

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ZMĚNA HLEDISKA JAKO PRVEK STRUKTURY  
FILMOVÉHO VYPRÁVĚNÍ**

**David Semler**

Vedoucí práce: doc. Marie Mravcová

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

**MASTER'S THESIS**

**Change of Perspective as an Element of a  
Film Story Structure**

**David Semler**

Thesis advisor: doc. Marie Mravcová

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Změna hlediska jako prvek struktury filmového vyprávění

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

Praha, dne .....

Podpis .....

### **1. 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.

## 2. Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucí práce, doc. Marii Mravcové, za její pomoc s výběrem tématu a za četné konzultace, které určily směr a vývoj, jakým se moje výzkumná činnost ubírala. Rovněž bych chtěl vyjádřit paní docentce velký dík, že se tímto podílela na vedení mé již třetí vysokoškolské kvalifikační práce a značnou měrou tak přispěla k dokončení mých studií tří vysokoškolských studijních programů.

## Abstrakt v ČJ

Práce se zabývá filmy, které pracují se změnou hlediska přímo zasahující do struktury vyprávěného příběhu.

Ve většině filmů, kde se vyskytuje více hlavních postav, sledujeme vyprávění z různých perspektiv; někde je tohoto prvku využito i v případě, že se jedná o postavy vedlejší, tyto změny úhlu pohledu však většinou nemají strukturální funkci. Buď jde o propletenec dvou a více příběhů, z nichž každý má jiného protagonistu, jehož očima právě vyprávěný děj sledujeme, anebo jde o jeden příběh jednotlivce, dvojice či skupiny, který sledujeme z více úhlů pohledu, a jejichž střídání je více méně pravidelné po celou délku filmu a změna perspektivy nepřináší žádný zásadní zvrát. Tato práce se však zabývá filmy, které vypráví příběh nejprve z pohledu jednoho protagonisty a později (obvykle v půlce filmu) se změní perspektiva vyprávění a diváci tak mohou pokračovat ve sledování stejného příběhu z pohledu druhého protagonisty. Tato změna s sebou vždy přináší bod obratu, zvrát, popřípadě rovnou změnu stylu, žánru a zobrazení fikčního světa.

Pro přehlednost rozdělují filmy se změnou hlediska do dvou kategorií, kterými jsou: filmy s lineárním a nelineárním použitím času. Specifika obou kategorií ukazují na analýzách filmů: *Má mě rád, nemá mě rád* (*A la folie...pas du tout*, rež. Laetitia Colombani, 2002), *Rozbouřené vody* (*DeUsynlige*, rež. Erik Poppe, 2008), *Tři ženy* (*3 Women*, rež. Robert Altman, 1977), a *Melancholia* (rež. Lars von Trier, 2011).

## Abstrakt v AJ

In the thesis, I analyse films where the authors use the change of perspective as a fundamental element of their story structure.

In most of the films with more than one protagonist, we watch the story from different perspectives; these changes of the perspective, however, does not affect the structure of the story. There are either two or more parallel stories each of which has its own protagonist through whom we observe his own story, or there are films with just one main story of a person, couple or a group, which we observe from various perspectives. Nevertheless, the changing of the point of view itself does not lead to any turning point. In my thesis, I analyse films that at first tell the story from the perspective of one protagonist and later (usually in the midpoint of the film), the perspective from which we perceive the story shifts to another protagonist. This change always includes a turning point, sometimes even the change of style and genre of the film.

I found it useful to divide films with the change of perspective into two categories: linear and non-linear films. I show the specifics of both categories on analyses of films: *He Loves Me... He Loves Me Not* (*A la folie...pas du tout*, dir. Laetitia Colombani, 2002), *Troubled Water* (*DeUsynlige*, dir. Erik Poppe, 2008), *3 Women* (dir. Robert Altman, 1977) and *Melancholia* (dir. Lars von Trier, 2011).

# Obsah

1.	Úvod.....	7
2.	Východiska práce a vymezení základních pojmů.....	8
3.	Filmy s nelineárním použitím času .....	15
	3.1. Odlišné perspektivy téže postavy .....	15
	3.2. Dvě postavy, jeden příběh.....	15
	3.2.1. Případová studie: <i>Má mě rád, nemá mě rád</i> (A la folie...pas du tout, rež. Laetitia Colombani, 2002) .....	16
	3.3. Dvě postavy, dva příběhy .....	26
	3.3.1. Případová studie: <i>Rozbouřené vody</i> ( <i>DeUsynlige</i> , rež. Erik Poppe, 2008),.....	26
4.	Filmy s lineárním použitím času .....	35
	4.1. Případová studie: <i>3 ženy</i> (3 Women, rež. Robert Altman, 1977) .....	36
	4.2. Případová studie: <i>Melancholia</i> (rež. Lars Von Trier, 2011) .....	39
5.	Závěr .....	48
6.	Přílohy: .....	49
	Tab.1.1. Šest kategorií paralelní narace podle Lindy Aronsonové.....	49
	Tab.1.2. Rozdělení filmů se změnou hlediska .....	49
7.	Zdroje .....	50
	7.1. Literatura .....	50
	7.2. Filmy: .....	51

## 1. Úvod

V posledních třech dekadách se stále častěji objevují filmy pracující se změnou hlediska, která přímo zasahuje do struktury vyprávěného příběhu. Ve většině filmů, kde se vyskytuje více hlavních postav, sledujeme vyprávění z různých perspektiv; někde je tohoto postupu využito i v případě, že se jedná o postavy vedlejší; takové změny úhlu pohledu však většinou nemají strukturální funkci. Buď jde o propletenec dvou a více příběhů, z nichž každý má jiného protagonistu, jehož očima právě vyprávěný děj sledujeme, anebo jde o jeden příběh jednotlivce, dvojice či skupiny, který sledujeme z více úhlů pohledu, a jejichž střídání je více méně pravidelné po celou délku filmu a změna perspektivy pak nemá funkci zásadního zvratu v ději. Tato práce se však bude zabývat filmy, které vypráví příběh nejprve z pohledu jednoho protagonisty a později (obvykle v půlce filmu) se změní perspektiva vyprávění a diváci tak mohou pokračovat ve sledování stejného příběhu z pohledu druhého protagonisty. Tato změna s sebou téměř vždy přináší bod obratu, zvrát, popřípadě rovnou změnu stylu, žánru a zobrazení fikčního světa. Jedná se například o snímky: *Komorná* (*Agasshi*, rež. Chan-wook Park, 2006), *Zmizelá* (*Gone Girl*, rež. David Fincher, 2014), *Má mě rád, nemá mě rád* (*À la folie... pas de tout*, rež. Laetitia Colombani, 2002), *Rozbouřené vody* (*DeUsynlige*, rež. Erik Poppe, 2008), *Dvojitý život Veroniky* (*La double vie de Veronique*, rež. Krzysztof Kieslowski, 1991), *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) aj.

Práci bych chtěl koncipovat nejen jako přehled poznatků o filmech se změnou hlediska<sup>1</sup>, ale také jako návod pro scénáristy, kteří by chtěli tento narativní modus využít ve svých scénářích. Přicházím proto s možným rozdělením těchto filmů do několika skupin podle jejich struktury a jednotlivé kategorie doplňuji analýzami filmů, na kterých dokládám své teze. Motivací k prozkoumání tohoto tématu pro mě byla jednak moje osobní záliba ve filmech se změnou hlediska a pak také fakt, že mi byly do jisté míry inspirací můj bakalářský scénář, k jehož dalším úpravám se chystám.

---

<sup>1</sup> Pokud nebude uvedeno jinak, termínem "změna hlediska" budeme v této práci označovat „změnu hlediska jako strukturálního prvku“



## 2. Východiska práce a vymezení základních pojmů

Filmy, kde je změna hlediska strukturním prvkem, nemohou už ze své podstaty mít klasickou tří aktovou stavbu s jedním hrdinou. Tím se podobají paralelnímu vyprávění, ačkoli, jak si ukážeme později, ne vždy je můžeme beze zbytku k tomuto typu zařadit. Pro základní vymezení termínů, se kterými budeme pracovat, bude tedy přínosné se nejprve podívat na to, jak na paralelní naraci nahlíží současná dramaturgie. Jako východisko jsem zvolil publikaci *Scénář pro 21. století*<sup>2</sup> britské profesorky a pedagožky scenáristiky Lindy Aronsonové, která rozlišuje šest druhů paralelní narace, které rozděluje do dvou kategorií (podle toho, jestli se v nich objevují skoky v čase nebo nikoli) a dále jednotlivé druhy velmi přehledně člení do několika podskupin, jež doplňuje příklady filmů (viz. tab. 1.1.).

Do kategorie filmů se skoky v čase Aronsonová řadí tři ze šesti zmiňovaných druhů: „Vyprávění s flashbacky“, „Nelineární mozaika“ a „Sled příběhů“<sup>3</sup>, kam bychom mohli zařadit i filmy se změnou hlediska.

„Sled příběhů“ Aronsonová dále rozděluje do čtyř podskupin, z nichž nás zajímají především „Jiné úhly pohledu“<sup>4</sup>, kam spadají jednak filmy zobrazující různé verze stejné události (např. filmy *Náhoda (Przypadek)*, rež. Krzysztof Kieślowski, 1987), *Lola běží o život (Lola rennt)*, rež. Tom Tykwer, 1998), *Na Hromnice o den více (Groundhog Day)*, rež. Harold Ramis, 1998), *Srdcová sedma (Sliding Doors)*, rež. Peter Howitt, 1998) atd.), tak filmy s odlišnými úhly pohledu postav na tutéž událost, která se stala v minulosti (např. *Rašómón (Rashomon)*, rež. Akira Kurosawa, 1950) a *Úhel pohledu (Vantage Point)*, rež. Pete Travis, 2008)). Aronsonová podskupinu „Jiné úhly pohledu“ charakterizuje následovně: „Tato forma filmů opakuje různé verze událostí, aby ukázala, co se bývalo mohlo stát, co by se mohlo stát nyní, nebo jak se různí pohledy na to, co se stalo, přičemž zdůrazňuje subjektivitu lidského zážitku a nejistou podstatu pravdy.“<sup>5</sup>

Filmy s jinými úhly pohledu jsou žánrově velice různorodé. *Na Hromnice o den více* je romantická komedie o nesnesitelném muži, který musí prožít jeden den svého života tolikrát, dokud se nenapraví a nepozná, co je láska. *Lola běží o život* je thriller o ženě, která má dvacet minut na záchranu života jejího přítele, a podobně jako ve videohrách, když se jí to nepovede, končí smrtí a musí začít svůj úkol znovu od začátku (celkem sledujeme její snažení třikrát,

---

<sup>2</sup> Linda Aronsonová, *Scénář pro 21. Století* (Praha: NAMU, 2014), překlad Michaela Graeberová

<sup>3</sup> tamtéž, 131

<sup>4</sup> tamtéž, 137

<sup>5</sup> tamtéž, 244

než dospěje k šťastnému konci). *Náhoda* je drama o muži, jehož osud také sledujeme třikrát, a podobně jako v pozdějším filmu *Lola běží o život*, rozhoduje o dalším vývoji každého jednotlivého z příběhů banální náhoda: zda se protagonistovi na začátku příběhu podaří nebo nepodaří chytit vlak do Varšavy. Film však není jen dramatem o tom, jak se na základě náhody může zcela proměnit osobní a rodinný život člověka, nýbrž jak může být ovlivněno i jeho politické přesvědčení. *Náhoda* má tak váhu soudobé politické výpovědi, která se snaží dokumentovat komunistickou a disidentskou sféru v osmdesátých letech v Polsku.

Do podskupiny „Jiné úhly pohledu“ bychom s jistými výhradami mohli zařadit i některé filmy se změnou hlediska, např. *Komornou* (Agasshi, rež. Chan-wook Park, 2006), *Zmizelou* (*Gone Girl*, rež. David Fincher, 2014) nebo *Má mě rád, nemá mě rád* (*À la folie... pas de tout*, rež. Laetitia Colombani, 2002). Příběhy všech tří filmů jsou nahlíženy ze dvou různých hledisek dvou hlavních postav a můžeme o nich prohlásit, že ukazují „jak se různé pohledy na to, co se stalo“. Platí i to, že zdůrazňují „subjektivitu lidského zážitku a nejistou podstatu pravdy“. Zásadním rozdílem mezi nimi a filmy z kategorie „Jiné úhly pohledu“ je však fakt, že v nich téměř vždy dochází ke změně žánru. Film *Má mě rád, nemá mě rád* začíná jako romance o dívce nešťastně zamilované do ženatého muže, avšak po změně hlediska se žánr překlápí do psychothrilleru, kdy se dozvídáme, že dívka je psychicky labilní erotomanka, která rozvrátila muži rodinu a ohrožuje i jeho zdraví a život. *Zmizelá* se nejprve zdá být detektivním příběhem o muži, který hledá svoji manželku, ze které se po změně hlediska stává naopak pachatelem zločinu a žánr se překlápí také do thrilleru.

Dalším prvkem, který odlišuje filmy se změnou hlediska od filmů s „jinými úhly pohledu“ je fakt, že nezkoumají pouze minulost, jako je tomu u *Rašomóna* a u *Úhlu pohledu*, kde nám několik postav vypráví svoji verzi událostí, které se staly. Ve druhém bodě obratu v *Komorné* a už v první hodině filmu *Zmizelá* se naopak obě časové linky spojí a příběh pokračuje v přítomnosti (pomocí paralelního vyprávění) a k minulosti se už neobrací. Což souvisí i s tím, že všem třem filmům se změnou hlediska chybí rámeček, o jehož užití u filmů s „jiným úhlem pohledu“ Aronsonová píše: „Tím, že se na konci prvního dějství začnou odehrávat jeho „jiné verze“, představuje první dějství a jeho konce v těchto filmech určitý rámeček.“<sup>6</sup> Ve filmu *Úhel pohledu* je tímto rámečkem zavraždění amerického presidenta na summitu ve Španělsku, které postupně sledujeme očima několika zúčastněných a odhalujeme tak, kdo za atentátem stojí; ve filmu *Rašomón* pak sledujeme tři muže, schovávající se před deštěm pod bránou Rašomón, a vyprávějící si o soudním procesu s banditou, který údajně zavraždil

---

<sup>6</sup> tamtéž, 245

v lese samuraje a znásilnil jeho ženu. Postupně zazní čtyři verze příběhu, které se od sebe liší tolik, že každá určuje vrahem někoho jiného. Filmům se změnou hlediska by však rámec jejich promyšlenou strukturu založenou na nenaplnění očekávání diváka pouze rozmělnil a narušil. Později se k výše zmíněným třem filmům se změnou hlediska vrátíme a pokusíme se je zařadit do kategorie „Filmy dvojí cesty“<sup>7</sup>.

Další velkou kategorií filmů s paralelní narací jsou podle Aronsonové snímky bez skoků v čase. Sem řadí „Mozaiku příběhů“, „Příběhy se skupinovým hrdinou“ a již zmiňované „Filmy dvojí cesty“, o kterých píše: „Vždy pojednávají o dvou postavách, které se k sobě přibližují, nebo se od sebe vzdalují, anebo se pohybují souběžně (fyzicky nebo emočně).“<sup>8</sup> Tato definice by se dala velmi dobře vztáhnout i na filmy se změnou hlediska, ve kterých jde téměř výhradně také o příběh dvou postav. Aronsonová o filmech dvojí cesty dále říká: „Jejich heslem jsou „dva paralelní životy“, přičemž každý z protagonistů musí mít vlastní linii událostí a své vlastní společníky.“<sup>9</sup> Tím se značně zúžil výběr filmů se změnou hlediska, které sem lze zařadit. Nicméně, stále sem spadají filmy jako: *Rozbouřené vody (DeUsynlige*, rež. Erik Poppe, 2008) a *Dvojí život Veroniky (La double vie de Veronique*, rež. Krzysztof Kieslowski, 1991). Mohli bychom sem zařadit také snímky *Komorná, Zmizelá a Má mě rád, nemá mě rád*, avšak ani do této skupiny nespádají beze zbytku. Hrdinové filmů *Komorná a Má mě rád, nemá mě rád* totiž mají každý svoji linii příběhu a své vlastní společníky, ale zároveň se vlastně jedná o ten samý příběh, jen nahlížený z jiných úhlů pohledu. Figurují v něm sice ti samí společníci hlavních postav, jen hrají v příběhu odlišné role, podle toho, z čí perspektivy události sledujeme. Jde tedy vlastně o takový prvek struktury, který spadá do „Sledu příběhů“. Nejzásadnější odchylka, která z této skupiny bezpodmínečně vyřadí všechny naše hlediskové filmy až na *Dvojí život Veroniky*, je fakt, že Aronsonová řadí filmy „Dvojí cesty“ do kategorie snímků bez skoků v čase. Změna hlediska je však u těchto filmů doprovázena tím, že se vrátíme na začátek příběhu a vyprávíme ho z jiného úhlu pohledu (tedy „skáčeme v čase“).

Dále existují filmy se změnou hlediska, jejichž zařazení do některé z kategorií by bylo ještě náročnější. Například u snímku *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) nejde ani o „Sled příběhů“, protože neobsahuje skoky v čase, ani nemůžeme říci, že jde o film „Dvojí cesty“,

---

<sup>7</sup> tamtéž, 133

<sup>8</sup> tamtéž, 183

<sup>9</sup> tamtéž, 183

protože obě hrdinky jsou celý film až na výjimky stále spolu (žijí v jednom domě a mají stejné společníky).

Aronsonová se filmům s dvěma hlavními hrdiny věnuje ještě v kapitole „Hlavní postavy a postavy, které se hlavními pouze zdají“<sup>10</sup>, kde hovoří o tom, že v nelineárních filmech je potřeba od začátku jasně určit jednoho protagonistu, ale zároveň uznává, že ve filmech o parťácích (buddy movies) oba parťáci zaujmají roli hlavní postavy (např. *Thelma a Louisa* (rež. Ridley Scott, 1991)). Dále uvádí, že v linii událostí (základní linii příběhu), jsou si obě tyto postavy rovny, avšak ve vztahové linii (to, jak se vyvíjí jejich společný vztah), mají rozdílné role: parťák č.1 komplikuje život parťákovi č.2: „Parťák č.2 je nepředvídatelný a pravděpodobně to byl on, kdo celé jejich dobrodružství vyvolal. To tedy znamená, že normálnější parťák (např. Louisa) je hlavní postavou v obou dvou liniích, zatímco parťák č. 2 (např. Thelma), pouze v linii událostí, a naopak antagonistou v linii vztahů.“<sup>11</sup> Ačkoli ve filmech se změnou hlediska jde jen zřídka o parťáky (možná někdy zdánlivě), toto Aronsonové rozdělení na „normálnějšího“ hrdinu a „nepředvídatelného“ hrdinu platí i pro ně; vzpomeňme např. na *Zmizelou*, kde relativně obyčejný muž hledá manželku s až psychopatickými sklony, nebo na *Má mě rád, nemá mě rád*, kde opět vystupuje evidentně psychopatická dívka, která naopak obyčejného muže pronásleduje a stává se mu životu nebezpečnou.

Rozdělení rolí ve filmech s dvěma protagonisty se věnuje i David Green z Connecticut College, který ve svém článku „Contemporary Hollywood Masculinity and the Double-Protagonist Film“<sup>12</sup> vymezuje nový žánr hollywoodského filmu, ve kterém se objevují dvě hlavní postavy, jež jsou každá ztvárněna filmovou hvězdou a obě se snaží vyprávění dominovat. Jako příklady uvádí filmy: *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Interview s upírem* (Neil Jordan, 1994), *Sedm* (David Fincher, 1995), *Klub rváčů* (David Fincher, 1999), *Talentovaný pan Ripley* (Anthony Minghella, 1999), *Trója* (Wolfgang Peterson, 2004), *Collateral* (Michael Mann, 2004), *Zkrocená hora* (Ang Lee, 2005) aj. Mezi těmito příklady bychom jistě našli filmy, které se dotýkají problematiky změny hlediska (*Klub rváčů*, *Talentovaný pan Ripley*), Green se však zaměřuje pouze na filmy s mužskými hlavními představiteli a nový žánr, který nazývá „Double-Protagonist Film“ vymezuje především v kontextu dominance a submisivity ve vztazích mezi muži.

---

<sup>10</sup> Aronsonová, 65-70

<sup>11</sup> Tamtéž, 66

<sup>12</sup> David Green, „Contemporary Hollywood Masculinity and the Double-Protagonist Film“, *Cinema Journal* 48 (2009, No.4, str. 22-43)

Green uvádí, že „každý z obou mužských protagonistů je zdvojením toho druhého, zápasí s ním o dominanci nad příběhem, sexuálními objekty a sympatií publika.“<sup>13</sup> V některých filmech jsou protagonisté postaveni proti sobě, v jiných splývají v jednoho; „muži jsou vždy polovinou páru, který naznačuje, že nejsou dvěma individuálními bytostmi, nýbrž dvěma zápasícími póly vědomí.“<sup>14</sup> Pokud rozšíříme Greenovu definici a zahrneme do ní obě pohlaví, může se vztahovat i k hrdinům filmů s se změnou hlediska, kterými jsou např.: manželé ve *Zmizelé*, kteří jsou oba verzi průměrného člověka, který se zoufale snaží být něčím jedinečným nebo sestry v *Melancholii*, jež obě zosobňují zcela opačný postoj zoufalé ženy, které se zhroutil svět (ať už doslova nebo metaforicky).

Jako předchůdce žánru double-protagonist Green uvádí filmy noir, westerny a buddy-movies. Dále Green tvrdí, podobně jako Linda Aronsonová, že jeden protagonista má vždy více prostoru než druhý, který však jeho pozici ohrožuje: „obecně se v diskursu filmové teorie popisuje subjektivita filmového mužského protagonisty jako narcistická, druhého mužského hrdinu můžeme vnímat jako někoho, kdo je v „echoistickém“ vztahu k narcisistickému muži – jinými slovy jde o mužskou verzi známého ovidiovského mýtu o Narcisovi a Echó.“<sup>15</sup> Podle Ovidia se nymfa Echó, která smí pouze opakovat slova druhých jako ozvěna, zamilovala do Narcise, který je však schopen milovat pouze sám sebe a proto ji neustále odmítá, zatímco ona ho neustále pronásleduje a opakuje jeho slova. Pro feministické teorie je Echó často předobrazem ženy, která umí žít jen pro svého narcisistického mužského vůdce, k němuž vzhlíží, podporuje ho a je mu ozvěnou. Green uvádí, že toto rozdělení rolí lze najít i v žánru double-protagonist, kdy mužský hrdina v submisivní roli potvrzuje dominanci druhého muže a sám se dostává do masochistické pozice, touží být tak oslnivý jako jeho narcisistický druh, vzhlíží k němu. Zároveň má roli jakéhosi pozorovatele, který nabádá publikum, aby se s ním v jeho obdivu k druhému protagonistovi ztotožnilo. Avšak v průběhu hollywoodských filmů si „masochista uvědomí, že narcismus je druh bytí, kterého nikdy nemůže docílit, a narcis je postava, kterou nikdy nemůže vlastnit, a proto se nakonec pokouší

---

<sup>13</sup> Green, 25 (uvádím ve vlastním překladu: „Each male star doubles the other, in his battle over narrative dominance, sexual objects, and audience sympathy.“)

<sup>14</sup> Green, 25 („the males are always complementary halves of a dyad that suggests not two individuals but two warring halves of one consciousness, a psychic doubling that recalls Ingmar Bergman's haunting, disturbing woman-centered *Persona* (1966)“)

<sup>15</sup> Green, 30 („in film-theory discourse generally, the subjectivity of the cinematic male protagonist has been described as narcissistic, this secondary male lead can be seen as being in an essentially *echoistic* relation to the narcissistic male—a male-male version, in other words, of the famous and infinitely suggestive Ovidian myth of Narcissus and Echo.“)

narcisovi uškodit a zničit ho.“<sup>16</sup> Tento zvrat přichází například i ve filmu *Má mě rád, nemá mě rád...*, v němž hrdinka po dlouhém snaží dospět k závěru, že ji objekt její touhy nikdy nebude milovat, a po tomto zjištění se pokusí vzít mu život.

Jako poslední zmíníme i tzv. „mind-game“ filmy, které popisuje německý filmový historik a profesor Filmových a televizních studií na Univerzitě v Amsterdamu Thomas Elsaesser ve své eseji „The Mind-Game Film“<sup>17</sup>: „filmy, ve kterých si tvůrci zahrávají s diváky, a to tak, že některá ze zásadních informací je zamlčena, nebo podána nejednoznačně, např. *Obvyklí podezřelí* (1995) Bryan Singera a Fincherův *Klub rváčů* (1999)[...]“<sup>18</sup>. Tento prvek „vodění publika za nos“ je přítomný ve velkém procentu filmů se změnou hlediska (např. *Komorná, Má mě rád, nemá mě rád* atd.), ale lze sem zařadit i filmy, které mají zdánlivě jen jednoho protagonistu a tradiční tří aktovou strukturu (někdy se skoky v čase) a až v závěru nám tvůrci dopřejí i pohled z jiného hlediska, který změní vše, co jsme si do té doby o příběhu a o hlavní postavě mysleli. Elsaesser ve své eseji zmiňuje několik častých motivů, které se v mind-game filmech objevují: hrdina je svědkem událostí, jejichž smysl mu uniká a spolu s ním pokládá film otázku: „co přesně se stalo?“ (např. filmy *Memento*, *Donnie Darko*). Protagonista často nedokáže rozeznat realitu od vlastní imaginace (*Matrix*, *Truman Show*). Hlavní postava má přítele, mentora nebo společníka, o němž se ukáže, že je pouze imaginární (*Klub rváčů*, *Čistá duše*). Hrdina se musí sám sebe ptát: „kdo jsem já a co je moje realita?“, popřípadě „jsem ještě na živu, nebo už jsem mrtvý?“ (*Blade Runner (1982)*, *Šestý smys*). Hlavní postava (většinou žena) je přesvědčována svým okolím, že něčí existence, nebo zmizení (většinou dítěte), je pouze produktem její halucinace, vyvolané dávným traumatem (*Vesnice*, *Minority Report (2002)*).

Motiv, jenž Elsaesser ve své eseji zmiňuje, a který se přímo týká i filmů se změnou hlediska, je následující: „Nejenom, že je hrdina neschopný rozlišovat mezi různými světy, ale často si ani není vědom toho, že nějaký paralelní vesmír existuje, a stejně tak si toho nejsou vědomi ani diváci – dokud ve filmu nepřijde moment, kdy vyjde najevo, že vyprávění a

---

<sup>16</sup> Green, 43 („the masochist, having realized that narcissism is a state of being he can never enter and the narcissist a figure whom he can never possess, attempts to damage and destroy the narcissist”)

<sup>17</sup> Thomas Elsaesser, „The Mind-Game Film“, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Ed. by Warren Buckland (2009, Blackwell Publishing Ltd.)

<sup>18</sup> Elsaesser, 14 (uvádím ve vlastním překladu; orig.: „films where it is the audience that is played games with, because certain crucial information is withheld or ambiguously presented: Bryan Singer’s *The Usual Suspects* (1995), Fincher’s *Fight Club* (1999)...”)

zápletky jsou založeny na mylné kognitivní nebo percepční premise (*Klub rváčů*, *Šestý smysl*, *Lost Highway*)<sup>19</sup>.

Z výše řečeného je patrné, že filmy se změnou hlediska rozhodně nejsou zanedbatelnou skupinou, které však momentálně chybí jasné zařazení a rozčlenění. Navrhuji následující kategorizaci, která vychází z poznatků Lindy Aronsonové a čerpá z jejího rozdělení struktur paralelní narace. (viz. tab.1.2.)

Filmy se změnou hlediska můžeme rozčlenit do tří kategorií, kterými jsou: filmy s nelineárním použitím času, filmy s lineárním časem a mind-game filmy. Nelineární filmy můžeme dále rozdělit do tří podskupin: Odlišné perspektivy téže postavy (např. *Lola běží o život*, *Srdcová sedma*, *Na Hromnice o den více*); Odlišné perspektivy dvou (nebo více) postav na jeden příběh (např. *Rašómón*, *Komorná*, *Zmizelá*, *Pokání*, *Má mě rád*, *nemá mě rád*, *Mulholland Drive*) a dva příběhy (např. *Rozbouřené vody*).

U lineárních filmů změna hlediska většinou přináší alegorický rozměr (např. *Melancholia*, *3 Ženy*, *Dvojitý život Veroniky*).

Mezi filmy se změnou hlediska často patří i mind-game filmy, pro jejich specifika a především komplexitu jejich problematiky, která by přesáhla ambice této diplomové práce, je však do kategorie filmů se změnou hlediska nebudeme zařazovat (např. filmy *Klub rváčů*, *Šestý smysl*, *Ti druzí* aj.).

V druhé části práce se budeme jednotlivými kategoriemi a jejich poddruhy zabývat podrobněji a specifika všech druhů si ukážeme na jednotlivých příkladech filmů.

---

<sup>19</sup> Elsaesser, 17-18 (uvádím ve vlastním překladu; orig.: "Not only is the hero unable to distinguish between different worlds: he or she is often not even aware that there might be parallel universes, and neither is the audience – until a moment in the film when it turns out that the narrative and plot have been based on a mistaken cognitive or perceptual premise (*Fight Club*, *The Sixth Sense*, *A Beautiful Mind*).")

### 3. Filmy s nelineárním použitím času

Příběhy filmů v této kategorii jsou vyprávěny s pomocí skoků v čase. Nejprve sledujeme příběh od začátku do konce a následně se vrátíme opět na začátek a sledujeme tentýž příběh znovu.

#### 3.1. Odlišné perspektivy téže postavy

Filmy v této podkategorii nespádají zcela bezvýhradně do filmů se změnou hlediska uplatněného jako prvek struktury, a to především proto, že v nich nejde ani tak o změnu hlediska, jako o změnu reality.

V ostatních zmiňovaných kategoriích změna hlediska (a hlavní postavy) deformuje realitu, popřípadě ji nahlíží z jiného úhlu, zatímco v této kategorii naopak pozměněná a znovu nahlédnutá realita (téže postavy) mění hledisko postavy.

Proto např. ve filmu *Lola běží o život* končí první dva příběhy smrtí hlavních hrdinů, zatímco ve třetím Lola vítězí nad nepřízní osudu, a ještě si navíc odnáší peněžitou odměnu.

Tematicky se tak tato kategorie od ostatních liší, neboť se zabývá téměř výhradně funkcí náhody a jejím dopadem na životy hlavních hrdinů (*Náhoda; Lola běží o život; Srdcová sedma*), popřípadě poučením se z vlastních chyb (*Na Hromnice o den více; Nahý; Palm Springs*), ale strukturně se filmy s odlišnými perspektivami jedné postavy filmům se změnou hlediska různých postav velmi podobají a proto je zde uvádíme.

#### 3.2. Dvě postavy, jeden příběh

Do této podkategorie spádají většinou filmy se změnou hlediska, které mají méně umělecké ambice a jsou cíleny spíše na většinového diváka. Často se jedná o adaptace současných literárních děl, ve kterých figurují dvě hlavní postavy: nejprve sledujeme příběh očima jedné z nich a poté se vrátíme opět na začátek a sledujeme znovu tentýž příběh očima druhé postavy. Tato změna přichází zpravidla v půlce filmu a odhaluje skutečnosti, které stojí v přímém kontrastu s tím, co bylo do této chvíle ve filmu odvyprávěno. Hlavní funkcí změny hlediska v těchto filmech je tedy překvapit diváka (např. *Komorná*), jsou ale i takové filmy, kde změna hlediska podporuje téma, např. jak je tomu ve filmu Laetitií Colombani *Má mě rád, nemá mě rád*, který vypráví příběh ženy, která není schopná rozeznávat realitu od svých vlastních představ.



### 3.2.1. Případová studie: *Má mě rád, nemá mě rád* (A la folie...pas du tout, rež. Laetitia Colombani, 2002)

Debut francouzské scenáristky a režisérky Laetitia Colombani je zcela typickým filmem se změnou hlediska s přesně vystavěnou strukturou, nečekanými zvraty a výraznou změnou žánru. Zároveň se však opírá o vykonstruovaný příběh, jehož linky do sebe na konci zapadnou jako dokonalá skládačka, ale díky tomu, že je vypočítaný do posledního milimetru, vytrácí se z něho život.

Film začíná jako romance o talentované studentce malby Angelique, která prožívá intenzivní román se ženatým mužem, kardiologem Loicem. Ačkoli je jejich láska nejprve vykreslena idylicky, postupně se vztah začíná komplikovat. Loic, i přes své původní sliby, že se rozvede, stále zůstává s manželkou, a navíc dá Angelique několikrát najevo, že manželka je pro něho důležitější. Zoufalství dívky vygraduje do té míry, že se rozhodne spáchat sebevraždu. V tomto bodě příběhu se film zastaví, ve zrychlené smyčce se vrátí na začátek a je vyprávěn znovu, avšak tentokrát z pohledu Loica. Velmi záhy se dozvídáme, že Loic viděl Angelique do té doby jen jednou v životě a dívka si celý jejich vztah pouze vysnila, neboť není schopná rozlišovat mezi realitou a fikcí. Tvůrci se ve vytváření její postavy opírají o diagnostiku tzv. erotomanie, což je psychická porucha s velmi nízkou frekvencí výskytu, vyznačující se tím, že je postižený jedinec přesvědčený, že ho určitá osoba, obvykle s vyšším sociálním, ekonomickým nebo politickým statutem, miluje. Jedinec (většinou žena) má s touto určitou osobou minimální, nebo žádný, kontakt, a přesto ji vnímá jako někoho, kdo ho sleduje, ochraňuje, nebo pronásleduje.<sup>20</sup> Příběh se tak z romance stává thrillerem o muži, jehož spokojený život je náhle převrácen naruby psychicky labilní ženou, kvůli které přijde o práci, manželku, nenarozené dítě a v konečné fázi o zdraví a téměř i o život.

O Angelique se v úvodu dozvídáme, že je talentovanou studentkou na výtvarné škole, která právě získala stipendium a možnost vystavit svá díla v prestižní galerii v Paříži. Právě se nastěhovala do vily bohaté rodiny, jež Angelique pověřila, aby se starala o jejich dům, zatímco oni stráví rok ve Washingtonu. Dívka pracuje v baru, kde si střídají směny s blízkou kamarádkou Heloise, jež se kvůli nepřítomnosti své matky musí strát o svojí malou sestru. Angelique se také vídá s kamarádem Davidem, studentem medicíny, který je do ní

---

<sup>20</sup> Oliveira, C., Alves, S., Ferreira, C., Agostinho, C., & Avelino, M. (2016). Erotomania – A Review of De Clérambault's Syndrome. *European Psychiatry*, 33(S1), S533-S533. doi:10.1016/j.eurpsy.2016.01.1972

zamilovaný. Postupně se dozvídáme, že dříve dívka žila se svým otcem, malířem, který je však nyní už po smrti. Angélique nemá žádnou další rodinu a, zdá se, ani přátele.

První scéna filmu se odehrává v květinářství a prvním záběrem je detail rozkvetlých růží, které jsou jedním z často opakujících se motivů filmu, neboť je to právě růže, která spojila osudy Angélique a Loica dohromady. Tento detail se dozvídáme až v úplném závěru filmu, kdy si Loic vzpomene, že kdysi před domem sousedů potkal dívku, které daroval jednu z kytice růží, jež nesl své manželce. Kytici koupil poté, co se dozvěděl, že jeho manželka je těhotná, a nejspíš, v záchvatu radosti, jednu z nich daroval Angélique, která si tento moment ve své fantazii přetvořila v osudové setkání a vyznání lásky.

Po záběru rozkvetlých růží se mezi květinami objeví velké a rozzářené oči Angélique, jejíž představitelka Audrey Tautou, kterou známe především jako Amélii z Montmarteru ze stejnojmenného filmu, je díky svému bezelstnému úsměvu ztělesněním nevinnosti, čehož tvůrci patřičně využili pro svůj plán co nejvíce v první půlce filmu diváka zmást. Angélique hned v úvodním dialogu s prodávčem květin předvede svoji odzbrojující schopnost manipulovat s lidmi. Přesvědčí květináře, aby doručil růži jejímu příteli, a to i přesto, že květinářství tak malé zásilky zásadně nedoručuje. V tento moment však divák chování Angélique nevyhodnotí jako manipulativní, pouze je okouzlen, stejně jako prodávč, jejím roztomilým projevem a formou, jakou chce dokázat lásku svému příteli.

Romantická pop-rocková hudba, která zní v následující sekvenci úvodních titulků, rovněž záměrně naznačuje, že půjde o odlehčený žánr, ne nepodobný právě zmiňované Amélii z Montmartru. Během úvodních titulků vidíme Angélique, jak si prohlíží výlohu obchodu se suvenýry, jež je tvořená výhradně ze stylizovaných srdíček, která se také stanou jedním z hlavních motivů. Srdce ve filmu symbolizuje nejen čistou lásku ke druhému člověku, jak ji vnímáme na začátku příběhu Angélique, ale také je symbolem života a smrti, jak se s ním setkává Loic při své práci kardiologa, a nakonec se mění v symbol patologické posedlosti, když Angélique Loicovi daruje v úhledné krabici zabalené skutečné srdce propíchnuté kovovým šípem.

Během titulkové sekvence se setkáváme s Loicem, který od poslíčka dostane kytku, jež mu posílá Angélique. Autoři zde pro zmatení diváka využívají elipsu a zamlčí, že si Loic myslí, že mu růži posílá jeho manželka, a proto si jeho radostný úsměv vyložíme tak, že je do Angélique zamilovaný. Další technikou, kterou autoři používají pro navození pocitu, že Angélique s Loicem chodí, jsou reakce vedlejších postav. Například během následujícího

rozhovoru v práci se Heloise sama na Loica ptá a označuje ho za přítele Angelique. Dostáváme se tak do příběhu v momentě, kdy Angelique o skutečnosti svého vymyšleného vztahu přesvědčila nejen sebe, ale i své okolí.

Další technikou, kterou autoři používají pro zastření skutečnosti, je náhoda. Například hned ve scéně slavnostního banketu, kam David vzal Angelique, aby se tam mohla potkat s Loicem, dochází k situaci, kdy Angelique odchází na toalety a pár minut po ní i Loic. Divák se tak domnívá, že Loic jde na toaletu na tajnou schůzku s Angelique, stejně tak, jako si to myslí David. Když sledujeme příběh podruhé z perspektivy Loica, dozvídáme se, že šel na záchod prostě jenom proto, že měl fyziologickou potřebu, a to, že tak učinil hned po odchodu Angelique byla čistě náhoda.

David, sžírán žárlostí, se jde na toalety také podívat a překvapí Angelique a Loica, jak spolu vychází ven a loučí se (neutrálně, aby zachovali dekorum, zdá se). Potvrdí se tak jeho i divákova domněnka, že spolu měli na toaletě intimní schůzku. Co se však dovídáme ve druhé verzi příběhu je, že Loic ani neví, kdo Angelique je, než mu dívka připomene, že se viděli u Loicových sousedů. Celou jejich konverzaci (během níž nepolevující úsměv představitelky ztrácí své původní kouzlo a navozuje spíše zneklidňující pocit) je patrné, že se neznají. Opět tak přichází ke slovu náhoda, díky které David dorazí k toaletám až ve chvíli, kdy se ti dva loučí. V tak složitém příběhu potom působí výskyt tolika náhod nepřesvědčivě.

Nejsilnějším prvkem, který drží smyšlenou linku první části filmu pohromadě, je ale především výřečnost Angelique a její sugestivní způsob vyprávění o její lásce a vztahu s Loicem. Není zcela jasné, zda má své odpovědi dopředu připravené, či má jen velmi vyvinutou schopnost pohotově reagovat. Na lékařském večírku například Davidovi vysvětlí, že se nemůže s Loicem bavit na veřejnosti, protože v lékařských kruzích všichni jeho manželku znají. Pokud známe jen první verzi příběhu, tak její lži prostě věříme, ale po změně perspektivy nás nutí její výrok přemýšlet, do jaké míry žije v iluzi vztahu s Loicem a do jaké míry jsou její odpovědi chladnokrevně promyšleny, aby okolí nepoznalo, že se mezi nimi nikdy nedošlo k ničemu hlubšímu než ke společenské konverzaci.

Zdá se, jako by se tvůrci nemohli rozhodnout, zda je postava Angelique vypočítavá psychopatka, která se snaží odloučit Loica od rodiny za každou cenu, anebo psychicky labilní dívka žijící ve svém vlastním světě iluzí. Pro účely vyprávění se jim hodí obě polohy a střídají je, jak je zrovna napadne. A tak si je Angelique zcela vědoma, že si ji Loic ani nepamatuje, když se potkají na večírku v koupelně a dívka mu začne připomínat, kde se kdysi

poprvé viděli (poté, co svým přátelům řekla, že spolu chodí a jeho manželka se s ním kvůli ní rozvede). Erotomanie, která je v závěru filmu *Angelique* diagnostikována, se však chladnou vypočítavostí nevyznačuje.

Na druhou stranu pak na Loicovy narozeniny očekává, že za ní přijde domů, aniž by ho jakkoli informovala, že na něho bude čekat. Ano, sice mu v noci zanesla do kanceláře jeho podobiznu jako dárek, a telefonátem se zmínila jeho sekretářce, že se s ním večer uvidí, ale jinak mu nenechala sebemenší indicii, kam by za ní měl dorazit. Na večírku se před Loicem celou dobu chovala jako náhodná známá, kterou potkal u sousedů, a dokonce si přesně vypočítala odchod, aby ji jako by náhodou nabídnul odvoz. Následující večer naopak pasívně sedí doma a čeká, že se Loic jako zázrakem objeví.

Prvním zvratem první části filmu je zjištění, že manželka Loica je těhotná. Do té doby je divák zcela na straně *Angelique*, protože se (z jejich úst) dozvídá, že je Loic v manželství nešťastný, a navíc nám je jí následně líto, když Loic nedorazí na jejich schůzku (o které si myslíme, že mají smlouvenou). Poté, co náhodou (opět zde hraje roli náhoda) *Angelique* s kamarádkou *Heloise* potkají Loica a jeho těhotnou manželku, *Heloise* vyřkne divákovy pochybnosti: „Opustil by muž svoji těhotnou ženu pro nějakou studentku? Nejde jen o tebe, ale i o to dítě...“<sup>21</sup> *Angelique* tvrdí, že manželka si chce dítětem Loica k sobě připoutat a že láska mezi ní a Loicem není jen nějakou aférou. Svojí sugestivní výpovědí se získá *Heloise* zpátky na svou stranu, i když pochybnosti přetrvávají.

Následuje další náhoda. Když *Angelique* přespí u *Heloise*, staví se u ní doma Loic. Divák si myslí, že se přišel omluvit za to, že se nedostavil na schůzku. V druhé části filmu se však dovídáme, že si přišel pouze půjčit mléko od sousedky pro svoji těhotnou manželku. Ze všech 365 nocí, kdy *Angelique* spala v domě sousedů a čekala na něho, si však vybral zrovna tu jedinou, kdy byla pryč u kamarádky.

*Angelique* mezitím uspává dceru kamarádky, *Leu*, a vypráví jí o svém otci, se kterým bydlela v jeho malířském ateliéru. Protože nesměla mít žádného domácího mazlíčka, vytvořila si koláž z látek a knoflíků, která znázorňovala kocoura, jež nazvala *Pan Kocour*. „Když mi bylo smutno, tak jsem ho hladila. Pro ostatní to byla jen koláž, ale pro mě to byl *Pan Kocour*“<sup>22</sup>. Motiv koláže jako náhražky něčeho živého, která hrdince pomáhá vyrovnat se se samotou, se ve filmu objevuje na více místech. Na začátku filmu koláž vyjadřuje

---

<sup>21</sup> *Má mě rád, nemá mě rád* (Colombani, 2002), 00:15:40

<sup>22</sup> *tamtéž*, 16:55

vzájemnou lásku Angelique a Loica. Později funguje jako hororový prvek, když se Loic v poslední třetině filmu vloupá do domu sousedů, kde Angelique bydlí, a překvapí ho tam děsivá koláž jeho samého vytvořená z jeho osobních věcí, včetně růže, kterou jí kdysi daroval. V samém závěru filmu pak koláž z léků, které Angelique potají lepila za skříň ve svém pokoji v psychiatrické léčebně, symbolizuje odmítavý postoj nemocné dívky přiznat si svoji duševní poruchu (popřípadě její neochotu se léčit). Angelique raději zůstane navždy uvězněna ve své posedlosti Loicem.

Když Angelique spí u své kamarádky Heloise, v noci se jí zjeví „přízrak“ Loicovi těhotné ženy Rachel, který ji nenechá spát. Následující den se dovídáme, že měla Angelique nehodu na mopedu, a následně prostřednictvím Davida zjišťujeme, že manželka Loica potratila. David zamlčuje, že Rachel srazil někdo na mopedu a ujel, a navíc reakce Angelique je opět tak nevinná, že divák nejspíš nezíská podezření, že by snad za nehodou mohla stát ona.

Angelique tvrdí, že Loic navrhnul jejich společnou cestu do Florencie, a její příběh tak opět nabírá „správný“ směr. Následující sekvence příprav na cestu je opět podkreslena pozitivní romantickou hudbou, a to dokonce i hádka mezi Loicem a Rachel, kterou sledujeme jakoby zdálky a neslyšíme jejich dialog. Odchod Rachel od Loica tak vnímáme pozitivně, protože díky tomu naši hrdince už nestojí nic v cestě ke štěstí. Ve druhé půlce filmu pak vidíme hádku Loica a Rachel znovu a zjišťujeme, že hádka vznikla kvůli Angelique a jejím dárkům, jež Loicovi začala posílat: jeho podobiznu se zamilovaným vzkazem, klíče od jejího domu, vzkazy na záznamníku se zamilovanou písničkou atd. Když jsme najednou hádce přítomni a vidíme Loica a Rachel zblízka, divák je nucen sáhnout si do svědomí a připustit si, jak lehce byl v první půlce filmu vmanipulován do situace, ve které se příliš nepozastavil nad situací, že Loic po potratu dítěte opustil svoji manželku, a ještě do toho všeho hrála romantická hudba, zatímco Angelique si ve vedlejší domě zkoušela svatební šaty. V momentech jako je tento změna hlediska funguje nejpůsobivěji.

Dalším zvratem v první půlce filmu, i když očekávatelným, je, když Loic nedorazí na letiště, kde na něj Angelique čeká, aby spolu odletěli do Florencie. Angelique dokonce Loicovi volá domů, ale muž zrovna (náhodou!) není doma, protože jel za manželkou Rachel, aby si s ní ještě jednou promluvil. Telefonát Angelique je zjevně použit pro diváka, aby si stále myslel, že na cestě do Florencie byl Loic s Angelique předem dohodnutý. Avšak v kontextu druhé půlky filmu působí jako nelogický. Až doteď Angelique posílala Loicovi pouze neurčité signály své lásky, popřípadě se pod milostné vzkazy nikdy nepodepsala a

nedala mu šanci zjistit, od koho jsou. Najednou mu však volá za účelem přímé konfrontace, avšak (zrovna!) v momentě, kdy Loic není doma. Nejde však o zlom v jejím chování, protože od této chvíle až do úplného závěru filmu, se o žádnou další přímou konfrontaci nepokusí. Místo toho následně bez zjevné motivace běhá okolo Loicova domu a sleduje ho za oknem, což završí melodramatickým padnutím na zem. Poté čeká doma u telefonu, doufajíc, že jí Loic zavolá zpět. Telefonát z letiště je tak opět jen trikem na diváka, nikoli prvkem příběhu, který by vycházel z vnitřní motivace postavy.

Poté, co Loic nedorazí na letiště, Angélique se propadá do deprese a zdá se, že čím dál víc ztrácí kontakt s realitou. Za doprovodu dramatické smyčcové skladby, doplněné o zvuky bouřky, hází svůj cestovní kufr z mostu do řeky a s ním se zbavuje i veškerých svých povinností a zodpovědnosti. Přestává pracovat na obrazech, které měla mít hotové pro výstavu v Paříži, zanedbává dům, o který se měla starat, včetně velmi vzácného bonsaje, jež nechává uschnout spolu s dalšími bytovými rostlinami. Dům, o který se stará, do té doby symbolizoval její štěstí: svatební šaty majitelky domu, které tam Angélique najde, jako by si zkoušela na svoji svatbu, šťastné fotky rozmístěné po stěnách jako by znázorňovali její děti s Loicem a jejich společné zážitky z dovolených. Po zklamání z Loicova chování však obrátí svůj vztek proti cizímu štěstí, se kterým se předtím ztotožnila, a začne dům záměrně ničit: vzácný bonsaj vytrhne i s kořeny z květináče, svatební šaty rozerve na kusy, fotky na zdech roztrhá.

Stejně jako v mnoha předchozích scénách, sledujeme situaci nejen z pohledu Angélique (nebo tak, jak ona chce, aby její příběh vnímalo okolí), ale také z pohledu Heloise a Davida, se kterými se má divák, jako nezávislý pozorovatel, ztotožnit. Je to opět jejich špatné vyhodnocení situace, které svede je i diváka na špatnou stopu. Ti dva totiž tuší, že s Angélique není něco v pořádku, ale z jejího podivínského chování viní Loica. Obviňují ho, že nedal Angélique jasně najevo, že je jejich mimomanželský poměr u konce. David je situací dokonce tak rozčarován, že zajde za Loicem do jeho ordinace, slovně ho napadne a vyčte mu, že ničí život a kariéru jedné mladé dívky. V první části příběhu tato scéna funguje jako další potvrzení toho, že problémy Angélique jsou reálné, a že Loic je záporná postava, která odmítá vzít odpovědnost za své činy. Větší roli hraje pak scéna ve druhé části filmu, dokonce ji tvůrci i celou znovu zopakují, což se u většiny ostatních scén nestane (druhá polovina filmu sestává převážně z momentů, které byly v první půlce zamlčeny). Loic se totiž domníval, že David je přítelem sekretářky Anity, kterou krátce předtím vyhodil. Až zpětně si Loic uvědomí, po pozdější druhé hádce s Davidem, která končí dokonce rvačkou, že muž za

ním nepřišel kvůli Anitě, nýbrž kvůli Angélique. Konfrontace s Davidem je tak jednou z hlavních indicií, které Loica nakonec dovedou k poznání, kdo je strůjčyní jeho neštěstí.

Loic je definitivně divákům zobrazen jako záporná postava, když Angélique během sledování zpráv v televizi zjistí, že fyzicky napadl a zbil jednu ze svých pacientek, Soniu Jasmin. V tento moment však i Angélique pro diváky ztrácí na své nevinnosti, neboť ji sledujeme, jak na internetu hledá adresu napadené ženy. Následující den prostřednictvím Heloise zjišťujeme, že Sonia je po smrti a Angélique má modřiny na obličejí. Tentokrát tvůrci už nechávají uhadnout jak Heloise, tak diváky, že Angélique je za smrt Sonii odpovědná, a dokonce i přímo odhalí hrdinčinu schopnost manipulace a přetvářky, když ji nechávají improvizovat během policejního výslechu. Dívka lže o tom, že byla celou noc doma s Heloise, zatímco divák ví, že to není pravda. Nejtemnější stránka její osobnosti se však odhalí, když začne svoji nejlepší kamarádku vydírat, že pokud řekne policii pravdu, tak ji udá za její drobné krádeže v práci. Heloise by kvůli tomu mohla přijít o opatrovnictví své malé sestry.

Příběh první půlky filmu kulminuje ve chvíli, kdy Angélique běží za Loicem do ordinace, kde ho už zatýká policie. Dívku však mnohem více zasáhne, když z dálky vidí, jak se Loic líbá na rozloučenou se svojí manželkou, a když ho odvádí, volá na ni, že ji miluje. To je pro Angélique tentokrát již dostatečným důkazem, že vztah mezi nimi „skončil“ a vrátí se domů, kde si pustí plyn a pokusí se spáchat sebevraždu. Posledním záběrem je detail elektrokardiogramu, který se zastaví a film se zrychleně přetočí zpátky k prvnímu záběru, kterým byly růže v květinářství.

Scéna v květinářství, kterou začíná i druhá půlka filmu, je zkrácena jen na jednu repliku, která divákům potvrdí, že budou sledovat tentýž příběh znovu od začátku. Angélique opět nasedá na kolo a poslíček s květinou na moped, tentokrát však sledujeme pouze poslíčka a Angélique se nám na dlouho ztrácí ze zřetele. První půli filmu jsme měli přehled o obou protagonistech (i když Loicova linka byla vyprávěna pomocí nespolehlivého vypravěče), po změně perspektivy se však k Angélique téměř nevracíme, což je dáno především tím, že Loic o Angélique neví a nezajímá ho, alespoň do té chvíle, než zjistí, co je dívka zač. Divák se však přesto velmi dobře orientuje, a i když Angélique nevidí, může si z nových informací zpětně její skutečný příběh poskládat dohromady.

Stejně tak jako na začátku prvního příběhu, i na začátku toho Loicova začne hrát pozitivní romantická hudba, jen má v kontextu předchozího děje lehce cynický nádech. Vizuál, který

hudbu doplňuje se změnil: už nevidíme stylizovaná srdíčka ve výloze obchodu, nýbrž medicínské obrázky srdce. Tato změna jednak predestinuje, že budeme příběh tentokrát sledovat z pohledu kardiologa Loica, a pak také znázorňuje obnažení svalu, který je často znázorňován jako symbol lásky, ale ve své reálné podobě je vlastně něčím ne příliš přitažlivým na pohled.

Poslíček předá Loicovi květinu a my mu tentokrát, stejně jako Loic, vidíme do tváře (v předchozí verzi jsme viděli poslíčka jen zezadu, stejně jako Angelique). Tento detail určuje styl, jakým bude další dění vyprávěno: uvidíme celý příběh znovu, ale jen ty momenty, které jsme neviděli, popřípadě viděné výhradně z perspektivy Loica, jeho manželky Rachel, popřípadě jejich blízkých. Důkladněji se tedy seznamujeme s vedlejšími postavami, které se v prvním příběhu jen mihnuly. První z nich je pacientka Sonia Jasmin, o které se dozvídáme, že Loica navštěvuje v ordinaci každý týden, pokaždé se bez vyzvání vysleče a chce, aby ji vyšetřil, protože ji to „uklidňuje“. Je tak pro diváka snáze pochopitelné, že se později Loic domnívá, že tím, kdo ho sleduje a převrací mu život na ruby, je právě Sonia. Zvláště, když ho jeho pacientka překvapí v momentě jeho největší psychické slabosti, těsně poté, co od neznámé ctitelky obdržel srdeční sval propíchnutý šípem.

Loicův příběh plyne svižným tempem, protože pouze doplňujeme chybějící díly do skládačky a scény z prvního příběhu se až na výjimky neopakují, popřípadě jsou výrazně odlišné. Například, když se Angelique vrací s Loicem z večírku domů, v její verzi na sebe v autě dlouze hledí a usmívají se, v Loicově verzi se na sebe jen krátce usmějí, a ještě se navíc ani nesetkají pohledy.

Postava manželky Rachel dostává v Loicově příběhu významnou roli a vztah s ní se dostává do centra dění. Loic se vrátí s růží, kterou mu přinesl poslíček, domů, kde ale zjišťuje, že jeho manželka nebyla tím, kdo mu ji poslal. Rachel si totiž myslí, že růži koupil on pro ni. Loic manželce její domněnku nevyvrátí, čímž učiní zásadní chybu, jejíž následky se pak postupem filmu ještě zhoršují, když jí začne tajit i ostatní dárky a anonymní vzkazy, které dostává. Sledujeme tak narůstající podezření Rachel, že má Loic s někým aféru, a zároveň Loicovo zoufalství z toho, že ji nedokáže přesvědčit o své nevině. Hádky vykulminují dočasným rozchodem manželů, kteří se k sobě překvapivě vrátí poté, co je Loic obviněn Soniou z napadení a následně je podezřelý z její vraždy. Rachel jako právnička se jednak rozhodne obhajovat Loica v jeho kauze, a pak dokonce při výslechu žalže, že byla



v době smrti Soni celou noc doma s manželem. „Jsi všechno, ale ne vrah,“<sup>23</sup> řekne mu doma na vysvětlenou, a tím se definitivně obnoví důvěra mezi nimi.

Z obdržení růže od anonymní ctitelky je Loic sice zmatený, ale opravdu vyvedený z míry je až tehdy, když v parku na lavičce objeví výkresy, na kterých je on sám, jak ho kdosi namaloval. Z psychologického hlediska je jeho vyděšená reakce z obrázků možná přemrštěná, ale na druhou stranu jako by reflektuje divákovo zděšení nad postavou Angelique, jejíž patologie nám konečně začíná být jasná. Když pak Loic objeví ve své kanceláři svoji podobiznu, kterou dostal od neznámé „přítelkyně“, je už jasné, že má co do činění se stalk

Další důležitou postavou Loicova příběhu je jeho blízký kamarád Julien. Díky častým hovorům obou mužů, se dozvídáme Loicovy myšlenky, obavy a plány. Zároveň je Julien jakýmsi jeho střízlivým protipólem, když Loic také začne pomalu ztrácet kontakt s realitou, a například začne ze stalkingu podezřívát svého kolegu v práci. Od Julienu se také dozvídáme, že Loic byl manželce těsně před svatbou jednou nevěrný. Tato informace však, spíše než k prohloubení charakteru hlavní postavy, slouží k tomu, aby opět diváka navedla na špatnou stopu. Divák se má nejspíš nějakou dobu domnívat, že zmiňovanou milenkou na jednu noc byla právě Angelique.

Poslední důležitou vedlejší postavou je Loicova sekretářka Anita, která se několikrát stává prostředníkem mezi Loicem a Angelique. Později i ji Loic na chvíli podezřívá, že pisatelkou milostných vzkazů, a kvůli ní nakonec neobdrží letenky do Florencie, jež mu Angelique poslala. Když totiž Loic sekretářku kvůli její opakující se nekompetenci vyhodí, dívka náhodou letenky najde a rozhodne si je ponechat. Loic by sice s Angelique do Florencie zřejmě neletěl, ale minimálně by díky nim zjistil, kdo je tím, kdo mu je poslal.

Obě linky příběhu, tedy ta Loicova i Angelique, se propojí dvacet minut před koncem filmu, když si Loic v noci všimne sanitního vozu u domu sousedů. Nedožíváme se však, jak se někdo vůbec dozvěděl, že se v domě sousedů něco děje. Poslední, co jsme viděli, byla Angelique ležící na zemi v kuchyni poté, co nechala unikat plyn z plynového sporáku, a najednou jsme svědky toho, že všechny složky záchranného systému, dokonce i hasiči, přijeli na místo blíže nespecifikované katastrofy. V pozdějších obrazech však dům nejeví žádné známky požáru, ani jiného neštěstí.

---

<sup>23</sup> tamtéž, 01:10:09

Loic Angélique resuscituje a doprovodí ji do nemocnice, kde se stane jejím ošetřujícím lékařem. Angélique záchrannou akci doprovází svým komentářem, který nám opět vrací její perspektivu, jež se bude od této chvíle střídat s tou Loicovou. S mimoobrazovým komentářem je zde pracováno, stejně jako na několika dalších místech ve filmu, jako s přímým oslovením diváka. Nakonec se ale vždy ukáže, že jde o promluvu Angélique k nějaké z vedlejších postav. Autoři tak několikrát dočasně zdůrazní důležitost její perspektivy, ale nakonec pokaždé připomenou, že Angélique je nespolehlivým vypravěčem (nikoli vševědoucím objektivním vypravěčem celého filmu). „Zachránil mě. Přivedl mě zpátky k životu. Obejmul mě svými pažemi, přitisknul své rty na mé, a vyrval mě ze spárů smrti. Lituje všeho, co se stalo,“<sup>24</sup> slyšíme, když Angélique leží na nemocniční posteli a Loic ji pozoruje. V následujícím střihu ale zjistíme, že monolog Angélique směřuje k Davidovi, který sedí vedle postele. V první půlce filmu byl David jedním z pozorovatelů, se kterým se divák mohl ztotožnit (divák věděl přesně tolik, co on). Nyní však dochází k dramatické ironii, protože divák už na rozdíl od Davida ví, že Angélique lže.

Zbývající část filmu sledujeme občas, co se děje s Angélique a Davidem, ale hlavní postavou zůstává Loic, který si postupně dává střípky příběhu dohromady, až nakonec zjišťuje, že tím, kdo mu převrátil celý život na ruby, nebyla jeho pacientka Sonia, nýbrž Angélique. V samotném závěru filmu konečně dochází k přímé konfrontaci mezi Loicem a Angélique, která neunesla jeho odmítnutí a v afektu se ho pokusí zabít (praští ho soškou po hlavě a shodí ho ze schodů).

Následující sekvence zobrazuje dění v životech postav v nadcházejících několika letech. Obrazy jsou podkresleny skladbou Nata King Cola „L-O-V-E“, jež hrála v Loicově autě, když vezl Angélique domů, a je často používaným hudebním motivem. Nejprve jsme skladbu mohli vnímat jako milostnou píseň Angélique a Loica, později jako děsivý vzkaz psychopatky na Loicově záznamníku, kam ji Angélique nechala nahrát třiatvacetkrát, a nyní prohlubuje katarzi zprostředkovanou obrazem.

Zjišťujeme, že Loic přežil. Bude sice zřejmě následkem zranění do konce života nucen chodit o holi, ale vede šťastný život s Rachel, se kterou se mu narodily další dvě děti. Angélique je umístěna do psychiatrické léčebny, ze které ji na konci filmu propustí. Lékaři se

---

<sup>24</sup> tamtéž, 1:13:31

domnívají, že je vyléčená, divák však ví, že Angélique se své obsese nezbavila a je jen na nás, jak si zbytek příběhu Loica a Angélique domyslíme.

Film Laetitie Colombani *Má mě rád, nemá mě rád* selhává ve vykreslení důvěryhodného portrétu postavy postihnuté erotomanií, neboť ji na jednu stranu vykresluje jako ženu ovládanou fantaziemi, ale na druhou i jako intrikánku, která dělá všechno proto, aby získala, co chce, a pokud to nemůže mít, hledá uspokojení v pomstě. Pro potřeby analýzy filmů se změnou hlediska se však jedná o vynikající materiál (a inspiraci), který odhaluje, jak lze se změnou hlediska pracovat. Ačkoli je v příběhu až příliš kladen důraz na náhodu, tvůrcům se daří budovat napětí a překvapovat diváka. Vyzdvihnout je třeba především řešení druhé části filmu, kde se tvůrcům podařilo najít rovnováhu mezi svižným dějem a zároveň přehledností, díky které si divák složí celý příběh, včetně několika jeho vedlejších linií, zpětně dohromady.

### **3.3. Dvě postavy, dva příběhy**

Další podkategorií jsou filmy, které se svojí strukturou podobají předchozí podkategorii „Dvě postavy, jeden příběh“, ale jsou komplexnější a vyžadují pozornost náročnějšího diváka. Mají také nelineární strukturu, avšak časovým posunem po změně hlediska se dostáváme na začátek jiného příběhu, než který jsme dosud sledovali.

Jako zástupce uveďme film *Rozbouřené vody*, v němž nejprve sledujeme život muže poté, co si odpykal svůj trest ve vězení a po změně hlediska se vrátíme zpátky v čase na začátek příběhu matky, která příčiněním tohoto muže přišla o dítě. Oba příběhy tak spolu souvisí a na konci se protnou, nejde však tolik o to překvapit diváka nečekaným zvratem, který obrátí předchozí příběh naruby, nýbrž o to ukázat realitu ze dvou odlišných úhlů pohledu, poukázat na složitost subjektů a existenci osudovosti.

#### **3.3.1. Případová studie: *Rozbouřené vody* (DeUsynlige, rež. Erik Poppe, 2008),**

*Rozbouřené vody* jsou druhým filmem tandemu režiséra Erika Poppeho a scenáristy Haralda Rosenlowa Eega, rodáků z norského Osla. Jejich dalšími společnými počiny jsou dramata *Havaj, Oslo* (*Hawaii, Oslo*, 2004), *Tisíckrát dobrou noc* (*Tusen ganger god natt*, 2014) a životopisný film o norském monarchovi během 2. světové války *Kráľův nesouhlas* (*Kongens Nei*, 2016). Na posledních dvou zmiňovaných snímcích režisér spolupracoval i

s kameramanem *Rozbouřených vod* Johnem Christianem Rosenlundem. Autorem hudby je známý švédský skladatel Johan Soderqvist, který spolupracoval například i na oceňovanému filmu *Lepší svět* (*Hamnden*, 2010, rež. Susanne Bier).

Hlavními tématy *Rozbouřených vod* jsou vina a odpuštění, a to jak sobě samému, tak druhému člověku. Autorům se daří komplexní náhled na tuto problematiku právě díky použití změny hlediska mezi hlavními postavami, kterými jsou Jan a Agnes.

Jan před mnoha lety unesl a zabil čtyřletého chlapce Isaka, nikdy však svou vinu nepřiznal, a to ani sám sobě. Nyní je puštěn z vězení. Aby si ho nikdo nespojil s dávnou kauzou, začne používat své druhé jméno Thomas, a snaží se opět začlenit zpátky do společnosti tím, že si najde práci varhaníka v protestanském kostele. Dokonce se mu povede navázat milostný vztah s tamní farářkou Annou a jejímu synovi částečně nahradí otce.

Agnes je Isakova matka, která se dosud přes ztrátu svého dítěte zcela nepřenesla, a náhodné setkání s Janem její dávné trauma ještě víc zpřítomní. Agnes potřebuje od Jana slyšet jeho přiznání viny a dozvědět se, co přesně se jejímu synovi stalo. Jan však odmítá nést za své činy odpovědnost. Když Agnes navíc zjišťuje, že se Jan stýká s dalším malým chlapcem, začne se jí pomalu zmocňovat paranoia, která vyústí v zoufalé rozhodnutí: chlapce unese. Až tím, že Jana postaví do stejné situace, v jaké byla kdysi ona sama, když jí unesli dítě, přiměje ho k tomu, aby se ke svému hrůznému činu přiznal.

Již během úvodních titulků se objevuje jeden z hlavních motivů filmu: voda. Vidíme obraz proudící vodní hladiny, slyšíme zvuky peřejí, které dokresluje zvukomalebná hudba připomínající zurčení řeky. Ve vodě si hraje Agnes s Isakem, když po proudu pouští loďku z kůry; v té samé řece pak Isak hledá útočiště před svými únosci a následně ve vodě umírá. U řeky proběhne zjištění Agnes, že přišla o syna, a stejně tak na konci filmu Jan hledá druhého chlapce, Jense, právě zde, kde také celý film vrcholí. Jan, Agnes i Jens podstupují očišťující koupel v řece, během které málem přijdou o život, a po níž konečně Jan s Agnes dojdou ke smíření.

Voda se stává po zbytek filmu pojítkem mezi přítomností a minulostí. Když ve špinavé vodě na nádobí spoluvězni topí Jense, dostáváme se flashbackem zpátky k osudnému dni, kdy se utopil Isak. Stejně tak, když se Agnes koupe ve školním bazénu, v myšlenkách se často vrací ke svému synovi, dokonce ho jakoby hledá pod vodní hladinou. Záběr vody v bazénu se pak několikrát mění v záběr tekoucí vodní masy v řece.

O vodě se také mluví v kostele, kde Jan pracuje, a to v souvislosti s křtinami: „Voda nám dává život“<sup>25</sup>, vysvětluje správce kostela dětem na exkurzi. Ve stejný moment Agnes, která je tam jako učitelka s nimi, zjišťuje, že muž, který v řece utopil jejího syna, je na svobodě a pracuje v tomtéž kostele jako varhaník.

Jan hraje na varhany skladbu Paula Simona „Bridge Over Troubled Water“ neboli „Most přes neklidné vody“, píseň, která zřejmě inspirovala zahraniční produkce, aby filmu, v originále nazvaném *DeUsynlige* (Neviditelný), dali název *Troubled Water* – českým distributorem volně přeloženo jako *Rozbouřené vody*.

Motiv vody se objevuje i v rozhovoru Jana a farářky Anny, kdy se ho žena ptá, zda zná příběh o Ježíši, který prošel po vodě. Jan odpoví, že ho nemá rád, neboť jeho interpretace je následující: „Ti, co věří, se vznášejí, ti, co pochybují, se topí.“<sup>26</sup> Anna mu odporuje, že příběh o Ježíšově přechodu přes vodní hladinu je o odvaze věřit v zázraky.

Film začíná scénou, jež je středobodem celého následujícího příběhu, tedy únosem Isaka. Vyprávění začíná u Agnes, která jde s kočárkem parkem a zastaví u kavárny, nechá dítě na terase a zajde dovnitř. Na scéně se objeví Jan s dalším mladým mužem, kočárek i s dítětem vezmou a běží s ním parkem pryč k řece.

Následuje časový skok o několik let. Jan je starší, má delší vlasy a strniště a hraje ve vězeňské kapli na varhany. Zde začíná vyprávění z jeho perspektivy. Z úvodní scény únosu Isaka se toho dozvídáme pravděpodobně tak málo nejen proto, aby tvůrci udrželi divákovu pozornost, ale také, aby nebyl Jan hned v první minutě zobrazen jako záporná postava. Během celé první půlky filmu se autoři snaží ukázat Jana divákovi v co nejpozitivnějším světle, aby nás jeho osud nejen zajímal, ale aby nám na něm i záleželo. Podobnou strategii používá i později Jan při seznamování s Annou, které také svoji minulost nejprve zamlčí. Na konci filmu to vysvětluje prostě: „Měl jsem v úmyslu ti to říct, ale... tak nějak jsem chtěl, aby sis mě nejdřív oblíbila“<sup>27</sup>.

Jan si odsloužil ve vězení dvě třetiny trestu, a díky tomu, že si najde zaměstnání jako varhaník v kostele, je pro dobré chování propuštěn. Těsně před propuštěním mu spoluvězeň, s nímž kdysi unesl Isaka, zlomí ruku, a nechá ostatní vězně, aby Jana zmlátili. Tato scéna vykresluje poměry, ve kterých Jan několik posledních let žil, a také nám nastíní vztah, jaký se svým spolupachatelem má. Jak se později dovídáme, oba viní ze zločinu jeden druhého a

---

<sup>25</sup> *Rozbouřené vody* (Poppe, 2008), 00:17:02

<sup>26</sup> *tamtéž*, 00:25:05

<sup>27</sup> *tamtéž*, 01:48:50

zároveň se zříkají svojí vlastní odpovědnosti. Propuštění Jana tak druhý vězeň vnímá jako zradu. Jan si následně před pracovním pohovorem sundá sádku, aby mohl hrát na varhany, ale brzy nato si ruku obváže gázou, aby si ulevil od bolesti. Obvázaná ruka je dalším častým motivem, na který se filmaři soustředí a často ji zabírají v detailu: když Jan hraje na varhany, když jede na kole, když má někomu potřást rukou, když kvůli obvazu převrhne hrnek s čajem, když se miluje s Annou atd. Jeho zranění mu v každý moment jeho života připomíná minulost a tím i vinu, kterou se snaží popřít před ostatními i sám před sebou. Když se Jan uchází o práci varhaníka, Anna se ho ptá: „Vaše ruka nebude problém?“ a správce kostela odpoví za něj „Slyšela jsi ho hrát, nebo ne?“<sup>28</sup> Dialog tak má i symbolickou rovinu, ve které správce jako by dával Janovi šanci posunout se dál a dovolil mu, alespoň dočasně, nechat minulost za sebou. Toto téma se objeví i později v rozhovoru s Agnes, která nechápe, že mohli zaměstnat vraha dítěte. Správce odpovídá: „Jsme v kostele. Kde jinde by měl najít druhou šanci?“<sup>29</sup>

Když Jan práci dostane, volá vězeňskému faráři, aby ho informoval o svém úspěchu. Nikoho jiného nemá. Dokonce první noc, než mu správce přidělí byt, ani nemá kde spát: vidíme ho strávit noc na lavičce v parku a čistit si zuby v kašně. Mnoho více se toho však o Janovi a jeho minulosti nedozvíme. V rozhovoru s Annou řekne, že vyrůstal s matkou, která je po smrti, a další rodinu nemá. Jedinou událostí, ke které se v myšlenkách neustále vrací, tak zůstává únos Isaka a jeho smrt, jako by celý jeho předešlý život byl zkoncentrovaný jen do tohoto jediného okamžiku.

Další připomínkou minulosti se pro něho stává syn Anny, Jens, který ho chodí na ohoz v kostele často pozorovat a poslouchat, jak hraje na varhany. Jens, malý blondatý chlapec, nápadně připomíná Isaka, a snad proto ho od sebe Jan zprvu odhání. Snad se i bojí kontaktu s dítětem, neví, jak se má v jeho přítomnosti chovat. Nejprve se může zdát, že má Jan strach sám ze sebe a z toho, aby nepřivodil neštěstí dalšímu chlapci. Postupně však začíná být jasné, že chlapec figuruje spíš jako jakési ztělesnění jeho svědomí, které ho pozoruje, a Jan nedokáže chlapcův „káravý“ (jak se mu snad může zdát) pohled snést.

První bližší setkání s Annou dobře charakterizuje jejich odlišné životní zkušenosti. Anna se snaží otevřít okno a Jan se nabídne, že jí pomůže. Během jeho snahy pohnout se zaseknutou okenicí zabije mouchu, která ho otravuje. Anna nechápe, proč to udělal. „Chtěla

---

<sup>28</sup> tamtéž, 00:12:00

<sup>29</sup> tamtéž, 01:25:17

jsem otevřít okno, abych ji pustila ven.“<sup>30</sup> Jan se znovu pokusí s okenicí pohnout, ale Anna ho upozorní, že teď už to není potřeba.

I přes rozdíly v charakterech i protichůdné názory na Boha a víru, si k sobě Jan s Annou pomalu nachází cestu. Annu na Janovi přitahuje jeho hudební talent i osamělost, kterou také jako matka samoživitelka zakouší. Když se pak obrátí jeho vztah k Jensovi, kterého si začne pouštět k tělu, dítě se do něho zamiluje a Jan si svým bezprostředním chováním k němu získá i jeho matku.

Pro Jana je Anna a její syn možností vrátit se k normálnímu životu, a zároveň mu rozhovory s ní pomáhají vypořádat se s vlastními pochybnostmi. „Všechno je součástí božího plánu. [...] Lidé se mohou díky svým zkušenostem se zlem posunout dál,“<sup>31</sup> říká mu Anna například, když se jí Jan ptá, proč je všude tolik zla. Na jeho otázku, zda někdy ve jménu Boha odpustila, ale zároveň sama člověka ztratila, Anna odpovídá: „Nemyslím, že odpuštění je tak důležité. Spousta lidí neodpustí nic, ale Bůh odpustí všechno,“<sup>32</sup> na dotaz, co je tedy důležité, dodává: “Smíření. Dokázat přijmout věci tak, jak jsou.”<sup>33</sup> Tento dialog verbalizuje Janovo dilema a zároveň formuje jeho duchovní vývoj, díky kterému v závěru učiní rozhodnutí se konečně Agnes přiznat a oběma jim tak ulevit od břemen, která je tíží. Rozhovor s Annou zároveň předestírá i to, jak se Anna zachová, když se na konci filmu dozví, že Jan byl odsouzený za vraždu čtyřletého dítěte. „Nejsou všechny věci součástí božího plánu?“<sup>34</sup> zeptá se poté jízlivě Jan Anny, která mu není ani schopná odpovědět, neboť se stále ještě vzpomíná na šok, způsobený dočasným zmizením jejího syna. Reakci Anny tak musíme vyčíst pouze z výrazu její tváře. S ohledem na to, co řekla Janovi předtím, je však její postoj jasný: ona mu odpustit nedokáže, zbývá mu jediné obrátit se k Bohu.

Během sbližování Jana s Annou se opět ozve minulost: správce kostela Janovi oznámí, že za ním byla Agnes a hledala ho. Správce mu dává řešení: „Dej jí šanci, aby ti odpustila, aby mohla jít dál,“<sup>35</sup> Jan se mu však vysměje. Přesto jde za Agnes domů, ale tam najde jen jejího manžela Jona, který po něm chce to samé: přiznání a omluvu. Jan však znovu všechno popře a odejde. V tomto bodě příběhu ještě stále nevíme, zda Jan dítě skutečně zabil, nebo ne, a tak jsme spíš na jeho straně. Je zajímavé, že s Jonem se setkáváme poprvé v této scéně, kde je silně afektovaný a agresivní a působí tak naopak spíš on, jako negativní postava. To, jak

---

<sup>30</sup> tamtéž, 00:15:08

<sup>31</sup> tamtéž, 00:26:41

<sup>32</sup> tamtéž, 00:27:30

<sup>33</sup> tamtéž, 00:27:41

<sup>34</sup> tamtéž, 01:49:13

<sup>35</sup> tamtéž, 01:38:28

vnímáme jeho charakter, se pak ale zásadně změní ve druhé části filmu, kdy se perspektiva přesune na Agnes.

Po této scéně následuje Janovo rozhodnutí jít ke svatému přijímání, čímž dává najevo svůj příklon k Bohu a zároveň jako by se už pomalu připravoval na pokání. Možná i tento krok přiměje Annu k tomu, že rozvíjející vztah s Janem ztvdí tím, že se s ním pomiluje. Po nejšťastnějším momentu Janova příběhu však velmi záhy přichází zvrát: když jde Jan vyzvednout Jense do školky, nechá ho sedět chvíli samotného na kole na ulici, a když se pro něho vrátí, dítě už tam není. Jan se ocitá v analogické situaci, ve které byla Agnes, když se ztratil její syn Isak. I Janovo hledání Jense nám úvodní scénu silně připomíná: Jan běhá parkem prozářeným sluncem, a volá ztracené dítě, kousek od něho teče řeka, ta samá, ve které se utopil Isak.

Nacházíme se víceméně v polovině filmu a střihem se dostáváme k Agnes, a to během chvíle, kdy se ztratil Isak. Vracíme se tedy o několik let zpátky, ale střih je tak plynulý, že se zdá, jako by se obě situace děly paralelně, dokonce i světlo v parku, kterým Agnes spěchá a hledá dítě, je stejné jako v předcházející scéně. Vidíme tedy znovu scénu únosu Isaka, jako na začátku filmu, ale tentokrát z pohledu Agnes, což předestírá změnu perspektivy i následujícího příběhu. Jde tedy o jakýsi prolog před druhou částí filmu. Následuje střih a dostáváme se do přítomnosti Agnes, krátce poté, co byl Jan puštěn z vězení.

Příběh Agnes je mnohem méně o spirituální cestě jedince, a více se zabývá všednodenností života a rodinnými vztahy vdané ženy a matky dvou dětí, jejíž život je navíc zatížen dávnou tragédií. Mystické obrazy kostela s jeho monumentálními varhany, za něž Jan často usedá a ve vizuálně i hudebně úchvatných sekvencích hraje klasické i současné skladby, jsou nahrazeny strohým prostředím moderního skandinávského domu střední třídy, ve které rodina Agnes žije. Jediným prostorem, dalo by se říct svatyní, kam se Agnes může uchýlit do samoty svých myšlenek, a často tak činí, jsou vody školního bazénu. Z vizuality ženského těla vznášejícího se na vodní hladině filmaři vytěžují maximum, čemuž napomáhá i použití různých úhlů snímání, jimiž zabírají hru světla, vody a potápějící se protagonistky.

Agnes je učitelka a s manželem Jonem vychovávají dvě adoptované dcery, Selmu a Malin. Informace o Agnes a jejím životě se dozvídáme, stejně jako v první půlce filmu o Janovi, velmi pozvolně a vždy jakoby mimochodem. To, že jsou Selma a Malin adoptované, si například divák vydedukuje z toho, že jsou obě asijského etnika. Tato informace se však potvrdí až mnohem později během hádky Agnes se Selmou, která jí řekne, že stejně není její dcera a její skuteční rodiče si ji mohou kdykoli přijít odvést.



Zjišťujeme, že i přes dávnou tragédii, která manželství Agnes a Jona silně poznamenala, stojí jejich vztah na silných základech. Ačkoli se často hádají, po každé hádce se vždy usmíří a najdou konsensus, občas se během usmířování i pomilují. Od Agnes se později během slavnostního proslovu na večírku dovídáme, že chtěla Jona několikrát opustit, ale nedokázala to. Byl tu pro ni vždy, když ho potřebovala, a naznačí, že i adopce dětí byla jeho iniciativou. Následně se přede všemi vyzná ze své velké lásky k němu.

K Agnes se dostáváme ve chvíli, kdy jí Jon oznamuje, že získal skvělou pracovní příležitost v Dánsku, nedaleko jejích rodičů, a tak by se tam mohli všichni společně přestěhovat. Agnes se stěhovat nechce, a navíc Jon přijal místo v Dánsku, aniž by to s ní nejprve zkonzultoval. Až později se dovídáme, že ve skutečnosti si Jon o přeložení sám zažádal, když zjistil, že Jan je zpátky na svobodě.

Následuje scéna, ve které Agnes během exkurze se svojí třídou v kostele zjistí, že tam Jan pracuje. Monolog o křtinách je zopakován, aby si divák uvědomil, že se opět ocitáme ve scéně, kterou jsme předtím viděli z perspektivy Jana. Aby byl divákův úsudek potvrzen, vidíme Jana z perspektivy Agnes a dětí, jak si opět polije poraněnou ruku čajem. Agnes nejdříve klidně sleduje Janovu intepretaci skladby „Bridge Over Troubled Water“, ale postupně se její výraz začíná měnit, když si všimne, že za varhany nejspíš sedí vrah jejího dítěte. Zde, stejně jako v mnoha dalších scénách, režisér pro výrazné zvraty v životech postav používá pouze mimiku a výraz herců. S neuvěřitelnou přesností a autenticitou buduje jejich charaktery a odhaluje nám vnitřní zápasy, jež vedou sami se sebou. Tam, kde by jiný autor použil dialog, nebo dokonce vysvětlující komentář, vystačí si režisér Erik Poppe s dlouhým záběrem na detail tváře. Práce s hercem však není jediným prostředkem, kterým dosahuje svého cíle komunikovat to, co se v postavě Agnes odehrává. Svoji roli hraje také prostředí a paradoxnost celé situace: správce mluví o vodě jako dárci života, a zatím vrah, který utopil čtyřletého chlapce, trůní na ochozu kostela ozářeného dopoledním sluncem, hraje na sakrální hudební nástroj a tucet malých dětí k němu vzhlíží okouzleno silou jeho hudby.

Po tomto zjištění Agnes oznámí manželovi Jonovi, že se rozmyslela a souhlasí se stěhováním. Přesto se však chce ještě jednou přesvědčit, že v kostele viděla skutečně Jana, a tak se tam vrátí, v doprovodu své mladší dcery Malin, a během svatebního obřadu ho znovu sleduje. Čeká na něho i před kostelem v autě, aby si ho prohlédla zblízka. Prošvihne díky tomu školní vystoupení své starší dcery Selmy, a někdy v tomto bodě příběhu pozvolna přestává mít kontrolu nad svým chováním. Stále častěji se v myšlenkách vrací do minulosti ke svému synovi, znovu a znovu si v mysli přehrává okamžik jeho zmizení, prochází si

výstřižky článků o Janovi, prohlíží si oblečení po Isakovi, a postupně přichází o svoji soudnost.

Když jde na večeri s Janem a s jeho novým šéfem a manželkou do luxusní restaurace, neupravená na sebe navlékne první šaty, které doma najde, a zdá se, jako by ji sociální konvence přestaly zajímat. Následně dochází k nečekanému krátkému sblížení s manželkou Janova šéfa, Sofií, která je matkou drogově závislého syna, což, jak sama říká, je ještě horší, než kdyby byl mrtvý. Ve scéně v restauraci je bravurně vykreslen rozdíl v tom, jak traumata překonávají Anges a Sofía, jež přemoženy hořkým a nevděčným údělem matek, ulevují si hysterickým smíchem, a vedle toho kontrastním postojem jejich mužů, kteří se za každých okolností snaží zachovat dekorum, z exaltovaného chování jejich žen je jim trapně a nevědí si se situací rady.

Po návratu z restaurace domů pak mezi Agnes a Jonem dojde k hádce, ve které Jon přehodnocuje svůj názor, že by měli odjet, a naopak začne tvrdit, že by se neměli před Janem schovávat, nýbrž naopak ho donutit, aby se přiznal. Agnes už je však rozhodnutá se přestěhovat do Dánska. Následně žena líčí, jak viděla Jana s malým chlapcem, což jí Jon nevěří a tvrdí jí, že to vše je jen v její hlavě a žádný chlapec není. Naznačuje tím, jako by Agnes už dříve měla silné psychické problémy, dokonce halucinace, díky čemuž její vyšinuté chování v závěru filmu můžeme vnímat jako jedno z řady selhání její psychiky. Zároveň svým komentářem možná Jon bezděčně motivuje Agnes k činu: vzhledem k tomu, že jí nevěřil, že se Jan stýká s malým chlapcem, Agnes dítě unese a odvede si ho domů, aby Jonovi dokázala, že není blázen.

Agnes se o únos Jense pokusí dvakrát; poprvé v supermarketu, kde Anna a Jan nakupují a nechají chvíli Jense bez dozoru sedět v nákupním košíku. Včas si jeho zmizení všimnou a Agnes je nucená dítě v supermarketu nechat. Předtím však ještě stihne oslovit Annu a zeptat se jí, jak se Jens jmenuje. Následně po ní chce, aby jí slíbila, že na něho bude dávat pozor. V této scéně už je Agnes, zdá se, naprosto mimo sebe. Navíc, poměrně nepochopitelně, je její varování velice vágní a Anna z něho nemá šanci pochopit, že Agnes ji varuje před Janem. Jedná se tak o nejslabší moment filmu, protože je jasné, že Agnes neřekne Anně napřímo, kdo je Jan, čistě ze strukturních důvodů a její motivace není příliš založená na psychologii postavy. Scénu v supermarketu jsme viděli i v první půlce filmu, ale tvůrci nám ukázali jen vyděšenou reakci Anny poté, co s ní Agnes mluvila, nikoli následné dočasné zmizení Jense. Jde tedy o jediný moment, kdy nám byla v první půlce filmu zatajena událost týkající se Jana.

Po scéně v supermarketu se Agnes čím dál víc dostává do zajetí svých paranoidních myšlenek a představ. Běží do kostela, kde začne prohledávat Janovy věci. Vyruší ji správce,

se kterým se Agnes pohádá a povalí ho na zem. Na oslavě, kterou připraví pro své přátele a děti před odjezdem do Dánska, se od Jona dozví, že k nim Jan po její návštěvě kostela přišel. Agnes začne hystericky volat své dcery a s použitím hrubého násilí je odvádí domů, aby je ochránila. Selma s Malin jejímu chování však nerozumí a jsou vyděšené, stejně jako hosté pozvaní na oslavu.

Po tomto incidentu jde Agnes znovu do kostela a rozhodne se Jana konfrontovat, v kostele ho však nenalézá, ale řeknou jí, že šel vyzvednout Jense do školky. Opět se setkává s Annou, které tentokrát přímo vyčte, že nechává dítě s takovým monstrem, a křičí na všechny přítomné, proč s tím někdo něco neudělá? Poté jede autem do školky, kde vidí, jak Jan nechává Jense u plotu a vrací se do školky pro umělecký výtvar, který si tam Jens zapomněl. Agnes využije okamžiku a odvede Jense do svého auta.

Zde, v místě, kde skončila první půlka filmu, se obě příběhové linie opět propojují. Perspektivy obou hlavních postav, do této chvíle pečlivě oddělené, se začínají střídat, až se nakonec obě postavy konečně dostanou k sobě.

Agnes odveze Jense domů, kde Jon okamžitě začne podnikat kroky, aby dítě vrátil matce. Malim, ve své dětské bezelstnosti, intuitivně vyřkne podvědomou touhu své matky: „Isák se vrátil domů, tati!“<sup>36</sup> Starší dcera, Selma, vnímá Isákovu přítomnost nejtíživěji ze všech. V této scéně sice jen zarputile mlčí, předtím jsme ji ale viděli, jak krade botičky, které si Agnes po Isákovi schovávala, a kope jim hrob na zahradě.

Agnes však tak daleko ve svém šílenství ještě nedošla, aby si myslela, že Jens je její ztracený syn. Následky svého činu však už nedohlédne, naopak využije momentu manželovi nepozornosti a odvede dítě zpátky do auta. Mezitím sledujeme i Jana, kterého Anna osočí, co udělal s jejím synem? Jan tuší, kdo za únosem stojí, a rozjede se na kole k domu Agnes, kterou zastihne přesně ve chvíli, kdy chce s Jensem odjet. Janovi se podaří naskočit do auta na místo spolujezdce a všichni tři se vydávají na cestu městem. Agnes odmítá Jana s Jensem pustit z auta, zároveň se ale zdá, že neví, co si s nečekanou situací počít. Nakonec se rozhodne jet k osudnému místu u řeky, kde došlo k Isakově smrti.

Agnes zastaví auto a dožaduje se odpovědí na svoje otázky. Jan jí začne situaci líčit tak, jako ji už popisoval mnohokrát u soudu: jako nehodu. Dítě utíkalo k vodě, kde uklouzlo, uhodilo se do hlavy a na místě zemřelo. Jan pak pustil jeho tělo po řece. Agnes mu však ani tentokrát nevěří, upřeně na něho hledí, ale Jan se jí za celou dobu ani jednou nepodívá do očí. Chce s Jensem odejít, ale Agnes ho odmítá pustit. Nastává opět analogická situace s úvodní

---

<sup>36</sup> tamtéž, 01:36:57

scénou: Agnes s Janem se začnou prát a válet po zemi, a vystrašený chlapec mezitím běží k řece, kde hledá úkryt. Tentokrát však dítě neupadne, nýbrž se začne brodit řekou, jejíž silný proud ho začne unášet. Jan pro něho skočí, aby ho zachránil, ale místo toho oba zůstanou viset na kmeni stromu a nedokážou se vrátit na břeh.

Agnes se k nim začne přibližovat a v symbolické scéně jim oběma pomůže na břeh: všichni tři musí spojit své síly, aby nastalou krizi překonali. Po vyhroceném okamžiku, kdy málem přijdou o život, přichází katarze. Jan v sobě už nedokáže dál potlačovat touhu zbavit se těžkého břemene a vyjeví Agnes, že to byl on, kdo jejího syna zabil: když ho nesl po jeho úraze do vody, myslel si, že je mrtvý, ale poté si všimnul, že dítě otevřelo oči a podívalo se na něho. Jan ho však přesto poslal po proudu řeky.

Okamžik Janova přiznání je zároveň prvním momentem, kdy se dokáže podívat Agnes do očí. Jedná se také o poslední verbální komunikaci mezi nimi. Když pak spolu sedí v autě před domem Anny, než se jejich cesty definitivně rozdělí, Agnes se dotkne Janovy tváře a pohládí ho. Toto gesto lze interpretovat nejen jako snahu o smíření, o kterém mluvila Anna v první půli filmu, ale možná i jako první krok k odpuštění.

#### **4. Filmy s lineárním použitím času**

Druhou kategorií jsou filmy, ve kterých dochází sice ke změně hlavní postavy, ale nevracíme se v příběhu na začátek, nýbrž pokračujeme lineárně tam, kde jsme opustili hledisko první postavy. Tato kategorie rovněž zahrnuje filmy, jež se snaží o svěbytný autorský projev. Spíše než o zachycení reality z více úhlů pohledu, jde však o filmy, jež se silně opírají o alegorie a metafory. Patří mezi ně např. *3 ženy* Roberta Altmana nebo *Malancholie* Larse Von Triera.

Do dané kategorie bychom mohli zařadit i *Dvojit život Veroniky*, umělecky velmi ambiciózní snímek vycházející z teorie spřízněných duší, ve kterém po smrti jedné hrdinky, Veroniky žijící v Polsku, pokračují tvůrci změnou hlediska a začnou vyprávět příběh druhé Veroniky, žijící ve Francii. Ačkoli v tomto filmu spolu příběhy obou žen zdánlivě vůbec nesouvisí, strukturně plní první příběh funkci expozice příběhu druhého, který je magicky předejmut. Telepatickým působením je druhá Veronika silně ovlivněna osudem ženy, která zemřela v příběhu prvním, a když Veronika činí důležitá životní rozhodnutí, jako by vycházela ze zkušeností první dívky.

#### 4.1. Případová studie: 3 ženy (3 Women, rež. Robert Altman, 1977)

Film začíná záběrem, který simuluje pohled pod vodní hladinou. Tvůrci tak hned od začátku zdůrazňují vodu jako jeden z hlavních motivů filmu, avšak nejen ji. V záběru vidíme jednu ze „3 žen“ filmu, těhotnou umělkyni Willie, která maluje na stěnu vypuštěného bazénu obrázek řeky, podél které se srocují podivná humanoidní stvoření s obnaženými genitály. Vedle vody se tu tedy objevuje motiv sexu a zrození (v podobě umělecké tvorby a fantazie – snění), který naráží na následující záběr jiného bazénu, ve kterém se naopak koupou staří a nemocní lidé na pokraji smrti. Kontrast mezi zrozením a smrtí, mezi mládím a stářím, je však patrný nejen z montáže těchto dvou záběrů, nýbrž i z celé následující sekvence, ve které sledujeme stařeny a starce v doprovodu krásných mladých dívek, které o ně pečují. To vše doplňuje zlověstná depresivní hudba, jež tlumí účinek veselých barev scény a navozuje pochmurnou atmosféru. Zároveň se zdá, že je i jakýmsi odrazem vnitřního světa Pinky, hlavní postavy první poloviny filmu, která stojí za velkou prosklenou stěnou a celé úvodní hemžení u bazénu fascinovaně pozoruje.

Po této úvodní, téměř surrealistické sekvenci začíná příběh o dvou kontrastních ženských bytostech Pinky a Millie. Mladička a nezkušená Pinky, která přijela z Texasu do Kalifornie, aby zde nastoupila do svého prvního zaměstnání – jako ošetřovatelka v léčebném zařízení pro seniory. Zdá se, že Pinky je vlastně ještě dítě: fouká brčkem do pití, vozí se na kolečkovém křesle, dělá legrační obličejy a až fanaticky vzhlíží ke své kolegyni a následně i spolubydlící Millie. Infantilní chování Pinky doplňuje potlačení její sexuality, které je navozeno jak kostýmem (příliš velká uniforma, která zahaluje její křivky), tak účesem, absentujícím líčením atd. Jediný motiv sexuality, který se v souvislosti s Pinky objevuje, jsou její kalhotky, které si každý den po návratu z práce sundává, přepírá si je v ruce a následně si je v pokoji suší. Jsou jakousi předzvěstí toho, že časem se její sexualita také může probudit. Kromě toho je Pinky velmi nesmělá a zdá se, že o sobě pochybuje, je nejistá. Když se jí Millie zeptá: „Co je s tebou špatně?“, Pinky otázku neinterpretuje jako hru, ale jako vážné nařknutí. Zároveň každému připomíná své jméno, protože se cítí být přehlížena a myslí si, že si ji ostatní nepamatují. Navíc by se ráda zapojila do nějaké konverzace, ale nemá k tomu odvahu. Pinky je introvertní, má bohatý vnitřní svět, což naznačuje její fascinace okolím. Vše si se zájmem prohlíží: lázně, byt Millie i ji samotnou, výtvarná díla Willie atd.

Millie se na druhou stranu zdá být velmi sebejistá, úspěšná (pečuje o sebe, má hezký byt, nadřizená ji chválí) a má spoustu přátel. Postupně však odhalujeme, že Millie žije

v zaslepenosti, upíná se k iluzi dokonalosti a nepřipouští si, že okolí ji vnímá jinak, než jak se vidí ona sama. Její dlouhé rozmluvy s kolegyněmi ve skutečnosti připomínají spíše monology, na které ostatní reagují jen sporadicky; v nemocnici, kam chodí na obědy, jsou její pokusy o rozhovor s mediky ještě méně úspěšné. Absurdně vyznívají i vztahy s jejími sousedy doma: chová se k nim, jako kdyby to byli její nejlepší kamarádi a oni se jí mezitím nepokrytě posmívají.

Millie je obsedantní typ, miluje řád a pořádek, proto o ní Pinky prohlašuje, že je nejdokonalejší člověk, kterého zná. Millie má úzkost z nejistoty, ze změny, neustále kontroluje věci, jestli jsou na svém místě, svůj vzhled, jestli ona sama je v pořádku, a nevydrží v přítomnosti druhého člověka, aniž by mluvila. Je silně extravertní a snaží se být sexuální, jako by všechny její činnosti směřovali k jedinému cíli: získat pro sebe nějaký sexuální objekt. Za jejím chováním však lze tušit touhu po spřízněné duši, kterou si ale nedokáže získat jinými prostředky.

Pinky a Millie jsou tak pravými opaky. Pokud bychom chtěli použít Freudovu teorii o úrovních prožívání, tak Millie by mohla být jakýmsi zosobněním id: řídí se principem slasti, nevědomými impulsy, které musí být uspokojovány. Pinky je na druhou stranu superegem, které je řízeno morálními principy. Touží po dokonalosti, proto vzhlíží k Millie, protože chce být jako ona, neboť ji vidí tak, jak chce být Millie viděna a ne tak, jaká ve skutečnosti je. Tedy alespoň v první polovině filmu. Má přesnou představu o tom, co je správné a co je špatné: „Nepiješ, nekouříš, neděláš nic z toho, co bys měla!“ říká jí paradoxně Millie, když se jí Pinky snaží přesvědčit, aby se nepouštěla do milostné avantýry s manželem Willie. Millie však nedbá proseb Pinky a zavře se s mužem v ložnici. Pinky neunes ztrátu iluzí, které o Millie měla, a pokusí se o sebevraždu skokem z balkonu do bazénu.

Opět se tak dostává ke slovu motiv vody: na dně bazénu jsou namalované děsivé bytosti umělkyně Willie a je to právě ona, která za Pinky skáče do vody a přivolá pomoc. Těhotná žena tak Pinky zachrání život, zdá se však, jako by se v bazénu dívka narodila znovu, neboť se o pár dní později probouzí jako někdo zcela jiný. V tomto momentu začíná být stále zřetelnější alegorický plán, protože realistická linie je zahalena čím dál větším tajemstvím.

Současně s posunem k alegorizaci dochází ke změně hlediska. Stejně jako jsme dosud vnímavými očima Pinky pozorovaly povrchní chování Millie, začínáme naopak očima Millie sledovat překvapivou změnu, která se odehrála s Pinky. Pinky nejenže nepoznává svoje rodiče a nechápe, proč jí Millie nazývá Pinky, ale navíc se zcela proměnil charakter její osobnosti. Je společenská, cílevědomá, sebejistá, sexuální. Není náhoda, že se jmenuje stejně jako Millie, tedy Mildred. Motiv dvojčat, který se ve filmu několikrát objevuje, se tak dostává

do nového světla, stejně tak jako úvaha Pinky nad nimi v první půlce filmu: „Myslíš, že vědí, která z nich je která?“<sup>37</sup>. Pinky se pomalu stává Millie a Millie si přestává být jistá, kým vlastně je. Cítí vinu za to, co se Pinky stalo, najednou se přestává řídit jen sexuálním pudem, je ostýchavější, nejistější, přemýšlivější atd.

Dříve než však divák dostane uspokojující odpověď na to, co se v této druhé části příběhu skutečně děje: zda se Pinky snaží převzít identitu Millie, nebo zda se Millie propadá do šílenství, nebo jestli jsou ve skutečnosti obě dívky jedna a tatáž osoba, jejíž dvě rozklížené části osobnosti sledujeme, příběh se překlápí do další roviny.

Willie rodí mrtvé dítě, u porodu jí asistuje Millie a Pinky na ně z dálky pouze apaticky hledí. V ten moment tvůrci opět používají efekt vodní hladiny a všechny ženy vidíme jakoby skrz masu vody. Použitím tohoto fluidního motivu se propojují všechny varianty zrození dohromady: zrození Pinky jako nevinné dívky na začátku, zrození Pinky jako sexuální predátorky v půlce filmu a nyní zrození Pinky jakožto dcery Millie, jak shrnuje epilog filmu: Willie v masce stařeny (jako by šlo o babičku Pinky), uvádí, že měla podivný sen. Znamená to tedy, že celý předchozí děj byla pouze fantazie staré ženy, jež pomocí metafor reflektuje perverzi své dcery a potažmo i svoji vlastní?

Jak uvádí Estella Weldon ve své knize *Mother, Madonna, Whore*, základem ženské perverze je perverze mateřství, jež leží v pokřiveném vztahu mezi matkou a dítětem. Pochází od matky, která týrala a zanedbávala svoji dceru. Jelikož je dcera také ženou, matka je přítomná i v jejím těle a v jejím vlastním mateřství. Žena tak nenávidí buď samu sebe, nebo své dítě, které je prodloužením své matky, stejně tak jako žena byla prodloužením své matky. Pro perverzní ženy je proto typické buď sebepoškozování, nebo týrání dětí. Abychom porozuměli perverzní ženě, musíme nejdřív vědět něco o její matce a o matce její matky – jde o produkt sériového týrání a chronického zanedbávání dítěte. Dospělá žena promění strach a pocit bezmoci z dětství v krutou potřebu dominovat – v násilí a nenávist, které míří vůči někomu slabšímu – děvka vůči klientovi, matka vůči dítěti.

Ve světle této teorie můžeme změnu hlediska hlavních postav, Pinky a Millie, související s jejich proměnou a jejich dvojdomostí, vnímat jako odhalení hlubinných archetypů. Babiččin „sen“ lze následně interpretovat jako jakési rozdělení ženských rolí a jejich následné prohození. Pinky, Millie a Willie každá reprezentovala jinou pozici ženy: pannu, děvku a matku. Millie pak následně svým chováním zabila nevinnost Pinky a udělala z ní také děvku. Svého činu následně začala litovat, ale již pozdě. Stejně tak v epilogu vidíme babičku, pro

---

<sup>37</sup> 3 *Ženy* (Altman, 1977), 00:21:15

kteřou je nesnadné přehlížet tomu, co za krutou ženu vyrostlo z její dcery (nejspíše jejím přičiněním) a lze jen tušit, že to samé se stane také z její vnučky.

#### **4.2. Případová studie: *Melancholia* (rež. Lars Von Trier, 2011)**

Mědirytina renesančního umělce Albrechta Dürera s názvem *Melencolia I* zůstává i po necelých pěti stoletích stejně záhadná jako v době svého vzniku. Postava okřídlené ženy je obklopena symboly tvůrčích možností lidstva, jako je amorek, chrt, kružítko, hoblík a plastické geometrické tvary, které ji přímo vybízejí, aby na vlnách inspirace vzlétla k nebesům. Žena však sedí v zasmušilé póze, křídla složená, žebřík, po kterém by mohla rovněž stoupat, nechává bez povšimnutí. Tento obraz zosobněné melancholie a ochromení vůle k činu nejspíše zaujal i dánského režiséra Larse Von Triera, který se rozhodl, že jeho téma rozvede na filmovém plátně. Trier však zpracovává nejen téma psychického stavu, ale také téma kosmu a konce světa, které se skrývá i v levém horním rohu Dürerovy rytiny, kde se nad rozsáhlou vodní plochou nachází symboly apokalypsy: duha a kometa. Především padající hvězda má ve filmu ústřední roli a nejspíše pro umocnění významového napětí ji Trier pojmenovává *Melancholia* a nechává ji na konci svého filmu srazit se Zemí a vymýtit na ní veškerý život. Na pozadí blížící se globální katastrofy Trier rozehrává i katastrofu rodinou, potažmo osobní, kterou nechává vypuknout během jedné svatební noci a dává tak do přímé souvislosti zánik civilizace se zánikem rodinné idylly a duševní harmonie.

Melancholie, kterou nejspíše trpí hlavní postava filmu *Melancholia* Justine, je chronická duševní choroba, dnes také nazývána endogenní deprese, která vzniká chemickými reakcemi v mozku. Pojem melancholie je znám již od dob starověkého Řecka, kdy s ním přišel Hippokrates spolu se známou teorií o tělních tekutinách. Melancholikům byly často přisuzovány geniální až vizionářské vlastnosti, možná proto, že se často vyskytovala u osob s vysokou inteligencí. Melancholie byla také spojována s mytologií a jejím symbolem se stal Saturn, k němuž mnoha symboly odkazuje i Dürerův obraz. Saturn byl chápán jako chladný, tmavý a suchý, čímž by se obrazně dala charakterizovat i melancholie. Arabská medicína na začátku prvního tisíciletí diagnostikovala melancholii pocitem sklíčenosti, neštěstí a izolace. Tento pocit prý vzniká v duši jako důsledek něčeho, co pacienti považují za reálné, ale ve skutečnosti se o realitu nejedná. Dalšími příznaky jsou nespavost, nechutenství, iluze a halucinace. Křesťané viděli za melancholií působení ďábla a ztrátu víry v Boha. Freud tvrdil,



že melancholie je důsledkem zklamání ze strany milované osoby. Další moderní teorie také poukazují na to, že člověk trpící melancholií vnímá čas zcela jinak než zdravý člověk.<sup>38</sup>

Prolog filmu je tvořen sérií zpomalených záběrů, které svojí silnou stylizací připomínají spíše živé obrazy. Wagnerova *Předehra k Tristanovi a Isoldě* jen doladuje ponuru atmosféru, která již nyní předjímá tragický konec filmu, stejně jako je tomu u Wagnerovy opery. První obraz znázorňuje ztrhanou tvář hlavní hrdinky Justine, za jejímž nepřítomným pohledem můžeme tušit něco mezi obrovskou bolestí a lhostejností. Za hlavou Justine se po chvíli začnou pomalu snášet k zemi těla mrtvých ptáků a tím se stává již první obraz jakousi syntézou dvou hlavních témat filmu, kterými jsou psychická porucha melancholie hraničící s depresí a vize apokalypsy. Na dalším obraze, stejně jako na Dürerově *Melancholii I*, jsou před pozadím tvořeným velkou vodní plochou sluneční hodiny ozářené dvěma planetami. Odkaz k Dürerově rytině by se dal najít i ve svatebních šatech Justine, které vidíme v následujících obrazech. Bílé šaty dají připomenout andělskou čistotu Dürerovy zamračené ženy s andělskými křídly. Vidět Justine jako andělskou bytost, která jediná si uvědomuje špatnost celého lidstva, je také významné v kontextu Trierova předcházejícího filmu *Antichrist* (2009), jehož hlavním tématem byla žena jako ztělesnění d'ábla.

Třetí záběr *Melancholie* ukazuje ponuru olejomalbu *Lovci ve sněhu* (1565) od renesančního malíře Pietra Bruegela staršího. Trier nechává Bruegelův obraz pomalu strávit plameny a naráží tak snad na umělcova předchozí známá díla *Triumf smrti* (1562) a *Pád andělů* (1562), která se věnují tématu apokalypsy. Čtvrtým záběrem je pohled z kosmu na planetu Zemi a k ní blížící se Melancholii. Tento výjev se v prologu s obměnami několikrát opakuje a končí srážkou obou planet, která hned na začátku filmu naznačuje, že katastrofa je nevyhnutelná. Ostatní obrazy převážně symbolicky odkrývají, jaké osobní boje budou vést hlavní postavy v následujícím filmu. Sestra Justine, Claire, unáší svého syna do zdánlivého bezpečí, zároveň se však boří do svého vlastního strachu a pochybností. Justine kráčí světem svázaná jeho tíhou a melancholií. Další obrazy ukazují poslední okamžiky života hlavních postav, pochopit je však můžeme až po shlédnutí celého filmu. Justine a Claire se synem Leem svorně krácejí ve svitu Melancholie, neboť v rozhodujícím momentu drží při sobě. Justine s Leem nosí dřevo pro stavbu magické jeskyně a vytváří tak mezi sebou pouto přátelství stvrzené tajemstvím. Obraz Justine, z jejíchž prstů září paprsky světla naráží na její několikrát vyřčené pocity, že se z ní stává medium, a v přímém kontrastu její stylizace do

---

<sup>38</sup> Radden, Jennifer, *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* (New York: Oxford University Press, 2000)

mučednické Ofélie. Jednotlivé záběry nejsou jen vizuálně zajímavými obrazy, popřípadě ochutnávkou toho, co se ve filmu teprve stane, ale také upozorňují na významnou roli, jakou hrají v Trierově díle symboly a jejich kolize.

Po několikaminutovém úvodu začíná samotný film, který je rozdělený do dvou částí, z nichž každá je nazvána podle jedné ze dvou hlavních hrdinek, sester Justine a Claire. Příběhy obou žen mají podobnou strukturu: na začátku nalézáme je i jejich okolí v dokonalé harmonii, která se postupně boří vlivem vnějších i vnitřních faktorů. Podobnost obou částí je však na vysoce abstraktní rovině. Paralelně tu stojí příběh o rozpadu manželství a duševního klidu Justine, způsobený především jejími depresemi, a pak příběh Claire, kde je rodinná tragédie zapříčiněna především vnějšími faktory globální katastrofy. Melancholie v podobě depresí a Melancholie v podobě konce světa přichází stejně nečekaně a mají podobný destruktivní dopad na psychiku obou žen a na jejich životy. Oba příběhy i obě části mají přitom reálnou i nadreálnou linii, které se navzájem mnohokrát protínají a často není patrné, zda se jedná o „skutečnost“ nebo pouhou vizi.

První část, *Justine*, začíná, když dva čerství novomanželé Justine a Michael přijíždějí do honosného sídla Justininy sestry Claire a jejího manžela Johna, kteří pro ně ve svém domě připravili a financovali svatební hostinu. Přejechod mezi úvodem a první částí je zřejmý nejen díky předělu, ale také díky zřetelné změně stylu a poetiky. Wagnerova hudba utichla a slyšíme pouze zvuky exteriéru. Ruční kamera, kterou Trier používá od tohoto momentu až do konce filmu ze začátku evokuje jakési amatérské svatební video (později je obraz rozechvíván sžirajícími příznaky deprese a ke konci z roztřesených pohybů kamery dýchá zoufalá snaha zachytit poslední okamžiky lidstva).

Justine a Michael jsou viditelně šťastný a zamilovaný pár, který bere komplikace na cestě s humorem a nedělá si nic ani z vyčítavých narážek Michaela a Claire, když se na hostinu dostanou s dvouhodinovým zpožděním. Celková nálada je velmi veselá, všichni se baví a přejí novomanželům jen to nejlepší. Zde se však svatební video začíná vymykat kontrole. Do dokumentární snahy zachytit nejšťastnější den v životě dvou lidí začne zasahovat destruktivní chování zúčastněných, které naruší očekávaný běh večera. Jako první zničí pomyslnou harmonii otec nevěsty, který, místo aby se věnoval oslavě manželství, začne během svého proslovu přímo narážet na svůj nedávný rozvod a tím vyprovokuje hádku se svojí bývalou manželkou a matkou Justine, Grace. Absurdita celé scény je dána především velmi dobrou až žertovnou náladou otce před i po jeho proslovu a zároveň opětovanou láskou k dceři, která se později obrací s největší nadějí právě k němu, jako ke člověku, který by jí dokázal pomoci.

Přesto je to právě on, který stimuluje další neblahé a nečekané události a psychickou labilitu Justine.

Další člověk, který zhorší rozpoložení Justine, je její sestra Claire, která celou hostinu připravila a záleží jí na průběhu slavnosti. V ústraní varuje Justine, aby nedělala scény a nepřímou tak naráží na její dlouhodobé psychické problémy. V této scéně se představitelka Justine, Kirsten Dunst, odkládá svůj obvyklý dobrosrdečný výraz a nahrazuje ho škálou výrazů od hořkého úsměvu až po výraz absolutního znechucení a pohrdání celým světem. Justine odchází na golfové hřiště před domem, kde za stále hlasitější Wagnerovy hudby roste i její melancholie a ona ostentativně vykoná malou potřebu, čímž symbolicky poprvé vzdoruje své konvencemi svázané svatbě. Podruhé je také zaujata rudou hvězdou Antares ze souhvězdí Škorpiona a ještě několikrát k ní svůj zrak v průběhu večera obrátí, jakoby od ní čekala pomoc.

Po chvíli strávené ve společnosti Justine nachází další záminku být sama, když se nabídne Johnovi uložit jeho malého syna Lea. Protože se dlouho nevrací zpátky na hostinu, Claire ji jde hledat do nitra domu, kde ji nachází, jak bezvládně leží u dítěte na posteli. Zde se Justine poprvé Claire otevřeně svěřuje, přiznává své deprese a v další scéně už ji vidíme, jak nemoci přestává vzdorovat a hledá útěchu ve vaně napuštěné horkou vodou.

Kromě vnitřního vývoje Justine je kladen stále větší důraz na vnější svět Johna a Claire, kde dochází ke gradaci problémů. Manželé se nechtějí smířit s tím, že si Justine neváží času a energie, které do přípravy hostiny vložili. Zatímco Claire zvládá situaci s klidem a omezuje se na ledové poznámky a výčitky směřované vůči Justine, Johna začínají ovládat tlumené výbuchy hněvu. Výrazná je scéna, kdy obrátí svoji zlost na svou tchyni (a matku Justine a Claire) Grace, která se stejně jako Justine zavře u sebe v koupelně. Po hádce s bývalým manželem pak dává stále více najevo, jak svatbou své dcery opovrhuje, až Johnovi dojde trpělivost a vyházeje všechny věci provokující tchýně před dům.

Když se Justine znovu vrací mezi hosty, nastává další absurdní situace hraničící až s groteskností. Svatební agent, který celou hostinu organizuje, se totiž rozhodne nevěstu trestat za její nepřítomnost tím, že na ni už nepohlédne: a tak pokaždé, když se od té chvíle objeví, zakrývá si před ní oči. Toto gesto je zarážející tím spíš, že se chování této postavy ve všech dalších ohledech řídí až pedantsky dodržováním bontonu.

Novomanžel Michael má k mizení Justine jiný přístup; začne obviňovat sama sebe a svoji nedostatečnou starostlivost. Svoji novomanželku hodlá přivést na jiné myšlenky tím, že jí ukazuje fotografii sadu, který koupil pro jejich společnou budoucnost. Justine sice slíbí, že bude mít fotografii stále u sebe, místo toho ji však zanedlouho bez povšimnutí a bez zjevné

motivace zanechá ležet na pohovce. Tímto gestem naruší citové pouto, které k ní Michael do té doby zjevně choval. I on se začne poněnáhu stávat zahořklým a oporu nalézá v Claire, která sestře opět vyčte její počinání. Když ji pak nechá samotnou plakat a užírat se melancholií, Justine zachvátí touha po vzdoru. John i Claire se pro ni stávají jakýmsi ztělesněním útlaku; proti její vůli se jí snaží vnutit manželství a ona s nimi tudíž musí bojovat. Poprvé tak učinila, když si ulevila na Johnově milovaném golfovém hřišti, nyní se agresivně zmocňuje sbírky úhledně vystavených reprodukcí abstraktního umění a zamění je za potmělé reprodukce Breughela, Carravaglia a Millaise. Znovu se objevuje záběr na Breughlovy *Lovce ve sněhu* a spolu s nimi i na obraz *V zemi peciválů*, kterým malíř karikoval duševní prázdnotu pramenící v obžerství a lenosti, což perfektně vystihuje atmosféru svatební hostiny z pohledu Justine. Carravagiův obraz *David s hlavou Goliáše* symbolizuje vítězství dobra nad zlem, a možná tak předjímá nadcházející katastrofu, kterou Justine vnímá jako oproštění světa od špatnosti. Pokud bychom brali v úvahu spekulace o podobnosti rysů ve tvářích Goliáše a Davida, z nichž druhý drží uťatou hlavu prvního, rysům Carravaglia a jeho milence, mohl by obraz také znázorňovat nešťastné manželství Justine. Téma nešťastné lásky je symbolizováno také Millesovým ztvárněním Shakespearovy *Ofélie*, která se poté, co ji její nastávající odvrhnul a zabil jí otce, pomátla a utopila v řece. Osud Ofélie však není v přímé paralele s osudem Justine, naopak připomíná situaci, v jaké se ocitá Michael, neboť oba s Ofélií nechápou, proč jsou najednou zavrženi, aniž by jim byl poskytnut jakýkoliv důvod. Mezi osudy obou žen je však paralela ochromující bolesti a ztráty vůle žít. Proto snad k osudu Ofélie najdeme odkaz i v úvodní sekvenci prologu filmu, kde v jednom ze záběrů vidíme Justine ve svatebních šatech tonout v řece, což vzdáleně připomíná Millesův obraz.

Další scény prokazují, že se manželství Michaela a Justine ocitá v troskách. Dokud nejsou opilí na mol, tak se na sebe nedokáží ani podívat. Jejich společný čas je dopodrobna naplánovaný Claire, která zorganizuje pouštění horkovzdušných lampionů s přáními, házení svatební kytice a snad oba novomanžele pošle i do ložnice, aby spolu strávili svatební noc. Justine se podvoluje, ale při pouštění lampionů se soustředí především na hvězdu Antares. Při házení kytice musí zakročit Claire a vytrhnout jí kytici z ruky a v ložnici s Michaelem není schopna fyzického kontaktu. Touží se někomu vyzpovídat, ale Michael už je na jiné myšlenkové vlně a odmítá naslouchat. Otec, ke kterému později upíná největší naději, odjede bez rozloučení. Justine odchází z ložnice opět na golfové hřiště a ve své samotě se spontánně rozhodne k nejradikálnějšímu protestu proti konvencím a prakticky znásilní synovce svého zaměstnavatele Tima, který ji celý večer pronásleduje. Nemotivovanost tohoto kroku však předchází ještě absurdnější chování Tima a především jeho strýce Jacka.

Zaměstnavatel Justine Jack ji při hostině nejprve glorifikuje, žertuje s ní a dokonce ji povýší. Poté se však jeho chování zvrátí v posedlou snahu donutit Justine k tomu, aby vymyslela slogan pro jeho další kampaň, a najímá si Tima, aby mu s tím pomohl. Právě tento vztah mezi Justine a Jackem nejvíce naznačuje, že velká část událostí první poloviny filmu vychází jakoby ze zkušenosti Justine, která se v průběhu svatební oslavy objektivizuje a zhušťuje do několika epizod, obnažujících charaktery postav – v tom smyslu, jak je subjekt „pochopil“.

. V reálné rovině filmu si Justine vyslechne Jackův proslov na začátku, vnitřně s ním nesouhlasí, a až v průběhu večera se rozhodne, že dá výpověď. Trier nejspíš zamýšlel, že pomocí Justiných absurdních představ poskytne jistou plastičnost Jackově postavě a více tak opodstatní obrovské pohrdání a hněv mladé ženy, která mu vmete do tváře, že je nula. Na podobném principu je vystavěn proces krachu manželství, které definitivně troskotá hned v následující scéně, kdy Michael odjíždí z domu a zároveň nadobro opouští svoji manželku, která se loučí se slovy: „Co jsi čekal?“<sup>39</sup>.

Ze zpětného pohledu (přehlédneme-li vše, co se odehraje mezi Justine a Michaelem) se nám zdá, že Trier vlastně ukazuje ve zkratce celý průběh manželství: bezstarostné štěstí na začátku, následná deziluze, zklamané naděje, nepochopení, opovržení, zrada. Vše vyústí do stádia lhostejnosti a rozchodu. Tedy všechno, co v reálném životě trvá obvykle několik možná i desítek let, je shrnuto do jediného večera. Nereálný tok času, z něhož plyne možnost zobecnění lidských vztahů, podtrhuje celkové melancholické vyznění, hožkost z triviálnosti života, jak ho vnímá Justine. Toto umělecké ztvárnění jejího manželství nám pomáhá lépe pochopit nekonečné stavy deprese, které ji ovládnou v druhé půlce filmu. Ta začíná hned poté, co hvězda její naděje Antares zmizí z oblohy, neboť ji náhle zakrývá blížící se Melancholie.

Druhá polovina filmu s názvem *Claire* neopouští zcela perspektivu Justine, ale Claire a její problémy zde dostávají mnohem více prostoru než v první půlce. Claire tak přestává být více méně plochou vedlejší postavou záchranářky svatební hostiny a věčně našťavané sestry, ale také ji vidíme manželku a matku odhodlanou chránit svoji rodinu, i jako vyděšenou ženu neschopnou čelit svým strachům.

Na scéně zůstávají pouze čtyři hlavní postavy: Claire, John, jejich syn Leo a Justine. Všichni odkládají honosné ošacení svatebčanů a ukazují se v obyčejnějším světle. Příběh je také prostší, s vedlejšími postavami odpadají i vedlejší příběhové linie a zůstává pouze

---

<sup>39</sup> *Melancholia* (Trier, 2011), 00:45:12

komorní drama čtyř lidí, z nichž se každý musí svým způsobem vyrovnat s představou konce světa i svého vlastního života. Jednotlivé scény jsou kontinuálnější, delší a zaměřují se na hlubší vykreslení postav. Stejně jako v první půlce se objevuje i zde mimo reálné roviny i rovina alegorická.

Justine zůstala bydlet u Michaela a Claire a její psychický stav se mnohem zhoršil. Z úvodní scény je patrné, že má Clairinu plnou podporu a pomoc, zatímco John se na její problémy dívá spíše skepticky a toleruje je jen kvůli své manželce. Justine není schopná se o sebe už vůbec postarat, nechutná jí její oblíbené jídlo a není schopná se věnovat ani těm činnostem, které dřív měla ráda. Zlom nastane, až když přijdou první známky ohlašující blížící se konec světa, v kterém Justine zároveň vidí konec svého utrpení.

Z rozhovorů Johna a Claire, občas reprodukováných jejich synem, se postupně dozvídáme o planetě Melancholia, která se blíží k zemi. Ačkoli se názory vědců na její dráhu různí, John je přesvědčen, že planeta Zemi mine. Claire se však přesto trápí pochybnostmi a strachem. Justine tvrdí, že se planety nebojí, a když začne uprostřed letního počasí z ničeho nic sněžit, což lze chápat jako předzvěst apokalypsy, viditelně pookřeje a dokonce se jí vrátí i chuť k jídlu. V noci pak dokonce vstane z postele a hypnotizována hvězdou lehá si nahá do jejího svitu na břehu řeky. Tato přízračná vize velmi připomíná statické obrazy z prologu a sledujeme ji očima Claire, která pozoruje Justine zpovzdálí. Dalo by se předpokládat, že celá scéna u řeky je jen představou Claire, která si začíná uvědomovat posedlost svojí sestry neznámou planetou, sama se planety však bojí, a tak Justine mimoděk přisuzuje démonické vlastnosti. Tvrzení, že se jedná pouze o snovou vizi Claire, umocňuje také fakt, že tato scéna je v celé druhé půlce svojí stylizací výjimečná, a že se v kontextu realistického zobrazování žádná podobná neopakuje. Avšak nutno podotknout, že určitá spřízněnost Justine s planetou se projeví i později v jejích prorockých schopnostech.

Claire je Melancholií svým způsobem také posedlá, avšak její posedlost pramení z chorobného strachu. Neustále si o ní na internetu vyhledává informace, hledá útěchu u Johna i Justine a dokonce bere tisíce léky. Johnův postoj ke střetu Země s planetou se však také ukáže jako nejednoznačný: je sice z blížící se planety nadšený, ale pro případ potřeby začne v domě schraňovat zásoby jídla a základních surovin potřebných k přežití. Když se zdá, že se Melancholia jednoznačně vzdaluje od Země, přizná se, že si do poslední chvíle nebyl jistý. Je zřejmé, že se ovládal především kvůli manželce a synovi, když se však situaci znovu změní a John zjistí, že katastrofa je nevyhnutelná, jeho předchozí chování dostane díky jeho fatálnímu činu nový rozměr. John není schopen přiznat svojí manželce pravdu, nedokáže jí potvrdit, že její největší strach se vyplní; tím spíš, že ona je teď přesvědčená o opaku. John se

tedy raději, než aby Claire vyvedl ze šťastného nevědomí, předávkuje jejími prášky a vezme si život.

Claire po Johnově zmizení začne záhy tušit, co se děje, pomocí jeho jednoduchého vynálezu si ověří, že se planeta znovu přibližuje a nalézá Johna ve stájích. Rozhodne se postavit problému podobně jako její manžel smrt otce před synem zatajit. Přikryje ho slámou a osedlaného koně pošle samotného pryč, aby to vypadalo, že John odjel do vesnice. Chvilí dokáže před Justine předstírat, že se nic neděje, pak jí však náhle přepadne hrůza z blížící se zkázy a ona se rozhodne jednat a před pohromou utéct. Obě auta mají vybitou baterii a tak použije golfové autíčko a i se synem v něm opouští dům, když se však dostane k můstku vedoucímu do vesnice, i golfovému autu dojde pohon. V této scéně se vyhracuje motiv stísněnosti a marné snahy o útěk. Clairino auto se zastaví na stejném místě, na kterém předtím Justinin kůň Abrahám dvakrát odmítl pokračovat v cestě. Zdá se tak, jakoby se konec světa týkal jen Clairina sídla, z kterého není cesty pryč. Tuto atmosféru ještě více umocňuje fakt, že Trier naprosto pomíjí okolní svět a jediné, co poukazuje na globálnost blížící se katastrofy, je internetová stránka, kterou Claire o srážce s Melancholií najde. Zde se tedy otvírá další možná rovina interpretace: není skutečnou příčinou Clairina zoufalství smrt jejího manžela? Co když je srážka Země s cizí planetou jen alegorií rodinné tragédie, které se nedá vyhnout a nedá se před ní utéct?

Claire je nucena vzít syna do náručí a v náhlé sněhové vánici se s obtížemi vrátit zpátky. V další scéně Justine, která s nimi předtím odmítla jet, v klidu a v bezvětrném počasí sedí na zídce před domem a Trier tak zdůrazňuje její naprostý klid, s jakým očekává konec světa. Claire oproti ní neví, jak konci čelit. Chce předstírat, že se nic neděje, požádá Justine, aby si všichni tři sedli na terasu a popíjeli víno. Justine se jí vysměje a navrhne, že by klidně mohli místo toho sedět na záchodě, na což jí Claire odpoví, že ji nenávidí. V této scéně je vidět zřetelná paralela s postoji, jaké měly obě ženy v první polovině filmu. Claire na svatební hostině chtěla po Justine, aby popíjela víno a usmívala se, aby slavila, ačkoli Justine cítila, že se pouze řítí do záhuby. Když Justine ukončila svůj vztah s Michaelem, Claire jí stejně jako nyní řekla, že ji nenávidí. I tehdy Justine upřímně přiznala, že čelí problému, zatímco Claire chtěla, aby všichni zavřeli oči.

Justine s Leem si všimnou, že se kůň Abraham vrátil bez Johna, a Leo s vnímavostí dítěte poznamená, že se bojí srážky s planetou. V této scéně se Justine plně oprostuje od své duševní melancholie a rozhodne se čelit Melancholii v podobě planety. Poprvé se přestává utápět ve svém vlastním smutku, a místo toho se snaží Leovi ulevit od strachu. Využije jejich společné hry na stavění jeskyní, na kterou Leo v průběhu filmu několikrát naráží, jako

prostředku, jak zaměstnat chlapcovu mysl. Na travnatý palouk golfového hřiště přinesou dlouhé klacky a postaví z nich provizorní přístřešek, pod který se spolu s Claire všichni schovají a očekávají srážku s Melancholií. Justine je v jejich počínání jasným vůdcem a potvrzuje tak svoji roli proroka, do kterého se již několikrát předtím stylizovala. Svoji schopnost vidět věci dopředu potvrdila jednak triviálnostmi, jako bylo uhodnutí přesného počtu fazolů v loterii, ale i zásadními věcmi jako byla předzvěst srážky s Melancholií, nebo tvrzení, že ve vesmíru není život mimo Zemi.

Film končí srážkou vesmírných těles, avšak místo odosobněného pohledu z vesmíru, jak tomu bylo v úvodu, sledujeme katastrofu z pohledu golfového hřiště. V posledním záběru těsně před nárazem je vidět hrůzou zmítající se Claire a oproti ní vyrovnanou Justine s klidným chlapcem. Kruh melancholie se tak uzavírá, Justine, která nedokázala čelit své vnitřní melancholii, je připravená důstojně zemřít, zatímco dříve vyrovnaná Claire se při srážce se smrtí nedokáže ovládnout.

Trier v několika svých rozhovorech přiznává, že se ve filmu snažil především zachytit, jak prožívá stavy depresí on sám. Pokud bychom film posuzovali jako studii melancholie s jejím vznikem, průběhem a koncem, nezbývá než vnímat celou linii blížícího se konce světa jako alegorii. První část filmu tedy z perspektivy Justine ukazuje neschopnost člověka fungovat ve společnosti, jíž zároveň opovrhuje, a ve druhé půlce zase z perspektivy Claire odhaluje snahu vyrovnat se s marností života a se zjištěním, že jediným východiskem z neštěstí je smrt. Avšak stejně jako na Dürerově obrazu, i ve filmu *Melancholia* je mnoho významových vrstev. Pro Justine je planeta Melancholia vykoupením, pro Claire je hlavní zkáza. Obě ženy však nakonec dospějí ke strašlivému zjištění, že nehlédě na to, jak šťastný či zoufalý život žijí, všechno může být během jediného okamžiku nenávratně pryč. Trier svojí paralelou ukazuje, že psychická bolest může mít stejné následky jako strach z bolesti fyzické. Dokonce se nabízí otázka, jestli film nehledá definici toho, co je duševní zdraví. Duševní stabilita se značí tím, že se bojíme smrti a děsíme se konce světa, na rozdíl od Justine. Znamená tedy duševní zdraví to, že při představě konce světa depresi dostaneme, místo toho, abychom se z ní vyléčili? Neznamená však právě schopnost čelit problémů psychickou stabilitu? Trier, stejně jako Dürer obrazem *Melencolia I*, klade svým filmem mnoho znepokojujících otázek. Odpověď na ně si však musí každý divák najít sám.



## 5. Závěr

Z analyzovaných filmů vyplývá, že ty, které můžeme zařadit do kategorie nelineárních, používají změnu hlediska především k překvapení diváka. Vypráví příběh v intencích určitého žánru, avšak v půlce filmu odhalí, že jim šlo pouze o to svést nás na špatnou stopu. Po tomto zvratu začnou vyprávět příběh znovu, avšak z perspektivy jiné postavy. Odlišné hledisko s sebou většinou přináší změnu žánru, která je daná tím, že příběh nahlédneme z úplně opačného konce: tedy v extrémním případě to, co se zdálo veselé, je ve skutečnosti smutné, děsivé atd.

Tvůrci v první půli filmu pracují s tajemstvím a smlčováním důležitých informací, což sice následně vede k překvapení, na druhou stranu je to však velmi limituje při vyprávění první části. Vždy musí najít kompromis mezi na jedné straně dokonale propracovanou strukturou vyprávění, jež by zamaskovala přítomnost nespolehlivého vypravěče, a na druhé straně tím, aby se postavy chovaly věrohodně a jejich jednání vycházelo z vnitřní motivace. Tvůrci nelineárních filmů se změnou hlediska téměř vždy dávají přednost struktuře před živoucností postav.

Zároveň tento druh filmů klade zvýšené nároky na diváka, neboť ho nutí, aby se aktivně nad příběhem zamýšlel a dával si jednotlivé informace dohromady.

Může se zdát, že změna perspektivy je jen formálním hrou, avšak lze ho použít i pro podpoření tématu. Nelineární filmy se změnou hlediska se často týkají záměny identity, duševních poruch a obsesí, lidské přetvářky, artificiality moderního života, popřípadě odpovědnosti a viny.

Lineární filmy se změnou hlediska pak mají daleko rozvolněnější strukturu, protože nemusí složitě proplétat obě části příběhu dohromady. Moment překvapení je potlačen, ale na druhou stranu mohou budovat silné postavy, které nejsou limitovány vykonstruovaným příběhem. Autoři v nich po divácích nevyžadují, aby si dávali dohromady střípky příběhů, ale často je nutné, aby se zamýšleli na přesahem a alegorickou rovinou.

Obě zmiňované kategorie odhalují přístupy ke konstruování scénářů a filmů, které jsou sice v něčem limitující, ale setkají-li se s vhodným tématem, mohou být zároveň obohacující. Tato práce si dala za úkol seznámit čtenáře s různými typy filmů se změnou hlediska a zároveň poukázat na variabilitu postupů při jejich konstruování, která umožňuje aplikovat tyto postupy i na další látky.

## 6. Přílohy:

**Tab.1.1. Šest kategorií paralelní narace podle Lindy Aronsonové**

1. Filmy bez skoků v čase
  - a. Mozaika příběhů
  - b. Příběhy se skupinovým hrdinou
    - i. Filmy Dvojí cesty
2. Filmy se skoky v čase
  - a. Vyprávění s flashbacky
  - b. Sled příběhů
    - i. Příběhy, které samy vstoupí do děje
    - ii. Jiné úhly pohledu
    - iii. Stejná událost, různé důsledky
    - iv. Kazeta
  - c. Nelineární mozaika příběhů

**Tab.1.2. Rozdělení filmů se změnou hlediska**

1. Filmy s nelineárním použitím času
  - Odlišné perspektivy jedné postavy (*Lola běží o život, Srdcová sedma, Na Hromnice o den více*)
  - Odlišné perspektivy dvou postav (*Komorná, Zmizelá, Má mě rád, nemá mě rád*)
  - Dva příběhy (*Rozbouřené vody*)
2. Filmy s lineárním použitím času (*Melancholia, 3 Ženy, Dvojí život Veroniky*)

## 7. Zdroje

### 7.1.Literatura

- Altman, Rick. *Film Genre*. London: British Film Institute, 2010.
- Aronson, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Nakladatelství AMU, 2014. Překlad: Michaela Graeberová
- Azcona, Maria del Mar. *The Multi-Protagonist Film*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010
- Block, Bruce. *The Visual Story*. Oxford: Focal press, 2007.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985)
- Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.
- Buckland, Warren. *Puzzle films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009
- Langford, Barry. *Film Genre Hollywood and Beyond*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2005.
- Mc Mahan, Alison. „The effect of multiform narrative on subjectivity“. *Screen 40:2 Summer 1999*
- Nünning, Vera. *Unreliable Narration and Trustworthiness*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000
- Smith, Greg. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- Wilson, M. George. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988
- Wolf, Norbert. *Dürer*, Bratislava: Slovart, 2007

## 7.2. Filmy:

- *Blade Runner* (rež. Ridley Scott, 1982)
- *Collateral* (rež. Michael Mann, 2004)
- *Čistá duše* (*Beautiful Mind*, rež. Ron Howard, 2001)
- *Donnie Darko* (rež. Richard Kelley, 2001)
- *Dvojitý život Veroniky* (*La double vie de Veronique*, rež. Krzysztof Kieslowski, 1991)
- *Interview s upírem* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994),
- *Klub rváčů* (*Fight Club*, rež. David Fincher, 1999)
- *Komorná* (*Agasshi*, rež. Chan-wook Park, 2006)
- *Lola běží o život* (*Lola rennt*, rež. Tom Tykwer, 1998)
- *Lost Highway* (rež. David Lynch, 1997)
- *Má mě rád, nemá mě rád* (*A la folie...pas du tout*, rež. Laetitia Colombani, 2002)
- *Matrix* (rež. Lily a Lana Wachowski, 1999)
- *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).
- *Memento* (rež. Christopher Nolan, 2000)
- *Minority Report* (rež. Steven Spielberg, 2002)
- *Mulholland Drive* (rež. David Lynch, 2001)
- *Náhoda* (*Przypadek*, rež. Krzysztof Kieslowski, 1987)
- *Na Hromnice o den více* (*Groundhog Day*, rež. Harold Ramis, 1998)
- *Nahý* (*Naken*, rež. Marken a Torkel Knutsson, 2000)
- *Obvyklí podezřelí* (*The Usual Suspects*, rež. Bryan Singer)
- *Palm Springs* (rež. Max Barbakow, 2020)
- *Philadelphia* (rež. Jonathan Demme, 1993)
- *Pokání* (*Atonement*, rež. Joe Wright, 2007)
- *Rašómón* (*Rashomon*, rež. Akira Kurosawa, 1950)
- *Rozbouřené vody* (*DeUsynlige*, rež. Erik Poppe, 2008)
- *Sedm* (*Seven*, David Fincher, 1995)
- *Srdcová sedma* (*Sliding Doors*, rež. Peter Howitt, 1998)
- *Šestý smysl* (*The Sixth Sense*, rež. M. Night Shyamalan, 1999)
- *Talentovaný pan Ripley* (*Talented Mr. Ripley*, rež. Anthony Minghella, 1999)
- *Thelma & Louisa* (rež. Ridley Scott, 1991)
- *Trója* (*Troy*, rež. Wolfgang Peterson, 2004)
- *Truman Show* (rež. Peter Weir, 1998)

- *Tři ženy (3 Women, rež. Robert Altman, 1977)*
- *Úhel pohledu (Vantage Point, rež. Pete Travis, 2008)*
- *Vesnice (The Village, rež. M. Night Syamalan, 2004)*
- *Zkrocená hora (Brokeback Mountain, rež. Ang Lee, 2005)*
- *Zmizelá (Gone Girl, rež. David Fincher, 2014)*