zdravé rodiny, že nařkne vlastního syna ze lži a prohlásí o něm, že je šílenec. Dokonce se pokusí přimět jej k omluvě otcí. Načež Christian vylíčí příběh z roku 1974, když matka otce přistihla při jeho znásilňování. Matka tedy celou pravdu ví více než dvacet let.

Následně je Christian násilím odvečen do lesa a tam bratrem připoután ke stromu. Pokrytectví je učiněno zadost sentimentálním zpěvem matky Helgeho o ptáčcích. Učiněná psychiatrická léčebna.

Prohnilost široké rodiny se následně ukáže, když všichni začnou zpívat rasistickou píseň, i když u stolu s nimi sedí Gbatokai-přítel Heleny. Ta se následně nervově zhroutí a Lindin dopis na rozloučenou je objeven Piou v krabičce na aspirin. Christian se dostává z lesního vězení a v domě začínají tančit na oslavencovu počest vláček. Falešné opilecké veselí graduje. Všichni jsou dětinští a neuvědomují si nebezpečí. Helena je pomocí koordinátora zábavy vyzvána, aby přečetla tajemný dopis. Jedná se o Lindin dopis na rozloučenou, kde potvrzuje všechna Christianova obvinění otce. Sexuální zneužívání mělo na Lindu dlouhodobý vliv. Vliv dokonce tak silný, že se jí vzpomínky na otcovy doteky dostaly do podvědomí a to pak začalo ničit její sny. Toto břemeno společně s insomnií ji pak přimělo spáchat sebevraždu. Všichni přijmou pravdu až potom, co Helena dočte dopis. Zde vidím jeden z největších paradoxů filmu. Jedině mrtvá byla schopná všechny přimět, aby viděli věci jasně a pravdivě. V mžiku je patriarchova moc zlomena a už jej neposlouchají ani vlastní sloužící. On si ale i přesto hystericky vynucuje respekt. Christian se jej ptá, proč to tehdy všechno dělal, a Helge odpoví, že si nic jiného nezasloužili. Konečně se ve své choleričnosti přizná a společně s matkou Elsie ze sálu odejdou. Rozhostí se paralyzované ticho.

Christian se poté zhroutí a zdá se mu o sestře, která ho láká k sobě do říše mrtvých. Zde vidím další porušení pravidel Dogmatu, protože děj se v této části nekoná tady a teď, ale v představě, které jsou zakázány. Zároveň je zmíněná scéna určitou manipulací s divákem. Tento motiv je uzavřen Lindinou katarzí. Její duše, která byla doteď v domě poblíž svých, příbuzných dosáhla odhalením pravdy klidu.

Všudypřítomná tenze jakoby se odhalením pravdy uvolnila a všichni v brzkých ranních hodinách tančí na hudbu ne nepodobnou requiem. Je to jakási směs zoufalství, únavy a uvolnění. Jen Michael se s pravdou nemůže srovnat a surově zmlátí svého perverzního otce. Matka jej opět poslechne a zavře se v domě, když jí to otec přikáže.

Největší ponížení však přichází až následující ráno, kdy otec přijde na snídani. Manipulativně s notnou dávkou falše se omluví a následně je Michaelem vykázán od stolu i z jejich života.

### **5.1.3 Závěr a zobrazení rodinných vztahů podle teoretické části**

*Rodinná oslava* je příběhem uctění pseudo-důležitosti bohaté měšťácké rodiny a jejího manipulativního patriarchy. Vinterberg zobrazuje tradiční konzervativní rodinu, která je založena na principech nejrůznějších společenských rituálů. Jsou zde zastoupeny všechny

tři rodinné subsystemy (manželský, subsystem rodič – dítě a sourozenecký subsystem), všechny jsou však určitým způsobem narušené a můžeme zde také vypořádat simulované sourozenecké vztahy (Kim a Christian).

Už samy modelové vzorce ve vztahu Helgeho a Elsie nemohou sloužit jako dobrý příklad pro jejich děti. Otec je výrazně dominantní, přičemž matka je chladná a velmi si zakládá na společenském obrazu rodiny. Matčina rezervovanost ovlivňuje také subsystem rodič a dítě. Svými dětmi je zklamaná a také jim to dává otevřeně najevo. Sourozenecký subsystem, který by měl jednotlivé členy učit toleranci a kompromisům, je plný konfliktů vyplývajících z markantních odlišností jednotlivých postav. Celá rodina také trpí emoční nestabilitou, která se u každého projevuje jiným způsobem (choleričnost, agrese; melancholie, labilita; potřeba uznání od mužů, časté měnění partnerů).

Z hlediska funkcí rodiny byla bezezbytku zajištěna ekonomicko-zabezpečovací. Děti podle všeho nikdy netrpěly materiální nouzí a bylo postaráno jak o kvalitní vzdělání, tak finanční podporu. Toto ekonomické zajištění si také přenesly do svých vlastních rodin. Sporná se jeví biologicko-reprodukční funkce, protože Helge svým chováním zdecimoval partnerský život Christianovi. Na druhé straně je také Helena, která není schopná udržet si dlouhodobého partnera a celkově působí dojmem ženy s velkým libidem. Reprodukční funkci tak z dětí naplňuje pouze sexem a ženami posedlý Michael. Vše je tedy opět ovlivněno určitým narušením. Emocionální a socializačně výchovná funkce jsou neexistující. Výchova je nastavena jako tradiční, děti mají do puntíku přebírat morální hodnoty a vzorce chování svých rodičů. Celá rodina je plná pokrytectví, falešných rituálů a tajemství. Děti mají problém navázat funkční partnerské vztahy a všude vládne napětí.

Archetyp matky Elsie je ve výrazně nerovnoprávném postavení ke svému muži. Také nevidíme v podstatě žádnou empatii, city a naladění na vlastní děti. Matka, která je obecně intuitivnější už jen ze svého ženského principu, si velice zakládá na společenském obrazu rodiny a tak je v tomto případě dokonce schopná ignorovat znásilňování vlastních dětí. V tradičním modelu by měla matka vystupovat jako ochránkyně, která je orientovaná na emoce a zajišťovat v rodině příznivé klima. Zde to tak není. Pracuje se s vžitými genderovými stereotypy.

Postava otce Helgeho je plná negativních aspektů. Mezi ty pak patří například zkostratělé chování, puntičkářské lpění na tradicích, konzervativnost nebo chlad k ostatním rodinným příslušníkům. Synové by si prostřednictvím otců měli osvojovat mužské role a také díky nim poslouchat autority. Zde máme tuto psychologickou tezi přesně podpořenou postavou



Michaela, který vyrůstal mimo rodinu. Je agresivní a bez jakékoliv úcty k ženám i autoritám.

Děti jsou v tomto filmu výrazně ovlivněny negativními vlivy svých rodičů. O to zajímavější jsou definice konkrétních charakterů na základě jejich postavení v rodině. Nejstarší syn Christian je zvyklý být ochráncem a tolerantním posluchačem. Zároveň řeší za své mladší sourozence nejrůznější problémy a urovnává jejich konflikty mezi sebou i s rodiči. Ze všech tří je rovněž nejklidnější, i když ve výsledku nejvíce poznamenaný. Postavení prostředního dítěte může být velmi nevýhodné. Helena si dle matčina přípitku dlouho nemohla najít své místo v životě, zkoušela mnoho povolání i vztahů s muži. Je nestálá, nerozhodná a také emočně labilní. Na rozdíl od Christiana má však ještě vůli vychovávat nenapravitelného Michaela a pouštět se s ním do konfliktů. Nejmladší syn Michael je bezezbytku na základě rodinných konstelací nesamostatné, zpyvykané dítě, které přehazuje své povinnosti na ostatní a je zvyklý si své domnělé nároky získat řevem. Jeho chování a celková tíseň filmu vyvolává v divákovi silné znechucení a odpor.

Celá rodina je také pod silným vlivem nejrůznějších psychopatologických jevů. Ostatně jak již bylo řečeno výše, k čemu by bylo zobrazovat vyrovnanou a spokojenou rodinu, v níž není žádný konflikt? Na základě narativu tak můžeme zmínit nejrůznější formy domácího násilí. Počínaje fyzickým násilím, jež je velice časté při tradiční výchově dětí, přes neodpuštělné sexuální násilí na dvou nejstarších dvojčatech až po násilí psychické, které při komunikaci s dětmi využívá matka i otec Helge, avšak také sourozenci mezi sebou. Fyzické násilí můžeme rovněž odpozorovat ve vztahu mezi sourozenci a také v Michaelově vlastní rodině. Zde se rovněž jedná o prazvláštní směs násilí sexuálního, fyzického a psychické manipulace.

Christian vykazuje klasické znaky sexuálně týraného dítěte, přičemž trpí jak sexuální fóbií, tak fóbií z dlouhodobého partnerského vztahu. Bojí se toho, že by mu bylo opět ublíženo. Můžeme u něj také vypozaovat pocit méněcennosti. Snadněji podléhá i psychické manipulaci a násilí z otcovy strany. Jeho zneuctění se promítlo do obsesivního čištění rukou papírovými kapesníky. Tento jev pozorujeme vždy, když je nervózní či v místnosti se svým otcem-agresorem. Důležitou rolí v deformovaných rodinných vztazích hraje také alkohol jako hybatel agrese a prostředek k uvolnění zábran. V průběhu filmu pijí snad úplně všichni a rozhodně ne málo.

Thomasi Vinterbergovi se přesně podařilo vystihnout charakteristiku postav a vytvořit tak opravdu tenzní a tíživou atmosféru. *Rodinná oslava* působí díky svému specifickému ka-

merovému snímání a herectví velmi realisticky a zároveň emotivně. Na tento snímek se zkrátka nezapomíná.

## 5.2 Analýza filmu IDIOTI (Lars von Trier)

Po zhlédnutí tohoto filmu nezůstane v člověku jednoznačný pocit. Není ani rozezlený, ani znechucený, je částečně smutný, ale také velmi zmatený nad významem toho všeho, co právě viděl. I já osobně tápu nad tím, co jsem se měla pomocí *Idiotů* naučit.

Možná právě tato nejednoznačnost je odsoudila do balíku celosvětově komerčně neúspěšných snímků (v Dánsku *Idioty* přijali nadšeně a v kině je vidělo přibližně 117 000 lidí). (Schepelern, 2004)

V roce 1998 byli stejně jako *Rodinná oslava* nominováni na Zlatou palmu v Cannes, avšak nezískali ji. *Idioti* se však dočkali ocenění z Londýnského filmového festivalu a také dostali cenu dánských filmových kritiků na Bodil Awards (největší filmové ceny Dánska pozn. autor).

*Idioti* jsou však veskrze mnohem provokativnější a také experimentálnější než vcelku umírněná *Rodinná oslava*. Sám Trier okomentoval vývoj svého režijního stylu po natáčení tohoto snímku takto: „*Od Idiotů už víceméně nepřemýšlím o tom, jak budu točit, než opravdu točit začnu. Nic si nepřipravuji. Jsem na place a točím to, co vidím.*“ (Tirard, 2014, str. 131)

### 5.2.1 Obecné informace a širší kontext

Herci při natáčení mnohokrát ani nevěděli, zda jsou aktuálně skutečně v záběru. Trier zde využíval více kamerového snímání a na jednu minutu finálně stříženého filmu běžela kamera například celou hodinu. Jednotlivé scény se oproti komerčnímu sektoru natáčely striktně chronologicky, což hercům poskytlo ještě větší příležitost vžít se do role. Právě opravdovost hereckého projevu byla Trierovým hlavním požadavkem. V jedné z koncových scén, kde můžeme vidět skupinové sexuální orgie, dokonce požadoval, aby herci skutečně souložili.

„*Sama orgie je ve filmu mnohem kratší, pouhých pár vteřin filmového času, i když se natáčela plně tři dny. Pro účinkující, kteří se jen obtížně vyrovnávali s přítomností profesionálních pornoherců, které Trier přivedl kvůli některým detailům, to byly perné dny.*“ (Stevenson, Lars von Trier - Tvůrce pornografie?, 2003, str. 203)

Dalo by se bez zbytečného přehánění říct, že Trier svým způsobem opravdu našel kinematografickou ryznost a pravdu. A to jak během přípravy – scénář filmu vznikl za čtyři dny, v preprodukční práci s herci, ale i v průběhu samotného natáčení.

*„Trier hledal lidi ochotné s entuziasmem zkoušet na place čtrnáct dní bez přestávky. Nejprve pracoval s každou postavou zvlášť, pak si všichni navzájem vyprávěli o svých dětských zážitcích, psychologických zábranách a traumatech.“* (Hrůzová, 2001, str. 6)

Tímto krokem režisér vyžadoval, aby jejich soukromé životy a konkrétní charaktery ve filmu splynuly v jedno a herci tak měli prostor k ještě větší „pravdivé improvizaci“. Trier postupně vytvořil svou vlastní kinematografickou komunu se vztahy ne nepodobnými těm ve filmu. On sám se stal jakousi nápodobou manipulativního Stofferera.

Ale jeho vztah k hercům nebyl vždy tak jednoduchý jako při tomto filmu. Z počátku kariéry se cynickému Dánovi zdálo chválení a povzbuzování herectva jako ryzí patos a pokrytectví. Teprve během práce na *Idiotech* se mělo všechno teprve změnit.

*„Člověk musí herce povzbuzovat, podpořit je. Nebojme se vyslovit klišé: musíte je milovat. Doopravdy. Třeba u filmu *Idioti* jsem svoje herce nakonec miloval tak, až jsem na ně začal žárlit, protože si mezi sebou vytvořili velmi silný vztah, takovou komunitu, z níž jsem se cítil vyloučený. Ke konci natáčení už mě to tak štvalo, že jsem ani nechtěl pokračovat.“* (Tirard, 2014, stránky 133,134)

### **5.2.2 Scénosled a rozbor filmu**

Hned ze začátku je třeba poznamenat, že na rozdíl od *Rodinné oslavy* je v *Idiotech* zobrazena rodina náhradní či simulovaná. Vztahy mezi jejími členy tak nejsou dány pokrevní příslušností, ale společnými zájmy, postoji a také antipatiemi k současné středostavovské konzumní společnosti a jejím nešvarům.

Stejně jako je tomu u *Rodinné oslavy*, již před úvodními titulky vidíme hrdě vyvěšený certifikát potvrzující příslušnost filmu k Dogmatu 95. Úvodní titulek se jménem filmu je pak tematicky, leč neesteticky zapsán křídou na podlaze domu sídla idiotů.

Ihned poté vstupujeme rovnou do děje zneklidnění silným nedomulovaným ruchem. Rychlými střihy poté autor přechází mezi prostředími. Chvilí jsme tak s neznámou ženou (posléze se ukáže, že se jmenuje Karen) na pouti, v dalším okamžiku s ní jedeme v kočáru kodaňskou Oborou a nakonec se ocitáme v luxusní restauraci. Karen je však ve všech prostředích jakoby mimo veškeré zábavy. Není zde ani jakákoliv doprovodná postprodukční

hudba, která by jednotlivá prostředí spojovala, protože je samozřejmě manifestem zakázána. Při cestě kočárem slyšíme tóny akordeonu, který však nevidíme. Posléze, když se tato akordeonová melodie objeví na dalších dvou místech, zjišťujeme, že Trier tím pádem porušil druhé pravidlo manifestu.

Postavy se od počátku chovají podivně, což můžeme vidět v restauraci, kde je markantní rozdíl mezi útočně-asertivním číšníkem a ostýchavou, křehkou romantičkou Karen. Její samota a brzo odhalená nemajetnost dá číšníkovi podnět k tomu, aby se na ni díval přezíravě. Již tento fakt můžeme brát jako počínající kritiku poměrů konzumní společnosti. Dojem z číšníka je ještě podpořen polodetailem jeho obličeje, který je snímán širokým objektivem.

Následně se rovnou dostáváme do hry na idioty. U vedlejšího stolu sedí dva mentálně retardovaní muži (Stoffer a Henrik) a jejich pečovatelka (Susanne). Stoffer začne chodit po restauraci a obtěžovat ostatní hosty. Henrik se rozpláče. Susanne se snaží uklidnit Henrika, ale nedaří se jí to. Karen, která si nakonec objednala jenom salát, z nich nemůže odtrhnout oči (podobně jako když se díváme na něco odporného, ale nemůžeme přestat). Karen je dalším pozorovatelem, stejně jako sama kamera, která celou akci snímá. Přichází k ní Stoffer a chytá ji pevně za ruku.

Kamera se rozhlíží po prostoru restaurace a zabírá reakce lidí, kteří se přišli naobědvat a nejsou účastníky hry. Všichni „spořádaní, dobře zaopatření“ občané se cítí trapně. Poposedávají nervózně na židlích a snaží se dívat jinam. Číšník vyzve Susanne, aby i s chovanci odešla z restaurace, ale všichni včetně něj se tváří pokrytecky chápavě a vstřícně. Stoffer odtažne Karen z restaurace a všichni odjíždějí taxíkem pryč. Stoffer nepustil Kareninu ruku, dokud nebyli daleko od restaurace.

Bizarnost situace se v taxíku ještě prohloubí. Stoffer a Henrik najednou přestanou hrát mentálně retardované a rozesmějí se. Vstřícná Karen, která se snažila jen pomoci, v taxíku zjišťuje, že jejich idiocie byla jen předstíraná a že hráli zvrácenou hru, jak se dostat z restaurace bez placení. Stoffer s Henrikem se smějí. Susanne je jako jejich pečovatelka napomíná a vychovává je. V průběhu filmu hraje celou dobu roli chápající, ale vychovávající matky.

Stříhem se dostáváme do jiného prostředí. Sledujeme jakési interview s neznámými lidmi. Posléze zjišťujeme, že se jedná o další účastníky hry na idioty. V tomto rozhovoru se zmiňují o Karen a svým způsobem se vysmívají její vstřícnosti a zdánlivé prostoduchosti.

Tyto vložené sekvence jsou v podstatě retrospektivami a porušují tak časoprostorovou jednotu podle příkázání Dogmatu. Film tak vytváří dojem sociologického dokumentu, který je ještě podpořen portovými mikrofony na tričkách dotazovaných.

Stříhem se dostáváme do továrny na skelnou vatu. Idioti jedou na komentovanou prohlídku a Karen je bůhví proč stále s nimi. Stejně lehce jako se k nim přidala ona, ji oni mezi sebe přijali. Nejistá Karen jde i přes pochyby s idioty na prohlídku.

V záběru, kde rozjíždí stroj na výrobu skelné vaty (viz 07:40) režisér nechává přiznané zvukařské tága i mikrofony. Ty jsou ostatně přiznané v mnoha dalších částech filmu. V této scéně je rovněž několik skoků v čase a prostoru, čímž je porušeno sedmé pravidlo Dogma 95. Zmínit můžeme například obraz, kde průvodce továrnou vyzívá idioty, aby si dali limonádu – stříhem se dostáváme zpátky do prostoru výroby, kde průvodce napomíná Stoffera, aby nesahal na ovladač stroje (08:11).

Pokrytectví průvodce je jasně vidět v čase 08:40, kdy v rozpačitosti pochválí Josephine, která nevyřešila zcela banální otázku. Sám průvodce si na konci prohlídky velmi oddechne, když idioti v komicky dramatické scéně odjíždí.

Od počátku se jeví jako dramaturgicky nejzajímavější postava Karen, jejíž křehkost a skrupule jsou v naprostém protikladu k znechuceným intelektuálům, kteří svou hrou kritizují soudobou společnost (10:10 – 10:40). Idioti odjíždějí z továrny do jejich sídla. Během cesty v mikrobuse Karen s bázlivým úsměvem kritizuje Stoffera a jejich hru (10:24). Jediná je od počátku naprosto upřímná. Karen po příjezdu volá tajemnému Andersovi, o kterém na konci filmu zjišťujeme, že je její muž. Očividně má za sebou nějaké blíže neurčené trauma a pláče.

Nalézáme se v noční scéně, kde sedí hráči na podlaze a popíjejí víno. Stoffer kritizuje Jeppeho herecký výkon v továrně (12:22). Susanne se snaží být smířčím soudcem mezi oběma muži a ubránit Jeppeho před ostrou kritikou. V tuto chvíli připomínají rodinné setkání nebo divadelní kroužek. Stoffer se ukazuje jako kritický, hodnotící despota, který chce ze svých „dětí“ vytáhnout co nejlepší výkon. Ostatní se paradoxně snaží ve všem mu vyhovět. Vedou se prázdné debaty naprosto stejné jako ve spořádané moderní středostavovské společnosti, kterou tolik kritizují.

V průběhu filmu vidíme několik střetů jejich hermeticky uzavřeného světa se světem reálným. Jednou z těchto situací je například návrat Axelovy milenky Katrine do domu idiotů.

Posléze se v druhém retrospektivním rozhovoru objevuje společně s ní, ale jejich vztahy jsou napjaté. Můžeme se tak domýšlet, že Katrine jej nakonec přece jen „uhnala“.

Na idioty si tito zdraví lidé hrají i v soukromí a je otázkou, kde jsou hranice této hry a zda si je sami vůbec uvědomují. Jejich svět je v bezpečí domu Stofferova strýce až dětsky prostý, stejně jako jejich způsoby řešení konfliktů (viz 16:40). Pokud nastane do třetí části filmu jakýkoliv konflikt, buď se vyřeší domluvou anebo dětsky jednoduchou logikou.

Idioti jedou na výlet do místního bazénu. Susanne vyhrožuje, že se o ně již nebude starat, ale jako správná adoptivní matka to nakonec stejně udělá (17:03). Všichni totiž chtějí svobodně „blbnout a magořit“ a ne pečovat o ostatní. Donutí Karen, aby byla druhou pečovatelkou. Mezi „dětmi“ vznikají žabomyší pŕtky, jako například ta, kdy má Jeppe zavázat invalidní vozík na střechu auta.

Nakonec se všichni zdárně dopraví k bazénu. Plavky a nahota odhalují další ožehavý aspekt sexuality mentálně retardovaných. Stoffer přinutí stydlivou Karen a Susanně aby jej šly umýt do sprchy, přičemž se mu mezi nahými ženami ztopoří pyj. Na základě svého „postížení“ je totiž vnímán jako malé nerozumné dítě bez jakékoliv sexuality a tak je vpuštěn do ženských sprch. Naschvál tak všem ukáže svůj ztopořený penis. Susanne zachovává (stejně jako ve většině filmu) naprostý nadhled. Karen, která je ze své podstaty prudérní, se rozpačitě skrývá bokem.

Motiv sexuality se projevuje i v bazénu. Exhibicionistická a lehce prostoduchá Nana si svléká vršek od plavek a z normálních a zdravých mužů se rázem stávají zírající imbecilové (19:26). Tímto motive podle mě Trier říká, že sexuální pudy dokážou udělat idioty z kohokoliv a kdykoliv.

U třetí rozhovorové retrospektivy mluví účastníci hry opět o Karen a její osobnosti. Spekuluje také nad tím, proč se skupinou vlastně zůstala. Její pravý, traumatický příběh se tedy ani po rozpadu skupiny zjevně nedověděli.

V další části vidíme idioty na výletě v lese. Šéf skupiny Stoffer zrovna „nemagoří“ a s doutníkem v ústech poučuje Karen. Ta se ho ptá, proč vlastně tohle všechno dělají. Stoffer odpovídá prostě. Protože v postmoderní společnosti jednoduše můžou. Protože je to uvolňující. Karen ve své dobrotě a naivitě lituje lidí, kteří nejsou tak zdraví jako oni sami a sama vlastně nechápe, proč je stále se skupinou. Stoffer se jí však vysměje. Neuznává soudobou společnost a její pokrytectví. Říká, že v době kamenné by všichni idioti vymřeli. Dnes je tomu ale jinak. Podle jeho logiky jsou idioti lidmi budoucnosti. Avšak i on sám si

uvědomuje, že jejich chování není ničím ospravedlnitelné. Nevypadá však, že by mu to jakkoliv vadilo.

Opět se pomocí Nany objevuje sexuální podtext. Prochází se po lese nahý a od cizích lidí si s naprostou samozřejmostí půjčuje opalovací krém a natírá si prsa. Mladý Jeppe se v lese sbližuje s citlivou Josephine. Jejich doteky jsou dětinské a plné něhy (23:46, 25:59).

Po scéně v lese jede skupina na skokanský můstek. Ano, skokanský můstek v létě, a Jeppe se chystá sjet ho na lyžích. Tuto scénu vnímám jako kritiku vrcholového sportu jako určité formy idiocie. Jeppe nakonec na lyžích opravdu sjede a je všemi nadšeně oslavován. V této scéně nám idioti ukazují, jak moc jsme se zapomněli jen tak smát a prostoduše radovat. Idioti ale mají stejnou míru volnosti jako děti. Opět slyšíme mimo obraz stejný akordeon (nebo možná foukací harmoniku?) jako v Oboře.

Čtvrté retrospektivní interview odhaluje jejich emocionální vazby ve skupině. 26:55 dokonce Katrine prohlásí, že to byla její rodina. Ostatní se přiznávají, že to pro ně nebyla až tak nezávislá hra, jak si původně mysleli, ale že je „magoření“ ve výsledku hluboce poznamenalo. Prostoduchá, leč upřímná Nana si uvědomuje, že nikdy nebyla úplnou součástí skupiny, že byla vždycky jiná a také příliš praktická.

V rámci skupiny idiotů je Stoffer patriarchou s takřka neomezenou manipulativní mocí, ale když dojde na jeho reálný život a vztahy s pokrevní rodinou, je najednou v ustrašeném, podřízeném postavení. Možná kvůli tomu je pak ve výsledku natolik agresivní a kritický ke všem ostatním. Pouze si tak vybíjí zlost z vlastní neschopnost být svůj před rodinou. Přijíždí strýček Svend, majitel domu. Idioti „blbnou“ okolo domu, rozbíjejí okna a luxují střechu terasy. Vazby mezi členy skupiny jsou na první pohled silné, avšak když jde do tuhého (jako se strýcem Svendem), je každý zaměřen jen sám na sebe. Všichni si po svém užívají rána a strýc Svend je stále naštvanejší. Stoffer za ním běhá a vymlouvá se. Tento fakt bych přirovnala ke vztahům v klasické nefunkční rodině.

Stoffer zjevně doted' ostatním lhal. Dům totiž není jeho, má se pouze postarat o jeho prodej. Opět se tak projevuje jako pokrytec. Sám přetvářku a lež ve společnosti kritizuje, přitom se chová úplně stejně. Nikdo totiž nevěděl, že dům není jeho. Karen má výčitky, že jí „magoření“ natolik osvobozuje. Stydí se za volnost, kterou jí pobyt s idioty poskytuje. Pláče a vidíme, že za jejím smutkem nejsou jen výčitky, ale nějaké další trauma.

Skupina potřebuje peníze a vydává se do sousedství prodávat ošklivé vánoční ozdoby. Je to určitý paradox, protože využívají aspektů společnosti, kterou tolik kritizují.

Stoffer je negativní, raději ostatní vydírá a kritizuje, než aby k problému přistoupil jako Karen nebo Susanne, které si pomoc a lidi získávají svou milou povahou a upřímností. Obloukem tak můžeme citovat přísloví z teoretické části o postavení matky a otce: slabší musí rozkazovat a křičet tam, kde silnější jen požádá. Stoffer si také často vybíjí svou tenzi a nespokojenost na Susanne.

K sídlu přichází zájemkyně o koupi domu (Vibeke) a její muž. Stoffer je jako vyměněný, velice slušný a rezervovaný, avšak pozornému divákovi neunikne, že něco chystá. Stoffer mluví o ústavu pro mentálně postižené, který by měl stát v sousedství. Stupňuje své požadavky a zájemkyně o koupi se postupem času projevuje jako netolerantní a ukáže, že má proti retardovaným silné předsudky (35:28). Vibeke se však stále snaží zachovat si společensky přijatelnou masku a dělá, že s mentálně retardovanými nemá žádný problém. Avšak mluví o nich jako o exotických zvířatech, které sleduje v televizních dokumentech. Stoffer s ní manipuluje a donutí ji se s idioty setkat. Krajně rozpačitá žena rychle odjíždí i s manželem a skupina se raduje, že je vystrnadila.

Karen je jako dítě, nechápe ironii ani nadsázku. V dalším obraze pozve Pede do vily skutečně mentálně retardované lidi a všichni svým způsobem procitají ze hry. Susanne se opět zachová jako dobrý člověk a se samozřejmostí sobě vlastní se o postižené začne starat, i ostatní se přidávají. Jen Stoffer je opět rozčilený. Návštěvu vnímá jako sentimentální hloupost. Chce jen kritizovat a vládnout ve své malé komunitě, avšak nemá v sobě ani dostatek empatie ke skutečně retardovaným. Ti mu totiž ukazují, jak moc prázdná je jeho hra i komunita. Právě city, vztahy i ideologie jsou jinde. Citlivá Josephina návštěvu postižených rovněž nezvládá, ale z jiného důvodu. Je plná oprávněných výčitek a soucítí s osudem jejich návštěvníků. Jeppe ji chce utiшит, ale ona jej pošle pryč.

Jejich komunita je jakýmsi sociologickým experimentem. Účastníci hry si už postupně ani neuvědomují, co je realita. V interview číslo šest profesor oceňuje opravdovost, s jakou skutečně mentálně retardovaní ztvární své role. Jejich realita je pokřivená.

Když začne Karen poprvé sama od sebe „magořit“, všichni se k ní seběhnou, jakoby udělala první dětské krůčky. Najednou je ve středu pozornosti ona, protože je opravdová a všichni se o ni začnou starat. Obraz, kde pláče s Jeppem a Susanne v bazénu, považují za jednu z nejcitlivějších a nejopravdovějších z celého filmu. Po tomto záběru utíká Axel ze skupiny zpět ke svému normálnímu životu a profesi. Banálnost jeho zdůvodnění odchodu je až komická. Katrine chce jeho odchodu zabránit, protože společné „magoření“ slepilo jejich vztah opět dohromady.



Interview číslo sedm zachycuje až děsivě upřímnou Nanu, která mluví o podstatě vztahu Axela a Katherine. Tou byl podle ní jednoduše sex. V dalším záběru vidíme Axelovu retrospektivu, kde je však s manželkou a dítětem. Nevíme tedy, s kterou ženou vlastně po skončení tohoto sociologického experimentu skončil. V tomto interview taky zjišťujeme, že Axel nemá žádný názor, ani ideologii, a ze své podstaty je jednoduchý prospěchář. Celkově však působí jednotlivá interview jako osvěžující odlehčení.

Vracíme se zpátky do děje. Axel se vrací do práce a snaží se vymyslet reklamní koncept pro společnost, která vyrábí dětskou výživu. Katrine, která nechce, aby Axel opustil ji i skupinu, na něj sehraje falešnou hru. Na důležité schůzce se objeví jako zástupkyně potravinářské firmy, utahuje si z Axela a nakonec ho i vydírá. Sebere mu kreditku, protože ví, že pak se do vily vrátí. Od začátku s ním manipuluje a psychicky jej vydírá.

Každý se v průběhu filmu ukáže jako větší nebo menší pokrytec a nikdo není ve skutečnosti tak upřímný, jak požaduje od společnosti.

Stříhem se dostáváme do zaplivané hospody čtvrté cenové kategorie. Stoffer donutí Jeppeho, který hraje idiota, aby si přisedl k drsným motorkářům. Sám po chvilce odejde a nechá Jeppeho napospas davu. Ale ti, od nichž by se to na první pohled nejmíň čekalo, se nakonec zachovají k retardovanému nejlépe. Jeppe nesmí za žádnou cenu vystoupit z role, protože by byl dozajista zbit. Opět se objevuje motiv sexuality, kdy si z něj u stolu utahují, že pokukuje po Lindě. Na konci scény je Jeppe kvůli Stofferovi ponížen, když mu motorkáři pomohou, aby se vyčůral. Nakonec se Stoffer pro Jeppeho vrátí a ten je na něj logicky velmi naštvaný. Jediná Karen je poté natolik upřímná, aby tuto akci Stofferovi otevřeně vytkla. Stoffer pak paradoxně přechází do ofenzívy oproti ostatním.

Dalším odlehčením je scénka s radním, který přijde skupinu navštívit a v patře se setkává s plačícím Miguelem. Účastně se ptá, proč pláče a Miguel bezelstně odpoví, že kvůli Waterloo. Radní vybíhá z domu a Stoffer „zmagoří“, běží nahý za autem radního a z celé situace se stává groteska. Ale Stoffer se v této části zbláznil doopravdy. Ostatní jej zpacifikují a dotáhnou do domu. Hra se stává realitou. Boss celé skupiny se nakonec z přemíry svobody a nedostatku hranic skutečně zbláznil. Zde můžeme vysledovat paralelu k Trierově osobní biografii.

Další sekvence je opět oddělená pomocí interview. Susanne vzpomíná na poslední den, kdy viděla Karen.

Následující ráno se Stoffer vzbudí a působí normálně. Ostatní pro něj přichystali narozeninovou oslavu, i když narozeniny nemá. Může si vybrat, co budou všichni dělat. Oplzlý Stoffer si vynutí skupinový sex. Nana, která byla celou dobu jakoby mimo skupinu, se zapojí jako první. Všichni se zpočátku dívají a posléze se přidají. Susanne se zpočátku brání, ale muži ji v žertu svlékají a posléze honí po zahradě. Následně všichni souloží. Karen se schovává bokem.

Jeppe a Josephine jsou rovněž mimo skupinu, nahoře v patře. Pod maskou idiocie prožívají pravou nesmělou první lásku. Jsou ostýchaví a upřímní jako pubertální děti při prvním sexu. Josephine řekne Jeppemu, že jej miluje, a potřetí zazní mimo obraz akordeon. Porušení druhého pravidla je tedy systematické a záměrné. Po orgiích začíná emocionálně nejvypjatější pasáž filmu.

Přijíždí Josephinin otec a chce ji z komunity odvézt, protože ona je opravdu psychicky nemocná a měla by brát své léky. Stoffer, který chce být se svým sociologickým experimentem stále ve středu zájmu, nemůže pochopit, že otce jejich hra naprosto nezajímá. Mladá dívka se snaží svého otce i sama sebe přesvědčit, že je v komunitě šťastná, avšak otec je klidný, leč ve svém rozhodnutí nekompromisní. Dcera nakonec odjíždí společně s ním. Stoffer opět hází vinu za ztraceného člena skupiny na někoho jiného, v tomto případě na Peda. Jeppe se v poslední chvíli rozhodne bojovat o Josephine a běží za autem. V dramatické scéně jej nakonec ostatní odtáhnou od auta. Jeppe se nervově zhroutí. Ukazuje se, že idiocie slouží členům skupiny jako zástěrka pro bolest. Vnitřní utrpení už ani neumí prožívat normálním způsobem.

Po Josephinině odjezdu se skupina postupně rozpadá a Stoffer se ještě naposledy pokusí manipulovat s lidmi. Chce je donutit, aby mu dokázali, že je jejich „magoření“ skutečně opravdové, a nutí je, aby své bláznovství předvedli i doma před svými pokrevními příbuznými. Vše je hra. A proto i o obětech rozhoduje hrou flaška. Axel přiznává, že toho není schopen a odchází ze skupiny. Stoffer ponižuje a trestá lidi, o kterých prohlašuje, že jsou jeho přátelé. Ani Henrik není nakonec schopný dokázat mu své odhodlání. Ukazuje se, že všichni si chtějí ponechat otevřená zadní vrátka normálního života a pracovní profese. Každý prožívá po odchodu z komunity zklamání, ale i obrovskou úlevu.

Nakonec odchází všichni, jen Stoffer v domě zůstává. Karen se s ostatními upřímně a vřele loučí. O každém kromě Stoffera řekne něco milého. Karen chce být posledním, kdo dokáže, že umí „magořit“ i doma. Požádá kamarádku Susanne, která je jí nejbližší, aby šla s ní, a ta souhlasí.

Na konci příběhu se Susanne setkává s Kareninou chladnou rodinou a zjišťujeme, že před dvěma týdny (těsně před příchodem do komunity) přišla o malého synka. Rodina při odpoledním čaji dělá, jakoby se nic nestalo. Karen začne v tíživé atmosféře „blbnout“ a vyplivuje dort. Její manžel jí beze slova brutálně vrazí facku. Susanne Karen odvede od rodiny, ale poté i na základě předchozích interview opustí. Nevíme tak, co se s Karen, jedinou opravdovou a traumatizovanou účastnicí hry na idioty, doopravdy stalo.

### 5.2.3 Závěr a zobrazení rodinných vztahů podle teoretické části

V úvodu práce píší, že rodinu si nevybíráme, že je nám prostě určena, a není nic, co bychom na tom mohli změnit. V *Idiotech* je tomu však jinak. Tito lidé si život ve zvrácené, volnomyšlenkářské a svobodné komunitě sami zvolili a dokonce si replikovali konkrétní rodinné vztahy i archetypy. A i když jsou Stofferem kontrolováni a omezováni, stále mají také svobodnou možnost komunitu opustit.

K podpoření zmíněné teze můžeme využít citaci Jara Křivohlavého z knihy *O šťastné rodině*: „rodinou se rozumí skupina lidí se společnou historií, současnou realitou a budoucím společným očekáváním. Kdykoliv mezi blízkými lidmi existují intenzivní a kontinuální psychologické a emocionální vazby, může být užíván pojem rodina.“ (Křivohlavý, 2014, str. 22)

I když jednotlivé funkce, modelové vzorce a role jsou logicky jinak koncipované než je tomu u biologické rodiny, opět jsme schopni v rámci tohoto simulovaného společenství dohledat všechny tři rodinné subsystemy – rodičovský (Susanne, Stoffer), subsystem rodič a dítě (např. Stoffer a Jeppe; Susanne a Josephine) a nakonec také sourozenecký subsystem (vztahy mezi jednotlivými členy skupiny).

Z hlediska rodinných funkcí musíme zcela opomenout biologicko-reprodukční. Nikdo s nikým nevytváří opravdový milostný vztah, i když jisté náznaky a pokusy pozorovat můžeme (viz Katrine a Axel; Jeppe s Josephine). Jedinou biologicko-reprodukční funkci (avšak narušenou) můžeme zmínit v naprostém závěru filmu, kdy se dozvídáme o Karenině mrtvém synkovi.

Ekonomicko-zabezpečovací funkce je v komunitě naplněna. Stoffer je jakousi hlavou rodiny v tradičním smyslu slova a zabezpečuje svým lidem střechu nad hlavou, byť lehce ilegální cestou. O přísun financí se stará společně se Susanne, vymýšlejí různé prodejní akce předmětů v blízkém okolí.

Emocionální funkce je dle odborné literatury spojená výhradně s rodinou biologickou a její trvalostí od narození dětí. I tak jsme však v tomto simulovaném společenství schopni dohledat znaky emocionální podpory, empatie, opečovávání a tolerance mezi jejími členy (příprava oslavy narozenin; Karen v bazénu; obecné chování Susanne). Tato funkce je v podstatě narušena jen Stofferovými cholerickými výbuchy a jeho manipulativními hrami, při kterých mu mají ostatní stále něco dokazovat.

Socializačně-výchovná funkce je u této „rodiny“ v opozitu proti tomu, jak by měla vypadat. Skupina je v podstatě od světa izolována, členové umí spokojeně žít jen sami se sebou a jakýkoliv kontakt s vnějším světem (biologickými rodinami členů, úředními orgány, sousedy) přináší prudký konflikt. Výchovná funkce je zvráceně naplněna směrem k soudobé společnosti. Právě ta je totiž kritizována a má být změněna.

Susanne (tzv. pečující idiotka) je archetypem matky. Smiřuje výbušného Stoffera s ostatními členy rodiny (viz sekvence po příjezdu z továrny na skelnou vatu), ale také domluvou vychovává a poučuje (odjezd do bazénu). Několikrát v průběhu filmu prohlásí (paralela s reálnými biologickými matkami), že pokud se o ostatní bude starat jen ona, pak končí. Nakonec však ve své ochranné a pečovatelské funkci stále pokračuje.

Stoffer je v komunitě zástupcem archetypu otce. Kvůli své povaze nemá ani rodinu ani kariéru, a proto chce členy uzavřít ve svém „experimentu“ a vytvořit si tak vlastní rodinu. S ostatními členy psychicky manipuluje a neustále vyžaduje, aby mu něco dokázali. Což je bohužel klasickým rysem současných otců. Snaží se své děti motivovat „hecováním“ a následnými urážkami a ponižováním. Pokud někdo nesplní jeho očekávání, okázale projevuje své zklamání a onoho člena odmítá. Mezi ostatními se mu podařilo vytvořit kult osobnosti (filozofa, terapeuta, myslitele), který se rozpadá až v poslední části filmu.

Jeppe je jedním z těch, kteří na Stofferovu hru bezesbytku přistoupili. V průběhu filmu se chová jako nevyrovnané pubertální dítě, které potřebuje otci Stofferovi stále něco dokazovat a touží po jeho uznání. Komunita se postupně stala pro Karen náhradní rodinou.

Většinu psychopatologických jevů musíme v případě tohoto filmu odmítnout, protože členové společenství jsou dospělé samostatné osobnosti, které nejsou v generačně podřízeném postavení. Jediné, co by se snad dalo zmínit, je psychologické týrání a manipulace, která je ve snímku často zjevná. Josphine je akcemi skupiny často silně rozrušená, Jeppe je ve scéně s motorkáři rovněž určitým způsobem psychicky týrán. Stoffer každodenně manipuluje takřka všemi, a to v podstatě až do scény s hrou na flašku.

Jako jedna z emocionálně nejzajímavějších se mi jeví scéna, kde se hráči setkávají se skutečně mentálně zaostalými lidmi. Chvíli tak musí opustit své individuální sobectví a empaticky se postarat o cizí lidi. Masky vlastní idiocie jsou na chvíli odloženy stranou. Opět pouze Stoffer považuje akt lidství za „falešně sentimentální svinstvo“.

*Idioti* se vysmívají pokrytecké vstřícnosti společnosti k mentálně zaostalým. Film je ryze provokativní a zároveň kriticky odhaluje nás samotné a naši morálku. Jeho téma je na první pohled odsouzeníhodné. Boří totiž podobně jako *Rodinná oslava* další z posledních tabu naší společnosti, avšak podle mého názoru má mnohem hlubší rozměr. Donutí nás zamyslet se, jestli v každém z nás není kousek podobného idiota. Téma se také bolestně dotýká otázky, kde je vlastně hranice mezi vstřícností a veřejnou empatií k hendikepovaným a kolik z nás by bylo schopných žít denně v jejich blízkosti?

### **5.3 Analýza filmu Mifune (Søren-Kragh Jacobsen)**

Bez větší nadsázky by se dalo říct, že sedmý samuraj *Mifune* se mezi zkoumanými snímky značně vymyká. Není totiž ani tak drásavý jako drama *Rodinné oslavy* a ani tolik nevybízí k chaotickému zamyšlení jako *Idioti*.

Sám režisér Søren-Kragh Jacobsen prohlásil *Mifune* za „*laskavý optimistický letní film*“ (Doinel, 1999, str. 118) A nakonec měl celkem pravdu. *Mifune* je ze všech tří snímků divácky nepřístupnější a tomu také odpovídá jeho dánská i celosvětová kino-návštěvnost. Po celém světě snímek vydělal přes 3 300 000 dolarů a Trierovu produkční společnost Zentropa tak posunul do nových rovin prosperity.

#### **5.3.1 Obecné informace a širší kontext**

*Mifune* z roku 1999 je třetím snímkem, který byl certifikován manifestem Dogmatu. V tom samém roce byl uveden na MFF v Berlíně a získal rovnou dvě významná ocenění (Stříbrný medvěd – Velká cena poroty a Pochvalnou zmínku o Iben Hjejle za hlavní ženskou roli).

„*Mifune se sice v Dánsku stal solidním, byť nijak gargantuovským hitem, na který se prodalo přes 350 000 lístků, avšak už jeho (Jacobsenův pozn. autor) další film, anglicky mluvené sociální drama natáčené ve Skotsku, představovalo ostrý rozchod se zásadami hnutí.*“ (Stevenson, Jak dělat vlny, 2002)

Z hlediska Jacobsenova režijního stylu a celkové tvorby můžeme říci, že ve srovnání s Trierem a Vinterbergem se rigidním zásadám Dogmatu vzpíral asi nejvíce. I v rámci této

komediální letní romance můžeme nalézt celou řadu „prohřešků“ proti Slibu cudnosti, o nichž budu blíže mluvit v následujících řádcích.

I když by se na první pohled mohlo zdát, že *Mifune* dostatečně nenaplnuje avantgardní, provokativní a kontroverzní styl manifestu, i přesto přináší divákovi katarzi a silné emoce. Na druhou stranu jsou to ve srovnání s dalšími snímky emoce ryze pozitivní. *Mifune* totiž na rozdíl od *Idiotů* a také *Rodinné oslavy* divákovi ukazuje, že svět může mít i své happy-endy a malé lásky mezi klasy obilí. O tom, zda je výsledný dojem z kteréhokoliv filmu ovlivněný více negativní či pozitivní emocí, si musí každý divák rozhodnout sám.

*Mifune* je lidský, herecky naprosto uvěřitelný a realisticky zachycený snímek, v němž se mísí dohromady komediální a lehce hořké, tragické pasáže. Ve výsledku však můžeme poznamenat, že se nejedná o příběh, který by byl bůhvíjak originální. Cynický kritik by se nakonec neostýchal přirovnat film k jakési směsi oscilující mezi filmy *Black Balloon*, *Rain Manem* a dánskou verzí *Pretty Woman*.

Téma filmu je ve výsledku značně jednoduché a dalo by se opsat jednou větou: cestu ven z minulosti si prostě nemůžeš vylhat.

### 5.3.2 Scénosled a rozbor filmu

*Mifune* byl natočen ve spolupráci s Vinterbergovou produkční společností Nimbus Films (logo před otevíracími titulky), která je v současnosti třetí největší v Dánsku. Hned ze začátku tedy narážíme (kromě *Dogmatu*) na jasné spojení s dalšími režiséry. Samozřejmostí je také umístění pyšného certifikátu potvrzujícího příslušnost snímku k Slibu cudnosti.

V prvním obraze vidíme zakončení svatby v jakési bohaté kodaňské rodině. Novomanželé vycházejí z kostela za bouřlivého potlesku a jásání ostatních svatebčanů. Ruční kamera v této scéně jednoznačně vytváří dojem skutečného svatebního home-video. Avšak i přes zdánlivou spokojenost a všeobecné nadšení cítíme, že je zde cosi pod povrchem. V proslovu Krestena, čerstvého „ženáče“, cítíme zvláštní vibrace mezi ním a nevěstinou matkou. Novomanželka Claire je v tomto klasickém společenském rituálu opět upozaděna. Mluví a jednájí muži, tedy alespoň na veřejnosti. Expozice filmu je (podobně jako u *Rodinné oslavy a Idiotů*) plná proslovů. Novomanželé dojíždějí kočárem do sídla firmy, kterou vlastní Claiřin otec. I jeho proslov však skrývá zjevný podtext. Mluví ke Krestenovi a v jeho hlase zaznívá slabá výhrůžka. Tímto přípitkem režisér také, podle mého názoru neuměle, osvětluje historii postav před samým začátkem narativu filmu. Dozvídáme se tak, že Kresten nemá rodinu (nebo ji před Claire a jejím otcem zapřel), avšak je snaživý a pracovitý (1:39).

Opět se nalézáme, alespoň na veřejnosti, v ryze patriarchální společnosti, kde jsou ženy vnímány jako hezké, drahé doplňky a svatba se v expozici jeví jako obchodní krok nebo výměna mezi muži.

Claire si na veřejnosti udržuje silnou společenskou masku upjaté, zodpovědné a poslušné ženušky. V soukromí domova je však ona ta dominantní a aktivní. V dalším obraze vidíme jejich svatební noc. Claire zcela ovládá situaci a hraje si na expresivní pornohvězdu. Kresten je zjevně nesvůj a velkou roli zde opět hraje trapnost a rozpaky. Claire svého partnera naprosto nevnímá, vše je jen o ní a Kresten je její nástroj k uspokojení. Na něm jde naopak vidět, že by byl nejradši někde úplně jinde, což nám nasvědčuje i krátký záběr, kde v zoufalosti sahá po klíčích od střešní terasy. Na manželce jde vidět, že si tímto způsobem nejen upevňuje postavení v jejich nové rodině, ale že jí sex slouží také jako uvolnění. Celá scéna nese jasné znaky komiky. Claire je v určitých pasážích až opičí a značně směšná.

Dalo by se říci, že dialogem režisér také kritizuje pokrytecké společenské zvyky. Perverze a intimnosti se odehrávají za zataženými záclonami, i když řev jde slyšet na míle daleko. Claire Krestenovi poroučí a on, lehce ustrašený, bezezbytku plní její příkazy.

Následně utíká na střechu, kde i on „upouští páru“. V jakési tóze či kimonu vytvořeném z prostěradla, vyráží judistické hekání a cvičí s dlouhou palicí. Komické prvky filmu vycházejí z lehké trapnosti situací (viz 03:28) a divákovi vykouzlí na tváři spokojený úsměv. Všichni jsme přece jenom trošku divní a máme své specifické libůstky.

V této scéně Jacobsen porušuje druhé pravidlo Slibu cudnosti. Krestenovy cviky jsou podkresleny nediegetickou, japonsky znějící hudbou (03:26). Ráno Krestenovi telefonuje neznámý Gerner Mikkelsen a oznámí mu, že jeho otec v Lollandu zemřel. Kresten se má dojet postarat o jeho pozůstalost a také bratra.

Kresten se strachem v očích oznamuje Claire, že musí odjet do domu svého otce. Ta jej v komické scéně přesvědčuje, že otce přece nemá, a on se opět stydí a je v podřízeném postavení. Všechny reakce Claire jsou do jisté míry agresivní.

Kresten odjíždí a ona od něj požaduje vysvětlení jeho lži. Kresten však lže dál. Tvrdí, že jeho otec byl daňový poradce, což je pro Claire zjevně jediné uspokojující vysvětlení. Tato scéna v autě je zvláště spojena se sexuálním podtextem, protože v průběhu toho, co Kresten mluví o smrti otce, zároveň sahá Claire mezi nohy (05:32). Ta nejdřív odmítá, ale pak se „nechá uklidnit“. Máme snad tento bod vnímat za náznak její sexuální obsese nebo je snad nymfomankou? Tento motiv však již nikdy není dovysvětlen.

Kresten dojíždí na farmu, která připomíná zanedbaný skvot. Všude se válí odpadky, okence jsou rozbité a vše kolem zarostlo plevelem. Široké záběry na dlouhé zlaté lány obilí jsou však lyrické a velmi vizuálně promyšlené. Tento prvek krásných a až sentimentálních záběrů rovněž odlišuje *Mifune* od zbylých dvou snímků.

Kresten prochází domem a udělá se mu špatně. Toto je místo, ze kterého potřeboval utéct do Kodaně. Volá Claire, aby jej zkontrolovala. Všichni úzkostlivě dbají na společenské konvence, které neakceptují soukromí. Jejímu otci se zdá Krestenův odjezd zvláštní a má se u něj zpovídat. V domě však pláče Rud (jeho mentálně zaostalý bratr) a Kresten tak radši hovor ukončí. Gerner mu ukazuje tělo jeho otce, které je na jídelním stole pokryté lučnými květy.

V dialogu se opět objevuje sexuální podtext. Frustrovaný Gerner si potřebuje dokazovat převahu nad Krestenem a připomíná mu, jak mu kdysi přebral milenku. Kresten jej bere s velkým nadhledem, avšak od počátku je každým včetně Gnera manipulován.

Poprvé se setkáváme s Rudem. Schovává se pod stolem, na němž tělo jeho otce. Rud je zanedbaný, špinavý a zjevně hladový. Kresten se o něj začne hned automaticky starat. Připraví mu vařené vejce. Tato scéna odkazuje ke společné minulosti a jejich zvláštním rituálům, viz masáž nohou (10:33). Rud miluje střešní okénka v autech a tak jedou společně na vyjížďku k moři, kde je zjevně také jediný mobilní signál. Krestena stále dohání jeho současný život v Kodani a stále telefonuje. Tento obraz je přerušen, když se Rud humorně zaklíní v okénku. Oba bratři vzpomínají na minulost, zde Kresten poprvé políbil jakousi Ingrid (12:04). Mluví o plánech do budoucna, nejdřív pohřeb a poté se má podle Krestena Rud odstěhovat z domu. Rud začne samozřejmě vyšilovat, retardování totiž nesnášejí změny. Vždy, když je nervózní, nasazuje si červenou lyžařskou kuklu. Ta je jeho berličkou zjevně už od dětství. Kresten je však trpělivý. Za bratra i rodinu se stydí, proto ji ani teď úplně nepřízná Claire. Zařizuje pohřeb.

Rud je v průběhu filmu jediný, kdo dělá, říká a cítí přesně to, co má aktuálně uvnitř. Nic na nikoho nehraje a je „opravdový“. Nesvazují jej společenské konvence ani tabu. Odmítá jít do kostela, ve kterém se koná pohřeb jeho otce (14:06), a když se nakonec rozhodne, že půjde dovnitř, kráčí čelem vzad a v rukách má prskavky. Duchovního hraje Klaus Bondam, který se rovněž objevil v *Rodinné oslavě* v roli uvaděče.

Opět se objevují lyrické záběry přírody (viz klidné šumění polí okolo kostela, 14:12). Rud neustále narušuje společenské konvence tím, že říká, co mu přijde na jazyk (viz urážka



pastora řečmi z erotické linky). Avšak jak posléze zjišťujeme, za každou jeho trapností je určitý důvod, například pastorovi se mstí za to, že nikdy neplatil za jejich prasata. Rigidní společenský rituál byl narušen. Kresten bere Ruda na dort a v cukrárně se setkává se starou přítelkyní Brittou. Ta mu postupně naznačí, jak složitý byl život jeho otce a bratra v posledních letech (žaloba, úmrtí zvířat, spálený nábytek atd.). Kresten si tak nevšimne, že Rud z podniku utekl i se všemi jeho penězi.

Logický rozezlený jede zpátky domů a zjišťuje, kde jsou jeho peníze. Rud všechny utratil za stírací losy, které si schoval do spodního prádla. Kresten situaci přestává zvládat a jeho trpělivost postupně opadá. V tomto filmu také sehrává důležitou roli alkohol. Postavy se pomocí něj uklidňují a poté také uvolňují zábrany. Kresten si v této sekvenci nalije whisky a sebere ze země jeden z losů. Naprostou náhodou tak vyhraji sto tisíc dánských korun a jejich existenční krize je alespoň na čas zažehnána. V novinách vidí inzerát na domácí hospodyně a rozhodne se, že si jednu takovou také objedná.

Následující scénu považujeme zpočátku za další porušení pravidel Dogmatu. Tedy přesněji řečeno za optickou deformaci. Poté však zjišťujeme, že se jedná o atrakci s deformujícími zrcadly. Tímto obrazem se rozvíjí druhá dějová linka příběhu, avšak také je narušeno střízlivé a jasné lineární vyprávění. Setkáváme se se skupinou rozverných mladých žen, které řeší, s kým by rády založily partnerský vztah a rodinu. Jednou z hereček ve vedlejší roli je Paprika Steen, která se rovněž objevila v roli Heleny v *Oslavě* a v roli Vibeke, která chce koupit rodinný dům v *Idiotech*. Všechny tři filmy jsou tak kromě manifestu a produkčních společností propojeny i stejnými herci.

Hlavní postavou v B lince se však stává Liva, o níž se zjišťujeme, že je eskortní společnicí pro bohatší pány. Opět se tak objevuje motiv sexuality. Livu obtěžuje neznámý stalker po telefonu a nechává jí výhružně perverzní vzkazy. Ta je logicky otřesená a velmi vyděšená. V tu samou chvíli řeší rovněž problémy svého bratra Bjarkeho, který se ukazuje být nevladatelným dítětem, aktuálně se zpovídá ze svých přečinů v ředitelně školy. Sestra Liva je očividně jeho jedinou rodinou a on její. Rodinné vztahy jsou tak narušené kompletně ve všech zobrazovaných rodinách (Bjarke+Liva; Rud+Kresten; Claire+její otec+Kresten)

V průběhu filmu můžeme najít různé prvky odkazující k tvorbě Larse von Triera, viz kavárna, která se jmenuje Europa. Liva je v ní objednaná dalším zákazníkem. Ocitáme se v honosné vile na předměstí. Postarší muž jí donáší šampaňské a klade důraz na svůj drahý koberec. Opět se objevují motivy chtíče, ponížení a také pomsty.

Muž, o němž se dozvídáme, že je ředitel školy, mluví o svých sado-masochistických choutkách a o tom, jak onedhy zbil jednoho ze svých žáků. Opět se objevuje prvek ničím neopodstatněné náhody a my zjišťujeme, že to byl Bjarke, Livin bratr. Liva jej napadne a nakonec mu ještě počůrá drahocenný koberec. Jacobsen narušuje kauzalitu děje (porušení pravidla číslo sedm) a my se ocitáme v hotelovém pokoji, mezi eskortními společnicemi. Viditelně rozrušená Liva jim přehrává poslední stalkerův vzkaz a uklidňuje se alkoholem. Povrchní debaty se mísí se skutečným problémem. Její situace se stává čím dál víc neúnosnou. Stalker jí volá ve dne v noci.

Vracíme se zpět do rodného domu bratrů. Peníze z výhry si už Kresten nechal proplatit a společně s Rudem se připravují na příjezd hospodyně. Tou se má stát Liva, která prchá před stalkerem na venkov. Rud se divoce brání koupeli i změně, kterou má přinést nová hospodyně. Mladší bratr jej musí uklidnit záchranným slovem *Mifune* a hrou na sedmého samuraje. Liva přichází k domu a v tu samou chvíli se Kresten vydává do sklepa „pobít se“ s imaginárním Mifunem. Opět se objevuje hudební motiv a porušení pravidel dogmatu. Rud se však postupně uklidňuje a Krestenova hra jej očividně vzrušuje a baví. Liva se poprvé setkává s pánem. Rozpačitost této scény opět vykouzlí divákovi úsměv na tváři.

Rud je novou hospodyní velmi zaujatý. Pomocí prsou ji identifikuje v komiksovém časopisu jako super-hrdinku Lindu a v tu chvíli se do ní platonicky zamiluje. Nastává období opatrného seznamování se. Rud chodí za Livou a vypráví jí o ufonech, ta je jím značně pobavená. Dalším obrazem je opět rozvíjen sexuální motiv. Bratři se schovávají za dveřmi a zkoumají Livinu postavu, když vysává obývací. Kresten si hledá záminky, proč s Livou mluvit viz scéna s vysavačem (32:41).

Všichni se pomalu sžívají s novým stavem. Liva je vůči Rudovi tolerantní a Kresten si toho zjevně váží. Stále však udržuje kontakt s kamarádkami (také eskortními společnicemi) v Kodani. Ty jí vytváří jakousi další náhradní rodinu.

Velmi reálná a zároveň emocionální je scéna, kde se Kresten snaží vysvětlit Rudovi, že Liva se nejmenuje Linda. Rud mu vše odkývá, avšak stejně si vede svou. Liva je jednou Linda a hotovo. Tato pasáž přesně ilustruje, jaký je život s mentálně retardovaným příbuzným. Rud bude už navždy malým dítětem beze změny, které nemá vůli se cokoliv učit nebo měnit.

Kresten volá Claire, která se s ním chce sejít. Chce však také vidět jeho bratra i dům, ve kterém vyrůstal. Ale on se za obojí hluboce stydí. Její svět je totiž v kontrastu s jeho minu-

lostí a dost oprávněně se bojí, že by jej zavrhla. V této části opět vidíme pečlivě a velice citlivě rámované záběry, viz 38:39, kdy Liva snídá na terase.

Kresten odjíždí s Livou na nákup. V obchodě je chaotický, lehce nervózní a neuměle flirtuje s hospodyní. Na statek opět přijíždí divný Gerner a zase vede perverzní řeči. Kresten s Livou se sbližují a určitý podíl na tom má její vztah k Rudovi. Kdyby si jej neoblíbila a nebyla chápavá, Kresten by se do ní určitě nezamiloval. Prožívají každodenní relativně poklidný život. To se má změnit ve chvíli, když na farmu přijíždí hysterická Claire. Ta je oprávněně zděšená ze stavu Krestenova domu, vchází dovnitř a vidí Krestena v pokoji společně s Livou. Krestenova povrchní manželka se naprosto nekontroluje. Vše, čeho se její manžel bál, byla pravda a ona jej v mžiku zavrhne kvůli jeho nuznému původu, domu a rodině. V průběhu scény dokonce udeří Ruda. Kresten je rozpolcený. Neví, zda se dřív postarat o bratra nebo běžet za manželkou. Claire s ním manipuluje dokonce pomocí peněz a majetku (44:24 a klíče od auta). Střet s Krestenovou realitou nezvládne a dojde dokonce na fyzické násilí mezi manželi. Ve vypjaté a značně přehnané scéně Claire ze statku odjíždí.

Nyní se Krestenův stud otáčí a zalže Livě o manželce (46:16). Liva chce odejít, ale Kresten ji nakonec přemluví obnosem peněz. Možná, že za její profesí nestála jenom starost o bratra, ale také potřeba určitého životního standardu. Ale to se však můžeme pouze domýšlet. Liva zjišťuje, že Bjarkeho vyhodili ze školy a Kresten se dozvídá, že jej Claiřina rodina naprosto zavrhla. Je až s podivem jak rychle a jednoduše se v pokrytecké kodaňské společnosti vše vyřešilo.

V průběhu filmu se rovněž odkrývají stará traumata, jako například smrt Krestenovy matky oběšením. Přijíždí Bjarke, protivný malý fracek, který je tristně nevychovaný a ihned začne Ruda šikanovat. Fracek zjišťuje, že Liva ostatním neřekla o své bývalé profesi a zkouší s ní proto manipulovat a vydírat ji.

Dochází k vtipným situacím, kdy si Kresten a Liva uklidňují každý svého bratra (viz 53:16). Liva je k Bjarkemu velice tolerantní i když on je naprosto nezvladatelný pubertální výrostek.

Gerner před supermarketem obtěžuje Livu, ta se však o sebe díky své minulosti umí postarat. Mezi ní a Krestenem začíná vznikat vztah, který je o poznání přirozenější, než byl ten s Claire. Oba jsou uvolnění. Opět se však na scéně objevuje Claire, která si domluví s manželem schůzku u Lollandského majáku. Kresten se stále snaží udržet kontakt se svým

bývalým životem a na místo přijíždí se šampaňským a květinami. Jeho nevěsta se však ukáže být bezcitnou mrchou a rozejde se s ním pomocí magnetofonové pásky. Jako třešničku na dort mu oznámí, že již žije s někým jiným. Krestenův falešný život v Kodani skončil a postupně si začíná uvědomovat, že jeho pravý, reálný život je právě v chudém Lollandu.

Jakoby mimoděk vzniká nenápadné přátelství mezi nevychovaným Bjarkem a Rudem. Vysmívaný „debil“ se postupně stane jeho jediným přítelem a společně podnikají výpravy po okolí (viz nález staré kamenné sekery v rybníku, při kterém se Rud málem utopil – 1:01:29).

V následující scéně pozve Rud na návštěvu své retardované kamarády. Liva i Bjarke si z mužů lehce utahují, ale jsou nakonec velice v šoku, když se ukáže, že Herning umí dokonale hrát na kytaru flamenco (1:04:59). Oba se tak poučí, že i když bylo idiotům ubráno na inteligenci, bylo jim jinde přidáno v talentu. Bjarke je v šoku. V tomto obraze je porušena zásada číslo jedna o rekvizitách v místě natáčení. Takové množství čajových svíček na farmě totiž dozajista nebylo. Opět je také porušena zásada o diegetické hudbě (1:06:05 a 1:16:19).

Kresten se vrací od majáku a je naprosto zdrcený. Opije se společně s Livou a skončí spolu v posteli. Ve srovnání s Kodaní, kde byl při sexu a Claire naprosto pasivní, zde přebírá aktivitu on. Záběry nejsou natolik expresivní, jako je tomu v *Rodinné oslavě* nebo *Idiotech*. Avšak i tak má sex vše změnit. Liva se zalekne toho, že by se měla do Krestena zamilovat a chce co nejdříve odjet do Kodaně. Ani Kresten následující den nezvládá, stydí se a reaguje podrážděně.

Bjarke se ukáže jako sebelítostivý nešťastník, který si svou zlost vybíjí na ostatních. Zjistíme například, že celou dobu to byl on, kdo trápil Livu v Kodani. Sestře to samozřejmě velice ublíží a bratra zmlátí. Kresten si vybíjí napětí na Rudovi a nutí ho zpívat (1:12:09). Posléze si však uvědomuje své neadekvátní reakce, uklidní se a chce dát věci do pořádku.

*„My tři jsme fakt idioti. Rud ne.“*

Odjíždí do hotelu v nejbližším městě a reaguje jako vždy nešťastně. Opije se a následně vyspí se třemi místními hulváty. Celý film provázejí motivy samoty, ponížení, viny a vyrovnávání se s ní. Mezitím se jí z Kodaně vydávají na pomoc její kamarádky z eskortního klubu. Kresten ji vyzvedává v hotelu a jedou domů. Tam se Liva nakonec smíří s bratrem.

Konflikty se uklidňují také mezi Livou a Krestenem, ale mladá žena je stále přesvědčena, že chce odjet z Lollandu pryč.

Poslední večer mají poklidnou, milou večeři. Chlapi společně ponocují u rybníka. Do domu však dojde Gerner s dalšími třemi kumpány a chtějí znásilnit Livu. Kresten se začne s ostatními prát, ale ti ho přemůžou a nakonec i skopou. Nakonec odjedou pryč a Liva se o Krestena láskyplně stará. Opět se spolu vyspí.

Nešťastnou shodou náhod přijíždějí v této chvíli Liviny kamarádky z Kodaně a jsou přesvědčeny, že farmář Livu znásilnil a pobodal. Opět zbije Krestena, napojí jej vodkou a navlečou do ženského spodního prádla. Tato scéna je zároveň komická i velmi smutná. Protože opravdu – komu se povede nechat se zmlátit dvakrát za noc?

Kresten je však ráno naživu a probudí se v prázdném domě. Okamžitě se vydává polonahý hledat Ruda, po cestě však nalézá jen jeho oblečení, do kterého se postupně obléká. Myslí si, že jedna ze skupin určitě Ruda zabila a je zoufalý. Nakonec však Rud najde jeho a postupně zjišťují, že na statku zůstala i Liva s Bjarkem. Vše je zakončeno takřka hollywoodskou scénou, kde oba milenci tančí uprostřed obývacího pokoje za zvuků živé hudby, kterou vytváří skupinka Rudových přátel. Jejich život už snad nemůže být idyličtější.

### **5.3.3 Závěr a zobrazení rodinných vztahů podle teoretické části**

V příběhu filmu *Mifune* můžeme sledovat jak systém rodiny biologické (Bjarke a Liva; Rud a Kresten), tak té simulované (Liva a její gang prostitutek). Většinou je zastoupen sourozenecký subsystém, který je rovněž nejvíce prokreslený a charakterově nejbarvitější. Rodičovský subsystém je v tomto filmu výrazně vedlejší a nalézáme jej jen ve vztahu Claire k jejímu otci. Partnerské vztahy jsou zde dvojí a v obou figuruje Kresten. Oba subsystémy jsou také v naprostém protikladu. V jednom z nich (manželství s Claire) je jako manžel pasivní, manipulovaný a podřízený. Ve druhém (s Livou) jsou vztahy o poznání přirozenější a vyrovnané. Lež se však díky Krestenovi prolíná oběma z nich a plnou pravdu se Liva dozvídá až v nejvyhrocenějším záběru filmu.

Z hlediska rodinných funkcí jsou zastoupeny ekonomicko-zabezpečovací, emocionální a socializačně-výchovná. Biologicko-reprodukční funkce je opomenuta.

Ekonomicko-zabezpečovací funkce hraje svoji roli ve vztahu Krestena s Claire, protože ženich je závislý na zaměstnání a životním standardu, který mu byl poskytnut Claiřiným otcem. Dále je tato funkce důležitá i pro sourozenecký vztah Ruda s Krestenem, který se

musí o svého retardovaného bratra postarat a zajistit ho. Nakonec je významná také pro Livu s Bjarkem, protože aby zajistila jeho vzdělání a životní standard, začala Liva s prostitucí.

Emocionální funkce je potlačena ve vztahu rodiny Claire a Krestena. On je brán jako její loutka či nástroj a ona je k němu celkově chladná a je rovněž kompletně zaměřená sama na sebe. Kresten vnímá svatbu s ní jako určitou záruku místa ve společnosti. Zajištění emocionální funkce, pocitu ochrany a bezpečí je nezbytné pro vztah Krestena s Rudem. Mentálně zaostalý bratr je na Krestenovi bezezbytku emocionálně závislý a každá změna je pro něj velkým problémem.

Zároveň je v tomto bratrském vztahu zajišťována i socializačně-výchovná funkce. Kresten se snaží přimět bratra, aby se choval v mezích společenských konvencí, vychovává ho a poučuje (35:51 atd.). Zároveň jej kontroluje a brání před ostatními lidmi. Podobně je tomu také v případě Livy a jejího sourozence. Sebelítostivý Bjarke se musí naučit začlenit do své nové rodiny a přijímat různá pravidla (chování k Rudovi, sestře, pomoc na statku...).

Rodinné archetypy jsou zde výrazně omezeny. Avšak dalo by se říct, že jsou do určité míry zastoupeny simulovaně. Liva je tak archetypem matky pro Bjarkeho a Kresten otcem pro Ruda. Archetyp dítěte je zastoupen navždy mladým Rudem, který se však nikdy nezmění a ani neprojde vývojem. Jungova teorie, ve které je archetyp dítětem vnímán jako zástupce proměny, je tedy v tomto případě nefunkční. Avšak jsme schopni u něj vysledovat negativní aspekty archetypu dítěte, jako je například pocit opuštěnosti, odvrhnutí nebo pocit situací bez zdánlivého východiska.

Kresten se projevuje jako klasický starší sourozenec v rodině s mentálně postiženým dítětem. Stará se o Ruda, je tolerantní a chápavý. Často také využívá své autority a postavení v rodině. Postižený bratr k němu vzhlíží a často se mu snaží všemožně zavděčit.

Z hlediska psychopatologických jevů můžeme zmínit psychickou manipulaci a pocit převahy Clairiny rodiny (a také jí samé) oproti Krestenovi. V několika částech jsme také schopni dosledovat psychické násilí, jehož se dopouští Kresten na Rudovi (viz scéna, kde si Kresten vybíjí zlost na Rudovi a nutí jej zpívat – 1:11:42). Krestenův vztah k bratrovi prochází v průběhu filmu určitou změnou. Nejdříve chce mít celou záležitost, co nejrychleji za sebou a chce bratra umístit do blázince, posléze si k němu však opět nachází cestu a chce pro něj to nejlepší (viz Gerner mluvící o blázinci v Otterupu). Krestena a Livu spojuje starost o jejich sourozence.

Emocionálního týrání se rovněž dopustí Bjarke na své sestře, když jí přes záznamník nechává sexuálně výhrušné vzkazy. Vybíjí si tak svou vlastní zlost a sebelítost a ona na základě toho utíká na venkov.

Sexuální ani fyzické týrání v zobrazovaných rodinách nenajdeme. Pokud ovšem nevnímáme Livinu opodstatněnou reakci na Bjarkeho přiznání telefonátů jako fyzické násilí.

Významným prvkem je v tomto filmu alkohol. Postavy pomocí něj řeší svoje problémy, upouštějí „páru“, ale i bourají zábrany. Pije dokonce i mladý Bjarke. Obecní blázen Gerner Mikkelsen žije v domě plném prázdných lahví od piva. Po zhlédnutí těchto tří filmů mám neodbytný pocit, že „závodně“ pije celé Dánsko.

Důležitý je také prvek Rudovy mentální retardace, který se prolíná celým filmem. Kresten se zpočátku za bratra stydí a zapře ho před svojí kodaňskou rodinou. Musí tolerovat časté projevy trapnosti a společenských rozpaků, které soužití s Rudem přináší.

V průběhu filmu zjišťujeme, že jejich matka kdysi spáchala sebevraždu oběšením a jak již víme z teoretické části, nejvíce traumatizovaná je v rodině s retardovaným dítětem právě matka. Malé dítě totiž bere vždy jako součást sebe samé, a tak pro ni bývá toto zjištění srovnatelné se zohyzďujícím úrazem. Matky postižených vnímají retardaci jako vlastní prohru a zklamání okolí a právě kvůli tomu mohla nakonec vyhledat raději smrt.

Každodenní soužití s mentálně postiženým jedincem je velice složité a ovlivňuje také sourozence. Příbuzní se musí obrnit nekonečnou trpělivostí a láskou, ale na druhou stranu je takový život do jisté míry osvobozující. Rud nic před nikým nehraje, je naprosto spontánní a ostatní se tak v jeho přítomnosti cítí spokojeně a klidně. Pokud ovšem nedojde k některému z jeho záchvatů, které jsou častokrát zapříčiněny nějakou změnou nebo požadavkem okolí.

Kresten se stal v průběhu let Rudovým přirozeným ochráncem, a jak již bylo zmíněno výše, supluje zde také otce. Můžeme se pouze dohadovat, zda se za svého bratra styděl také v dětství a byl kvůli tomu sociálně izolován, avšak v dospělosti tomu tak doopravdy bylo. Svého bratra se před Claire styděl přiznat, a jak se později ukázalo, bylo tomu tak zcela oprávněně. Zdraví sourozenci si také často vybírají přátele a partnery podle toho jak se chovají k jejich retardovanému bratrovi či sestře. Tomuto psychologickému faktu odpovídá také příběh snímku *Mifune*.

Ve srovnání s *Rodinnou oslavou* nebo *Idioty* můžeme v *Mifuneho smutné písni* vidět vizuálně jímavé a lyrické obrazy přírody. Tyto záběry slouží často jako zklidňující předěly různých

ných scén. Ve srovnání s oběma dalšími filmy má také tento snímek o mnohem více různých lokací, které jsou také často střídány. Akce je rovněž o mnohem dynamičtější a psychologické podtexty naopak oslabené.

Nejsilnější je nejspíše psychologický motiv sebelítosti a ubližování ostatním z důvodu vlastní bolesti. Telefonování jako neosobní forma moderní komunikace hraje také důležitou roli. Charaktery si často nejsou schopny rozumně promluvit při osobním kontaktu, ale pomocí telefonu probírají bez problému vše.

Kresten v pravidelných intervalech hlásí, že pojedou do Kodaně, nikdy do ní však skutečně neodjede. Do konce filmu si totiž nedokáže přiznat, že v lůnu přírody a jednoduchém životě je mu lépe, než v stylizovaném a škrobeném falešném světě boháčů.

*Mifune* je nejpřístupnějším filmem ze všech tří výše analyzovaných. Pracuje se symbolikou dětské přirozenosti a volnosti, které jsou spojeny s hrou na sedmého samuraje. Konec příběhu je však mírně řečeno nasnadě. Nepřichází totiž z logiky konfliktů či vývoje postav, ale je tak trochu důsledkem autorovy vůle.



## ZÁVĚR

Co říci závěrem v případě filmů, které dostatečně mluví samy za sebe? Z pozice autora této akademické práce lze snad jen shrnout podobnosti, rozdíly a přesahy analyzovaných filmů.

Všechny výše zmiňované snímky se svým způsobem zabývají narušenými rodinnými vztahy a konflikty z nich vyplývajícími. Z hlediska narace mají podobný modelový vzorec. Každý z režisérů svým jedinečným způsobem uchopí skupinku lidí, které umístí do úplné nebo částečné izolace od okolní společnosti. Všechny charaktery jsou v prvopočátku nastaveny natolik různorodě, že konflikt vyplývající z jejich společného soužití je nasnadě. Každá z postav postupně ztrácí sebekontrolu a strhává ze sebe společenské masky. Sociální konvence a rituály jsou tím pádem narušeny a na povrch se dostávají letitá traumata.

Každý z filmů zobrazuje patriarchální společenské nastavení, i když u *Mifune* postupně přeberou kontrolu „šlapající amazonky“. Ženy jsou však zobrazovány různorodě. Přece jen pokud srovnáme naivní a zakřiknutou Karen (*Idioti*) s Livou (*Mifune*) nebo Mette (*Rodinná oslava*) rozdíl bude více nežli značný.

Rodiny sledujeme biologické (*Rodinná oslava*) i simulované (*Idioti*). Všechny mají své vžité modelové vzorce a archetypy. V případě otce Helgeho se může divákovi znalému rodinné psychologie zdát, že „byl napsán“ přesně podle negativních aspektů archetypu otce Carla Gustava Junga. Psychopatologické jevy v rodinných vztazích jsou součástí každého příběhu. Nejčastějším motivem je alkoholismus, různé formy psychického týrání a narušené soužití s retardovaným příbuzným. Všechny snímky obsahují silný motiv sexuality, kterou můžeme vnímat jako náhražku za odmítnuté „povrchní akce“. Sexuální úkony jsou buď explicitně zobrazeny (sex Michaela s Mette; skupinová soulož *Idiotů*) nebo jsou alespoň velmi dopodrobna probírány (Gerner v *Mifune*; Christianův přípitek).

Pravidla manifestu Dogma 95 nebyla v žádném z filmů striktně dodržena. *Rodinná oslava* přistoupila na zakrytí okna a poněkud spornou pasáž, kde Christian sní o své sestře. *Idioti* si několikrát pomohli nediegetickou hudbou a *Mifune* skáče v čase i prostoru, užívá doprovodné hudby a dokonce nám ukáže i zbraň.

Každý z filmů se stal v rámci režisérských filmografií velmi významný. Thomas Vinterberg si pomocí *Rodinné oslavy* ujasnil režijní styl a témata, kterým se v budoucnu následně věnoval (viz *Hon* nebo *Můj miláček ráže 6,65*). Zároveň se stal díky úspěchu filmu celosvětově známým a dostal několik lukrativních nabídek z Hollywoodu.

Lars von Trier si upevnil svoji pozici kontroverzního provokatéra a dodnes považuje *Idioty* za svůj nejmilejší a nejpravdivější snímek, který naprosto změnil jeho dosavadní práci s herci a způsob preprodukčních příprav. *Idioti* stáli také na začátku trendu filmů s mentálně retardovanými postavami, který ovlivnil mimo jiné i českou kinematografii viz snímek *Návrat idiota*.

Jacobsenovo *Mifune* v roce 1999 ovládlo návštěvnost dánských kin a stalo se jeho jediným snímkem, který byl oceněn na mezinárodním filmovém festivalu. I když každý z tvůrců postupně prohlásil principy Dogmatu za přežité a opustil je, přece jen významně ovlivnily vývoj režijního stylu každého z nich.

Jacobsen, Trier i Vinterberg zkoumají (každý po svém) oprávněnost společenských pravidel a legitimitu jejich porušení.

Všechny analyzované snímky svým způsobem kritizují konvence a tabu soudobé společnosti a pokoušejí se najít pravdu. I když i tato pravda je pouze pohledem a názorem každého konkrétního autora, takže je to ve výsledku pravda pro pravdu.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

1. ALTMAN, Rick. *Film/genre*. 1st pub. London: BFI, 1999, x, 246 s. ISBN 978-0-85170-717-4.
2. BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Urbana: University of Illinois Press, 2010, xi, 214 p. Contemporary film directors. ISBN 0252077903.
3. CAROLINE BAINBRIDGE. *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. 1. publ. in Great Britain. London [u.a.]: Wallflower Press, 2007. ISBN 9781905674435.
4. Litoměřice podruhé. *Kinoostrov.cz* [online]. Litoměřice: kinoostrov, 2002 [cit. 2016-01-11]. Dostupné z: [http://www.kinoostrov.cz/fest-webs/festival\\_2002/dogma-95.htm](http://www.kinoostrov.cz/fest-webs/festival_2002/dogma-95.htm)
5. DOGMA 95 – THE MANIFEST. *Dogme95.dk* [online]. Kodaň: Zentropa, 1996 [cit. 2016-01-11]. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/>
6. DOINEL, Milan. Dánské desatero. *Film a doba*. 1999, 42(3), 114-118
7. MATĚJČEK, Zdeněk, Jiří DUNOVSKÝ a Zdeněk DYTRYCH. *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě*. 1. vyd. Praha: Grada, 1995, 245 s., [8] s. il. na příl. ISBN 80-7169-192-5.
8. HAVLÍK, Radomír a Jaroslav KOŤA. *Sociologie výchovy a školy*. Vyd. 3. Praha: Portál, 2011, 174 s. ISBN 978-80-262-0042-0.
9. *Thomas Vinterberg - tvůrce*. [online]. Praha: ČSFD, 2012 [cit. 2016-01-11]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3627-thomas-vinterberg/>
10. HRŮZOVÁ, Margareta Lars von Trier prismatickým manifestem Dogma 95. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001, č. 1, s. 2.
11. JUNG, Carl Gustav a Helmut BARZ. *Výbor z díla*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, 437 s. ISBN 80-85880-16-4.
12. *Vliv rodiny na rozvoj osobnosti člověka* [online]. Praha: Psychologie v teorii a praxi, 2009 [cit. 2016-01-11]. Dostupné z: <http://rudolfkohoutek.blog.cz/0912/vliv-rodiny-na-rozvoj-osobnosti-cloveka>
13. HOGENOVÁ, Anna a Helena KALÁBOVÁ. *ÉTOS: rodina ve výchově a sociálních vědách*. Vyd. 1. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2013, 137 s. ISBN 978-80-7372-944-8.

14. KOVÁROVÁ, Michaela. *NÁZORY DĚTÍ NA TRADIČNÍ SYSTÉM RODINY*. České Budějovice, 2008. Diplomová práce. Jihočeská univerzita.
15. KRAUS, Blahoslav. *Základy sociální pedagogiky*. Praha: Portál, 2008. 215s. ISBN 978-80-7367-383-3
16. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *O šťastné rodině*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2014, 94 s. Autor - téma. ISBN 978-80-7195-762-1
17. *Herci vs režiséři - Létají ostrá slova, facky a chytá se pod krkem*. [online]. Praha: Gorilla, 2014 [cit. 2016-01-16]. Dostupné z: <http://www.gorilla.cz/2014/03/tema-herci-vs-reziseri-kdyz-jsou.html>
18. MAŘÍKOVÁ, Hana. *Muž v rodině: demokratizace sféry soukromé*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 1999, 108 s. Working papers. ISBN 80-85950-69-3.
19. MATĚJČEK, Zdeněk. *O rodině vlastní, nevlastní a náhradní*. 98 s. Praha: Portál, 1994, 98 s. Rádcí pro rodiče a vychovatele.
20. MATOUŠEK, Oldřich. *Rodina jako instituce a vztahová síť*. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993, 124 s. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-901424-7-8.
21. Alkoholismus v ČR, statistiky 2010 - 2015. *Alkoholik* [online]. Praha: novinky.cz, 2015 [cit. 2016-01-16]. Dostupné z: [http://www.alkoholik.cz/zavislost/clanky\\_a\\_statistiky/alkoholismus\\_v\\_cr\\_statistiky\\_2010.html](http://www.alkoholik.cz/zavislost/clanky_a_statistiky/alkoholismus_v_cr_statistiky_2010.html)
22. MOŽNÝ, Ivo. *Moderní rodina: (mýty a skutečnosti)*. Vyd. 1. Brno: Blok, 1990, 184 s. ISBN 80-7029-018-8.
23. ROTREKLOVÁ, Klára. *Rodina a rodičovství očima dnešních matek*. Brno, 2008. Diplomová práce. Masarykova univerzita.
24. Cannes: Zentropa Execs Talk Rocking the Art House With Lars von Trier. *Hollywoodreporter* [online]. Los Angeles: Hollywoodreporter, 2014 [cit. 2016-01-16]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-zentropa-execs-talk-rocking-703291>
25. A2: Kořen kinematografie. A2 [online]. Praha: A2, 2008 [cit. 2016-01-16]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/30/koren-kinematografie>
26. SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení*. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004, 228 s. Filmoví tvůrci (Orpheus). ISBN 80-903310-2-5.
27. Těžký život na severu podle dánského filmaře Thomase Vinterberga. *IDNES* [online]. Praha: iDNES, 2013 [cit. 2016-01-16]. Dostupné z:

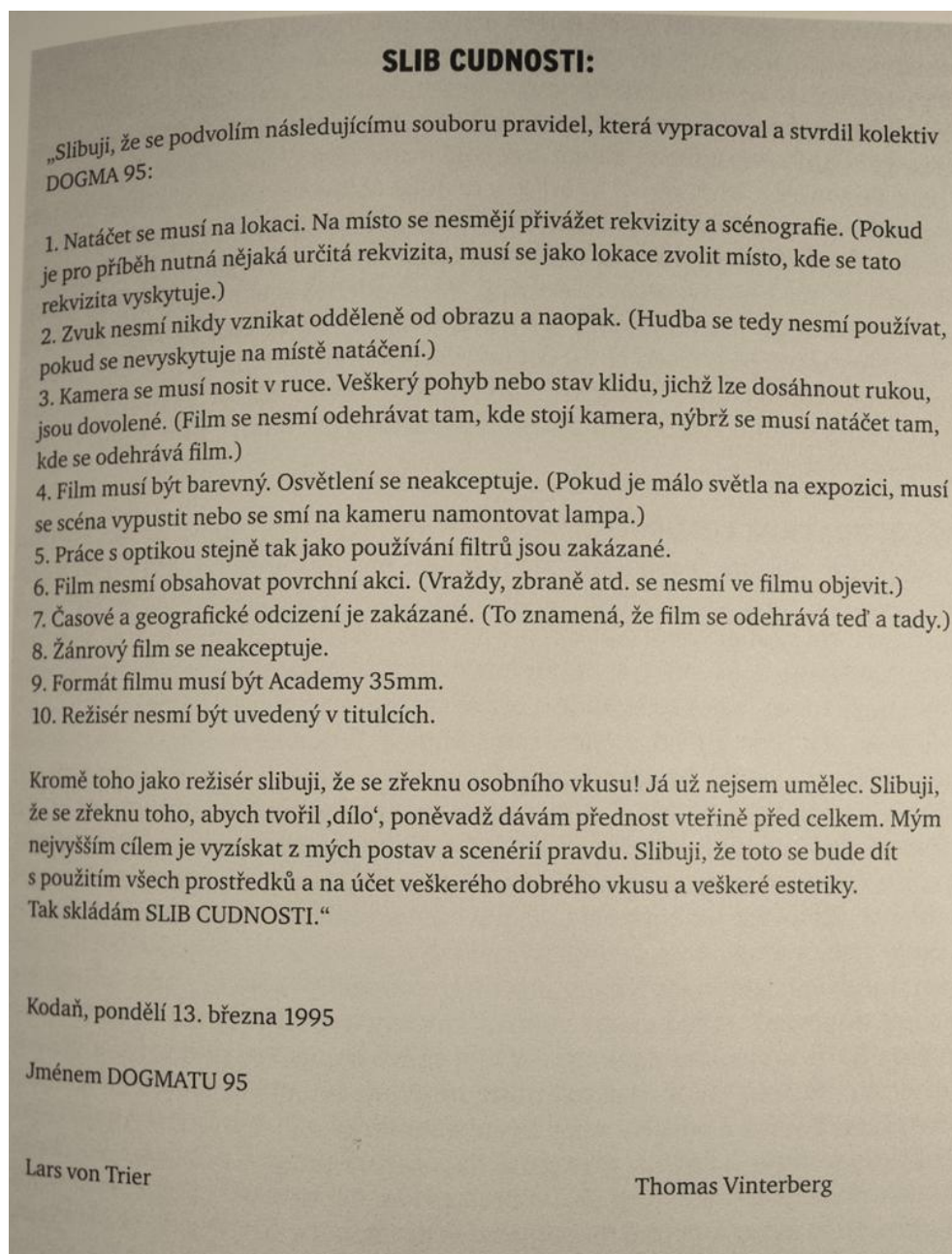
[http://zpravy.idnes.cz/tezky-zivot-na-severu-podle-filmare-thomase-vinterberga-pkb-/zpr\\_archiv.aspx?c=A130130\\_174728\\_kavarna\\_ch](http://zpravy.idnes.cz/tezky-zivot-na-severu-podle-filmare-thomase-vinterberga-pkb-/zpr_archiv.aspx?c=A130130_174728_kavarna_ch)

28. SOBOTKOVÁ, Irena. *Psychologie rodiny*. 2., přeprac. vyd. Praha: Portál, 2007, 219 s. ISBN 978-80-7367-250-8.
29. STEVENSON, Jack. Jak dělat vlny. *Film a doba*. 2002, **18**(3), 6-11. ISSN 0015-1068.
30. STEVENSON, Jack. Lars von Trier - Tvůrce pornografie? *Film a doba*. 2003, **19**(2), 202-203. ISSN 0015-1068.
31. THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.
32. TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2014, 351 s. ISBN 978-80-7363-615-9.
33. TÖTEBERG, Michael (ed.). *Lexikon světového filmu*. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2005, 643 s. Lexica. ISBN 80-903310-7-6.
34. Lars von Trier 'Idioten' Interview Cannes. *Youtube.com* [online]. Cannes, 2012 [cit. 2015-11-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ldm5g6kJT98>
35. WEISS, Petr. *Sexuální zneužívání dětí*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2005, 264 s. Psyché (Grada). ISBN 80-247-0929-5.
36. ZÁTHURECKÁ, Lenka. *Zobrazení ženských postav v díle Ingmara Bergmana a Larse von Triera*. Zlín, 2013. Bakalářská práce. UTB Zlín. Vedoucí práce Jana Janíková.
37. *Some Ideas on the Cinema* [online]. 23. Roma: Sight and Sound, 1953(original) [cit. 2016-01-16]. ISBN 0037-4806. Dostupné z: <http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf>

## **SEZNAM OBRÁZKŮ**

Obrázek číslo I: Certifikát Dogma 95 přisouzený filmu *Rodinná oslava*

## PŘÍLOHA P I: SLIB CUDNOSTI



(Doinel, 1999, str. 114)