

Diplomová práce Davida Semlera: **Změna hlediska jako prvek struktury filmového vyprávění.**

Posudek školitele: Doc. Marie Mravcová

Davidova diplomová práce je výsledkem zkoumání takových filmových děl, kde se změna hlediska (a spolu změna dominance jednoho ze dvou protagonistů) stává významným „strukturním prvkem“. Vzhledem ke své jazykové vybavenosti neměl autor problém seznamovat se s obsáhlou literaturou, svůj text však nezahltil terminologií, citacemi a parafrázemi, ponechal si stěžejní prostor pro samostatné (zcela původní a autorské) rozbory jedinečných filmových narativů, které vybíral z dosti rozsáhlé množiny filmových děl, většinou dosti komplikovaných skladebně či sémanticky.

K vlastní kategorizaci hlediskových syžetů (kompozic, konceptů) dospěl, když promýšlel typologii Lindy Aronsonové, která se pokusila systematizovat paralelní naraci – a to tak, že vymezila šest druhů, které pak rozdělila na filmy bez skoků v čase (tedy základně kontinuální) a filmy s uplatněním časových skoků. Některé podkategorie této systematizace, které David v textu definuje a dokládá příklady, se pro něho staly cennými metodologickými podněty (např. „filmy dvojí cesty“, nebo filmy zahrnuté pod typ „jiné úhly pohledu“). Nikoliv však použitelnými bezvýhradně.

Inspirován Aronsonovou, k níž ještě připojil podnět Davida Greena s jeho teorií „double-protagonist“ filmu a Thomase Elsassera (Amsterdam), jenž se zabývá formami kognitivního zahrávání s divákem, vytvořil si vlastní oproštěné a přehledné dělení filmů se změnou hlediska – a to do dvou kategorií dle porušení linearity, či jejího zachování. S tím, že v té první (filmy s nelineárním použitím času) rozlišil a vymezil ještě tři varianty podle toho, zda se změny hlediska (perspektivy) týkají 1/ jednoho příběhu téže postavy (Lola běží o život), 2/ jednoho příběhu dvou postav (Zmizelá), 3/ dvou příběhů dvou postav (Rozbouřené vody), kdy se časová smyčka nevrací na začátek téhož příběhu, ale jiného příběhu jiné postavy, s tím prvním ale nějak souvisejícího.

V kategorii s lineárním časem (čili bez „skoku“) pak dochází pouze k poziční výměně mezi dvěma postavami, a tím i k posílení odlišného subjektivního úhlu pohledu a prožívání.

Přestože David analýzu Zmizelé Davida Finchera již vypracoval a byl by schopen prohlédnout kognitivní strategie řady věhlasných hlediskových filmů, zvolil si ke zkoumání (pro příkladovou analýzu) jen omezený soubor uměleckých filmů, aby mohl krok za krokem objasňovat a dokládat složitou komponovanost (skladebnost) či významovou bohatost tam, kde se současně jedná o alegorická podobenství (Tři ženy; Melancholia).

Komplikovanost – dramaturgická a skladebná – filmu Má mě rád, nemá mě rád (2002; r.Laetitia Colombani) podmínila rozsáhlost analýzy, kterou nebylo možno zjednodušit, jestliže autor mínil odhalit a objasnit hru s hlediskem, se smlčeným a dosloveným, s milostnou fikcí a realitou apod. Upozornila bych proto pouze na některá dramaturgicko-narativní a interpretační zjištění a náhledy.

Především na osnování milostné romance, která je ve skutečnosti (jak nám postupně odhalí druhá – korektivní verze) výplodem patologického subjektu, neschopného rozlišovat mezi realitou a vlastní smyšlenkou; přitom tu jde o romanci diváka si podmaňující: díky zjevu a spontánnímu (emocionálně bohatému) projevu hrdinky, díky výmluvným symbolickým motivům, mnohým „smlčením“, omylům vedlejších postav a jejich nepatřičným reakcím; dále díky četným náhodám, trikům (na diváka), chybnému vyhodnocování ze strany postav, které se staly cílem manipulací půvabné erotomanky, jejíž temné stránky se začnou divákovi odkrývat už v rámci první verze příběhu (romance se proměňuje v thriller), aby byly dosloveny druhou verzí, věnovanou objektu patologické zamilovanosti (ženatému chirurgovi, jemuž se začal bortit dosavadní život), tedy verzí, která přináší překvapivé, posléze děsivé pochopení reality. Jen bych podotkla, že autor analýzy

získal nad složitou stavbou plnou nástrah i odhalení dostatečný nadhled, aby mohl též kriticky zhodnotit účelovost a nepodloženost některých „tahů“, spoléhajících na pohlcenost diváka.

Titul *Rozbouřené vody* (r.Erik Poppe, 2008) upozorňuje na jeden ze stěžejních a variantních motivů snímku. Ten je pak opět zkoumán s pozornou důsledností, aby se nezanedbalo nic, z čeho lze vyčíst něco o povaze dosti enigmaticky exponovaného ústředního subjektu první části – propuštěného vězně, jenž se snaží o jakýsi nový začátek (získá místo varhaníka v kostele), o překonání samoty vztahem s matkou malého chlapce. Autor doceneňuje též význam toho, že se vše děje v kontextu náboženském, křesťanském. Ten také podstatně podmiňuje, aby rozběsněná matka, která poznala zhoubce svého dítěte a ve své části (ve svém příběhu) ho nepřestává sledovat, nakonec dospěla k vykupujícímu gestu (odpuštění?).

Svým „lineárně“ pojatým výkladem, který jako by následoval pozvolné plynutí samotného filmu, který sice důkladně observuje, ale též mnohé skrývá a vyznačuje tíživost, autor prokazuje, nakolik významným se v *Rozbouřených vodách* stalo smlčení toho, jak se skutečně odehrálo utonutí dítěte, o němž sice díky prologu víme od začátku, ale pravdu o vině pochopíme, až ji přízná pod tlakem vypjaté situace sám trestaný pachatel – nejen matce, ale také sám sobě.

Příznávám, že zařazení Altmanových *Tří žen* (1977) do práce o strukturních důsledcích proměny hlediska, mě poněkud překvapilo. Musím však uznat, že David proměnu Pinky v Mildred (poté, co je těhotnou Willie vytažena z vody a takto znovuzrozena) interpretuje dosti přesvědčivě, podobně jako proměnu dominance a spolu s ní i hlediska: z Pinky obdivně sledující zprvu velice aktivní a suverénní (ovšem za cenu sebenalhávání) Millie, se stává coby zachráněná sebejistou, společenskou a cílevědomou bytostí a v důsledku toho předmětem údivu dříve dominantní kamarádky.

Alegorizace příběhu, prostorů, postav, obrazů, která střídání dominance ve filmu provází, nabývá však dle mého mínění převahy nad prokazovaným skladebným principem. To se stává ještě markantnější v *Trierově Melancholii*. Lze to ostatně vyčíst už z fundované (též kunsthistoricky) interpretace plně symbolického a předjímavého prologu, právě tak jako z postihování (dešifrování) celé řady následných symbolických významů, při jejichž výkladu se autor většinou oprošťuje od asertivní jednoznačnosti ve prospěch hypotézy. Důkladná analýza svatební části přesvědčivě prokazuje, nakolik subjektivita Justine (postavy stíženě melancholii, kterou není dobré uzemňovat klinickým definováním) ovládá vývoj situace, a to i tehdy, kdy se skrývá v nitru domu nebo se uchyluje do prostoru golfového hřiště s potřebou dopustit se dehonestujících aktů. Ona, která pochopila (už zde dochází k náznakům symbolického spojení s vesmírem), rozvrací svatební rituál, rodinné i jiné vazby.

Plně se ztotožňuji s tím, jak David chápe podstatu (motivace) chování postav v komorní druhé části, proč se Justine zániku neděsí i proč nakonec poskytne svůj prorocký klid malému chlapci, jehož matka Claire tu dominuje svým účastenstvím, strachem, úzkostmi, žalem i beznadějným pokusem o záchranu. Jen bych připodotkla, že tu může jít také o připoutanost k pozemskému bytí, o důvod a smysl existence, který má matka (myšleno nejen archetypově) podstatně silnější než před pozemskou nízkostí a strastmi unikající melancholika.

Práci Davida Semlera *Změna hlediska* jako prvek struktury filmového vyprávění považuji za práci formulovanou na velmi dobré myšlenkové i stylistické úrovni. Také práci inspirativní a podněcující ke kladení otázek, neboť problém hlediska ve filmu dokládá i problematizuje. Navrhuji hodnocení A.

Doc. Marie Mravcová
Katedra scenáristiky FAMU