Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Poetika filmů Joachima Triera

Bc. Daniel Orság

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní obor: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Poetika filmů Joachima Triera* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne: …….

podpis

Touto cestou bych rád poděkoval Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za odborné vedení této diplomové práce. Vážím si zejména jeho rad, vstřícnosti a pomoci při získávání potřebných materiálů, ale také jeho spolehlivosti v rámci komunikace a zpětné vazby.

Obsah

Úvod: předmět, cíl a struktura práce ... 1

1 Vyhodnocení pramenů a literatury ... 3

1.1 Prameny ... 3

1.2 Metodologická literatura ... 4

1.3 Předmětná literatura ... 6

2 Metodologie ... 10

2.1 Poetika filmu ... 10

2.2 Neoformalismus a motivovanost prostředků ... 12

2.3 Aplikace metodologie ... 14

3 Neoformalistická analýza filmu Reprise (2006) ... 15

3.1 Narativní forma ... 15

3.2 Styl ... 25

4 Neoformalistická analýza filmu Oslo, 31. august (2011) ... 32

4.1 Narativní forma ... 32

4.2 Styl ... 37

5 Neoformalistická analýza filmu Louder Than Bombs (2015) ... 43

5.1 Narativní forma ... 43

5.2 Styl ... 50

6 Neoformalistická analýza filmu Thelma (2017) ... 56

6.1 Narativní forma ... 56

6.2 Styl ... 63

7 Neoformalistická analýza filmu The Worst Person in the World (2021) ... 69

7.1 Narativní forma ... 69

7.2 Styl ... 76

8 Vzorce kontinuity a změny filmů Joachima Triera ... 82

Závěr ... 87

Seznam pramenů a literatury ... 88

Úvod: předmět, cíl a struktura práce

Tato práce se zaměřuje na filmovou tvorbu Joachima Triera, norského režiséra dánského původu, který během uplynulých dvou dekád natočil pětici celovečerních hraných snímků a stal se jedním z nejvýraznějších a nejoceňovanějších evropských režisérů současnosti. Trier si po absolvování Národní filmové a televizní školy ve Velké Británii získal renomé především jako tvůrce krátkých filmů. Tři z nich, konkrétně *Pietà* (2000), *Still* (2001) a *Procter* (2002), byly na začátku tisíciletí uvedeny na několika mezinárodních filmových festivalech a získaly řadu ocenění. O několik let později natočil svůj debutový film *Reprise* (2006), na který navázal snímkem *Oslo, 31. august* (2011), a následně nejnovějším režijním počinem *The Worst Person in the World* (2021), jehož prostřednictvím před nedávnem uzavřel trilogii filmů odehrávajících se v prostředí Osla a současně se dostal do povědomí americké Akademie filmového umění a věd. Mezi druhým a třetím filmem severské trilogie natočil ještě dva snímky, a to *Louder Than Bombs* (2015) a *Thelma* (2017). Ty se sice svým dějištěm vymykají z linie prostředí hlavního města Norska, nicméně stejně jako ostatní zástupci jeho filmografie tematicky vycházejí z motivů melancholie a existencialismu. Tyto motivy se díky výjimečnému citu pro jemné vykreslení vnitřních pocitů postav a smyslu pro nápadité vyprávění promítají do formální struktury jednotlivých děl, čímž si Trier vytváří velice specifickou osobní značku na poli světové kinematografie.

Cílem této diplomové práce je proto analýza stálých a proměnných vzorců Trierova režijního stylu a zmapování jeho osobité filmové řeči tak, aby bylo možné komplexně charakterizovat poetiku jeho filmové tvorby. Prostřednictvím analýzy pěti celovečerních filmů natočených Trierem v samostatné režii se pokusím formulovat obecné tendence stylistických a formálních postupů v jeho filmech a ukázat, jaké konkrétní komponenty utváří estetickou formu jeho uměleckého díla. Metodicky bude práce vycházet z analýzy založené na neoformalistickém přístupu, který popsali David Bordwell a Kristin Thompsonová v knihách *Umění filmu: Úvod do studia formy*

a stylu,[1] *Poetics of Cinema*[2] a *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*.[3] Na základě těchto publikací budu schopen provést systematickou analýzu jednotlivých snímků a z dílčích závěrů sestavit celkový profil režisérovy poetiky. Práce bude rozčleněna do osmi stěžejních kapitol, kdy nejprve přiblížím prameny a literaturu vztahující se k tématu práce a představím stěžejní metodologické koncepty, jež tvoří poetika filmu a s ní provázaný neoformalismus. Následující kapitoly se budou tematicky vztahovat k jednotlivým filmům, a to v chronologickém pořadí podle data jejich vzniku. Závěrečná kapitola shrne výsledky analýzy a vymezí identifikovaná schémata ve formální výstavbě či vizuálním stylu Trierových snímků, čímž vznikne charakteristika klíčových rysů jeho poetiky.

K volbě tohoto tématu mě přiměl snímek *The Worst Person in the World*, který jsem zhlédl v rámci 55. ročníku Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary. Snímek mě zaujal svou epizodickou formou, která specifickým způsobem pracuje s reprezentací lidskosti. Nejednoznačně uchopitelný a do jisté míry záhadný režijní styl, který jsem shledal i napříč ostatními zástupci jeho kinematografie, mě přiměl k tomu, abych jeho tvorbu podrobil tomuto typu analýzy. Volbou tématu současně metodicky navazuju na svou bakalářskou práci *Neoformalistická analýza filmu Noční zvířata (2016)*, kde jsem tento americký snímek zkoumal právě optikou neoformalismu.[4]

---

[1] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu.* V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
[2] BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.
[3] THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
[4] ORSÁG, Daniel. *Neoformalistická analýza filmu Noční zvířata (2016).* Univerzita Palackého v Olomouci, 2020.

1 Vyhodnocení pramenů a literatury

Tato kapitola slouží k představení pramenů a vyhodnocení a okomentování literatury vztahující se k tématu práce. Nejprve bude pozornost věnována samotným pramenům, díky kterým bude možné téma akademicky zkoumat. Poté se budu věnovat metodologické literatuře, jež představí stěžejní teoretické zdroje pro analýzu filmové poetiky. Následně se zaměřím na předmětnou literaturu, která se významnějším způsobem vztahuje přímo k osobnosti a tvorbě Joachima Triera.

1.1 Prameny

Prameny této práce představuje pětice celovečerních snímků Joachima Triera, které byly uvedeny v kinech v období od roku 2006 do roku 2021. Jednotlivé filmy jsem postupně zhlédl v Blu-ray formátu v originálním znění, nakolik všechny kopie filmů pochází výhradně ze zahraniční distribuce. S českou lokalizací byly v tuzemských kinech zatím uvedeny pouze dva snímky. Jedná se o film *Thelma*,[5] který měl v Česku premiéru v rámci queer filmového festivalu Mezipatra v listopadu roku 2017, a následně snímek *The Worst Person in the World*,[6] jenž v srpnu roku 2021 představil Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. Filmy *Reprise*,[7] *Oslo, 31. august*[8] a *Louder Than Bombs*[9] zatím jiným způsobem, než prostřednictvím mezinárodních VOD streamovacích platforem, nebyly v českém prostředí oficiálně uvedeny.

---

[5] TRIER, Joachim. *Thelma*. [film] Norsko, Francie, Dánsko, Švédsko, 2017.
[6] TRIER, Joachim. *The Worst Person in the World*. [film] Norsko, Francie, Švédsko, Dánsko, 2021.
[7] TRIER, Joachim. *Reprise*. [film] Norsko, 2006.
[8] TRIER, Joachim. *Oslo, 31. august*. [film] Norsko, 2011.
[9] TRIER, Joachim. *Louder Than Bombs*. [film] Norsko, Francie, Dánsko, USA, 2015.

1.2 Metodologická literatura

V rámci definice filmové poetiky režiséra Joachima Triera budu využívat přístup, který nabízí koncept poetiky filmu, jenž je reprezentován teoretikem Davidem Bordwellem a jeho publikací *Poetics of Cinema*.[10] Tento soubor esejí v nultých letech 21. století přinesl do oblasti filmových studií novou perspektivu, jak nahlížet na film jakožto umělecké dílo v kontextu široké škály faktorů, a současně nabídl způsob hledání vysvětlení a pochopení toho, jak určité filmy v daném kontextu fungují a proč za jistých okolností vypadají tak, jak vypadají.[11] V této souvislosti se Bordwell napříč jednotlivými esejemi soustřeďuje zejména na otázky střední úrovně. „Jak jednotlivé filmařské tradice vytvářejí normalizované možnosti vizuálního stylu a jak s nimi filmaři pracovali? Jaké inscenační strategie obvykle najdeme ve filmech CinemaScope? Jaké jsou konvence určitých formátů vyprávění, jako jsou rozvětvené zápletky či síťové vyprávění, a jak nás zaujmou? Jaké zákonitosti filmové techniky můžeme najít v klasické japonské kinematografii nebo novější hongkongské filmové tvorbě?“[12] Tento typ otázek Bordwell považuje za naprosto klíčový pro studium poetiky filmu. Jejich charakter se totiž zajímá především o to, jak jsou filmy vyráběny, a to jak z pohledu jejich historické poetiky, tak například optikou uměleckých záměrů jejich tvůrců, které vedou k dosažení specifického účinku u diváka. Současně nás takové otázky podle Bordwella kontinuálně nabádají nejen k vytváření teorií srze vymýšlení nových pojmů, ale také k tomu, abychom se pozorně dívali, tedy analyzovali filmy, a studovali nahodilosti času a místa, čili zkoumali historii.

Dohromady jsou eseje kritické ve smyslu pozorného sledování filmů, a zároveň historické ve smyslu snahy vysvětlit, jak se dostaly do stavu, v jakém jsou. Bordwell tím tak myšlenkově navazuje na svou starší publikaci *Narration in the Fiction Film*,[13] kde hned v úvodu vymezuje tři způsoby studia filmového vyprávění, které jsou ovlivněny kognitivními vědami a vychází z nutnosti studovat filmové vyprávění takovým způsobem, který respektuje náročnost procesu výroby filmu, režisérské

---

[10] BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.
[11] Tamtéž, str. 1.
[12] Tamtéž, str. 3.
[13] BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film.* Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985.

autorství díla, kontext vzniku filmu nebo aktivní diváckou roli při vytváření významů během sledování.

Publikace *Poetics of Cinema* v zásadě představuje obecnou problematiku poetiky filmu, která zasazuje studium narace a stylu do hlubšího kontextu, například historické epochy. K úspěšnému provedení analýzy budu využívat nástroje, jež vycházejí z konceptu neoformalismu, který Bordwell společně s Thompsonovou představil v publikaci *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.[14] Vydání z roku 2011 slouží jako základní rámec pro představení analýzy strukturované na základě formálních a stylových složek filmu. Stěžejním východiskem pro úplnou definici neoformalistického přístupu se proto stane esej Kristin Thompsonové s názvem *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*,[15] kterou v češtině vydal časopis Iluminace. Autorka v této eseji popisuje, co by mělo být předmětem analýzy filmu a vymezuje neoformalistickou analýzu v kontrastu s jinými možnostmi, jak k filmu kriticky a analyticky přistupovat. Dále zde mluví o povaze uměleckého díla s ohledem na komunikační model umění, který neoformalismus popírá, když chápe diváka jako aktivní složku během sledování filmu. Autorka zde mimo jiné poukazuje na principy hledání ozvláštňujících prvků a dominanty při analýze narativních filmů, stejně tak jako na komplexnost systému motivací, jehož pochopení je nezbytné pro správnou identifikaci určitých schémat ve formální výstavbě či vizuálním stylu snímků, které budu prostřednictvím této práce analyzovat.

---

[14] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu.* V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
[15] THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod.* Iluminace. Roč. 10, č. 1, str. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).

1.3 Předmětná literatura

Joachim Trier v současné době není součástí žádné z kanonických publikací o kinematografii, jeho jméno je v mezinárodním měřítku skloňováno zejména v recenzích jeho filmové tvorby. Během rešerše předmětné literatury jsem nicméně narazil na několik textů, které buď zcela, nebo alespoň částečně naplňují akademický potenciál. Není překvapením, že většina z těchto odborných textů pochází s ohledem na jeho původ z prostředí Skandinávie, a to především z norských univerzit. Sdruženy jsou v akademickém časopisu *Journal of Scandinavian Cinema*,[16] díky kterému jsou dostupné v angličtině.

Prvním z příspěvků je odborný článek z Norské univerzity vědy a technologií s názvem *Openings and closures: Mental health in Joachim Trier's cinematic universe*,[17] za kterým stojí tamní profesorka filmových studií Anne Gjelsvik. Její text se zabývá diverzitou způsobů, jakými Trierovy snímky nakládají s emocionálními prožitky diváka, a to skrze kritické čtení jednotlivých narativních linek, které je významně ovlivněno rozhovory a recenzemi, jež jsou dostupné převážně v norských médiích. Autorka se snaží poukázat na přítomnost jak těsných, tak volných dějových linií, které v případě sledovaných filmů podporují buď otevřenou, nebo uzavřenou tendenci filmového vyprávění a s tím související diverzitu ve variabilitě interpretací. Text ve vztahu k mé práci představuje částečný přínos v identifikaci deprese a melancholie jakožto hlavních tematických rysů Trierovy dosavadní celovečerní tvorby.[18] V konečném důsledku ale funguje spíše jako erudovaný popis dějů se speciálním důrazem na snímky *Oslo, 31. august* a *Thelma*, který je doplněný o hodnocení toho, jak je vztah mezi protagonisty a prostředím využíván k zobrazení duševních chorob a vytváření zrcadla pro diváky, kteří se sami potýkají s depresivními a úzkostnými stavy.

Druhý z odborných textů se soustřeďuje na Trierův režijní debut, tedy snímek *Reprise*. Profesor filmových a televizních studií Vnitrozemské Norské univerzity aplikovaných

---

[16] Journal of Scandinavian Cinema. Intellect Ltd, Lund University, (est.) 2010.
[17] GJELSVIK, Anne. *Openings and closures: Mental health in Joachim Trier's cinematic universe*. Journal of Scandinavian Cinema, Volume 9, Issue 1, 2019. Str. 75–88.
[18] Tamtéž, str. 85.

věd Audun Engelstad ve svém článku *The concept of time in Joachim Trier's Reprise*[19] popisuje čas ve sledovaném filmu jako ústřední prvek při vykreslování zážitků a stavů mysli postav a pokouší se rozklíčovat principy dočasnosti, které ve filmu podle něho sehrávají stěžejní roli. Trajektorii času ve filmu vnímá víceméně jako kruhovou a z velké části založenou na opakování.[20] V důsledku toho mluví v souvislosti se snímkem *Reprise* o narušení přirozené chronologie a tím tedy i popření modelu tradičního vyprávění, který je spojován s kinematografií klasického Hollywoodu.[21] Autor ve svém textu naopak spojuje tvorbu Joachima Triera s modernismem, a to především kvůli charakteru vyprávění konstruovaného pomocí komentářů a stylových prvků. Text pro mou diplomovou práci představuje přínos zejména ve způsobu uvažování o organizaci časového paradigmatu ve filmu. Současně předesílá, že zobrazované události nemusí nutně reflektovat logiku příčiny a následku, jelikož mají tendenci směřovat k otevřenému konci.

Třetí článek s názvem *Louder Than Films: Memory, Affect and the 'Sublime Image' in the Work of Joachim Trier*[22] od profesorky Claire Thompson z University College London reaguje na skutečnost, že dosud nevzniklo mnoho akademických prací, které by se odborně věnovaly tvorbě Joachima Triera. Její článek tedy nabízí přehled prvků, které jsou v rámci prvních čtyř celovečerních snímků potenciálně atraktivní pro akademické zkoumání. Práci tvoří převážně popis vybraných scén sledovaných snímků, které jsou významné z hlediska vizuální reprezentace paměti. Tyto *obrazy vznešenosti*,[23] které tematizují paměť a zkoumají její procesy ve vztahu k minulosti, přítomnosti a budoucnosti, autorka funkčně propojuje s afektivní intenzitou, a to zpravidla s odkazem na myšlenky teoretiků, především pak Gillese Deleuze, jehož jméno je s teorií afektivity silně spjato. Zároveň se autorka věnuje estetické úrovni jednotlivých obrazů a snaží se popsat, jak specifické stylové prvky přispívají k destabilizaci chronologie filmové narace. Nedochází zde však k autonomní

---

[19] ENGELSTAD, Audun. *The concept of time in Joachim Trier's Reprise*. Journal of Scandinavian Cinema, Volume 9, Issue 2, 2019. Str. 197–202.
[20] Tamtéž, str. 201.
[21] Tamtéž, str. 200.
[22] THOMPSON, C. Claire. *Louder Than Films: Memory, Affect and the 'Sublime Image' in the Work of Joachim Trier*. Arts, Volume 8. Basel, 2019. | MDPI - Publisher of Open Access Journals. [online] Copyright © 1996 [cit. 26.11.2022] Dostupné z: https://www.mdpi.com/2076-0752/8/2/55
[23] Tamtéž.

hloubkové analýze. Teze jsou vedle jiných odborných publikací založeny na citacích výpovědí Joachima Triera v rozhovorech, které poskytl v médiích, z nichž nejvýznamnější je The Art Form of Memory: A Conversation with Joachim Trier.[24] Zde Trier komentuje svůj obdiv k filmařům, jako jsou Alain Resnais, Ingmar Bergman a Nicholas Roeg a popisuje svou inspiraci pro vytváření mentálních obrazů prostřednictvím snových sekvencí nejen v kontextu jejich tvorby, ale také literatury.

Posledním z textů je odborný článek s názvem *Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier*,[25] jehož prostřednictvím se profesorka filmových studií Anne Marit Myrstad zaobírá vzhledem a jednáním nejvýraznějších ženských postav ve filmech Joachima Triera, a to s odkazem na studii genderových vztahů v rané kinematografii francouzské nové vlny. Autorka prostřednictvím stručné analýzy detailních záběrů na protagonistky dochází k závěru, že ačkoliv jsou ženské postavy aktivní činitelé v různé míře, ve všech případech je jejich jednání motivováno jejich neohrožující a nenápadnou sexuální přitažlivostí.[26]

Rešerše zahraniční předmětné literatury prokázala, že v akademickém prostředí dosud nevznikla žádná komplexní analýza filmové tvorby Joachima Triera, která by byla přístupná ke čtení v anglickém jazyce. Na akademické půdě Norské univerzity vědy a technologie na téma Trieorovy tvorby nicméně vznikla diplomová práce, jejímž autorem je Eino Aleksander Kerr. Ačkoliv je jeho práce dostupná pouze v norštině a její předmět se z větší části věnuje Trierově rané krátkometrážní tvorbě, domnívám se, že by měla být vzhledem k dostupným možnostem překladu alespoň krátce zmíněna.

Diplomová práce *Minner og melankoli: En auteurstudie av den norske filmskaperen Joachim Trier*[27] (v češtině *Vzpomínky a melancholie: Autorská studie norského filmaře Joachima Triera*) slouží jako případová studie Joachima Triera, která si klade za cíl charakterizovat režisérovu tvorbu v kontextu uplynulých i soudobých uměleckých

---

[24] WESTON, Hillary. *The Art Form of Memory: A Conversation with Joachim Trier*. | The Criterion Collection [online]. Copyright © Criterion [cit. 01.12.2022] Dostupné z: https://www.criterion.com/current/posts/4001-the-art-form-of-memory-a-conversation-with-joachim-trier

[25] MYRSTAD, Anne Marit. *Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier*. Journal of Scandinavian Cinema, Volume 9, Issue 2, 2019. Str. 211–218.

[26] Tamtéž, str. 2016.

[27] KERR, Eino Aleksander. *Minner og melankoli: En auteurstudie av den norske filmskaperen Joachim Trier*. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2013.

směrů v kinematografii, a to za využití strukturalistického přístupu, jenž je doplněn například o analýzu úspěšnosti snímků založené na ohlasu v médiích. Hlavní pozornost je věnována Trierově rané filmové tvorbě, tedy trojici krátkometrážních filmů, na které navazují první dva celovečerní snímky, a sice *Reprise* a *Oslo, 31. august*. Autor se ve své práci věnuje identifikaci tematických a stylistických podobností Trierovy tvorby s francouzskou novou vlnou, nezabývá se tedy formální strukturou děl ve světle metodologie zkoumající poetiku filmového díla a současně nevyužívá ani nástrojů neoformalismu.

V českém prostředí se jméno režiséra objevuje výhradně v recenzích jeho tvorby. Výjimku tvoří zmínka v článku filmového časopisu Cinepur,[28] kde se hovoří o vzestupném trendu norské kinematografie v posledních letech, za nímž podle autorky stojí nárůst produkce a celková profesionalizace filmového průmyslu. V odborné rovině se dosud v tuzemském prostředí tvorbě Joachima Triera nikdo nevěnoval.

[28] BLÁHOVÁ, Jindřiška. *Víme co a víme jak / Současná norská kinematografie a filmový průmysl*. | CINEPUR / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 01.12.2022]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=2152

2 Metodologie

Dříve než přistoupím k analýze jednotlivých snímků Joachima Triera, považuji za nutné teoreticky vymezit koncepty, se kterými budu v průběhu své práce nakládat. Jak už bylo naznačeno v předchozích kapitolách, metodicky bude má analýza vycházet z poetiky filmu, kterou představil americký filmový teoretik a historik David Bodrwell v monografiích *Poetics of Cinema* a *Ozu and the Poetics of Cinema*.[29] Tento myšlenkový koncept bude funkčně propojen s neoformalistickým přístupem, jenž poslouží coby nástroj k provedení analýzy. V této kapitole tedy nejprve objasním, na jakých principech je vystavěno studium poetiky filmu a následně vymezím stěžejní termíny, se kterými pracuje neoformalismus.

2.1 Poetika filmu

Poetikou filmu se dle definice Davida Bordwella v publikaci *Ozu and the Poetics of Cinema* z roku 1988 v obecné rovině nazývá studium toho, jak jsou filmy vytvářeny a jak, v určitých kontextech, vyvolávají konkrétní efekty na diváka.[30] Bordwell ve své publikaci *Poetics of Cinema* vymezuje termín *poetika* v souvislosti s odmítnutím fixního spojení metody a interpretační školy, když tvrdí, že koncept poetiky filmu netvoří samostatnou kritickou školu, čímž není paralelní s žádnou doktrinálně definovanou metodou a současně neupřednostňuje žádné sémantické pole, sadu procedur pro interpretaci textuálních rysů ani specifické rétorické taktiky.[31] Přístupy pramenící z interpretačních škol, kdy kritik postupuje podle předem dané doktríny, Bordwell považuje za stereotypní a symptomatické, jelikož se snaží připsat uměleckému dílu implicitní významy.[32] Studium poetiky naopak popisuje spíše jako sadu předpokladů, heuristickou perspektivu a způsob kladení otázek, který je otevřeně empirický a usiluje o odhalování faktů a pravd o filmech.[33]

---

[29] BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: British Film Institute, 1988.
[30] Tamtéž, str. 1.
[31] BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*, str. 12.
[32] Tamtéž.
[33] Tamtéž, str. 20.

Filmy jsou záměrně vytvářeny tak, aby dokázaly zprostředkovat uspořádaný zážitek, který podněcuje divákovu mysl a emoce, a v konečném důsledku jej nějakým způsobem ovlivnily. Podle Bordwella je proto zásadní, abychom si při zkoumání filmového díla všímali i těch nejmenších detailů, které nám pomůžou odhalit skryté významy nebo záměry jejich tvůrců. Poetika nicméně přesahuje strohé soustředění na detaily a klade si za cíl najít specifická schémata, a to jak ve formální výstavbě filmu, tak ve vizuálním stylu. Tato schémata či pravidla jsou následně podrobena zkoumání z pohledu jejich použití ve filmu, kdy se do centra pozornosti dostávají jejich funkce a motivace. V okamžiku, kdy jsou v těchto schématech identifikována opakující se témata a významy, můžeme se dále soustředit na definování principů, které tyto prvky zesilují. Nejčastěji se tyto principy odvíjí od konvencí a norem, které mohou ovládat celý film, nebo být přítomny ve filmu v menším rozsahu.[34]

Bordwell ve své publikaci *Poetics of Cinema* dále zdůrazňuje, že poetika studuje výsledné umělecké dílo v jeho celistvosti a úplnosti, přičemž oceňuje jeho unikátní vlastnosti. Na umělecké dílo – v tomto případě film – nahlíží jako na výsledek procesu systematické konstrukce, tedy procesu, jenž zahrnuje řemeslnou složku vztahující se k osobě umělce, obecnější principy, podle kterých je umělecké dílo vytvořeno, a jeho funkce, účinky a způsoby užití.[35] Jako systematická je konstrukce označena proto, že každé dílo představuje složitou soustavu prostředků, částí a dílčích celků, kterým je možné porozumět pouze skrze jejich rozbor a vysvětlení obecně platných pravidel vzájemné koexistence a kooperace jejich rozličných funkcí. Jakékoliv zkoumání základních principů, kterými jsou artefakty v jakémkoliv reprezentativním médiu konstruovány, a efektů, které z těchto principů plynou, může spadat do oblasti poetiky, která se jako oblast akademického bádání zabývá právě porozuměním výstavbě určitých uměleckých děl.

Způsob zkoumání poetiky se však liší. Bordwell vyděluje tři přístupy, kterými lze poetiku studovat. Jedná se o přístup analytický, teoretický a historický. Zatímco *analytická poetika* zkoumá pravidla, konstrukční prostředky a motivace, v rámci kterých filmy vznikly a jsou schopny dosahovat určitých efektů u diváka, *teoretická*

---

[34] BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*, str. 24–25.
[35] Tamtéž, str. 20.

poetika se zabývá vznikem filmů v kontextu podmínek žánru a dalších teoretických tříd uměleckých děl. *Historická poetika* poté zkoumá, jak filmová díla nabývají znaků a forem v historické epoše, nebo napříč jimi. Podle Bordwella bude většina projektů, které se zabývají poetikou určité skupiny filmů, zahrnovat kombinaci všech tří přístupů, jeden z nich však bude vždy dominantní.[36] S ohledem na charakter cíle této práce lze očekávat, že bude v jejím průběhu dominantně zastoupena poetika analytická.

2.2 Neoformalismus a motivovanost prostředků

Neoformalismus se jako myšlenkový koncept, který je na jedné straně založen dosti těsně na metodách ruských literárních formalistů z první poloviny 20. století a současně vychází z poznatků kognitivní psychologie, stejně jako poetika nedá považovat za tzv. „velkou teorii“ o filmu.[37] Jako funkční nástroj k provedení neoformalistické analýzy nicméně nabízí soubor předpokladů o tom, jak jednotlivá umělecká díla svou formální konstrukcí vyvolávají reakce u diváka, jehož při vytváření výsledného účinku chápe jako aktivní subjekt procesu.

Kristin Thompsonová ve své eseji *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod* tvrdí, že neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami, je schopna na ně reagovat a získané výsledky shromažďovat a vzájemně zahrnovat do sebe.[38] Poetika je tak v konečném důsledku jakousi extenzí neoformalismu, nakolik je schopna závěry formální analýzy díla zahrnout do hlubších kontextů jiných děl, a tudíž i uceleného souboru autorské tvorby.

Neoformalismus předpokládá, že každý prostředek umístěný ve filmu plní svou konkrétní funkci. Úkolem neoformalistické analýzy je proto poukázat na to, jak je přítomnost těchto prostředků v uměleckém díle motivována, resp. najít důvod použití a ospravedlnit tak jejich existenci ve formálním systému díla. Motivace podle Thompsonové fungují jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka.

---

[36] Tamtéž, str. 13.
[37] Tamtéž, str. 379.
[38] THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, str. 7.

V závislosti na typu takové interakce vyděluje čtyři základní kategorie motivací, a to kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou.[39]

Zatímco *kompoziční motivace* se váže k naraci skrze ospravedlňování přítomnosti jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru a času,[40] *realistická motivace* se odvolává k představám o skutečnosti a znalosti každodenního života, aby zdůvodnila existenci prostředků, které jsou do formálního systému uměleckého díla umisťovány pro dosažení větší realističnosti.[41] *Transtextuálně* motivované prvky naproti tomu představují jakékoliv odkazy ke konvencím jiných uměleckých děl a jsou tak spjaty se subjektivní diváckou zkušeností, která se pojí například se znalostí konvencí specifického žánru či portfolia postav ztvárněných určitým hercem.[42] *Umělecká motivace* je na rozdíl od ostatních typů těžce vydělitelná, jelikož je přítomna u každého prostředku užitém v uměleckém díle.[43] Odráží totiž autorský záměr směřující k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru a formy, což je s ohledem na tvůrčí proces pokaždé motivováno umělecky. Plně viditelná je umělecká motivace pouze tehdy, kdy jsou ostatní typy motivací potlačeny.[44]

Pochopení systému motivací je stěžejní pro úplnou definici formální struktury a opakujících se vzorců jakéhokoliv díla, které je tvořeno uměleckými prostředky, jejichž organizace odráží autorský záměr. Struktura prostředků se jeví jako organizovaná nejen proto, že vyjadřuje význam, ale také proto, že vytváří ozvláštnění, které se stává součástí charakteristiky filmové poetiky sledovaného umělce.

---

[39] Tamtéž, str. 15.
[40] Tamtéž.
[41] Tamtéž, str. 16
[42] Tamtéž.
[43] Tamtéž, str. 17
[44] Tamtéž.

2.3 Aplikace metodologie

Analytická poetika v rámci Trierovy celovečerní tvorby vyžaduje aplikaci neoformalismu jakožto nástroje pro provedení analýzy, která bude u každého snímku strukturována podle narativních a stylových složek filmu, jež představili Bordwell a Thompsonová ve své společné publikaci *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. V kontextu narace bude pozornost věnována segmentaci syžetu, hloubce a rozsahu informací, časoprostoru a postavám. Během analýzy stylových složek bude následně soustředěna na mizanscénu, kameru, střih a zvuk. Tuto mechanickou strukturu analýzy přitom nelze vnímat jako povinnou metodu, která by měla sloužit pro demonstrativní účely a potlačovat tak zdůrazňování poutavých aspektů jednotlivých filmů.[45] Struktura založená na opakování byla zvolena s cílem identifikovat vzorce kontinuity a změny napříč jednotlivými složkami Trierových snímků, přičemž analýza těchto složek bude plně podřízena individualitě každého z nich.

[45] THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988. Str. 4.

3 Neoformalistická analýza filmu Reprise (2006)

V první z analytických kapitol se zaměřím na debutový snímek Joachima Triera s názvem *Reprise* (v češtině *Repríza*), jenž natočil v roce 2006 ve spolupráci s filmovou producentkou Karin Julsrud. Snímek, který byl produkován produkční společností 4 ½ Films s odhadovaným rozpočtem 22 milionů NOK,[46] přinesl Trierovi velký úspěch na mezinárodní úrovni, čímž se jako režisér zapsal do povědomí široké veřejnosti nejen na území Norska, ale také dalších, nejméně 28 zemí světa.[47] Za největší úspěch snímku lze považovat cenu za objev roku, který získal na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu.[48] Trier však za svůj debut získal cenu také v tuzemsku, a to za režii v rámci Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech,[49] jehož prostřednictvím byl snímek *Reprise* poprvé představen českému publiku. Do čela hereckého obsazení Trier v roce 2005 dosadil tři do té doby nepříliš etablované herce. Patří mezi ně Espen Klouman Høiner, Viktoria Winge, a především pak Anders Danielsen Lie, se kterým Trier později spolupracoval i v průběhu nadcházející tvorby.

3.1 Narativní forma

Erik a Phillip se snaží prosadit jako spisovatelé. Erik je nakladateli odmítnut jako netalentovaný, zato Phillipův rukopis je přijat a mladík se téměř přes noc stává jedním z představitelů norské kulturní scény. O šest měsíců později přijíždí Erik s kamarády za Phillipem do psychiatrického ústavu, aby ho odtamtud odvezli po dlouhodobém léčení. Na další psaní nemá Phillip ani pomyšlení, zato Erik ve svých literárních pokusech pokračuje a snaží se přesvědčit kamaráda, aby se k psaní zase vrátil.[50]

---

[46] IMDb. *Reprise (2006) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0827517/companycredits/
[47] IMDb. *Reprise (2006) – Release info*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0827517/releaseinfo
[48] IMDb. *Reprise (2006) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0827517/awards/
[49] Tamtéž.
[50] KVIFF. *Repríza*. [online]. Copyright © 2023 FILM SERVIS FESTIVAL KARLOVY VARY, a.s. [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.kviff.com/cs/program/film/29/7899-repriza

3.1.1 Segmentace syžetu

Syžet snímku je segmentován na základě třinácti ucelených tematických celků, které je možné vnímat jako kapitoly příběhu. Současně jsou zvýrazněny kompozičně motivované prvky jako jsou flashbacky, flashforwardy či vševědoucí vypravěč.

1. PROLOG
    a. Erik a Phillip hází do schránky své rukopisy
    b. Phillip se stává součástí kulturní scény, Erikův rukopis neuspěl
    c. Phillip ztrácí víru v literaturu a odlétá do Paříže
    d. Phillipovi je diagnostikován Stendhalův syndrom
    e. Phillip opět začíná psát
    f. Erik má spisovatelský blok a odlétá do Paříže
    g. Erik nachází lásku, ta spáchá sebevraždu
    h. Erik se setkává s Phillipem v Paříži
    i. Erik a Phillip publikují společnou knihu a sklízí úspěch
    j. Erik a Phillip se přidávají k vlajkovému průvodu

    T – TITULKY: norský průvod oslavující Den ústavy

    k. Erikův rukopis odmítli, Phillipův byl publikován

    (První flashforward: b–i; Vypravěč: b–k)
2. NEMOCNICE
    a. Erik jede se skupinou kamarádů pro Phillipa do psychiatrické léčebny
    b. Erik vyzvedává Phillipa a přebírá jeho léky
    c. Skupina veze Phillipa domů, Erik s Phillipem vzpomínají
    d. Erik přistihuje Phillipa při pokusu o sebevraždu
    e. Phillip dostává záchvat na pohotovosti, Erik přihlíží
    f. Filip navrhuje zastávku na pobřeží Bygdøy

    (První flashback: d–e)
3. BYGDØY I.
    a. Skupina přichází na molo a Phillip si představuje, co by udělal, současně vzpomíná na období před hospitalizací
    b. Phillip pouští desku skupiny Kommune
    c. První setkání skupiny na posledním koncertě Kommune
    d. Henning a Morten provozují reklamní agenturu
    e. Představení Henninga, Mortena, Geira, Larse a Lilliany
    f. Skupina kamarádů spolu odchází z koncertu
    g. Erik s Phillipem sledují televizi ráno po koncertě
    h. Skupina odchází z Bygdøy

    (Druhý flashback: b–g; Vypravěč: c–f)
4. NÁVRAT DOMŮ
    a. Phillip se setkává se svou matkou a nelíbí se mu změny, které udělala v jeho bytě. Ta argumentuje tím, že je provedla s dobrým úmyslem
    b. Phillip se s Erikem prochází po hřišti a motivuje ho k odeslání rukopisu
    c. Erik hází svůj rukopis do schránky
    d. Phillip se ráno chystá ven a při oblékání najde tmavý vlas
    e. Kari se představuje kolegům na úvodním setkání v práci

Třetí flashback

f. Představení Kari
g. Kari si poprvé všímá Phillipa na koncertě Kommune
h. Kari na Phillipa naráží na veřejných místech, vzájemně se sledují v knihovně
i. Kari a Phillip společně odlétají do Paříže
j. Phillipa sráží auto při vstupu na silnici, Kari je svědkem
k. Phillip v záchvatu přichází ke Kari a vyznává jí lásku
l. Erik odvádí zkrvaveného Phillipa na pohotovost

Vypravěč

m. Phillip se odpoledne vrací domů a potkává tam Erika, ten mu oznamuje, že vydají jeho knihu. Phillip vybízí Erika k rozchodu s Lillianou
n. Erik jde k Lillianě ukončit jejich vztah

Čtvrtý flashback

o. Skupina kamarádů se baví o holkách

Pátý flashback

p. Při střetnutí s Lillianou Erik pochybuje o svém záměru
q. Erikova matka ho konfrontuje se sledováním porna

Šestý flashback

r. Erik se chystá říct Lillianě, že se s ní rozchází
s. Erik vzpomíná na následky šikany na základní škole
t. Erik na základní škole žárlí na Sveina, který je nejlepším kamarádem Phillipa. Záměrně všem lže o tom, že Svein Phillipa označil za gaye, aby ho ze školy vyloučili

Vypravěč

u. Erik místo rozchodu oznamuje Lillianě, že vydají jeho knihu
v. Erik leží vedle Lilliany v posteli a vyčítá si to

5. SETKÁNÍ S KARI

a. Kari v baru pozoruje muže, který jí připomíná Phillipa
b. Kari leží doma na posteli a dívá se na telefon
c. Phillip sedí v obyváku a v pozadí mu vyzvání telefon

Prolínání

d. Phillip se ráno setkává s Kari v kavárně
e. Oba se prochází po parku, Kari mu vyznává zalíbení
f. Dvojice se loučí v parku

Rozhovor

6. ERIKOVA KNIHA

a. Erik se setkává s vydavatelem a společně probírají název knihy
b. Erik o tom referuje Phillipovi u něj doma, ten v reakci zmiňuje jméno „Sten Egil Dahl“

Sedmý flashback

c. Představení spisovatele Stena Egila Dahla
d. Phillip s Erikem pracují na svém prvním rukopisu
e. Erik s Phillipem si potají dělají fotky s Dahlem v parku, po jejich vyvolání zjišťují, že zapomněli sundat kryt objektivu

Vypravěč

f. Erik se ptá Phillipa, jestli půjde s partou na Bygdøy

7. BYGDØY II.

a. Skupina kamarádů tráví den na pláži, Erik se tam setkává s asistentkou vydavatele Johanne, která se přidává ke skupině, Lars si jde zaplavat
b. Morten vykládá historku o Larsově přezdívce

Osmý flashback

c. Morten se v práci dozvídá, že jeho kolegové znají Larse a vysvětlují mu, proč ho přezdívají „Porno Lars“
d. Lars přichází domů a spolubydlící ho volají k televizi, ten je odmítá s tím, že chce číst novou knihu, v tašce má porno časopis

e. Skupina si utahuje z Larse, následně jdou všichni kromě Henninga a Johanne plavat, Henning iniciuje nucenou konverzaci
f. Po návratu dochází k hádce mezi Henningem a Johannou, ta odchází

8. KŘEST
   a. Phillip přichází na křest nové knihy společně s Kari
   b. K rozhovoru Phillipa, Kari a Erika se přidává Mathis Wergeland, ten vyjádří víru v talent Phillipa, Erika opomíjí
   c. Phillipovi se dělá špatně a chce odejít, Kari ho doprovází při odchodu
   d. Phillip se zastaví na mostě a říká Kari, že už psát nechce, Kari se ho pokouší políbit, on její polibek odmítá. Kari následně odchází
   e. Erik se na vernisáži pokouší seznámit s Dahlem, jeho pokus je ale zmařen Wergelandem, Dahl z akce odchází — Vypravěč
   f. Erik druhý den přichází za Phillipem a ptá se ho na užívání léků a Kari, Phillip reaguje podrážděně, Erik odchází beze slova
   g. Kari volá Philipovi, protože jí přišly letenky do Paříže
   h. Erik se dozvídá, že Phillip odletěl s Kari do Paříže — Vypravěč
   i. Skupina kamarádů sedí v parku na lavičce a pozoruje lidi okolo, Erikovi volá Lilliana s prosbou o setkání, Erik odmítá a odchází
   j. Erik se ztrápeně potácí ulicemi Osla

9. PAŘÍŽ
   a. Phillip s Kari přijíždějí do Paříže, ubytovávají se ve stejném hotelu jako při poslední společné návštěvě města
   b. Phillip a Kari sedí v kavárně — Prolínání
   c. Phillip a Kari se procházejí v parku
   d. Phillip a Kari jsou na vyhlídce, kde Phillip začne počítat, poté si vymění první polibek od propuštění z nemocnice
   e. Phillip fotí Kari v parku, ignoruje, že je jí focení nepříjemné
   f. Phillip a Kari v metru probírají svou první společně strávenou noc
   g. Phillip a Kari spolu mají sex. Kari se ho následně ptá, jestli ji miluje, Phillip jí odpovídá, že neví — Devátý flashback
   h. Kari brečí v koupelně
   i. Kari si balí své věci, následně spolu odjíždějí zpět do Osla

10. PODZIM
   a. Erik rozbaluje první výtisky svého románu, jednu kopii si zakládá do knihovny
   b. Erik odpovídá v televizním interview, nedaří se mu vybudovat si dobrý mediální obraz
   c. Phillip po dlouhé odmlce volá Erikovi na cestě k Lillianě, oba je zve k sobě. Phillip mu říká, že jsou pozvaní na večírek k Larsovi
   d. Lars naplánoval sraz se spolužáky z medicíny, kde si našel přítelkyni. Od té doby ho nikdo ze skupiny kamarádů neviděl — Desátý flashback — Vypravěč
   e. Erik si cestu k Lillianě rozmýšlí a odchází pryč
   f. Erik bere skupinu kamarádů na večírek k Larsovi, při pohledu oknem jsou znechuceni změnou Larsova životního stylu a odcházejí

g. Skupina kamarádů se vkrádá na cizí večírek a započnou tam bouřlivou party. Henning se potkává s Johannou a po krátké hádce se začínají líbat
h. Lilliana si všimne Erika a odchází
i. Erik se ráno s Phillipem vrací domů
j. Philip jede na kole a vystavuje se riziku, když zavírá oči a počítá
k. Phillip je po uplynulé noci silně inspirován a ihned po příjezdu domů začíná psát
l. Lilliana budí Erika, ihned po probuzení se s ním rozchází. Erik si po rozchodu čte špatnou recenzi své knihy, následně mu volá Phillip a oznamuje mu, že napsal další román

11. PHILLIPOVA KNIHA
    a. Erik říká Phillipovi, že to není jeho nejlepší práce, ale že má potenciál. Phillip je zdrcen a kritizuje se jako vykradač Dahla. Poté, co naznačí, že si o Erikově románu myslí totéž, Erik naštvaně odchází
    b. Erik po cestě od Phillipa kope do zaparkovaných aut. Z jednoho z nich vystupuje Svein
    c. Svein se během šikany starších žáků brání proti nařčení z homosexuality (Jedenáctý flashback)
    d. Erik dostává pěstí od Sveina, který ho nechává ležet na ulici
    e. Erik sedí v parku na lavičce, ze které ho srazí pes
    f. Erik se probouzí u Dahla. K jeho překvapení Dahl nejenže ví, kdo je, ale dokonce četl jeho práci. Přes lehkou kritiku Erikovu práci chválí
    g. Erik odchází domů a dostává nápad odletět do Paříže
    h. Phillip se doma utápí ve svých myšlenkách a přemítá nad událostmi posledních dnů
    i. Phillip se vydává za Kari do její práce, po cestě počítá
12. ZÁCHVAT
    a. Philip navštěvuje Kari v práci a v záchvatu jí vyznává lásku, Kari ho odmítá a Philip se hroutí
    b. Erik ho přichází navštívit do psychiatrické léčebny. Nemá sílu se s ním setkat, a proto zase odchází
13. EPILOG
    a. Erik odlétá do Paříže
    b. Erik v Paříži dokončuje knihu, stává se hvězdou norské literární scény a vydává další publikace
    c. Erik se vrací zpět do Osla a potkává staré známé na svatbě Henninga a Johanne. Všichni jsou zadaní, Phillip se dal dohromady s Kari
    d. Erik se od Phillipa dozvídá, že Dahl spáchal sebevraždu
    e. Den po svatbě se Erik a Phillip setkávají v kavárně a diskutují o Dahlově náhlé sebevraždě. Phillip chválí Erikův nejnovější román, ten ho na oplátku motivuje k práci na třetí knize

    (Druhý flashforward; Vypravěč)
    f. Erik si na palubě letadla představuje šťastného Phillipa a Kari, kteří spolu sedí v kavárně a navzájem se hravě škádlí

Z – ZÁVĚREČNÉ TITULKY

3.1.2 Rozsah a hloubka informací

První informace, kterou nám syžet předkládá, pojednává o Erikovi a Phillipovi, dvou mladých spisovatelích, kteří stojí před poštovní schránkou a chystají se odevzdat své první románové rukopisy. „Tak, tohle je začátek," říká Phillip předtím, než společně s Erikem posílá obálky s rukopisy do vydavatelství. Po vhození rukopisů do schránky přichází flashforward, který nám za asistence vševědoucího vypravěče shrnuje dění následujících šesti měsíců jejich života, jež zahrnuje okamžité přijetí a následnou publikaci obou rukopisů, usazení obou kamarádů v Paříži a Erikův psychotický záchvat způsobený Stendhalovým syndromem. Po náhlém přerušení obrazu budoucnosti se opět ocitáme v situaci, kdy oba kamarádi hází své rukopisy do poštovní schránky, přičemž záhy zjišťujeme, že zatímco Phillipův rukopis sklidil úspěch ve všech fázích produkce, Erikův byl zkraje razantně odmítnut pro nedostatek talentu.

Právě v tomto okamžiku, kdy vzniká v rámci syžetu konflikt mezi událostmi prezentovanými v čase budoucím a přítomném, začíná skutečný příběh. Po pauze, kterou zprostředkovává úvodní titulková scéna, se děj snímku posouvá o šest měsíců dopředu, kdy Erik a další dva kamarádi jedou do psychiatrické léčebny nedaleko Osla, aby zde vyzvedli Phillipa po rekonvalescenčním pobytu. Syžet snímku současně začíná podněcovat divákovu potřebu zjistit, co se ve skutečnosti stalo v mezičase.

K doplnění elipticky vynechaných událostí dochází postupně, a to pomocí flashbacků. Zatímco první flashback (2d–2e) nám ukazuje průběh Phillipovy hospitalizace, ke které nedošlo v zahraničí, druhý flashback (3b–3g) už nám skrze představení vedlejších postav zprostředkovává zjištění, že si Phillip a Erik místo Paříže vybudovali silné zázemí v Oslu. Třetí flashback (4f–4l) nám představuje postavu Kari, a zároveň prezentuje okolnosti vzniku Phillipovy psychózy založené na obsedantním vztahu, která vyústila až v hospitalizaci v psychiatrické léčebně. Tímto způsobem jsou divákovi postupně předkládány informace ukrývající vodítka ke správné rekonstrukci fabule. Flashbacky zároveň přispívají k frekventovaným proměnám zdroje informací, což Bordwell charakterizuje jako stěžejní vlastnost neomezené narace.[51] Divák se v průběhu sledování filmu neomezuje pouze na zkušenosti a činy jednoho aktéra, místo

[51] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON: *Umění filmu,* str. 128.

toho je postupně konfrontován jednáním dalších postav, a především pak hlasem vševědoucího vypravěče, který stojí nad exponovanými událostmi a přibližuje mu kontext uplynulých událostí fikčního světa.

Pomocí flashbacků zároveň často pronikáme do myslí hlavních postav, což přispívá také k subjektivizaci narace. Vedle retrospektivních montáží, které představují některou z postav nebo vysvětlují kontext rozhovorů, se tak setkáváme i s takovými, které nám přibližují mentální procesy postav. Příkladem může být scéna, ve které se Erik odhodlá k rozchodu se svou přítelkyní. Už během cesty k ní se mu vybavují vzpomínky na rozhovor se svými přáteli o tom, kdy je na místě vztah ukončit a jakým způsobem to udělat. Zatímco vševědoucí vypravěč při setkání s Lillianou popisuje jeho myšlenky, Erik se vrací do traumatizující situace z dětství, kdy ho matka po návratu ze školy konfrontuje se zjištěním týkajícím se sledování porna. V tom okamžiku už začínáme tušit, že se Erik s Lillianou pravděpodobně rozejít nezvládne, nakolik se vcítil do situace, kdy je někomu oznamována nepříjemná zpráva. Jeho pokus o sdělení svého záměru je následně přerušen další bolestivou vzpomínkou na základní školu, po níž se dvojice skutečně nerozchází. Toto sdružení flashbacků doprovázené hlasem vypravěče lze považovat za zprostředkovaný projev mentální subjektivity. V danou chvíli totiž sice neslyšíme vnitřní hlas Erika a na obrazy jeho mysli se nedíváme přímo jeho očima, i přesto ale máme detailní přehled o jeho mentálních procesech a psychologickém stavu, jenž navíc vysvětluje motiv jeho jednání dříve, než k němu reálně dochází. Ještě subjektivnější formu vyprávění lze identifikovat během cesty z nemocnice, kdy pronikáme do myšlenkových obrazů hned dvou postav najednou, a sice Phillipa a Erika, kteří v daný okamžik sdílejí vzpomínku na Erikův psychotický záchvat a následnou hospitalizaci. Tuto událost v určitých momentech vidíme přímým pohledem Erika, současně přitom víme, že Phillip myslí na tytéž okamžiky, a že si je vědom toho, na co v danou chvíli myslí jeho kamarád.

Nastavení hierarchie vědění vykazuje jistou míru ambivalence. Ačkoliv v zásadě sledujeme dvě dějové linie Erika a Phillipa, jež se vzájemně překrývají a rozsah našeho vědění tak v určitých momentech výrazně převyšuje vědění postav, které se nachází mimo zobrazované události, v rámci samostatných linek jsme většinou závislí na činech jednoho ze dvou hlavních aktérů, čímž se rozsah našeho vědění spíše omezuje. Výjimku představují flashbacky, které prezentují vzpomínky a současně fungují jako

obraz mentálních procesů postav, na jehož základě se dozvídáme řadu informací, které se v rámci fikčního světa často nikdy nestanou explicitními. V těchto případech se rozsah našeho vědění naopak stává neomezeným.

3.1.3 Prostor a čas

Ze segmentace syžetu je zřejmé, že expozice filmu sleduje nelineárně ukotvený příběh Phillipova úspěšného pokusu o začlenění mezi slavné spisovatele a jeho návrat z psychiatrické léčebny poté, co se psychicky zhroutil pod tíhou obsedantního vztahu ke Kari. Současně sleduje i Erikovu snahu o vystoupení z Phillipova stínu motivovanou tím, že jeho pokus o naplnění spisovatelského snu naopak nebyl úspěšný. Chronologie kauzálního řetězce událostí, který zachycuje Phillipův návrat k normálnímu životu a Erikovu cestu ke slávě, není konzistentní, nakolik obsahuje řadu časových elips, a zároveň je v pravidelných intervalech narušována retrospektivními sekvencemi.

Zatímco zobrazování událostí po návratu Phillipa z nemocnice si až na drobné elipsy zachovává chronologický pořádek, v případě retrospektivních pasáží nezřídka dochází k časovým inverzím, kdy jednotlivé fragmenty minulosti zachycované sérií flashbacků tomuto pořádku odporují. Ve druhém flashbacku nejprve vidíme skupinu kamarádů u Phillipa doma (3b), teprve potom se přesouváme do chvíle, kdy se skupina seznamuje na koncertě (3c). Předcházející flashback přitom zobrazuje Erikův záchvat (2d–2e), ke kterému z hlediska chronologie fabule dochází mnohem později. Naopak flashback, který se váže na Erikovo a Phillipovo dětství (4s), syžet předkládá mnohem později. Z toho vyplývá, že k časové inverzi dochází nejen uvnitř flashbacků, ale také v rámci jejich řazení. Frekvence přerušování na sebe navazujících událostí flashbacky ale postupně slábne. V prostředí Osla jsou nejprve zachycovány letní události odehrávající se bezprostředně šest měsíců po odeslání prvních rukopisů Phillipa a Erika do vydavatelství, a později podzimní události, které následují po návratu Phillipa a Kari z Paříže. Syžet se postupně stává lineárnějším ve svém uspořádání, což napomáhá divákově snaze porozumět fabuli.

Během dvou etap časoprostoru fikčního světa dochází k vystřídání velkého množství lokací, a to jak kvůli frekventovanému pohybu postav, tak kvůli flashbackům, jež obsahují fragmenty jejich vzpomínek. V obou případech je totiž prostředí fabule i syžetu zcela totožné. Společně s postavami se tak v průběhu syžetu často i opakovaně ocitáme nejen v prostředí jejich bytů, na pláži Bygdoy, ve vydavatelství či hotelovém pokoji v Paříži, ale také na prvních společných koncertech, nebo dokonce na chodbách základní školy. Kromě scény, kdy neznámý muž přichází na školní sraz mediků organizovaný Larsem (10d), kde se následně nepodíváme, se ve fabuli nevyskytují lokace, které nikdy neuvidíme a jejichž existenci vyvozujeme pouze na základě vodítek předložených v syžetu.

3.1.4 Postavy

Příběh sleduje dvě hlavní postavy, a sice Erika (Espen Klouman-Hoiner) a Phillipa (Anders Danielson Lie), dva mladé dvacátníky žijící v Oslu, u kterých se v průběhu dospívání vlivem fascinace slavným autorem zformovalo nejen silné přátelské pouto, ale také společná ambice stát se spisovateli.

Phillipa lze charakterizovat jako impulsivního, lehce chaotického, a zároveň silně emotivního muže, který je na rozdíl od Erika dost talentovaný na to, aby dokázal napsat poutavý rukopis a současně vyhověl nehostinným požadavkům komerce. Jeho pouť k profesionální dráze autora se tak stává úspěšnou. Rozvoj jeho kariéry ale narušuje duševní porucha způsobená obsedantní láskou, která ho dostane až do psychiatrické léčebny. Tato skutečnost představuje zatěžkávací zkoušku nejen pro Phillipův život, ale také pro jeho přátelství s Erikem. Zatímco Phillip se po propuštění z nemocnice snaží zjistit, zda bude schopný se vrátit k psaní a jestli se znovu dokáže zamilovat do Kari a ona do něj, Erik se skrze publikaci své první knihy pokouší vyrovnat s úspěšnou kariérou svého kamaráda a zkoumá, zda se jim skutečně daří obnovit jejich silné přátelství. Tyto motivy představují stěžejní konflikt z hlediska narace a přisuzují tak oběma postavám funkci hybatelů děje.

Do funkčních vztahů příčin a následků, jichž jsou nositeli především Erik a Phillip, v průběhu snímku intervenuje řada vedlejších postav, jež mají význam například pro to, jakým směrem se ubírá jejich jednání. První z těchto postav je Kari, žena, do které se Phillip zamiloval. Kari ve svém životě nemá žádný pevný bod, její existence stagnuje mezi nezáživnou prací a touhou studovat sociologii. Její postava je předmětem Phillipova zájmu a současně představuje také zdroj jeho psychózy. Zatímco Phillip pociťuje v souvislosti s Kari silné duševní souznění, Kari ve svém životě hledá pevnou oporu a stabilitu, kterou jí Phillip není schopen nabídnout. Tato asymetrie postupně konstruuje složitou hru s emocemi, která nakonec vyústí v další psychické zhroucení Phillipa. Druhou vedlejší postavou, která má význam pro jednání postav, je spisovatel Sten Egil Dahl. Nejenže postava Dahla formovala zájem o literaturu obou hlavních postav, ale zároveň po návratu Phillipa z nemocnice představuje zrcadlo Erikova úspěchu, pomocí něhož se Erikovi dostává nejen vlastní sebereflexe, ale také nových nápadů, jak vystoupit ze stínu Phillipova úspěchu.

3.2 Styl

Na stylových složkách filmu *Reprise* se podílí silná stylizace obrazu zahrnující kontrast barev, změny velikosti záběrů, specifickou montáž a práci se zvukem. Všechny tyto složky jsou mezi sebou úzce spojeny a nemohou fungovat samostatně. V této kapitole se tak postupně zaměřím na stylové principy mizanscény, kamery, střihu a zvuku.

3.2.1 Mizanscéna

Mizanscénou můžeme označit všechny aspekty filmu, které se bezprostředně objevují před kamerou.[52] Podle Bordwella a Thompsonové se jedná o filmový prostředek, se kterým je divákův zážitek spjat nejdůvěrněji, nakolik jsou mnohé z našich hluboce vrytých vzpomínek na filmy spojeny právě s ní.[53] Rozsah mizanscény zahrnuje práci s prostředím, osvětlováním, kostýmy a maskami.

Snímek *Reprise* pracuje s autentickým domácím a veřejným prostředím, které se vyznačuje dynamickými proměnami barevného a světelného spektra, a to v závislosti na konkrétní lokaci a denní době. Naprosté většině scén dominují chladné barevné tóny, které často korespondují například se skandinávským stylem interiérů, jež jsou laděny převážně do bílých barev (Obr. 1; Obr. 2). Z tohoto pravidla vybočuje pouze hrstka lokací zahrnující Phillipův obývací pokoj s pracovnou, který je částečně vybaven tmavým nábytkem (Obr. 3; Obr. 4), čímž působí ponurým dojmem a do velké míry tak reflektuje Phillipův pochroumaný psychický stav.

(Obr. 1)

(Obr. 2)

[52] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON: *Umění filmu,* str. 159.
[53] Tamtéž.

(Obr. 3)

(Obr. 4)

Stěžejním prvkem prostředí, potažmo celé mizanscény filmu *Reprise,* je bezesporu upoutávání pozornosti směrem k postavám či objektům pomocí vizuálních kontrastů, které jsou silně závislé na dvou faktorech, a sice úrovni přírodního svícení a kostýmech postav. Například hned v úvodní exteriérové scéně se pozornost upíná na červenou poštovní schránku a dvě hlavní postavy v černých kostýmech (Obr. 5). Všechny tři objekty kontrastují s bílým prostředím, jež je v určitých momentech exponované slunečním svitem tak, aby vynikly emoce postav (Obr. 6), a především pak čin, který symbolizuje zásadní změnu pro jejich život a současně spouští kauzální řetězec událostí. Zvýraznění těchto aspektů je motivováno jak umělecky, tak kompozičně.

(Obr. 5)

(Obr. 6)

Naprostá většina scén pracuje s přírodním zdrojem světla jako s hlavním způsobem osvětlování, přičemž doplňková světla se ve snímku příliš nepoužívají. Pokud se tedy pohybujeme v prostředí, které disponuje ostrým slunečním svitem vytvářejícím vázané stíny, kontrasty, které mají za cíl jakkoliv zvýraznit rekvizity či postavy, značně zesilují (Obr. 7; Obr. 8). Mizanscéna nicméně ve vybraných scénách pracuje se zvýrazněním postav také pomocí umělého osvětlení – jako v případě scény, kde Phillip představuje svou první knihu před publikem (Obr. 9), nebo kde Erik kráčí chodbou k bytu Lilliany, aby se s ní rozešel (Obr. 10). V obou případech je kompozice obrazu nastavena tak, aby v ní vynikla nervozita, kterou v obou případech sledovaní aktéři prožívají.

(Obr. 7)

(Obr. 8)

(Obr. 9)

(Obr. 10)

Naopak ve scénách, které nedisponují přírodním světlem z důvodu odehrávání se ve večerních, nočních hodinách nebo v zastíněných místnostech, tyto kontrasty zpravidla zanikají a postavy tak mají tendenci být prostředím pohlcovány (Obr. 11; Obr. 12). Svou roli v tom sehrávají kostýmy, které nenesou znaky extravagance, a naopak působí spíše neutrálně, budí dojem každodennosti a jejich barevná škála se dominantně pohybuje v mezích bílých, šedých nebo černých tónů, čímž jsou sladěny s prostředím.

(Obr. 11)

(Obr. 12)

Vzhled postav obecně působí velmi přirozeně a je tedy motivován především realisticky. Podobně jako ke kostýmům totiž mizanscéna snímku *Reprise* přistupuje také k líčení, jež je nastaveno tak, aby vynikl naturalistický vzhled postav. Kromě uměle vytvořených jizev v případě Phillipa se líčení u mužských postav prakticky nevyskytuje, nakolik zde nedochází ani k zakrývání nedostatků pleti. U ženských postav dochází k běžnému, tedy přirozenému líčení, které usiluje o autentický vzhled.

3.2.2 Kamera a střih

Bordwell společně s Thompsonovou tvrdí, že pro popsání filmového média v celé jeho komplexnosti nestačí pouhé vyjmenování a následný popis aspektů, které sehrávají určitou roli před kamerou v rámci mizanscény. Je podle nich přinejmenším stejně důležité zaměřit se také na způsob, jakým jsou tyto aspekty snímány.[54] Filmař totiž nerozhoduje jen o tom, co se natáčí, ale také jakým způsobem se to natáčí.[55] Tato rozhodnutí se dotýkají práce s fotografickými aspekty záběrů, jejich rámováním a střihem neboli montáží.

Naprostá většina scén filmu *Reprise* je snímána ruční kamerou, která umožňuje sledovat všední život postav bez výraznější strojenosti a téměř dokumentárním způsobem zachycuje jejich emoce a myšlenky. Ke zvýraznění těchto aspektů dochází prostřednictvím polodetailních až detailních záběrů, kdy je důraz kladen na hercovu tvář a jeho mimické schopnosti, a to na úkor zřetelnější gestikulace či pohybu po scéně. V momentech, kdy kamera přechází do detailních záběrů, vynikají nejrůznější citové pohnutky, a to včetně těch nejjemnějších nuancí. Detailní záběry na postavy tak divákovi napomáhají v soustředění se na důležitou část dialogu nebo na jejich emotivní rozpoložení. Příkladem může být scéna, kde skupina kamarádů veze Phillipa zpět z nemocnice domů. Zde kamera detailně zachycuje Erikovu tvář sledující Phillipovu zjizvenou ruku (Obr. 13; Obr. 14), která se záhy ocitá na nemocničním stole, kde s ní manipulují lékaři (Obr. 15). Z Erikovy mimiky jsme schopni vyčíst, že vzpomíná na Phillipovu hospitalizaci, a že je pro něj tato vzpomínka krajně bolestivá. Současně sledujeme detailní záběr na Phillipa (Obr. 16), na jehož základě jsme schopni identifikovat, že vzpomíná na tutéž situaci, a také že si je vědom toho, že na ni v danou chvíli myslí i Erik. Na pozadí této montáže neprobíhá žádný dialog, takže v tomto případě je obraz jediným zdrojem informací, jež má schopnost na sebe vázat významy.

---

[54] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON: *Umění filmu,* str. 223.
[55] Tamtéž.

(Obr. 13) (Obr. 14)

(Obr. 15) (Obr. 16)

V naprosté většině záběrů jsou centrem pozornosti postavy. V závislosti na různých typech situací jsou hojně využívány hlediskové záběry, které diváka často staví do pozice některé z postav a dramatizují tak její hledisko – jako například ve scéně, kdy skupina kamarádů sleduje Erikova bývalého spolužáka z vysoké školy při běhu v parku. Standardním postupem během rozhovorů dvou postav je poté využití záběru a protizáběru, které se při jejich promluvách střídají. Ve snímku se však objevují krátké momenty, kdy kamera nezabírá žádnou z postav a soustředí se pouze na prostředí. Příkladem může být scéna, kdy Kari od Phillipa dostává obálku s letenkami do Paříže. V závěru jejich telefonického rozhovoru se objeví krátký sestřih lokací, který představuje stěžejní lokace Paříže dříve, než se v nich postavy objeví v rámci kauzálního řetězce událostí (Obr. 17; Obr. 18). Některé z lokací jsou navíc očištěny o přítomnost lidí v pozadí, takže jejich přítomnost je motivována nejen kompozičně, ale také umělecky.

(Obr. 17) (Obr. 18)

Všechny záběry jsou odděleny ostrým střihem, pomocí kterého v některých pasážích dochází k manipulaci s časem. Jedná se zejména o narušování časoprostorové kontinuity skrze montážní sekvence, které prezentují například vzpomínky hlavních postav. Tempo střihu je v těchto sekvencích zpravidla výrazně rychlejší než ve scénách odpovídajících chronologickému pořádku fabule, a kromě pohyblivých záběrů jsou zde do střihové skladby zařazeny také prosté fotografické snímky, jež se nějakým způsobem vážou k minulosti hlavních postav. Střih ve snímku *Reprise* dále slouží k ustanovení časových posunů ve filmu – kromě standardního vynechávání prázdného času a nedůležitých okamžiků totiž v rámci střihu dochází také k vytváření významnějších časových elips mezi jednotlivými událostmi prezentovanými syžetem. Příkladem může být bezprostřední návaznost sekvence křtu knihy (8a–8j) na den, který skupina kamarádů strávila na pláži Bygdoy (7a–7f). Ostrý střih v tomto případě tvoří předěl mezi událostmi, které od sebe může dělit i několik dnů. V situacích, kdy je časový rozdíl větší, jsou do střihové skladby zakomponovány titulkové scény oznamující časový posun.

(Obr. 19)

(Obr. 20)

3.2.3 Zvuk

Zvuková stránka snímku *Reprise* zahrnuje jak prvky diegetického, tak nediegetického zvuku. Diegetickou složku zvuku tvoří především dialogy, ruchy a hudba, jejíž zdroj se nachází přímo ve světě příběhu[56] – například punková hudba v první kapitole snímku vycházející z probíhajícího živého koncertu. Snímek však významným způsobem využívá prvků nediegetického zvuku jako jsou nediegetická hudba nebo hlas vypravěče stojícího mimo zobrazované události.[57] Zatímco nediegetická hudba doplňuje ideový potenciál obrazu a podílí se na vytváření nálady snímku a jeho celkové atmosféry, diegetické ruchy přispívají k větší autenticitě obrazových vjemů, což je motivováno především realisticky. Pro dosažení co největší autentičnosti prostředí jsou v některých momentech jeho přirozené ruchy silně exponovány, a to i v situacích, kdy probíhá dialog dvou či více postav. Příkladem mohou být scény z Paříže, kdy si Phillip a Kari povídají nejprve v kavárně a následně na vyhlídce. Obě scény obsahují momenty, během kterých jsou silně zvýrazněny ruchy města. Zároveň zde dochází k určité diskontinuitě zvuku a obrazu, a to z důvodu překrývání několika scén na pozadí probíhajícího dialogu, což je naopak motivováno umělecky. Jedná se totiž o další z příznakových prvků specifické práce se zvukem, kterou snímek *Reprise* disponuje. Součástí nediegetické složky zvuku je rovněž hlas vševědoucího vypravěče, který stojí mimo expozici a promlouvá k divákovi v situacích, kdy je narušována chronologie kauzálního řetězce událostí. V mezích retrospektivních či prospektivních pasáží působí hlas vypravěče zcela nepříznakové, nakolik zde nedochází k žádné manipulaci s jeho hlasitostí, výškou či barvou v kontrastu s ostatními složkami zvuku – nedochází tedy například ani k tomu, že by se hlas vypravěče ocitl v popředí či pozadí probíhajícího dialogu postav.

---

[56] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON: *Umění filmu,* str. 363.
[57] Tamtéž.

4 Neoformalistická analýza filmu Oslo, 31. august (2011)

Ve druhé analytické kapitole se soustředím na v pořadí druhý celovečerní snímek Joachima Triera s názvem *Oslo, 31. august* (v češtině *Oslo, 31. srpna*), který natočil v roce 2011 ve spolupráci s produkční společností Motlys a Norským filmovým institutem (NFI).[58] Scénář, na němž Trier pracoval společně s Eskilem Vogtem, je volně inspirován celovečerním snímkem *The Fire Within* od Louise Mallea a románem *Will O' the Wisp*, který v roce 1931 napsal francouzský spisovatel Pierre Drieu La Rochelle.[59] Jak už napovídá samotný název, snímek je rovněž druhou částí trilogie o Oslu, ve které se v titulní roli znovu objevil Anders Danielsen Lie. Snímek měl premiéru na filmovém festivalu v Cannes 2011. Na Stockholmském mezinárodním filmovém festivalu (SIFF) získal ceny za nejlepší film a nejlepší kameru, v Norsku získal široký ohlas kritiků, kdy získal Cenu norské kritiky,[60] a současně figuroval v norském užším výběru pro nominace na 84. udílení cen Akademie za nejlepší cizojazyčný film.[61]

4.1 Narativní forma

Příběh snímku sleduje jeden den v životě Anderse, mladého narkomana léčícího se ze závislosti, který na chvíli opustí léčebné centrum, aby se mohl zúčastnit pracovního pohovoru a po dlouhé době se setkat se starými přáteli v Oslu.[62]

---

[58] IMDb. *Oslo, 31. august (2011) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1736633/companycredits/

[59] WESTON, Hillary. *Everyday Magic: Joachim Trier on Reimagining Louis Malle. The Criterion Collection.* [online]. Copyright © 2017 Criterion [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.criterion.com/current/posts/5039-everyday-magic-joachim-trier-on-reimagining-louis-malle

[60] ROSSING JENSEN, Jorn. *Oslo, August 31st awarded Norwegian Film Critics' Prize*. Cineuropa. [online]. Dostupné z: https://cineuropa.org/en/newsdetail/208771/

[61] MITCHELL, Wendy. *Happy, Happy to represent Norway in Oscar race*. Screen Daily. [online]. Copyright © 2023 Media Business Insight Limited [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.screendaily.com/happy-happy-to-represent-norway-in-oscar-race/5031413.article

[62] ČSFD.cz. *Oslo, 31. srpna*. [online] ČSFD.cz © 2001-2023 POMO Media Group s.r.o. [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.csfd.cz/film/289646-oslo-31-srpna/

4.1.1 Segmentace syžetu

Syžet snímku je segmentován na základě patnácti ucelených tematických celků, které je možné vnímat jako kapitoly příběhu. Současně jsou zvýrazněny scény zahrnující hlas vypravěče.

1. ÚVOD: nostalgický obraz Osla **[vypravěč]**

T – TITULKY

2. POKUS O SEBEVRAŽDU
    a. Anders sleduje spící ženu, rozdělává závěsy, obléká se a zapaluje si cigaretu
    b. Anders jde po dálnici, poté přes pole a les k jezeru
    c. Anders se zatěžuje kameny a vstupuje do jezera, pokouší se utopit
    d. Anders se po neúspěšném pokusu o sebevraždu vrací zpět na břeh
3. LÉČEBNA
    a. Anders se v promáčených šatech vrací zpět do léčebného domu
    b. Anders sedí ve svém pokoji a pozoruje ostatní pacienty, jak hrají ping pong
    c. Anders konverzuje ve společných sprchách
    d. Pacienti se účastní skupinové terapie
    e. Anders dostává propustku a vrací se z léčebny zpět do Osla
4. NÁVRAT
    a. Anders přijíždí do Osla
    b. Anders přichází k Thomasovi a vítá se s jeho rodinou
    c. Anders se účastní společné snídaně, mluví o dramaterapii
    d. Anders konverzuje s Thomasem. Říká mu, že se jeho rodiče snaží prodat dům kvůli finančním problémům, a že ho čeká pracovní pohovor
    e. Anders a Thomas se procházejí po parku, povídají si o životě. Thomas Anderse motivuje k novému startu, Anders se zmiňuje o sebevraždě
    f. Rozhovor pokračuje na hřišti, baví se o dětech a smyslu života
    g. Rozhovor pokračuje na schodech, baví se o práci a nudném vztahu
    h. Anders se loučí před cestou na pohovor, Thomas ho zve na oslavu
    i. Anders odchází
5. POHOVOR
    a. Anders volá Iselin, nahrává zprávu na záznamník
    b. Anders přichází do vydavatelství
    c. Anders se prezentuje vydavateli, tomu se líbí Andersův profil
    d. Anders říká vydavateli o své drogové minulosti, ten mu dává šanci. Anders vzápětí mění názor a naštvaně odchází z pohovoru
6. KAVÁRNA
    a. Anders pozoruje život okolo sebe
    b. Anders odchází z kavárny
7. RESTAURACE
    a. Anders se setkává s Tove, přítelkyní Niny. Ta mu oznamuje, že jeho sestra nedorazí, přibližuje mu důvody a události během jeho rehabilitace
    b. Anders přebírá od Tove klíče od domu rodičů a zklamaně odchází

8. CESTA, OSLO
    a. Anders pozoruje život kolem sebe
    b. Anders se prochází městem
    c. Anders pozoruje dětský orchestr
    d. Anders si lehá v parku
    e. Anders se večer probouzí v parku

Vypravěč

9. OSLAVA
    a. Anders přichází na oslavu, setkává se s Mirjam
    b. Anders poprvé od nástupu do léčebny pije alkohol
    c. Anders se baví se starými známými
    d. Anders si dolévá víno, Petter ho seznamuje se svým dámským doprovodem a zve ho do baru, Anders čeká na Thomase
    e. Thomas nepřichází. Anders se baví s Mirjam o životě, následně ji líbá
    f. Anders nahrává další hlasovou zprávu Iselin, vyznává jí lásku
    g. Anders krade peníze, Mirjam ho přistihne
    h. Anders odchází
10. DEALER
    a. Anders navštěvuje svého dealera drog
    b. Anders nakupuje dávku heroinu, následně odchází
11. BAR
    a. Anders přichází do baru za Petterem a poznává studentku medicíny
    b. Anders si všímá muže, který měl poměr s jeho přítelkyní
    c. Anders mu odpouští, muž se uráží, Anders se dostává do slovní potyčky
    d. Anders odchází s Petterem do klubu
12. KLUB
    a. Anders přichází s Petterem do klubu, následně tančí se ženami
    b. Anders se neúspěšně pokouší svést náhodnou ženu
    c. Anders kontroluje notifikace v mobilu a sedá si na zem
    d. Za Andersem přichází studentka medicíny a odvádí ho na večírek
13. VEČÍREK
    a. Anders má sex se studentkou medicíny v jejím pokoji
    b. Anders se společně s ostatními projíždí na kole nočním Oslem
    c. Skupina se zastavuje na nádvoří
    d. Skupina přichází k veřejnému bazénu. Anders sleduje kamarády, jak se koupou, odmítá se přidat a přemýšlí, zatímco sleduje východ slunce
    e. Anders odchází
14. DOMOV
    a. Anders se prochází ulicemi Osla, přichází do domu rodičů
    b. Anders nahrává další hlasovou zprávu Iselin
    c. Anders se prochází po domě a hraje na piano
    d. Anders odchází do svého pokoje s dávkou heroinu
    e. Anders si aplikuje smrtelnou dávku drogy, vzápětí umírá
15. ZÁVĚR: rekapitulace lokací

Z – ZÁVĚREČNÉ TITULKY

4.1.2 Rozsah a hloubka informací

V kontrastu s *Reprise* snímek *Oslo, 31. august* sleduje příběh jednoho protagonisty, a sice mladého narkomana Anderse (Anders Danielsen Lie), který se z hlediska kauzálního řetězce událostí stává jediným nositelem vztahů příčiny a následku, a tedy ústředním hybatelem děje. Právě děj se tentokrát ve své narativní struktuře stává spíše uzavřeným, nakolik od samého počátku spěje k zakončení, které má podobu naplnění stanovených cílů hlavní postavy. Vyprávění zároveň poskytuje veškeré informace potřebné pro vyplnění narativních mezer, čímž eliminuje možnost vytváření hypotéz, jež by v okamžiku katarze nebyly nějakým způsobem vyloučeny či potvrzeny. Na rozdíl od *Reprise* tedy závěr snímku *Oslo, 31. august* objasňuje a uzavírá všechny motivace objevující se v kauzálním řetězci událostí, kdy od prvotního Andersova pokusu o sebevraždu (2a–2d), jehož prostřednictvím narace divákovi předkládá první informace o jeho osobnosti a životní situaci, směřuje až k jeho faktické smrti (14e).

Tomu napomáhá i skutečnost, že hierarchie vědění je nastavena tak, aby divák nikdy nevěděl více než hlavní postava, potažmo postavy obecně. Narace je tedy tentokrát značně omezená, jelikož se vztahuje výhradně k hrdinovi filmu, jehož prostřednictvím divák vnímá události fikčního světa. Každý prvek ve filmu má svou jasně identifikovatelnou motivaci, což znamená, že je jednoduše vysvětlitelný a podporuje tak jednotu narace. Tendencí narušovat toto pravidlo disponuje pouze úvodní sekvence (1), která je složena z archivních záběrů Osla doprovázenými komentářem několika neznámých vypravěčů vzpomínajících na dekády předcházející časoprostoru, do něhož je příběh následně zasazen.

Společně se sekvencí, kde Anders odchází ze společného oběda s Tove, prochází se městem a následně usíná v parku, jde o jediné dva případy, kdy z hlediska hloubky prezentovaných událostí dochází k určité subjektivizaci narace. Zatímco úvodní sekvence za asistence několika nespecifikovaných vypravěčů vytváří nostalgický obraz Osla, scéna, ve které se Anders prochází městem (8b–8d), navíc nabízí přístup k tomu, na co hlavní hrdina v průběhu cesty myslí, nakolik slyšíme jeho vnitřní hlas. Ten zachycuje vzpomínky na Andersovo dětství a představuje osobnosti jeho rodičů coby postav, které se v příběhu sice fyzicky neobjevují, nicméně jsou klíčové z hlediska pochopení fabule zahrnující proces formování jeho osobnosti a s ní spojený problémový vývoj.

4.1.3 Prostor a čas

Syžet snímku *Oslo, 31. august* je lineární ve svém uspořádání a na rozdíl od *Reprise* v něm nedochází k žádnému narušování chronologie – ať už pomocí časových inverzí nebo retrospektivních či prospektivních sekvencí. Děj se opět odehrává v prostředí Osla, jehož lokace jsou tentokrát silně tematizovány a exponovány. Hlavní, neustále se opakující lokalitou se totiž stává exteriér města, jenž představují ulice, parky a další veřejná prostranství, na kterých se odehrává podstatná část příběhu. Z exteriéru města se děj na několik okamžiků postupně přesouvá do bytu Thomase, vydavatelství, kavárny, restaurace, bytu Mirjam, bytu drogového dealera, baru, klubu, studentského bytu a v závěru také do domu Andersových rodičů. Identifikace interiérových míst, kterými hlavní hrdina prochází, je jednoznačná. Přesná označení narativně významných míst neznáme pouze v případě vybraných exteriérových scén jako je například park, nádvoří s vyhlídkou nebo veřejný venkovní bazén. Jsme nicméně konstantně svědky toho, jak se diegetický svět – v tomto případě hlavní město Norska – postupně mění v průběhu denního cyklu jediného dne, do kterého je rámován příběh celého snímku. Časová orientace se tedy řídí zejména střídáním dne a noci – děj začíná ránem 31. srpna nespecifikovaného roku v rehabilitačním centru a končí následujícím ránem v domě Andersových rodičů. Závěrečná sekvence stojící mimo hlavní příběh se následně retrospektivním způsobem ohlíží za lokacemi, kterými Anders prošel, a to pomocí rekapitulace odpovídající řazení v protisměru jejich chronologické posloupnosti – nejprve tedy sledujeme dům Andersových rodičů, poté veřejný bazén nebo byt Mirjam, a nakonec pokoj, kde se Anders předchozí den probudil.

4.1.4 Postavy

Ústřední postavou snímku *Oslo, 31. august* je mladý narkoman Anders (Anders Danielson Lie), jehož chování je stejně jako u vedlejších postav vstupujících do kauzálních vztahů příčiny a následku důsledně motivováno. Postava Anderse je vybavena vlastnostmi, které jí z hlediska narativní konstrukce pomáhají k dosažení konkrétního cíle, jímž je ukončení vlastní existence. Stěžejním charakterovým rysem Anderse je určitá rigidita, kdy se jeho postava nedokáže poučit ze své minulosti a navzdory zkušenostem má sklony k neustálému opakování destruktivních životních vzorců. Ty zahrnují impulzivitu, zvýšenou dráždivost, úzkosti a deprese s pocitem

generalizované frustrace, ze které se v okamžiku překonání detoxikačního pobytu v rehabilitačním centru stává jediným východiskem smrt. K bezvýchodnosti této situace přispívá většina vedlejších postav, jejichž chování je motivováno tak, aby bylo pro Anderse zdrojem zklamání a současně představovalo určitou formu odmítnutí, které má přímou souvislost s vývojem jeho psychického stavu. Příkladem může být postava Thomase, která zpočátku vytváří iluzi zájmu o obnovení přátelského pouta s Andersem, ale záhy se vyhýbá dalšímu kontaktu. Podobně je na tom postava Niny, která se v příběhu sice nevyskytuje přímo, nicméně prostřednictvím své přítelkyně odmítá podpořit svého bratra schůzkou kvůli tomu, že ho nedokáže vidět na dně. V případě, že do kauzálního řetězce událostí vstoupí vedlejší postava, která naopak projeví zájem o to, aby Anders dostal druhou životní šanci, dochází k rychlému distancování protagonisty od dané postavy, aby nedošlo k narušení jeho dlouhodobého směřování.

4.2 Styl

4.2.1 Mizanscéna

Jak už bylo naznačeno v kapitole věnované prostoru a času, ve snímku *Oslo, 31. august* dochází k výraznému akcentování prostředí hlavního města Norska. Na rozdíl od *Reprise* jsou tak v mizanscéně snímku *Oslo, 31. august* značně zastoupeny exteriérové scény, které zachycují atmosféru ulic, domů nebo parků, a to na pozadí každodenního života v centrální části Osla a jeho blízké periferii. Právě život na veřejném prostranství města se často stává stěžejním prvkem mizanscény, kdy opakovaně vzniká vizuální kontrast mezi osamoceným, temně oděným protagonistou a postavami pohybujícími se v jeho bezprostřední blízkosti (Obr. 21), přičemž každá z těchto postav se v konečném důsledku ztrácí v pomyslném celku, jenž představuje například rušná ulice (Obr. 22).

(Obr. 21)

(Obr. 22)

Všechny exteriérové scény zároveň disponují výhradně přírodním, denním svícením, které se mění v závislosti na střídání cyklu dne a noci. V nočních hodinách nahrazuje denní světlo umělé osvětlení primárně pouličních lamp, jež jsou součástí diegetického světa a často představují v daných okamžicích jediný zdroj svícení, pomocí kterého se v mizanscéně formuje hra se stíny, jež má potenciál pohlcovat exponované postavy tmou (Obr. 23; Obr. 24). Nejedná se však o jediný způsob, jakým jsou postavy během nočních scén pohlcovány prostředím – například během noční projížďky městem na kolech dochází k pohlcení postav pomocí kouřového efektu vycházejícího z hasícího přístroje (13b), jež plní funkci umělecky motivované rekvizity, která je na jedné straně jako prvek do diegetického světa umístěna výhradně z estetických důvodů, zároveň ale nikterak nenarušuje autentičnost prostředí (Obr. 25; Obr. 26).

(Obr. 23)

(Obr. 24)

(Obr. 25)

(Obr. 26)

Právě důraz na autenticitu se totiž opět promítá do struktury všech složek mizanscény, která však tentokrát disponuje barevnou i světelnou jednotou. Interiérové lokace se vedle těch exteriérových vyznačují chladnými odstíny typickými pro skandinávskou kulturu (Obr. 27; Obr. 28), čímž působí zcela nepříznakově a v kombinaci s absencí jakýchkoliv pokusů o upoutání pozornosti směrem k rekvizitám, všedními kostýmy zapadajícími do barevné palety prostředí a neutrálním líčením postav vytvářejí ideální

podmínky pro to, aby se divák mohl plně soustředit na životní situace, kterými prochází protagonista, a ztotožnil se s nimi zejména na emocionální úrovni.

(Obr. 27)

(Obr. 28)

Specifickou vlastností mizanscény snímku *Oslo, 31. august* je skutečnost, že se jednotlivé lokace v příběhu nerecyklují, čímž nedochází k důvěrnějšímu seznámení diváka s prostředím. Díky tomu, že je v tomto ohledu divák společně s protagonistou pokaždé pouhým návštěvníkem, je pomocí mizanscény konstantně umocňováno soustředění na vývoj životní situace protagonisty. Tomuto pravidlu, kdy nedochází k návratu do již zobrazených lokací, odporuje pouze závěrečná sekvence stojící mimo kauzální řetězec událostí (15). Divák se jejím prostřednictvím stává svědkem rekapitulace všech kauzálně významných lokací, které jsou tentokrát očištěny o dříve přítomný život, čímž mizanscéna do značné míry reflektuje smrt protagonisty a mimo jiné významově odkazuje ke skutečnosti, že Oslo je na rozdíl od něj nesmrtelné.

4.2.2 Kamera a střih

Ve snímku *Oslo, 31. august* se během snímání diegetického světa opět uplatňuje systém ruční kamery, který je nejviditelnější v okamžicích, kdy se Anders pohybuje v uzavřených prostorech interiérů, ale dobře identifikovatelný je i v exteriérových scénách, které díky tomuto způsobu snímání nabývají na realističnosti a často evokují v divákovi dojem, že sleduje dění v ulicích vlastníma očima (Obr. 29). V rámci práce s kamerou se ale tentokrát ve formální struktuře objevují také záběry statické nebo pojízdné, které pramení z kamerové jízdy. Příkladem statického záběru může být scéna z restaurace, kde Anders marně čeká na svou sestru (7a). Statický záběr zde zabírá celou scénu velikostí celku a výsledný pohled tak bez jakékoliv formy subjektivizace seznamuje diváka s restauračním prostředím, v němž se protagonista nachází (Obr. 30).

Kamerová jízda se naopak objevuje v situacích, kdy jsou postavy v aktivním pohybu, jako například v již zmíněné scéně, kde se Anders společně s dalšími postavami projíždí ulicemi nočního Osla na kole (13b). Kamera se zde pohybuje paralelně se snímaným objektem a svou vzdálenost od něj mění pomocí klasických nájezdů a odjezdů, jež dodávají záběrům dynamický charakter (Obr. 25; Obr. 26).

(Obr. 29)

(Obr. 30)

(Obr. 31)

(Obr. 32)

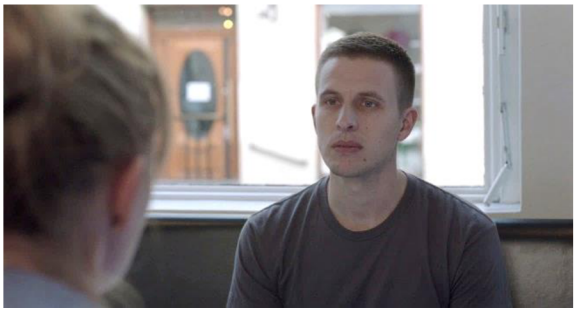
Oproti *Reprise* se ve snímku *Oslo, 31. august* navíc mnohem intenzivněji využívá švenkování nebo zoomu, a to jak v situacích, kdy kamera sleduje pohyb protagonisty napříč městem, ale také tehdy, pokud je potřeba upoutat pozornost vůči rekvizitám nebo postavám, které se nachází v jeho okolí. V takových situacích se zpravidla mnohem intenzivněji pracuje také s hloubkou ostrosti, která se často mění i v rámci jednoho záběru v závislosti na tom, kdy je potřeba přenést pozornost od určitého objektu směrem k druhému. Příkladem může být scéna, kde Anders sedí v rušné kavárně a poslouchá rozhovory probíhající u okolních stolů (6a). Kamera zde nejprve zabírá konverzaci hostů kavárny (Obr. 31), následně mění hloubku pole a zaostřuje na Anderse (Obr. 32), čímž kamera v dané chvíli skrze změnu perspektivy nejen manipuluje s divákovou pozorností, ale zároveň také implikuje význam jeho přítomnosti.

Scéna z kavárny navíc odkazuje k dalšímu charakteristickému rysu práce s kamerou ve snímku *Oslo, 31 August*, a sice ke snímání scény skrze překážky. Ať už se jedná o okno, za kterým sedí snímaná postava (Obr. 33), část stromu zakrývající park či dům (Obr. 34; Obr. 35) nebo objekt blokující výhled do ulice. Perspektiva významné části záběrů je tímto způsobem systematicky narušována tak, aby v některých okamžicích například nebyla tak silně exponována monumentalita krajiny, nebo aby naopak vynikla izolovanost určitého objektu, kterým může být i postava. V obou případech dochází ke zvýraznění formy a částečnému upozadění snímaného obsahu, což podléhá primárně umělecké motivaci.

(Obr. 33)

(Obr. 34)

(Obr. 35)



(Obr. 36)

Pokud se jedná o způsob, jakým jsou jednotlivé záběry spojovány tak, aby vytvořily větší významový celek, opět se pro vytváření vazeb používá výhradně ostrý střih. Ve formální struktuře montáže se neobjevuje ani jedna dvojice záběrů, která by byla spojena prolínačkou, stejně tak jako v ní nemají zastoupení například roztmívačky nebo zatmívačky. Filmová interpunkce ale tentokrát mnohem častěji kombinuje pohled a protipohled v jeho klasické podobě, kdy během dialogů vidíme jak hovořící postavu, tak i část postavy, která v daném momentu poslouchá (Obr. 36), čímž vzniká vzájemně se doplňující soubor tvořící perspektivu, díky kterým může divák vnímat dialog jako subjekt.

4.2.3 Zvuk

Do zvukové stopy snímku *Oslo, 31. august* se opět dominantně promítají složky diegetického zvuku, jež představují dialogy postav, hudba vycházející ze zdroje nacházejícího se v mizanscéně a především ruchy, které generuje exponované prostředí. Právě rozmanité kombinace autentických ruchů, které lze vnímat jako zvukové efekty, jež se ne vždy slučují s obrazem, generují komplexní audiální obraz světa, který je mnohdy očištěn od slovního komentáře a divák se tak v řadě momentů může skrze zvukovou stopu stát plnohodnotnou součástí prostředí, v němž se postavy pohybují. Ať už se jedná o šum městského provozu, nárazy větru, zpěv ptáků nebo hlasy obyvatel města, všechny tyto zvuky jsou stejně jako ve snímku *Reprise* zvýrazňovány i v situacích, kdy je pozornost soustředěna na aktivní dialog dvou nebo více postav. U dialogů navíc opět dochází k asynchronnímu vztahu obrazu a zvuku, kdy se i tentokrát překrývá několik scén na pozadí probíhající konverzace. To je motivováno jak umělecky, tak kompozičně, protože například ve scéně, kde Anders sedí v kavárně (6a), máme detailní přehled o tom, co během popíjení kávy slyší. Pokud se jedná o nediegetické zvuky, ty ve snímku *Oslo, 31. august* tvoří pouze nediegetická hudba a hlas vypravěče, potažmo několika vypravěčů, kteří ve vybraných okamžicích vystupují na pozadí exponovaných událostí, aby prezentovali své vzpomínky na Oslo v době, kdy v něm dospívali. Zatímco v úvodní sekvenci se střídají hlasy několika neidentifikovatelných vypravěčů, ve zbytku filmu se náhodně objevuje hlas hlavního hrdiny, který vzpomíná na své dětství. Tento nostalgický vhled do minulosti je zpravidla doplněn o nediegetickou hudbu, která stejně jako v řadě jiných situací pouze dotváří atmosféru vybraných scén a její použití je tak motivováno čistě umělecky.

5 Neoformalistická analýza filmu Louder Than Bombs (2015)

Třetí analytická kapitola je zaměřena na snímek *Louder Than Bombs* (v češtině *Hlasitější než bomby*), což je v pořadí třetí celovečerní titul Joachima Triera, a zároveň první anglicky mluvený film jeho kinematografie. To s sebou přináší nejen skutečnost, že snímek vznikal na území Spojených států, a to konkrétně v New Yorku, ale také zásadní změnu v obsazení, kdy Trier poprvé upouští od doposud stabilní spolupráce s Andersem Danielsenem Liem a místo něj do titulních rolí dosazuje mezinárodně známé herce, mezi něž patří například Jesse Eisenberg, Gabriel Byrne, Amy Ryan nebo Isabelle Huppert.[63] Snímek měl premiéru 18. května roku 2015, a to v rámci 68. ročníku Filmového festivalu v Cannes, kde byl nominován na Zlatou palmu.[64] Úspěch získal ve stejném roce na Norském mezinárodním filmovém festivalu v Haugesundu, kde obdržel Cenu norské kritiky.[65] V tuzemsku snímek dosud nebyl oficiálně uveden.[66]

5.1 Narativní forma

Blížící se výstava na počest fotografky Isabelle Reedové přivádí tři roky po její předčasné smrti Isabellina nejstaršího syna Jonaha zpátky do rodného domu a nutí ho strávit s otcem Genem a odtažitým mladším bratrem Conradem více času, než za celá dlouhá léta. Když má teď Gene oba syny pod jednou střechou, zoufale se s nimi snaží sblížit. Nedaří se jim však vzájemně sladit své rozdílné pocity týkající se ženy, kterou si všichni pamatují zcela odlišně.[67]

---

[63] IMDb. *Lounder Than Bombs (2015) – Full Cast & Crew*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 25.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2217859/fullcredits
[64] IMDb. *Lounder Than Bombs (2015) – Release info*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 25.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2217859/releaseinfo/
[65] IMDb. *Lounder Than Bombs (2015) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 25.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2217859/awards/
[66] Tamtéž.
[67] HUGLEN REVHEIM, Hanna. *Norwegian Cinema: Louder Than Bombs*. Norwegian Culture and Events in the UK - Norwegian Arts [online]. [cit. 25.03.2023] Dostupné z: https://norwegianarts.org.uk/event/norwegian-cinema-louder-than-bombs/

5.1.1 Segmentace syžetu

Syžet snímku je segmentován na základě čtrnácti ucelených tematických celků, jež představují kapitoly příběhu. V segmentaci jsou zvýrazněny kompozičně motivované prvky, které zahrnují prolínání, montážní sekvence, flashbacky nebo hlas vypravěče.

U – ÚVODNÍ TITULKY

1. NEMOCNICE
    a. Jonah se setkává s Amy a jejich dcerou po porodu
    b. Jonah jde pro jídlo a potkává bývalou přítelkyni
    c. Johan se vrací za Amy

T – TITULEK FILMU

2. IN MEMORIAM DOKUMENT
    a. Gene řeší s autory parametry výstavy věnované jeho zesnulé ženě
    b. Gene se baví s Richardem o článku, který má osvětlit smrt Isabelle
3. CESTA ZE ŠKOLY I.
    a. Gene jede za Conradem do školy
    b. Conrad jde ze školy, Gene ho sleduje a volá mu. Conrad mu lže do telefonu, záhy výmluvně zavěšuje
    c. Gene sleduje syna, jak přichází do kavárny a následně z ní rychle odchází
    d. Conrad si lehá na matčin hrob, po jeho odchodu přichází na místo Gene
    e. Conrad přichází naštvaně domů, Gene přichází do jeho pokoje a pokouší se s Condarem vést konverzaci, Conrad otcův pokus sabotuje
    f. Conrad se prochází lesem a nachází mrtvolu Melanie
    g. Conrad se probouzí ze snu
4. CESTA ZE ŠKOLY II.
    a. Conrad pozoruje svou spolužačku na hodině literatury a zamýšlí se
    b. Isabelle usíná za volantem a její auto se sráží s nákladním autem
    c. Isabelle se vyhýbá srně ve vozovce a sráží se s nákladním autem
    d. Conrad si hraje s Isabelle na schovávanou
    e. Conrada vyrušuje Hannah z jeho myšlenek
    f. Conradovi po cestě ze školy volá otec, Conrad se vymlouvá a zavěšuje
    g. Conrad sleduje spolužačku do kavárny, záhy si všímá svého otce a odchází
    h. Isabelle říká Genovi o svém snu, ve kterém je znásilňována

První flashback (b–d); Druhý flashback (h)

5. NÁVRAT BRATRA
    a. Jonah přijíždí domů
    b. Jonah se baví s Conradem
    c. Rodina se schází ve fotodílně, Jonah prochází matčiny věci
    d. Gene přichází k Jonahovi do pokoje a probírá s ním Conrada
    e. Conrad hraje videohru
    f. Gene říká Hannah o videohrách, které hraje Conrad
    g. Gene se připojuje do hry, Conrad ho zabíjí
    h. Gene poznává Hannah na školním večírku, následně s ní má sex
    i. Hannah říká Genovi o svých obavách z jejich poměru

Třetí flashback (f–i)

6. NÁVRAT BRATRA II.
    a. Záběry z válečné zóny **Vypravěč**
    b. Jonah si prohlíží matčiny fotky, všímá si Richarda, následně fotky maže
    c. Jonah mluví s bratrem o matčině autonehodě, následně o rozhovoru říká Genovi
    d. Hannah se ve sborovně setkává s Genem
    e. Jonah přistihuje svého bratra při tanci, následně objevuje jeho zájmy
    f. Jonah čte bratrův rukopis **[montáž]** **Vypravěč**
    g. Jonah je nadšený z bratrova rukopisu
7. FRANCIE
    a. Jonah přichází do fotodílny a vzpomíná na matku
    b. Isabelle přijíždí za Jonahem do Francie a poznává jeho spolužáky
    c. Isabelle zpovídá Jonaha, Jonah si všímá jejích jizev
    d. Isabelle si povídá s Jonahem během usínání

Třetí flashback

8. SETKÁNÍ S ERIN
    a. Jonah volá s Amy
    b. Jonah tankuje na pumpě
    c. Jonah v noci navštěvuje Erin, následně s ní má sex, po němž konverzují
    d. Jonah se ráno probouzí u Erin a odchází
9. LETADLO
    a. Jonah přijíždí domů
    b. Gene čeká s Isabelle na letadlo, povídají si o tom, jak vypadá jejich život
    c. Isabelle se baví s Genem o své práci, následně se hádají
    d. Isabelle odjíždí z domu
    e. Isabelle odlétá z letiště

Čtvrtý flashback

10. ŠKOLA
    a. Conrad ukazuje Jonahovi dívku, která se mu líbí a říká mu o svých plánech, Jonah ho odrazuje, následně odchází
    b. Conrad si všímá otce s Hannah
    c. Conrad sabotuje test a plivá Hannah do obličeje
    d. Conrad řeší incident v ředitelně s Hannah a svým otcem
    e. Gene se po příjezdu domů pokouší mluvit s Conradem, ten opouští auto
11. RUKOPIS
    a. Conrad píše další rukopis **[montáž]**
    b. Conrad přináší rukopis k domu Melanie, nechává ho na zemi a utíká
12. RICHARD
    a. Jonah si prohlíží fotky z porodu
    b. Gene přichází do pokoje spícího Jonaha, následně sbírá fotky z fotodílny
    c. Gene předává fotky Richardovi
    d. Gene se ptá Richarda na poměr s Isabelle, Richard mu říká pravdu
    e. Isabelle se prochází po domu a potýká se s depresí **Vypravěč**

Prolínání

13. ČLÁNEK
    a. Gene odchází do práce, Conrad je ve škole
    b. Gene přichází z práce a Jonah mu ukazuje článek od Richarda. Gene se neúspěšně pokouší dovolat Conradovi
    c. Gene v noci marně hledá Conrada
    d. Conrad přichází s kamarádem do obchodu, všímá si zde Richardova článku a zjišťuje pravdu o smrti své matky

14. VEČÍREK

a. Conrad jde s kamarádem na studentskou party, kamarád ho opouští
b. Conrad přichází na večírek, sedá si u bazénu a zamýšlí se
c. Conrad jede s rodiči autem, Gene usíná a málem způsobuje autonehodu
d. Conrad se setkává s Melanie
e. Conrad doprovází Melanie domů. Po cestě se zmiňuje o rukopisu, téma ale přerušuje Melanina urgentní potřeba se vymočit
f. Conrad se prochází ulicemi s Melanie **Vypravěč**
g. Melanie se loučí s Conradem před svým domem, Conrad odchází

15. PRAVDA

a. Conrad přichází domů, nachází otce ve svém pokoji. Ten mu potvrzuje, že jeho matka spáchala sebevraždu, záhy spolu řeší vzájemnou komunikaci
b. Gene dává prostor Conradovi, aby se mohl vyspat
c. Gene nachází opilého Jonaha ve fotodílně, nabízí mu, že ho zaveze za Amy
d. Gene veze oba syny k Amy **Vypravěč**
e. Rodina se účastní Isabelliny výstavy
f. Conrad během cesty usíná na matčině rameni
g. Gene spokojeně sleduje oba syny, jak spí v autě

Z – ZÁVĚREČNÉ TITULKY

5.1.2 Rozsah a hloubka informací

Syžet snímku *Louder Than Bombs* do jisté míry navazuje na princip uzavřeného vyprávění, které do tvorby Joachima Triera vnesl snímek *Oslo, 31. august*. Tentokrát se však divák namísto jednoho protagonisty seznamuje s prostředím a životní situací hned čtyř hlavních postav, jež dohromady tvoří rodinný čtyřúhelník, který narušila smrt Isabelle. Právě okolnosti její smrti a zejména skutečnost, že nebyla zaviněna nehodou, nýbrž sebevraždou, se záhy stávají stěžejním motivem filmu, který představuje konflikt ve formě pomyslné hádanky, jejímž řešením směřuje narace ke svému zakončení. Tento aspekt uzavřeného vyprávění se však vztahuje pouze k postavě Conrada, který o smrti své matky neví pravdu, jelikož mu to jeho otec a bratr tají. Z pohledu nastavení hierarchie vědění se jedná o jediný případ, kdy divák téměř po celou dobu trvání syžetu disponuje větší informovaností než jedna z hlavních postav, přičemž otázka zjištění pravdy generuje napětí, jež podněcuje pozornost diváka a postupně směřuje k výsledné katarzi. Ta v případě zbylých hlavních postav spočívá výhradně v naplňování dílčích cílů, jež se vážou k obnově a stabilizaci pochroumaných rodinných vazeb.

Pokud se jedná o škálu rozsahu narace, vykazuje snímek *Louder Than Bombs* podobné známky ambivalence jako *Reprise*. V rámci všech dějových linek, které tvoří výslednou strukturu kauzálního řetězce událostí, je divák z hlediska informovanosti zcela závislý na tom, co jednotlivé postavy dělají a říkají, přičemž vyprávění postupně poskytuje veškeré informace potřebné pro vyplnění narativních mezer a v závěru potvrzuje, případně vyvrací všechny hypotézy, jež jsou předmětem individuální interpretace. Z tohoto pohledu se narativní organizace jeví jako omezená. V příběhu nicméně aktivně vystupuje trojice protagonistů, kteří jednají nezávisle na sobě, mají své samostatné vedlejší dějové linky, přičemž v té společné často zjišťují některé informace postupně, čímž se do jinak omezené narativní struktury vnáší prvky neomezené narace.

Stejnou ambivalencí disponuje také škála hloubky narace. K doplnění narativních mezer a získání potřebných indicií pro správnou rekonstrukci fabule zahrnující události před úmrtím Isabelle totiž neslouží jen dialogy či mapování minulosti skrze záznamy z válečných zón, ale také vzpomínky hlavních postav, které se do narativní struktury promítají formou interních flashbacků. V tomto směru systematicky pronikáme do myslí jednotlivých postav a jejich intrapersonální obrazy tak značně subjektivizují jinak objektivní naraci, která většinou vychází pouze z replik a činů postav.

5.1.3 Prostor a čas

Čas je klíčovým elementem celého snímku *Louder Than Bombs*. Ačkoliv narativní struktura sleduje události pouhých několika dnů, během nichž se v rodném domě schází všichni pozůstalí členové rodiny Reedových, fabule snímku přesahuje dekádu let. Časoprostor snímku totiž tvoří několik časových vrstev, jež se vážou ke vzpomínkám hlavních postav, a tedy současně i k určité perspektivě, která se postupem času mění v závislosti na tom, jak jednotlivé postavy stárnou a získávají nové informace. Jejich vzájemné prolínání zapříčiňuje, že je chronologie kauzálního řetězce událostí systematicky narušována retrospektivními sekvencemi, pomocí kterých syžet snímku postupně doplňuje narativní mezery vztahující se primárně k postavě Isabelle, a to jak k okolnostem její smrti, tak k proměnám její role matky. Například hned první flashback zachycuje pohledem Conrada osudovou autonehodu Isabelle, která se odehrává během noci na neurčité silnici. Vzápětí se však Conradova vzpomínka přesouvá o více než deset let do minulosti, a to až do období, kdy byl ještě malé dítě a hrál si se svou matkou na schovávanou. Příklad tohoto flashbacku odráží skutečnost, že jakkoliv je v hlavní dějové linii časová i prostorová identifikace narativně důležitých míst – jako je dům Reedových, střední škola či dům Erin nebo Melanie – jednoznačná, v případě flashbacků či obrazů mentální subjektivity je orientace v časoprostoru silně relativizována. Zatímco během okamžiků, kdy si malý Conrad hraje se svou matkou na zahradě na schovávanou nebo kdy Isabelle navštěvuje Jonaha na vysokoškolských kolejích ve Francii, dokážeme z kontextu situace kromě místa alespoň částečně určit časové období, ve kterém se dané situace odehrávají, v řadě jiných momentů je orientace v časoprostoru silně problematická. Flashbacky totiž často prezentují sny nebo představy, které se vážou ke zcela náhodnému místu v blíže nespecifikovaném čase. Příkladem může být již zmíněný obraz tragické autonehody nebo sen o znásilnění, který Isabelle líčí Genovi (4h). Násilný sen je ve skutečnosti flashbackem ve flasbacku, nakolik je vzpomínka na něj součástí Genovy vzpomínky na rozhovor s Isabelle, jež plynuje navazuje na události odehrávající se v přítomnosti. Právě tyto dynamické proměny času a prostoru přispívají k tomu, že snímek *Louder Than Bombs* konstantně stírá hranice mezi přítomností a minulostí.

5.1.4 Postavy

Ve snímku *Louder Than Bombs* se objevují čtyři hlavní postavy, které jsou nositeli kauzálních vztahů příčiny a následku, přičemž každá z nich do narativní struktury přispívá individuálním příběhem. První z těchto postav je Gene (Gabriel Byrne), bývalý herec, z něhož se stal nejen středoškolský učitel, ale také manžel a otec dvou synů, kteří jsou zlomení náhlou ztrátou matky. Jednání postavy Gena je motivováno úzkostí pramenící z vědomí, že jeho mladší syn stále potřebuje jeho vedení a péči, avšak naplňování otcovské role je systematicky znemožňováno způsobem, jakým se jeho syn Conrad uzavřel. Conrad (Devin Druid) je zasmušilý student střední školy, který se vyznačuje nezdravou posedlostí videohrami, impulsivním jednáním a nevyrovnaností způsobenou dlouhodobou absencí matky a špatným vztahem se svým otcem. Právě vývoji jejich vztahu je v narativní struktuře snímku věnována značná pozornost, nakolik jsou v pozadí Conradova sabotování obnovy vzájemné důvěry překážky, které umocňuje otcův vztah s jeho třídní učitelkou a nejasnost, respektive zamlčování pravdy o smrti jeho matky. Do napjaté rodinné situace přichází Jonah (Jesse Eisenberg), starší syn Gena a současně nadějný mladý vysokoškolský pedagog, jehož jednání je motivováno neschopností čelit své nové roli manžela a otce, kvůli čemuž v rodném sousedství vyhledává nezávazný milostný kontakt s bývalou přítelkyní. Ve svém rodném domě Jonah naopak se vší vážností plní funkci prostředníka mezi svým otcem a bratrem, čímž do jisté míry moderuje jejich nefungující komunikaci. Zároveň však prokazuje poslední službu své zesnulé matce Isabelle, když pro chystanou výstavu vybírá fotografie, které Isabelle pořídila během své poslední zahraniční cesty. Postava Isabelle (Isabelle Huppert), matky Conrada a Johana, maželky Gena a válečné fotoreportérky, se v příběhu objevuje pouze prostřednictvím vzpomínek zbylých protagonistů, jež dohromady vytváří portrét osobnosti, která nikdy neměla pocit, že se nachází na správném místě – ať už se jednalo o válečnou zónu nebo domácí frontu. Právě její nestálost a neschopnost najít rovnováhu mezi prací a rodinou se promítá do všech minulých i současných problémů, jimž zbylí protagonisté, potažmo rodina Reedových v příběhu čelí. Postava Isabelle tak do značné míry působí jako antagonista rodinné struktury, jenž jako subjekt stejně jako ostatní postavy prochází určitými proměnami modifikujícími tuto strukturu, a především vztahy, které ji tvoří.

5.2 Styl

5.2.1 Mizanscéna

Mizanscénu snímku *Louder Than Bombs* tvoří typická americká předměstská oblast, která zahrnuje buržoazní dům ve vilové čtvrti (Obr. 37), dlouhé ulice rezidenčních oblastí s typicky unifikovanými domy (Obr. 38) se zahrádkami a garážemi, soukromou střední školu (Obr. 39) a lokální centrum (Obr. 40), kde se nachází obchody, restaurace, kavárny a další komerční služby. Diegetický svět tak koresponduje s námi žitou realitou, díky čemuž působí autenticky a stejně jako v případě snímků *Reprise* a *Oslo, 31. august* podléhá realistické motivaci, ačkoliv se tentokrát od prostředí Norska výrazně odlišuje svou charakteristikou.

(Obr. 37)

(Obr. 38)

(Obr. 39)

(Obr. 40)

Stěžejní lokací mizanscény snímku *Louder Than Bombs* je velký, vkusně zařízený rodinný dům na předměstí New Yorku, který dokonale reprezentuje vyšší sociální status rodiny Reedových. Celkovému dojmu, kterému vévodí drahé přírodní materiály, vzdušnost, rodinná atmosféra a pánský nepořádek (Obr. 41), se vymyká pouze pokoj Conrada, jenž má ponurý, chaotický, avšak osobitý charakter odrážející dospívajícího muže, který rezignuje na jednoznačnou definici svého stylu (Obr. 42). Další opakující se lokací je soukromá střední škola Cove Spring, kterou tvoří několik stroze a chladně zařízených učeben, chodby lemované skříňkami pro studenty a sportovní hřiště se

skupinou roztleskávaček nacvičujících choreografii, což je ikonická dominanta typické americké střední školy, která umocňuje autentičnost prostředí.

(Obr. 41)

(Obr. 42)

Prostředí scén, které odpovídají chronologickému pořádku fabule, plní ve vztahu k postavám pasivní funkci, kdy je účelem pouze vytvoření celkové estetiky a vizuálního stylu, jenž koresponduje s danými postavami a pomáhá vyprávět příběh. V retrospektivních scénách a snových sekvencích ale mizanscéna nezřídka vystupuje vůči postavám aktivně. Příkladem může být scéna, ve které Isabelle levituje společně s kameny (11a), což symbolizuje její pokojný odchod z válečné zóny do nebe tak, jak si ho představuje Conrad (Obr. 43). Dalším příkladem může být scéna, v níž Conrad svým pohybem ruky mění směr a intenzitu větru tak, aby rozcuchal vlasy své spolužačky Melanie, která sedí s kamarádkami v kavárně (6f). Zde se mizanscéna stává extenzí postavy Conrada, nakolik mu – v jeho mysli – dodává nadpřirozenou schopnost.

(Obr. 43)

(Obr. 44)

Ve snímku *Louder Than Bombs* se objevuje také scéna, jež transformuje postavu do rekvizity. Jde o scénu, ve které se Conrad prochází lesem za domem, kde záhy nachází mrtvolu Melanie (3f). Tato scéna podobně jako řada dalších, které se pojí s emocionálními stavy Conrada, oplývá temnotou způsobenou podsvícením, což evokuje pocit napětí a tajemna (Obr. 44).

Kromě vybraných scén snímek podobně jako *Reprise* nebo *Oslo, 31. august* hojně využívá jako hlavní zdroj světla přírodního svícení, nicméně na rozdíl od nich se tentokrát v řadě tmavých – například nočních scén – intenzivněji pracuje s doplňkovým svícením tak, aby postavy nebyly zcela pohlcovány prostředím a bylo tak v každém okamžiku možné sledovat jejich emoce. Tomu napomáhá nejen monochromatická barevná paleta prostředí a kostýmů, ale také absence výrazného líčení postav.

5.2.2 Kamera a střih

Snímek *Louder Than Bombs* oplývá emocemi a silnými osobními příběhy jednotlivých postav, přičemž kamera sehrává důležitou roli v tom, jakou intenzitou jsou tyto aspekty skrze obraz přenášeny na diváka tak, aby modifikovaly jeho emocionální prožitek a umožnily mu se naplno ztotožnit se životními situacemi v příběhu. Právě emocím je tentokrát podřízen celý systém snímání mizanscény, kdy jsou ve formální struktuře naprosto dominantně zastoupeny detailní záběry, pomocí kterých se kamera často soustřeďuje i na ty nejdrobnější nuance v obličeji postav, což divákovi nabízí až intimní pohled na jejich intrapersonální stav. Příkladem může být scéna, ve které se auto Isabelle střetává s protijedoucím nákladním vozem (4c). Kamera nejprve zabírá scénu z pohledu Isabelle, kdy jí skrze čelní sklo auta svítí do obličeje světla nákladního automobilu (Obr. 45), přičemž ve zpětném zrcátku je možné vidět spodní část její strnulé mimiky pár okamžiků předtím, než jí dochází, že střet s protijedoucím vozidlem je nevyhnutelný. Právě v tomto momentu kamera pomocí velkého detailu zabírá horní část jejího obličeje, kdy divák v poslední chvíli před nárazem sleduje výraz naprostého zoufalství a zděšení (Obr. 46). Kompozice záběru tak dává divákovi možnost prožít fatální situaci společně s Isabelle, jelikož podrobně zachycuje detaily autonehody, kterou postava prochází, a umožňuje tak plné procítění jejímu vnitřnímu stavu.

(Obr. 45)

(Obr. 46)

Na stejném principu je založena řada dalších záběrů, které skrze detailní snímání mimiky zachycují emocionální prožitky postav a vyvolávají v divákovi například soucit či napětí. Právě napětí nejintenzivněji stupňuje záběr na upřený pohled Isabelle do kamery, který svou délkou vybočuje ze střihové struktury snímku (Obr. 47). Skrze záběr se stopáží 37 sekund stojí divák tváří v tvář prázdnému pohledu Isabelle, který určitým způsobem boří imaginární čtvrtou stěnu mezi mizanscénou a divákem, což vyvolává silný pocit nepohodlí a nervozity s nutkáním odvrácení pozornosti, jelikož pohled do jejích očí reflektuje bezvýchodnost a nenaplněnost její životní role, a to navzdory tomu, že výraz fakticky nevyjadřuje žádnou konkrétní emoci.

(Obr. 47)

(Obr. 48)

Téměř všechny záběry jsou natáčeny ruční kamerou, čímž snímek stejně jako *Reprise* nebo *Oslo, 31. august* získává na autentičnosti a naturalistickém vzhledu. Ruční kamera zde rychle a flexibilně reaguje na situace, jež se v diegetickém světě vyskytují, jako jsou například neočekávané reakce postav a s nimi související spontánní momenty, které je potřeba pohotově zachytit. Snímek však aktivně využívá taky techniku zpomalených záběrů, a to v situacích, kdy je potřeba zvýraznit pohyb těla nebo zachytit všechny detaily narativně důležitého okamžiku, jenž se ve skutečnosti odehrává v rozpětí několika sekund – například osudová autonehoda (Obr. 48). Kamera také podobně jako v *Oslo, 31. august* pracuje se snímáním mizanscény skrze překážky, jako jsou okna nebo volně stojící předměty, což v tomto případě přispívá k dočasnému odosobnění od postav, kdy mezi postavou a divákem daná překážka vytváří odstup (Obr. 49). Opakem jsou záběry, které snímají postavy skrze pohled do zrcadla. Zde naopak zpravidla dochází k umocnění intimity daných záběrů, což přispívá k navazování bližších, mnohdy až familiárních vztahů s postavami (Obr. 50).

(Obr. 49)

(Obr. 50)

Všechny záběry ve snímku *Louder Than Bombs* jsou odděleny ostrým střihem. Právě tato vlastnost střihu umožňuje narativní struktuře stírat hranice mezi minulostí a přítomností, nakolik ostrý střih pomáhá plynule přecházet mezi jednotlivými časovými vrstvami, kdy jejich vzájemné spojení působí neviditelně, a tedy zcela nepříznakově. Dále se ve střihové skladbě například stejně jako v *Oslo, 31. august* intenzivně pracuje s technikou pohledu a protipohledu tak, aby mohl divák vidět reakce a výrazy obou postav během dialogu, což rovněž přispívá k hlubšímu vnímání situace a emocí postav.

5.2.3 Zvuk

Zvuk ve snímku *Louder Than Bombs* sehrává ve formální struktuře důležitou roli. Zejména nediegetická hudba mnohem častěji definuje, případně dotváří celkovou atmosféru vybraných scén. Právě hudba určitým způsobem podtrhuje klíčové momenty ve filmu, případně funguje jako podkres pro montážní sekvence, jež jsou zpravidla doprovázeny hlasem diegetického vypravěče, kterým je v jejich případě postava Conrada. Na pozadí flashbacků naopak často vystupuje hlas Isabelle. V první třetině snímku jsme nicméně svědky toho, kdy na pozadí flashbacku, který navazuje na události z hodiny literatury, zaznívá hlas Melanie, která čte svoji úvahu před zbytkem třídy. Ve všech případech je tak vypravěčem některá z postav, která existuje uvnitř diegetického světa a má tak přímý vztah k ději, což napomáhá divákovi identifikovat se s charaktery postav a situacemi, jimiž prochází.

V porovnání s *Reprise* nebo *Oslo, 31. august* mají tentokrát ve zvukové stopě mnohem menší podíl diegetické ruchy, které pomáhají divákovi uvěřit, že se všechny události odehrávají v reálném světě, a místo nich snímek intenzivněji pracuje s tichem. Během

exteriérových scén jsou ruchy, které se přirozeně vyskytují v prostoru, utlumeny tak, aby vynikl například telefonický rozhovor. Stejně tak zde nedochází k exponování okolních ruchů v průběhu dialogů, kterým je tentokrát podřízena celá formální struktura zvuku. Snímek tak tímto způsobem klade velký důraz na jednoznačnost a srozumitelnost replik, které jsou podobně jako některé situace, jež je z narativního hlediska potřeba zvýraznit, umocňovány pomocí efektu ticha.

6 Neoformalistická analýza filmu Thelma (2017)

Tato kapitola se soustřeďuje na čtvrtý celovečerní snímek Joachima Triera s názvem *Thelma*, který byl produkován norskou produkční společností Motlys ve spolupráci s francouzskou společností Le Pacte a švédskou Film i Väst.[68] Snímek měl světovou premiéru na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu v roce 2017, záhy byl uveden v mnoha zemích včetně USA, Francie, Spojeného království a Norska.[69] Jde zároveň o první Trierův film, který byl ve stejném roce oficiálně uveden i v tuzemských kinech.[70] Snímek *Thelma* byl nominován na řadu prestižních filmových festivalů po celém světě a získal mnoho ocenění, včetně norských cen Amanda a Kanonprisen za nejlepší film.[71] Film byl také norským kandidátem na Oscara v kategorii nejlepší zahraniční film.[72] Na scénáři Trier opět spolupracoval s Eskilem Vogtem. Do titulních rolí tentokrát obsadil nepříliš známé tváře mezinárodní filmové scény, a sice norskou herečku Eili Harboe a norsko-americkou muzikantku Kayu Wilkins.[73]

6.1 Narativní forma

Thelma se právě přestěhovala do Osla, aby zde mohla na vysoké škole studovat biologii. I přes urputnou snahu jejích rodičů kontrolovat každý její krok poprvé zakouší nezávislost a vír studentského života. Když se však zamiluje do své spolužačky Anji, začnou se v jejím okolí dít nevysvětlitelné a děsivé události a Thelma s hrůzou zjišťuje, že jejich příčinou je možná ona samotná. Thelma se musí vypořádat s temnými tajemstvími své minulosti a svou vlastní identitou.

---

[68] IMDb. *Thelma (2017) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/companycredits/
[69] IMDb. *Thelma (2017) – Release info*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/releaseinfo/
[70] Tamtéž.
[71] IMDb. *Thelma (2017) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/awards/
[72] HIPES, Patrick. *Oscars: Norway Sets Joachim Trier's 'Thelma' As Foreign-Language Submission*. Deadline [online]. Copyright © 2023 Deadline Hollywood, LLC. [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://deadline.com/2017/09/thelma-norway-oscar-submission-joachim-trier-1202161840/
[73] IMDb. *Thelma (2017) – Full Cast & Crew*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/fullcredits

6.1.1 Segmentace syžetu

Syžet snímku je segmentován na základě čtrnácti ucelených tematických celků, které je možné vnímat jako kapitoly příběhu. V segmentaci jsou zvýrazněny kompozičně motivované prvky, jimiž jsou prolínání, flashbacky a snové sekvence.

U – ÚVODNÍ TITULKY

1. PROLOG
   a. Otec se s dcerou prochází po zamrzlém jezeře
   b. Otec bere svou dceru na lov, záhy míří puškou místo zvěře na svou dceru

T – TITULKY

2. DEN I.
   a. Studenti se prochází po univerzitním kampusu
   b. Thelma jde do školy, záhy se účastní své první přednášky
   c. Thelma volá se svou matkou
   d. Thelma tráví čas ve studovně. Záhy dostává záchvat, zatímco do oken naráží hejno ptáků
   e. Thelma probírá svůj záchvat na ošetřovně
   f. Thelma jede metrem domů
   g. Thelma přichází na byt, záhy se prochází po bytě
   h. Do budovy proniká had. Plazí se po posteli spící ženy
   i. Thelma se probouzí ze snu

Snová sekvence

3. DEN II.
   a. Thelma přichází do studovny
   b. Thelma se ve školním plaveckém stadionu seznamuje se s Anjou
   c. Thelma si prohlíží Anjin Facebook
   d. Rodiče přijíždí Thelmě pomoct zabydlet se na bytě
   e. Thelma tráví čas s rodiči na večeři, otec ji během večeře kárá
   f. Thelma se v noci zpovídá svému otci
4. DEN III.
   a. Rodiče odjíždí domů
   b. Thelma sedí ve studovně, všímá si nového příspěvku od Anji na Instagramu
   c. Thelma přichází do baru, záhy se potkává s Anjou a její kamarádkou
   d. Thelma tráví večer s Anjinými přáteli, zatímco ignoruje hovor od matky
   e. Thelma jde s Anjou do klubu, kde spolu tančí. Záhy se ocitá sama a odchází
   f. Po cestě domů se zpovídá otci
   g. Thelma před spaním prohlíží sociální sítě, svou pozornost upíná na Anju
   h. Anja přichází před bytový dům Thelmy
   i. Thelma se probouzí a při pohledu ven z okna vidí siluetu Anji
   j. Thelma se setkává s Anjou před domem a dostává záchvat
   k. Anja s ní tráví noc, Thelma Anju pozoruje během spánku

5. DEN IV.
    a. Thelma s Anjou spolu tráví ráno, následně den ve škole
    b. Thelma s Anjou tráví večer u vína, Thelma se svěřuje o svém vztahu s otcem
    c. Thelma kouří s Anjou na balkoně cigaretu
6. Den V.
    a. Thelma jde s Anjou na balet, kde poznává její matku
    b. Thelma sleduje představení. Anja se jí dotýká, Thelma dostává záchvat a odchází ze sálu
    c. Thelmu při odchodu zastavuje Anja, následně se líbají. Thelma utíká pryč
    d. Thelma činí pokání před Bohem, následně se zpovídá svému otci
7. VEČÍREK
    a. Thelma zpívá v církevním sboru
    b. Thelma přichází na večírek se svým kolegou ze sboru
    c. Thelma se setkává s Anjou
    d. Thelma kouří marihuanu s Anjou a jejími přáteli, následně prožívá drogové opojení, během kterého má sex s Anjou (Snová sekvence)
    e. Kamarádka probouzí Thelmu ze snu, ta následně zvrací a odchází
    f. Thelma se hroutí přede dveřmi svého bytu
8. MAGNETICKÁ REZONANCE
    a. Thelma je na magnetické rezonanci, následně zjišťuje, že trpí epilepsií
    b. Thelma přichází za svou kojící matkou, ta ji vyhazuje (První flashback)
    c. Thelma pozoruje brečícího bratra v klícce, následně ho z klícky přemisťuje pod gauč silou své mysli (První flashback)
    d. Thelma podstupuje další vyšetření
9. NEMOCNICE
    a. Thelma ignoruje hovor od Anji
    b. Thelma postupuje šokovou terapii, během které dostává záchvat (Prolínání)
    c. Anja odchází ze svého bytu do prádelny, kde vyzvedává prádlo (Prolínání)
    d. Anja se vrací do bytu, kde hraje hudba. Po jejím vypnutí jde k oknu, které se následně rozbíjí. S mizejícími střepy mizí i Anja (Prolínání)
    e. Thelma překonává záchvat, záhy na pokoji neúspěšně volá Anji
    f. Thelma se dozvídá svou diagnózu, následně si o ní hledá informace a během toho objevuje léčebný ústav Hellersmo, kde leží její babička
10. HELLERSMO
    a. Thelma přijíždí do léčebny
    b. Thelma navštěvuje svou babičku
    c. Thelma se baví se sestrou o jejím zdravotním stavu
    d. Thelma se po cestě zpět marně snaží kontaktovat Anju
11. ZMIZENÍ
    a. Thelma zjišťuje, že se Anja pohřešuje
    b. Thelma dostává záchvat v bazénu a topí se
    c. Thelma se vkrádá do bytu Anji. Následně zjišťuje, že je prázdný
    d. Thelma se zpovídá své matce ze zmizení Anji

12. DOMOV
    a. Thelma jede domů
    b. Thelma se zpovídá svým rodičům ze své diagnózy. Po napití čaje omdlévá
    c. Matka koupe Matthiase ve vaně, ten následně mizí. Otec budí Thelmu a ptá se jí, kam přemístila svého bratra
    d. Thelma jde k jezeru
    e. Otec nachází Mathiase pohřbeného pod ledem v jezeře

    Druhý flashback

    f. Thelma se probouzí, otec jí dává prášky
    g. Thelma se kaje před Bohem, následně se zpovídá otci
    h. Thelma usíná zamčená ve svém pokoji
    i. Rodiče Thelmy plánují její vraždu
13. DOMOV II.
    a. Otec připravuje smrtící injekci
    b. Thelma tráví den v rodném městě
    c. Thelma před spaním říká otci o návštěvě babičky, zapíjí prášky a usíná
    d. Otec kouří cigaretu uprostřed jezera, následně začíná hořet a skáče do vody
    e. Thelma se probouzí a jde k jezeru, následně vidí prázdnou loď uprostřed jezera a dochází jí, že je otec mrtvý
    f. Thelma sestupuje do jezera, následně plave ke dnu
    g. Thelma se vynořuje ze školního bazénu a potkává Anju
    h. Thelma se probírá na břehu jezera
    i. Thelma se vrací domů, kde matka marně hledá svého muže
    j. Thelma léčí ochrnutí své matky a odchází pryč
14. EPILOG
    a. Thelma pozoruje spolužáky v kampusu a představuje si, jak ji líbá Anja
    b. Za Thelmou přichází Anja, líbá jí a odchází s ní na přednášku

Z – ZÁVĚREČNÉ TITULKY

6.1.2 Rozsah a hloubka informací

Syžet snímku *Thelma* pracuje s modelem uzavřeného vyprávění, který funguje na principu vyšetřování založeném na hledání pravdy spojené nejen s nadpřirozenými schopnostmi protagonistky, ale také pochmurnou rodinnou historií. Rozsah informací je nastaven tak, aby divák kromě několika vybraných okamžiků nevěděl víc než postavy. Hierarchie vědění se tedy drží schématu, pomocí něhož se divák postupně dozvídá jen tolik, kolik je z hlediska informovanosti nutné k pochopení kauzálních vztahů příčiny a následku. Tento model vyprávění v průběhu trvání syžetu generuje řadu otázek a evokuje pocit zvědavosti a napětí, jenž udržuje divákovu pozornost až do okamžiku katarze, která je spojena s doplněním narativních mezer, vyřešením pomyslné hádanky a překonáním veškerých překážek spojených s postupováním od vodítka k vodítku až k finálnímu odhalení pravdy o protagonistce.

Po úvodní scéně, kde otec malé holčičky míří puškou na její hlavu (1a–1b), je divák uveden do životní situace Thelmy. Ta se stěhuje do města a začíná studovat na univerzitě. Se změnou prostředí a seznámením s několika novými spolužáky se u ní začínají objevovat záchvaty, které svou podobou připomínají epilepsii, nicméně ve skutečnosti svou povahou významně přesahují hranice reality našeho světa. Právě tyto záchvaty v určitých momentech systematicky narušují nastavení hierarchie vědění, kdy například ve scéně, jež zachycuje průběh šokové terapie v nemocnici (9b), naše vědění překračuje rozsah informací, jimiž disponuje protagonistka procházející záchvatem. V daný moment totiž nejsme svědky jen průběhu samotného vyšetření, ale také dramatického zmizení Anji, které se neodehrává jenom v hlavě protagonistky, ale také v realitě diegetického světa (9d). O tom, že Anja skutečně zmizela, se však Thelma dozvídá výrazně později než divák (11c), což modifikuje jeho očekávání týkající se reakce hlavní postavy na skutečnost a transformuje jej do zvědavosti, která se vztahuje k otázkám k alternativní dimenzi, do které byla Anja teleportována.

Skrze záchvaty často pronikáme do mysli protagonistky, čímž dochází k subjektivizaci narace podobně jako ve snímku *Louder Than Bombs*. Zatímco záchvat ve studovně nebo v sále opery nenabízí obraz mentální subjektivity protagonistky a jeho zobrazení tak koresponduje s prvky dominantě zastoupené objektivní narace, v případě již zmíněné šokové terapie nebo scény, během které se Thelma topí v univerzitním plaveckém stadionu (11b), má divák přístup k intrapersonálním obrazům její mysli, což

přispívá nejen k hlubší identifikaci diváka se situací, kterou protagonistka prochází, ale také k pochopení podstaty její superschopnosti, jež stírá hranice mezi realitou diegetického světa a její deformací uvnitř mysli protagonistky. Naopak snové sekvence, které také prohlubují subjektivitu narace, zpravidla působí jako halucinace, jejichž funkce spočívá ve zmatení diváka, nakolik sice odráží pocity a emoce protagonistky, ale na rozdíl od obrazů spjatých se záchvaty nemají reálný dopad, jenž by jakýmkoliv způsobem modifikoval diegetický svět.

6.1.3 Prostor a čas

Děj snímku je zasazen do několika stěžejních lokací, a sice do prostředí Osla, zejména pak místní univerzity, nemocnice, léčebného ústavu Hellersmo, a nakonec rodinného domu na venkově, odkud protagonistka pochází. Pořádek, trvání a frekvence událostí ve fabuli se od způsobu, jakým události prezentuje syžet, liší pouze ve dvou okamžicích, kdy se společně s postavou nejprve z nemocnice a poté domu rodičů přesouváme do minulosti pomocí flashbacků, které doplňují narativní mezery spojené s tragickou rodinnou historií reflektující pozadí a stinné stránky Thelminy nadpřirozené schopnosti. Oba flashbacky jsou časově spjaty nejen vzájemně mezi sebou, ale také s úvodní sekvencí, jež prezentuje události odehrávající se více než deset let před zahájením hlavního děje, avšak z hlediska kauzality logicky navazuje na druhý flashback, ve kterém Thelma silou mysli způsobila smrt svého malého bratra. Flashbacky nikterak nenarušují divákovu orientaci v časoprostoru, jelikož jsou důsledně motivovány a rámovány prostředím, kde je identifikace narativně důležitých lokací – ať už daného flashbacku nebo místa, odkud se do něj přesouváme – zcela jednoznačná. Přesto však retrospektivní pasáže zásadním způsobem mění časový rámec několika dnů, během nichž se odehrává jinak lineárně ukotvený kauzální řetězec událostí, kde platí funkční vztahy příčiny a následku, a kromě jednoho specifického okamžiku také jednota místa a času. Nemocniční sekvence, během níž Thelma podstupuje šokovou terapii, paralelně sleduje události, které se odehrávají ve stejný čas, ale na dvou odlišných místech. Kromě narušení chronologie, kdy divák sleduje nejen záchvat Thelmy, ale také zmizení Anji, syžet snímku formuje alternativní dimenzi diegetického světa. Ta funguje jako jeho zrcadlo, jehož se protagonistka na několik okamžiků stává fyzickou součástí.

6.1.4 Postavy

Ústřední postavou snímku je Thelma (Eili Harboe), dívka ze silně konzervativní křesťanské rodiny, která se z malé vesnice stěhuje do hlavního města Norska, aby zde studovala biologii. Na rozdíl od protagonistů předchozích snímků Joachima Triera je Thelma mnohem silnější a nezávislejší hybatelkou děje, nakolik se příliš neztrácí ve své životní situaci a v kontrastu s dosavadními protagonisty Trierových filmů, kteří se nepřetržitě potýkají s vnitřními konflikty a nejistotou, postupně přestává tak intenzivně podléhat vnějším vlivům, jež usilují o její stagnaci.

Postava Thelmy prochází dramatickým vývojem. Ten spočívá v hledání vlastních hodnot, sebelásky a sebepřijetí, což je rámováno nejen konfliktem křesťanských vzorců a její sexuality, ale také přítomností mystické nadpřirozené schopnosti. Zatímco zpočátku je Thelma poměrně zranitelná postava podléhající patologické doktríně zformované jejími rodiči posedlými její kontrolou, postupem času se z ní stává silná osobnost, která svým vědomým i nevědomým jednáním modifikuje jak diegetický svět, tak i postavy, jež se v něm nachází. Příkladem modifikace může být její vztah se spolužačkou Anjou (Kaya Wilkins), která na Thelmě obdivuje její křehkost a nevinnost, zatímco Thelmu na Anji fascinuje její sebevědomí a odvaha. Jejich vzájemná přitažlivost je pro Thelmu zpočátku zdrojem zmatení, později se však Anja stává objektem její touhy, čímž jako postava přichází o veškerou svou autonomii a její existence je najednou zcela podřízena potřebám protagonistky. Dalším příkladem modifikace může být osvobození Unni (Ellen Dorrit Petersen), Thelminy matky od invalidního vozíku. Eliminace jejího ochrnutí je motivováno symbolickým splacením dluhu za zabití nejen Matthiase, mladšího bratra Thelmy, ale také Tronda (Henrik Rafaelsen), jejího otce, který jí stál v cestě k vymanění se z rodinných vzorců a vytvoření vlastní reality, jež bude bezpečným a svobodným místem pro její novou identitu.

Právě překonávání překážek pramenících z osy pomyslného vyšetřování a eliminace potenciálních hrozeb z Thelmy dělá v porovnání s hlavními postavami předchozích snímků mnohem silnější a nezávislejší protagonistku. Zároveň je v narativní struktuře poprvé silně akcentován motiv ženské perspektivy, nakolik hlavní postava prochází emocionálními a existenciálními krizemi, které jsou specifické pro mladou ženu.

6.2 Styl

6.2.1 Mizanscéna

Mizanscénu snímku *Thelma* tvoří autentické prostředí Osla, léčebný ústav Hellersmo a malá vesnice v nespecifikované části Norska, kde se nachází dům rodičů Thelmy. V Oslu se odehrávají klíčové scény na univerzitě, v knihovně, studentském bytě, ale také v ulicích města, které však v kontrastu s *Reprise* či *Oslo, 31. august* nemají v celkové formální struktuře tak silné zastoupení. Ačkoliv je prostředí diegetického světa motivováno realisticky, často v jeho rámci dochází k situacím, kdy je do jednotlivých lokací plně integrována protagonistka a mizanscéna funguje jako zrcadlo jejích pocitů či složitých vnitřních stavů, jež jsou spjaty s její nadpřirozenou schopností. K reflexi emocionálních stavů protagonistky dochází už během úvodní scény z knihovny (2d), kde mizanscéna pomocí speciálních efektů formuje iluzi spočívající v narážení hejna černých ptáků do oken studovny (Obr. 51), zatímco zde Thelma prochází svým prvním záchvatem. Podobným způsobem prostředí mizanscény reaguje na záchvat Thelmy v budově Opery v Oslu (6b), kde intenzita křečí uvádí do pohybu monumentální lustr, který je pevnou součástí stropu operního sálu (Obr. 52).

(Obr. 51)

(Obr. 52)

V daných okamžicích dochází k porušení zákonů námi žitého světa a současně tedy i k odchýlení od funkcí realistické motivace, která si klade za cíl maximalizovat uvěřitelnost diegetického světa. Místo toho prostředí buduje tajuplnou atmosféru, jejíž výsledkem je intenzivnější ztotožnění diváka s pocity protagonistky, zvýšená angažovanost v ději a také větší emocionální odezva na prezentované události. Tyto funkce mizanscény jsou umocňovány v situacích, kdy prostředí přestává ve vztahu k postavám plnit pasivní funkci a začíná vůči nim vystupovat jako aktivní činitel. K tomu dochází například během halucinogenní scény (7d), kde Thelma uprostřed temnoty prožívá sex s Anjou, zatímco se na jejím těle objevuje had nejprve svírající její

krk, poté penetrující její ústa (Obr. 53). Aktivním činitelem ve vtahu k postavám je prostředí také ve scéně, kde Thelmin záchvat v plaveckém bazénu formuje neprostupnou zeď, která uvězňuje protagonistku pod hladinou vody (Obr. 54). Vůbec nejaktivnější je však mizanscéna během zmizení Anji z diegetického světa, jež spočívá v pohlcení její postavy pomocí střepů jejího okna (Obr. 55), ve kterém po incidentu zůstává pramen jejích vlasů jako fyzický pozůstatek skutečnosti, že byla absorbována prostředím svého bytu (Obr. 56).

(Obr. 53)

(Obr. 54)

(Obr. 55)

(Obr. 56)

Mizanscéna systematicky zvýrazňuje hlavní motivy filmu, do nichž spadá sexuální identita, rodinné vztahy, a především pak nadpřirozené schopnosti a s nimi spojená mystika. Zde mizanscéna často funguje jako aktivní extenze hlavní postavy. Divák se jejím prostřednictvím stává svědkem přemisťování objektů, levitace nebo ovládání živlů. Současně do diegetického světa pronikají okultní entity ve formě hadů nebo černých ptáků, které stejně jako prostředí reflektují emocionální stav protagonistky, a navíc často generují vizuální kontrast mezi humánním a animálním vnímáním situací (Obr. 57). Vizuální kontrasty v mizanscéně dále nad rámec předmětů, kostýmů nebo práce s osvětlením vytvářejí také speciální světelné efekty, jež se stávají součástí postav. Příkladem může být scéna, kde Thelma kouří marihuanu a pozoruje své přátele, jejichž pokožka v určitých momentech silně kontrastuje s tmavou a slabě nasvícenou

místností (Obr. 58). Tímto způsobem se mizanscéna snaží nejen o přiblížení drogového stavu, jímž prochází protagonistka, ale také o dosažení estetického účinku, který modifikuje prožitek diváka.

(Obr. 57)

(Obr. 58)

6.2.2 Kamera a střih

Kamera ve snímku *Thelma* zdánlivě působí jako nezávislý pozorovatel děje, který ve vztahu ke klasickému charakteru vyprávění plní zejména popisnou funkci, kdy divákovi pomáhá v soustředění se na všechny podstatné aspekty narace. Například hned první záběr hlavní dějové linie seznamuje diváka s prostředím univerzitního kampusu, kde se poprvé ocitá hlavní postava (2a). Záběr o velikosti velkého celku je snímán z ptačí perspektivy, což sugestivně zdůrazňuje monumentalitu daného prostředí a izolovanost protagonistky, jež se nachází uprostřed davu procházejících se studentů (Obr. 59). Stejný účel má také záběr, který sleduje Thelmu směřující ke dnu jezera poté, co silou své mysli usmrtila svého otce (13f). Zde sice kamera nepoužívá ptačí perspektivu, nicméně velký celek sledující podvodní svět, v němž je postava Thelmy obklopena bezednou temnotou, vytváří silný vizuální kontrast zdůrazňující její osamělost a ztracenost, zatímco plavba ke dnu symbolizuje urputnou snahu najít východisko ze své životní situace (Obr. 60).

(Obr. 59)

(Obr. 60)

Velké celky a celky slouží primárně k představení lokace, v níž se bude bezprostředně odehrávat následující děj. Záhy se však dané prostředí coby subjekt stává součástí pozadí, které jako rozostřená kulisa umožňuje divákovi soustředění na postavy a jejich emoce (Obr. 61). Ty jsou snímány nejen pomocí detailních záběrů, ale také různých úhlů kamery. Ve snímku se totiž objevuje široká škála záběrů, které snímají jak samotné postavy, tak celé narativně důležité události z nadhledu, nebo podhledu.

(Obr. 61)

(Obr. 62)

Nadhled se používá například ve scéně, kde otec nachází Matthiase pohřbeného pod silnou vrstvou ledu (Obr. 62). Tento způsob snímání umožňuje nejen zachytit bezvládné tělo kojence, ale také emoce otce spjaté s rodinnou tragédií. Příkladem dalšího nadhledu je scéna, kde Thelma podstupuje šokovou terapii. Detailní záběr na její paralyzovaný obličej snímaný z nadhledu střídá podhled, který kromě úhlu snímání mění také celkovou perspektivu, jelikož najednou sledujeme blikající světelný rám očima Thelmy, čímž se na několik okamžiků společně s ní stáváme přímým účastníkem trýznivého vyšetření (Obr. 63; Obr. 64).

(Obr. 63)

(Obr. 64)

Naopak z podhledu je často snímán otec Thelmy, což umocňuje jeho symbolickou roli monstra, jež má v divákovi evokovat pocit strachu. Nízké úhly v několika momentech zvýrazňují hrozivost a zároveň podtrhují jeho dominantní postavení vůči postavě Thelmy.

Kamera se ve filmu také několikrát staví do role vypravěče. Některé záběry totiž fungují jako prostředek vědění. Příkladem může být situace, v níž kamera divákovi nabízí pohled na otce Thelmy, který připravuje smrtící injekci pro svou dceru, nebo chvíle, kdy Thelma sleduje zprávy či sociální sítě v mobilním telefonu. V daných okamžicích je detailní záběr na obrazovku telefonu nebo monitor počítače, kde Thelma hledá nejrůznější záznamy o svých podivných záchvatech, jediným zdrojem informací pro diváka. Kromě zmíněných aspektů však kamera ve snímku *Thelma* v konečném důsledku působí zcela nepříznakově a odpovídá normativu neviditelného stylu, který usiluje o co nejefektivnější zprostředkování fabule.[74] Stejně nepříznakově působí také práce s filmovou interpunkcí, jíž stejně jako v předchozích snímcích tvoří výhradně ostrý střih, jenž bývá v několika vybraných momentem nahrazen změnou hloubky ostrosti v rámci jednoho záběru.

6.2.3 Zvuk

Zvuk vede divákovu pozornost podobně jako pohyby kamery, která se soustřeďuje například na otevřené prostranství univerzitního kampusu nebo hejno ptáků, jenž se začíná shlukovat nad budovou knihovny. Zde vedle obrazu sehrávají klíčovou roli diegetické ruchy. Ty divákovi přibližují vzdálené zvuky vycházející ze snímaného prostředí, které tímto způsobem nabývá na autentičnosti. Podobně jako v *Reprise* nebo *Oslo, 31. august*, ani zde nejsou ruchy výrazně tlumeny ani v okamžicích, kdy kamera například přechází z exteriéru do uzavřené místnosti v interiéru, nebo kdy probíhá aktivní dialog postav. Ruchy jsou naopak opět ve zvukové stopě silně exponovány, jelikož v řadě momentů pomáhají zvýraznit dynamiku situace. To se projevuje zejména během záchvatů protagonistky – v danou chvíli divák zpravidla slyší pouze zvuk třesoucího se těla a šustění oblečení, ostatní zvuky jsou obvykle zcela utlumeny. Ve snímku *Thelma* se navíc mnohem častěji než v předchozích filmech stává silným výrazovým prostředkem nediegetická hudba. Například ve scéně, kde Thelma přichází s Anjou na diskotéku, zpočátku dochází k úplnému potlačení diegetické hudby. Divák tak sleduje příchod obou postav společně s prvními momenty

---

[74] KOKEŠ, Radomír D. *Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu*. Praha: Litikon, roč. 4, č. 2. Str. 348.

jejich tance s romantickou nediegetickou hudbou v pozadí, což výrazně přispívá k dramatickému efektu scény a zesiluje její romantickou atmosféru. K modifikaci či umocnění nálad pramenících z expozice dochází opakovaně, a to zejména během scén, kde se postavy dostávají do dramatických situací, což stejně jako v případě mizanscény spěje k větší emocionální odezvě diváka na dané události.

7 Neoformalistická analýza filmu The Worst Person in the World (2021)

Tato kapitola je věnována analýze dosud posledního snímku Joachima Triera s názvem *The Worst Person in the World*, který je třetím dílem trilogie o Oslu. Film byl produkován společnostmi Oslo Pictures a MK2 Productions s odhadovaným rozpočtem 5 milionů eur.[75] Svou premiéru měl v roce 2021 na filmovém festivalu v Cannes, kde byl nominován na Zlatou palmu a získal cenu za nejlepší ženský herecký výkon.[76] Film byl mimo jiné nominován také na několik norských filmových cen Amanda Awards. Na ceremoniálu v roce 2022 získal celkem pět cen, včetně nejlepšího filmu, režie a scénáře,[77] na němž Trier stejně jako u předchozích snímků spolupracoval s Eskilem Vogtem. Hlavní roli ztvárnila norská herečka Renate Reinsve a do hereckého obsazení se vrátil Anders Danielsen Lie, který byl součástí obou předchozích částí trilogie.[78] Snímek se – stejně jako předchozí Trierovy celovečerní filmy – stal norským kandidátem na Oscara v kategorii nejlepší zahraniční film pro rok 2022.[79] Jedná se o první Trierův film, který se nakonec dostal do užšího výběru.

7.1 Narativní forma

Kronika čtyř let života Julie, mladé ženy, která se pohybuje v rozbouřených vodách svého milostného života a snaží se najít svou životní i profesní dráhu, což ji vede k tomu, aby se realisticky podívala na to, kým skutečně je.

---

[75] IMDb. *The Worst Person in the World (2021) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt10370710/companycredits/
[76] IMDb. *The Worst Person in the World (2021) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt10370710/awards/
[77] Tamtéž.
[78] IMDb. *The Worst Person in the World (2021) – Full Cast & Crew*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt10370710/fullcredits
[79] BERG, Jakob. *The Worst Person in the World nominated for two Oscars*. Norwegian Film Institute [online]. Copyright © 2023 Norsk filminstitutt [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.nfi.no/eng/news/2022/the-worst-person-in-the-world-nominated-for-two-oscars

7.1.1 Segmentace syžetu

Syžet snímku je segmentován na základě čtrnácti ucelených tematických celků, které je možné vnímat jako kapitoly příběhu. Současně jsou zvýrazněny montážní sekvence a scény zahrnující hlas vypravěče.

U – ÚVOD: Julie kouří cigaretu na balkoně

T – TITULKY

1. PROLOG
   - Montážní sekvence / Vypravěč:
     a. Julie studuje medicínu
     b. Julie studuje psychologii
     c. Julie pracuje v knihkupectví, zároveň fotí
     d. Julie poznává Aksela
     e. Julie se s Akselem zabydluje ve společném bytě
     f. Julie prožívá láskyplný vztah s Akselem
2. KAPITOLA 1
   a. Julie s Axelem přijíždí na rodinné setkání
   b. Julie tráví večer s Akselovými příbuznými na chatě
   c. Julie se hádá s Akselem na pokoji
   d. Julie tráví den s Akselovými příbuznými
   e. Julie si užívá večírek s Akselovou rodinou, Karianne se zraňuje
   f. Aksel vyčítá Julii incident na pokoji, záhy oba poslouchají hádku
   g. Julie se ráno prochází kolem chaty a pozoruje ostatní
3. KAPITOLA 2
   a. Julie kouří cigaretu na balkoně
   b. Julie se účastní Akselovy vernisáže
   c. Julie odchází z vernisáže
   d. Julie se prochází městem
   e. Julie se vkrádá na cizí svatbu
   f. Julie se seznamuje s Eivindem
   g. Julie flirtuje s Eivindem
   h. Julie a Eivind před sebou vykonávají potřeby
   i. Julie si s Eivindem vyměňuje kouřový polibek
   j. Julie se ráno s Eivindem loučí na ulici a jde domů
4. KAPITOLA 3
   - Vypravěč:
     a. Julie začíná psát článek
     b. Aksel hodnotí Juliin rukopis, následně spolu mají sex
5. KAPITOLA 4
   a. Julie oslavuje své 30. narozeniny u své matky **[vypravěč]**
   b. Julie s Akselem navštěvuje svého otce, kde pokračuje oslava narozenin. Aksel na něj útočí s výčitkami
   c. Julie se Akselem vrací do Osla

6. KAPITOLA 5
    a. Julie potkává Eivinda v práci, záhy si spolu domlouvají rande
    b. Julie se účastní rodinné návštěvy
    c. Julie přemýšlí o vztahu s Akselem, ráno ho potkává v kuchyni
    d. Julie běží za Eivindem do kavárny
    e. Julie a Eivind se líbají, následně spolu tráví den v Oslu
    f. Julie a Eivind spolu pozorují úsvit, Julie se následně loučí a vrací se domů
    g. Julie se rozchází s Akselem **[vypravěč]**
    h. Julie a Aksel spolu mají sex
    i. Julie opouští Aksela **[vypravěč]**
7. KAPITOLA 6
    a. Eivind stanuje se Sunnivou ve Finnmarce
    b. Sunniva se probouzí a hladí soba
    c. Sunniva objevuje svůj sámský původ, od základů mění svůj životní styl
    d. Eivind myslí na Julii

    Vypravěč
8. KAPITOLA 7
    a. Julie a Eivind spolu mají sex
    b. Julie a Eivind prožívají láskyplný vztah **[vypravěč]**
    c. Julie komentuje sociální sítě Sunnivy
9. KAPITOLA 8
    a. Julie a Eivind tráví večer s přáteli
    b. Skupina konzumuje houbičky, záhy se všichni potýkají s halucinacemi
    c. Julie upadá do alternativní reality
    d. Julie se probouzí, Eivind přichází se snídaní
    e. Julie vyznává Eivindovi lásku při usínání
10. KAPITOLA 9
    a. Julie ve fitness centru sleduje televizní rozhovor s Akselem
    b. Aksel v televizi představuje svůj nejnovější komiks, následně se ostře hádá s moderátorkami pořadu

    Prolínání
11. KAPITOLA 10
    a. Julie po Vánocích přichází do práce a potkává Akselova kamaráda, ten jí říká, že Aksel má rakovinu
    b. Eivind vytahuje z koše rukopis od Julie
    c. Eivind hodnotí Juliin rukopis, ta následně vyvolává hádku
12. KAPITOLA 11
    a. Julie zvrací v parku
    b. Julie doma zjišťuje, že je těhotná
    c. Julie navštěvuje Aksela v nemocnici, následně spolu tráví den a vzpomínají na minulost. Julie říká Akselovi o těhotenství, následně spolu leží v posteli
    d. Julie přichází domů a říká Eivindovi, že spolu čekají dítě, současně se s ním rozchází

13. KAPITOLA 12
    a. Julie doprovází Aksela do jejich starého bytu a zachycuje okamžik foťákem
    b. Aksel pozoruje Oslo z vyhlídky restaurace
    c. Aksel se loučí s Julií v autě
    d. Julie se v práci dozvídá, že Aksel umírá a odchází pryč
    e. Julie se prochází městem a truchlí
    f. Julie pozoruje východ slunce a loučí se s Akselem
    g. Julie během sprchování čelí potratu
14. EPILOG
    a. Julie sleduje natáčení filmové scény v kavárně, následně fotí protagonistku
    b. Julie zjišťuje, že herečka je manželka Eivinda a pozoruje jejich dítě
    c. Julie upravuje fotky z natáčení

Z – ZÁVĚREČNÉ TITULKY

7.1.2 Rozsah a hloubka informací

Vyprávění snímku *The Worst Person in the World* je založeno na přítomnosti velkého množství neočekávaných zvratů, čímž se narace snaží napodobit strukturu a průběh lidského života jako takového. Syžet snímku totiž sleduje životní cestu Julie, která neustále prozkoumává svoji vlastní identitu a hledá své místo v životě postrádajícím jasný smysl či směřování. Míra nejistoty, která doprovází protagonistku v průběhu různých fází jejího života, se systematicky přenáší také na diváka a modifikuje tak jeho očekávání. Hierarchie vědění je totiž nastavena tak, že divák nikdy neví víc než hlavní postava. Rozsah informací se tedy značně omezuje na chování a faktické činy Julie, které jsou charakteristické svou nepředvídatelností. Právě nevědomost spojená s nepředvídatelným chování protagonistky je klíčovým aktivizačním prvkem narativní struktury, který udržuje diváku pozornost. V řadě situací totiž zapříčiňuje konflikt mezi skutečností a diváckým očekáváním, čímž vzniká dějový zvrat. Příkladem může být reakce Julie na těhotenství, kdy navzdory tomu, že její postava konstantně hledá smysl života a znenadání dostane možnost usadit se po boku milujícího a starostlivého partnera, odmítá přistoupit na vidinu založení rodiny, která v očích diváka představuje řešení její životní situace. Místo tohoto sděluje Eivindovi, že s ním čeká dítě, a následně se s ním rozchází. Jakkoliv může tato situace z hlediska očekávání působit paradoxně, v konečném důsledku odpovídá logice vztahů příčiny a následku, která je v souladu s charakterem hlavní postavy a kontextem příběhu zahrnujícího například informace o problematickém dětství, specificky pak vztahu s jejím otcem. Doplňující informace, například o Juliině dětství, které není ve filmu explicitně zobrazeno, podobně jako v *Reprise,* systematicky poskytuje vševědoucí vypravěč, který stojí nad událostmi diegetického světa. Jeho funkce zpravidla spočívá nejen v přibližování historie, ale také myšlenek postav, což divákovi umožňuje více se ztotožnit s myšlenkami a emocemi postav a skrze to lépe pochopit děj. Vševědoucí vypravěč v tomto směru současně představuje jedinou možnost, jak alespoň částečně proniknout do intrapersonálních stavů postav. Struktura syžetu totiž v tomto ohledu naplňuje charakteristiku objektivní narace, kdy kromě jedné specifické sekvence, jež zachycuje drogový stav protagonistky, neposkytuje divákovi intenzivnější přístup do myslí postav.

7.1.3 Prostor a čas

Ze segmentace syžetu lze vyčíst, že expozice snímku *The Worst Person in the World* sleduje lineárně ukotvený příběh, který odpovídá chronologickému pořádku fabule. Syžet snímku obsahuje prolog a epilog, jež ohraničují dvanáct dějství, přičemž každé z nich divákovi přináší jinou skladbu lokací v závislosti na tom, jak se vyvíjí děj. Diegetický svět nicméně v obecné rovině představuje prostředí Osla, které tvoří několik dílčích lokací – byty postav, knihkupectví, kde pracuje Julie, kavárna, nemocnice, ale také ulice města, které ve vztahu k divákovi plní funkci opěrného bodu orientace v čase, a to v závislosti na střídání cyklu dne a noci nebo ročních období. Syžet totiž zachycuje několik let života hlavní postavy, přičemž jednotlivé časové posuny nejsou v příběhu jednoznačně označeny. Tímto způsobem vzniká v narativní struktuře pomyslná hra s časem, která je nejvýraznější v případě sekvence, kde se Julie zamilovává do Eivinda a stiskem vypínače v kuchyni doslova zastavuje čas. Jeho přirozená kontinuita najednou zůstává platit pouze pro zamilovanou dvojici, přičemž pro všechny ostatní entity v diegetickém světě na čtyřiadvacet hodin zaniká. Tímto způsobem diegetický svět reflektuje emocionální stav hlavní postavy ve světle symboliky rané fáze zamilovanosti, během které se svět kolem člověka dočasně zastaví. Ve zbytku filmu je pomyslná hra s časem generována skutečností, že syžet systematicky vypouští dlouhé části děje, aby ukázal jen události, které jsou z hlediska kauzality důležité. Například v prologu sledujeme několik scén, které zachycují průběh několika semestrů Juliina studia medicíny, následně psychologie, přičemž záhy sledujeme setkání s Akselem, jež střídají scény z jejich společného bytu. Mezi každou scénou prologu existuje časový odstup naplňující horizont týdnů až měsíců. Podobný odstup od sebe dělí také jednotlivé kapitoly příběhu. Například ve dvanácté kapitole Julie navštěvuje Aksela v nemocnici poté, co zjistila, že mu byla před nedávnem diagnostikována rakovina slinivky. Třináctá kapitola navazuje scénou, kde Julie doprovází Aksela k jejich bývalému bytu v situaci, kdy se jeho onemocnění nachází v pokročilé fázi a návštěva bytového domu už symbolicky odráží Akselovo loučení se životem. Mezery oddělující jednotlivé scény a kapitoly představují specifický prostředek, díky kterým se čas syžetu podřizuje řetězci příčin a následků fabule.

7.1.4 Postavy

Příběh snímku se soustřeďuje okolo tří postav, a sice Julie, Aksela a Eivinda, přičemž každá z těchto postav podléhá určitým motivacím, které ovlivňují jejich rozhodování, jednání a v konečném důsledku také dějovou posloupnost. Funkci protagonistky sehrává postava Julie, která stejně jako protagonistka snímku *Thelma* vnáší do narativní struktury filmu *The Worst Person in the World* motiv ženské perspektivy.

Julie (Renate Reinsve) je prezentována jako mladá žena, která stále hledá svou pravou identitu a pevné místo v životě. Mezi její stěžejní charakterové rysy patří nejistota, nekonvenčnost a nevypočitatelnost. Jednání Julie je motivováno touhou po dobrodružství, nezávislosti a náklonnosti, stejně tak jako snahou vyhnout se těžkým rozhodnutím a zodpovědnosti. To se promítá do navazování romantických vtahů se dvěma muži, které v příběhu potkává. Její protichůdné motivace způsobují ve vztahu k oběma partnerům dramatické změny nálad, které přicházejí náhle a bez varování – Julie v jednu chvíli svého partnera miluje a obdivuje, vzápětí jej nemilosrdně opouští. Tyto akty v narativní struktuře představují konflikty, jež mohou být vnímány jako špatná rozhodnutí, jejichž následky posouvají příběh kupředu.

Aksel (Anders Danielsen Lie) je Juliin první partner, jehož postavu charakterizuje intelektuálnost, pragmatičnost a stabilita, což stojí v kontrastu s Juliinou nejistotou a nevypočitatelností. Aksel se snaží vést svůj život v souladu s konvenčními společenskými normami a má pevný plán směřování svého života. Jeho jednání je motivováno touhou po stabilním životě, kariéře a rodině, což částečně koresponduje s motivacemi Julie ve smyslu hledání ustáleného partnera, v zásadě však pro Julii jeho charakter symbolizuje až příliš stereotypní způsob života s absencí dobrodružství, které je základním pilířem její existence. Právě těmito aspekty oplývá Eivind (Herbert Nordrum), druhý partner Julie, s nímž se setkává v pozdější fázi filmu. Díky Eivindovi Julie postupně zjišťuje, že Aksel pro ni ve skutečnosti není ideální partner. Jeho postava tak v příběhu funguje jako prostředek sebeuvědomění protagonistky, kdy je teprve až s jeho pomocí schopna se realisticky podívat na to, kým skutečně je, a že dosud byla součástí sociální struktury, která pro ni není vyhovující.

7.2 Styl

7.2.1 Mizanscéna

Mizanscénu tvoří velké množství rozmanitých lokací, které odpovídají konvencím skandinávského stylu. Například byt Julie a Aksela je laděn do typických bílých odstínů, jež odrážejí směsici jednoduchosti, čistých linií a přírodních materiálů (Obr. 65). Do prostředí bytu se plně promítají charaktery postav, včetně jejich zájmů. Obývacímu pokoji dominuje Akselův kreslící stůl, na kterém vytváří své komiksy. Dále je zde několik přeplněných knihoven reflektujících jeho intelektuálnost a kontrastující, zejména červené doplňky, jež jsou v souladu nejen s Juliiným charakterem, ale také jejím přístupem ke vztahu (Obr. 66; Obr. 67).

(Obr. 65)

(Obr. 66)

(Obr. 67)

(Obr. 68)

Podobný aspekt znázorňující rozdílné přístupy ke vztahu se objevuje také v bytě Julie a Eivinda, jenž celkově působí chladným dojmem generovaným prostředím, kde jsou zastoupeny kamenné odstíny a designový průmyslový nábytek, se kterým například v kuchyni kontrastuje červená židle (Obr. 68). Parametry mizanscény se však významným způsobem proměňují s cyklickým střídáním dne a noci. Zatímco v průběhu dne se využívá přírodního svícení, po setmění dochází k exponování jemného a teplého osvětlení, které vytváří intimní, až romantickou atmosféru.

Postavy jsou během nočních scén v interiérových lokacích zpravidla umístěny pod hlavní zdroj světla, který však není schopen dostatečně nasvítit celou místnost, nýbrž pouze obličeje postav (Obr. 69). V takových situacích mizanscéna vytváří silný kontrast mezi osvětlenými postavami a tmavým pozadím. To umožňuje zvýraznit důležitost postav a posílit dojem, že jsou středem pozornosti, a že jsou jejich interakce a emoce důležité pro vývoj příběhu. Tento motiv je umocněn během romantických scén, kde způsob osvětlení evokuje dojem, že jsou aktéři izolováni od vnějšího světa, a že jsou soustředěni pouze na sebe navzájem. To se dokonce promítá i do kompozice exteriérové scény, kde si Eivind a Julie vyměňují kouřový polibek v obklopení dekorativního osvětlení terasy. (Obr. 70).

(Obr. 69)

(Obr. 70)

Stejně jako u předchozích snímků, i tentokrát mizanscéna podléhá realistické motivaci. Jednotlivé scény tvoří autentické prostředí Osla a jeho blízkého okolí, které svou přirozeností působí zcela nepříznakově, což umožňuje divákovi, aby se snadněji vžil do situací, kterým jsou postavy vystaveny. Prostředí v tomto ohledu funguje jako pomyslná nádoba pro události, jimiž postavy procházejí. Z této motivace výrazně vybočuje sekvence, která zhmotňuje Juliiny halucinace po požření psychedelických hub. Mizanscéna zde dynamicky vstupuje do narativní akce, kdy protagonistku vrhá do temnoty, kde jí přiřkne robustní tělo staré ženy a konfrontuje ji nejen s postavami diegetického světa, ale také komiksovými postavami z dílny Aksela. Divák společně s hlavní postavou prožívá pocity související s depersonalizací, ztrátou kontroly, zmateností a změnou vnímání času a prostoru okolo sebe. Realistická motivace je potlačena také v sekvenci, kde se zastavil čas. Ačkoliv prostředí Osla odpovídá realitě námi žitého světa, skrze zamrznutí času mizanscéna transformuje postavy v diegetickém světě do rekvizit, s nimiž může protagonistka manipulovat jako s běžnými předměty.

7.2.2 Kamera a střih

Práce s kamerou ve snímku *The Worst Person in the World* se vyznačuje užíváním technických a estetických postupů, které upoutávají divákovu pozornost směrem k postavám, které jsou dominantně snímány pomocí polodetailních, až detailních záběrů. To mimo jiné souvisí se silným akcentem na motiv tělesnosti, kterým je protkaná expozice celého snímku. Kamera zachycuje intimní okamžiky z nejrůznějších úhlů pohledu tak, aby byl divák co nejvěrněji konfrontován s pocity slasti, které zažívají postavy například během sexu. Například ve scéně, kde mají Julie a Eivind sex po nastěhování do nového bytu (8a), je divákova pozornost vedena nejdřív od přirážejících těl z pohledu Julie na obličej Eivinda, který střídá detailní záběr na obličej Julie reflektující pocity euforie a slasti pramenící z penetrace (Obr. 71), což nahrazuje detail Juliiny ruky mačkající Eivindovy hýždě (Obr. 72).

(Obr. 71)

(Obr. 72)

(Obr. 73)

(Obr. 74)

Lidské tělo se tak stává objektem voyerismu, což je v řadě okamžiků umocňováno explicitním zobrazováním intimních partií – například poprsí Julie nebo penisu Aksela. Uspokojení ze sledování někoho, kdo se svléká, je nahý nebo se věnuje sexuální aktivitě, je dokonce vizuálně tematizováno během scény, kde kamera zachycuje kinosál zaplněný neurčitým davem lidí, který pozoruje, jak Julie hází použitý tampon na svého otce (Obr. 73; Obr. 74), nebo jak kojí své imaginární dítě v těle stařeny (9c).

Ve snímku se opakovaně objevují záběry, které sledují postavy v kontrastu s panoramatem města. Například ve scéně, kde kamera nejprve pomocí polodetailu sleduje Aksela, který za oknem pozoruje ulice města (13b), následně mění hloubku pole a v původním polodetailu vykresluje velký celek odrazu městské zástavby, dochází ke zvýraznění izolovanosti daného hrdiny a zintenzivnění pocitů osamělosti souvisejících s fatální životní situací (Obr. 75). Naopak záběr o velikosti polocelku, který zachycuje Julii na balkonové vyhlídce (3a), kterou tvoří kondenzované městské panorama, vyniká její fascinace volností, svobodou a možnostmi, které monumentalita velkoměsta nabízí (Obr. 76).

(Obr. 75)

(Obr. 76)

Specifickým rysem práce s kamerou je používaní klasických filmařských postupů, jež nejsou používány v souladu se svými charakteristickými funkcemi. Například užití nadhledu ve scéně, která zachycuje Julii a Aksela po sexuálním aktu, žádným způsobem nepřisuzuje jejich postavám podřízenou roli, nýbrž umožňuje zachytit jejich obličeje, které reflektují pocity související s vědomím toho, že jejich vztah je právě u konce. Pomocí podhledu, kterým je snímán Eivind během scény, kde Julie upadá do halucinogenního stavu, divák rovněž nevnímá jeho postavu ve světle dominance či větší kontroly a moci nad Julií, místo toho prožívá rezignaci její mysli na přirozené vnímání prostoru a času pod vlivem drog.

(Obr. 77)

(Obr. 78)

Trier ve snímku *The Worst Person in the World* vůbec poprvé používá i jiný způsob filmové interpunkce než ostrý střih. Ve střihové struktuře snímku je tentokrát zastoupena také zatmívačka a prolínačka. Zatmívačka se objevuje v závěrečné scéně prologu, kde spolu Julie a Aksel usínají v posteli. Její funkce spočívá nejen v ukončení dané sekvence, ale také v naznačení, že se blíží změna prostoru a časového vymezení. Prolínačka se objevuje ve scéně, kde Eivind vzpomíná na setkání s Julií a uvědomuje si, že ji miluje. V určitém okamžiku divák sleduje dva záběry, které se překrývají, čímž vzniká plynulý přechod mezi vzpomínkou, již tvoří zpomalený záběr tančící Julie, a scénou, kde Eivind přemítá na balkoně svého bytu. Oba přístupy ozvláštňují strukturu filmové interpunkce, která pomocí ostrého střihu zcela nepříznakově odděluje všechny ostatní záběry.

(Obr. 79)

(Obr. 80)

7.2.3 Zvuk

Stejně jako ve snímku *Thelma*, i zde se stává silným výrazovým prostředkem nediegetická hudba, jež divákovi pomáhá lépe vnímat a procítit situaci postav, které procházejí vztahovými změnami. Například hudební podkres scény, kde si Julie a Eivind vyměňují kouřový polibek, tvoří pomalá atmosférická melodie, jež zvýrazňuje emocionální prožitek postav a zdůrazňuje význam klíčového momentu, během kterého obě postavy navazují vzájemný intimní kontakt, přestože tím zahýbají svým partnerům. Naopak jazzová hudba, která zaznívá na pozadí závěrečné části prologu a na začátku první kapitoly příběhu, vytváří kromě atmosféry splněného amerického snu také plynulý přechod ze sekvence složené z různých míst a časových období do první tematicky i časoprostorově ucelené části syžetu. Ve zvukové stopě snímku *The Worst Person in the World* opět sehrávají důležitou roli také diegetické ruchy, které přispívají k větší autenticitě filmového světa a jsou tak motivovány zejména realisticky.

To se mimo jiné promítá i do skutečnosti, že zvuky kroků, hlasů postav v okolí, zvuků přírody, dopravy nebo hudby, která zní kolem sledovaných postav, nejsou žádným způsobem tlumeny ani v okamžicích, kdy probíhá aktivní dialog. Zde se dialogy a diegetické ruchy překrývají stejně intenzivně jako v *Reprise* a *Oslo, 31. august*. K jejich utlumení dochází pouze v situacích, kdy zní v podkresu scén nediegetická hudba. V několika okamžicích však dochází také k utlumení dialogů, a to tehdy, kdy organizace zvuku upoutává divákovu pozornost k hlasu vševědoucího vypravěče, který divákovi předává informace o postavách a ději, které nejsou zřejmé pouze z vizuálního vjemu. Ke specifické situaci v tomto ohledu dochází ve scéně, kde Julie vysvětluje Akselovi důvody, proč se s ním rozchází. Hlas vševědoucího vypravěče zde nahrazuje zvukovou stopu s dialogy postav a tlumočí divákovi potřebné informace, které jsou pro porozumění děje a postav nezbytné.

8 Vzorce kontinuity a změny filmů Joachima Triera

V poslední kapitole shrnuji zjištění o filmech, které jsem získal v průběhu jejich analýzy v přechozích kapitolách této práce, a identifikuji napříč jimi vzorce kontinuity a změny. Mezi celovečerní snímky Joachima Triera, které jsem výše analyzoval, patří *Reprise* (2006), *Oslo, 31. august* (2011), *Louder Than Bombs* (2015), *Thelma* (2017) a *The Worst Person in the World* (2021).

Napříč všemi filmy lze identifikovat kontinuitu ve způsobu, jakým je vystavěn jejich příběh. Konstrukce příběhu ve filmech Joachima Triera je vždy úzce propojena s postavami a jejich bojem s existenciálními otázkami. Každý snímek reflektuje stejná témata – svobodu, význam lidské existence, strach, osamělost, bezvýchodnost a smrt. Nicméně to, jak jednotlivé snímky reflektují tato témata, se liší v závislosti na specifických příbězích a charakterech postav.

Ve snímku *Reprise* je téma významu lidské existence, strachu z budoucnosti a osamělosti exponováno skrze dvě hlavní postavy, Erika a Phillipa, kteří se zabývají existenciálními otázkami spojenými s ambicemi, ztrátou identity a láskou. Zároveň se zde objevuje také motiv smrti, a to v souvislosti s Phillipovým pokusem o sebevraždu. Ve snímku *Oslo, 31. august* je téma smrti akcentováno napříč celou narativní strukturou. Příběh se zabývá tématem deprese a sebevraždy a ptá se, jak najít smysl života v době, kdy všechno vypadá beznadějně. Existenciální téma svobody se zde projevuje v tom, že hlavní postava má svobodu rozhodnout se, zda se pokusí najít cestu z depresivního stavu, nebo zda ukončí svůj život. Ve snímku *Louder Than Bombs* otázky spojené s vlastní existencí řeší hned čtyři hlavní postavy. Jonah se potýká se strachem z nové životní role otce, zatímco Gene čelí odcizení problémovému teenagerovi Conradovi, který hledá svou identitu na pozadí vyrovnávání se se smrtí své matky Isabelle, jež nedokázala najít východisko z nepříliš vyváženého balancování na pomezí prázdného rodinného života a kariéry válečné novinářky. Snímek *Thelma* exponuje existenciální téma osamělosti skrze stejnojmennou hrdinku, která se odlučuje od reality zformované konzervativními rodiči a poznává lásku spojenou se svou novou identitou v prostředí, kam nezapadá svou mentalitou ani fyzickými vlastnostmi. Motiv smrti se zde objevuje jako důsledek Thelminy nadpřirozené síly. Ve snímku *The Worst Person in the World* je smrt tematizována jako důsledek rakoviny postavy Aksela.

Ačkoliv se jedná primárně o film o lásce, jeho narativní struktuře dominuje postava Julie, která hledá a v závěru nachází smysl své existence v neúplném světě. Hrdinka zde zkoumá svou vlastní identitu v turbulentních situacích spojených se vztahy a cíli, jež by měly vyplnit její samotu, zatímco zároveň čelí strachu, rozporům a nejistotě, které ji v tom brání.

Ze zmíněných aspektů výstavby příběhu vyplývá, že se Trier v rámci existenciálních témat nebojí pustit do zkoumání dualit lidských protikladů, jako jsou například svoboda a osamocení, naděje a strach nebo život a smrt. Ve svých filmech propojuje tyto protiklady a ukazuje, že hranice mezi nimi jsou relativní a neustále se posouvají. Skrze postavy, které řeší komplexní morální dilemata, diváci v každém snímku vstupují do světa, kde je nutné se potýkat s filozofickými otázkami přesahujícími osudy postav.

Dalším prvkem kontinuity je skutečnost, že se Trier coby režisér a scenárista v kontextu existenciálních otázek zaměřuje na téma lidské psychiky a paměti. Skrze jejich tematizaci se ve svých filmech snaží prozkoumat, co je pravda a co lež, a kde se nachází hranice mezi realitou a fantazií postav. V narativní struktuře všech snímků se proto objevují prvky, jako jsou flashbacky, snové sekvence a promítání vzpomínek do současnosti, například prostřednictvím vypravěče. Paměť v jeho filmech zpravidla funguje jako antagonista, nakolik vzpomínky postav poukazují na traumatické zážitky z minulosti, které ovlivňují jejich životy v přítomnosti. Lidská psychika v tomto schématu pak funguje jako nástroj, jehož pomocí postavy buď usilují o překonání svých traumat, nebo se je snaží z různých důvodů potlačit.

Například v *Reprise* divák sleduje příběh dvou mladých spisovatelů, kteří sní o úspěchu a pokouší se prosadit ve světě literatury. Film se systematicky vrací do minulosti a ukazuje, jakým způsobem se učiněná rozhodnutí podepisují na jejich životech v přítomnosti, které se značně liší od jejich adolescentních fantazií o budoucnosti. Téma paměti, a především motiv potlačování vzpomínek, se zde objevuje nejen v souvislosti s psychickým zhroucením Phillipa a jeho následným pokusem o sebevraždu, ale také traumaty z dětství, které mají přímý vliv na jednání a události okolo Erika. V *Oslo, 31. august* narativní struktura sleduje den v životě mladého muže, který opouští léčebnu, aby se setkal s přáteli a pokusil se začít nový život. Film se opět zaměřuje na paměť, respektive vztah mezi minulostí a přítomností, když protagonista

navštěvuje místa z minulosti a setkává se s lidmi, kteří ho sice znají z doby před hospitalizací, ale nyní se k němu chovají způsobem, jenž je pro něj naprosto cizí. Snímek *Louder Than Bombs* potom sleduje rodinu po smrti matky, která nedokázala překonat svá traumata pramenící z nenaplněného rodinného života. Film se zabývá nesouladem toho, jak si ji pozůstalí členové rodiny pamatují a jakými způsoby se snaží vyrovnat se s její ztrátou. Paměť, konkrétně traumatizující vzpomínky protagonistky snímku *Thelma*, mají přímou souvislost s jejími nekontrolovatelnými záchvaty. Tragické události z jejího dětství jsou nejdříve potlačovány, následně je však Thelma nucena jim čelit, přičemž motiv vypořádání se s nimi představuje cestu ke stabilizaci emocionálního rozpoložení a v konečném důsledku také k ovládnutí svých záchvatů a ztotožnění se se svou novou identitou. Vzpomínky a traumatické zážitky tak opět sehrávají klíčovou roli v tom, jak se jedinec vyrovnává se svým životem a jaký na něj má vliv jeho vlastní minulost. Stejně je tomu i v případě protagonistky snímku *The Worst Person in the World*, jejíž počínání a psychické rozpoložení motivují traumata z dětství, která jsou spojena s nejistotou pramenící z chování, a následně absence otce.

Ve všech filmech se navíc objevuje stejný archetyp postavy, která prochází emocionálním vývojem, často bojuje se svými vlastními démony a hledá smysl života stejně jako způsoby, jak se vyrovnat se svou minulostí spojenou s traumatem. Změnu vzorců ve výstavbě postav lze identifikovat pouze v proměnách mužské a ženské perspektivy. V prvních třech filmech jsou protagonisté dominantně muži, kteří se potýkají s osobními problémy a hledají smysl své existence. U mužských postav se opakují motivy, jako je sebezničující chování, touha po úspěchu a ambice, jež stojí v kontrastu s neúspěchem a ztrátou identity. V posledních dvou filmech se příběh zaměřuje na ženské hrdinky, které rovněž hledají své místo v životě, avšak jejich motivace jsou mnohem více spojeny s láskou a vztahy. Tento aspekt do velké míry odpovídá historickým stereotypům zobrazování žen ve filmu, a to například v hollywoodské kinematografii v rámci žánru melodramatu.[80] Nicméně s ohledem na komplexnost postav – například ženských hrdinek, jejichž motivace zdaleka nejsou omezeny pouze na jejich vztahy a rodinné role – lze konstatovat, že Trierovy filmy

---

[80] NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge, 1999. Str. 175–176.

nejsou pouhými zástupci těchto žánrů, ale spíše používají prvky těchto žánrů jako prostředek k vyjádření určitých myšlenek a témat, jako je například již zmíněná lidská psychika.

V Trierových filmech se dále objevuje jistý vzorec kontinuity spočívající v udržování určité hloubky narace. Trier se totiž nezaměřuje pouze na vnější život postav, ale také na jejich vnitřní svět, tedy na to, co se odehrává v jejich mysli. Aby co nejvěrněji přiblížil divákovi tyto mentální procesy, často v rámci narativní struktury využívá technik, jako jsou snové sekvence, flashbacky, vnitřní monology nebo hlas vypravěče, který myšlenky postav popisuje. Zde je nutné podotknout, že většina Trierových filmů využívá těchto prvků souběžně. Výjimkou je pouze film *Oslo, 31. august*, kde aspekt subjektivizace narace naplňuje pouze hlas vypravěče, jenž v určitém momentu přibližuje vzpomínky anonymizovaných postav na Oslo, a následně popisuje dětství hlavního hrdiny. Ostatní filmy však prostřednictvím těchto prvků umožňují divákovi lépe se vcítit do protagonistů a ztotožnit se tak s jejich motivacemi.

Trier se ve svých filmech často vrací k určitému typu prostředí, což rovněž generuje vzorec kontinuity. Většina jeho filmů se odehrává v Oslu. To poukazuje na Trierovu fascinaci tímto městem, jehož kulisy se opakovaně staly předmětem jeho tvůrčího zájmu a zůstávají jím dodnes. V kontextu trilogie o Oslu a snímku *Thelma* lze hlavní město Norska do jisté míry také vnímat jako protagonistu, který prochází změnami, má svůj vlastní charakter, atmosféru, a dokonce dokáže ovlivňovat i další postavy.

Film *Louder Than Bombs* přináší zásadní změnu vzorců prostředí a mizanscény. Kulisy filmu tentokrát tvoří prostředí amerického New Yorku, což v kontrastu s Oslem zasazuje děj a postavy do zcela odlišného kulturního a historického kontextu. Tento film rovněž potlačuje realistickou motivaci díky přítomnosti nadpřirozených prvků, které se stávají součástí mizanscény. V *Louder Than Bombs* se prostřednictvím snových sekvencí spojených s Conradem objevují prvky jako levitace nebo schopnost ovládání poryvů větru silou mysli. Ve snímku *Thelma* se pak nadpřirozené schopnosti stávají extenzí protagonistky a jejich projevy jsou plně integrovány do diegetického světa. Nadpřirozené prvky následně akcentuje i třetí část trilogie o Oslu, snímek *The Worst Person in the World*, a to skrze postavu Julie, která svým počínáním na čtyřiadvacet hodin zastavuje diegetický čas.

S příchodem komerční tvorby, konkrétně snímků *Louder Than Bombs* a *Thelma*, tedy dochází v poetice filmů Joachima Triera ke značné změně, jež spočívá ve funkčním propojování autentického prostředí Osla s nadpřirozenými prvky, které reflektují vnitřní svět postav, jejich emoce, myšlenky a pocity.

Stylová stránka Trierových filmů se dále vyznačuje konzistentním zpracováním kamery a zvuku, přičemž práce s těmito složkami nepodléhá výrazným změnám a zůstává spíše konstantní. To umožňuje, aby se dominantním akcentem stal prožitek postav a jejich psychologické stavy.

Závěr

Předmětem této diplomové práce byla identifikace vzorců kontinuity a změny ve filmech norského režiséra dánského původu Joachima Triera. Východiskem práce byla neoformalistická analýza narativních i stylových složek celkem pěti filmů, které se rozkládají mezi období let 2006 až 2021. Jednotlivé analýzy jsem provedl za pomoci postupů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

V průběhu analýzy jednotlivých snímků se postupně utvářely vzorce kontinuity a změny, jež vykreslují Joachima Triera jako autorskou osobnost, která v rámci své filmografie uplatňuje specifické tvůrčí postupy. Charakteristickou se pro Triera stala tendence pracovat s náročnými existenciálními tématy spojenými s otázkami identity, významu lidské existence, strachu, osamělosti, bezvýchodnosti a smrti, jež přenáší do filmové podoby se specifickou hloubkou narace. Jeho poetika vychází z intimního prožitku postav a zobrazování jejich vnitřního světa, který se systematicky propojuje s vnějším prostředím světa diegetického. Důležitým aspektem jeho poetiky je fascinace lidskou pamětí a myslí, která v narativní struktuře snímků vede s divákem dialog o tom, jaký je smysl existence jednotlivých protagonistů. Všechny filmy Joachima Triera se různým způsobem zabývají vzpomínkami, pamětí a událostmi z minulosti postav. Tento motiv je zobrazován prostřednictvím Trierovy poetiky, jenž se vyznačuje důrazem na autenticitu prostředí a detailní zachycování emocí a prožívání postav, jemuž jsou podřízeny všechny stylové složky filmu. Specifickým rysem Trierova filmařského rukopisu se s příchodem komerční tvorby staly nadpřirozené prvky, které coby komponenty autentického prostředí mizanscény otevřely nové možnosti pro vyjádření vnitřního světa postav. V tomto ohledu byla Trierova poetika výrazně modifikována snímky *Louder Than Bombs* a *Thelma*, nakolik vnesly do jeho kinematografie vzorce spojené s prvky fantazie, jež se nakonec propsaly i do třetí části trilogie o Oslu, snímku *The Worst Person in the World*.

Význam této diplomové práce spatřuji především v rozšíření povědomí o tvůrčí osobnosti Joachima Triera a jeho poetice v českém odborném prostředí, jež doposud nebylo nikterak ovlivněno jeho tvorbou. Trierovy filmy nabízejí specifické obrazy úskalí lidského bytí, otázek vztahů a identity a z hlediska formální struktury jsou důležitým příspěvkem norské kinematografie do současného evropského filmu.

Seznam pramenů a literatury

Prameny:

TRIER, Joachim. *Louder Than Bombs*. [film] Norsko, Francie, Dánsko, USA, 2015.

TRIER, Joachim. *Oslo, 31. august*. [film] Norsko, 2011.

TRIER, Joachim. *Reprise*. [film] Norsko, 2006.

TRIER, Joachim. *The Worst Person in the World*. [film] Norsko, Francie, Švédsko, Dánsko, 2021.

TRIER, Joachim. *Thelma*. [film] Norsko, Francie, Dánsko, Švédsko, 2017.

Literatura:

BERG, Jakob. *The Worst Person in the World nominated for two Oscars*. Norwegian Film Institute [online]. Copyright © 2023 Norsk filminstitutt [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.nfi.no/eng/news/2022/the-worst-person-in-the-world-nominated-for-two-oscars

BLÁHOVÁ, Jindřiška. *Víme co a víme jak / Současná norská kinematografie a filmový průmysl*. | CINEPUR / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 01.12.2022]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=2152

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: British Film Institute, 1988.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

ČSFD.cz. *Oslo, 31. srpna*. [online] ČSFD.cz © 2001-2023 POMO Media Group s.r.o. [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.csfd.cz/film/289646-oslo-31-srpna/

ENGELSTAD, Audun. *The concept of time in Joachim Trier's Reprise*. Journal of Scandinavian Cinema, Volume 9, Issue 2, 2019.

GJELSVIK, Anne. *Openings and closures: Mental health in Joachim Trier's cinematic universe*. Journal of Scandinavian Cinema, Volume 9, Issue 1, 2019.

HIPES, Patrick. *Oscars: Norway Sets Joachim Trier's 'Thelma' As Foreign-Language Submission*. Deadline [online]. Copyright © 2023 Deadline Hollywood, LLC. [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://deadline.com/2017/09/thelma-norway-oscar-submission-joachim-trier-1202161840/

HUGLEN REVHEIM, Hanna. *Norwegian Cinema: Louder Than Bombs*. Norwegian Culture and Events in the UK - Norwegian Arts [online]. [cit. 25.03.2023] Dostupné z: https://norwegianarts.org.uk/event/norwegian-cinema-louder-than-bombs/

IMDb. *Lounder Than Bombs (2015) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 25.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2217859/awards/

IMDb. *Lounder Than Bombs (2015) – Full Cast & Crew*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 25.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2217859/fullcredits

IMDb. *Lounder Than Bombs (2015) – Release info*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 25.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2217859/releaseinfo/

IMDb. *Oslo, 31. august (2011) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1736633/companycredits/

IMDb. *Reprise (2006) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0827517/awards/

IMDb. *Reprise (2006) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0827517/companycredits/

IMDb. *Reprise (2006) – Release info*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0827517/releaseinfo

IMDb. *The Worst Person in the World (2021) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt10370710/awards/

IMDb. *The Worst Person in the World (2021) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt10370710/companycredits/

IMDb. *The Worst Person in the World (2021) – Full Cast & Crew*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt10370710/fullcredits

IMDb. *Thelma (2017) – Awards*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/awards/

IMDb. *Thelma (2017) – Company credits*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/companycredits/

IMDb. *Thelma (2017) – Full Cast & Crew*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/fullcredits

IMDb. *Thelma (2017) – Release info*. [online]. Copyright © 1990 IMDb [cit. 30.03.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt6304046/releaseinfo/

KERR, Eino Aleksander. *Minner og melankoli: En auteurstudie av den norske filmskaperen Joachim Trier*. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2013.

KOKEŠ, Radomír D. *Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu*. Praha: Litikon, roč. 4, č. 2.

KVIFF. *Repríza*. [online]. Copyright © 2023 FILM SERVIS FESTIVAL KARLOVY VARY, a.s. [cit. 05.01.2023]. Dostupné z: https://www.kviff.com/cs/program/film/29/7899-repriza

MITCHELL, Wendy. *Happy, Happy to represent Norway in Oscar race*. Screen Daily. [online]. Copyright © 2023 Media Business Insight Limited [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.screendaily.com/happy-happy-to-represent-norway-in-oscar-race/5031413.article

MYRSTAD, Anne Marit. *Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier*. Journal of Scandinavian Cinema, Volume 9, Issue 2, 2019.

NEALE, Steve. Genre and Hollywood. London, New York: Routledge, 1999.

ROSSING JENSEN, Jorn. *Oslo, August 31st awarded Norwegian Film Critics' Prize*. Cineuropa. [online]. Dostupné z: https://cineuropa.org/en/newsdetail/208771/

THOMPSON, C. Claire. *Louder Than Films: Memory, Affect and the 'Sublime Image' in the Work of Joachim Trier*. Arts, Volume 8. Basel, 2019. | MDPI - Publisher of Open Access Journals. [online] Copyright © 1996 [cit. 26.11.2022] Dostupné z: https://www.mdpi.com/2076-0752/8/2/55

THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. Roč. 10, č. 1, str. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis, 1988).

WESTON, Hillary. *Everyday Magic: Joachim Trier on Reimagining Louis Malle*. The Criterion Collection. [online]. Copyright © 2017 Criterion [cit. 10.03.2023]. Dostupné z: https://www.criterion.com/current/posts/5039-everyday-magic-joachim-trier-on-reimagining-louis-malle

WESTON, Hillary. *The Art Form of Memory: A Conversation with Joachim Trier*. | The Criterion Collection [online]. Copyright © Criterion [cit. 01.12.2022] Dostupné z: https://www.criterion.com/current/posts/4001-the-art-form-of-memory-a-conversation-with-joachim-trier

Seznam obrázků:

Obr. 1–20: vlastní screenshoty z filmu *Reprise*.

TRIER, Joachim. *Reprise*. [film] Norsko, 2006.

Obr. 21–36: vlastní screenshoty z filmu *Oslo, 31. august*.

TRIER, Joachim. *Oslo, 31. august*. [film] Norsko, 2011.

Obr. 37–50: vlastní screenshoty z filmu *Louder Than Bombs*.

TRIER, Joachim. *Louder Than Bombs*. [film] Norsko, Francie, Dánsko, USA, 2015.

Obr. 51–64: vlastní screenshoty z filmu *Thelma*.

TRIER, Joachim. *Thelma*. [film] Norsko, Francie, Dánsko, Švédsko, 2017.

Obr. 65–80: vlastní screenshoty z filmu *The Worst Person in the World*.

TRIER, Joachim. *The Worst Person in the World*. [film] Norsko, Francie, Švédsko, Dánsko, 2021.

NÁZEV:

Poetika filmů Joachima Triera

AUTOR:

Bc. Daniel Orság

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práce se zabývá analýzou narativních i stylových složek pěti celovečerních filmů norského režiséra Joachima Triera. Analyzovanými snímky jsou *Reprise* (2006), *Oslo, 31. august* (2011), *Louder Than Bombs* (2015), *Thelma* (2017) a *The Worst Person in the World* (2021). Metodologicky práce vychází z neoformalistického přístupu, jenž popsali David Bordwell a Kristin Thompsonová v publikacích *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* a *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Neoformalistická analýza je funkčně propojena s konceptem poetiky filmu Davida Bordwella, který je popsán v knize *Poetics of Cinema*. Student se nejprve věnuje teoreticko-metodologickému vymezení, následně se zabývá analýzou narativní formy a stylu jednotlivých filmů. Během analýz jsou identifikovány specifické vzorce kontinuity a změny, které identifikují Joachima Triera jako autorskou osobnost, jež v rámci své filmografie uplatňuje specifické tvůrčí postupy. Tyto vzorce se vyskytují v rámci stylových složek filmů i jejich narativní formy, kde se Joachim Trier zabývá existenciálními tématy spojenými otázkami identity, významu lidské existence, strachu, osamělosti, bezvýchodnost a smrti. V závěru student shrnuje získané poznatky a identifikuje vzorce kontinuity a změny, jejichž funkčnost je ověřitelná pomocí nástrojů a pojmů neoformalistické analýzy užitých v dílčích segmentech analytické části. Záměrem práce je rozšířit povědomí o tvůrčí osobnosti Joachima Triera a jeho poetice v českém odborném prostředí, kde zatím nebyl nikterak reflektován.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Reprise, Oslo, 31. august, Louder Than Bombs, Thelma, The Worst Person in the World, Joachim Trier, poetika filmu, neoformalismus, analýza

TITLE:

Poetics in Joachim Trier Films

AUTHOR:

Bc. Daniel Orság

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The thesis deals with the analysis of narrative and stylistic elements in five feature films by Norwegian director Joachim Trier. The analyzed films are *Reprise* (2006), *Oslo, August 31st* (2011), *Louder Than Bombs* (2015), *Thelma* (2017), and *The Worst Person in the World* (2021). Methodologically, the work is based on a neoformalist approach described by David Bordwell and Kristin Thompson in publications *Film Art: An Introduction* and *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Neoformalist analysis is functionally linked to David Bordwell's concept of film poetics, which is described in his book *Poetics of Cinema*. The student first deals with theoretical and methodological definitions, and then analyzes the narrative form and style of each film. During the analysis, specific patterns of continuity and change identify Joachim Trier as an authorial personality who applies specific creative approaches within his filmography. These patterns occur both in the stylistic elements of the films and their narrative forms, where Joachim Trier deals with existential themes related to questions of identity, the meaning of human existence, fear, loneliness, hopelessness, and death. In conclusion, the student summarizes the acquired knowledge and identifies patterns of continuity and change. The functionality of these patterns is to be verified by using neoformalist tools and concepts incorporated in the student's own analysis. The intention of the work is to expand awareness of Joachim Trier's creative personality and his poetics in the Czech academic environment, where he has not been reflected yet.

KEYWORDS:

Reprise, Oslo, August 31st, Louder Than Bombs, Thelma, The Worst Person in the World, Joachim Trier, film poetics, neoformalism, analysis