

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra scenáristiky a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**OD POSTAVY K PŘÍBĚHU:
FILMY MAREN ADE Z HLEDISKA DRAMATURGIE**

BcA. Klára – Noemi Bělorová

Vedoucí práce: Mrg. Lucia Kajánková

Oponent práce:

Datum obhajoby: 10. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV FACULTY

Screenwriting and script-editing department

BACHELOR THESIS

**CHARACTERS COME FIRST:
THREE MOVIES BY MAREN ADE**

BcA. Klára – Noemi Bělorová

Academic Advisor: Mrg. Lucia Kajánková

Opponent:

Defence Day: the 10th of September 2018

Assigned Academic Degree: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

OD POSTAVY K PŘÍBĚHU: FILMY MAREN ADE Z HLEDISKA DRAMATURGIE

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

Klára - Noemi Bělorová

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Cílem této práce je zodpovědět otázku, na jakých formálních a obsahových principech jsou vystavěny tři celovečerní filmy německé filmařky Maren Ade *Les pro stromy*, *Všichni ostatní* a *Toni Erdmann*. K výběru těchto filmů mě vedl hlavně zájem o hlubší porozumění fungování tzv. *character driven* vyprávění, filmů založených na podrobném prokreslení charakterů a vzájemných vztahů ústředních postav. Z výraznosti protagonistů filmů Ade jsem usuzovala, že by *character driven* vyprávění mohly být. V závěru této práce se tak na základě východisek dramaturgických analýz výše jmenovaných filmů zabývám také tím, zda jimi opravdu jsou a jaký to má vliv na jejich působení na diváka.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyse both formal and narrative principals of the structure of Maren Ade's movies *Forrest for the trees*, *Everyone else* and *Toni Erdmann*. I chose those movies because I wanted to gain more insight into *character driven* movies. Through the strength and originality of Ade's protagonists I concluded that her movies belong to this category. At the end of this work I therefore try to ascertain, if my assumption was right and what impression do the movies of Maren Ade have on the viewer.

OBSAH

1.	ÚVOD	1
2.	MAREN ADE A BERLÍNSKÁ ŠKOLA	4
2.1.	Berlínská škola	4
2.2.	Maren Ade	5
3.	TEORETICKO - METODOLOGICKÝ RÁMEC A KLÍČOVÉ POJMY	8
3.1.	Úvod	8
3.2.	Klasická výstavba filmového sujetu	9
3.2.1.	Vztah sujetu a fabule	9
3.2.2.	Role protagonisty	10
3.2.3.	Konflikt: cíl, překážka, napětí	11
3.2.4.	Princip kauzality	12
3.2.5.	Trojaktová struktura dramatického vyprávění	12
3.3.	Epická filmová díla	14
3.4.	Shrnutí	16
4.	LES PRO STROMY (WALD VOR LAUTER BÄUME)	18
4.1.	Synopse	18
4.2.	Dramaturgická analýza	18
4.2.1.	Postavy a děj	18
4.2.2.	Struktura	22
4.2.3.	Témata	23
4.2.4.	Percepce	24
4.3.	Shrnutí	24
5.	VŠICHNI OSTATNÍ (ALLE ANDEREN)	25
5.1.	Synopse	25
5.2.	Dramaturgická analýza	25
5.2.1.	Postavy a děj	25
5.2.2.	Struktura	30
5.2.3.	Témata	31
5.2.4.	Percepce	32
5.3.	Shrnutí	33
6.	TONI ERDMANN	34
6.1.	Synopse	34
6.2.	Dramaturgická analýza	35

6.2.1.	Postavy a děj	35
6.2.2.	Struktura	40
6.2.3.	Témata	41
6.2.4.	Percepce	42
6.3.	Shrnutí	43
7.	SHRNUTÍ	44
8.	ZÁVĚR	47
9.	SOUPIS POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	48

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1. LES PRO STROMY – obrazové ukázky z filmu

Příloha č. 2. VŠICHNI OSTATNÍ – série záběrů tvořících scénu rozhovoru Chrise a Gitti na téma mužnost (10:47 – 13:16).

Příloha č. 3. TONI ERDMANN – obrazové ukázky z filmu

1. ÚVOD

Německá režisérka Maren Ade mě začala zajímat během mého studijního pobytu na Filmuniversität *Konrad Wolf* v Babelsbergu v roce 2016. Z jejího celovečerního filmu *Toni Erdmann*¹ se tehdy stal fenomén² a mně jako pozorovateli z jiného kinematografického regionu připadalo, že byl v kontextu německé kinematografie tak dlouho očekávaným zázrakem, až byl mnohými filmovými profesionály, studenty filmu i běžnými diváky v mém okolí přijímán s až nekritickým nadšením³.

U předchozích dlouhometrážních filmů Ade, *Les pro stromy*⁴ a *Všichni ostatní*⁵, se kterými jsem se v Německu seznámila, tomu tak nebylo, přestože v rámci svého festivalového tažení byly oceňovány více než dobře.⁶ Triptych o základních formách

¹ *Toni Erdmann* [Film]. Maren Ade, Německo / Rakousko / Švýcarsko / Rumunsko / Francie, 2016.

² *Toni Erdmann* byl po sedmi letech prvním německým filmem uvedeným v hlavní soutěži MFF v Cannes a po své premiéře na jeho 59. ročníku se stal díky bouřlivým reakcím diváků i kritiků favoritem na výhru hlavní ceny festivalu, prestižní Zlaté palmy. Nakonec ji nezískal, byl však vyhlášen filmem roku 2016 mezinárodním spolkem filmových žurnalistů a kritiků *Fipresci* a zastupoval Německo v boji o Cenu americké filmové akademie® za nejlepší zahraniční film. Velmi úspěšný byl také u diváků. Jen v německých kinech vydělal \$4,832,090, ve Francii \$2,425,518 a v USA \$1,479,387.

PILARCZYK, Hannah: *Das deutsche Kino hat trotzdem gewonnen* [online]. Spiegel Online, 2016 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z WWW: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/cannes-pleite-fuer-toni-erdmann-kommentar-a-1093560.html>

ZEIT ONLINE: *"Toni Erdmann" wird deutscher Oscar-Kandidat* [online]. c2016 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z WWW: <https://www.zeit.de/kultur/film/2016-08/oscar-nominierung-toni-erdmann-deutscher-film>

BOX OFFICE MOJO: *Toni Erdmann* [online]. c2017 [cit. 2018-07-03]. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=tonierdmann.htm>

KROLL, Justine: *Jack Nicholson to Star in 'Toni Erdmann' Remake* [online]. Variety, 2008 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z WWW: <https://variety.com/2017/film/news/jack-nicholson-toni-erdmann-remake-retirement-oscar-nominated-1201980617/>

³ Pro ilustraci cituji vlastní překlad několika superlativů na Toniho Erdmanna ze stránek předních německých médií. Vybrány byly proto, že ho zasazují do širšího kontextu. FRANKFURTER RUNDSCHAU: „V celé své historii bylo umění málokdy tak zábavné jako ve filmu Toni Erdmann.“ FRANKFURTER ALLGEMEINE: „Malý filmový zázrak.“ DEUTSCHLANDRADIO KULTUR: Originální až na hranici absurdity. Film, který nemá obdoby. Jako by byla komika pro německou kinematografii vynalezena až s ním.“

PROGRAMMKINO.DE: *Toni Erdmann* [online]. c2016 [cit. 2018-07-03]. Dostupné z: <https://www.programmkino.de/content/Filmkritiken/toni-erdmann/>

⁴ *Wald vor lauter Bäume* [film]. Maren Ade, Německo, 2003.

⁵ *Alle Anderen* [film]. Maren Ade, Německo, 2009.

⁶ *Les pro stromy* získal zvláštní cenu poroty na FF v Sundance, *Všichni ostatní* dva stříbrné medvědy na 59. MFF Berlinale (velkou cenu poroty a ocenění na nejlepší ženský herecký výkon pro Birgit Minichmayr).

bazálních mezilidských vztahů (samotě, partnerském vztahu a vztahu rodič – dítě), který všechny jmenované filmy pomyslně tvoří, je tak i zajímavým materiálem pro sledování vývoje autorské osobnosti.

Další důvod pro mé zaujetí filmy Ade tuším v mé zálibě v tzv. *character driven* vyprávěních, vyprávěních poutavých zejména hloubkou vykreslení postav a jejich vzájemných vztahů v rámci pro ně charakteristických světů, které by bez nich nemohly ve vyprávění vůbec vzniknout. Ta bývají stavěna proti *plot driven* vyprávěním typickým propracovaností sérií zvrátů narušujících existenci postav ve světech fungujících nezávisle na nich, nebo dokonce proti nim.⁷ Sama Ade postavy jako jádro svých filmů vidí.⁸ Zda tomu tak opravdu je, jak konkrétně jsou vystavěny a s jakým účinkem, chci zjistit v této práci. Předpokládám však, že se moje hypotéza potvrdí. Východiska mých závěrů by pak bylo možné zobecnit na *character driven* filmy obecně, nejen na film Ade.

Ideálním hlediskem ke zkoumání zvoleného tématu se mi zdá být filmová dramaturgie. Využívám pro něj tedy dramaturgické analýzy všech výše zmíněných filmů, tedy všech filmů Maren Ade celovečerní metráže zrealizovaných v době vzniku této práce. Ty představují svým rozsahem její největší část. Jako klíčovou však vnímám zejména část teoreticko - metodologickou, ve které si pro ně vymezují pojmosloví i analytickou metodu užívanou v německém vydání publikace *Dramaturgie v autorském filmu*⁹ spisovatelky a scenáristky Michèle Wannaz.

Tato kniha upoutala moji pozornost zvláštním oddílem věnovaným dramaturgii filmů *Berlínské školy*, hnutí, ke kterému bývá Ade řazena. Hned na začátku aktivního zkoumání jejích filmů jsem ale dospěla k tomu, že se jimi v kontextu

⁷ Pojmy *plot driven* a *character driven* jsou ve filmové hantýrce hojně používány, přesnou definici v odborné literatuře se mi ale nalézt nepodařilo. Někdy se uvádí, že prototypem *plot driven* vyprávění jsou modely struktur filmové narace Syda Fielda, autora příručky *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. *Character driven* vyprávění by měl zachycovat model *cesty hrdiny* Christophera Voglera z příručky *The Writer's Journey* (viz teoreticko – metodologická část této práce). Vzhledem k množství příběhů, které odpovídají oběma modelům nebo se jim blíží, se mi toto dělení ovšem nezdá být relevantní. Oba v této poznámce rozebírané pojmy budu užívat ve výše popsaném smyslu.

⁸ „Es ist eher so, dass aus den Figuren dann die Handlung kommt, oder aus der Figurenkonstellation.“ Ade in SUCHSLAND, Rüdiger. *Man hat nicht immer Recht. Maren Ade über Ihrer Arbeit und Ihren neuen Film Alle Anderen*. film-dienst, 2009, č. 3, s. 58.

⁹ WANNAZ, Michèle. *Dramaturgie im Autorenfilm*. Schüren Verlag, 2009. 288 s.

Berlínské školy věnovat nechci. Vzhledem k velkým rozdílům mezi rukopisy filmařů řazených k *Berlínské škole* by už jen samotné zařazení Ade mezi ně zabralo z této práce příliš velký rozsah, samotná Ade navíc přiznává, že se o filmy *Berlínské školy* zajímá, že ji inspirují, být její vědomou součástí se ale necítí¹⁰, nanejvýše své generace.¹¹ Nelze však vyloučit, že určité rysy, které budu na tvorbě Ade identifikovat, nebudou zároveň rysy *Berlínské školy*. V první části této práce se o ní tedy stručně zmíním v rámci představení Maren Ade.

Hlavní přínos *Dramaturgie v autorském filmu* pro výzkum prováděný pomocí dramaturgické analýzy vidím v tom, že se v ní Wannaz v první řadě snaží vymanit dramaturgii z državy populárně naučných příruček o psaní scénářů. Právě úzká vazba na praktickou realizaci filmového díla totiž činí pohled dramaturgie na film pro psaní vědeckého textu problematickým. Ve své komplexnosti je nedostatečně standardizovaný co do pojmosloví tak forem dramaturgických analýz. V praxi se důkladná dramaturgická analýza zabývá jak tématy, přesahy a recepcí filmového sdělení, tak psychologií postav, stylem narace, vizuality a montáže, společensko-politickým rámcem i řemeslnou úrovní filmového díla, s přihlédnutím k tomu, že relevance nebo způsob zkoumání jednotlivých jmenovaných hledisek se liší film od filmu v závislosti na žánru či osobnosti autora.

Wannaz zachází s širší pojmu dramaturgie tak, že se soustředí na výstavbu filmové narace a její vliv na schopnost diváka identifikovat témata filmu v autorských, sociálně – realistických filmech, zejména tzv. *jeune cinema francais*. Aplikování jejích metod na filmy jiného typu však podle mého názoru nic nebrání, neboť bazírují na obecných dramaturgických principech, které uvádím v příslušné kapitole. To mi umožňuje zkoumat s jejich pomocí filmy Ade bez jejich žánrového zařazení. Důkladná práce s hlediskem žánrové teorie v kontextu filmů Ade by vydala na další práci tohoto rozsahu.

¹⁰ „I mean, I like those films a lot and I'm definitely influenced by those films.“ [„Abyste rozuměl, ty filmy mám ráda a určitě mě ovlivnily.“] Ade in PERANSON, Mark. Me, you and everyone they know. A conversation with Maren Ade. Cinema Scope, podzim 2009, č. 40, s. 11.

¹¹ „I didn't intend to make a portrait of a generation. For me a generational portrait comes naturally because I'm part of—unfortunately—that generation and because I wrote things like the way they talk, the way their relationships are.“ [„Neměla jsem v úmyslu vytvořit generační portrét. Podle mého názoru vznikl sám od sebe a to proto, že já sama jsem – bohužel – součástí té generace a já jsem napsala to, jak mluví a jaké jsou jejich vztahy“.] Ade in Peranson (2009), s. 7.

2. MAREN ADE A BERLÍNSKÁ ŠKOLA

2.1. Berlínská škola

Když v rámci této práce mluvím o *Berlínské škole*, mluvím vlastně o *Nové berlínské škole*. Jak uvádí kolektiv autorů článku z let 2006 a 2010 dostupného na stránce internetového magazínu *Sense of cinema*¹², původní *Berlínská škola* vznikla v západním Berlíně v roce 1968 pod názvem *Berlínská škola proletářského filmu* na popud studentů tradičně silně levicově orientované berlínské filmové akademie DFFB. Pro *Novou berlínskou školu* tento název znovuobjevil filmový kritik Rainer Gansera v roce 2001, v reakci na shlédnutí filmu Thomase Arslana *Hezký den (Der schöne Tag, Německo, 2001)*. V článku *Glücks-Pickpocket (Kapsář štěstí)* pojmenoval řadu estetických kritérií, která Arslana spojují se dvěma jeho spolužáky z DFFB z konce 80. a začátku 90. let, Christianem Petzoldem a Angelou Schanelec, a hnutí bylo na světě.

Trojice jeho zakladatelů se už v průběhu studia v první řadě jasně vyhraňovala vůči mainstreamové německé kinematografii orientované od druhé světové války zejména na tvorbu žánrových filmů. Ve středu jejího zájmu stály béčkové filmy a undergroundové variace na mainstreamové žánry – popkultura, ke které se ve svých filmech často vztahovali. Zároveň lze v jejich filmem pozorovat tendenci k balancování na tenké hranici mezi odstupem vytvářeným pomocí umělých gest a pocitem blízkosti navozovaným přibíráním skutečné reality (např. procesu filmování) do reality filmu, tedy mezi inscenováním a dokumentárností.

Druhou generací filmařů řazených k „nové Berlínské škole“ jsou Christoph Hochhäusler a Benjamin Heisenberg, ideoví otcové a aktivní „zakladatelé“ této generace, Valeska Grisebach, Ulrich Köhler, Henner Winckler a Maren Ade, tvůrci, kteří se k Berlínské škole necítí patřit. Od generace zakladatelů se liší už tím, že nestudovali na stejné filmové škole, k Berlínu je pojí hlavně to, že v něm žijí,

¹² BAUTE, Michael, KNÖRER Ekkehard, PANTENBURG Volker, PETHKE Stefan, ROTHÖHLER Simon. The Berlin School – A Collage [online]. Kolik, 2006, Sonderheft 6; Sense of Cinema, 2010 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/the-berlin-school-%E2%80%93-a-collage-2/>

setkávají se a příležitostně také spolupracují¹³. Společným jmenovatelem jejich tvorby a tvorby Berlínské školy jako celku by však mělo být (ve zkratce): vědomé vyhýbání se žánrům případně jejich využívání k reflexi jich samých, realistické zachycování každodennosti jako forma i program¹⁴, pomalé tempo rozvíjení děje, smysl pro detail a zasazování příběhů do autentických prostor periferie.¹⁵

V *Dramaturgii v autorském filmu*, publikaci klíčové pro tuto práci, identifikuje Michèle Wannaz na tvorbě filmařů *Berlínské školy* další momenty. Je podle ní kinematografií melancholie po pádu Berlínské zdi, otiskem společnosti čelící zániku jistot, jak sociálních, tak ekonomických. Sociální klima a pocit „*tady a teď*“ je v ní důležitější než dopodrobna propracovaná psychologie postav a jasně etablované konflikty, neboť tyto postavy teprve „*hledají svoje místo ve světě*.“¹⁶

2.2. Maren Ade

Filmy Maren Ade, narozené roku 1976 v Karlsruhe, vykazují mnohé z výše zmíněných znaků, přestože léta svých studií filmové produkce a režie neprožila v Berlíně, ale v Mnichově. Zde se také seznámila s Janine Jackowski, producentkou, se kterou založila produkční společnost *Komplizen Film*, zastřešující výrobu filmů Ade, Valesky Grisebach a dalších mladých filmařů.¹⁷ Rakouský filmový časopis *kolik.film* o Ade píše: „*Filmy Ade jsou o odcizení, cizosti k místu a překážkách v mezilidské komunikaci. (...) Každodenní situace se stávají chaotickými, postavy jsou nepředvídatelné. (...) Postavy z filmů Ade se ptají: „Kdo jsem? Jsem tím, kým chci být? A jaký vliv na tyto otázky mají ti ostatní?“*¹⁸

¹³ Zejména Maren Ade, Valeska Grisebach a Ulrich Köhler. Köhler a Grisebach byli např. dramaturgickými poradci Ade při přípravě a natáčení jejího druhého filmu *Všichni ostatní*.

¹⁴ Konkrétně *reflexního realismu* Roberta Bressona obracejícího pozornost k mechaničnosti každodennosti oproštěné o emocionální nadstavbu. Někteří filmaři Berlínské školy (zejména nejmladší generace) se však obracejí ke komediální hravosti mikro-dramaturgie každodennosti, dynamické kameře, práce s neherci a řízené herecké improvizací upomínající na českou a francouzskou *Novou vlnu*.

¹⁵ Baute, Knörer, Pantenburg, Pethke, Rothöhler, [online].

¹⁶ Wannaz, s. 214.

¹⁷ Ade in Suchsland, s. 57.

¹⁸ GUGIC, Sandra. *Ich bin kein Anderer. Zwischen Stillstand und Zuzwang: über die Filme von Maren Ade*. *kolik.film*, říjen 2016, Sonderheft 26, s. 40.

Doposud nejpodrobnější publikovanou analýzu tvorby Maren Ade nalezneme v knize amerického filmového vědce Abela Marca věnované *Berlínské škole*¹⁹. Sám nadpis kapitoly o Ade *Mezi ironií a upřímností* už napovídá, co je podle něj klíčovou charakteristikou jejích filmů²⁰. Z jeho pohledu nejsou jejich protagonisté ztracení, ani nepředvídatelní, jak píše *kolik.film* (viz výše). Patří však ke generaci, která je stejně jako Ade poznamenána dospíváním v kultuře znovusjednoceného Německa redukované na zábavu zbavenou jakéhokoliv ideologického podtextu. Podle něj se v takovém prostředí ti, kdo touží po hlubším obsahu a pocitu sounáležitosti s něčím větším, obracejí k ironii. Ta jim umožňuje vyjadřovat a sdílet jak jejich touhu po pevných hodnotách, vážnosti a ideálech, které spojovaly mladou generaci 60. let, tak vědomí, že to, po čem touží, je nedosažitelné a anachronické. Stručně řečeno. Ade se podle Abela učila komunikaci v době, v níž nebylo možné být přímý, aniž by člověk vystoupil z distancovanosti chránící před rizikem ztrapnění se díky nostalgickému vztahu k minulosti.

Důsledek takto pokřiveného vztahu k přímosti vidí Abel ve zvláštní atmosféře jejích filmů. Snaha o přímost a autenticitu přítomná v jejích vyprávěních podle něj vede k přílišnému odhalení slabosti a trapnosti jejích protagonistů vybízejícímu k výsměchu.²¹

Sama Ade svou tvorbu vnímá jako otisk svých vlastních pocitů, pozorování a zážitků, v žádném případě jí nejde o satiru, kterou v jejích filmech mnozí vidí. Vychází z přání, tužeb a strachů svých protagonistů, které časem obohacuje o zveličená pozorování a příběhy ze svého okolí.²² O výběru protagonistů rozhoduje hlavně její zaujetí určitou konstelací nebo situací, např. nesourodým, z hlediska konvencí neklasickým párem mladých lidí její generace v případě *Všech*

¹⁹ ABEL, Marco. *The Counter-cinema of the Berlin School*. New York: Camden House, 2013. 348 s.

²⁰ *Lesu pro stromy a Všech ostatních*. *Toni Erdmann* byl dokončen až tři roky po vydání Abelovy knihy.

²¹ Abel, s. 249–251.

²² „Den Anfang bildete bis jetzt immer eine Figur (...). Aus deren Wünschen, Sehnsüchten, Ängsten sich dann eine Geschichte herauskristallisiert. Während ich suche, bin ich ziemlich wach und offen für Eindrücke, beobachte gerne Menschen, lasse mich leiten von dem, was mir begegnet an Geschichten, Menschen – und auch Filmen. Ich verstärke oder vergrößere diese Eindrücke. (...) Ich möchte mich nicht lustig machen, das liegt mir sehr fern. (...) Ich fühle mich selbst in vielen Situationen ähnlich wie meine Figuren, (...).“

Ade in Suchsland, s. 58.

*ostatních*²³, nebo otce - komika převlékajícího se za někoho jiného, aby se sblížil s dcerou pracující v ekonomickém sektoru v případě *Toniho Erdmanna*²⁴.

Její tvůrčí postup vychází z dlouhé, letité fáze přípravy, během které pracuje na postavách. U svých prvních dvou filmů nevěnovala příliš mnoho pozornosti pozadí jejich příběhu. Soustředila se zejména na způsob jejich řeči a věci, které by mohly říkat v různých situacích.²⁵ U *Toniho Erdmanna* se přidala zevrubná rešerše prostředí, ve kterých se postavy pohybují.²⁶ Ve druhé fázi přichází intenzivní zkoušení s herci, natáčení, při kterém Ade trvá na „živosti a přesnosti“²⁷ a dlouhá fáze střihu, v níž „kombinuje, pátrá po správném podtextu a zintenzivňuje.“²⁸

²³ Ade in Suchsland, s. 59.

²⁴ „(...) I like to have each character and then a complicated situation that the two are in the middle of. The idea was that Winfried transforms into someone else to try to get to know Ines better; to be undercover in her life. And she allows him to play that game. That was there from the beginning. But there were so many more things I thought about: family structure, that sometimes the role you have achieved in a family is not who you really are, or how you see yourself; or the subject of parents and children finding a relationship on an adult level. And then completely apart from that, I was interested in the business world: what are these people really doing? “ Ade in STEVENS, Isabel. *Infinite Jest*. Sight and Sound, březen 2017, s. 32.

²⁵ „In the beginning, I only wrote dialogues, and out of those dialogues the main figures emerged. It was not that I thought, “Yeah, what did they do before? What was their relationship before?” Ade in PERANSON (2009), s. 8.

²⁶ „I had to find the right company, and the right job she was doing. I was a bit lucky that I came across this idea of a consultant. A consultant is interesting to me because a significant part of that job is that you have to perform—you really have to play a role. (...) Then I did longer research on humour, or on comedy and comedians. I spent a lot of time with Andy Kaufman on the internet, because it took four weeks to Google everything about Andy Kaufman (Tony Clifton). (...) I was in Romania visiting places, going out to bars, going to dinner, visiting hotels, and locations, and then I went back to writing. I did that two or three times. (...) Corneliu Porumboiu helped me with the research, as did Ada Solomon, so I had some contacts there. Corneliu had some friends who worked as consultants. Through him actually I found a German woman working as a consultant, (...). Afterwards Sandra [představitelka hlavní ženské role v Tonim Erdmannovi] was able to learn from her; (...).“

Ade in PERANSON, Mark: *A Battle of Humour*. Maren Ade on Toni Erdmann. Cinema Scope, léto 2016, č. 67, s. 41.

²⁷ „Ich will Lebendigkeit und trotzdem Genauigkeit.“ Ade in Suchsland, s. 59.

²⁸ „Da geht es dann viel um Kombinationen, um Suche nach den richtigen Subtexten, ums intensivieren.“ Tamtéž, s. 59.

3. TEORETICKO - METODOLOGICKÝ RÁMEC A KLÍČOVÉ POJMY

3.1. Úvod

V této kapitole se věnuji představení analytické metody Michèle Wannaz užití v knize *Dramaturgie v autorském filmu*, kterou budu aplikovat na filmy Maren Ade. Wannaz se vyhraňuje vůči populárním scenáristickým příručkám, které se těší masové oblibě od 70. let 20. století, a hlásí se k tradici neoformalistické filmové analýzy, za jejíhož pionýra je považován David Bordwell, autor průlomových textů vydaných roku 1985 v publikaci *Narration in fiction film*.²⁹ Odkazuje se také na pozdější publikace *Storytelling in New Hollywood* Kristin Thompsonové (1999)³⁰, *Dramaturgie des populären Films* Jense Edera (1999)³¹, *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks a Filmanalyse und Psychologie* Petera Wusse (1990 a 1993)^{32,33}.

²⁹ Bordwell odmítal aplikování analytických metod užívaných od 60. let 20. století v literatuře na film (např. metod psychoanalytických, textových nebo sociologických interpretačních škol). Podle jeho názoru hledá analytik, který umí zacházet s jistým sémantickým souborem vyprodukovaným určitým teoretickým konceptem (metodou), ve filmu pouze prvky popsatelné právě tímto souborem.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, 2008. s. 11–12.

³⁰ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard University Press, 1999. 398 s.

³¹ EDER, Jens. *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Münster: LIT, 1999. 142 s.

³² WUSS, Peter. *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks: zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990. 364 s.

WUSS, Peter. *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Sigma, 1993. 468 s.

³³ K Ederovy textům se Wannaz vztahuje nejčastěji. Podle ní utváří paradigma moderní dramaturgie tím, se mu ze všech autorů, ze kterých sama vychází, nejlépe daří syntéza praktické a filmovědné literatury včetně výzkumů recepční psychologie. Na základě srovnávací analýzy východisek dvanácti klasických příruček o psaní scénářů a vlastních analýz „populárních“ filmů od 70. do 90. let (což jeho dílo činí vedle dalších jmenovaných autorů tím nejaktuálnějším) vytvořil komplexní model typické stavby děje mainstreamového filmu, funkční vzor analýzy filmové struktury a ustanovil standardizované dramaturgické výrazy.

„Auf den letzteren [Eder] werde ich mich hauptsächlich beziehen (...). Denn in einer vergleichenden Analyse zwölf klassischer Drehbuchratgeber sowie – teilweise stark rezeptionspsychologisch orientierter – filmwissenschaftlichen Literatur (darunter Bordwell, Branigan, Carrol, Chatman, Tan a Wuss) hat Eder ein Paradigma der populären Dramaturgie entworfen, das ein umfassendes Bild des typischen Handlungsaufbaus im Mainstreamfilm zeichnet. Durch die Synthese von praktischer und filmwissenschaftlicher Literatur leistet er sowohl eine detailliertere Strukturanalyse als bisherige theoriefixierte Ansätze als auch eine analysetaugliche Aufbereitung der zuvor reichlich vage definierten dramaturgischen Begrifflichkeiten.“

Wannaz, s 36–37.

Všichni tito autoři se věnují zejména filmům vystavěným podle principů klasické tříaktové struktury, resp. na základě jejich popření.³⁴ Wannaz chce poskytnout prostor i filmům, které nelze vměstnat ani do škatulky „drama“, ani „epika“, resp. těm, které zapadají do obou. Proto se věnuje jak klasické výstavbě filmového sujetu, tak epickým strukturám³⁵.

3.2. Klasická výstavba filmového sujetu

3.2.1. Vztah sujetu a fabule

Výše zmíněná *klasická výstavba filmového sujetu* je v rámci pojmosloví Wannaz synonymem *klasické / populární / mainstreamové dramaturgie*. Pojem *sujet* chápe jako „*konkrétní reprezentaci fabule, chronologického souhrnu kauzálních souvislostí mezi událostmi ovlivňujícími postavy nacházející se v určitém prostoru a jejich vzájemné vztahy*“,³⁶ který se tvoří v recipientově vědomí zpětně po recepci díla. *Sujet* tedy chápe jako významotvornou konstrukci pracující s výběrem klíčových momentů fabule, časovými výpustkami či alternativním řazení jednotlivých částí fabule. Zjednodušeně řečeno: výstavba *sujetu* (dramaturgie) je organizace *fabule* za účelem jejího předání, její převyprávění jako aktivní proces.³⁷

Podrobnějšímu popisu vztahů sujetu a fabule se Wannaz nevěnuje, pouze cituje stručné výňatky z textů Edera (1999) a Bordwella (1985), kde jsou pojímány jako konkrétní strukturální prvky vtahující se k sobě navzájem prostřednictvím gradací, kontrastů a analogií. Jako příklady těchto prvků Wannaz uvádí např. způsoby toho, jak se může fabule se syžetem překrývat, různé kvantity konkrétních částí fabule v sujetu, nebo způsoby posouzení relevance sujetem zdůrazněných částí fabule pro hlavní dějovou linku.³⁸

³⁴ Wannaz, s. 35.

³⁵ Tamtéž, s. 36.

³⁶ PFISTER, Manfred. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977, s. 266. In Wannaz, s. 37

³⁷ Vzhledem k tomu, že v této práci pracuji s češtinou, angličtinou a němčinou, uvádím zde stručný přehled pojmů vztahujících se ke vztahu fabule a syžetu v těchto jazycích. *Fabule* = *děj / příběh* = *story* = / *der Handlungsablauf* / *die Geschichte*. *Sujet* = *vyprávění / narace* = *plot* = *die Erzählung*.

³⁸ Wannaz, s. 38.

Proč se těmto strukturálním prvkům nevěnuje dopodrobna je jasné už z jejich výčtu. Představit si pod jejich popisy konkrétní stavební prvky filmového vyprávění není jednoduché. V jádru se při tom jedná hlavně o postupy ovlivňující divákovu vnímání času (pomalé, na detaily bohaté vyprávění x akční stříhová sekvence), jeho orientaci v příběhu (elipsy, retrospektivy) nebo konstrukce pracující se vztahy různých dějových linií (určování významu různých linií množstvím prostoru, které ve vyprávění dostávají). Reflexi formálně-estetických filmařských postupů (mise-en-scène apod., v pojmosloví Bordwella „styl“), Wannaz do svých analýz dramaturgické výstavby alias výstavby filmového sujetu nezařazuje.³⁹

3.2.2. Role protagonisty

Wannaz zdůrazňuje, že napojení diváka na filmové vyprávění probíhá převážně díky vazbě na jeho protagonistu. Upíná se k němu kvůli touze po objektu, na který se může kognitivně i emocionálně navázat a zaujmout skrze něj perspektivu na odehrávající se děje. Klasický Hollywood tohoto napojení využívá zejména k vytvoření napětí (viz kapitola *Konflikt: cíl, překážka, napětí*).^{40,41}

Vznik vztahu k jakékoliv postavě probíhá různým způsobem divák od diváka, stejně jako k reálným osobám v reálném životě. Ve filmu (zejména mainstreamovém) však lze nasimulovat takové podmínky, díky kterým bude většina diváků pociťovat zájem o protagonistovo jednání prostřednictvím empatie a sympatie, bez ohledu na třetí faktory.⁴² Klíčovými prostředky pro vytvoření takových podmínek jsou zejména informace o protagonistovi umožňující divákovi zařadit ho co nejrychleji do horizontu svých zkušeností, a morální výše protagonisty převyšující ostatní postavy, popř. touha po takové výši.⁴³

³⁹ Wannaz, s. 38.

⁴⁰ Tamtéž, s. 40.

⁴¹ Příkladem budiž žánrový film. Akční film, thriller, horor, ale i kriminální nebo detektivní film. Strach o život protagonisty nebo jeho blízkých jako nejkrajnější lidská emoce zajišťuje těmto žánrům neutuchající oblibu.

⁴² SMITH, Murray. *Engaging characters. Fiction, Emotion and Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. In Wannaz, s. 40.

⁴³ Wannaz, s. 41.

3.2.3. Konflikt: cíl, překážka, napětí

Konflikt mezi tím, co protagonista chce, a tím, co má, resp. nemá, je nepostradatelnou ingrediencí pro vznik napětí, hlavní síly umožňující filmovému vyprávění udržet pozornost diváka. V konvenčním vyprávění je překonání hlavního konfliktu hlavním cílem / motivem protagonisty a nejlépe se ilustruje na vztahu protagonisty k antagonistovi jako síle působící zpravidla opačným směrem⁴⁴. Na základě znalosti ústředního konfliktu pak může divák vytušit i méně důležitá dilemata protagonisty spojená s jeho charakterem, vedlejšími motivy či vedlejšími cíli. I ty generují napětí.⁴⁵

Kromě dělení konfliktů a cílů protagonisty na hlavní a vedlejší hovoří Wannaz také o vnitřních a vnějších cílech a konfliktech nebo vědomých a nevědomých motivacích. Populární příručky o psaní scénářů ustanovily pro vědomé / vnější motivace výraz *wants*, pro nevědomé / vnitřní motivace *needs* (tedy *přání* a *potřeby*). Mainstreamová kinematografie jim věnuje pozornost díky osvědčenosti syžetů, v nichž se vnější cíle protagonistů (*wants*) v určitém bodu vyprávění projeví jako falešné touhy zapříčiněné skrytým vnitřním traumatem nebo slabostí protagonisty. Toto odhalení je často posledním velkým zvratem před závěrem filmu. Vnitřní cíl (*need*) se stane novým vnějším cílem. Až ten pak dovede postavu k vyvrcholení příběhu, ať už šťastnému nebo tragickému.⁴⁶

Ve vztahu k ději vzniká konflikt a napětí tam, kde může divák na základě předchozího děje odhadnout, že by se příběh mohl rozejít do dvou (či více) směrů. Důležitou metodou pro tvorbu napětí je pak vědomé dávkování informací týkajících se jak dalšího děje, tak protagonisty. Bez informací totiž nevzniká napětí, ale překvapení, které je ve filmovém vyprávění sice efektní, ale snadno vyčerpatelné.⁴⁷ Pouze aktivní snaha diváka předpovědět další děj uspokojuje

⁴⁴ Jako příklad skvěle poslouží všechny příběhy, v nichž musí protagonista zachraňovat milovanou osobu ohrožovanou antagonistou. Hlavním vnějším cílem protagonisty je porazit antagonistu a získat lásku milované osoby. Cílem antagonisty je získat milovanou osobu protagonisty a jeho porážka.

⁴⁵ Wannaz, s. 42.

⁴⁶ Tamtéž, s. 45-46.

⁴⁷ Tamtéž, s. 42-43.

niternou potřebu člověka orientovat se v okolních dějích, bez níž vypravěčství nikdy nemohlo vzniknout.⁴⁸

3.2.4. Princip kauzality

Výše jsme si s pomocí Wannaz vysvětlili, že protagonista klasického vyprávění je postava pohybující se za svým vědomým nebo nevědomým cílem navzdory překážkám, které mu staví do cesty vnitřní a vnější konflikty. Aby mohl divák jeho cestu sledovat, musí mít možnost odhadovat další děje. K tomu mu ovšem samotné informace o protagonistovi a fungování jeho okolí nestačí. Je třeba, aby se mohl spolehnout na *princip kauzality*, další klíčový prvek, resp. předpoklad stabilní struktury klasického dramatického vyprávění.

V rámci kauzálního vyprávění mají veškerá jednání postav jasné konsekvence, přestože často nevedou k požadovanému výsledku. „*Akce způsobuje reakci: každý krok má nějaký důsledek, ze kterého se stane příčina.*“⁴⁹ Důsledek se při tom nemusí projevit okamžitě. Příčina, která nemá odezvu se může stát tzv. *dangling cause*, příčinou, která se vysvětlí opožděně a jako taková může vytvářet napětí.⁵⁰ Podle Wusse vychází divácká obliba kauzálních vyprávění z přirozené touhy člověka po kontrole nad okolním prostředím a jako taková nemůže být opomenuta.⁵¹

3.2.5. Trojaktová struktura dramatického vyprávění

Ani kauzálně odvyprávěný příběh se správnou distribucí informací a sympatickými postavami ale nemusí udržet pozornost diváka, pokud se neohlíží na fyziologickou schopnost člověka udržet výraznějším zvratem nerušenou pozornost jen po určité době, která se zřejmě pohybuje v rozmezí mezi dvaceti a třiceti minutami.⁵² Ne náhodou funguje na principu dělení příběhu na podobně velké díly klasická trojaktová struktura dramatického vyprávění.

⁴⁸ Wuss (1993) in Wannaz, s. 42.

⁴⁹ Bordwell (1985) in Wannaz, s. 51.

⁵⁰ Thompsonová (1999) in Wannaz, s. 51.

⁵¹ Wuss (1993) in Wannaz, s. 52.

⁵² Eder (1999) in Wannaz, s. 60, 64.

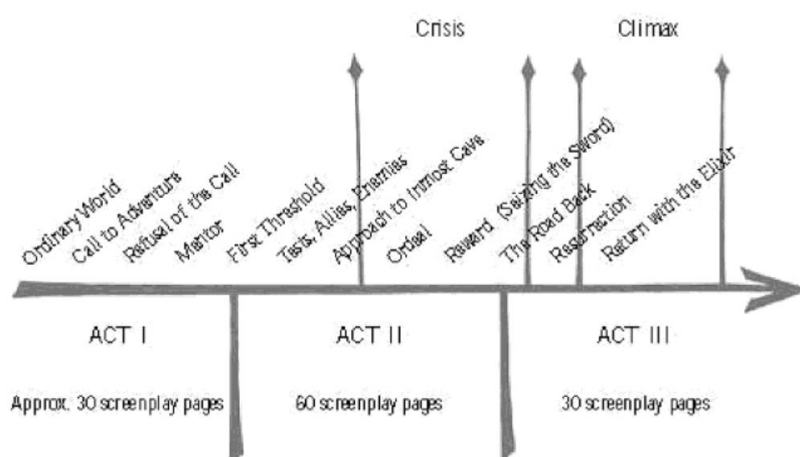
Vzhledem k tomu, jak chronicky je princip fungování této struktury známý a v kolika snadno dostupných textech je popsána, se jí zde budu věnovat jen zběžně. Pro připomenutí přikládám schémata základních dvou typů trojaktového vyprávění převzaté z příruček o psaní scénářů Lindy Aronsonové a Christophera Voglera. První schéma znázorňuje klasickou strukturu dramatu vycházející ze struktury dramatu popsané již v Aristotelově *Poetice*. Wannaz popisuje jednotlivá dějství jako exposici, konfrontaci a řešení.⁵³



Obr. 5.3 Tříaktová narativní struktura jako cesta či časová osa

Obr. 1 – schéma znázorňující klasickou tříaktovou strukturu dramatického vyprávění⁵⁴

Druhé schéma znázorňuje model tzv. *hrdinské cesty*, popsaný Christopherem Voglerem. Tento model umožňuje přesnější zachycení příběhů protagonistů na cestách, misích atd. Místo klasického názvosloví popisujícího jednotlivé zvraty nabízí tento model následující milníky: *Obyčejný svět, Výzvu k dobrodružství, Odmítnutí této výzvy, Setkání s mentorem, První milník, Testy, spojenci a nepřátelé, Příchod k nejhlubší jeskyni, Zkouška, Odměna, Cesta zpět, Znovuzrození a Návrat zpět s elixírem.*



Obr. 2 - schéma znázorňující tříaktovou strukturu vyprávění typu tzv. hrdinské cesty⁵⁵

⁵³ Wannaz, s. 53.

⁵⁴ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. s. 51.

⁵⁵ VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey*, 3rd Edition. Studio City : Micheal Wiese Productions, 2007. s. 8.

Obě schémata se vztahují ke struktuře celovečerního filmu o délce od cca 80 do 120 minut. Délky jednotlivých dějství by se podle nich tedy měly pohybovat mezi 20 a 30 minutami v případě prvního a třetího dějství a mezi 40 a 60 minutami v případě prostředního dějství, které se ve strukturálních analýzách často dělí na dvě části v bodu středového bodu obratu, tzv. *midpointu*.

Z hlediska dramaturgie jsou trojaktové struktury vyprávění důležité pro své masové rozšíření nejen v mainstreamovém filmu. Dnešní divák se svou bohatou diváckou zkušeností je zvyklý „číst film“ na základě vazby cíle protagonisty právě na tuto strukturu, což lze dobře vyčíst právě z Vogelerova modelu. Body obratu, popř. události odehrávající se v minutáži blíží se jejich obvyklému načasování, tak zpravidla vnímá jako momenty ustanovení, přerodu a řešení hlavních konfliktů a tím i návodnými signály pro čtení hlavní dějové linie i tématu filmu. V případě odklonu od trojaktové struktury je tedy třeba počítat s nutností vytvořit alternativní struktury pro vedení divákovi pozornosti a s faktem, že jen část diváků bude ochotna ke snaze tyto struktury rozklíčovat. Proto se s alternativami trojaktové struktury pracuje v první řadě tzv. *artová* nebo *festivalová kinematografie* orientující se na náročnějšího diváka.

3.3. Epická filmová díla

Základními typy filmů pracujících s oslabením trojaktové struktury jsou lyrické a epické filmy⁵⁶. Vzhledem k zaměření tvorby Maren Ade a výzkumů Wannaz se zde zmíním pouze o druhém jmenovaném typu. Nechci tím ovšem naznačit, že by filmy Ade byly čistě „epickými filmovými díly“. Jak jsem již zmínila v úvodu této kapitoly, Wannaz se ve svých analýzách zabývá zejména filmy, které není možné zaškatulkovat ani do kategorie dramatických, ani epických filmových děl, nebo naopak do obou zároveň. Vzhledem k dlouhé historii užívání trojaktové struktury ve vypravěčské tradici a nespornému vlivu epiky, dramatiky i lyriky na vývoj filmového jazyka je přísné dělení filmů na epické, dramatické a lyrické navíc velmi složité.

⁵⁶ RABENALT, Peter. *Filmdramaturgie*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. s. 302.

Podle Wannaz bývají jako epické označovány filmy, které se chtějí z klasického modelu stavby filmového sujetu vymanit blízkostí k reálnému životu a způsobu, jakým plynou události v něm.⁵⁷ Samotnou jednu kapitolu *Dramaturgie autorského filmu* pak věnuje popisu základních znaků takových filmů z děl jiných autorů. Pro potřeby této práce si však vystačíme s přímým výčtem principů obsažených v epických filmech, z již výše citované publikace filmové dramaturgie německého producenta, dramaturga a pedagoga Petera Rabenalta.

- A) Filmový obraz je vypravěčem. Zároveň však vykazuje autentické znaky vztahující se k reálnému světu mimo kino.
- B) Vnější filmová realita je formou zachycení vnitřních i vnějších konfliktů postav.
- C) Jednotlivé úseky vyprávění je možné zařadit do tematických nebo motivických řad spíše než do kauzálního systému. Ve středu vyprávění stojí postavy, ne děje.
- D) Postavy se nedefinují svým jednáním reagujícím na vnější impulsy, ale způsobem svého chování bez ohledu na ně.
- E) Vyprávění může být jak objektivní, tak subjektivní.
- F) Osobnost vypravěče může zaujímat svou vlastní roli (svou vševědoucností nebo svým vlastním subjektivním pohledem). V dramatickém filmu vypravěč mizí za svými postavami.
- G) Časová a prostorová kontinuita je zeslabena ve prospěch alternativních struktur vyplývajících ze vztahu fabule a sujetu.⁵⁸

Z textů Wannaz i Rabenalta vyplývá, že v centru epických vyprávění nestojí akce, ale spíše stav, situace, ve které se hrdina nachází. Tato staticnost nutí diváka k reflexivnímu sledování filmu, neboť snaha se v díle orientovat skrze sledování lineárně kauzálního řetězce ho brzy omrzí. Epické dílo tento řetězec buď neobsahuje, nebo ho nebuduje důsledně. Do popředí vstupují výše zmíněné strukturální prvky vyplývající ze vztahu fabule a sujetu a kontrasty, analogie a

⁵⁷ Wannaz, s. 66.

⁵⁸ Rabenalt, s. 302.

variace mezi nimi a jednotlivými epizodami filmu, které v epickém filmu často nahrazují tříaktovou strukturu.⁵⁹

Divák čelící méně standardizované epické stavbě hledá ve vyprávění záchytné body nahrazující lineárně kauzální vazby. Ze tří Wannaz uváděných typů struktur zachycujících pozornost diváka při snaze o orientaci v ději filmu definovaných Wussem to jsou:

- A) Struktury odvozené ze stereotypů. Díky nim si divák vytváří očekávání o dalším pokračování filmu vycházející ze zkušenosti s žánrem, který má podle něj ke sledovanému snímku nejbližší.
- B) Tematické řady. Potřeba diváka orientovat se v ději filmu je ukojena zpracováním opakujících se, do kauzálního systému nezařaditelných impulsů z vyprávění do dedukce ohledně témat, která dodávají vyprávění smysl (např. zmatečné nebo nelogické chování hrdiny se tak může stát samo o sobě náplní takového filmu).⁶⁰

3.4. Shrnutí

Filmová dramaturgie je proces přestavby (reorganizace) výchozího příběhu (fabule) do dramatického filmového vyprávění (sujetu). Spočívá ve výběru a organizaci jednotlivých elementů příběhu s cílem upoutat diváka a vyvolat v něm požadované emoce.

Dramaturgická analýza filmu zkoumá dramaturgické postupy na hotových filmových dílech. Zabývá se zejména způsobem práce s postavami, jejich cíli, motivacemi, konflikty, vztahy a vazbami na konkrétním způsobem prezentované prostředí filmové reality, ale také komplexnějšími strukturami vyplývajícími ze vztahu fabule a sujetu, a působením filmu na diváka.

U filmů zachovávajících klasickou trojaktovou stavbu dramatu v kauzálním systému se dramaturgie zabývá zejména jednáním postav a jejich reakcemi na

⁵⁹ Wuss (1993) in Wannaz, s. 70.

⁶⁰ Wannaz, s. 71.

vnější impulsy, spádem vyprávění, napětím a na empatii založené vazbě diváka k protagonistovi.

U analýzy filmů vykazujících prvky epické epizodické formy vystupuje do popředí fokus na postavy jako entity, jejichž konflikty, cíle a motivy jsou úzce svázány s jejich prostředím bez ohledu na jejich jednání a kauzalitu. Na významu získává specifické hledisko filmového vyprávění a alternativní struktury poutající divákovu pozornost, tedy zejména motivické nebo tematické řady.

Analýzy Michèle Wannaz publikované v knize *Dramaturgie v autorském filmu*, uzpůsobené analýze filmů balancujících na hranici mezi dramatickým a epickým filmem, je možné zredukovat na následující osnovu.

A) Postava a děj (fabule)

Postavy, jejich motivace a cíle, jejich aktivita / pasivita. Překážky dosažení cíle postav / konflikty bránící jejich realizace = zápletka. Hlavní a vedlejší dějové linie a jejich vztah (závislost, nezávislost, gradace, kontrast a analogie).

B) Struktura (sujet)

Organizace fabule: body obratu, montáž, práce s časem a dávkováním informací.

C) Témata

Jaká témata film obsahuje a jeho vztah k dramaturgii filmu.

D) Percepce

Působení filmu na diváka. Vztah diváka k protagonistovi. Tempo filmu, prostředky budování napětí.

Právě této osnovy se držím ve svých analýzách filmů Maren Ade, naplní dalších kapitol. Oproti Wannaz je pro lepší orientaci doplňuji o stopáže začátku všech záběrů, scén a sekvencí, o kterých se zmiňuji konkrétněji.

4. LES PRO STROMY (WALD VOR LAUTER BÄUME)⁶¹

4.1. Synopse

Melanie Pröschle, mladá učitelka z malého města plná ideálů, nastupuje na své první místo na základní škole v Karlsruhe. Jejím cílem je, vnést sem „čerstvý vítr“, bez ohledu na skepsi ostřílených kolegů. Žáci však rychle odhalují její slabiny, přilétá kakao a místo reformování výuky začíná Melanie bojovat o své duševní zdraví. Kromě hrozící ztráty ideálů je tu také osamělost, čekající na ní v jejím pečlivě zařízeném, ale o to prázdnějším bytečku. Opětovat přehnaný zájem břídila Thorstena, dalšího odstrkovaného učitele, se jí zdá být pod její úroveň.

Melanie se ale jen tak nedá a hlavní náplní jejího volného času se stává snaha navázat za každou cenu kontakt se svou sousedkou Tinou. Tu právě opustil přítel, což Melanie ví díky dalekohledu, kterým ji po večerech sleduje přes dvůr, a tak je pro ni každé vstřícné ucho vítané. Brzy se ale ukáže, že má dostatek jiných přátel a její vřelost vůči Melanie se začne vytrácet. Čím víc se ale Tina odtahuje, tím vtíravější jsou pokusy Melanie získat pevné místo v Tinině životě. Melanie se zamotává do začarovaného kruhu sebeponižujících lží a otevřený konec filmu naznačuje, že cestou ven pro ni může být jen radikální pálení mostů.

4.2. Dramaturgická analýza

4.2.1. Postavy a děj

K ustanovení Melanie protagonistkou filmu dochází hned v první scéně. Seznamujeme se s ní v jejím novém bytě. Loučí se s mužem, o kterém můžeme z jemných náznaků vytušit jen to, že je jejím expřítelem a „hodným klukem“. Venku čekají její rodiče. Nadchází další chvíle loučení. Melanie je vržena do nového světa, o kterém toho víme stejně málo, jako o její minulosti.

Před dalším rozvíjením děje se Ade pouští do podrobnější charakterizace Melanie. Melanie se seznamuje se svými sousedy (01:48) a nakupuje v květinářství

⁶¹ *Les pro stromy* [Film]. *Wald vor lauter Bäume*; Maren Ade, Německo, 2003.

(02:55). Stále ještě není jasné, co přijela do nového bydliště dělat, ovšem její neobvyklé chování (rozdávání dárků novým sousedům na místo toho, aby je přijímala, příliš důvěrný rozhovor s pracovníkem zahradnického centra a sebeponižující komentáře své nervózní nešikovnosti) velmi rychle ustanovuje její niternou motivaci pro všechno, co bude dále podnikat. Touhu být přijata a uznána.

Svou vnější motivaci a vnější cíl *být dobrou učitelkou* odhaluje Melanie v první sekvenci odehrávající se ve škole, kam na začátku filmu přijela vyučovat. Na úvodním večírku učitelského sboru v novém pololetí optimisticky prohlašuje, že si přeje na své nové pracoviště vnést čerstvý vítr (05:26). Jediný, kdo jí věří (nebo to aspoň předstírá), je ovšem neobratný učitel jejího věku Torsten. A i nám jako divákům musí být díky úvodní charakterizaci Melanie jasné, že je tento cíl předem odsouzený ke ztroskotání. To se potvrdí hned v následující, ve vztahu k Melaniiným slovům výrazně kontrastní scéně, kde se seznamujeme s Melanie jako učitelkou (07:02). Její žáci okamžitě vycítí její nejistotu a utrhnou se ze řetězu.

Po minimálně dvou nedobře probíhajících pracovních dnech a nočním telefonátu se spolužačkou, ve kterém vyslovuje svou touhu po společnosti, začne Melanie vyvíjet aktivitu novým směrem, místo toho, aby se zabývala svými problémy ve škole (10:15). Vydává na „lov na přátele“, její vnitřní potřeba po přijetí se tedy nečekaně stává vnější a vytlačuje do pozadí její cíl být skvělou učitelkou (Melaniin cíl být dobrou učitelkou se transformuje na cíl přežít práci učitelky s dílčím cílem najít si přátele). Nejprve oslovuje náhodné dvě ženy u stánku s občerstvením, bez úspěchu. Později (10:48) zahlédne před obchodem s oblečením svou sousedku, kterou předchozího večera chvíli pozorovala dalekohledem v protějším domě (08:49). Ucíť příležitost, vejde do obchodu, předstírá, že ženu nezná a zapřede s ní rozhovor díky vymyšlené zámince - nákupu pracovního kostýmku.

Následující dny jsou pro Melanie bez ohledu na to, jak seriózní kostýmek si u sousedky koupila, opět peklem. Během hodiny matematiky po ní jeden z žáků hodí kakaem a nový kostým jí zničí (12:19). O přestávce Melanie kostým zachraňuje v umývárně a setká se starší kolegyní, která se jí ptá, co se stalo (13:39). Melanie zalže a řekne, že se polila. V podstatě tak poprvé, ale ne naposledy odmítne bojovat proti svému primárnímu antagonistovi, dětské neposlušnosti.

Ve scéně 14:48 potká Melanie jedoucí v autě svou sousedku a okamžitě jedná. Zacouvá autem zpět, aby ji mohla „náhodou“ potkat a tentokrát se jí opravdu podaří se s ní seznámit (jmenuje se Tina) a pozvat ji k sobě na návštěvu. Podobně jako ve scéně, kde Melanie manifestuje svým kolegům svůj cíl vnést do školy čerstvý vítr je však i v této scéně v herecké akci jasný náznak, že Melaniina představa o potenciálu jejího vztahu s Tinou pravděpodobně nebude naplněna. Tina je přátelská, ovšem ne srdečně, spíše profesionálním, pokryteckým způsobem.

Na konci 18. minuty Tina Melanie nečekaně navštívuje a svěruje se jí s tím, co už Melanie díky dalekohledu tuší. Že právě vykopla svého přítele. Přátelství mezi ní a Melanií, která mezitím stále hůř zvládá své žáky, se tedy přeci jen zdá být na dobré cestě. Ovšem když jde Melanie zdeptaná svou prací navštívit Tinu ve 23. minutě, Tina jako by na společnou noc zapomněla. Evidentně pro ni neměla zdaleka takový význam jako pro Melanii a na její pokus navázat na intimitu předchozího setkání reaguje odmítavě. Nakonec se v Tinině bytě objevuje Sabine, její skutečná přítelkyně a Melanie je tiše vytlačena pryč.

Nejpozději od této chvíle začíná být jasné, že zvraty vedoucí ke změně Melaniina výchozího stavu, se v *Lesu pro stromy* jen tak neudají. Melanie vsadila v boji proti svému původnímu antagonistovi (dětem) na špatného koně (snahu nalézt si přítele) a místo toho, aby bojovala proti němu, tráví čas snahou získat si Tinu. Její neschopnost toto nahlédnout ji ovšem činí také svým vlastním antagonistou. Jejím vnitřním cílem (potřebou, na který musí teprve přijít) je tedy nalézt sama sebe a ruku v ruce s tím i sílu stavět se ke svým problémům čelem.

Do 30. minuty sledujeme sérii Melaniiných selhání, ve škole, kde si stále není schopna sjednat pořádek do té míry, že si toho začínají všimnout její kolegové, a v osobním životě, kde je poprvé napřímo vypečena Tinou. Tina nepřijde na jejich smlouvanou schůzku a místo toho se pohybuje ve svém bytě s neznámým mužem, což Melanie pozoruje ze svého pokoje (29:11). V tuto chvíli se Melanie opět odhodlá jednat. Zavolá svému bývalému příteli a řekne mu, že na něj myslí. Vřelá reakce se však nedočká.

Marné Melaniiny pokusy vzít sblížit se s Tinou a zvládnout své žáky jsou motivy, jejichž variace pak pohání děj filmu až do 56. minuty. Dynamiku vytváří postupná gradace Melaniina zoufalství a jejích činů, které dosahují takové trapnosti, až se jejich sledování stává fyzicky nepříjemným. Melanie přistupuje na drobné šarvátky se svými žáky z pozice sebe samé, ne z pozice autority, a ve snaze získat jejich respekt se jen dále ponižuje, například když s nimi začne trénovat vyplazování jazyka na uvolnění napětí (42:14). Nechává se opakovaně zneužívat Tinou, která prokoukla její zoufalství, a veze s ní občerstvení na večírek (35:49), kam se později musí vetřít zoufale trapnou výmluvou, že měla ztracené volání z neznámého čísla a myslela, že je to Tina (37:52). Později, poté co ve škole zaslechne pomluvy na svou adresu, rezignovaně přistoupí i na večeři s Torstenem ve vymělkované africké restauraci, kde se rozpláče, když pozná, že už i Torsten vidí její pedagogickou neschopnost a chce jí radit, ovšem ne před ním, ale v koupelně.

Každá další interakce Melanie s jejím okolím vzbuzuje dojem, že hlouběji už klesnout nemůže, že už jednoduše musí dojít ke zvratu jakýmkoliv směrem. Finální krize však nastane až po 56. minutě. Tehdy začne Melanie selhávat přes míru ve své práci (56:51) a definitivně ztrácet Tinu otrávenou její vlezlostí. Tina ji prosí ji, aby jí vrátila náhradní klíče od jejího bytu. Byt Melanie se zatím proměnil. Jeho uhlazená výzdoba byla zlikvidována v jednom z Melaniiných záchvatů, úklid zde už evidentně taky nějakou dobu neproběhl (57:54). Tina se však na nic neptá, jejím hlavním přáním nyní je, zbavit se Melanie. Nakonec jí ale ujede, že má narozeniny, čímž v Melanii naposledy zažehne jiskru naděje.

V sekvenci vybudované kolem příprav a průběhu Tininých narozenin Melanie neobratnou snahou vplést se do milostných záležitostí Tiny definičně obrátí proti sobě Tinu, její kamarádku i jejího zpět přijatého expřítele. Je z oslavy vyhozena (1:04:48) a následující noci, když opatrně nahlédne do Tinina bytu, se stane svědky nepokrytého výsměchu ze strany Tiny a Tobiase, sledujících její počínání. Konečně je jí jasné, že definitivně selhala v dosažení Tinina přátelství.

Na záchranu kariéry, její primární cíl, jí ovšem už nezůstávají síly. Vymluví se na nemoc a shodí vedení důležité rodičovské schůzky na Torstena. Špatné svědomí, nebo snad uvědomění, že Torsten je její poslední šance ji ovšem opět navede

špatným směrem. Vyrazí na nákup (1:11:19) a nakoupí dresy po skupinku, kterou pro kterou kdysi Torstenovi slíbila levné oblečení od Tiny. Zastihne ho s nimi na školním dvoře bezprostředně po skončení schůzky (1:11:34). Snaha udobřit se s Torstenem by v podstatě mohla být pro Melanie dobrým krokem k tomu, začít se stavět k problémům čelem, pokud by nahlédla, že je Torsten pro ni možná ne partnerem, ale potenciálním přítelem. Torsten je však z Melanie po její lži o nemoci zklamán podobně jako Tina. Zeptá se jí: „Co ti je?“ tónem, který nesnese výmluvy. Melanie mu ale neodpoví a uteče.

Druhý den ráno se Melanie zhroutí při vyučování v reakci na pohádku o spící princezně ohrožované zlými lidmi a o tom, jak ji před nimi zachrání její kamarádka, předčítanou její žačkou (1:13:40). Symbolicky odhazuje svou kariéru učitelky tím, že nechává třídu o samotě a zmizí.

V poslední scéně filmu (1:16:53) je Melanie opět na cestě, resp. na silnici ztracené mezi stromy. Nachází se v bodě nula. Cesta pryč z Karlsruhe by pro ni mohla být novým začátkem, pokud bychom přijali možnost, že se Melanie ze svého selhání poučila (čímž by na povrch konečně vystoupila její niterná potřeba být sama sebou a stavět se vůči svým problémům čelem). Ade ale na jasný závěr filmu do jisté míry rezignuje prostřednictvím nečekané snové sekvence. Melanie pouští volant a sedá si za jízdy na zadní sedadlo, kde si poprvé za celý film skutečně oddychne. O sebevraždu se ovšem nejedná. Auto jede stále dál.

4.2.2. Struktura

Tok děje v *Leise pro stromy* je (jak jsem již poznamenala v předchozí podkapitole) soustředěn kolem stále znovu selhávajících pokusů Melanie dosáhnout svého vnějšího cíle získat Tinino přátelství a podporu, tedy zástupného cíle za její přání obstát jako učitelka. Oproti klasické struktuře „hrdinského“ příběhu, o které píše v teoreticko - metodologické části, nedochází k žádnému zlomu, který by Melanie donutil aktivně bojovat přímo za svůj primární cíl, změnit se a dosáhnout svého cíle. Základní obrysy trojaktové stavby jsou však patrné.

Mezi desátou a patnáctou minutou vyskytují náznaky počátečního narušení rovnováhy. Melanie začne pátrat po přátelích a nepřízná kolegyni útok ze strany

žáka. Žádné další body obratu známé z klasické dramaturgické výstavby ovšem ve filmu nenalezneme. V konvenčním vyprávění by kolem pětadvacáté minuty započalo druhé dějství, ve kterém by Melanie pod tlakem událostí narušujícím její rovnováhu začala jednat novým způsobem, bojovat za dosažení svého primárního cíle. Melanie se sice snaží, ale stále stejným způsobem, který nemá u dalších postav, jež pro naplnění svých cílů potřebuje, odezvu.⁶²

Tato dynamika (nazvěme ji *dynamika nenaplněných možností*) je příznačná pro celý film a je tak výrazná, že se z ní stává jedno z témat filmu (viz oddíl *témata*). Přesto lze v *Leses pro stromy* identifikovat jakousi střední část, přibližně od třicáté do pětapadesáté minuty. Její ohraničení však netvoří zvraty týkající se jádra ústředních konfliktů. Spíše proměny metod, kterými ostatní postavy Melanie zneužívají (Tina), a postupů Melanie jak se vnutit Tině. *Dynamiku nenaplněných možností* podporuje i střih. Děj filmu se odehrává v průběhu celého jedno školního pololetí, momenty selhání, které s Melanie prožíváme, jsou však řazeny těsně za sebe tak, jako by probíhaly těsně po sobě v průběhu několika dnů, což v našich očích zvětšuje jejich intenzitu.

4.2.3. Témata

Ve vztahu k vnitřní potřebě Melanie je *Les pro stromy* studií postavy, která touží po přijetí, přesto, že „se ještě nenašla“, mimo jiné proto, že neumí nebo nechce nahlédnout své chování zvenčí a stavět se ke svým problémům čelem. Křečovitě se drží strategie, která se jí v minulosti zřejmě osvědčila, zisku přátel skrze obětování se druhým. Na jednu stranu je tak schopna nechat se ponížovat až do krajnosti bez ohledu na to, jak to působí na ostatní. Na druhou stranu má velmi dobře vyvinutý čich na slabosti ostatních, přes které se k nim chce dostat (např. když jí při prvním setkání s Tinou dojdou všeobecná neosobní témata, začne rýpat do Tinina rozpadajícího se vztahu). *Dynamika nenaplněných možností* zmíněná výše, by však nemohla fungovat bez toho, aniž by Melanii její okolí nenechávalo v jejím bludu setrvávat. Dalším tématem filmu je tedy i sobectví a lhostejnost.

⁶² Například ve třicáté minutě, kdy jde poprvé navštívit Tinu v jejím bytě, by v konvenčním vyprávění mohlo dojít k jejich dalšímu sblížení. Tina by Melanie mohla poradit nějaký trik jak na místní studenty (sama ostatně na Melaniinu školu chodila) a Melanie by mohla s Torstenem rozjet jeden z projektů, o kterých opakovaně mluví, nikdy je ale nerealizují (05:28). Tinu ovšem nic takového ani nenapadne.

4.2.4. Percepce

Melaniino chování je opravdu extrémní, v jádru vlastně až (z její strany nechtěně) klaunovské. Přesto se s ní divák může do jisté míry identifikovat. *Les pro stromy* je totiž velkorysý co do množství informací o motivacích, obavách a přáních Melanie, které divákovi odhaluje. Po většinu času jsou však niterné pochody protagonistky jasné až přespříliš. Místy se ze sledování filmu stává nepříjemný zážitek autentické trapnosti, od níž by člověk v reálném životě odvrátil zrak. Vzhledem k tomu, že Melaniiny cíle jsou v podstatě velmi všední, „ze života“, je tato otevřenost ale vlastně také jedním z prostředků budování napětí. V mainstreamových filmech vzniká napětí zejména z vědomí nebezpečí, které hrdinovi hrozí, pokud selže (např. že zemře on, nebo jeho nejbližší). Zdrojem napětí v *Les pro stromy* je otázka, zda a jak se Melanie zase ztrapní.

4.3. Shrnutí

Ade podrývá v *Lesu pro stromy* mechanismy klasické dramaturgické výstavby tím, že zeslabuje princip kauzality, resp. snižuje jeho intenzitu. Událostem, které by v mainstreamové kinematografii působily jako zásadní zvraty, se Melanie vyhýbá. Na jiných místech Ade hereckou akcí nebo jinými prostředky mise-en-scény jasně předznamenává, že Melaniiny cíle nejsou realizovatelné, ať už z vnitřních, nebo vnějších příčin. Nejen že se Melanie až do poslední chvíle v podstatě nijak nevyvíjí. Místo toho věnuje svůj filmový čas předem ztracenému boji, v němž se dopouští stále stejných chyb. Nejedná se však o nahodilost, nebo řemeslný nedostatek. Vyprávění je přizpůsobeno specifikům charakteru protagonistky a jako takové se stává jedním z prostředků její charakterizace.

Alternativní postup navíc zajišťuje specifický divácký zážitek spočívající v autenticitě pocitů vyvolávaných kontaktem s charakterem Melanie (pocit trapnosti i nechuť Melaniině neobratnosti přihlížet). Klasická dramaturgická stavba by divákovi umožnila prožít s Melanie příběh o boji s problémy vyvěrajícími z centrálního konfliktu. Při tom by si k ní vytvořil vztah založený na empatii a nahlédl by silné i slabé stránky její povahy. Došlo by k tomu však zprostředkovaně, přes reakce ostatních postav nebo jiné dramatické prostředky, tedy s odstupem.

5. VŠICHNI OSTATNÍ (ALLE ANDEREN)⁶³

5.1. Synopse

Gitti a Chris, ostřílení třicátníci, vyrážejí na první společnou dovolenou na ospalý středomořský ostrov. Idylka však rychle nabývá první trhliny. Chris i Gitti neví, co od svého vztahu a od sebe samých chtějí. Temperamentní Gitti si nerozumí s Chrisovou neteří, její chování v rámci párových hrátek však naznačuje, že by se ráda usadila. Chris zase nemyslí na nic jiného než na svoji nejistotu a nepříliš úspěšnou kariéru.

Krise nastane ve chvíli, kdy se na ostrově objeví Chrisův úspěšnější kolega Hans s těhotnou manželkou Sanou. Vytoužená dovolená se stává bojem o zachování vztahu odehrávajícím se v subtilní rovině pohledů, gest, nevyřčených a vylhaných přání. Chris a Gitti jsou pár, který si na první pohled není souzen. Pár, jehož známí tajně doufají v jeho zánik. Závěr filmu, který o nich vypráví, je v tomto smyslu nestranný. Nezapírá, že může k rozchodu dojít každým okamžikem. Přesvědčivě však zachycuje i sílu jejich lásky.

5.2. Dramaturgická analýza

5.2.1. Postavy a děj

Chris a Gitti, protagonisté *Všech ostatních*, jsou exponováni v situaci, která pro ně není standartní, podobně jako Melanie v *Lese pro stromy*. Není to ovšem situace, která by byla sama o sobě zvratem. Zastihujeme je v rozlehlém letním sídle ve středomoří, kde se starají o dvě malé děti Chrisovy sestry. On s něhou a klidem, ona s jistými problémy (00:35). V první scéně, v níž je ústřední pár zachycen v intimitě osamění, se téma rodičovství vrací, ovšem jen v náznaku (04:25). Do popředí vstupuje rozdílnost temperamentu Gitti a Chrise jako možná překážka přetrvání jejich velké lásky. Jejich více či méně podvědomou potřebu a přání zároveň proti této rozdílnosti bojovat můžeme nazvat dějovou linií A).

⁶³ *Všichni ostatní* [Film]. *Alle Anderen*; Maren Ade, Německo, 2009.

Ve scéně začínající 07:31 nanáší Gitti na Chrisův obličej svůj make-up. Chris se lekne hluku na sousedním pozemku a běží se schovat ze strachu, že by ho tak mohl někdo vidět, konkrétně jakýsi Hans, kterému se chce za každou cenu vyhnout. Z tohoto strachu můžeme odvodit dějovou linii B) související se vztahem Gitti a Chrise k rodičovství. Linii odkrývající pochyby, strachy a touhy Chrise a Gitti odvíjející se od společenských konvencí, od toho, jak to mají „všichni ostatní“. I ty jsou v důsledku překážkou stojící v cestě jejich vztahu, právě proto, že se ho snaží koncipovat podle moderních, od konvencí se odvracejících pravidel. Je tedy možné linii B) zobecnit na linii potřeby niterně překonat konvence.

Důležitým zvratem pro linii B) je podrobnější popis zmíněného Hanse, který Chris Gitti poskytuje ve scéně začínající 09:24, první scéně druhé sekvence. Hans se stává rozbuškou pro vyjevení Chrisovy vnitřní nejistoty a obav, že není dost úspěšný a mužný, můžeme ho tedy nazvat hlavním vnějším antagonistou v linii B).⁶⁴ Zbraní proti všemu, co Hans pro Chrise reprezentuje, se má stát výhra v architektonické soutěži, na jejíž výsledky Chris úzkostlivě čeká, jak se vzápětí dozvídáme (10:47). Gitti mu dodává sebevědomí, s až mateřskou schovívavostí, a vyzývá ho, aby zkusil něco mužného udělat (11:10). Když jí však na cestě domů položí paži na rameno v touze udělat mužské gesto (13:18), vysměje se mu. „*To bylo špatně zahráné,*“⁶⁵ řekne mu a vykroučí se z jeho objetí. Křehká rovnováha vztahu Gitti a Chrise se narušuje. Hansova přítomnost na ostrově se tak stává iniciačním zvratem i pro linii A), neboť vyjeví nevyrovnanost Gittina přístupu ke Chrisovým slabostem.

Ve 13. minutě filmu, se Chris dozvídá, že prohrál architektonickou soutěž, ke které se tak upínal. Jeho pozice ve srovnání s Hansem se tak ještě více oslabí. Gitti to však zatají. Ona si jeho špatnou náladu vyloží jako vlastní nedostatečnost, ani to ale Chrise nepohne k tomu, aby se jí svěřil. Snaží se chovat, jako by se nic nestalo, a nakonec se uvolní, když si s Gitti uspořádají domácí diskotéku v kýčovitě zařízeném „pokoji na snění“ jeho matky. Později, ve 20. minutě, s Gitti spí v jejichž ložnici, s kondomem, navzdory jejímu přání, aby si ho nebral. Gitti mu říká, že ho

⁶⁴ Ukazuje se, že zdání Chrisovy vyrovnanosti vyvolané v prvních scénách filmu bylo klamné. Tím, kdo se lépe cítí ve své kůži, je v této části příběhu rozhodně Gitti, ovšem ne na dlouho.

⁶⁵ „*Das war so schlecht gespielt.*“

miluje. On odvětlí, že je s ní velmi šťastný a zraní ji tím. „*Já tě miluju,*“ zdůrazní mu Gitti. Existence konfliktu v linii A) je vyřčena nahlas.

V podobném duchu probíhají jejich další interakce až do začátku první scény třetí sekvence filmu začínající 26:49, kdy dochází ke klíčové konfrontaci v linii B). Zdánlivě nekonvenční Gitti se vrací z pochůzky po městě a zastihuje Chrise ponořeného v jakýchsi úvahách. Využije příležitosti a nepřímo vyjádří svou touhu po konvenčnějším způsobu života. Chris ji však chladně odbyde tím, že řekne: „*Proč si vůbec myslíš, že mě tak dobře znáš? Chtěl jsem říct něco úplně jiného*“.⁶⁶

Ve 37. minutě, na začátku 4. sekvence, naráží Chris a Gitti díky dvojité náhodě konečně na Hanse a jeho ženu Sanu. Hans a Tana jsou dokonalým protikladem Chrise a Gitti. Hans je urostlý sebevědomý žoviální macho, Sana je křehká, slušná a servilní. Gitti a Chris jsou pozváni na večeři, přestože je z jejich chování jasné, že „nečekaným“ setkáním nadšení nejsou. Při cestě k Hansově domu si Chris strhává z rány na čele náplast, kterou zakrývá čerstvé zranění z domu, který má přestavovat, aby nebyl Hansovi a Saně k smíchu (40:04). Gitti si toho všimá a okamžitě toto gesto rozklíčuje jako Chrisovu podbízivost. Přesto Chrise v rámci hravého pošouchnutí vyzve, aby Hansovi ujeli. Chris jí odbyde.

Nehledě na to se Gitti nadále snaží, i po příjezdu do rozlehlé zahrady Hansova domu. V souvislosti s přiznáním, které učinila předchozího večera („*Přála bych si pro tebe být někým jiným.*“⁶⁷) však začíná potlačovat svůj temperament a submisivně se shazovat, tak jak to dělá Sana. Sana neustále obrací pozornost na svou nešikovnost a zdráhá se mluvit o své kariéře návrhářky. Gitti dává k dobru, že se jí její šaty líbí, nikdy by si je ale nemohla dovolit, křečovitě paroduje svůj zvyk neustále používat slovo bezva, pronáší, že selhala v péči o děti Chrisovy sestry a mlčí, když Hans neomalené odhalí Sanino těhotenství tím, že řekne: „Sana je tak úspěšná, že jsem ji musel oplodnit“ (40:48).⁶⁸ Více či méně vědomě se pokouší překonat konflikty bránící naplnění její lásky s Chrisem tím, že se začíná snažit být jiná, ženštější v tradičním slova smyslu, čímž vnáší novou dynamiku do linií A) i B).

⁶⁶ „*Warum glaubst du eigentlich, dass du mich so gut kennst? Ich wollte etwas ganz anderes sagen.*“

⁶⁷ „*Ich wäre gerne jemand anders für dich.*“

⁶⁸ „*Sana ist so erfolgreich, dass ich sie befruchten musste, (...).*“

Později dojde k roztržce mezi Hansem a Gitti. Ta cítí potřebu chránit Chrise před velkoryse vynášenými soudy Hanse o Chrisově práci. Chris se ale cítí být polichocen jeho poznámkami typu „*Chris je jediný člověk, v jehož kontextu jsem kdy použil slovo geniální*“⁶⁹ a jejich dopad má pro něj vzhledem k jeho rozpoložení větší význam, než podpora ze strany Gitti (46:09). Otevřeně ji napadá tím, že přizvukuje Hansovi, odsedá si od ní a svěřuje se před ní Hansovi, že prohrál vytouženou soutěž. Domů se vrací mlčky.

Následujícího dne vyráží Chris a Gitti na výlet, jako by se nic nestalo (53:51). Předešlé noci prodělaný konflikt s Hansem, kterého je, jak už jsem zmínila, možné vnímat jako vnějšího antagonistu linií A) i B), nemá okamžitou odezvu. Bezradnost ústředního páru přetrvává. Podprahový konflikt se naplno projeví až večer. Chris zanechává Gitti samotnou a odjíždí do města na setkání s Hansem, přestože se Gitti o samotě bojí (01:05:45). Zakáže jí, jet s ním, protože se podle něj v Hansově přítomnosti neumí chovat normálně. V reakci na toto prohlášení se ho Gitti ptá, jaká by měla být, aby byl spokojený.⁷⁰ On odpoví, že se má zaměřit na to, jak se chovají ostatní. Gitti opáčí, že nechce být jako ostatní, jako Sana a pokusí se ho získat zpět na svou stranu intimní teatrální scénkou, která by na něj v jiné situaci mohla zapůsobit. Chris ji však odmítne. Gitti se zabarikádovává v prázdném domě a poslouchá melancholickou hudbu ve svatyni Chrisovi matky, které se dříve vysmívala (01:08:41). Ústřední pár se pokouší překonat konflikty linií A) i B) potlačením vlastní individuality a přichýlením se ke konvenčnímu modelu partnerského soužití, s jeho klady i zápory.

Když se Chris ráno vrátí z tahu s Hansem (1:10:44) zamlčí mu Gitti pod tíhou přitažlivosti, kterou na ni působí, že celou noc nespala a přísaje se na něj objetím plným zoufalé lásky. Chris je přijímá s distingovaností znovunabytou kontaktem s Hansem a novými profesními vizemi, které mu Hans poskytl. Po chvíli se však Gitti nechává strhnout a objetí jí opětuje. Rovnoprávnost na poli ambicí a emocí, která mezi Gitti a Chrisem vládla ve vakuu prvních dnů dovolené, je však pryč, jak dokazuje další scéna, v níž Gitti servilně posluhuje Chrisovi usazenému za psacím stolem jeho otce pokrytém architektonickými nákresey.

⁶⁹ „*Chris ist der Einzige, bei dem ich schon mal das Wort genial verwendet hatte (...).*“

⁷⁰ V této části filmu je ona tím, kdo je nejistý ohledně vlastní osobnosti.

Ve 83. minutě začíná sekvence druhého setkání ústředního páru s Hansem a Sanou, která se má stát velkolepou demonstrací nového konvenčnějšího přístupu Chrise a Gitti k jejich vztahu a jim samým. Po jídle zve Chris návštěvu na prohlídku domu, již pojímá jako teatrální exhibici nevkuusu jeho rodičů. Hans mu přivzukuje, Sana a Gitti se drží zpátky. Zlatým hřebem prohlídky je vstup do svatyně Chrisovy matky, v níž našla Gitti útočiště během noci jeho nepřítomnosti (01:31:45). Pro podtržení celkového dojmu pouští Chris z CD přehrávače romantickou píseň, která vyvolá u Sany upřímné dojetí, které hned sdílí s Hansem. Chris by rád započal podobně intimní interakci s Gitti, série subtilních pohledů, které si v odstupu vymění, však na chvíli naplno odhalí hloubku krize, ve které jejich vztah díky násilné proměně jejich chování vězí.

Když se Chris pokusí uplatnit na Gitti jedno z jeho machistických gest po tomto odhalení, v kuchyni při úklidu nádobí, Gitti ho odbyde (01:35:26). Chrisovi však ani toto gesto nestačí, aby pochopil, že se postupně navrácí ta pravá Gitti a s pomocí Hanse hodí ji i Sanu (oblečené) do bazénu (1:35:44). Gitti je bez sebe a rozhoduje se k radikálnímu řešení stále nepříjemnější situace. Mimo dohled Hanse a Chrise vytáhne na Sanu nůž a donutí ji, aby Hanse vyzvala k odjezdu. Gittin čin demonstrující její prozření, že se své já pro lásku ke Chrisovy obětovat nedokáže, je překvapivým vyvrcholením linií A) i B) předcházejícím konci filmu.

Chris o jejím činu nic netuší. Proto chce Gitti demonstrovat svou nespokojenost i jemu, a tak skočí z otevřeného okna svatyně jeho matky do zahrady, kde se Chris právě prochází (1:39:44). Chris si jejího skoku ve tmě nevšimne a začne ji hledat v domě. Gitti si lehá k bazénu a zírá na hvězdy (1:41:37). Až zde ji Chris najde a rozkmotřený pár se vášnivě miluje bez kondomu. Pokud bychom nevěděli, že Gitti v tomto bodě vyprávění již prozřela neschůdnost proměny, o kterou se Chrisem pokoušela, mohli bychom si myslet, že je toto milování potvrzením toho, že napasování se konvencím umožňuje Gitti a Chrosvi dosažení cíle linií A) i B). Tedy udržení jejich vztahu. Takto však víme, že vášnivost této chvíle pramení z blízkosti totálního krachu tohoto vztahu.

Následujícího dne Gitti Chrisovi oznamuje, že už ho nemiluje. Chris jí nevěří, nakonec ji ale pošle pryč, když ho začne urážet. Gitti si lehá na zem na verandě a hraje mrtvou (01:50:46). Chris hraje uraženého. Po dlouhém čekání a pláči však

na její hru přistoupí a políbí ji, čímž ji přivede zpět k životu. Gitti otevře oči, usměje se a pohladí ho po tváři. Rovnováha jejich vztahu nehledící na konvence je znovunabyta na dobu neurčitou v pohádkovém vakuu připomínajícím tomu, které jsme s nimi zažili na začátku filmu. Pro konvenční vyprávění nepřiliš atraktivním vyvrcholením milostného příběhu Chrise a Gitti tedy je, že konflikty narušující trvalost jejich vztahu dokáží překonat, ovšem jen v jejich vlastním mikrosvětě existujícím nezávisle na jejich každodenních životech.

5.2.2. Struktura

Děj *Všech ostatních* sestává z řetězce do detailu vykreslených každodenních situací podepřených dějotvornými dialogy. Kauzalita je oproti konvenčnímu vyprávění zeslabena ve prospěch psychologického realismu. Jednotlivé události se sice navzájem ovlivňují, ovšem nepřímo, s časovým odstupem, nebo náhodou.⁷¹ Základní obrysy struktury filmu *Všichni ostatní*, vytyčené třemi zastaveními ve svatyni Chrisovy matky nebo událostmi bezprostředně následujícími, přesto stále upomínají na konvenční trojaktové vyprávění.

Vzhledem k subtilnímu ladění filmu stačí k narušení křehké počáteční rovnováhy pouhá zmínka o existenci Hanse – pomyslného vnějšího antagonisty. V „nebezpečí“ se ocitá jak sebepojetí Chrise a Gitti jako jedinců tvořících vyvážený pár, tak pevnost jejich postoje ke společenským konvencím, vůči nimž se jako příslušníci mladé generace vymezují. Zvratem zahajujícím pomyslné druhé dějství však překvapivě není fyzický příchod Hanse, ale stvrzení existence vnitřních příčin toho, proč jako antagonista vůbec působí (vnitřních konfliktů), vyslovené z úst protagonistů samotných (v linii A) ve scéně začínající ve 20. minutě, v linii B) po

⁷¹ „Chris and Gitti think Hans and Sana have something they don't have or lack, and they see something there. But for me, though, there is something more about that moment when they meet. I think that on another day it would have led to a whole other evening, and the results would be completely different. They would be like, “Ah, stupid Sana and Hans,” and then go home and agree on that and never meet them again. “

[„Chris a Gitti si myslí, že Hans a Sana mají něco, co oni nemají, a zdá se jim to důležité. Pro mě jde ale hlavně o moment, kdy se setkají. Myslím si, že za jiných okolností [kdyby Chris neprohrál soutěž a nedošlo k hádce mezi ním a Gitti] mohl jejich společný večer dopadnout úplně jinak. Řekli by sis „Sana a Hans jsou pitomci“, jeli by domů a dohodli se, že už je nechtějí nikdy vidět.“]

Ade in Peranson (2009), s. 9.

26. minutě). V konvenčním vyprávění by tyto konflikty mohly zůstat více méně skryty až do závěrečného rozuzlení, kde by jejich odhalení naznačovalo možnost jejich překonání. Ve *Všech ostatních* však není možné vnitřní a vnější konflikty oddělit. Jako takové jsou pak komplexnější a komplikovaněji překonatelné, podobně jako ve skutečnosti.

Přesto se o to Gitti a Chris ve druhém dějství se snaží. Cestou k zachování jejich vztahu je podle nich přeměna jich samých. Hans přichází na scénu až kolem 40. minuty. Každá nová konfrontace Gitti a Chrise však přináší další malý konflikt, často tak nenápadně, že si to protagonisté (nebo alespoň jeden z nich) ani neuvědomují. Dá se říci, že ustupují stále dál od své vlastní přirozenosti směrem k nejasnému ideálu, který se podle jejich názoru blíží vytouženému protějšku toho druhého. Tím si ubližují.

K přechodu do třetího dějství dochází ve scéně začínající 01:08:41. Gitti se při boji o Chrisovu lásku dostala až na dno. Přestává být schopna hrát na „někoho jiného“ hrát. Posledním prostředkem, jak ho přesvědčit, aby s ní zůstal a nenechal ji samotnou je pro ni to, dát po delší době konečně volný průchod svému já. Chrisova odmítavá reakce ji uvrhne do samoty, díky níž si bude moci uvědomit umělost svého předchozího chování. Důsledek tohoto uvědomění se však v duchu stylu vyprávění neprojeví hned, ale po dalším ponížení (hození do bazénu). Tehdy se Gitti se vzpouzí svému falešnému já a začíná aktivní boj proti Hansovi a Saně, na jehož konci se jí podaří dostat je pryč z domu Chrisových rodičů, porazit antagonistu. Je to také ona, kdo nepřímo iniciuje závěrečnou hádku. Ta vede k odhalení falše nových identit jí i Chrise, a závěrečnému usmíření.

5.2.3. Témata

Předčasné vyjevení vnitřních příčin ústředních konfliktů ve *Všech ostatních* klade otázku, do jaké míry je možné mezilidské vztahy řešit jako mechanické, ideové, nebo logické problémy, ať už slovem, nebo činem. Velké množství dialogů pak poutá pozornost na gesta a slova, která nelze kontrolovat, tedy podvědomou řeč těla, jejich dopad a to, do jaké míry působení jakékoliv komunikace závisí na

komunikujících osobnostech. To jsou témata blízká filmařům *Berlínské školy*. Jejich výkladu v kontextu tvorby Maren Ade se ale již věnovali jiní.⁷²

Mimo ně jsou *Všichni ostatní* v prvé řadě studií soužití nesourodého mladého páru na prahu založení rodiny. Ade sama k tématu filmu říká: „*Nevím, jestli má [můj] film nějaké ústřední téma. To musí posoudit jiní. Mě zajímala polarita toho, jak se partnerský vztah jeví na venek a jaký je uvnitř. Jaký člověk je, když je součástí páru? Jaký vliv mají na vztah názory ostatních?*“⁷³ Naráží tím na působení filmu na diváka, které se s tématem filmu souvisí, podobně jako v *Lese pro stromy*.

5.2.4. Percepce

Působení *Všech ostatních* na diváka je poznamenáno zejména tím, jak na něj, tedy na „ty ostatní“ působí ústřední pár. Vzhledem k absenci rozvinutějších druhotných témat, která v mnohých filmech podpírají milostnou linku⁷⁴, je divákova pozornost odkázána na jeho zájem o něj. Ovšem v rámci psychologického realismu, o který se Ade snaží, mu její film, co se týče sympatičnosti protagonistů, nevychází příliš vstříc. Chris a Gitti jsou jací a jsou a díky mikrokonfliktům, které musí v rámci boje o stabilitu jejich vztahu překonávat, se divákovi zcela odhalují v konkrétních, jen do určité míry zobecnitelných situacích.⁷⁵ Divácký zážitek je tak značně proměnlivý v závislosti na zkušenostech a osobních preferencích diváka.⁷⁶

Na základě mechanických principů funguje jen kontinuální příbytek důkazů disfunkce páru Chrise a Gitti a křečovitosti řešení, která pro tuto disfunkci

⁷² Viz kapitola *Maren Ade a Berlínská škola* a publikace *The Counter-cinema of the Berlin School* Abela Marca.

⁷³ „*Ich weiß nicht, ob der Film ein zentrales Thema hat, das müssen andere sagen. Mich haben die beiden Pole Innen und Außen bei einem Paar interessiert. Wie ist man, wenn man zu zweit ist? Was für einen Einfluss hat die Meinung anderer auf eine Beziehung?*“ Ade in Suchsland (2009), s. 59.

⁷⁴ Např. seberealizace protagonistů, vztahy s jinými postavami než s milovanou osobou apod.

⁷⁵ Pokud bychom *Všechny ostatní* redukovali na základní stavební kameny jejich fabule, dostali bychom se k velmi jednoduchému, pro celovečerní film jen málo nosnému příběhu. Mikropříběhy, na kterých film stojí, vycházejí z jemností charakterů jeho protagonistů.

⁷⁶ Např. útok Gitti na Hanse na první společné večeři může být pro jednoho neúměrnou hysterií, pro druhého reakcí úměrnou Hansově namyšlenosti. Chrise lze oproti tomu vnímat jako neobvykle upřímného muže, i jako slabocha, když Gitti přizná své pochybnosti o vlastní mužnosti.

nacházejí. Jako takový pak může u diváka vyvolávat pocit frustrace analogický pocitu stíhajícímu ve filmové realitě ústřední pár samotný. Tedy pocit zvláštní, až voyeuristické blízkosti, podobný tomu, který jsem popsala v kapitole o recepci *Les pro stromy*. Postavy, které si Ade zvolila za protagonisty *Všech ostatních*, však vystupují z koloběhu opakování stejných chyb dříve než Melanie v *Lese pro stromy*. Zároveň jsou divákovi bližší díky hlavní síle, která je drží pohromadě – lásce.

Potenciální reakce diváka na vztah Gitti a Chrise sama o sobě působivost *Všech ostatních* přijatelně nevysvětluje. Při snaze o popis způsobu budování napětí a dramatického spádu v tomto filmu jsem narazila na hranice zvolené analytické metody. Pro přesný výzkum jeho působení by bylo podle mého názoru nutné zahrnout do tohoto rozboru také analýzu záběrování, práce s herci a *mise-en-scène* obecně. Herecká akce a proměny postavení herců vůči sobě a kameře vyprávějí zejména již výše zmíněný příběh nevědomé řeči těla. Četné dialogy jsou tak podepřeny druhým plánem, narušujícím přehlednost poklidného tempa filmu. Vzhledem k rozsahu této práce a omezené zásobě potřebného pojmosloví si tak na tomto místě vystačím s názornou ukázkou záběrování vybrané scény ze *Všech ostatních*.⁷⁷ Kritika, která by z absence dramatického spádu v rovině stavby sujetu mohla vyplívat, není předmětem této práce.

5.3. Shrnutí

Druhý celovečerní film Maren Ade se vzpírá klasické stavbě konvenčního vyprávění, modelu postupné, ale jednoznačně progresivní proměny výchozí situace skrze cílevědomé jednání protagonistů, podobně jako ten první. Mnohé situace a motivy jsou opakovány v lehkých variacích postrádajících jasný význam ve vztahu k ústředním konfliktům a ambice udávat jasný směr dalšímu vývoji vyprávění. V *Lese pro stromy* byla tato opakování mimo jiné zdrojem specifického humoru. Ve *Všech ostatních* podporují dojem statiky přítomného momentu typický pro vnímání času na dovolené, kde se film odehrává. Navzdory odklonu od klasických dramaturgických postupů se však Ade již podruhé daří navodit těžko uchopitelný pocit autentického prožívání protagonistů.

⁷⁷ Viz příloha č.2, série záběrů tvořících scénu rozhovoru Chrise a Gitti na téma mužnost (10:47 – 13:16).

6. TONI ERDMANN⁷⁸

6.1. Synopse

Winfried je okoralý šedesátiletý učitel hudby se smyslem pro humor, který léty zevšedněl. Jeho dcera Ines je ženou světa pracující do úmoru na své kariéře u poradenské firmy, která optimalizuje nerentabilní podniky. Dalo by se říct, že by nemohli být odlišnější. On je příslušníkem generace roku 1968, revolucionář, který se na stará kolena spokojil s životem průměrného obyvatele domku se zahradou na předměstí, ona pracuje na outsourcingu velkého podniku z Rumunska do Indie, s precizností, posedlostí a chladnou racionalitou, která jí umožňuje obstát ve businessu řízeném muži.

Ve chvíli, kdy Winfrieda opustí poslední žák i věrný pes, jeho jediná skutečně blízká bytost, objeví se z ničeho nic v Bukurešti, aby popřál Ines k narozeninám. Ines je v šoku. Z nebe spadlý otec do jejího na minuty rozplánovaného rozvrhu nezapadá. Z jemných náznaků je ale patrné, že v ní přeci jen rozeznává jisté dobře skrývané polohy – nejen citlivost, ale i humor, který jako dítě pravděpodobně milovala. S pomoví své horlivé asistentky ho tedy vtahuje do svého života sestávajícího z koloběhu seriózních meetingů a nekonečných recepcí, večírků a jiných neformálních setkání, při kterých se mezi řečí rozhoduje o osudech tisíců lidí.

Konflikty na sebe nenechají dlouho čekat. Winfried je samorost, který si nedokáže odpustit žádnou legrácku či popíchnutí, ani v přítomnosti Inesiných nadřízených. Brzy je z Inesina života tichými náznaky a suše kladenými ironickými poznámkami vytlačen. Ines si oddychne, dokud se místo něj v Bukurešti neobjeví pochybný coach jménem Toni Erdmann, Winfriedovo alterego. Vůči němu si Ines dovolí víc. Zatáhne ho na kokainový večírek, na staveniště, kde se setká s těmi, jež se jeho dcera chystá připravit o práci. Jejich boj o vzájemné uznání nakonec vyvrcholí oslavou, na které se Ines doslova obnaží jak před svými kolegy, tak před Winfriedem. Ines a Winfried k sobě najdou cestu – na chvíli. Než je realita opět rozdělí, přinejmenším fyzicky, v otevřeném epilogu.

⁷⁸ *Toni Erdmann* [Film]. Maren Ade, Německo / Rakousko / Švýcarsko / Rumunsko / Francie, 2016.

6.2. Dramaturgická analýza

6.2.1. Postavy a děj

Seznámení s Winfriedem je inscenováno netradičním způsobem. Nejprve na něj nahlížíme zvenčí, přes doručovatele pošty, který Winfrieda evidentně vidí poprvé a naposledy, stejně jako divák jeho. Jednoduchý fór založený na převleku za své vlastní dvojče, který Winfried na doručovatele zkouší, je zachycen bez příkras. Díky reakci doručovatele od první chvíle víme, že už lidi ve Winfriedově okolí uvádí jen do rozpaků.

Následující sekvence působí na první pohled více či méně klasicky. Za Winfriedem přichází jeho žák, Winfried navštěvuje svoji matku a spolu se svými žáky v místní škole předvádí makabrozní muzikálové číslo v rámci jakési školní exhibice. Žádná z nich ovšem nezachycuje běžný stav věcí, jak tomu bývá v konvenčních vyprávěních. Každá situace v sobě nese zřetelný zárodek blížící se změny. Winfriedův žák ukončuje své studium. Jeho matka ho informuje, že přijede jeho dcera Ines a vyzývá ho, aby utratil svého starého psa. Výstup Winfrieda a jeho žáků se pak koná u příležitosti odchodu ředitele školy do důchodu. Konstantou zůstává fakt, že se Winfriedovým legračním trikům, se kterými to neustále zkouší, nikdo nesměje. Jeho touhu po tom, bavit své okolí tak není třeba definovat jako samostatný vnější nebo vnitřní cíl, jíž by v jiném filmu mohl být. Vtipkování je Winfriedových charakterovým rysem, který nikam nesměřuje. To ovšem zároveň znamená to, že se Winfried prozatím jeví jako typická postava filmů *Berlínské školy* - postava bez cíle (viz kapitola *Maren Ade a Berlínská školy*).

V 10. minutě filmu přichází setkání Winfrieda s dcerou Ines na rodinné oslavě pořádané její matkou, bývalou Winfriedovou ženou. Na tomto místě exposice radikálně zpomalí. Až do 15. minuty sledujeme pouze rozpačitou interakci Winfrieda a jeho rodiny nebo jeho dcery. Oproti prvním deseti minutám nedochází k žádným náznakům dalších zvrátů (kromě vtipkování Winfrieda ohledně jeho srdečních problémů). Naopak. Vztah Ines a Winfrieda se zdá být na mrtvém bodě. Ona žije svůj sen o velké kariéře v Bukurešti, on ustrnul. Další Winfriedovo směřování je stále nejasné.

Vše se nečekaně rychle změní, když zemře jeho pes (15:56). Protagonista se ocitá v Bukurešti s cílem setkat se s Ines (17:15). Konečně se etabluje, resp. vyjevuje dějová linie A) vázaná na Winfriedův vnější cíl *být s Ines* (naznačující v kontextu předchozího děje pod slupkou humoru skrývanou existenci vnitřní potřeby *nebýt sám*). První série jejich vzájemných interakcí však končí fiaskem. Jejich interakce je chladná zmatená, padají věty jako: „*Můžeš říct, že jsi můj otec, ale musíš říct, že si moc unavený, protože si toho dneska ve městě už hodně nachodil.*“⁷⁹ Na afterparty večírku na americké ambasádě, kam Ines Winfrieda vzala, se Ines otce zeptá, jak dlouho chce zůstat, tónem, který nijak nezastírá její přání, aby nezůstal moc dlouho (33:25). Winfried jí oznámí, že plánuje zůstat měsíc, čímž ji vyděsí. S plnou intenzitou tak nahlédne její touhu po jeho zmizení, jež je pro ni, jak se dozvíme později, mezicílem k vnějšímu cíli dobře pracovat získat povýšení (dějová linie 1). Winfried svůj plán raději shodí jako vtip. Přesný časový údaj, který vyslovil, je ovšem důležitým prostředkem ke zjednodušení orientace ve vyprávění, které bylo doposud založeno hlavně na principu překvapení. Bukurešť je ustanoven jako ústřední dějiště příběhu.

V následujících sekvencích napětí mezi Ines a Winfriedem kulminuje. V Inesině apartmánu předává Winfried dceři dárek k narozeninám – luxusní struhadlo na sýr a nepřímou jí vyčítá, že se mu tak málo ozývá (35:45). Ráno si na něj Ines udělá čas, jak slíbila, a vezme ho s sebou do luxusního relaxačního centra (37:57). Po incidentu Ines s místním personálem, v němž se opět projeví její tvrdost a nekompromisnost se jí Winfried zeptá, jestli je šťastná. Ines se rozčílí. Z jejího úhlu pohledu je to velmi agresivní otázka. Opáčí: „*A co je podle tebe smysluplná náplň života?*“⁸⁰. Vzápětí musí Ines nečekaně odejít, aby šla nakupovat se ženou svého šéfa, na nějž chce zapůsobit. Nechá pak na sebe dlouho čekat v neosobních kulisách největšího obchodního centra v Evropě, kde si podle jejích slov Rumuni sami nemohou nic dovolit (40:52). Ve chvíli, kdy se Ines konečně šéfovy ženy zbaví, je Winfried už tak unavený, že si přeje jet zpět do Inesina bytu. V rozčilení ji vpálí otázku: „*Jsi vůbec člověk?*“⁸¹.

⁷⁹ „*Du kannst jetzt schon sagen, dass du mein Vater bist, aber vielleicht dass du schon sehr müde bist, weil du viel Kulturprogramm gemacht hast heute.*“

⁸⁰ „*Was findest du lebenswert?*“

⁸¹ „*Bist du überhaupt ein Mensch?*“

Zpět u Ines (42:34) se Winfried Ines omluví, Ines se ovšem nenechá vylákat ze zálohy a emoce, které jí začne projevovat, ji nechávají chladnou (při pohledu z vnějšku). Winfried rezignuje. Začne vařit špagety a vyzve ji, aby si zdřímla. Oproti svému slibu ji ale nevzbudí. Ines se probudí sama až pozdě odpoledne (44:01) a zjistí, že prošvihla důležitou schůzku. Mír mezi ní a jejím otcem je u konce, neboť jeho cíl sblížit se s ní (linie A) přímo ohrozil její cíl získat povýšení (linie 1). Ines vybuchne a nevybíravým způsobem se do něj pustí. Winfried jí vpálí, že je nešťastná, čímž naznačuje, že ji přišel zachránit. Ona opáčí, že on jí rozhodně nemůže pomoci, protože nemá žádné ambice, že už svůj život vzdal. A narazí si palec o postel.

Z této konfrontace lze vyčíst jádro konfliktu mezi Ines a Winfriedem. Winfried svůj vnější cíl *být s Ines* vnímá jako cíl *sblížit se s Ines a pomoci jí*, přehlíží tak svou osamělost, jejíž řešení je, jak už jsem zmínila výše, jeho vnitřní potřebou. Způsob, jakým vpadl do jejího života a jak s ní komunikuje ovšem nemá se sblížením mnoho společného. Ines to jako vnější pozorovatel nahlíží a ze svého úhlu pohledu na vztahy interpretuje otcovo chování jako sobectví a útok na její osobu, protože svůj vnější cíl *uspět (potažmo získat další povýšení)* chápe jako *absolutní cíl svého života*, tedy cíl vnitřní i vnější (přání i potřebu). Úvahu nad tím, jestli může kariéra být absolutním smyslem života, ponechám jiným. V kontextu této analýzy budu vycházet z konvencí klasického vyprávění, které počítají s existencí vnějších a vnitřních cílů, které jsou odlišné a zpravidla také do určité míry protichůdné. Řekněme tedy, že Ines svůj vnitřní cíl ještě neobjevila. Vnitřní potřebou (cílem) Ines a Winfrieda jako dvojice je tedy porozumění sobě i tomu druhému a z něho vyvěrající lekce pro vlastní život, což je konstelace typická pro konvenční vyprávění.

Winfried uznává porážku a odjíždí. Ines se z balkónu dívá za odjíždějícím taxíkem, ve kterém sedí, a překvapivě začíná usedavě plakat (48:50). Dochází k významnému zvratu. Ve středu vyprávění odted' stojí Ines, ne Winfried. Její pláč je navíc jasným projevem existence konfliktů odehrávajících se v jejím nitru, kterou jsem předpověděla výše.

V sekvencích následujících Winfriedově odjezdu se seznamujeme s podstatou Inesiny práce a emocionální plochostí, která prostupuje její každodenní život.

Winfried ji zřejmě vyrušil v době příprav klíčové prezentace výsledků pozorování konzultantské firmy pro niž pracuje pro významného zákazníka. Kromě Ines na ni pracují také její kolegové Tim a Gerald, s nimiž se radí o vyjednávacích postupech na cestě autem nedlouho po otcově odjezdu (50:46). Podle jejich reakcí na její nápady je zřejmé, že je ve své práci dobrá. Z jejich poznámek odbíhajících od pracovních záležitostí je ovšem také zřejmé, že Ines svou dravostí a oddaností práci dalece převyšuje standarty její profese.

Prezentace dopadne díky Ines skvěle, přestože si těsně před ní musela vytrhnout nehet z naraženého palce a obout se do lodiček (53:06). Krátký rozhovor s jedním z jejích kolegů, kteří jí gratulují, Timem (58:22), pak napoví další detail z jejího života. Zdá se, že je jejím milencem.

Na večírku se svými místními přítelkyněmi z jiných průmyslových odvětví se Ines konečně uvolní (59:22), ne však docela (jejich chování je značně afektované). Svěří se jim s tím, jak nesnesitelné dny má za sebou - kvůli příjezdu Winfrieda. Ten se v té chvíli ovšem magicky zjeví hned vedle ní - v otřesně nevkusném převleku, se svými oblíbenými umělými zuby v ústech (01:01:06). Ines je konsternována. O to víc, když se její otec představí jejím kamarádkám jako kouč Toni Erdmann. Ve snaze zachovat si před nimi tvář a vytrestat Winfrieda Ines na jeho hru přistoupí. Skutečným zvratem je ovšem to, že když Toni odejde a její kamarádky ho začnou pomlouvat, zastane se ho. Začíná postupný proces aktivního sblížení Ines a Winfrieda umožněný paradoxem, že jsou k sobě otevřenější, když hrají šarádu a nejsou sami sebou.

Ve scéně začínající ve 68. Minutě Ines telefonuje se skutečným koučem. Vypráví mu o své nejistotě v momentech, kdy se začne soustředit na to, co říkají ostatní lidé. Cizímu člověku tím vlastně odhaluje svou vnitřní potřebu - potlačit svůj perfekcionismus a naučit se uvolněně interagovat s ostatními lidmi (čímž připomíná Melanie z *Lesu pro stromy*). Kouč jí radí pravý opak. Doporučí jí, aby se více soustředila na kontrolu svého chování poslouchala především sebe, ne ostatní. Ines jeho radu okamžitě uvede do praxe. V rozhovoru s Geraldem, který je oficiálně její nadřízený, i když je evidentně méně schopný, dá konečně průchod svému přání opustit Rumunsko a odjet do Šanghaje (01:09:01). Gerald se cuká. Další zjevení Toniho tak Ines přijímá se stejným chladem, se kterým se loučila s

Winfriedem, neboť opět zasahuje do jejích ambic, když se vetře k Geraldovi, vnutí mu svou falšovanou vizitku a ukončí tak jejich rozhovor (01:11:24).

O neurčitý počet dní později se Ines vydává na schůzku se svým kolegou s výhodami Timem. Ve velice neosobní milostné scéně odehrávající se v kýčovitě přezdobeném v hotelovém pokoji ji poprvé vidíme v důvěrné interakci s někým jiným, než s její asistentkou Ankou a její rodinou. Nezdá se však, že by pro ni Tim byl vytouženým protějšek. Poté, co to na ni zkusí s machistickými řečmi ho poníží výsměchem jeho překotné ejakulaci (01:14:14).

Když Ines Toniho potká na dalším večírku, kde se scházejí její obchodní partneři (01:21:03), stává se z dynamiky sblížení dynamika pomsty. Ines Toniho představí Timovi jako svého otce, čímž ho zbaví jeho ochranné masky, a zavléče ho na hlučnou party v moderním klubu s Timem a jejími přítelkyněmi (01:25:51). Kokain, alkohol a Timovo primitivně lascivní chování vůči ní, to vše Winfrieda evidentně zraňuje a Ines to ví. Nakonec je to ale on, kdo zasadí poslední ránu. Ve chvíli, kdy se Ines rozpláče, ho přejde jeho vytrvalý humor a znovu její život kategoricky odsoudí, jednoduchým ochranným gestem. Ines odjíždí (01:31:31). Zdá se, že pro ni je mezi nimi, alespoň prozatím, konec.

Přesto se Winfried ráno opět objeví v jejím bytě (01:33:47). Stále s ní ovšem nedokáže komunikovat přímo kvůli znechucení z předchozí noci. Oslovuje ji jménem, které pro ni vymyslel (Mrs. Schnuck), oznamuje jí, že přichází zatknout, a přivazuje ji k sobě pomocí trikových policejních pout. Díky to mu se dostane ne jednu z jejích pracovních misí. Ztratil totiž od pout klíč, Ines ho tak musí vzít s sebou a s pomocí svého řidiče nalézt rumunské dělníky, kteří pouta otevrou (01:37:09). Winfried se tak stane svědkem jejího bezskrupulózního vyjednávání s ředitelem těžařského podniku (01:39:42), který plánuje outsourcovat, i jeho zaměstnancům, kteří kvůli ní zřejmě přijdou o práci (01:43:05). Ines se nijak nesnaží napravit včerejší dojem, naopak. Obviní ho z toho, že předpokládá, že Ines nemá žádné emoce, čímž opět stvrdí to, že v jejich komunikaci chybí zejména porozumění tomu druhému.

K definitivnímu rozchodu mezi nimi ale opět nedojde. Nejprve se spolu ještě zúčastní tradiční rumunské oslavy Velikonoc, kde si spolu zaspívají dojemnou píseň

Whitney Huston o cestě k nalezení sebelásky (01:51:30). Ines se k výstupu nechává přemluvit, nakonec ale z oslavy uteče hned poté, co svůj splní úkol. Vyčerpaná dorazí k sobě domů, kde pořádá oslavu svých narozenin pro své kolegy. Rozhodne se pro rebelské gesto (02:04:13). Svlékne se do naha a všem příchozím řekne, že oblečení nemohou vejít, čímž nečekaně riskuje dosažení svého vnějšího cíle získat povýšení. Jako by se vzepřela proti vlastní přetvářce, podobně jako Gitti ve *Všech ostatních*. Nakonec ale zůstane na oslavě sama právě se svým šéfem Geraldem, Ankou a neznámým člověkem schovaným v tradičním bulharském kostýmu chlupatého démona. Tento člověk je samozřejmě Winfried. A teprve ve chvíli, kdy z jejího bytu uteče, se Ines rozběhne za ním, zavolá na něj „Tati!“ a obejmě ho (02:17:51). Po jejím odchodu si Winfried lehá na zem a chvíli vypadá jako mrtvý.

O nějaký čas později se s ním sejde znovu zpátky v Německu, na pohřbu své babičky (02:22:56). Její rebelský akt na oslavě jí zřejmě paradoxně dopomohl k povýšení, protože se dostala do vysněné Šanghaje. Winfried se vrátil ke svému starému životu beze změn. V jeho kontaktu s Ines je teď však více zdrženlivosti, ona je teď tou, která udělá na pohřební hostině vtípek se starým kloboukem a jeho legračními zuby (02:27:38). Vnější cíle jí i Winfrieda se tedy naplnily, přestože z počátku stály proti sobě. Sblížili se a Ines dosáhla svého. Je docela dobře možné, že nahlédli i své niterné potřeby. Film však neukazuje z jejich života „po Bukurešti“ dost, aby to bylo možné říci. Zvláštní melancholie závěru Toniho Erdmanna je i v tom, že pokud je nahlédli, k žádné radikální změně jejich životů je to nedovedlo.

6.2.2. Struktura

Zásadní vliv na strukturu Toniho Erdmanna má jeho rámeček, který tvoří část filmu odehrávající se v Německu. Rámeček na začátku filmu působí při prvním shlédnutí filmu jako zkrácená, sedmnáctiminutová exposice, přestože na rozdíl od exposice konvenčních vyprávění neposkytuje divákovi žádné jednoznačné signály ohledně dalšího vývoje děje (kvůli absenci odhalení Winfriedových vnějších motivací, jak už jsem zmínila výše). Přesunu děje filmu do Bukurešti takovým odhalením je, přichází však neobvykle pozdě. Cizostí prostředí, do kterého diváka uvrhne, navíc působí jako výrazný předěl. Téměř se zdá, jako by byl poněkud křečovitou snahou dodat do té doby velmi pozvolnému vyprávění spád a zdání jeho výstavby na

principech klasické trojaktové struktury. Opak je pravdou. Ade s ní v Tonim Erdmannovi zachází s podobnou volností, jako v *Lese pro stromy* a *Všech ostatních*. Za první bod obratu do druhého dějství bych označila spíše moment, ve kterém se ukáže, že Winfried přijel do Bukurešti na delší dobu. Ve scéně odehrávající se kolem 33. minuty totiž začne s plnou intenzitou působit konflikt mezi vnějšími cíli Ines a Winfrieda, která z nich v podstatě dělá nepřítele.

K dalšímu zvratu podobné intenzity, jako přesun Winfrieda do Bukurešti, je jeho návrat v roli Toniho Erdmanna. Dochází k němu téměř přesně v polovině filmu, v místech, kde dochází k výrazným zvrátům také v mnoha konvenčně vybudovaným vyprávěním. Běh dalšího vyprávění se ovšem nezmění tak radikálně, jak by se mohlo zdát. V duchu stylu vypravěčství Ade dojde jen ke změně zabarvení a jemné gradaci „konfliktu“ mezi Ines a Winfriedem.

I třetí dějství, resp. nejextrémnější epizoda přetlačované Ines a Winfrieda začínající ve stodvacáté druhé minutě, je velmi subtilní ve svém začátku, který ho nijak neodlišuje od dalších sekvencí, ale zároveň velmi šokující svým průběhem, spočívajícím v totálním odhalení Ines a zamaskování Winfrieda. Stylisticky ovšem podobně jako zvrát začínající druhé dějství zapadá spíše ke zbytku druhého dějství. Druhá část rámce vyprávění je přesto pouhým epilogem filmu, nikoliv třetím dějstvím. Neodhaluje totiž žádné skutečnosti ve vztahu k ústředním dějovým liniím filmu. Pouze zakončuje některé vedlejší motivy, jako například motiv *očekávané smrti*, který se v Tonim Erdmannovi neustále objevuje kvůli jeho srdečním problémům. Tím kdo umírá, je jen někdo jiný.

6.2.3. Témata

Klíčovým tématem *Toniho Erdmanna* vázaným na skryté potřeby jeho protagonistů je pro mě jejich neschopnost nahlédnout své skutečné potřeby a přiznat si je, což je téma, které je obsaženo i v příběhu Melanie (s jejíž persistencí ve snaze získat si Tinu si Winfried při interakci s Ines ve druhé polovině *Toniho Erdmanna* nezadá). V *Lese pro stromy* je však zobrazeno s nadsázkou. V *Tonim Erdmannovi* má osudovost nekompatibility Gitti a Chrise ve *Všech ostatních*. Tísňivost síly, se kterou dopadá na vztahy blízkých lidí, je však v případě Ines a Winfrieda o to

drtivější, že nejsou milenci, ale otec a dcera. V jejich interakci je tedy vidět nostalgii po dřívějším bezpodmínečném porozumění, které ztratili.

Dalším tématem, vyplívajícím z pokřivenosti vztahu Winfrieda i Ines, je tedy ztráta nevinnosti a s ní spojené odcizení od světa minulosti, do něž po ní není návratu. Toto téma je akcentováno pro tvorbu Ade novým prvkem – propracovaným sociologickým a geografickým kontextem příběhu. Chladné profesionální prostředí, v němž se Ines pohybuje, je Ade stále znovu stavěno do kontrastu k chudší, špinavější, ale také upřímnější a živelnější každodenní realitě chudých Rumunů, o jejichž osudech lidé jako Ines nepřímo rozhodují.⁸²

6.2.4. Percepce

Volná struktura Toniho Erdmanna, kterou lze podle mého názoru nejlépe popsat jako kombinaci epizodické a trojaktové struktury, je diváka výzvou, zvláště pro nezvykle dlouhou stopáž celého filmu. Zvláště na první shlédnutí může *Toni Erdmann* na různé diváky působit velmi rozdílně, podobně jako *Všichni ostatní*, ovšem ne kvůli vlastnostem postav, ale spíše celkovému ladění vyprávění. Pokud se soustředíme na jeho děj a styl, můžeme nabýt dojmu, že sledujeme něčí sen. Stále znovu se s protagonisty ocitáme na nových, z počátku často neidentifikovatelných místech, uprostřed interakcí s lidmi, kteří jsou známí postavám, ale ne nám. I trapné a extravagantní momenty, kontrasty mezi sterilními budovami a do jisté míry exotickými místy, nebo stříhem vytvořená koncentrace dějových zvrátů a významných emocí na malý prostor připomínají typické snové situace. Výsledkem tohoto působení však není zmatení ohledně žánru filmu nebo realističnosti celého příběhu, ale silná, pohlcující atmosféra.

Mnohem častěji zmiňovaným aspektem diváckého zážitku z Toniho Erdmanna je ovšem humor. Právě i ve vztahu k němu se však zážitek z filmu liší divák od diváka. Subjektivita jeho vnímání je naznačena již v úvodní scéně zmiňované výše, v níž Winfried interaguje s poštovním doručovatelem. Významný podíl na humornosti této scény má totiž právě zmatená reakce doručovatele, ne Winfriedův fór. Hned

⁸² Obrazovým vyjádřením tohoto tématu je např. scéna, v níž se Ines po klíčové prezentaci dívá z okna mrakodrapu na prašnou cikánskou osadu plnou hrajících si dětí oddělenou od hlavní silnice jen tenkou zdí.

první „gag“ Toniho Erdmanna je tak zároveň jistou formou výsměchu Winfriedově zastydlém humoru. V pozdějších fázích vyprávění, s tím, jak se Winfriedova snaha přiblížit se Ines stále znovu hatí, se jeho humor zabarvuje cynismem – a to jak vědomým, tak nevědomým⁸³.

6.3. Shrnutí

Přese všechnu proměnnost zážitku, kterou *Toni Erdmann* poskytuje, je to divácky nejvstřícnější doposud natočený film Maren Ade. Jádrem a tématem jeho příběhu je do jisté míry universální a vazba celého příběhu na konkrétní, velmi detailně vykreslené nebo extrémní charaktery, není tak silná jako u *Lesu pro stromy* a *Všech ostatních*. Mechanismy, které udržují pozornost diváka k tomuto filmu jsou spojeny spíše s dějem, prostředím a překvapivostí zvrátů, než s autentickým prožitkem charakteristik protagonistů.

Většinu znaků filmů Ade jako je zeslabená kauzalita, blízkost realitě, práce s humorem jako elementární součástí běžné reality nebo stříhem silně koncentrovaný tok vyprávění, však můžeme nalézt i v jejím třetím celovečerním filmu. Při bližším pohledu je patrná také tematická příbuznost *Toniho Erdmanna* a jejích předchozích filmů. Jde v nich o neschopnost komunikovat z důvodů ukrytých v nitrech komunikujících osob a komplexnost lidských charakterů a osudů, zabraňujících jednoduchým řešením „jako z filmu“.

⁸³ Např. když se ve scéně setkání s chudou rumunskou rodinou loučí se sympatickým otcem rodiny, který kvůli firmě Inesina klienta zřejmě přijde o dům, větou „Don't lose the humour.“

7. SHRNU TÍ

Na začátku této práce jsem se tázala, zda je možné filmy Ade označit jako *character driven* vyprávění, jak jsou vystavěny a jak působí na diváka. Na první z těchto otázek jsem si odpověděla nejdříve, v průběhu psaní úvodních částí analýz filmů Ade.

Analýzy děje filmů *Les pro stromy* a *Všichni ostatní* jsem bez podrobnější analýzy jejich protagonistů nedokázala vystavět bez toho, aniž by se mi výsledné dějové torzo nezdálo být plochým konstruktem neúměrným bohatosti výsledného filmu. Při čtení těchto analýz nemělo vzniknout nebezpečí, že budou evokovat úplně jiný film.

Kdybych zbavila individuálních rysů protagonisty *Všech ostatních*, ztratilo by jejich jednání na mnoha místech filmu svůj smysl, protože není motivované vnějšími motivy, ale vnitřními potřebami. Samotný děj *Všech ostatních* je velmi jednoduchý. Na jeho půdorysu by se daly vybudovat i filmy úplně jiného typu, včetně romantické komedie nebo thrilleru. Zejména po vypuštění četných dialogů Chrise a Gitti, které by u jiného páru nemohly fungovat. *Chris a Gitti, mladý zamilovaný pár, se baví na společné dovolené, brzy se však začne přít o to, zda je Chris mužný, poté, co se Chris Gitti zmíní o příjezdu jistého svého kolegy do stejné prázdninové destinace. Křečovitě setkání protagonistů s tímto kolegou a jeho ženou, a série hádek, v nichž jde o jejich společnou budoucnost, profesní ambice a nuance jejich vzájemné lásky, vyvrcholí tím, že Gitti vytáhne nůž na ženu Chrisova kolegy, řekne Chrisovi, že už ho nemiluje a začne dělat mrtvou, dokud ji nepolíbí a neřekne, aby se na něj podívala. Pár se usmíří.*

Při snaze adaptovat dějovou kostru příběhu Melanie by se pravděpodobně zachovala humornost neustálého opakování jejích chyb i fakt, že je velmi extrémním charakterem. *Melanie je ve městě nová. Nedaří se jí v práci, tak začne dolézat za Tinou. Melanie pronásleduje k popelnicím. Tina ji odbyde. Pronásleduje Tinu na tenis. Tinina kamarádka ji odbyde...* Výrazně by se však mohla proměnit témata filmu, vázaná na Melaniiny vnitřní motivace.

V Tonim Erdmannovi ustupují charaktery postav dále do pozadí. *Stárnoucí muž - vtipálek nic nedělá, dokud mu nezemře pes. Odjede do Bukurešti za svou dcerou. Ta na něho nemá čas, začne ho proto brát s sebou na večírky související s jejím zaměstnáním...* Expresivita scén, v níž jsou Winfried a Ines konfrontováni, a pregnanost jejich promluv často přehlušuje jejich jemnější charakterové rysy ve prospěch přímočarých emocí. Konstelace rodič a dítě je navíc důvěrně známá všem divákům. Dokonce i jedno z témat, téma ztráty nevinnosti by bylo s jinými protagonisty v podobných podmínkách zřetelné, protože je elementárně obsaženo na pozadí všech vztahů mezi dospělými a dětmi. Bez inscenační techniky Maren Ade a jejího citu pro bezvýchodnost konfliktů zakotvených v lidském nitru by *Toni Erdmann* mohl být chudší a méně působivý film. Neproměnil by se ovšem tak zásadně jako její předchozí filmy. Za čistě *character driven* vyprávění ho tak podle mého názoru nelze označit.

Odpověď na otázku jak jsou filmy Maren Ade vystavěny a jak působí na diváka bez ohledu na to, do jaké míry jsou *character driven*, jsem našla pomocí pojmů a analytické metody Michèle Wannaz. V jejím centru stojí protagonista a jeho cesta za dosažením svých cílů, ať už vnějších, nebo vnitřních. Jejich nalezení je pro Wannaz prvním krokem k vyvození dalších závěrů. Všechny strukturální prvky vyprávění mají totiž podle ní vnitřní souvztažnost k motivacím postav, i v případech, kdy postavám analyzovaných filmů jejich motivace chybí. Místa, kde dochází k odhalení, vzniku, nebo změnám charakteru konfliktů zabraňujících postavám v dosažení jejich cílů, jsou z pravidla body obratu předznamenávajícími další děj filmu. Z hloubky těchto konfliktů vzniká napětí, z jejich absence alternativní mód čtení sledovaného filmu. Od bodů obratu a jejich povahy či jejich absence je podle Wannaz zase možno odvodit témata filmu. Působení filmu na diváka jako poslední bod analýz Wannaz je pak komplexním vyhodnocením všech identifikovaných strukturálních a tematických prvků sledovaných filmů a jejich vzájemných vztahů, s pomocí východisek autorů věnujících se recepční psychologii.

Vzhledem k tomu, do jaké míry má dnešní divák zažitou zejména klasickou tříaktovou strukturu konvenčních vyprávění a způsob jakým na něj působí, je pak právě odlišnost zkoumaného filmu vůči konvenčnímu vyprávění často bodem, od kterého se Wannaz ve svých analýzách odráží. A podle jejího vzoru i já.

Na základě všech úvah pospaných zmíněných výše jsem dospěla k závěru, že se všechny dosavadní filmy Maren Ade vyznačují právě hloubkou náhledu do nitřních světů jejich protagonistů nehledě na to, zda jsou *character driven* nebo *plot driven*. Ade v nich však nevyhledává extrémní, naopak. Pouze zachycuje drobné psychologické komplexy s přímostí podtrhující jejich významu, který zůstává v běžném životě skryt. Odhaluje věci, které o sobě tušíme jen my sami nebo naši nejbližší blízcí. Právě v této nečekané blízkosti k „cizím“ postavám je podle mého názoru zakotveno zvláštní působení filmů Ade na diváka, o kterém se v analýzách jejích filmů opakovaně zmiňují. Nesnesitelný pocit trapnosti z Melaniina neštěstí, autentická frustrace z nekompatibilitnosti Gitti a Chrise, působivá, ale těžko uchopitelná atmosféra *Toniho Erdmanna*, to vše zasahuje diváka se stejnou přímostí, jako na postavy ve filmové realitě. Z rozhovorů s Ade však není patrné, že by to bylo jejím cílem. Její filmy tak jsou zřejmě hlavně otiskem její upřímnosti k sobě samé a jejím postavám, s níž překračuje hranice fikčnosti světům, které vytváří.

8. ZÁVĚR

Tato práce vznikla na základě mého zájmu o *character driven* filmy a tvorbu Maren Ade, a mé domněnky, že první tři celovečerní filmy Ade *Les pro stromy*, *Všichni ostatní* a *Toni Erdmann character driven* vyprávěními jsou. Tato domněnka se mi v průběhu zkoumání těchto filmů potvrdila, s jedinou výhradou. *Toni Erdmann*, nejnovější film Ade, se pohybuje na hranici *character* a *plot driven* vyprávění.

Dramaturgické analýzy, které jsou těžištěm této práce, jsem vypracovala na základě studia děl odborné i populárně - naučné literatury zabývající se výstavbou filmových děl. Díky němu jsem si utřídila svoje znalosti o různých přístupech ke zkoumání výstavby a působení filmového díla. Při zpracování tématu této práce mi však byla nejvíce nápomocna kniha *Dramaturgie v autorském filmu* Michèle Wannaz a rozhovory se samotnou Maren Ade otištěné ve filmových periodikách.

Osnovou mých analýz podle Wannaz jsou následující body:

- A) Postava a děj (fabule)
- B) Struktura (sujet)
- C) Témata
- D) Percepce

Jejich východiska mi umožnila hlubší náhled jak do dramaturgie tvorby Maren Ade (tedy tvorby autorské), tak *character driven* filmů. Tento náhled je pro mě cenný zvláště pro to, že odborná i populárně - naučná literatura stavbu autorských a *character driven* vyprávění zpravidla opomíjí.

Přínos této práce proto vidím ve vzniku nového textu věnujícího se stavbě autorských a *character driven* filmů. Podrobnosti o prozatím kompletní tvorbě Maren Ade jako autorky řazené do hnutí *Berlínské školy* mohou zase posloužit těm čtenářům, kteří doposud neměli příležitost se s jejími filmy seznámit. Zájemce o citaci nebo rozvedení této práce by mohl srovnat filmy Maren Ade s díly jiných tvůrců *Berlínské školy*, využít analytickou metodu Wannaz na tvorbu jiného filmaře, nebo ji vyzkoušet na *plot driven* vyprávění.

9. SOUPIS POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Knihy:

ABEL, Marco. *The Counter-cinema of the Berlin School*. New York: Camden House, 2013. 348 s. ISBN 978-1-57113-483-7

ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. 344 s. ISBN 978-80-7331-314-2

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, 2008. 512 s. ISBN 978-0-41597-779-1

RABENALT, Peter. *Filmdramaturgie*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. 328 s. ISBN 978-3-89581-243-9

VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey*, 3rd Edition. Studio City: Micheal Wiese Productions, 2007. 407 s. ISBN-13: 978-1-93290-736-0

WANNAZ, Michèle. *Dramaturgie im Autorenfilm*. Marburg: Schüren Verlag, 2009. 288 s. ISBN 978-3-89472-685-0

Studie a články:

GUGIC, Sandra. *Ich bin kein Anderer. Zwischen Stillstand und Zuzwang: über die Filme von Maren Ade*. kolik.film, říjen 2016, Sonderheft 26, s. 40–46.

PERANSON, Mark: *A Battle of Humour. Maren Ade on Toni Erdmann*. Cinema Scope, léto 2016, č. 67, s. 40–45.

PERANSON, Mark. *Me, you and everyone they know. A conversation with Maren Ade*. Cinema Scope, podzim 2009, č. 40, s. 6–11.

STEVENS, Isabel. *Infinite Jest*. Sight and Sound, březen 2017, s. 30–34.

SUCHSLAND, Rüdiger. *Man hat nicht immer Recht. Maren Ade über Ihrer Arbeit und Ihren neuen Film Alle Anderen*. film-dienst, 2009, č. 3, s. 57–59.

Internetové zdroje:

BAUTE, Michael, KNÖRER Ekkehard, PANTENBURG Volker, PETHKE Stefan, ROTHÖHLER Simon. *The Berlin School – A Collage* [online]. kolik.film. Wien: Verein für neue Literatur, 2006, Sonderheft 6; Sense of Cinema, 2010 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z WWW: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/the-berlin-school-%E2%80%93-a-collage-2/>

BOX OFFICE MOJO: *Toni Erdmann* [online]. c2017 [cit. 2018-07-03]. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=tonierdmann.htm>

KROLL, Justine: *Jack Nicholson to Star in 'Toni Erdmann' Remake* [online]. Variety, 2008 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z WWW: <https://variety.com/2017/film/news/jack-nicholson-toni-erdmann-remake-retirement-oscar-nominated-1201980617/>

ÖSTERREICHISCHES FILMINSTITUT: *Toni Erdmann* [online]. c2018 [cit. 2018-07-03]. Dostupné z: <https://www.filminstitut.at/de/tonierdmann/?highlight=true&unique=1528818565>

PILARCZYK, Hannah: *Das deutsche Kino hat trotzdem gewonnen* [online]. Spiegel Online, 2016 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z WWW: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/cannes-pleite-fuer-toni-erdmann-kommentar-a-1093560.html>

PROGRAMMKINO.DE: *Toni Erdmann* [online]. c2016 [cit. 2018-07-03]. Dostupné z: <https://www.programmkino.de/content/Filmkritiken/toni-erdmann/>

ZEIT ONLINE: *"Toni Erdmann" wird deutscher Oscar-Kandidat* [online]. c2016 [cit. 2018-07-03]. Dostupný z WWW: <https://www.zeit.de/kultur/film/2016-08/oscar-nominierung-toni-erdmann-deutscher-film>

Filmy:

Les pro stromy [Film]. *Wald vor lauter Bäume*; Maren Ade, Německo, 2003.

Režie a scénář: Maren Ade. Kamera: Nikolai von Graevenitz. Střih: Heike Parplies. Zvuk: Jörg Kidrowski. Kostýmy: Gitti Fuchs, Christian Garcia. Výprava: Claudia Schölzel. Hudba: Ina Siefert, Nellis du Biel. Obsazení: Eva Löbau (Melanie Pröschle), Daniela Holtz (Tina Schaffner), Jan Neumann (Thorsten Rehm). Produkce: Komplitzen Film – Janine Jackowski, Maren Ade. Koprodukce: SWR. Distribuce: Time Bandit Films. Stopáž: 81 minut.

Všichni ostatní [Film]. *Alle Anderen*; Maren Ade, Německo, 2009.

Režie a scénář: Maren Ade. Kamera: Bernhard Keller. Střih: Heike Parplies. Zvuk: Jörg Kidrowski. Kostýmy: Gitti Fuchs. Výprava: Silke Fischer. Hudba: Daniel Iribarren. Obsazení: Birgit Minichmayr (Gitti), Lars Eidinger (Chris), Hans-Jochen Wagner (Hans), Nicole Marischka (Sana). Produkce: Komplitzen Film - Maren Ade, Janine Jackowski, Dirk Engelhardt, Jonas Dornbach. Koprodukce: SWR/WDR/ARTE. Distribuce: PROKINO. Stopáž: 119 minut.

Toni Erdmann [Film]. Maren Ade, Německo / Rakousko / Švýcarsko / Rumunsko / Francie, 2016.

Režie a scénář: Maren Ade. Kamera: Patrick Orth. Střih: Heike Parplies. Zvuk: Patrick Veigel. Kostýmy: Gitti Fuchs. Výprava: Silke Fischer. Hudba: Michael Mühlhaus. Obsazení: Peter Simonischek (Winfried/Toni Erdmann), Sandra Hüller (Ines), Michael Wittenborn (Henneberg), Ingrid Burkhard (Annegret), Ingrid Bisu (Anca). Produkce: Coop 99 Film - Antonin Svoboda, Bruno Wagner, Ole Nicolaisen. Koprodukce: Komplitzen Film, SWR/WDR/ARTE. Distribuce: Filmladen. Stopáž: 162 minut.

Příloha č. 1. LES PRO STROMY – obrazové ukázky z filmu





Zdroj: *Les pro stromy* [Film]. Maren Ade, Německo, 2003

Příloha č. 2. VŠICHNI OSTATNÍ

- série záběrů tvořících scénu rozhovoru Chrise a Gitti na téma mužnost
(10:47–13:16)





Zdroj: *Všichni ostatní* [Film]. Maren Ade, Německo, 2009

Příloha č.3. TONI ERDMANN – obrazové ukázky z filmu



Zdroj: *Toni Erdmann* [Film].

Maren Ade, Německo / Rakousko / Švýcarsko / Rumunsko / Francie, 2016