

Oponentův posudek na bakalářskou práci Kláry – Noemi Bělorové: Od postavy k příběhu: Filmy Maren Ade z hlediska dramaturgie.

Téma bakalářské práce bylo motivováno osobním zájmem autorky: jednak zájmem o tzv. charakter driver, to znamená o vyprávění, která zkoumají subjekty postav a jejich vzájemné vztahy; jednak zájmem o tvorbu německé režisérky Maren Ade, která pro autorku výše zmíněný dramaturgický přístup (charakter driver) reprezentuje.

Protože je Ade nahlížena také v souvislosti s „Berlínskou školou“, objasňuje Klára stručně rovněž tento „úkaz“ na nebi německé kinematografie, aby se vzápětí věnovala především výkladu „Dramaturgie autorského filmu Michéle Wannaz (2009), která se pro ni stala metodologickým východiskem, neboť se v ní věnuje pozornost takovým filmovým narativům, na které nemá smysl aplikovat většinu toho, co se dočítáme v příručkách poskytujících instrukce pro tříaktovou (klasickou) výstavbu. Nicméně některé známé teze a principy jsou zopakovány (připomenuty), jako například role protagonisty; konflikt: cíl, překážka, napětí; kauzalita; body obratu apod. Z rekapitulovaných témat se mi jeví pro uvažování v rámci dramaturgie autorského filmu relevantní zejména dělení konfliktů a cílů na hlavní a vedlejší; dále na vnitřní a vnější, tedy na nevědomé (vnitřní) a vědomé (vnější) motivace („wants“ a „needs“). Onu relevanci navíc stvrzují též rozборы tří konkrétních filmových děl, které dané aspekty důsledně a funkčně uplatňují.

Domnívám se, že vcelku dobře koncipovaný (uspořádaný a formulovaný) výklad teoretických premis Wannaz, se místy zadržává a ztrácí srozumitelnost, kterou mohly zajistit zejména konkrétní příklady. Po pravdě řečeno, na „struktury odvozené ze stereotypů“ (nejspíš žánrových) či „opakující se impulzy vyprávění nezařaditelné do kauzálních systémů“ má představivost nestačí.

Jak se vbrzku ukáže, směřuje prezentovaná dramaturgická koncepce k epickému filmu (tedy ne-dramatickému), který je v práci definován třeba jako film, kde v centru zájmu nestojí akce, ale spíše stav, situace, v níž se postava nachází, tedy film

vyznačující se jistou staticností, která vede k reflexivnímu sledování (předpokládám že charakterů, vztahů, situací a jejich posunů).

Vymezování filmů, pro něž tříaktové konstrukty platí jen oslabeně či vůbec, je mně sympatické a chápu, že bylo vyprovokováno tzv. kuchařkami pro psaní scénářů. Jen bych připodotkla, že filmy doporučenými schématy nepostižitelné vznikaly již dávno, vznikají nadále a budou vznikat. Zde pouze připomenu jednoho z odvážných popíračů tradiční dramaturgie Michelangela Antonioniho a pojem „vnitřní dramaturgie“, který se v souvislosti s jeho „tetralogií citů“ začal používat.

Nemohu také nezmínit, že pojem „epický“, související také s kategorií epična jako takového, bude třeba pro filmovou dramaturgii specifikovat, neboť je spjat především s bohatou literární tradicí.

Docela mne překvapilo, jak funguje málem ztotožňování dramaturgie se syžetem – to znamená „organizací fabule za účelem předání“ (vhodnější by bylo zprostředkování čtenáři). Ve shrnutí teoretické části se pak přímo říká, že filmová dramaturgie znamená v podstatě proces přestavby (reorganizace) výchozího příběhu (fabule) do dramatického (doplňuji i ne-dramatického) filmového vyprávění (syžetu). Onen proces pak spočívá ve výběru a organizaci jednotlivých elementů příběhu s cílem „upoutat a vyvolat v něm požadované emoce“.

Rozbory tří filmů režisérky Ade Klára pojednala metodicky a popisně (prostřednictvím rekonstrukce dějových fází), také ovšem (a logicky) zúženě, neboť se přidržuje osnovy, odvozené z Wannaze: Postavy a děj; Struktura (syžet, organizace fabule); Témata; Percepce. Pro čtenářovu snazší předběžnou orientaci předestírá nástin děje, který označuje Synopse.

Dramaturgický rozbor filmu *Les pro stromy* zaznamenává soustředěně a podrobně zejména proces (sestupný) záměny (nahrazení) stěžejního cíle (profesního) ústřední postavy (zcela selhávající učitelky Melánie) za pochybnou snahu kompenzovat svá selhání a samotu až trapnou intervencí do života jiné ženy. Pakliže tu něco graduje, pak nikoliv konflikt, ale neobratnost počínání, zoufalství a trapnost ženské hrdinky. Napětí může pocítit

jen ten, kdo je ochoten očekávat další selhání, fiaska, chyby postavy; specifický filmový zážitek se dostane jen tomu, kdo ocení „autenticitu pocitů vyvolávaných kontaktem s charakterem Melánie“, kontaktem, jenž zjevně přináleží k přednostem stylu režisérky.

Termín epický se vytratil a neobjeví se ani v rozborech následujících. Je to v pořádku, neboť nekoresponduje s „filmovou studií“ nevyvíjející se postavy, postavy opakující stále stejné chyby, postavy, jež je nepřítelem pouze sama sobě a jen bůh ví, co se stane, až dospěje k další šanci svého nezvládnutého života. (Zde se rozpomínám, že by se mohly hodit narativní typy zkoumané Chatmanem – deskripce a argument).

Z rozboru snímku Všichni ostatní vyplývá, že delikátní záznam situací a reakcí naznačuje rozdílnost charakteru milenecké dvojice na dovolené a spolu s tím nelad vzájemného vztahu. Dramaturgický záměr „přivádí“ tentokrát na stejnou „scénu“ (nečekaně) jiný pár, takže může dojít ke konfrontaci, zkomplikování situace a posunu v jednání milenců ve smyslu určitého připodobnění konvenčním představám o manželském soužití. Ono zkomplikování postihuje Klára rozlišením: Linie A; Linie B. Ukáže se ale, že intenzifikaci mileneckého vztahu vyvolá spíše nečekaná autentická akce (jakási živelná vzpoura partnerky). V podkapitole věnované percepci filmu Všichni ostatní autorka konstatuje, že pro přesnější výzkum toho, jak film působí, by bylo nutné zahrnout také „analýzu záběrování, práci s herci a mizanscénou“. Nevím sice úplně přesně, co je tím míněno, ale naráží se tu dle mého názoru na meze dramaturgického rozboru filmu vůbec. Tedy rozboru, jenž se může stát užitečným především tomu, kdo se profesionalizuje v oboru scenáristiky a kdo se chce soustředit na charaktery postav existující a reagující v reálně působícím prostoru jejich vlastního světa a jejich každodennosti. Zúžení na dramaturgii („organizaci fabule“) pak pociťuji jako nedostačující především u filmu Toni Erdmann, v němž se vizuální, vizuálně – scénické, ztvárnění podstatně podílí na působivosti a výmluvnosti dramatu starého otce, jenž marně usiluje o záchranu odcizené dcery, pohlcené odlidštěným a umělým světem byznisu, a který dosáhne jejího oživení až v groteskní a odpudivé masce „chlupatého démona“.

Rekonstrukce syžetu opět pracuje s funkčními termíny jako vnitřní potřeba, vnější cíl, konflikty, zvraty, jemná gradace, sbližování ... Je adekvátně postižen smysl dílčích situací, avšak čtenář prahne po interpretaci, která by byla adekvátní toho, čeho nás režisérka učinila svědky. V některých případech i žasnoucími.

Kvalitní práci, která demonstruje, jak si její autorka osvojuje metodologii, kterou pak důsledně aplikuje a přitom dramaturgicky myslí i soudí, oceňuji, přestože jsem byla vyprovokována i k tomu, abych se chopila tužky a začala redigovat místa, která měla být opravena před odevzdáním. Doporučuji k obhájení a navrhuji ocenění známkou B.

Doc. Marie Mravcová