

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Katedra divadelních a filmových studií

Bakalářská práce
Neoformalistická analýza filmu
Noční zvířata (2016)



Daniel Orság
(Žurnalistika – Filmová studia)

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Neoformalistická analýza filmu Noční zvířata (2016)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

.....

podpis

Poděkování:

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

OBSAH

ÚVOD.....	5
1 CÍL A STRUKTURA PRÁCE	6
2 VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY	7
2.1 Metodologická literatura.....	7
2.2 Předmětná literatura.....	8
3 METODOLOGIE.....	9
3.1 Neoformalismus.....	9
3.1.1 Motivace	10
3.1.2 Syžet a fabule.....	11
3.1.3 Ozvláštnění a dominanta.....	12
3.1.4 Komplikovaná forma a odkládání	13
3.2 Filmový žánr	14
3.2.1 Thriller	14
3.2.2 Psychologický thriller.....	15
3.2.3 Melodrama.....	15
4 HISTORICKÝ KONTEXT FILMU	17
4.1 Pre-kompoziční faktory	17
4.2 Post-kompoziční faktory.....	18
5 NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA.....	20
5.1 Narace a narativ	20
5.1.1 Segmentace syžetu	20
5.1.2 Rozsah informací	24
5.1.3 Hloubka informací	25
5.1.4 Komunikativnost a role diváka	26
5.1.5 Postavy	27
5.1.6 Shrnutí	28

5.2	Mizanscena	29
5.2.1	Prostředí.....	29
5.2.2	Kostýmy a masky	32
5.2.3	Osvětlování.....	34
5.2.4	Shrnutí.....	35
5.3	Kamera a stříh	36
5.3.1	Rychlost projekce a délka záběrů	36
5.3.2	Fotografické aspekty obrazu a rámování	38
5.3.3	Shrnutí.....	40
5.4	Zvuk.....	41
5.4.1	Hudba	41
5.4.2	Ruchy.....	42
5.4.3	Dialogy.....	42
5.4.4	Shrnutí.....	43
SHRnutí A Závěr		44
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A LITERATURY.....		47

Úvod

V roce 2016 natočil americký módní návrhář a režisér Tom Ford svůj v pořadí již druhý snímek, tentokrát s názvem *Nocturnal Animals* (v češtině *Noční zvířata*). Tento film je považován za psychologický thriller, který do svých žánrových konvencí chytře komponuje i prvky dramatu. Celosvětová premiéra filmu proběhla 2. září 2016 na 73. filmovém festivalu v Benátkách.

Příběh začíná v Los Angeles, kde žije úspěšná kurátorka galerie moderního umění Susan Morrow (Amy Adamsová), která se ocitla v životní pasti. Možným východiskem se pro ni za denního světla stává její poněkud šokující výstava, avšak v noci je sužována nespavostí. Jednoho dne obdrží Susan dárek od svého bývalého manžela Edwarda v podobě rukopisu, který nese stejný název jako samotný film. V okamžiku, kdy Susan podlehne jeho četbě, se příběh snímku rozštěpí na dvě paralelně probíhající dějové linie. Hlavním hrdinou fikční části je Tony (Jake Gyllenhaal), který veze svou rodinu za odpočinkem do Nového Mexika. Rodinnou dovolenou však uprostřed opuštěné texaské dálnice pod měsíčním svitem naruší střet s trojicí násilníků, který má pro zbylé dvě členky výletu fatální následky. Zoufalý Tony najde pomoc u místního detektiva (Michael Shannon), se kterým se následně vydá po stopách zločinců, aby společně vzali obraz spravedlnosti do vlastních rukou. Susan postupem času zjišťuje, že příběh knihy, který se jí každou noc odehrává před očima, je jakousi analogií k jejímu vztahu s bývalým mužem a výsledná katarze knižního příběhu představuje neobvyklou pomstu za to, jak mu kdysi ublížila.

Snímek byl inspirován románem *Tony and Susan*,¹ který v roce 1993 napsal americký spisovatel Austin Wright, scénář však pro potřeby filmu upravil a napsal sám Ford. Film ve mně už po prvním zhlédnutí zanechal silný estetický zážitek, který pramenil především ze způsobu stylizace a s ohledem na žánr z poněkud nezvyklého uspořádání dějové zápletky, kterou bych označil za „příběh v příběhu“. Ačkoliv jsem snímek zhlédl několikrát, výsledný dojem z jeho stylových i formálních prvků zůstává i nadále neměnný, což je jeden z mnoha důvodů, proč jsem se rozhodl toto umělecké dílo vybrat jako téma své bakalářské práce a podrobit jej analýze.

¹ WRIGHT, Austin McGiffert. *Tony and Susan*: a novel. Dallas: Baskerville Publishers, c1993.

1 Cíl a struktura práce

Hlavním cílem mé bakalářské práce je pomocí neoformalistické analýzy zodpovědět otázku, jakým způsobem je vystavěn stylový a formální systém filmu *Nocturnal Animals* tak, aby bylo možné určit jeho dominantní prvek. Rozbor jednotlivých složek filmu se tak soustředí primárně na hledání ozvláštňujících prvků s ohledem na žánr psychologický thriller a následné hledání dominanty.

Práce bude rozčleněna do dvou kapitol. V první z nich vymezím metodologii, kde podrobně vysvětlím celý koncept neoformalistické analýzy a popíšu základní terminologii, se kterou její autoři pracují. Součástí této kapitoly a rovněž mé bakalářské práce bude i definice žánru psychologický thriller, kdy si nejprve vymezím charakteristické prvky filmů, které tento žánr reprezentují, a následně je porovnáím s výsledky své analýzy, abych si ověřil, zda mnou nalezené ozvláštňující prvky filmu *Nocturnal Animals* mají své opodstatnění a nabývají platnosti i v žánrové rovině. To vše obsáhne druhá kapitola, která bude věnována analýze a rozboru filmu. Budu se zde zaměřovat na narativ, mizanscénu, kameru, ale také střih a zvuk ve filmu.

2 Vyhodnocení pramenů a literatury

2.1 Metodologická literatura

V průběhu analýzy filmu *Nocturnal Animals* z roku 2016 využiji metod, které nabízí neoformalistický přístup, reprezentován dvojicí filmových teoretiků Kristin Thompsonovou a Davidem Bordwellem. Analýza bude strukturována na základě formálních i stylových složek filmu, o kterých zmíněná dvojice teoretiků pojednává a představuje je ve své společné publikaci *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.²

Metodologickým vodítkem se pro mě stane esej Kristin Thompsonové s názvem „Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod,”³ kterou v češtině vydal časopis *Illuminace*. 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 (neoformalismus tento model popírá), analýze jednotlivých filmů v historickém kontextu a roli diváka během sledování filmu. Autorka zde mimo jiné poukazuje na principy hledání ozvláštňujících prvků při analýze narativních filmů a hledání dominanty jakožto faktoru určujícího důležitost jednotlivých prostředků a funkcí ve filmu, což je hlavní cíl mé analýzy.

Metodickou oporou se mi rovněž stane kniha *Rozbor filmu*,⁴ ve které autor Radomír D. Kokeš jasně vymezuje, jakým způsobem k analýze filmu přistupovat. Zabývá se zde problematikou kritického pozorování jednotlivých složek filmu (stylových i formálních), jejich následnou interpretací a nechybí zde ani několik praktických rad pro sestavení konečného analytického textu.

² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

³ Součástí THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1988.

⁴ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.

2.2 Předmětná literatura

Při rešerši předmětné literatury jsem narazil na dva texty, které se snímku *Nocturnal Animals* věnují a mají potenciál alespoň částečně naplňovat odborný či akademický charakter.

První z textů nese název „The Fashion Narratives of Tom Ford: Nocturnal Animals and Contemporary Cinema,⁵ jeho autorkou je Pamela Church Gibsonová.⁶ Autorka se v této eseji věnuje rozmachu módy v rámci současných médií a novými způsoby, jakými mohou být móda a film propojeny.⁷ Zabývá se tedy zejména návrhářskou kariérou Toma Forda a jejími projevy v režijní praxi. Z toho důvodu považuji tuto práci za velice přínosnou zejména pro vymezení post-kompozičních faktorů filmu, kterým se budu věnovat později.

Druhá esej s názvem „Reality or Fiction?: The Merge of the Worlds in Avatar and Nocturnal Animals“⁸ pochází z Torontské univerzity, její autorkou je Natalia Bedrossianová. Ta se v této krátké práci snaží srovnat způsob vyobrazení reálných a fikčních světů filmů *Avatar* a *Nocturnal Animals* a následně je porovnat mezi sebou. Z větší části zde však dochází pouze k barvitějšímu popisu děje a vztažení jednotlivých událostí a činů hlavních postav k širším kontextům.

V souvislosti s filmem vznikla řada recenzí a kritiky, a to jak z tuzemských, tak i zahraničních zdrojů. Domácím příkladem může být kritika v časopise *Cinepur*, který v březnu roku 2017 napsal Janis Prášil. Ten zde poukazuje na promyšlenou strukturu *Nočních zvířat* a porovnává tento film s režisérovy debutem *Single man*, který měl na rozdíl od filmu *Nocturnal Animals* spíše melodramatický charakter. Komplexnost, žánrovou různorodost a originalitu režijního pojetí vyzdvihuje jako hlavní přednosti tohoto snímku, naopak některé motivy (např. úvodní tanec robustních roztleskávaček) mohou dle jeho názoru vyznít jako samoučelné.⁹

Rešerše předmětné literatury tedy prokázala, že komplexní akademická analýza filmu *Nocturnal Animals* dosud nevznikla, jelikož se mu zatím nikdo v tak rozsáhlé formě nevěnoval.

⁵ Součástí Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture. 2017, Volume 21, str.629-646.

⁶ Šéfredaktorka odborného časopisu *Film, Fashion & Consumption*, přednášející na univerzitě London College of Fashion, spoluzakladatelka a současná viceprezidentka Evropské asociace pro populární kulturu (EPCA, 2012).

⁷ Vztaženo k roku 2017.

⁸ BEDROSSIAN, Natalie. Reality or Fiction?: The Merge of the Worlds in Avatar and Nocturnal Animals. *Film Matters* [online]. 2018, 9(3), str. 138-146 [cit. 2019-10-15]. ISSN 20421869.

⁹ PRÁŠIL, Jan. Noční zvířata / Glamour estetika a žánrová transgrese. *Cinepur* [online]. 2017. [cit. 2019-10-14] Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3963>>

3 Metodologie

Dříve než začnu analyzovat samotný film, považuji za nutné teoreticky vymezit termíny, které budu v průběhu své práce používat a nakládat s nimi. Nejprve objasním, jak můžeme chápat pojem *neoformalistická analýza*, a to pomocí definice neoformalismu a klíčových pojmů, se kterými autoři tohoto směru pracují. Poté charakterizují žánr psychologický thriller, aby bylo možné film *Nocturnal Animals* následně zařadit do jeho kontextu.

3.1 Neoformalismus

Vymezení pojmu *neoformalismus* se věnuje David Bordwell ve své publikaci *Poetics Of Cinema* z roku 2008. Bordwell zde v rámci definice tvrdí, že se nejedná o tzv. „velkou teorii“ o filmu,¹⁰ ačkoliv je tak neoformalismus označován v řadě humanitních oborů.¹¹ Společně s Kristin Thompsonovou podporují pohled na neoformalismus jako na přístup k estetické analýze založený dosti těsně na práci ruských literárních formalistů.¹² Jedná se tak spíše se o jakýsi soubor možných metod, kterými lze k analýze filmu přistupovat. To ostatně dokazuje i samotný název článku „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod,“¹³ ve kterém se Thompsonová touto tématikou podrobně zabírá.

Thompsonová tvrdí, že neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami, je schopna na ně reagovat a získané výsledky shromažďovat a vzájemně zahrnovat do sebe. Jedná se o přístup velice flexibilní, neboť je v konečném důsledku aplikovatelný prakticky na jakýkoliv film. Má v sobě navíc zabudovanou potřebu neustálého zpochybňování sebe sama a tím i proměňování se. Jinými slovy se tento přístup neustále modifikuje, a to zejména vlivem narůstajícího počtu prováděných analýz.

¹⁰ BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, c2008, str. 379.

¹¹ SKINNER, Quentin. *The Return of grand theory in the human sciences*. New York: Cambridge University Press, 1985.

¹² V češtině Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, str. 7.

¹³ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. 1. vyd. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Neoformalismus jako přístup nabízí řadu předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecenstva.¹⁴ Právě obecenstvo, resp. publikum, je stěžejní prvek, kterým se neoformalisté při analýzách jednotlivých filmů zabývají. U každého diváka během sledování filmu dochází k neustálým mentálním procesům, na jejichž základě se individuálně soustřeďuje jen na určité podněty a ostatní vjemy je schopen zcela ignorovat. S ohledem na tuto skutečnost neoformalismus zcela zavrhuje komunikační model umění. Ten je totiž schopný rozlišovat pouze tři složky: vysílající, médium a příjemce,¹⁵ přičemž proces, během kterého umělec pomocí média (filmu) vyše sdělení divákovi, je podle tohoto modelu zcela automatizovaný, a zároveň vychází z předpokladu pasivního publika, které sdělení interpretuje tak, jak bylo vysláno. Médium je tedy v tomto procesu čistě praktický prvek, jehož efektivita se posuzuje skrz kvalitu přenosu sdělení.

3.1.1 Motivace

Každý prostředek umístěný ve filmu plní svou konkrétní funkci. Úkolem neoformalistické analýzy je 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 funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka. Existují celkem čtyři základní typy: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká.¹⁶

Kompoziční motivace ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru a času.¹⁷ V jednotlivých uměleckých dílech tak jinými slovy vytváří interní soubor pravidel, která souvisejí s narací. Obvykle se jedná o nastínění důležité skutečnosti nebo vodítka ve filmovém vyprávění, které bude divák pro správnou interpretaci potřebovat později.

Realistická motivace se odvolává k představám o skutečnosti a znalosti každodenního života. Realisticky motivované prostředky se pojí s prvky reálného světa a do formálního systému uměleckého díla se zpravidla umísťují pro dosažení větší realističnosti.

¹⁴ THOMPSON: *Illuminace* 10, str. 7.

¹⁵ Tamtéž, str. 8.

¹⁶ Tamtéž, str. 15.

¹⁷ Tamtéž, str. 15.

Transtextuální motivace zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl.¹⁸ Je tudíž spjata s předchozí diváckou zkušeností a závisí na tom, zda divák takto motivovanému prostředku v rámci samotného díla správně porozumí. Nejčastěji se jedná o znalost jeho užití napříč stejným žánrem (např. střelecký souboj typický pro western) či znalost herců. Divácká očekávání transtextuálních konvencí jsou zpravidla silná a často akceptována víceméně automaticky. Z toho důvodu je umělecké dílo schopné hrát hru s našimi předpoklady, a to prostřednictvím porušování žánrových konvencí nebo obsazování herců v rozporu s jejich typem.¹⁹

Umělecká motivace je přítomna u každého prostředku užitém v uměleckém díle, avšak plně viditelná je pouze v případech, kdy jsou ostatní tři typy motivace potlačeny. Sama o sobě totiž může existovat zcela nezávisle na ostatních typech motivace. Ty ale nemohou existovat nezávisle na ní, protože jejich užití vždy alespoň částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru a formy,²⁰ což je motivováno umělecky.

3.1.2 Syžet a fabule

S ohledem na vyloučení komunikačního modelu umění a odmítnutí pasivního diváka považuji za důležité zmínit, že neoformalisté pracují se dvěma klíčovými pojmy, jimiž jsou syžet a fabule. S jejich pomocí sledují, jak předkládané události následně v divákově mysli ovlivňují mentální konstrukci uměleckého díla, která má logické a chronologické příčinné souvislosti (tzv. kauzalitu).

Oba zmíněné pojmy souvisejí s filmovým vyprávěním. Syžet (označován také jako diskurs) můžeme vnímat jako termín k popsání všeho, co můžeme ve filmu promítaném před námi vidět a slyšet.²¹ Jedná se tak o všechny aspekty a události, které jsou ve filmu uvedeny explicitně. Součástí syžetu však může být i přidaný nediegetický materiál, což může představovat například hudba, kterou slyší pouze divák, nikoliv postavy ve filmu. Ten má tak před sebou (ne nutně chronologicky postavený) syžet, přičemž v hlavě si průběžně tvoří fabuli, která zahrnuje i některé diegetické události, které film explicitně nezobrazuje a divák je tak nemá možnost

¹⁸ Tamtéž, str. 16.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž, str. 17.

²¹ BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 114.

vidět. K samotné tvorbě fabule používá vodítka syžetu, na jejichž základě si chronologicky interpretuje a odvozuje jednotlivé události, jejich významy, příčiny a následky.

3.1.3 Ozvláštňení a dominanta

Neoformalisté se také zabývají vztahem mezi intrapersonálními procesy u diváků a povahou filmu jakožto uměleckého díla. Umění v nás vždy vyvolává nějakou reakci, mění naše způsoby vnímání, cítění a myšlení, a to zejména pomocí umístování ozvláštňujících prvků v zaběhlých konvencích. Umělecká díla dosahují různorodých účinků na naše mentální procesy prostřednictvím estetické hry, kterou ruští formalisté nazývali ozvláštňení.²² Tato technika spočívá například v komplikování forem nebo prodlužování percepce, která je sama o sobě estetickým cílem, a proto musí být podle ruských formalistů prodlužována.²³ Úkolem kritika je pak podle Kristin Thompsonové alespoň částečné zdůrazňování ozvláštňujících prvků a jejich následné vyzdvižení jakožto poutavých aspektů filmu, které ho odlišují od filmů ostatních (například žánrově podobných).

Thompsonová ve své knize *Breaking the Glass Armor* popisuje dominantu jako jeden z nejdůležitějších nástrojů neoformalistické analýzy. Dominantu vnímá jako princip, kterému je podřízen celý formální systém filmového díla. Na základě tohoto principu je možné upřednostnit či naopak upozadit některé prvky tak, aby bylo jasné, který z nich zaujímá dominantní (vedoucí) roli. Při definici cituje J. N. Tyňanova:

„Systém neznamena koexistenci komponentů na bázi rovnocennosti, předpokládá nadřazenost jedné skupiny a výslednou deformaci ostatních prvků.“²⁴

Na to navazuje citací B. M. Ějchenbauma, který tuto myšlenku dále rozvíjí:

„Zřídka kdy se motivy estetického objektu účastní na výsledném efektu celku rovným dílem. Naopak, obvykle jeden faktor nebo konfigurace vystupují do popředí a zaujímají

²² THOMPSON: *Illuminace* 10, str. 11.

²³ ŠKLOVSKIJ Viktor, *Art as Technique*: LEMON, Lee T. a Marion J. REIS. *Russian formalist criticism: four essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, str. 11-12.

²⁴ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press 1988, str. 89.

vedoucí úlohu. Ostatní doprovázejí dominantu, zintenzivňují ji skrz jejich harmonii, vyvyšují ji skrz kontrast a obklopují ji hrou variací.“²⁵

3.1.4 Komplikovaná forma a odkládání

Za komplikovanou formu můžeme označit nechronologické vyprávění, paralelně probíhající narativy a jejich prolínání, nadměrné užití elips a další prostředky, které si kladou za cíl ztížit chápání syžetu a následnou konstrukci fabule. Typickým příkladem komplikované formy je podle Thompsonové film *Intolerance* od Davida W. Griffitha, kde se neustále prolínají celkem čtyři epochy. Příklad komplikované formy však můžeme nalézt i ve filmu *Pulp Fiction* od Quentina Tarantina, ve kterém nejsou jednotlivé události seřazeny chronologicky a fabuli si tak můžeme tvořit až na samém konci poslední scény filmu. Zjistíme totiž, že tou paradoxně celý příběh filmu začíná.

Se ztížením fabule však souvisí také tzv. vytváření odkladů, což je jeden z nejběžnějších typů komplikované formy.²⁶ Princip spočívá v odhalení závěru až v okamžiku, kdy odpovídá celkovému rozvrhu narativního filmu. Prvkem, pozdržujícím odhalení závěru, může být jak zhuštění, tak i expanze událostí. Ve filmu se ale mohou objevit i jisté odbočky, které Thompsonová nazývá „odpočívadly na schodišti.“ Jsou to dějové odchylky, které by mohly být pozměněny, vypuštěny nebo nahrazeny, aniž by se tím změnila kauzální linie.²⁷ Vzorec takových odkladů, které zpravidla obsahuje většina narativních filmů, je označován jako *stupňovitá konstrukce*.²⁸

²⁵ Tamtéž, str. 90.

²⁶ THOMPSON: *Illuminace* 10, str. 30.

²⁷ Tamtéž, str. 31.

²⁸ Tamtéž, str. 30.

3.2 Filmový žánr

Žánr souvisí s typologií filmu, resp. s jejich zařazováním do jednotlivých kategorií. Filmový žánr však nelze jednoduše definovat, neboť naprostá většina z nich podléhá neustálé aktualizaci, která souvisí s natáčením a tvorbou nových filmů. Pro některé žánry jsou typické určité náměty či témata. Gangsterka se například zabývá širokou škálou zločinnosti ve městech, naopak ve sci-fi hraje významnou roli technika, která přesahuje možnosti současné vědy.²⁹ Pro jiné žánry je klíčový způsob prezentace (např. zpěv a tanec pro muzikály), syžetové uspořádání nebo druh emocionálního účinku na diváka. Obecně lze ale říct, že žánr představuje množinu charakteristických prvků pro určitou skupinu filmů.

Neoformalisté přistupují k žánru jako k textu, chápou jej jako výsledek formální organizace jeho charakteristických prvků. Tento přístup se dá funkčně propojit se sémanticko-syntaktickým přístupem k filmovému žánru, jehož autorem je americký filmový profesor Rick Altman. Sémantický přístup vychází z identifikace charakteristických prvků, jejichž množina následně vytváří a uceluje žánr. Těmito prvky mohou být postoje a společenské rysy postav, záběry, střihy, témata, zvuky či lokace, které tvoří tzv. žánrové stavební bloky.³⁰ Syntaktické hledisko se naopak soustřeďuje na struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.³¹ Tyto struktury následně můžeme vidět například v uspořádání syžetu, nebo u obrazové a zvukové montáže. Jinými slovy rozdíl mezi sémantickým a syntaktickým přístupem lze zjednodušeně přirovnat k rozdílu mezi textovým materiálem a strukturou, ve které je tento materiál uspořádán.

3.2.1 Thriller

Některé žánry jsou však tak rozsáhlé svou charakteristikou, že se překrývají a zastřešují tak i jiné žánrové kategorie, kterým odpovídá spousta jiných filmů. Často používáme pojem thriller, ale ten může zahrnovat horory, detektivky, nebo také filmy o rukojmích (hostage films), jako je třeba *Smrtonosná past (1988)* nebo *Nebezpečná rychlost (1994)* a mnohé další filmy.³² Společným faktorem všech thrillerů je však účel vyvolat silné napětí a emoce u diváka, nejčastěji

²⁹ BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 423.

³⁰ ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies. *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3, 1984., str. 6–18.

³¹ Tamtéž.

³² BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 423.

strach, na který se soustřeďuje i horor. Na rozdíl od hororu se ale divák při sledování thrilleru obává spíše o osud hlavního hrdiny, zatímco u hororu pociťuje osobní strach, který zpravidla pramení z přítomnosti cizího monstra, jenž má působit odpudivě. Pro thrillery je typický rychlý sled událostí, častá akce a nápadití hrdinové, kteří musejí překazit plány svých protivníků. Často se zde objevují kriminální prvky, falešné stopy a konec obvykle nastává v nejnapínavějším momentu. Příběh je mnohdy zasazen do neobvyklého prostředí (poušť, cizí země, širé moře či polární oblast).

Syžet thrilleru se soustřeďuje na zločin, kde obvykle vystupují tři skupiny postav: zločinci, ochránci zákona a nevinné oběti kriminálních činů, případně přihlížející. Narace je zpravidla zakotvena ve sledování pouze jedné z těchto tří skupin.

3.2.2 Psychologický thriller

Žánr psychologického thrilleru je charakteristický tím, že v něm v porovnání s klasickým thrillerem daleko výrazněji figuruje psychologie postav. Zatímco se obecný thriller soustřeďuje na dějovou zápletku, psychologický thriller je soustředěn primárně na postavy. Stěžejním prvkem jsou tedy sami hybatelé děje a jejich mysl, která se často stává místem pro konflikt z hlediska narace.³³ Hlavní témata filmů spadajících do tohoto žánru se většinou vztahují k realitě, myslí, otázkám o existenci a jejího účelu, ale také k otázkám identity a úvahám o smrti. Postavy tak svádí boj s vlastní myslí, aby dosáhly nové úrovně porozumění nebo vnímání svého okolí. Právě jejich vnímání je totiž často zkreslené a ovlivněné vnějšími faktory.³⁴

3.2.3 Melodrama

Melodrama je označení pro jeden z tzv. super-žánrů, který nabývá mnoha podob, a proto jej není snadné jednoduše definovat. V minulosti bývalo melodrama považováno za ženský film, protože cílilo především na dámskou část publika. Jedná se o dramatický film, ve kterém je základem zápletky obvykle milostný vztah, který není na rozdíl od komedie zdrojem humoru,

³³ PACKER, Sharon. *Movies and the Modern Psyche*. Greenwood Publishing Group, 2007, str. 87.

³⁴ Tamtéž.

nýbrž soucitu.³⁵ Ústředním bodem filmu bývá postava ženské hrdinky, která se zpravidla snaží vypořádat se svými pocity či emocemi, a to zejména v důsledku nezdařené lásky, problému s partnery, napjaté rodinné situace nebo sociální izolace, kdy je hrdinka společností odvržena. Typickými motivy jsou ztráta lásky, emocionální a psychická bolest, nemoc a smrt.³⁶

Melodramata se zaměřují na domácí prostředí a jeho oběť. Variace zahrnují padlou ženu, svobodnou nebo opuštěnou matku, nevinného sirotka nebo muže, hlavu domácnosti, jako nevyhnutelnou oběť modernizace.³⁷ Z velké části jsou melodramata sentimentální a nostalgická. Ohlíží se za tím, o čem lidé sní jako o ideální době plné úcty a absence asociálního chování.³⁸

³⁵ KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAČ. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, str. 30.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ HAYWARD, Suzan. *Key concepts in cinema studies* (Third Edition). London: Routledge, 1999, str. 240.

³⁸ Tamtéž.

4 Historický kontext filmu

4.1 Pre-kompoziční faktory

Záměr natočit thriller *Nocturnal Animals* byl veřejnosti představen 24. března roku 2015.³⁹ Název snímku byl spojen s produkční společností *Smoke House Pictures*, kterou v roce 2006 založila dvojice tvořena Georgem Clooneym a Grantem Heslovem. Dne 28. března 2015 byl snímek v rané fázi vývoje,⁴⁰ produkce pak začala na podzim téhož roku, a to konkrétně 28. října v Los Angeles. Záhy byla odhalena jména hlavních aktérů, herečky Amy Adamsové a herce Jakea Gyllenhaala. Do své finální podoby se snímek dostal 29. března roku 2016.⁴¹ Rozpočet filmu se v současnosti odhaduje na 22,5 milionů USD.⁴²

Už z první zmínky v médiích týkající se plánované produkce bylo jasné, že příběh filmu bude vycházet z románu *Tony and Susan* od Austina Wrighta, a že byl k režijní taktovce po šestileté pauze přiřazen americký filmař Tom Ford.⁴³ Ten od samotného začátku s konceptem filmu velice sympatizoval, avšak pro potřeby filmového zpracování došlo z jeho strany k významným úpravám ve scénáři.

„Film se velice liší od knihy, na které je založen. Hlavní témata jsou však stejná, [...] když jsem četl knihu, jako spisovatele a filmaře mě zaujala myšlenka komunikace prostřednictvím fikčního díla. [...]“⁴⁴

Úpravy scénáře se však u amerického režiséra neprojevily poprvé. Jak už bylo zmíněno v úvodu, snímek *Nocturnal Animals* je v pořadí druhý režijní počín Toma Forda, jehož hlavní doménu po více než 20 let tvořilo návrhářství a módní průmysl. Jeho debutový snímek *Single man*, který natočil v roce 2009, staví do role hlavního protagonisty vysokoškolského kantora

³⁹ KIT, Borys. Tom Ford Teams With George Clooney for Thriller 'Nocturnal Animals' (Exclusive). *The Hollywood Reporter* [online]. 2015. [cit. 2019-10-23] Dostupné z:

<<https://www.hollywoodreporter.com/news/tom-ford-teams-george-clooney-783758>>

⁴⁰ RENNER, Brian D. Nocturnal Animals Movie. *Movie Insider* [online]. 2017. [cit. 2019-10-23] Dostupné z:

<<https://www.movieinsider.com/m13251/nocturnal-animals>>

⁴¹ Tamtéž.

⁴² IMDb. Nocturnal Animals: Reference. [online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt4550098/reference>>

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ ZACHARIAS, Ramona. Communicating through Fiction: Tom Ford on Nocturnal Animals. *Creative Screenwriting* [online]. 2017. [cit. 2019-10-23] Dostupné z:

<<https://creativescreenwriting.com/nocturnal-animals/>>

George (Colina Firtha), kterého Ford přestěhoval z malé dřevěné chatrče pokryté břečťanem do moderního domu v Brentwoodu. Tím se snímek odchýlil od své předlohy, kterou je stejnojmenná novela Christophera Isherwooda z roku 1964. Podobné intence režiséra tedy mohly být očekávány i v případě jeho druhého celovečerního snímku.

Ford mimo jiné zůstal věrný i prvkům psychologickému žánru. *Single Man* je sice laděný spíše melodramaticky, avšak centrálním bodem je psychická stránka hlavního protagonisty George, stejně jako Suzan v *Nocturnal Animals*, kde však tyto prvky režisér posouvá na úplně jinou – novou – úroveň.

4.2 Post-kompoziční faktory

Reakce na film byly po jeho uvedení v kinech převážně kladné. Na serveru Metacritic dosáhl film skrze oficiální recenze a kritiky zhruba 67 procent, za uživatelské recenze potom dokonce 77 procent. Jedná se mimo jiné o 43. nejdiskutovanější a 66. nejsledovanější film roku 2016.⁴⁵

Na mezinárodní filmové databázi IMDb se průměrné hodnocení filmu ze strany veřejnosti pohybuje okolo 75 procent,⁴⁶ stejná situace je i na tuzemské verzi ČSFD.⁴⁷

Mezi největší úspěchy filmu se jistě řadí nominace na Oscara za herecký výkon Michaela Shannona, 9 nominací na cenu BAFTA a udělení Zlatého glóbu za nejlepší mužský herecký výkon ve vedlejší roli (Aaron Taylor-Johnson). Tom Ford navíc během Benátského filmového festivalu v roce 2016 obdržel tzv. Velkou cenu poroty – Stříbrného lva.⁴⁸

Snímek podnítil diskuzi o režijním stylu Toma Forda, který se začal daleko intenzivněji spojovat s Fordovou kariérou módního návrháře. Pamela Ch. Gibsonová už v souvislosti se *Single manem* napsala, že Ford navrhuje a konstruuje mizanscénu tak, aby byla schopna předvádět módu

⁴⁵ Metacritic. Nocturnal Animals. [online] [cit. 2019-10-29] Dostupné z: <https://www.metacritic.com/movie/nocturnal-animals>

⁴⁶ IMDb. Nocturnal Animals: User ratings. [online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt4550098/ratings>

⁴⁷ ČSFD. Noční zvířata: Přehled. [online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/52430-nocni-zvirata/prehled/>

⁴⁸ IMDb. Nocturnal Animals: Awards. [online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt4550098/awards>

a design.⁴⁹ Módu a cit pro styl v jeho celovečerních filmech hodnotí jako natolik viditelné faktory, až začínají být disjunktivní,⁵⁰ což má údajně schopnost narušovat narativní složku. Autorka tak naráží zejména na rozdíly mezi novelami a jejich upravenými filmovými podobami, které nazývá jako módou řízené adaptace.

⁴⁹ CHURCH GIBSON, Pamela. The Fashion Narratives of Tom Ford: Nocturnal Animals and Contemporary Cinema. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body* [online]. 2017, 21(6), str. 629-646 [cit. 2019-10-29]. DOI: 10.1080/1362704X.2017.1357367. ISSN 1362704X.

⁵⁰ Tamtéž.

5 Neoformalistická analýza

K analýze filmu používám jeho oficiální Blu-ray kopii, kterou v březnu roku 2017 začala na území České republiky distribuovat společnost Bontonfilm.

5.1 Narace a narativ

Jelikož se v případě *Nocturnal Animals* zcela jistě jedná o narativní film, první složkou, kterou budu analyzovat, bude narace a narativ. Narace neboli vyprávění představuje podle Bordwella a Thompsonové „příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.“⁵¹ V roli diváka se jedná o aspekt, kterému věnujeme největší míru pozornosti a říkáme mu jednoduše příběh.

Analýzu narace započnu segmentací syžetu na jednotlivé scény, a to především z toho důvodu, abych dodržel postupy, které demonstruje výše zmíněná dvojice teoretiků ve své publikaci *Umění filmu*. Scéncemi označujeme v případě narativního filmu jednotlivé scény, které společně tvoří syžet. Důležitým pilířem syžetu ve filmu *Nocturnal Animals* je bezesporu touha po pomstě. K tomuto motivu směřuje celý kauzální řetězec událostí ve filmu a postupně graduje až do samotného konce, kdy jej konečně můžeme zřetelně identifikovat.

V rozboru několika scén zjistím, jak syžet zachází s divákem a jakým způsobem mu poskytuje informace tak, aby byl na konci schopen rozklíčovat hlavní motiv filmu.

5.1.1 Segmentace syžetu

Ve filmu *Nocturnal Animals* se objevují celkem 2 příběhy, které se od jistého okamžiku odehrávají paralelně. Na jedné straně pozorujeme příběh Suzan, který se odehrává v reálném světě. Na straně druhé potom sledujeme fiktivní příběh Tonyho, který se odehrává pouze v její hlavě, potažmo na jednotlivých stránkách knihy, kterou Suzan čte. Z toho důvodu při rozdělení syžetu na jednotlivé segmenty zvýrazním scény z fiktivní části **fialově**.

⁵¹ BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 111–112.

T – ÚVODNÍ TITULKY: Vidíme název filmu, doplněno tancem robustních žen.

- I. ÚVOD
 - a. Výstava šokujících exponátů.
 - b. Příjezd do luxusního domu – Suzan je následována druhým vozidlem.
 - II. DOMOV
 - a. Suzan dostává do rukou knihu od svého exmanžela Edwarda se vzkazem.
 - b. Setkává se se svým současným manželem v kuchyni.
 - III. VEČÍREK
 - a. Rozhovor s Alessiou o osobním životě.
 - b. Hutton odjíždí.
 - c. Rozhovor s Carlosem o práci.
 - IV. DOMOV – PO NÁVRATU Z VEČÍRKU
 - a. Suzan zapíjí prášky na nespavost a začíná číst knihu od Edwarda.
 - b. Tony, jeho manželka a dcera společně vyjíždějí na rodinný výlet.
 - V. DÁLNIČKA
 - a. Tonyho auto je vytlačeno ze silnice místními potížisty, jeho manželka a dcera jsou následně uneseny.
 - b. Suzan přestává vlivem rozrušení číst, volá svému manželovi.
 - VI. PUSTINA
 - a. Tony je nucen řídit doprostřed pustiny, kde ho jeden z potížistů nechá napospas svému osudu.
 - b. Ráno Tony naráží na první obydlený dům, odkud si zavolá pomoc místní policie.
 - VII. MOTEL
 - a. Tony se koupe, přemítá nad uplynulými událostmi.
 - b. Suzan se koupe, snaží se vcítit do Tonyho situace.
 - c. Pátrání po Tonyho rodině s šerifem místní policie. Na červené pohovce jsou nalezena mrtvá těla, která patří Tonyho manželce a dceři.
 - d. Suzan přestává číst, volá své dceři, aby zjistila, zda je v pořádku.
 - e. Suzan vzpomíná na setkání s Edwardem.
 - f. Edward osvětluje svou přítomnost v New Yorku.
 - g. Suzan mu vypráví o svých studiích a zve jej na večeři.
 - h. Edward jí říká, že byla jeho první láskou.
 - i. Suzan mu vypráví o svém bratrovi a rodičích, se kterými nemá vřelý vztah.
 - j. Edward jí lichoť.
 - k. Suzan jej zve k sobě domů a říká mu, že on byl také její první láskou.
 - l. Konec vzpomínání.
- První flashback

- VIII. POLICEJNÍ STANICE
- Druhý flashback
- a. Tony se dozvídá, jakým způsobem byly jeho žena a dcera zavražděny. S šerifem Bobbym probírají možná vodítka, která by je mohla zavést k pachatelům.
 - b. Suzan leží v posteli, vzpomíná na rozhovor se svojí matkou Anne.
 - c. Suzan říká matce o svých plánech týkajících se studia v Texasu a sňatku s Edwardem.
 - d. Anne ji od plánů odrazuje, a to především proto, že podle ní není Edward její dcery hoden. Říká, že Edward není schopen zajistit Suzan život v přepychu.
 - e. Suzan vyzdvihuje Edwardovy přednosti, které však v očích jeho matky nemají žádnou váhu.
 - f. Anne jí líčí představu o tom, jak jejich vztah skončí. Dodává, že Suzan je jí podobná více než si myslí.
 - g. Suzan oponuje.
 - h. Anne říká, že je jen otázkou času, kdy se dcery změní na jejich matky.
 - i. Konec vzpomínání.
- IX. DOMOV – DRUHÁ NOC S KNIHOU
- a. Suzan píše email Edwardovi.
 - b. Tony čte email od Bobbyho, který mu posílá fotku podezřelého. Nepoznává ho, nemůže si jasně vzpomenout na celou událost.
 - c. Tony má noční můru, ve kterém muž na fotce znásilňuje jeho dceru. Poznává tohoto muže, je si jistý jeho identitou.
 - d. Tony se sprchuje.
 - e. Suzan se sprchuje, přemýšlí. Slyší Edwardova slova o motivaci k psaní.
- X. POLICEJNÍ STANICE – VÝSLECH
- a. Bobby nechá předvolat možné podezřelé. Tony poznává muže, který ho unesl (Lou). Lou tvrdí, že Tonyho nikdy dřív viděl. Bobby Loua odvádí pryč.
- XI. DOMOV – RÁNO PŘED ODCHODEM DO GALERIE
- a. Suzan říká Alex o svém prvním manželství s Edwardem a o knize. Zmiňuje důvody a brutální způsob, jakým Edwarda opustila a zároveň ponížila.
- XII. GALERIE
- a. Suzan se zastavuje u obrazu, který je tvořen textem REVENGE (tj. pomsta). Sage jí ukazuje svou video-chůvičku ve formě mobilní aplikace. Suzan má vidinu, mobil upustí.
 - b. Porada: Suzan mění svá rozhodnutí z minulého týdne.
- XIII. DOMOV – VEČER PO NÁVRATU Z GALERIE
- Třetí flashback
- a. Suzan přichází domů, dívá se na obraz, nalévá si skleničku a pokračuje ve čtení.
 - b. Tony a Bobby přijíždějí k domu Raye. Následně ho zatýkají a odvázejí na místo, kde našli těla Tonyho manželky a dcery. Během jízdy se ho marně snaží přimět k doznání.
 - c. Tony po Rayovi začne křičet. Ray se tváří ofenzivně. Tony jej uhodí.
 - d. Suzan upouští knihu na zem. Vzpomíná na hádku s Edwardem.
 - e. Suzan leží na červené pohovce a čte si knihu, kterou napsal Edward. Nelíbí se jí styl, jakým je jeho kniha napsaná.
 - f. Edwarda se její slova silně dotýkají. Začíná po Suzan křičet.
 - g. Suzan si vybavuje okamžik, kdy poprvé potkala Huttona.
 - h. Konec vzpomínání.

XIV. RESTAURACE

- Čtvrtý flashback
- a. Booby říká Tonymu o své nemoci a situaci okolo dvou násilníků. Ptá se ho, zda je na cestě za spravedlností ochoten obejít zákonné postupy. Tony souhlasí.
 - b. Suzan přestává číst a vzpomíná na rozchod s Edwardem.
 - c. Edward se jí snaží vysvětlit, že se k sobě oba perfektně hodí.
 - d. Suzan nesouhlasí a říká, že už s ním nadále nedokáže být. Odchází.
 - e. Tony zůstává stát na ulici. Sleduje její odchod.
 - f. Konec vzpomínání.

XV. PUSTINA

- Pátý flashback
- a. Bobby přivede za Tonym Raye a Loua. Tony na ně míří pistolí. Ray a Lou utíkají. Bobby zastřelí Loua.
 - b. Do okna naráží pták, Suzan je vyrušena a přestává číst.
 - c. Suzan je s Huttonem v autě po potratu.
 - d. Před autem stojí Edward.
 - e. Tony afektovaně křičí, vyčítá si celou situaci, která nastala na dálnici.

XVI. CHATRČ

- a. Tony pronásleduje Raye k místu, kde došlo ke znásilnění.
- b. Dochází k potyčce. Tony zabíjí Raye, sám je ale těžce raněn. Tony umírá.
- c. Suzan prožívá konec příběhu ve vaně. Vyřkne Edwardovo jméno.

XVII. RESTAURACE

- a. Suzan čeká v restauraci na Edwarda, který nikdy nedorazí.

Z – ZÁVĚREČNÉ TITULKY

5.1.2 Rozsah informací

Ze segmentace syžetu lze vyčíst, že snímek *Nocturnal Animals* obsahuje dva ucelené příběhy, z nichž by minimálně jeden mohl fungovat zcela samostatně a nezávisle na tom druhém, avšak reálně se oba příběhy navzájem prolínají a dominují si. V osmnácti z celkem 41 scén sleduje divák dění okolo Suzan (první část syžetu), které je doplněno pěti flashbaky. Její příběh je ovlivněn **příběhem Tonyho** (druhá část syžetu), který je rovněž tvořen osmnácti scénami. Spouštěčem druhé dějové linky je právě Suzan a kniha, která z formálního hlediska plní úlohu kompozičně motivovaného prostředku.

Bordwell s Thompsonovou ve své publikaci *Umění filmu* naznačují, že v případě omezené a neomezené narace mluvíme spíše o protipólech spektra rozsahu informací a jen zřídka se stane, že by narace filmu byla striktně omezená či neomezená.⁵² Ve filmu *Nocturnal Animals* je rozsah našeho vědění od samého počátku spíše omezený. Naše vědomost nikdy nesáhá za hranice hlavních postav, ty nám je naopak nastavují. První část syžetu je vystavěna pouze okolo Suzan, druhá zase pouze okolo Tonyho. Neobjevují se zde scény, ve kterých by se jeden z těchto protagonistů nenacházel.

První informace, kterou nám syžet poskytuje, je fakt, že Suzan pracuje jako kurátorka galerie umění (Ia). Vzápětí zjišťujeme, že Suzan bydlí v luxusním domě v Los Angeles. Vidíme totiž její příjezd domů, který je nám několika záběry krátce představen spolu s pohledy na město (Ib). To jsou však veškeré informace, které nám úvod explicitně předkládá. Jakmile Suzan dostává do rukou knihu a dopis od Edwarda (IIa), dozvídáme se, že s ním v minulosti měla vztah. Do chvíle, kdy se Suzan setká v kuchyni s Huttonem (IIb), nevíme, že už byla jednou vdaná. Postupně nám Suzan odkrývá stinné stránky jejího osobního života, nicméně o jejím předchozím vztahu s Edwardem stále nic nevíme. To, co zpočátku mohlo vypadat jako milé gesto od jejího exmanžela, začne zásadně ovlivňovat její psychické rozpoložení (Vb, VIIb, VIIId, IXa, IXe, XIIb, XVIc). Od okamžiku, kdy se syžet rozštěpí na dvě části (IVa, IVb), začínáme postupně dostávat klíče ke konstrukci a pochopení motivu pomsty v podobě jednotlivých flashbacků, ale také dialogů mezi Suzan a jinými postavami (XIa). Tento motiv je však záležitostí fabule, ke které jsme schopni dospět až na samotném konci filmu společně se Suzan (XVIIa).

⁵² BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 127–128.

Hierarchie vědění je zde nastavena tak, aby divák nevěděl více než postavy. Ve výjimečné situaci, k níž dochází u postavy Raye, jsme ale o krok před ním. Když se Tony a Bobby vydávají zatknout Raye (XIIIb), víme, že bude zatčen dříve než on. Pro druhou část syžetu, ve které je hlavním protagonistou Tony, jinak ale platí naprosto stejná pravidla jako pro část se Suzan.

5.1.3 Hloubka informací

Stejnou škálou, kterou jsme si představili u omezené a neomezené narace, disponuje i hloubka našeho vědění, se kterou filmová narace manipuluje. Ta vyjadřuje, jak moc jsme schopni se ponořit do intrapersonálních stavů jednotlivých postav ve filmu. Podle toho pak rozlišujeme naraci objektivní a subjektivní.⁵³

Narace filmu *Nocturnal Animals* je převážně objektivní, syžet nás totiž většinou omezuje pouze na to, co postavy říkají a dělají. Snímek nám však v několika pasážích umožňuje přístup k myšlenkám Suzan, a to především skrze flashbaky, které zpětně vyvolává četba knihy od Edwarda. Zde můžeme identifikovat jistou míru subjektivizace, jelikož pronikáme do mysli hlavní postavy a jejich vzpomínek. Jedná se o projevy tzv. mentální subjektivity,⁵⁴ ke které se narace filmu přibližuje i v situaci, kdy je Suzan ve sprše a my můžeme slyšet její vnitřní hlas (9e). Stejným způsobem můžeme nahlížet na samotný knižní příběh, neboť vše, co vidíme v syžetu Tonyho, je v konečném důsledku pouhá představivost a fantazie Suzan. Tony vypadá stejně jako Edward, manželka Tonyho je podobná Suzan, jejich dcera vypadá podobně jako skutečná dcera Suzan.

Nabízí se tedy pohled, že celý příběh Tonyho je projev mentální subjektivity, jelikož Suzan může být vnímána jako vypravěč děje. Film však staví postavu Suzan do stejné role, v jaké se nachází divák. Na rozdíl od něj sice uvádí události v knize do chodu, nicméně i přesto je pouhým pozorovatelem (příjemcem) děje a sama jej nevypráví. Její postava je naopak dotčena událostmi v knize stejně jako samotný divák, který má navíc možnost sledovat dopady četby na Suzan, což přispívá k většímu ztotožnění s její postavou. Suzan vnímá příběh Tonyho a prožívá naprosto stejné pocity jako divák filmu, demonstruje je. Vše je ale zachyceno z pozice objektivního

⁵³ Tamtéž, str. 129.

⁵⁴ Tamtéž.

vypravěče. Občas sice můžeme narazit na tzv. hlediskové záběry natáčené přibližně z pohledu postavy (VIb),⁵⁵ stále se ale nejedná o tzv. *first person point of view*, a proto nemohou být označovány jako příklady subjektivního vypravěče.

5.1.4 Komunikativnost a role diváka

Filmy vytvářejí soubor podnětů, kterými jsme jako diváci neustále motivováni k zapojení jistých smyslů a diváckých aktivit. V neoformalistickém pojetí divák nefiguruje ve vztahu k filmu jako pasivní příjemce informací, ale na rozdíl od marxistických a psychoanalytických přístupů je vnímán jako důležitý subjekt, který přispívá ke konečnému účinku díla a je schopný vlastní interpretace. Z rozsahu a hloubky informací je zjevné, že diváckou rolí ve snímku *Nocturnal Animals* je především ztotožnění se s postavou Suzan a jejími pocity, následně pak rozklíčování indicií, které nás při tvorbě fabule nasměrují směrem k pochopení stěžejního motivu, jehož nositelem je kniha od Edwarda.

Ve vztahu filmu k divákovi je však možné analyzovat také míru komunikativnosti narace, zejména pak způsob, jakým snímek zapojuje divácké smysly a podněcuje v něm zvědavost, napětí či překvapení. Zatímco zvědavost pramení zpravidla z vědomostní mezery v událostech, které předcházejí momentu, kdy jsme schopni zvědavost pocítit, napětí souvisí s předvídáním a zvažováním pravděpodobností, které se týkají budoucích událostí v narativu.⁵⁶

Obecně lze říct, že narace filmu *Nocturnal Animals* je spíše nekomunikativní. Primárně v druhé části syžetu jsme závislí pouze na aktu četby hlavní protagonistky. Právě tato aktivita se ale ve skutečnosti stává hlavním faktorem pro podněcování divácké zvědavosti. Po otevření dějové linky s Tonym začínáme sledovat akčnější a na první dojem i poutavější příběh, proto každá přestávka, kterou Suzan v průběhu četby udělá, evokuje silnou zvědavost. Divák touží po dalších informacích, narace s těmito touhami počítá a pracuje, a to především skrze oddalování jejich přísunu. V tomto směru jsou divácké možnosti i role pevně stanoveny a ohraničeny právě rozsahem postupného dávkování informací podmíněného četbou.

⁵⁵ Tamtéž, str. 129.

⁵⁶ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985, str. 37.

Snímek začíná intenzivně evokovat napětí v okamžiku, kdy Tonyho rodinu začne na pusté dálnici pronásledovat auto potíživců (Va). Poté se s napětím pracuje v omezené míře pouze v emočně vypjatějších situacích Tonyho příběhu (XIIIc, XVa, XVIa, XVIb) a obecně lze říct, že napětí spíše ustupuje do pozadí na úkor zvědavosti a překvapení, jež v narativu komplexně dominují. Překvapení divák prožívá a zpracovává naprosto totožně jako Suzan, pomocí tohoto faktoru tak dochází k největší míře ztotožnění se s hlavní postavou, a tedy i k naplnění role diváka ve filmu *Nocturnal Animals*. V okamžiku, kdy společně se Suzan zjišťujeme, že Tonyho rodina byla zavražděna (VIIc), jsme šokováni stejně jako ona (VIIId). Podobných situací ve filmu je mnohem více, avšak překvapení ve finále uzavírá celý řetězec událostí, a to v situaci, kdy Edward nedorazí na schůzku se Suzan a my jsme tak společně s hlavní postavou rozklíčovali hlavní motiv Edwardova činu (XVIIa).

5.1.5 Postavy

Jake Gyllenhaal ztvárňuje v příběhu dvě postavy, Edwarda a Tonyho. Edward je muž, kterému jeho žena zlomila srdce. Přišel o lásku a rovněž o možnost mít vlastní rodinu. Kniha, jež následně napsal, tohle všechno vyjadřuje. Edward a Tony jsou totožní. Rozdíl je pouze v tom, že ačkoliv Edwarda nikdy nevidíme v reálném čase, na rozdíl od Tonyho žije ve skutečném světě. Tony je pouze vymyšlená postava, figurující v interní realitě knihy. Edward našel způsob, jakým může psát o sobě a o své životní zkušenosti tak, aby jeho příběh poskytl vodítka a zasáhl ženu, která mu v jeho životě nejvíc ublížila.

Suzan (Amy Adamsová) je bývalá manželka Edwarda a tedy žena, od které obdržel těžkou životní ránu. Poté, co Edwarda opustila kvůli Huttonovi (Armiemu Hammerovi), rozhodla se jít na potrat a začala žít svůj život v luxusu, který jí však vnitřně nenaplňuje, dostává do rukou příběh Edwarda v podobě knihy, jež jí její bývalý manžel věnoval. Suzan s každou další přečtenou kapitolou v knize naplňuje funkci oběti svých rozhodnutí, která učinila v minulosti. Její postava, konkrétně její mysl, se navíc stává místem pro konflikt z hlediska narace a rovněž plní funkci stěžejního hybatele děje.

Bobby (Michael Shannon) je ikonický strážce spravedlnosti Divokého západu. V interním příběhu reprezentuje vnitřní hlas, který Tonymu říká, aby pátral po zločincích, našel je a pomstil

svou rodinu. Ve vnějším světě zřejmě říká Edwardovi, aby napsal knihu, poslal ji Suzan a ukázal jí, že dokázal zvítězit.

Postava Raye (Aarona Taylora-Johnsona) je zrcadlem Edwardových potíží v životě. Stejně jako chce Tony porazit Raye ve fiktivním příběhu, Edward chce v reálném světě porazit své problémy a vyrovnat se s bolestí, která je zakotvena v jeho minulosti. Ray a Edwardova minulost tak sehrávají ve filmu stejnou roli úhlavního nepřítele.

5.1.6 Shrnutí

Všechny prvky, na kterých je postavena narace filmu, jsou motivovány kompozičně a umělecky. Syžet stojí na dvou příbězích, které se navzájem proplétají a posilují. Hybatelem a zprostředkovatelem děje je postava Suzan, konkrétně tedy její četba rukopisu od exmanžela. Spojitost mezi retrospektivami a vnitřním světem románu, který napsal Edward, je po detailnějším soustředění zjevná a je možné v ní rozklíčovat - kromě umělecké - právě i kompoziční motivaci, jelikož nám poskytuje důležité indicie k pochopení, že narace snímku *Nocturnal Animals* v sobě skrývá myšlenku toho, že lidé se v životě jen tak nezhazují.⁵⁷ K tomuto poselství, které tvoří hlavní význam filmu, a zároveň splývá s motivem pomsty, dospěje Suzan až na samotném konci společně s divákem. Kniha v ní probudí spoustu emocí, které už dříve cítila, aby na konci mohla prožít ztrátu lásky z té druhé strany a cítit to, co kdysi cítil Edward, když jej opustila.

⁵⁷ *Nocturnal Animals* [film]. Režie Tom FORD. USA, 2016. [Blu-ray, bonusy z natáčení] Praha: Bontonfilm, 2017.

5.2 Mizanscéna

Mizanscénou (z francouzského *Mise-en-scène*) můžeme označit všechny aspekty filmu, které se objevují před kamerou. Zpravidla lze vymezit její celkem čtyři obecné oblasti, jimiž jsou prostředí, kostýmy a masky, osvětlování a inscenování.⁵⁸

Síla mizanscény spočívá v tom, že o ní mluvíme jako o prostředku, který nám po zhlédnutí filmu nejvíce utkví v paměti, a zároveň dokáže přesahovat normální pojetí naší reality, což dokazují například filmy z dílny Georgese Mélièse. Z toho důvodu podle Bordwella a Thompsonové nelze považovat realismus za měřítko její kvality, ačkoliv je to mezi diváky naprosto běžná praxe. Pojetí realismu se liší v závislosti na kultuře, časovém období i konkrétním člověku,⁵⁹ proto se budu v průběhu analýzy mizanscény řídit předpokladem, že by se měl analytik soustředit na její dílčí části, motivaci a funkci jejích jednotlivých složek.

5.2.1 Prostředí

Stěžejní funkce prostředí ve filmu *Nocturnal Animals* spočívá ve vytváření vizuálních kontrastů, a to jak uvnitř samotných příběhů, tak navzájem mezi nimi. Děj syžetu se odehrává ve Spojených státech amerických, konkrétně ve státu Kalifornie. Všechny scény jsou zasazeny do reálného prostředí, ve filmu se neobjevuje žádný záběr, který by byl natáčen ve studiu. Většina děje probíhá v interiérech, ačkoliv významnou část syžetu tvoří také scény z Texasu, které byly natáčeny v kalifornské Mohavské poušti.

5.2.1.1 Los Angeles

Scény odehrávající se v Los Angeles spadají do části syžetu, ve kterém dominuje postava Suzan. Největší výzvou tvůrců během přípravy na natáčení bylo najít lokaci, jež by vyhovovala požadavkům, které by dokázaly vyobrazit společenský status Suzan a stav, v němž se nachází její vztah s Huttonem.⁶⁰ Štábu se podařilo najít luxusní dům v Malibu, který byl následně pro potřeby filmu dekorován tak, aby v něm vynikla ponurost života, jež Suzan v Los Angeles vede.

⁵⁸ BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 162.

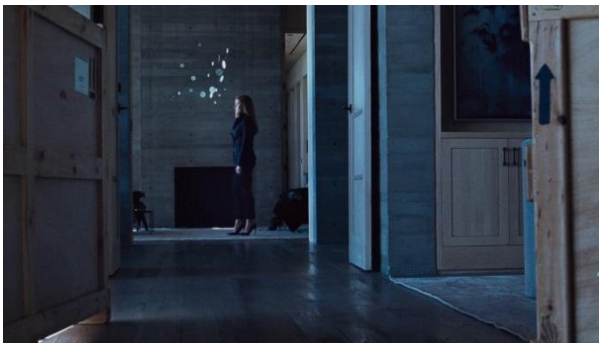
⁵⁹ Tamtéž, str. 159.

⁶⁰ STAMP, Elizabeth. The High Style Sets of Tom Ford's *Nocturnal Animals*. *Architectural Digest* [online]. 2016. [cit. 2019-11-18] Dostupné z: <https://www.architecturaldigest.com/story/nocturnal-animals-set-design>

Svět Suzan je velice chladný, proto i interiér jejího domu působí velice chladným, neosobním až prázdným dojmem. Její dům disponuje spíše tmavým nábytkem, který je doplněn o dekorace nevýrazných barev (Obr. 1; Obr. 2). Účelem je evokovat u diváka pocit, že prostředí perfektně ladí s jejím černobílým životem. Barevné tóny jsou spíše modré a málo syté. Pokud se v jejím domě objeví sytější barva, je křiklavá a staví Suzan do kontrastu s jejím jinak tlumeným a symetrickým světem (Obr. 3).

V retrospektivách dochází k proměnám barevného spektra, a to z toho důvodu, že pro Suzan jsou její vzpomínky bohatší a hodnotnější než její současný život. Objevují se v nich prvky vášně a citů, které se s odstupem dvaceti let neustále prohlubují. Tyto aspekty se odráží v červenějších a sytějších tónech mizanscény a jsou motivovány převážně kompozičně. (Obr. 4).

(Obr. 1)



(Obr. 2)



(Obr. 3)

(Obr. 4)

V Los Angeles se nachází také Galerie moderního umění, ve které Suzan pracuje jako kurátorka. Symetrické prostředí galerie rovněž navozuje mimořádně chladný dojem, jelikož paleta barev se omezuje pouze na černou a bílou, což příznakově nektrastuje s postavami.

5.2.1.2 Texas

Scény odehrávající se ve vnitřním světě románu budí zcela odlišný dojem. Zatímco přepychový svět Suzan je na pohled příliš nevýrazný, mizanscéna Texasu je podobně jako flashbacky bohatá na barvy a jejich sytost (Obr. 5). Zcela odlišujícím faktorem je však skutečnost, že společně se Suzan vystupujeme ze stylizované komfortní zóny luxusu a ocitáme se v realisticky motivovaném, neznámém a nehostinném prostředí, ve kterém dominuje násilí, hrubost a vztekem poháněná touha po pomstě.

První scéna, kterou v tomto prostředí vidíme, se odehrává v noci na dálnici uprostřed pouště. Jakmile se Tonyho auto přiblíží k autům cizinců, začne mizanscéna evokovat pocit napětí a strachu. Letmý pohled na technický stav a vzhled vozidel cizinců nasvědčuje, že nejspíš půjde o nějaké potíživy. Po vybrždování a vytlačení ze silnice, kdy všechna auta zastaví u krajnice a Tonyho elegantně laděný Mercedes se s ostatními vozidly dostane do kontrastu, je tato premisa nezpochybnitelná. Nejedná se však o jediný kontrast, který v texaské lokaci lze identifikovat. Do kontrastu s exteriérem se dostává například slušně zařízený Tonyho pokoj v motelu nebo moderní policejní auto vyšetřovatele Bobbyho (Obr. 6). Nejintenzivněji s texaskou pouští kontrastuje sametový červený gauč s mrtvými těly Tonyho manželky a dcery. Tato rekvizita je v hromadě spálených sutin motivována umělecky a kompozičně.⁶¹ Dá se totiž významově propojit se sametovým červeným gaučem, na kterém ve flashbacku leží Suzan a kritizuje Edwardův text včetně způsobu jeho psaní, což se mu tehdy vrylo do paměti jako naprosto otřesný zážitek, na jehož základě umístil mrtvoly Tonyho rodiny na gauč s identickými vlastnostmi (Obr. 7; Obr. 8).

(Obr. 5)



(Obr. 6)



⁶¹ FORD, Tom [Nocturnal Animals, Blu-ray, bonusy z natáčení]. [Praha]: Bontonfilm, 2017.



(Obr. 7)



(Obr. 8)

5.2.2 Kostýmy a masky

Stejně jako prostředí, také kostýmy mohou ve filmu plnit své specifické funkce a sehrávat důležitou motivační či kauzální roli například ve vyprávění.⁶² Ve filmu *Nocturnal Animals* kostýmy dotváří charaktery jednotlivých postav a dodávají jemné nuance atmosféře, místu a náladě. Zároveň jsou však schopny naznačit, jak vypadá minulost, současný intrapersonální svět či sociální status postavy.

Jelikož je syžet filmu rozdělen na dvě části, stěžejním prvkem kostýmů je tak zvýraznění rozdílů mezi buržoazním světem Suzan a poněkud obyčejným světem Tonyho. V tomto ohledu je funkce kostýmů motivována spíše kompozičně, avšak mimořádné silné zastoupení zde má i umělecká motivace, jelikož kostýmy byly navrženy samotným Tomem Fordem, který tak skloubil režírování snímku se svou kariérou módního návrháře. Zejména části, které se odehrávají v dějové lince Suzan, disponují silně stylizovanými kostýmy, jejichž úkolem je upoutat pozornost diváka výhradně svou výtvarnou kvalitou a extravagancí. Tuto funkci lze identifikovat zejména během scény z večíрку Carlose a Alessiai, do jejichž kostýmů Ford vložil kousek sebe samotného (Obr. 9; Obr. 10). Kostýmy totiž tvoří mimo jiné i Fordovy osobní věci v podobě doplňků, jimiž jsou například cvočky přišité na Carlosově košili.⁶³ Mimo scény z večíрку jsou barvy kostýmů v prostředí Los Angeles laděny dominantně černobíle (Obr. 11; Obr. 12),

⁶² BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 166.

⁶³ *Nocturnal Animals* [film]. Režie Tom FORD. USA, 2016. [Blu-ray, bonusy z natáčení] Praha: Bontonfilm, 2017.

výjimkou je pak pouze závěrečná scéna, kdy se Suzan vydá na smlouvenou schůzku s Edwardem a obleče si zelené šaty.

(Obr. 9)



(Obr. 10)



(Obr. 11)



(Obr. 12)

Naproti tomu zde máme scény z Texasu, kde kostýmy dokreslují atmosféru pouštního prostředí a dotvářejí ikonický vzhled postav. Tento záměr je nejcitelněji znát v případě šerifa Bobbyho, který nenosí klasickou policejní uniformu, nýbrž je oděn podobně jako kovboj z westernových snímků, typicky s kloboukem na hlavě. Přestože jsou kostýmy silně stylizované, působí velice realisticky. Šacení aktérů prostředí připomínajícího Divoký západ je totiž funkční, běžné a evokuje dojem každodennosti (Obr. 13). Žádný z kostýmů zde nejeví známky přidané estetické či výtvarné hodnoty, což kontrastuje se světem Suzan. I zde však hrají roli doplňky. Během noční scény na dálnici je věnována zvláštní pozornost prstýnku s růžovým diamantem, jenž má Ray na malíčku (Obr. 14). Je zjevné, že se jedná o prstýnek nějaké malé holčičky. Tento prvek je motivován kompozičně, jelikož slouží jako další indicie k pochopení, že Ray je jeden ze sériových vrahů, kteří si vždy nechávají nějakou upomínku ze spáchaných zločinů.

(Obr. 13)



(Obr. 14)



5.2.3 Osvětlování

Manipulace s osvětlením ve filmu *Nocturnal Animals* rovněž ovlivňuje působivost obrazu a vytváří tak celkovou kompozici každého záběru, čímž upoutává divákovu pozornost směrem k určitým věcem objevujících se v mizanscéně. Zatímco svět Suzan disponuje stabilně dostatečným zdrojem světla, jenž je navíc rovnoměrně rozptýlen v prostoru, Tonyho svět je mnohem více kontrastní z hlediska osvětlení. Objevuje se zde buď ostrý sluneční svit, světlo z jedné žárovky v místnosti (Obr. 15) či světla od auta (Obr. 16). Suzan se pohybuje výhradně v uměle osvětlených uzavřených interiérech, a to nejčastěji v noci. Při denních scénách se rovněž využívá přírodního slunečního svitu, ten je však do značné míry tlumený a méně saturovaný než u exteriérových scén z románového prostředí Texasu. Zde se navíc intenzivněji pracuje se stíněním, které například během nočních scén pramení z nedostatku okrajového světla, které by stínění jinak eliminovalo. Objevují se zde tzv. vázané stíny, které zvýrazňují kontury obličejů jednotlivých postav, což zejména v případech zločinců evokuje napětí (Obr. 17).

V příběhu Tonyho se na rozdíl od dějové linky Suzan pracuje v mnohem menší míře s doplňkovým světlem. Dominantním zdrojem světla se stává pouze hlavní světlo (tzv. *key light*), které je směrové a zpravidla odpovídá světelnému zdroji, jenž motivuje jeho přítomnost, a zároveň je nedílnou součástí prostředí. Naproti tomu v Los Angeles je poměr mezi hlavním a doplňkovým světlem vyvážený, a tudíž toto prostředí podléhá velmi precizní kontrole osvětlování, kdy dochází ke změkčování či eliminaci stínů vržených hlavním světlem. To lze zpozorovat například ve scéně z galerie, kde je v průběhu porady intenzita stínů výrazně potlačena (Obr. 18).

(Obr. 15)



(Obr. 16)



(Obr. 17)

(Obr. 18)

5.2.4 Shrnutí

Mizanscéna ve filmu *Nocturnal Animals* podléhá silné kompoziční motivaci, jejíž cílem je vytváření kontrastů mezi dvěma světy, které vytváří narativ. Účelem dílčích částí mizanscény je, aby každý ze světů působil jinak, což usnadňuje percepce a orientaci během sledování kauzálního řetězce. Prostředí, kostýmy i způsob osvětlení jsou ve značné míře stylizovány, ale zároveň zcela nepopírají realistickou motivaci. Zejména způsob oblékání je dán prostředím, ve kterém se postavy pohybují, přičemž právě to s ohledem na vnímání naší reality působí ve filmu nepříznakově.

5.3 Kamera a střih

Podle Bordwella a Thompsonové po stránce komplexnosti analýzy nestačí pouze vyjmenovat a popsat aspekty, které sehrávají nějakou roli před kamerou, nýbrž je přinejmenším stejně důležité zaměřit se také na způsob, jakým jsou tyto aspekty snímány. Filmař totiž nerozhoduje jen o tom, co se natáčí, ale rovněž o tom, jak se to natáčí. Z tohoto důvodu je na místě, abych si v průběhu analýzy kamery a střihu všiml tří kategorií, jimiž jsou fotografické aspekty záběru, rámování a délka záběru.⁶⁴ Stejně tak si budu všimát toho, jakým způsobem jsou jednotlivé záběry spojovány. Pro účely analýzy přibližného tempa střihu jsem použil program *Cinematics*.⁶⁵

Kamera ve filmu *Nocturnal Animals* nemá na rozdíl od mizanscény vytvářet kontrasty mezi světem Suzan a fiktivním světem Tonyho, jejím účelem je naopak tyto světy sjednotit tak, aby film celkově nepůsobil nesoudržně. Z toho důvodu jsem nyní schopen přistoupit k obecné analýze charakteristických vlastností kamery a střihu s tím, že je v této kapitole vyzdvihnu a poukážu na specifické znaky, které se opakovaně vyskytují v průběhu celého filmu.

5.3.1 Rychlost projekce a délka záběrů

Hned v úvodní sekvenci máme možnost vidět specifický tanec obnažených robustních žen (T), který se však odehrává ve zpomaleném záběru, jedná se tzv. *slow motion*. Tato scéna obsahuje 22 záběrů a jejich průměrná délka činí zhruba 8 sekund. Tyto záběry jsou spojovány nejprve prolínačkami, avšak později se zde objevuje i ostrý střih. Svou stylizací vystupuje z celkové jednoty filmu, nicméně jedná se o pasáž s úvodními titulky, která má u diváka vyvolat kontroverzi a její motivace je čistě umělecká. Průměrná délka záběrů se poté ve filmu *Nocturnal Animals* pohybuje okolo 4 sekund. Jedná se o snímek, který disponuje poměrně rychlým tempem střihu, jelikož nejdelší záběr trvá necelých 50 sekund, a naopak nejkratší pouhých 0,4 sekundy.

V případě nejdelšího záběru mluvíme o scéně, kdy se Suzan vrací z porady v galerii. Nejdříve se dívá na obraz, poté odkládá svou kabelku na stůl, přičemž následně kamera společně s ní

⁶⁴ BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 223.

⁶⁵ Cinematics - Tool. *Cinematics*. [online] Dostupné z: <<http://www.cinematics.lv/>>

přechází do obývacího pokoje, kde si Suzan nalévá skleničku blíže nespecifikovaného alkoholu (XIIIa; Obr. 19). Podobně dlouhý záběr se ve filmu vyskytuje v okamžiku, kdy se Tony snaží dostat z pouště k civilizaci a obstarat si pomoc poté, co jej skupina potíživců zanechá uprostřed pustiny (VIa, VIb; Obr. 27). Pomocí statické kamery sledujeme jeho přibližně dvačtyřicetisekundovou cestu k asfaltové silnici, na jejíž hranici ještě musí překonat plot z ostnatého drátu. Podobně dlouhých záběrů, které se odchyľují od jejich průměrné délky napříč celým filmem, je však více. Příkladem může být scéna v úvodu filmu, kdy Suzan přijíždí domů ze své výstavy (Ib), rozhovor s její matkou (VIIc–VIIh) či situace, kdy se Tony přibližuje s pistolí v ruce k chatrči, kde záhy zastřelí Raye (XVIa). Tyto záběry se pohybují v rozmezí od 26,7 do 33,8 sekund.



(Obr. 19)

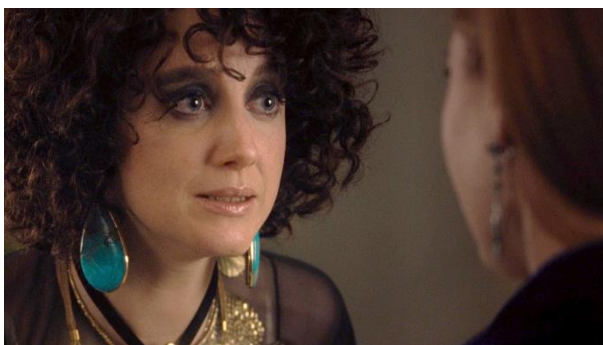


(Obr. 20)

Naopak o nejkratším záběru mluvíme v okamžiku, kdy Suzan v úvodní scéně přijíždí z výstavy domů a zastaví se před bránou ve vjezdu ke svému domu (Ib; Obr. 20). Před jedním z delších záběrů ve filmu dojde k situaci, kdy je Suzan oslněna odrazem světla od kovové brány. Záběr na ni, jak sedí v autě a kryje si oči, trvá zmíněných 0,4 sekundy. Podobně krátké záběry se pak ve filmu nacházejí například v závěrečné části filmu, kdy Tony upadá na zem s pistolí, která při dopadu vystřelí. Když Tony následně umírá, prolíná se jeho svět se světem Suzan, což je motivováno kompozičně (XVIb, XVIc). Jednotlivé záběry oddělené ostrým stříhem pak trvají v průměru 3 sekundy, přičemž jsou mezi nimi i takové, které se opět blíží k 0,4 sekundám. K výraznému zrychlení stříhu dochází i v případě akčnějších scén, a to zejména během přepadení Tonyho rodiny skupinou násilníků na dálnici, což koresponduje s tempem dění.

5.3.2 Fotografické aspekty obrazu a rámování

Film je složen ze záběrů velikosti od velkých celků až po velké detaily. Velikost snímaného záběru se mění výhradně střihem, nedochází zde tedy k tzv. zoomování obrazu. Objektív kamery si ve filmu *Nocturnal Animals* neustále pohrává s hloubkou pole a ostrostí, čímž tvoří ve vztahu k divákovi podpůrný nástroj, který mu pomáhá soustředit se na důležité prvky objevující se v mizanscéně. Během dialogů se zde klasicky střídá pohled a protipohled (Obr. 21), kdy je ostřením zvýrazněna vždy jen ta postava, která se zrovna ocitá v dominantní pozici ve snímaném záběru. U ostatních typů scén se některé prvky rozostřují, resp. jsou upozadovány kamerou, a to například za účelem vyvolání napětí, což dokazuje scéna, ve které Ray vytlačí Tonyho auto ze silnice, zastaví kousek před ním a vystupuje ze svého auta (Obr. 22). Tonyho auto je upozaděno a divák s napětím očekává, co se bude dít. Během této scény navíc dochází k trhanějším pohybům kamery během vypjaté situace a roztřesení obrazu tak, aby záběry dotvářely choreografii postav, lehce dezorientovaly diváka a nastolily chaos. Objevují se zde celky, kdy vidíme postavy, avšak důraz je kladen stejným způsobem na pozadí, polocelky s důrazem na činy postav, polodetaily během dialogů či detaily, které intenzivněji zachycují emoce postav. Všechny tyto aspekty jsou motivovány kompozičně.



(Obr. 21)



(Obr. 22)

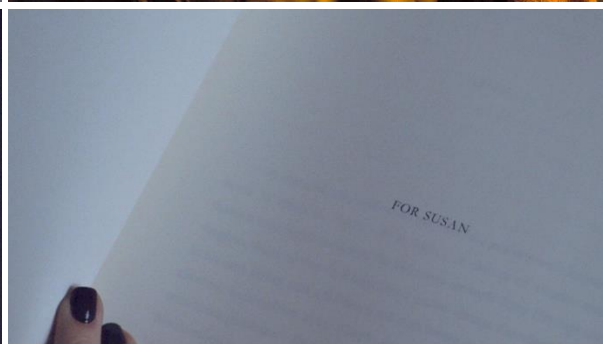
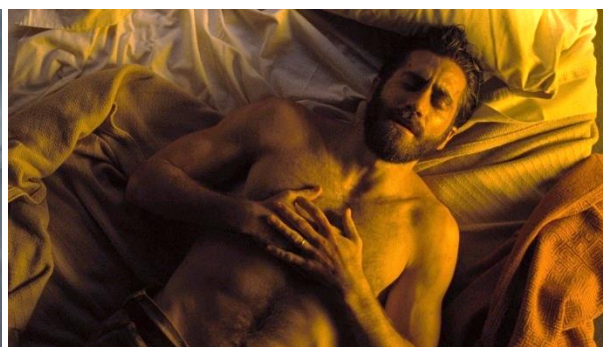
Častým jevem, jenž se v průběhu filmu neustále opakuje, je snímání postav z nadhledu. K tomuto způsobu práce s kamerou dochází zejména v okamžicích, kdy Suzan začíná či přestává číst román od Edwarda. Obvykle v takových situacích navíc dochází ke kompozičně motivovanému prostřihu dalšího nadhledu ze světa Tonyho, aby se zdůraznilo vzájemné propojení obou světů z hlediska narace (Obr. 23, Obr. 24). Nezřídka se rovněž stává, že kamera v těchto scénách snímá Suzan pomocí velkého detailu, kdy vidíme jen určitou část jejího obličeje

(Obr. 25) či řádek v knize (Obr. 26) tak, jako bychom se na něj dívali jejíma očima. Nejedná se však o tzv. *first person point of view*, ačkoliv se to tak může na první pohled zdát. Kamera ve filmu *Nocturnal Animals* je čistě objektivní a zpravidla plní funkci nezávislého pozorovatele děje.

(Obr. 23)



(Obr. 24)



(Obr. 25)

(Obr. 26)

Za zmínku jistě stojí příklad teleobjektivu, který se ve filmu vyskytuje v situacích, kdy je potřeba nasnímat rozsáhlý prostor, a zároveň přiblížit vzdálenou akci. Setkáváme se s tím například u jednoho z uvedených nejdelších záběrů, kdy se Tony po přepadení dostává zpět k hlavní silnici uprostřed texaské pustiny (VIa, VIb; Obr. 27). V průběhu tohoto záběru si lze povšimnout, že se zde zplošťuje hloubka. Z pohledu diváka se totiž zdá, že Tony potřebuje k překonání zdánlivě malé vzdálenosti podstatně více času, než by bylo potřeba. K podobnému zploštění prostoru dochází hned po úvodních titulcích, kdy sledujeme průběh výstavy pomocí kamery, která je umístěna za zády Suzan. Celý záběr díky použití teleobjektivu působí tak, že se všichni lidé v místnosti nacházejí v bezprostřední blízkosti Suzan (Obr. 28), avšak následně zjišťujeme, že expoziční místnost je velice rozsáhlá a dav lidí je v ní rovnoměrně rozptýlen. Objektiv však zachycuje rozsáhlý prostor také v okamžicích, kdy sledujeme prostřihy na provoz dálniční sítě

Los Angeles, který je snímán pomocí leteckých záběrů. Některé snímky z ptačí perspektivy snímá kamera z úhlu kolmého k zemi (Obr. 29), kdežto jiné pohledy jsou snímány horizontálně pomocí přímého pohledu (Obr. 30). Na rozdíl od příkladu s Tonym tyto záběry nesnímají prostředí funkčně jako pozadí pro určitou akci, nýbrž jsou akcí samy o sobě. V obou případech je však jejich přítomnost motivována převážně kompozičně, jelikož mají za účel představit divákovi lokace, ve kterých se bude odehrávat páteřní a sekundární linka děje.

(Obr. 27)



(Obr. 28)



(Obr. 29)

(Obr. 30)

5.3.3 Shrnutí

Zatímco účelem mizanscény je vytváření kompozičně motivovaných kontrastů, úkolem kamery a střihu je jednoznačně celkový vzhled filmu *Nocturnal Animals* sjednotit a ucelit tak, aby snímek nepůsobil rozličně. Práce s kamerou je z velké části nepříznaková, jelikož zde v rámci snímání mizanscény nedochází k žádnému experimentování s kamerou či střihem. Film navíc nedisponuje ani zvláštními efekty, které by mohly být analyzovány.

5.4 Zvuk

Významný vliv na to, jak zvuku ve filmu rozumíme, má podle Bordwella a Thompsonové jeho prostorová dimenze, která pochází z určitého zdroje.⁶⁶ S ohledem na původce zvuku jsme totiž schopni jej rozlišit na tzv. zvuk diegetický a nediegetický.⁶⁷ Za diegetický považujeme takový zvuk, jehož zdroj se nachází přímo ve světě příběhu, tj. takový, který slyší nejenom divák, ale zpravidla také postavy. Diegetický zvuk je často zcela nepříznakový, a tudíž si ho divák většinou ani nevšimá. Jedná se zejména o dialogy postav, ruchy vázané k předmětům v mizanscéně či hudba, která vychází ze zdrojů v prostoru děje. Za zvuk nediegetický naopak považujeme ten, jehož zdroj se nachází mimo svět příběhu, tj. takový, který slyší pouze divák, nikoliv postavy. Nejčastěji se jedná o hudbu či voiceover, jež jsou do filmu přidány ve fázi postprodukce.

5.4.1 Hudba

Soundtrack pro snímek *Nocturnal Animals* složil polský skladatel Abel Korzeniowski, který s Fordem spolupracoval již na předchozím filmu *Single Man* a za svou práci byl roce 2017 nominován na cenu BAFTA.⁶⁸ Stejně jako u jiných filmů, i v tomto případě dotváří hudba atmosféru jednotlivých scén, navozuje specifický pocit a umožňuje tak divákovi prožít bohatší smyslový zážitek. Neobjevuje se zde však žádný vzorec opakování, který by bylo možné identifikovat. V některých situacích tvoří hudba podkres dialogu, jindy vytváří předěl mezi skutečností, vzpomínkami a fikčním světem, nebo umocňuje emotivní situaci či napjatou akční scénu, kdy je Tonyho auto vytlačováno ze silnice. Ve všech případech se však jedná o nediegetický zvuk, který není součástí světa příběhu a jeho zasazení do filmu je motivováno kompozičně. V ojedinělém případě, kdy Suzan sedí se svými přáteli u stolu během večírku, jsme schopni v pozadí dialogů slyšet náznak diegetické hudby, která však ve filmu figuruje spíše jako ruch bez viditelného zdroje. Z hlediska provázanosti nediegetické hudby a narativu je klíčová závěrečná scéna, ve které Suzan čeká v restauraci na Edwarda. V této scéně celá skladba postupně graduje společně s jejími pocity či příběhem a v okamžiku, kdy dozní a nastane

⁶⁶ BORDWELL & THOMPSON: *Umění filmu*, str. 363.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ IMDb. Abel Korzeniowski: Awards. [online] [cit. 2020-05-20] Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0466851/awards?ref=nm_awd

naprosté ticho, vidíme Suzan v situaci, kdy cítí identický pocit, který cítil Edward, když ho opustila.

5.4.2 Ruchy

Za ruchy ve filmu *Nocturnal Animals* považují diegetické zvuky, jejichž původcem je samotné prostředí, v němž se Suzan nebo Tony pohybují. Pozoruhodná je však jejich vzájemná vyváženost a intenzita. Například v úvodní scéně s výstavou, kde Suzan stojí v davu lidí, je pocitově upozaděn zvuk hlučících návštěvníků expozice a do popředí vystupuje její dech, který se navíc prolíná s ruchem dálničního provozu amerického velkoměsta. Vše je doplněno poměrně výraznou nediegetickou hudbou, která postupně doznívá, a nakonec vytváří předěl mezi městskými a exhibičními nadhledy a scénou, kdy Suzan přijíždí domů. Zde rovněž intenzivně slyšíme například zvuk podpatků Suzan v okamžiku, kdy schází schody do svého domu, a to navzdory tomu, že se Suzan jako zdroj ruchu nachází poměrně daleko od kamery. Nejintenzivněji zvýrazněný ruch lze identifikovat v případě scény, kdy dochází k vybrždování, pronásledování a následnému vytlačování Tonyho auta ze silnice. Zvuk motoru a pneumatik mírně přehlušuje slova postav uvnitř auta stejně jako dramatickou hudbu, což umocňuje napětí a dramatickost celého aktu. Všechny tyto aspekty jsou vyváženy po stránce umělecké a kompoziční motivace, kdy podporují celkovou atmosféru scény či vyznění jednotlivých lokací. V tomto ohledu například dominují ruchy pramenící z prostředí v Texasu, který nejsou nijak výrazně tlumeny.

5.4.3 Dialogy

Dialogy ve snímku jsou zcela nepříznakové, jelikož u nich nedochází k žádné manipulaci s jejich hlasitostí, výškou či barvou. Všechny jsou navíc diegetické. Ve filmu se neobjevuje žádný vnitřní hlas postav, vždy vidíme zdroj, ze kterého zvuk pochází. Motivace dialogů je čistě kompoziční, jelikož pomocí nich postavy uvádějí děj do chodu a posouvají jej dál.

5.4.4 Shrnutí

Tato kapitola staví zvuk ve filmu *Nocturnal Animals* do podpůrné role narativu. Nejvíce pozornosti na sebe strhává symfonická nediegetická hudba, která má převážně smutnější případně dramatičtější charakter a je schopna na sebe vázat významy, což reflektuje závěrečná scéna filmu. Ruchy zpravidla vtahují diváka hlouběji do děje a napomáhají mu ztotožnit se nejen s prostředím, ale především s pocity hlavních postav. Takto motivovány jsou například zesílený dech Suzan nebo tlukot srdce Tonyho v okamžiku, kdy umírá. Dialogy slouží naprosto nepříznavě pouze k tomu, aby posouvaly děj příběhu dál.

Shrnutí a závěr

V této kapitole shrnu získané poznatky a pokusím se naplnit stanovené cíle neoformalistické analýzy, jimiž jsou určení dominanty a vymezení ozvláštňujících prvků s ohledem na multižánrovou povahu filmu.

Jelikož v průběhu analýzy dílčích částí filmu docházelo k průběžnému shrnutí poznatků, mohu nyní obecně konstatovat, že narativ jako formální prvek vytváří jakousi základnu v podobě páteřní struktury filmu, jejíž kompozice je rozdělena na dva samostatné celky, které se však vzájemně ovlivňují a doplňují. Dominantou filmu je tedy specifická dvojitá struktura vyprávění, jenž se dá označit jako příběh v příběhu, což se navíc samo o sobě může považovat za ozvláštňující prvek zejména v žánrové rovině psychologického thrilleru. Syžet filmu spojuje nejen skutečnost a vnitřní svět románu, ale propojuje také minulost se současností. Z toho důvodu je ve filmu *Nocturnal Animals* nastavena poměrně striktní hierarchie vztahů mezi jeho formálními a stylovými složkami, přičemž naraci je přisouzena pozice dominantního prostředku, který určuje povahu či významy prvků dílčích stylových částí, jež jsou narativu zcela podřízeny. Zároveň každá stylová složka plní ve vztahu k narativu trochu jinou funkci tak, aby v něm bylo možné toto spojení několika dimenzí uskutečnit.

Zatímco účelem mizancény je vytváření kontrastů pro lepší orientaci mezi dimenzemi vytvořenými narativem, kamera a střih mají za úkol celkovou podobu snímku a jeho lokaci sjednotit. To vše je doplněno poněkud druhořadou funkcí zvuku, jenž pouze dotváří atmosféru jednotlivých scén, potažmo celého narativního snímku. Celé této hierarchii dominuje především kompoziční motivace, ačkoliv jí prostupují i prvky motivace umělecké. Ty lze samozřejmě shledat v jakémkoliv jiném uměleckém díle, avšak konkrétně v tomto případě je potřeba jejich přítomnost zdůraznit zejména v důsledku historického kontextu filmu, resp. režiséra Toma Forda a jeho kariéry módního návrháře. Skrze ni byla věnována velká pozornost estetice a detailům zejména v případě kostýmů, což může být s ohledem na snímek *Single man* vnímáno jako autorský styl Toma Forda podobně jako motiv lásky.

Ve filmu *Nocturnal Animals* dochází k mísení několika žánrů. Není zde však jasně vymezená hranice toho, kde každý z žánrů začíná a kde končí. Přesto si ale v tomto ohledu můžeme pomoci narativem, resp. rozdělením syžetu na dvě části, což však samo o sobě představuje komplexní ozvláštění v žánrové rovině.

Příběh Suzan, odehrávající se v Los Angeles, je převážně melodramatický. Objevuje se zde však několik prvků, jenž tento žánr ozvláštňují či modifikují. Předně zde nefigurují klasické variace melodramatu, které zahrnují padlou ženu, svobodnou nebo opuštěnou matku, nevinného sirotka či muže jakožto hlavu domácnosti. Suzan je naopak prezentována jako silná, úspěšná a nezávislá žena, která má vše, po čem kdy toužila. Přesto se u ní ale objevují motivy emocionální a psychické bolesti pramenící z pocitu nevděčnosti, problémů v současném vztahu s Huttonem, ale především z četby knihy od bývalého manžela.

Melodramata se zpravidla soustřeďují na ženskou oběť. Tou se Suzan ale stává postupně a explicitně až na samém konci příběhu. Četba knihy totiž posléze vyústí v probuzení starých pocitů, které k bývalému manželi dříve cítila. To v případě Suzan evokuje naději na řešení jejích současných strastí, která je však v závěrečné scéně filmu dle konvencí melodramatu zničena a transformována do motivu pomsty, jenž Suzan postaví do role oběti vztahu, který v minulosti ukončila. Žánr melodramatu zde v tomto ohledu nabývá masochistických rozměrů, které jsou pro něj typické.⁶⁹ Melodramatickou linku ale v jednom okamžiku narušuje například tzv. *jump scare*, jenž se obvykle používá v hororech k nečekanému vylekání diváka. V případě snímku *Nocturnal Animals* mluvíme o scéně, kdy se Suzan dívá na batole skrze online přenos na mobilu od Sage (Jeny Maloneové). Na záběru kolébky se zničehonic objeví postava Raye, který v tomto případě naplňuje roli monstra, jehož zjev je navíc doplněn lekavou hudbou a změnou velikosti záběru.

Dějová linka Tonyho nese převážně prvky thrilleru, které naplňují konvence tohoto žánru. Syžet se zde totiž soustřeďuje na akt zločinu, k němuž došlo v neobvyklém prostředí texaské pouště. Figurují zde postavy zločinců (Ray, Lou, Turk), ochránce zákona (Bobby) a oběť (Tony) v podobě přihlížejícího, jehož příběh s kriminálními prvky poté narace v této části syžetu sleduje. Obě linky však zastřešuje žánr psychologického thrilleru, což je případ dalšího ozvláštňování. Thrillerově laděný příběh Tonyho má za účel vyvolat silné emoce jak u diváka, tak u postavy Suzan, která v podstatě reflektuje pocity diváka v průběhu sledování filmu. Dochází zde tak k navázání intimnějšího vztahu skrze propojení a sjednocení vnitřního světa jedné z hlavních postav a diváckých prožitků.

⁶⁹ HAYWARD, Suzan. Key concepts in cinema studies (Third Edition). London: Routledge, 1999, str. 240.

Analýza filmu *Nocturnal Animals* dokázala, že jej lze jednoznačně považovat za narativní snímek. Jeho dominantou byla určena právě narace, zejména pak vytváření specifické dvojité struktury vyprávění. Díky tomu zde vznikl tzv. příběh v příběhu, což představuje stěžejní ozvláštnění v žánrové rovině, skrze které jej nelze označit jako konvenční psychologický thriller.

Seznam použitých zdrojů a literatury

Prameny:

Nocturnal Animals [film]. Režie Tom FORD. USA, 2016. [Blu-ray] Praha: Bontonfilm, 2017.

Literatura:

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies: *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3, 1984.

BEDROSSIAN, Natalie. Reality or Fiction?: The Merge of the Worlds in Avatar and Nocturnal Animals. *Film Matters* [online]. 2018, 9(3), 138-146 [cit. 2020-06-16].

DOI: 10.1386/fm.9.3.138_1. ISSN 20421869.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

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

BORDWELL, David: *Historical Poetics of Cinema*. In.: *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press 1989.

ČSFD. Noční zvířata: Přehled. [online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z:

<https://www.csfd.cz/film/52430-nocni-zvirata/prehled/>

HAYWARD, Suzan. *Key concepts in cinema studies* (Third Edition). London: Routledge, 1999.

CHURCH GIBSON, Pamela. The Fashion Narratives of Tom Ford: Nocturnal Animals and Contemporary Cinema. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body* [online]. 2017, 21(6).

[cit. 2019-10-29]. DOI: 10.1080/1362704X.2017.1357367. ISSN 1362704X.

IMDb. Abel Korzeniowski: Awards. [online] [cit. 2020-05-20] Dostupné z:

https://www.imdb.com/name/nm0466851/awards?ref_=nm_awd

IMDb. Nocturnal Animals: Awards.[online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z:

<https://www.imdb.com/title/tt4550098/awards>

IMDb. Nocturnal Animals: Reference. [online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z:
<https://www.imdb.com/title/tt4550098/reference>

IMDb. Nocturnal Animals: User ratings. [online] [cit. 2019-10-23] Dostupné z:
<https://www.imdb.com/title/tt4550098/ratings>

PRÁŠIL, Jan. Noční zvířata / Glamour estetika a žánrová transgrese. *Cinepur* [online]. 2017.
[cit. 2019-10-14] Dostupné z:
<http://cinepur.cz/article.php?article=3963>

KIT, Borys. Tom Ford Teams With George Clooney for Thriller 'Nocturnal Animals'
(Exclusive). *The Hollywood Reporter* [online]. 2015. [cit. 2019-10-23] Dostupné z:
<https://www.hollywoodreporter.com/news/tom-ford-teams-george-clooney-783758>

KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAČ. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého
v Olomouci, 2013.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.
ISBN 978-80-210-7756-0.

Metacritic. Nocturnal Animals. [online] [cit. 2019-10-29] Dostupné z
<https://www.metacritic.com/movie/nocturnal-animals>

PACKER, Sharon. *Movies and the Modern Psyche*. Greenwood Publishing Group, 2007.

RENNER, Brian D. Nocturnal Animals Movie. *Movie Insider* [online]. 2017. [cit. 2019-10-23]
Dostupné z: <https://www.movieinsider.com/m13251/nocturnal-animals>

SKINNER, Quentin. *The Return of grand theory in the human sciences*. New York: Cambridge
University Press, 1985.

STAMP, Elizabeth. The High Style Sets of Tom Ford's Nocturnal Animals. *Architectural
Digest* [online]. 2016. [cit. 2019-11-18] Dostupné z:
<https://www.architecturaldigest.com/story/nocturnal-animals-set-design>

ŠKLOVSKIJ Viktor, Art as Technique: LEMON, Lee T. a Marion J. REIS. *Russian formalist
criticism: four essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. 1. vyd. Princeton University Press. 1988. ISBN 0-691-01453-1.

THOMPSONOVÁ Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace 10*, č. 1, 1998.

WRIGHT, Austin McGiffert. *Tony and Susan: a novel*. Dallas: Baskerville Publishers, c1993.

ZACHARIAS, Ramona. Communicating through Fiction: Tom Ford on Nocturnal Animals. *Creative Screenwriting* [online]. 2017. [cit. 2019-10-23] Dostupné z: <https://creativescreenwriting.com/nocturnal-animals/>

Seznam obrázků:

Obr. 1–30: vlastní screenshoty z filmu *Nocturnal Animals*.

Nocturnal Animals [film]. Režie Tom FORD. USA, 2016. [Blu-ray] Praha: Bontonfilm, 2017.

NÁZEV:

Neoformalistická analýza filmu Noční zvířata (2016)

AUTOR:

Daniel Orság

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce bylo provést neoformalistickou analýzu amerického filmu režiséra Toma Forda Noční zvířata (2016). Pozornost byla věnována jak formálním, tak i stylovým složkám filmu. Konkrétně se tedy analýza soustředila na naraci, stejně tak jako na stylové prvky, které zahrnuje práce s kamerou, mizanscéna, nebo střih či zvuk ve filmu. Metodologie související s vypracováním této analýzy vycházela z konceptu knihy Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové (české vydání, 2011). Jako dominantu filmu byl určen narativ, který má funkci řídicího prostředku v hierarchii vztahů mezi formálními a stylovými složkami filmu. Navíc bylo zjištěno, že snímek nelze označit za konvenční psychologický thriller, neboť právě v rovině žánru obsahuje ozvláštňující prvky.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalismus, analýza, dominantu, ozvláštňování, narace

TITLE:

Neoformalist analysis of the film *Nocturnal Animals* (2016)

AUTHOR:

Daniel Orság

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This work aimed to accomplish a neoformalist analysis of the American film *Nocturnal Animals* (2016), directed by Tom Ford. Both formal and stylistic aspects of this movie were inspected. More precisely, the analysis was focused on the narration as well as on the stylistic elements, which include the camera work, Mise-en-scène, the cut, and the sounds used in the movie. The methodology used for this analysis comes from the concept of the book *Film Art: An Introduction* by Kristin Thompson and David Bordwell (Czech edition, 2011). The narrative, which functions as a controlling tool in the hierarchy of relationships between the formal and stylistic components of the film, was identified as the dominant of the film. Moreover, this work concludes that *Nocturnal Animals* cannot be considered a conventional psychological thriller as it contains special elements not typical for this genre.

KEY WORDS:

Neoformalism, analysis, dominant, defamiliarization, narration