

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Sebereflexivnost a spiritualita ve filmu Leviatan**

**Andreje Zvjaginceva**

*Neoformalistická analýza*

Bc. Miroslava Janičatová



Katedra divadelních  
a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Sebereflexivnost a spiritualita ve filmu Leviatan Andreje Zvjaginceva* vypracovala samostatně za použití pramenů a literatury v práci uvedených. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěla poděkovat konzultantovi Mgr. Janu Černíkovi za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

Datum

.....

Podpis

## OBSAH

<b>Úvod</b>	6
1. Teoretická východiska	9
1.1. Neoformalismus	9
1.2. Filmová sebereflexivita	10
1.3. Filmová narace	14
1.3.1. Budování narativních významů podle Davida Bordwella	17
1.3.2. Kognitivistická naratologie podle Edwarda Branigana	17
1.4. Spirituální film	19
1.4.1. Transcendentální film podle Paula Schradera	20
1.4.2. Spirituální modus Jaromíra Blažejovského	21
2. Metodologie	23
3. Kritické ohlasy	28
4. Kulturně-historický kontext	33
4.1. Tomáš Glanc: Rusko prostřednictvím filmového obrazu	38
4.2. Andrej Zvjagincev v kontextu postsovětské kinematografie	41
4.3. Inspirační zdroje symbolických významů	43
4.3.1. <i>Leviathan</i> Thomase Hobbese	43
4.3.2. <i>Heinrich von Kleist</i> Michaela Kohlhaase	46
4.3.3. <i>Bible</i>	47
4.3.4. Skutečné události	49
4.3.5. Opera <i>Akhnaten</i> Philipa Glasse	49
5. Neoformalistická analýza	51
5.1. Segmentace syžetu	51
5.2. Cinematics	55
5.3. Čas syžetu, čas fabule	56
5.4. Stylistická analýza filmu <i>Leviatan</i>	57
5.4.1. Postavy a kostýmy	57
5.4.2. Kamera	58
5.4.3. Zvuk	63
5.4.4. Stříh	65
5.5. Naratologická analýza filmu <i>Leviatan</i>	66
5.5.1. Fabule	66

5.5.2. Prostor	67
5.5.3. Kauzalita	71
5.5.4. Čas	73
5.5.5. Motivace	74
5.5.5. Narace	75
6. Interpretace významových rovin ve filmu <i>Leviatan</i>	77
6.1. Implicitní významy	77
6.2. Symptomatické významy	82
<b>Závěr</b>	87
<b>Seznam pramenů a literatury</b>	91
A) Prameny	91
B) Literatura	96

## Úvod

„[...] nemáme zatím vůbec nic, nemáme jasný názor na vlastní dějiny, my jenom filozofujeme, stěžujeme si na nudu nebo pijeme vodku. Vždyť je to tak jasné: abychom začali v přítomnosti skutečně žít, musíme nejdřív vykoupit svou minulost, skoncovat s ní [...]“

A. P. Čechov Višňový sad<sup>1</sup>

Cílem předložené diplomové práce, nazvané *Sebereflexivnost a spiritualita ve filmu Leviatan Andreje Zvjaginceva*, je analýza a interpretace filmu *Leviatana*,<sup>2</sup> založená na neformalistické analýze. *Leviatan* je posledním dílem ruského režiséra Andreje Zvjaginceva, s nímž dosáhl doposud největších úspěchů.<sup>3</sup> Odehrává se v malém přímořském městě na severu Ruska, v němž platí lokální zákony nastolené místní duchovní a státní správou. Hlavním motivem filmu je stále se opakující společenské téma svévolné vlády státního aparátu, vedoucího k destrukci člověka, potažmo celé civilizace. Významový kontrast tvoří spiritualita, která se uplatňuje v několika rovinách. Primárně se objevuje na úrovni spirituálních motivů a jejich symbolických významů. Spiritualita je však také neoddelitelně spjata s vybranou dominantou analýzy (sebereflexivita), která spoluurčuje stylovou a narativní rovinu filmu. Cílem práce je tedy určit, jak se spiritualita ve spojení se sebereflexivitou konkrétně projevuje v jednotlivých rovinách i v celku.

Metodologickým postupem práce je neoformalistická filmová analýza. Východiskem analýzy je **sebereflexivita**, tak jak ji chápe a ustanovuje Jan Kučera,<sup>4</sup> která svými charakteristickými vlastnostmi prostupuje jak filmovou narací, tak stylem. Sebereflexivita také výrazným způsobem spoluformuluje na úrovni implicitních a symptomatických významů klíčové téma spirituality. Pro hlubší

---

<sup>1</sup> ČECHOV, Anton, Pavlovič. *Višňový sad*. Praha: Artur, 2005, s. 30.

<sup>2</sup> V oficiální distribuci je film uváděn jako *Leviathan*, rusky *Leviatan* nebo také *Левиафан*.

<sup>3</sup> Zlatý glóbus v sekci Nejlepší zahraniční film, cenu za Nejlepší scénář na festivalu v Cannes, cenu za Nejlepší evropský film v Polskie Nagrody Filmowe a řadu nominací.

<sup>4</sup> KUČERA, Jan. „Uvnitř“, „vně“ a monstrum. *Způsoby prožitku filmové sebereflexivity*. Cinepur 16, č. 52, 2007, s. 21.

pochopení filmu byl pro pozadí analýzy vybrán současný ruský kulturně-historický kontext a dobová kinematografie.

K analyzování filmu *Leviatan* vede autorku práce dlouhodobý zájem o ruskou kinematografii i kulturu a také potřeba vyplnit neprobádané místo, které dlouhodobě uniká českým filmovým historikům. Hlavní přínos této práce proto vidí v otevření cesty k hlubšímu pochopení často komunikovaného filmového díla posledních let, *Leviatana*, jemuž se po odborné stránce v českém kontextu doposud nikdo nevěnoval. Za odborně nedostačující můžeme označit české filmové kritiky, které film hodnotí ze subjektivní roviny a schází jim odpovídající metodologický aparát.<sup>5</sup> Nejkomplexnější přístup můžeme nalézt v bakalářské práci Kristýny Karevičové,<sup>6</sup> věnující se Zvjagincevovu *Leviatanu*, která však rovněž postrádá metodologický aparát a která: „*Charakterizuje a analyzuje film Leviatan z pohledu jeho politického a kulturního významu pro současnou společnost.*“<sup>7</sup>

Sekundárním cílem práce je analýza filmu *Leviatan*, který může částečně přispět k reflexi ruského filmu po rozpadu Sovětského svazu, jehož vývoj je jako celek historicky opomíjený. A to i přesto, že se jedná o období, kdy se ruský filmový průmysl strukturalizoval a objevila se v něm řada pozoruhodných

---

<sup>5</sup> Jako např. SPÁČILOVÁ, Mirka. *RECENZE: Jsi jen hmyz. Ruský Leviatan nese poselství jak z perestrojky.* [online]. iDNES.cz [cit. 13. 6. 2016]. Dostupné z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-leviatan-0ky-filmvideo.aspx?c=A141111\\_103538\\_filmvideo\\_vha](http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-leviatan-0ky-filmvideo.aspx?c=A141111_103538_filmvideo_vha), NECHVÍLOVÁ, Kateřina. *Rencenze: Leviathan. Do kdy bojovat s osudem?* [online]. Literární noviny [cit. 31. 7. 2016]. Dostupné z: <http://literarky.cz/kultura/film/18618-recenze-leviathan-do-kdy-bojovat-s-osudem>, ŠOBR, Michal. *Leviatan – mrazivý svéráz ruské národní demokracie.* [online]. Česká televize [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1009131-leviatan-mrazivy-sveraz-ruske-narodni-demokracie>, ČECH, Marek. *Leviatan: recenze filmu* [online]. AVmania.cz [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné z: <http://avmania.e15.cz/leviatan-recenze-filmu/?mobiredir=0> nebo LOUKOTA, Ladislav. *Film Leviatan se nálepky "proti-Putinovský" nezbaví, ať jeho říká režisér cokoliv.* [online]. eXtra kiNo [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné z: <http://dokina.tiscali.cz/clanek/film-leviatan-se-nalepky-proti-putinovsky-nezbavi-at-jeho-rika-reziser-cokoliv-245051>.

<sup>6</sup> KARANEVIČ, Kristina. *Analýza filmu Leviathan se zasměřením na námět, historii a názor společnosti.* Olomouc, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra slavistiky.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 1.

filmových talentů nebo tendencí. Následující práce tohoto druhu tak mohou z aktuálně předložené vycházet, nebo na ni navazovat. Postihnutí kinematografie po rozpadu Sovětského svazu je ale druhořadým cílem práce, protože ta primárně sleduje vytyčený cíl, a to co možná nejkompexněji analyzovat a interpretovat film *Leviatan* Andreje Zvjaginceva skrze postupy neoformalistické analýzy.



# 1. Teoretická východiska<sup>8</sup>

## 1.1. Neoformalismus

Základní teze, na níž stojí neformalistické myšlení Davida Bordwella a Kristin Thompsonové v rámci filmového stylu a narace, byla komplexně formulovaná v knize *Historical Poetics of Cinema*.<sup>9</sup> Kristin Thompsonová o ní dále mluví v analytické stati *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*,<sup>10</sup> která vyšla v českém překladu o deset let později pod názvem *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*.<sup>11</sup> Věnuje se v ní pěti vybraným filmům, v nichž sleduje stěžejní neoformalistický koncept dominanty. Radomír D. Kokeš např. považuje tuto stat' za vůbec nejpropracovanější práci Thompsonové.<sup>12 13</sup>

Neoformalismus je vhodnou výchozí metodou práce, protože k filmové analýze přistupuje jako ke koherentnímu souboru metod, které jsou s narůstajícím

---

<sup>8</sup> Ruská jména tvůrců, složená ze dvou křestních, jako např. Andrej Petrovič Zvjagintsev, jsou uváděna v průběhu práce při první zmínce v původním znění, při druhé zmínce jsou krácena a užívána v běžněji známé podobě. A to např. v podobě, Andrej Zvjagincev. Prostřední jméno je totiž typicky ruským rysem a je používáno spíše na oficiálních dokladech. Odvozováno je stanoveným způsobem od křestního jména otce. První takto sestavená jména jsou zaznamenána ve sbírce ruských přísloví od roku 945. Dostupné z: <http://roszakon.narod.ru>.

<sup>9</sup> BORDWELL, David. *Historical Poetics of Cinema*. In: Barton Palmer (ed.), *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989.

<sup>10</sup> THOMSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

<sup>11</sup> THOMSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1.

<sup>12</sup> KOKEŠ, D. Radomír. *Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz. Na okraj textu „Harry Potter a dvanáct let Chlapectví“*. Illuminace 27, 2015, č. 4, s. 69.

<sup>13</sup> V rámci neoformalismu je dále cenným zdrojem shrnující podoba této teorie české filmové teoretičky Kateřiny Svatoňové, vytvořená pro studijní účely Katedry filmových studií na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze: SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Neoformalismus a textová analýza* [online]. Metodologický rozcestník KFS [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>.

množstvím analýz a studií neustále modifikovány. Je tedy otevřenou metodou, která diváka vnímá jako aktivní subjekt, schopný rekonstruovat vyprávěný příběh v širším historickém, kulturním a ekonomickém kontextu.

## 1.2. Filmová sebereflexivita

Ústředním bodem neformalistické analýzy je potvrzení stanovené **dominanty**, protože ta dílo strukturně sjednocuje na různých rovinách a má značný vliv na jeho interpretaci. Kristin Thompsonová uvádí: „[...] *dominanta – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.*“<sup>14</sup>

Dominanta je rovněž klíčem k organizaci a formálním systémům díla, které mohou odhalit principy tvorby autora a hru s konkrétními estetickými prvky, protože je jim nadřazena. Dominantou filmu *Leviatan* byla stanovena sebereflexivita, z níž vyplívá nejvlastnější projev filmu, spiritualita.

V rámci sebereflexivity je cenným zdrojem téma a číslo 52. filmového časopisu Cinepur, *Sebereflexivita ve filmu*.<sup>15</sup> Zahrnuje několik podnětných filmových analýz a poprvé přeloženou typologizaci sebereflexivního diskurzu filmu *Ty jsi vypnul celý film* Glorie Withalmové,<sup>16</sup> v níž předkládá typy sebereflexivního diskurzu ve filmu. Zajímavým protipólem je v rámci vymezeného termínu disertační práce Petra Sczepanika *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*,<sup>17</sup> v níž autor pracuje s termínem „intermediální sebereflexivnost.“ I přesto, že je tento text důležitým zdrojem k širšímu pochopení sebereflexivity, v práci na něj nebudu odkazovat. Sczepanik totiž vnímá sebereflexivitu spíše intermediálně a primárně ji vztahuje na umění pozdní moderny 60. let 20. století. Stejně tak kniha Richarda Allena

---

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>15</sup> Viz. Cinepur 16, č. 52, 2007.

<sup>16</sup> WITHALM, Gloria. *Ty jsi vypnul celý film*. Cinepur 16, č. 52, 2007, s. 002.

<sup>17</sup> SCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, 2002. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy.

*Projecting illusion*<sup>18</sup> by mohla být vyhovujícím zdrojem, pokud by film vyžadoval analyzování pojetí iluze a jeho vztahu k fantazii ve zkušenosti s vizuální reprezentací. Allen totiž v knize zastává názor, že mnoho současných filmových teoretiků nesprávně analyzuje fikční svět z důvodu již neplatného filozofického pochopení vztahu interakce mysli, reprezentace a reality. Sám si tedy v tomto směru pohrává s diskursem filozofie, historie umění a feministických teorií.

Filmová sebereflexivita je celkově spjata s projevem filmů, které se snaží různými způsoby a za různými účely reflektovat sebe sama. A to konkrétně pokud jde o film ve filmu, mise en abyme, filmovou intertextualitu nebo intermedialitu, ponoření se do fikce vs. zcizení, anebo může film, jako v případě *The Maltese Bippy* (1969) Normana Panorama, předstírat svou nedokončenost. Sebereflexivita tedy nevytváří dokonalou „iluzi reality“, „diváka upozorňuje spíše na to, že je obrazem, vyprávěním, dílem, které vytvořil určitý autor či produkční podmínky, artefaktem, který souvisí s jinými filmovými díly a směry, s kinematografickou institucí jako takovou atd.“<sup>19</sup> Sebereflexivita je v některých případech rovněž důsledkem sebe-zrcadlení a jako zcizující efekt upozorňuje diváka na umělost a konstruovanost filmového světa a vyprávění. Některým tvůrcům naopak slouží k dosažení komických efektů, pro jiné se stala prostředkem pro znejistění diváka (např. v hororech), jiní ji používají k vytváření komplikovaných syžetů, pohrávajících si s hranicí fikce a reality. Sebereflexivní, anebo také sebereferenční filmy, ale mají tu možnost zaměřit se na filmový diskurs jako takový. Mohou tedy přitahovat pozornost diváka k filmovým kódům, tzn. úhlům kamery, montáži nebo barvě.<sup>20</sup>

Filmovou sebereflexivitu a pozici diváka přibližuje text Jana Kučery ‚Uvnitř‘, ‚vně‘ a monstrum. *Způsoby prožitku filmové sebereflexivity*,<sup>21</sup> v němž rozděluje diváckou percepci na základě dvou kategorií: **uvnitř a vně**. Ty „představují kognitivní metafory a schémata, kterými jako diváci a kritici

---

<sup>18</sup> ALLEN, Richard. *Projecting illusion. Film spectatorship and the impression of reality*. Cambridge: Cambridge university press, 1995.

<sup>19</sup> BENDOŤÁ, Helena. *Sebereflexivita ve filmu*. Cinepur 16, č. 52, 2007, s. 31.

<sup>20</sup> WITHALM, Gloria. *Ty jsi vypnul celý film*. Cinepur 16, č. 52, 2007, s. 002.

<sup>21</sup> KUČERA, Jan. „Uvnitř“, „vně“ a monstrum. *Způsoby prožitku filmové sebereflexivity*. Cinepur 16, č. 52, 2007, s. 21.

„žijeme“ a jejichž prostřednictvím popisujeme a prožíváme filmy.“<sup>22</sup> Tato dvě schémata mají rovněž blízko k analýze fabule a syžetu filmu a jsou vhodnou metaforou pro popis filmového prožitku. Úzce s nimi souvisí také Braniganova teorie vnímání jednotlivých prvků filmového díla ve smyslu „shora–dolů“ a „zdola–nahoru“,“<sup>23</sup> které Kučera ve svém textu zpřesňuje na termíny vnímání **distální a proximální**. Distální vnímání se podle něho vyznačuje tím, že má těžiště ve vnímaném objektu: „*Jinými slovy, divák se plně percepčně ‚přesouvá‘ do světa fikce, řeší problémy v něm nastolené, jeho kognitivní a emocionální procesy probíhají ‚uvnitř‘, v rámci tohoto světa, který je paradoxně ‚tam venku‘, ‚mimo‘ prostor diváka.*“<sup>24</sup> Proximální vnímání souvisí s kategorií „venku“, soustřeďuje se naopak na vnímající subjekt a je často navozeno narušením distálního vnímání: „*Z hlediska zaměření pozornosti se již nepromítáme centrifugálně ‚tam ven,‘ do světa fikce, ale vracíme se centripetálně ke zdroji vnímání.*“<sup>25</sup> Příčinou odstupu může být snaha diváka o kritickou distanci, v opačném případě je odstup navozen přímo strukturou filmu. Kučera dále popisuje komplikovanější případ proximálního vnímání, který nastává tehdy, když vidíme znepokojivý obraz, který není dostatečně rámován a motivován kontextem vyprávění a fikčního světa, v jehož důsledku je divák nucen k předloženému obrazu hledat vztah. Opakem mu je svět jasný a objektivní, který divák prostřednictvím identifikace s postavami řeší. Ke komplikovanějšímu proximálnímu vnímání dochází tehdy: **a)** je-li divák konfrontován se znepokojivým obrazem, který není dostatečně motivován kontextem vyprávění a fikce, a „*v důsledku toho se jako diváci ocitáme sami tváří v tvář tomuto obrazu a jsme k němu nuceni sami (tj. bez opěrného rámce fikčního světa a jeho postav) hledat vztah.*“<sup>26</sup> **b)** divák je konfrontován se světem, jemuž nerozumí a pro nějž nenachází „uvnitř“ světa fikce dostatečné vysvětlení. Divák tak musí přistoupit ke čtení filmu paradigmaticky, tzn. „*obrazy vzhledem k absenci*

---

<sup>22</sup> Tamtéž.

<sup>23</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992, s. 32.

<sup>24</sup> KUČERA, Jan. „Uvnitř“, „vně“ a monstrum. *Způsoby prožitku filmové sebereflexivity*. Cinepur 16, č. 52, 2007, s. 21.

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Tamtéž.

či oslabení narativních, kauzálních vazeb vyžadují zapojení širší množiny příbuzných textů a kontextů z osobní a kulturní paměti diváka.<sup>27</sup>

S pojmem sebereflexivity je ale nemyslitelně spjat také David Bordwell, a to skrze principy narativní analýzy a modů narace, v nichž zohledňuje postavu diváka a jeho konfrontaci s viděným dílem. Rovněž Edward Branigan analyzuje diváka a přikládá mu deduktivní vlastnosti. Dále připustí divákovu interpretaci narativního textu, a tím ho nutí k sebereflexivitě. Kristin Thomsonová se věnuje sebereflexivitě v článku *Estetika diskrepance: Pravidla hry*,<sup>28</sup> kdy napříč celým filmem Jeana Renoira hledá jeho dominantu, kterou stanovila nejednoznačnost. Rozpory (diskrepance) uvnitř filmu považovala za důkaz formální bohatosti a pozitivum filmu, které diváka nutí nevystačit si jen s jedním typem divácké zkušenosti. A právě promyšlený systém diskrepancí je podle Thompsonové důkazem realističnosti ve filmu *Pravidla hry*.<sup>29</sup> To dokládá tvrzením: „...pravidla hry postupně zvyšují složitost všech svých prostředků a naznačují divákovi, které divácké schopnosti bude potřebovat, aby je mohl vnímat.“<sup>30</sup>

Analyzovaný film působí při prvním zhlédnutí tíživě, zmateně anebo také odcizeně. Při pozornějším sledování lze ale pod povrchem nalézt důmyslně promyšlenou koncepci, která ony dojmy vytváří a zároveň jednotlivě sceluje. Důsledkem koncepce je neumožnit divákovi se v díle „zabydlet.“ *Leviatan* tedy diváka vytrhává z distálního vnímání a směřuje ho k proximálnímu, k pohledu z odstupů. Aby toto čtení bylo možné, musí být aplikovaná zmíněná protichůdná tendence, která prvky spojuje, organizuje a vytváří mezi nimi souvislosti.

Pozornost diváka je konkrétně narušována sebereflexivitou, která prostupuje celou formou analyzovaného filmu. Tento fakt rozkryje segmentace filmu, do níž jsou zaneseny její projevy. A to např. ve formě zrcadlení, odcizenosti, opakování, atd. Výsledky ze segmentace poslouží k doložení sebereflexivity ve stylistické rovině (podkapitola 5.4.), kde se projevuje např. v rovině kamery plíživými jízdami nebo v rovině naratologické (podkapitola 5.5.) opakováním scén a lokací.

---

<sup>27</sup> Tamtéž.

<sup>28</sup> THOMPSON, Kristin. *Estetika diskrepance: Pravidla hry*. *Illuminace* 10, 1998, č. 3.

<sup>29</sup> Francouzsky *La règle du jeu*, 1939.

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 81.

Pro vyhodnocení dominanty filmu bude dále využita metoda Cinematics,<sup>31</sup> která analytickou cestou stanovuje počet záběrů, sekvencí a jejich trvání ve filmu.

Ve směřování od distálního k proximálnímu čtení se nachází dominanta analyzovaného filmu. Významový kontrast proximálního čtení ale tvoří spiritualita, která se pojí s Kučerovým rozšířeným vnímáním tohoto termínu, nazvaným dle něho jen **a)** a **b)**. Všechny obrazy dominanty jsou nyní ale dost nepevné, budou proto zpřesňovány ve zmíněných kapitolách. V závěru práce pak bude dominanta i spiritualita redefinována.

### 1.3. Filmová narace

V oblasti filmové narace bude vycházeno z knihy *Narration in the Fiction Film*,<sup>32</sup> v níž David Bordwell pracuje s principy divácké percepce a definuje čtyři typy narativních konstrukcí, jejichž výklad je součástí této kapitoly. Pro potřeby práce je vhodná rovněž kognitivně-naratologická teorie Edwarda Branigana, kterou nastínil v knize *Narrative Comprehension and Film*.<sup>33</sup> Kognitivní procesy jsou stěžejním prostředkem pro percepci *Leviatana* a z toho důvodu je Braniganově deskripci obecných principů narativního porozumění a stanovení osmi úrovní narace věnována zvýšená pozornost.<sup>34</sup>

V návaznosti na neformalistické myšlení bude využita několikrát revidovaná kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*<sup>35</sup> Davida Bordwella a Kristin Thompsónové. Kniha je pro potřeby práce cenným zdrojem, protože dokládá úzkou spojitost narace a stylu. David Bordwell v ní doslova zmiňuje, že stylové prvky nestojí samy o sobě, ale je třeba je chápat v určitém kontextu. A to zvláště, pokud se chceme dobrat významů, které film může potenciálně obsahovat: „*Například prvky stylu ovlivňují narativ a naopak, a mnozí filmaři plánují styl tak,*

---

<sup>31</sup> Dostupné z: <http://www.cinematics.lv/>.

<sup>32</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

<sup>33</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.

<sup>34</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.

<sup>35</sup> BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.

aby odrážel vývoj fabule.”<sup>36</sup> Stejně tak film *Leviatan* vybízí k tomu, abychom principy narativní a stylistické formy zkoumali napříč celým filmem. Dále je ukázkovým příkladem toho, jak může být divácký zážitek ovlivněn regulací narace na tok informací o fabuli.

Bordwell a Thompsonová definují fabuli jako strukturovaný soubor všech kauzálních událostí a syžet jako události ukazující se v díle nepřímo, což nutí diváka k aktivitě. Na rozdíl od fabule je syžet organizován samotným filmem. Mimo tyto dva prvky je důležitý také styl, který je souborem specifických kinematografických technik, ovlivňujících syžet. Syžet i styl jsou ve vzájemné interakci a vztah mezi fabulí a syžetem je založen na třech principech, na jejichž základě je v *Leviatanu* zkoumán.<sup>37</sup>

**a) Narativní logika** – divák si dává při vytváření fabule narativního filmu jednotlivé události do vzájemných kauzálních vztahů a lineární posloupnosti.

**b) Čas** - syžet nám může poskytovat informace o fabuli v různém pořadí. Fabule je sice lineární, ale syžet nám o ní může poskytovat informace nelineárně (například pomocí flashbacků nebo flashforwardů, jejichž povaha může být přiznaná, nebo zamlčená).

**c) Prostor** - všechny události fabule jsou reprezentovány syžetem ve vztahu k prostoru, ať už abstraktnímu, nebo konkrétnímu. Syžet může divákovi usnadnit konstrukci fabulačního prostoru, nebo ji opět komplikovat.

Dvěma základními principy, ovlivňujícími kompozici syžetu *Leviatana*, jsou **retardace a redundance**.<sup>38</sup> První zmíněný princip spočívá v zamlčování či oddalování konkrétních informací, které mohou u diváka vyvolat očekávání, napětí a další emoce a dojmy. Princip retardace bývá nejpatrnější v rámci expozice filmu. Ta nemusí být pouze koncentrovaná (všechny důležité informace se divák dozví ihned), ale může být distribuovaná postupně v dalších částech filmu. U expozice také rozlišujeme, zda je předběžná (syžet poskytuje informace hned na začátku), nebo pozdržená. Princip redundance je naopak založen na opakování a nadbytečnosti informací. Tento princip podněcuje v divákovi tvorbu předpokladů,

---

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>37</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 51 - 52.

<sup>38</sup> Tamtéž.

závěrů a hypotéz o fabuli. Dalším z postupů naratologické analýzy je zkoumání syžetu z hlediska tzv. informovanosti. V tomto ohledu jsou důležité dva aspekty: rozsah a hloubka. Z hlediska rozsahu se ptáme, kolik informací o fabuli je divákovi poskytováno v průběhu filmu syžetem a které jsou mu naopak zamlčovány. Všechny narativy jsou samozřejmě sebevědomé, úkolem analýzy je odhalit, do jaké míry.<sup>39</sup>

Pozornost bude směřovat také k motivacím, kterými rozumí Bordwell a Thompsonová: **definice**. A člení je na čtyři základní: **kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká**.<sup>40</sup> Kompoziční motivace „*ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoli prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času*“.<sup>41</sup> Kompoziční motivace vytváří pro každé jednotlivé umělecké dílo jakýsi vnitřní soubor pravidel. Realistická motivace se vztahuje k vnějšímu světu a poskytuje mu jistou míru věrohodnosti. Transtextuální motivace zahrnuje jakýkoli odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl, podmíněná je ale znalostí podobných konvencí v jiných uměleckých formách. Umělecká motivace je viditelná a signifikantní pouze tehdy, když jsou ostatní tři typy motivace potlačeny.<sup>42</sup>

### 1.3.1. Budování narativních významů podle Davida Bordwella

David Bordwell stanovuje čtyři typy narativních konstrukcí: **klasičskou, uměleckou, historicko-materialistickou a parametrickou naraci**.<sup>43</sup> Každé z nich připisuje odlišné strategie narace, konstrukce syžetu a využití stylistických prostředků. Jak ale Bordwell konstatuje, každý film se nemusí nutně držet pouze jediného modu a může být produkován a zároveň pochopen s ohledem na mody několik.<sup>44</sup> To ale není případ *Leviatana*. V něm se primárně projevuje narace parametrická, protože je podřízena filmovému stylu. Bordwell ji označuje za nejvíce kontroverzní

---

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> THOMSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998, č. 1, s. 14.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>43</sup> V originále: Classical Narration, Art-Cinema Narration, Historical-Materialist Narration a Parametric Narration.

<sup>44</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 155.



a dala by se pojmenovat jako „na styl orientovaná, dialektická, permutační nebo dokonce poetická.“<sup>45</sup> Vyznačuje se stylo-centričnem, tedy tím, že poukazuje na samotné vlastnosti stylu, jež se stávají v dané struktuře nejvíce dominantními. Styl v rámci parametrické narace není vždy podřízen požadavkům syžetu, jak tomu bylo u předchozích třech typů. Bordwell zde ustanovuje tři možné vztahy mezi syžetem a stylem. Nejčastější je však ta třetí, kdy se syžet a styl střídají ve své důležitosti a postupně doplňují roli dominujícího prvku určující celkový ráz filmu.

### 1.3.2. Kognitivistická naratologie podle Edwarda Branigana

Edward Branigan a David Bordwell jsou považováni za přední představitele kognitivistických tendencí, protože zohledňují koncept diváka a jeho vnímání narace. Konstruktivistická teorie psychické aktivity je ve svém principu postavena na faktu, že vnímání a myšlení jsou aktivní a cílené procesy lidského poznání. Stejně tak je již dříve chápal i Rudolf Arnheim.<sup>46</sup> Pouhé smyslové počitky nemohou samy o sobě vyvolat vjem, pokud je ale základní obrazový materiál roztržštěný či víceznačný, je nutno jej nejprve uchopit. Ke konstrukci percepčního úsudku tak podle Branigana dochází díky nevědomým deduktivním procesům, a to u každého diváka. Dedukce, čili usuzování, se proto stává jedním ze základních pojmů konstruktivistické psychologie.

Své teze rozvinul Branigan v knize *Narrative Comprehension and Film*,<sup>47</sup> v níž naraci nehodnotí pouze z hlediska členění textu. Popisuje naopak lidskou postavu z takového pohledu, aby jí osvětlil, proč a jak interpretujeme umělecká díla z hlediska narace. Východiskem této teorie se stává, podobně jako u Bordwella,

---

<sup>45</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 274.

<sup>46</sup> Rudolf Arnheim je předním představitelem tzv. tvarové teorie, která vychází z předpokladu, že je člověk integrální součástí vesmíru a že struktura lidského vnímání má v něm svůj předobraz. Strukturální síly vesmíru tedy působí i na člověka, ovlivňují proces jeho zrakového vnímání a následně i utváření kompozice uměleckého obrazu a způsob jeho percepce. Kompozice obrazu nás tedy odkazuje nejen k intenci autora a díla, ale zároveň je i výsledkem působení těchto strukturálních sil. Více viz.: ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkley: University of California Press, 2004.

<sup>47</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992, s. 1.

pojmem *narativní schéma*, tj. metoda vědomého třídění smyslových vjemů: „*Schéma je pouze jedním typem mentální struktury a narativní schéma je pouze jedním typem z řady schémat, která používáme k řešení širokého spektra každodenních problémů.*“<sup>48</sup>

Branigan je dále přesvědčen, že filmy nevnímáme jako soubory prvků (myšleno detail po detailu), naopak se jim snažíme porozumět v celcích, na základě narativních schémat. Narativní porozumění se podle jeho teorie shoduje rovněž s Bordwellovým tvrzením, probíhá postupným vnímáním jednotlivých prvků díla, tj. *zdola-nahoru (bottom-up)*, v němž vnímání postupuje od základních mentálních počitků, dochází tedy ke smyslovému procesu sběru informací a *shora-dolů (top-down)*, čili postup od obecného ke konkrétnímu, při němž vyhodnocení dat umožňuje vznik hypotéz, očekávání a domněnek v mentální konstrukci příběhu. Oba zmíněné procesy jsou podle Bordwella „...*deduktivní, poněvadž jednotlivé percepční úsudky o počitku jsou koncipovány na základě daných předpokladů poskytnutých prezentovanými informacemi, zvnitřněnými pravidly nebo předchozí zkušeností diváka.*“<sup>49</sup>

Branigan člení narativní schéma do osmi kategorií, které na sebe vzájemně reagují. Navržený postup lze využít k analýze mnoha úrovní filmu (pohyb kamery, organizace scény, celková organizace díla), neboť narativní vzorce nalézáme jak v mikrostrukturách, tak v makrostrukturách:

1. *Abstrakt (abstract)* - titulek nebo kompaktní sumář situace, která bude následovat. Pokud je rozšířená, stává se *prologem (prologue)*;
2. *Orientace (orientation)* - popis aktuálního stavu věcí (definuje postavy, čas a místo), zatímco *expozice* je závislá na stavu událostí z minulosti;
3. *Iniciační událost (initiation event)* - mění stávající stav věcí;
4. *Cíl (goal)* - vyjádření záměru nebo emocionální reakce protagonistů na iniciační událost;

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 1.

<sup>49</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: 1985, University of Wisconsin Press, s. 31.

5. *Komplikující akce (complicating action)* - staví překážky bránící dosažení cílů;
6. *Rozuzlením (resolution)* – reflektuje rozpor mezi cílem a znovunastolením počáteční rovnováhy;
7. *Epilog (epilogue)* - prezentuje (zpravidla implicitně) morální nebo jiný závěr o uplynulém sledu událostí;
8. *Narace (narration)* - neustále implicitně nebo explicitně přítomná:
  - a) vypravěč je dostatečně důvěryhodný, že může předkládat příběh
  - b) události jsou natolik neobvyklé a podnětné, abychom měli důvod je dále sledovat.

Výše popsaná kognitivisticko-naratologická teorie Edwarda Branigana je pro potřeby práce funkční metodologií z několika důvodů. Za prvé účelně doplňuje neoformalistickou analýzu, v níž se v řadě teoretických stanovisek protíná, za druhé Branigan nepovažuje narativ za pouhý způsob členění textu, ale za složitější konstrukt, za třetí počítá s tím, že narativní schéma není schopné zodpovědět všechny dotazy, týkající se pochopení příběhu, a divák musí vzít v úvahu i jiná než narativní schémata, zapojit specifické kulturní vědomosti dané země (což zahrnuje také akceptování spirituálního projevu filmu), a za čtvrté akceptuje a analyzuje diváka, kterého přivádí k sebereflexivitě. S takovým postupem počítá ale jen v případě, pokud je narativní koncept kauzality dostatečně silný, aby zahrnul sociální, etické a kulturní faktory. Z toho vyvozuje, že „*dělení a úpravy mají psychologický rozměr a nemohou být striktně definovány materiálními nebo formálními termíny.*“<sup>50</sup>

#### **1.4. Spirituální film**

Projev spirituality je spojován především s filmovým stylem. Projevuje se ale také v rovině mimoobrazové, kterou shledal prokazatelnou ve své disertační práci s názvem *Spiritualita ve filmu* Jaromír Blažejovský již u Zvjaginicevova debutu *Návrat* (2003). Blažejovský v práci zkoumá způsoby, jimiž může být v audiovizuálních dílech vyjádřena náboženská zkušenost. Porovnává teoretické

---

<sup>50</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992, s. 29.

přístupy s náboženskou dimenzí v kinematografii a přináší komparaci teorií spirituality, které se shodují v názoru, že film disponuje specifickými nástroji k zobrazení posvátna a že tyto nástroje lze popsat jako jistý **styl**, jehož klíčovou kategorií je **čas**. Důležité je ale poznamenat, že se jedná o teorii, která není plně kompatibilní s neformalistickou analýzou, přestože pracuje s Bordwellovým termínem parametrická narace.<sup>51</sup>

O vlastní pojetí se pokusil v roce 2002 rovněž Vladimír Suchánek v knize *Topografie transcendentální souřadnic filmového obrazu*.<sup>52</sup> Na ni nebude brán ale v práci zřetel, protože Suchánek v ní pojímá film jako duchovní umění, které se, příznačně k názvu knihy, zakládá spíše na osobní zkušenosti a intuici.

#### 1.4.1. Transcendentální film podle Paula Schradera

Paul Schrader charakterizuje transcendentní film jako „*všeobecně reprezentativní filmickou formu vyjadřující Transcendentno*.“<sup>53</sup> Transcendentní styl se vyznačuje třemi fázemi. Jedná se o **každodennost, disparitu a stázi**. Každodennost je zobrazena ve filmu například tak, že vidíme běžný život, pozorujeme postavy, jak činí naprosto běžné operace a úkony. Dále např. sledujeme postavy, jak jedí, pijí, nebo si jdou koupit něco do obchodu. Tzn., že jsou postavy vystavovány každodenní rutině. Disparita označuje disharmonii mezi člověkem a prostředím, ve kterém pobývá. Závěrečnou fází, kterou transcendentní styl prochází, je stáze, což je „*zmrazený pohled na život, který disparitu neuvolňuje, ale transcenduje ji*.“<sup>54</sup> Schrader uvádí příklad stáze v podobě záběru z filmu *Pozdní jaro*, v němž kamera dlouho ulpívá na váze. Schrader ve své publikaci dále dodává, že transcendentní rovina díla nemá být synonymem pro filmy s náboženskými motivy, určující je totiž styl, nikoliv téma. A toto tvrzení je ve skutečné symbióze s filmem *Leviatan*.

---

<sup>51</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 247-310.

<sup>52</sup> SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.

<sup>53</sup> SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley - Los Angeles, London: University of California Press, 1972, s. 8-9.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 49.

### 1.4.2. Spirituální modus Jaromíra Blažejovského

Jaký je rozdíl mezi duchovním, náboženským a spirituálním filmem? Duchovní film je jakýkoliv film, který divák může vnímat duchovně, pokud se rozhodl, že ho tak vnímat bude. Náboženský film vnímáme jako žánr, který zpracovává náboženské náměty. A pokud hovoříme o spirituálních filmech, mluvíme o filmech, které „diváka přivádějí k náboženské zkušenosti pomocí jistých strukturních kvalit.“<sup>55</sup>

Spirituální film chápe Jaromír Blažejovský dále jako „audiovizuální dílo, jež stylotvornými prostředky dosahuje spirituálního modu.“<sup>56</sup> Za spirituální film označuje ten, při němž recepce nevychází z racionální analýzy, zakládá se ale na prožitku, na něž je vázán filmový styl. Do této zkušenosti nezahrnuje náboženské narážky, symboly nebo intertextové odkazy. Blažejovský dále přichází s pojmem **spirituální modus**, jenž nese „aspekt syntaktický a pragmatický: týká se jak procesu kódování, tak dekódování.“<sup>57</sup> Stěžejní je v rámci něho divácká recepce, jelikož film může být zamýšlen ve spirituálním modu, ale nemusí tak být divákem pochopen a naopak. Stejně tak jako symptomatické významy stanovené Davidem Bordwellem.

Specifičnost spirituálního modu spočívá v „jeho (sebe)odlišení od vyprávění běžného. Ve spirituálním modu jinak plyne čas, jinak se chovají postavy, jinak vypadá svět. Jeho hlavní vlastností je otevřenost vůči ‚jinému‘, příběh je vyprávěn tak, aby bylo zřejmé, že kontext viditelného světa není poslední, že existuje vyšší ‚rám‘, jímž teprve se svět uzavírá. Máme na mysli zvláštní ontologický status možného světa, kdy nad viditelným vládne neviditelné zcela jiné.“<sup>58</sup> Některé filmy pak podle Blažejovského nabízí také možnost „přepnutí“ mezi profánním a spirituálním modem. Spirituální filmy zároveň mohou nabízet dvě možnosti čtení, mezi nimiž může oscilovat jak náboženské, tak profánní.

Atributem spirituálního modu je ale především transcendentní čas. Jedná se o typ filmového času, jehož plynutí si divák po určité době začne uvědomovat

---

<sup>55</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno, 2006. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, s. 12.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 74.

a začne se tak projevovat transcendence. Často může jít o zdánlivě zbytečné nebo zbytečně dlouhé záběry či scény, což je pro *Leviatana* zcela signifikantním projevem. Může se jednat také o tzv. „transcendentní jízdy“ (plíživé, až hororové jízdy) nebo zátiší. Transcendentní prostor poté vzniká specifickým využitím transcendentního času a mizanscény. V případě druhého jmenovaného prvku je důležitá především míra „konkrétnosti“, obsažená v prostoru záběru.

Atributem spirituálního modu je i atribut pasivity. Tento výrazový prostředek lze navodit způsobem rámování (distance, důraz na prostředí), úhlem snímání (nadhled, podhled aj.), prací s časem a délkou záběrů (záběry pokračují i po zpracování základní předávané informace), herectvím (postavy se pohybují jako loutky, dialogy podávají neexpresivně) a také hudebním doprovodem, v rámci něhož je často využívána klasická nebo duchovní hudba.

## 2. Metodologie

Pozadím k filmové analýze se stane reflexe recepce *Leviatana*, která ozřejmí domácí i mezinárodní přijetí filmu a kulturně-historický kontext Zvjagincevova *Leviatana*, v rámci něhož se dostane tvorba Andreje Zvjaginceva do konfrontace s postsovětskou kinematografií a rozkryje inspirační zdroje filmu. Následovat bude analýza. Jejím prvním krokem bude segmentace syžetu v závislosti na stanovené dominantě filmu, sebereflexivitě. Tím, že z narace filmu vystupují úvodní a závěrečné titulky, budou označeny písmeny „Ú“ a „Z“. První sekvence a deset následujících ponese označení římskými číslicemi - s ústředními názvy v rámci sdělovaných informací. Scény budou označeny číslicemi, pod nimiž malá písmena značí záběry, které se izolují v rámci scén. Sekvence jsou hierarchicky vyšší bloky organizace filmu, obsahují proto dějově bezprostředně související scény. Segmentace mimo jiné rozkryje skutečnost, že mnohé sekvenční „řetězce“ v *Leviatanovi* obsahují pouze jedinou scénu. V takovém případě jsou označeny pouze číslem (např. scény č. 1, 2, 3, 6, atd.). Názvy kapitol koncentrují narativní významy („Porušení zákazu“, „První rána osudu“, „Utrpení Lilji“, apod.) a plní tak roli hierarchicky vysoko ležících *abstraktů*, pomáhajících divákovi lépe porozumět vývoji vyprávění. Někdy však kauzální řetězce přetékají přes kapitoly (např. sekvence č. 10 a č. 11 spolu souvisejí kauzálně, časově i prostorově, ale jsou každá v jiné kapitole), a proto k označení kapitol není číslování scén přiřazeno. Pro snazší dohledávání příslušných pasáží ve filmu jsou uváděny za stručnými popisy scén i čísla záběrů. Předstupněm naratologické analýzy jsou také poznámky, v kolika dnech se děj filmu odehrává, nebo informace o změnách ve vyprávění.

Stanovená dominanta filmu, sebereflexivita, přímo ovlivňuje tok filmu. Její projevy jsou proto zaneseny do segmentace syžetu a uvedeny pod příslušným písmenem v rámci jejího projevu:

- A) Filmového stylu
- B) Filmové narace
- C) Významové roviny

Segmentaci bude doplňovat statická analýza délky záběrů, metoda Cinematics, která věrně vyhodnotí počet záběrů, sekvencí, a jejich trvání ve filmu.

Rozkryje specifické projevy ve formě, stylu a ve významové rovině *Leviatana* v závislosti na dominantě.

Sebereflexivita tedy prostupuje dílem v narativní, stylistické i tematické rovině. Na ní je závislá rovněž spiritualita, která se ve filmu projevuje svými nejvýraznějšími stylovými ozvláštňujícími prvky a zároveň nejvýrazněji spoludefinuje narativní mód. V narativní rovině filmu se sebereflexivita projevuje ve formě **zrcadlení, zdvojování, protikladů, opakování (redundance), nejednoznačnosti, ponořením do světa fikce vs. zcizením, intertextualitou, metaforičností nebo reflexí společenského tématu režisérem filmu.** *Leviatan* zároveň částečně rezignuje na vytvoření dokonalé „iluze reality“, a to na základě užití řady intertextových odkazů (politických, společenských, náboženský, spirituálních). Skrze všechny zmíněné prvky konfrontuje recipienta s faktem, že je se sdělením filmu neodmyslitelně spjat. Dále se projevuje na základě jednání protagonistů filmu, které spojuje řada společných faktorů. Žijí v nejmenovaném maloměstě odtrženém od Ruska, kde si lokální prostředí vytváří vlastní zákony a parametry. Postavy se potýkají s vnitřní osamělostí a vzájemným odcizením, neschopností komunikovat a s touhou po lásce. Spojuje je skromný život v protikladu s nábožensko-politickým systémem, kterému jsou podrobeny a který funguje v přepychu. Stěžejním narativním faktorem je ale ona odcizenost, která dává potažmo vzniknout sebereflexivitě. Odcizenost je zakotvená jak ve vztahu mezi postavami, tak také ve finálním působení filmového díla na diváka.

V rovině stylistické se sebereflexivita vyznačuje **zcizovacími pohledy kamery, úhlem snímání, barvě a montáží.** A to vše za účelem **sebeidentifikace diváka** s jeho sdělením. Sebereflexivita totiž neznamená pro diváka pouze odstup a nadhled, zároveň ale znejistění sebe samého ve fikčním světě. V analýze budou projevy sebereflexivity, jejich funkce a motivace v rámci stylové a naratologické analýzy, doloženy.

Sebereflexivita a její projevy explicitně souvisí se spirituálním modelem, který nese nejvyšší stylotvornou podobu a je zároveň klíčem k pochopení významů *Leviatana*. Projevuje se skrze transcendentní čas, jak jej popisuje Jaromír Blažejovský. Spirituality je ve filmu docíleno např. „transcendentálními jízdami“ či scénami, které přes sebe přetékají, způsobem rámování, prací s časem a délkou



záběrů, které častokrát na místě akce zůstávají a trvají několik vteřin po jejím konci. Odcizeným herectvím nebo užitím vážné hudby. Dohromady ale divákovi dávají zážitek blízký specifikám žánru hororu. Toto podobenství dokládá rovněž Blažejovský: „*Analogii k tomuto procesu známe z thrillerů a hororů, které dosahují napínavého či hrůzostrašného efektu právě znejistěním ontologického statusu fikčního světa.*“<sup>59</sup>

Sebereflexivní nebo spirituální film si tedy pohrává s diváckou percepcí, která je ústředním bodem zájmu kognitivistické teorie Davida Bordwella, Kristin Thompsonové i Edwarda Branigana. V práci bude ale v rámci stanovené dominanty pracováno s termíny distální a proximální sebereflexe, stanovených Janem Kučerou, protože je definuje strukturovaněji. V případě distálního vnímání konkretizuje percepci směrem dovnitř, do fikčního světa a v případě proximálního vnímání apeluje na kritickou distanci zvenku. V článku navíc Kučera shrnuje Bordwellovo a Braniganovo myšlení a sebereflexivitu ustanovuje. Ve filmu bude proto sebereflexivita na základě jeho myšlení zkoumána v následujících rovinách:

- A) **Narativní rovina a diegeze** – reflektování konstrukce příběhu, procesu vypovídání, organizace času a prostoru (zrcadlení, zdvojování, protiklady, opakování, nejednoznačnost, ponořením do světa fikce vs. zcizením, intertextualitou).
- B) **Kinematografická reflexe a filmový styl** – reflektování filmového střihu, pohybů kamery, obrazu a zvuku (zcizovacími pohledy kamery, úhlem snímání, barvě a montáži).
- C) **Významotvorná rovina** – intertextové odkazy k politicko-náboženskému zřízení nebo symbolu Leviatana (opakování, zrcadlení, nejednoznačnost, metaforičností společenského tématu režisérem filmu).

Po segmentaci bude přistoupeno k analyzování času syžetu a fabule, což rozkryje specifické prostředky, jimiž dosahuje film lineárnosti ve vyprávění. Stylistická analýza se zaměří na charakteristiku protagonistů filmu, jejich vedení, kostýmů postav, vzájemným vazbám a motivacím. Analýze bude podrobena také kamera, střihová skladba a zvuk, a to vše s důrazem na stanovenou dominantu,

---

<sup>59</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno, 2006. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, s. 71.

skrze niž vystupují na povrch signifikantní znaky spirituality. Naratologická analýza rozkryje leitmotiv opakování na základě navracení se k totožným lokacím, popíše narativní tok a také kauzalitu filmu, jejímiž hybateli jsou tři skupiny postav. Státní správa, církevní správa a obyvatelé města. Čas syžetu zase rozkryje manipulaci fabule s pořádkem a trváním události, protože informace v průběhu trvání filmu zdržuje, a to za účelem sebeidentifikace diváka se sdělením filmu. Součástí kapitoly bude také charakteristika *Leviatana* v rovině motivací, který se vyznačuje motivací kompoziční, realistickou a transtextuální. Kompoziční motivace se projevuje na základě dlouhých komponovaných záběrů za účelem vybudování napětí. Realistická souvisí s absencí imaginární dějové linie a bytím ve fikčním světě postav. Transtextuální motivace odkazuje ke kulturním citacím užitých ve filmu. Opomíjení motivace umělecké znamená, že je v *Leviatanovi* na úkor třech předešlých potlačena. Vyhodnocena bude také forma narace, která nese v případě analyzovaného filmu především znaky parametrické narace. V rámci ní vystupuje do popředí filmový styl, jehož je spiritualita nejvýraznějším ozvlášťujícím prvkem.

V poslední kapitole bude věnována pozornost významovým rovinám filmu, konkrétně těm implicitním a symptomatickým. Referenční a explicitní rovina je upozaděna z důvodu omezeného rozsahu práce a také proto, že se v nich sebereflexivnost projevuje zřídka kdy (viz. Schéma 1). Implicitní významy definují kulturní odkazy a symptomatické pozadí filmového průmyslu v době vzniku *Leviatana*. I přestože Bordwell s Thompsonovou stanovují celkem čtyři druhy významů - a určitě bychom i v následujících dvou našli prvky sebereflexivity - nebude na ně brán zřetel, a to s ohledem na stanovený rozsah práce. Čím více se totiž v rámci kategorií posouváme nahoru, tedy od těch málo zjevných významových vzorců k těm více konkrétním, je sebereflexe zřejmější a silnější. Jinak řečeno, čím více musíme jako diváci zapojovat naše interpretační schopnosti, tím více chápeme významy sebereflexivně. Ve vybraných dvou jsou tyto aspekty nejvíce prokazatelné, a proto jim je věnována zvýšená pozornost.

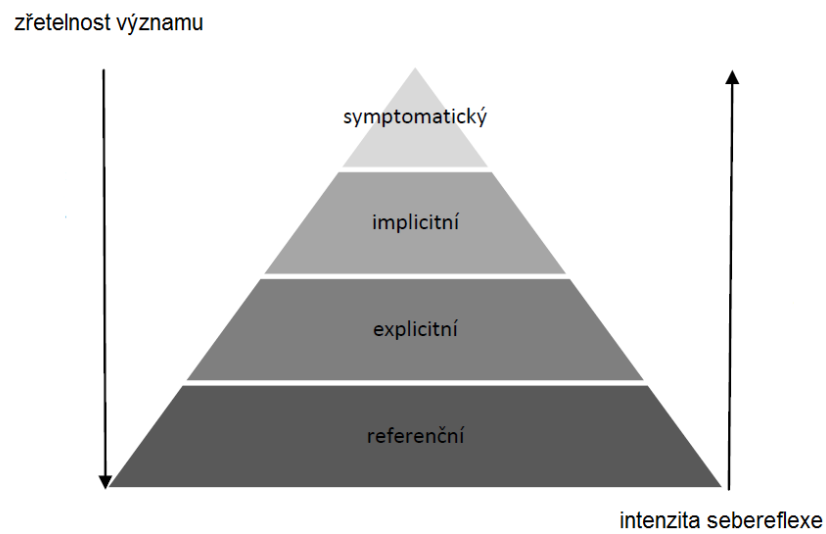


Schéma. 1 - Schéma dokládá, že analyzování implicitních a symptomatických významů je tou nejpřímější cestou pro rozkrytí významových rovin filmu, vedoucích v případě *Leviatana* k sebereflexi.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Schéma převzato z: DOKOUPIL, Zdeněk. *Kukuška: Srovnáním ironií a nedorozuměním k protiválečnému poselství*. Brno, 2016. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury, s. 28.

### 3. Kritické ohlasy

V průběhu práce bude vycházeno jak z ruských, tak také mezinárodních mediálních ohlasů na analyzovaný film. V případě ruských bude čeráno např. z odborného časopisu o filmu Искусство кино<sup>61</sup> a Киноведческие записки.<sup>62</sup> Dále také z populárně komerčního КиноПоиск,<sup>63</sup> kde publikuje jak laická, tak také odborná veřejnost. V případě mezinárodních zdrojů např. z amerických *New York Times* a *Los Angeles Times* nebo z britského deníku *The Guardian*. Nezapomíná se také na české zdroje, přičemž nejcennější jsou odborné recenze a rozhovory s režisérem filmu Andrejem Zvjagincevem, protože jsou přímým informačním zdrojem k pochopení jeho díla.

Mezinárodní publikum interpretovalo *Leviatana* jako dílo kritizující současnou putinovskou vládu a ruskou pravoslavnou církev. Dále v něm spatřovalo tematizování soudního procesu kapely *Pussy Riot*<sup>64</sup> nebo kritiku anexe Krymu.<sup>65</sup> Zvjagincev tyto výroky v tisku nevyvracel, zároveň je ale doplňoval slovy, že téma filmu je univerzální a ne jednostranně zaměřené.<sup>66</sup> Jinde zas jedním dechem dodával, že umístěním děje filmu do malého města Teriberka na severu Ruska chtěl

---

<sup>61</sup> Dostupné z: <http://www.kinoart.ru/>.

<sup>62</sup> Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/>.

<sup>63</sup> Dostupné z: <https://www.kinopoisk.ru/>.

<sup>64</sup> Pussy Riot je punkrocková kapela z Moskvy, která byla po únorovém koncertu v roce 2012 obviněná z toho, že v pravoslavné Katedrále Krista Spasitele vyvolala veřejné pohoršení. Před oltářem totiž v maskách zahrály a zazpívaly píseň nazvanou *Bohorodičko, vyžeň Putina*. Chtěly tak upozornit na prorůstání vlivu církve do nejvyšších státních struktur a také na to, že Putin jako staronový prezident není obyvateli Ruska příliš vítaný.

<sup>65</sup> Doložit to můžeme např. na článcích: LIPMAN, Masha. *The Campaign Against "Leviathan" in Russia*. [online]. The New Yorker. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.newyorker.com/news/news-desk/campaign-leviathan-russia> nebo ROMNEY, Jonathan. *Film of the Week: Leviathan*. [online]. filmcomment. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-leviathan-zvyagintsev-russia/>.

<sup>66</sup> VLASÁK, Zbyněk. *S mocí vždycky prohrájete, říká ruský režisér Andrej Zvjagincev*. [online]. SALON, Právo [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/343439-s-moci-vzdycky-prohrajete-rika-rusky-reziser-andrej-zvyagincev.html>.

samozřejmě něco své rodné zemi vzkázat: „*Ale samozřejmě. Je to ruský film. Je to velmi ruský film.*“<sup>67</sup> Řada filmových kritiků po premiéře *Leviatana* mluvila o Andreji Zvjagincevovi jako o přímém pokračovateli Andreje Tarkovského.<sup>68</sup> Spojitost dvou autorů spatřovala především ve využívání kulturních citací a projevem spirituality skrze filmový styl. K tomuto označení se vymezil sám Andrej Zvjagincev, který jakékoliv vědomé navazování na Tarkovského popíral.<sup>69</sup>

Ve spojitosti s tímto fenoménem dodává rovněž český filmový kritik Jaromír Blažejovský, který ho s tímto režisérem v citované práci rovněž spojoval,<sup>70</sup> že Zvjaginceva je už načase přestat vnímat jako následovníka Andreje Tarkovského, protože je stále zjevnější, že Zvjaginceva více zajímá příběh nežli obraz, a u Tarkovského tomu bylo přesně naopak: „*Oba Andreje spojuje záliba v jednoslovných, sémanticky přetížených, abstraktních názvech (Zrcadlo, Oběť versus Návrat, Vyhoštění), oba čerpají z duchovního dědictví lidstva, ale i z reálných událostí.*“<sup>71</sup>

Světová premiéra Zvjagincevova *Leviatana* proběhla na MFF v Cannes v roce 2014, kde získal Cenu za nejlepší scénář. Získal také cenu Zlatý glóbus

---

<sup>67</sup> WALKER, Shaun. *Leviathan director Andrei Zvyagintsev: 'Living in Russia is like being in a minefield'*. [online]. The Guardian [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/06/leviathan-director-andrei-zvyagintsev-russia-oscar-contender-film>.

<sup>68</sup> STEJSKAL, Tomáš. *Monolog moci*. [online]. A2 [cit. 30. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2014/25/monolog-moci>, WALKER, Shaun. *Leviathan director Andrei Zvyagintsev: 'Living in Russia is like being in a minefield'*. [online]. The Guardian [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/06/leviathan-director-andrei-zvyagintsev-russia-oscar-contender-film>.

<sup>69</sup> GREGOR, Jan. *Zvjagincev nevěří pohádkám o vítězství dobra nad zlem*. [online]. Aktualne.cz [cit. 30. 11. 2016]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/zvjagincev-neveri-pohadkam-o-vitezstvi-dobra-nad-zlem/r~i:article:738816/?redirected=1481110302>.

<sup>70</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno, 2006. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.

<sup>71</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Kde je tvá žena, kde je tvůj Bůh?* Film a doba 60, č. 4, 2014, s. 216.

v kategorii Zahraniční film, kterou žádný ruský film neobdržel už 45 let.<sup>72</sup> Dále Cenu za nejlepší film na Mezinárodním filmovém festivalu v Londýně a např. také A. O. Scott z The New York Times ho označil za jeden z 10 nejlepších filmů roku 2014.<sup>73</sup> Podle některých světových novinářů jsou ale tyto ceny jen politickým rozhodnutím.<sup>74</sup> Ruský ministr kultury Vladimir Medinskij je ale naopak označuje za důkaz tvůrčí svobody v Rusku.<sup>75</sup>

Ještě dříve, než byl *Leviatan* uveden v domácím kontextu, jeho distribuce probíhala v Evropě a v USA. Do ruských kin vstoupil teprve v únoru 2015, přičemž nasazen byl jen do 650 vybraných kin. Řada Rusů však viděla film ještě před jeho premiérou, a to především díky výzvě Andreje Zvjaginceva v rozhovoru pro ruský internetový magazín, v němž diváky vyzval, aby si *Leviatana* stáhli. Zvjagincevovi šlo především o to, aby film vidělo co nejvíce domácích diváků v původní a nezcenzurované verzi.<sup>76</sup> V Rusku totiž vešel v platnost v červnu 2014 zákon, který zakazuje uvádět vulgární slova ve veřejně šířených filmech: „*Zákon se bohužel vztahuje i na festivaly na území Ruské federace. Možná se tedy Leviatan bude v původní verzi promítat jen v zahraničí,*“<sup>77</sup> říká v jednom z rozhovorů Andrej

---

<sup>72</sup> Poslední film, který obdržel tuto filmovou a televizní cenu od Asociace zahraničních novinářů v Hollywoodu, byl film *Vojna a mír* (1967), Sergeje Bondarčuka.

<sup>73</sup> SCOTT, A. O. A. O. *Scott's Top 10 Movies 2014: 'Boyhood' and More*. [online]. The New York Times [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2014/12/14/movies/a-o-scotts-top-10-movies-2014-boyhood-and-more.html>.

<sup>74</sup> A to např. v článkách zde: HORÁK, Oto. *Leviatan vítězí aneb jak dál s Ruskem a jeho umělci*. [online]. Cinepur [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3155>,

<sup>75</sup> WALKER, Shaun. *Oscar-nominated Leviathan upsets officials in native Russia*. [online]. The Guardian [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/16/leviathan-russian-reaction-oscar-golden-globes>.

<sup>76</sup> *Звягинцев посоветовал россиянам скачать «Левиафан»*. [online]. Gazeta.ru [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.gazeta.ru/culture/news/2015/01/29/n\\_6870581.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/news/2015/01/29/n_6870581.shtml).

<sup>77</sup> VLASÁK, Zbyněk. *S mocí vždycky prohrajete, říká ruský režisér Andrej Zvjagincev*. [online]. Právo [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné

Zvjagincev. Jedno kino se mu však ozvalo s informací, že chce jeho film uvést v jeho původním znění a je připraveno pokutu dvě stě tisíc rublů státu zaplatit.<sup>78</sup>

Jeden z diváků, který viděl film na ruské únorové premiéře, Vladimír Konnov, ho komentoval slovy, že mu film připomněl jeho vlastní osud, kdy mu státní úředníci a policie zkonfiskovala neprávem nemovitost: „*Obávám se ale, že tento se dostane zase jen k lidem, kteří vědí, že přesně takto to v Rusku funguje. Jediní, kdo by měli vidět tento film, jsou ale ti, kteří tyto zkorumpované autority volí a podporují jejich politiku. A to ještě dříve, než bude pozdě.*“<sup>79</sup>

Sdělení filmu ale nepobouřilo pouze ruské ministerstvo kultury, které pokrylo rozpočet filmu ze 45 %, ale také oficiální filmovou kritiku, duchovní a státní úředníky. Správce města, kde se *Leviatan* natáčel, dokonce prohlásil, že je film „*nepotřebný a postrádá důvěryhodnost.*“ Dále také tvrdil, že je Zvjagincevovo vidění obyvatel města, jako alkoholiků bez životní perspektivy, mylné. Vsevolod Chaplin, oficiální mluvčí ruské pravoslavné církve, řekl o filmu (který neviděl): „*Je to film pro západní publikum. Abychom byli přesnější, pro západní elity.*“ Timur Zulfikarov, romanopisec a dramatik, napsal dlouhý článek, odsuzující Zvjagintsevova *Leviatana* za prezentaci sociální ošklivosti a označil ho rovněž za spiknutí z americké strany.<sup>80</sup> Bývalý starosta Teriberky, který prošel stejnou nespravedlností jako hlavní hrdina filmu *Leviatan*, ale říká následující: „*Život v Terebrence, a nejen tady, je dokonce horší, než jak je to ztvárněné ve filmu. Vládě se film nelíbí, protože v něm spatřila sama sebe v zrcadle. Je to pravdivý a zlověstný film, který pravdivě ukazuje, co se v Rusku*

---

z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/343439-s-moci-vzdycky-prohrajete-rika-rusky-reziser-andrej-zvjagincev.html>.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> LOIKO, Sergei. *Russian Oscar nominee 'Leviathan' gets thumbs down from Kremlin*. [online]. Los Angeles Times. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.latimes.com/world/europe/la-fg-russia-leviathan-opening-20150206-story.html>.

<sup>80</sup> LIPMAN, Masha. *The Campaign Against "Leviathan" in Russia*. [online]. The New Yorker. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.newyorker.com/news/news-desk/campaign-leviathan-russia>.

*děje. Pro mne to je také historický dokument, který jednou může vypovídat proti těm, kteří přivedli Teriberku do současného stavu rozkladu.*<sup>81</sup>

V Murmanské oblasti, kde se film natáčel, se proslýchalo, že jeho promítání bude zakázáno. Po dlouhých peripetiích se ale rozhodli, že film do distribuce pustí. Jak ale vedení města dodalo, promítat se bude jen v několika kinech a občas.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> ŠIMÁNEK, Vít. *Leviatan rozzlobil ruského ministra kultury: Takové filmy točit nebudeme.* [online]. Česká televize. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/1506384-leviatan-rozzlobil-ruskeho-ministra-kultury-takove-filmy-tocit-nebudeme>.

<sup>82</sup> *Oscarový film o útlaku rozděljuje Rusko. Hrozí mu zákaz.* [online]. Aktualne.cz [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/oscarovy-leviatan-rozdeluje-rusko-hrozi-mu-zakaz-promitani/r~ff83ce56a07611e486b9002590604f2e/>.



## 4. Kulturně-historický kontext

V úvodu knihy *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* předkládá David Bordwell shrnutí interpretačních procesů. Tzv. takových procesů, které ve filmu vytvářejí významy a dílo ozvláštňují. Nazývá je: **referenční, explicitní, implicitní a symptomatické.**<sup>83</sup> Podle Bordwella ale vystupují nav povrch jen za předpokladu, že jsou divákem rozpoznány. Stejně pravidlo platí také v případě analyzovaného filmu pro spirituální modus, stanovený Jaromírem Blažejovským<sup>84</sup> a blíže specifikovaný v kapitole Teoretická východiska.

Referenční významy se vyznačují důvěrou v divákovu předchozí znalost kontextu či historie, která se s filmem pojí. Explicitní význam, jak již z názvu vyplývá, předkládá konkrétní názor diváka. V rámci něho se opět spoléhá na jeho znalost uměleckých děl a kontextu. Implicitní a symptomatické jsou pro analyzovaný film klíčové, proto jsou i níže popsány podrobněji. Dominanta filmu *Leviatan*, sebereflexivita, se totiž projevuje ve vybraných dvou úrovních nejčteněji a vyvstává skrze ně také klíčové téma spirituality.

O implicitních významech tvrdí Kristin Thompsonová, že jsou vyvolávány filmem samotným. Implicitní význam interpretujeme, když mluvíme o „*ne explicitní ideologii nějakého filmu nebo o filmu jako reflexi společenských tendencí.*“<sup>85</sup> Obdobně definuje implicitní významy také francouzský filosof Paul Ricouer. O těchto významech říká, že tvoří „*myšlenkový proces, který spočívá v dešifrování skrytého významu ve zjevném významu, v odhalení úrovní významu naznačených (implikovaných) ve významu doslovném.*“<sup>86</sup> K těmto úrovním významům se tedy obrácíme v případě, pokud nám pro pochopení určitého prvku nestačí základní významy referenční nebo explicitní. *Leviatan* k této interpretaci

---

<sup>83</sup>BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 11.

<sup>84</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno, 2006. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, s. 70.

<sup>85</sup> THOMSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 12.

<sup>86</sup>BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 2.

tedy doslova vybízí, což vede zpět k tvrzení, že i tato vlastnost filmu vyplývá z komplexní filmové formy. V *Leviatanovi* můžeme například vidět, jak je státní aparát provázaný s církevním, nebo vidíme milostný vztah Liljy a Dimitrije, což nás vede k tomu, abychom si vytvořili domněnku o tom, k čemu bude film kritický. Implicitní významy se v *Leviatanovi* projevují také v podobě kulturních citací. Jedna z nich vyvstává na základě knihy *Leviathan*<sup>87</sup> Thomase Hobbesa<sup>88</sup> z roku 1651. Je státně teoretickým pojednáním, zabývajícím se strukturou společnosti, již Andrej Zvjagincev vědomě ve svém filmu parafrázuje. Nezůstává ale pouze u této paralely s knihou, film dále propojuje s explicitní křesťanskou interpretací Leviatana coby vodní příšery, Ďábla nebo ztělesnění chaosu, o nichž je zmínka ve Starém zákoně.<sup>89</sup>

Symptomatický význam, tak jak jej definuje Bordwell,<sup>90</sup> odráží obecné společenské tendence (politickou situaci, ideologické tendence) v období vzniku filmu v daném státu nebo v celé zemi. Jak zjistíme v samotné analýze, v době vzniku *Leviatana* začal narůstat počet filmů s vlasteneckou a válečnou tematikou, což odráží důraz na vlastenecké cítění prosazované v tehdejší Rusku. *Leviatana* tak lze symptomaticky interpretovat jako ironizaci této tendence. Pro nastínění symptomatických významů je podstatným zdrojem novodobé zpracování *Dějiny Ruska 20. století, 1. a 2. díl*<sup>91</sup> Andreje Borisoviče Zubova,<sup>92</sup> který úlohu hlavního

---

<sup>87</sup> HOBBS, Thomas. *Leviathan neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*. Praha: Melantrich, 1941.

<sup>88</sup> Thomas Hobbes (1588 – 1679) byl anglický filozof, který proslul myšlenkami, týkajícími se politické filozofie, a bývá označován za hlavního představitele liberální teorie. Kniha *Leviathan neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského* z roku 1651 ovlivnila filozofii napříč celým stoletím. Hobbes v ní shrnuje nejdůležitější body svého myšlení, a to pojetí přirozeného stavu a ideálního státu. Stát je v knize reprezentován postavou Leviathana, biblické nestvůry, jako uměle vytvořený člověk se stejnými funkcemi jako člověk reálný.

<sup>89</sup> Slovo Leviatan se v Novém zákoně objevuje celkem pětkrát a v některých případech se o něm mluví jako o velrybě: Iz 27, 1, Ž 74, 14, Ž 104, 25–26, Jb 3, 8, Jb 41.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>91</sup> ZUBOV, Andrej, Borisovič (ed.). *Dějiny Ruska 20. století - 1. díl*. Praha: Kosmas, 2014 a ZUBOV, Andrej, Borisovič (ed.). *Dějiny Ruska 20. století - 2. díl*. Praha: Kosmas, 2015.

redaktora převzal po Alexandru Solženicynovi. Pod Zubovovým vedením ji napsalo čtyřicet převážně ruských autorů. Knihy se snaží o výklad ruských dějin 20. století na základě společenských událostí, ale dle Andreje Zubova byly napsány primárně pro Rusy. Podle jeho názoru, vysloveného na přednášce na FF UK v Praze, by měli Rusové pochopit, jak těžkou cestou jejich země prošla v průběhu 20. století a nakolik je důležité tuto minulost překonat (konkrétně má na mysli sovětské elity a symboly) a začít budovat novou historii.<sup>93</sup> Knihy přináší rovněž nekompromisní teze, jako např.: „*V letech 1917 – 1954 si Rusové sami pobili desítky milionů svých nejnadanějších lidí a vyhnali ze země i miliony dalších.*“<sup>94</sup> Podle Jana Lukavce ale knihy zastávají „výrazně pravoslavně křesťanské hledisko, na základě něhož jsou dějiny líčeny. A to je pro českého čtenáře dost neobvyklé. Autoři mají na takový přístup samozřejmě právo. Jako ‚moderně pojatou práci‘ však tento jinak zajímavý text asi označit nelze.“<sup>95</sup> Toto tvrzení dokládá i Martin C. Putna, když argumentuje tím, že tvůrci knihy zamlčeli, z jakých náboženských pozic vycházejí. Dále na knihách kritizuje absenci autorů liberálního, alternativně levicového, či postmoderního ražení.<sup>96</sup>

Jak ale rozkryje stylistická a naratologická analýza, Andrej Zvjagincev prezentuje poselství filmu *Leviatan* takovým způsobem, aby se kriticky nedotýkal

---

<sup>92</sup> Andrej Borisovič Zubov (\*1952) je ruský politolog, historik a religionista, který působil jako profesor ve Státním institutu mezinárodních vztahů v Moskvě a vedl Katedru Dějin náboženství na Ruské pravoslavné univerzitě do chvíle, než zveřejnil kritický článek v deníku *Vedomosti* v období Krymské krize v roce 2014. V něm kritizoval vojenské obsazování Krymu ze strany Ruska a přirovnal ho k rozšiřování území nacistickým Německem, k anšlusu Rakouska nebo k připojení Sudet ke Třetí říši.

<sup>93</sup> Andrej Zubov: Dějiny Ruska 20. Století. In: *Youtube* [online]. 13.07.2014. [cit. 2016-10-29]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=q6ziQ-oiPcM>. Kanál uživatele Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

<sup>94</sup> ZUBOV, Andrej, Borisovič (ed.). *Dějiny Ruska 20. století - 2. díl*. Praha: Kosmas, 2015, str. 328.

<sup>95</sup> LUKAVEC, Jan. *Zubov, Andrej Borisovič (ed.): Dějiny Ruska 20. Století* [online]. iLiteratura [cit. 4. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/34015/zubov-andrej-borisovic-ed-dejiny-ruska-20-stoleti>.

<sup>96</sup> PUTNA, C. Martin. *Stesk po ruském impériu*. [online]. Respekt [cit. 4. 9. 2016]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/35/stesk-po-ruskem-imperiu>.

jen společensko-politické situace v Rusku, ale v celém světě. *Leviatana* tak lze implicitně a symptomatically interpretovat jako reflexi tohoto sdělení.

Pro zařazení *Leviatana* do kontextu kinematografie postsovětského Ruska bude primárně vycházeno z přednášky<sup>97</sup> Tomáše Glance<sup>98</sup> nazvané *Rusko prostřednictvím filmového obrazu*, konané 15. ledna 2015 v rámci doprovodného programu k výstavě Iriny Koriny *Měřítka touhy*, a rychlokurzu současného umění s Tomášem Glancem, nazvaného *Otcové a běsi*. Protože nebyla psaná podoba této typologizace doposud zpracována a slouží jako jediný metodologický materiál pro stanovené účely práce, bude popsáno všech deset kategorií, a to především proto, že mohou sloužit jako cenný materiál pro další práce tohoto druhu. Předstupněm tohoto myšlení je Glancovi kniha *Souostroví Rusko*,<sup>99</sup> v níž sleduje formou sedmnácti monografií ikony postsovětské kultury od konce osmdesátých let 20. století až dodnes. A to z oblasti literatury, fotografie, architektury, výtvarného umění, hudby, divadla i filmu, skrze něž mapuje klíčové body v ruském umění po pádu totalitního režimu. Cennou je pro potřeby práce především svým úvodem, nazvaným *Situační zpráva*,<sup>100</sup> v němž popisuje historicko-kulturní situaci v Rusku po roce 1990, která výhradně čerpá jen z ruských odborných zdrojů.

---

<sup>97</sup> GLANC, Tomáš. *Rusko prostřednictvím filmového obrazu* [online]. Plato – platforma (pro současné umění) Ostrava [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=m3MTvsvNjbM>. Kanál uživatele PLATO platforma (pro současné umění) Ostrava.

<sup>98</sup> Prof. Dr. Tomáš Glanc (\*1969) je přední evropský rusista a pedagog, který přednáší na univerzitě v Curychu, byl hostujícím profesorem na univerzitách v Berlíně a v Basileji, působil jako ředitel Českého centra v Moskvě. Na Karlově univerzitě se věnoval literární vědě a ruské kultuře, byl ředitelem Ústavu východoevropských studií a slavistiky, pracoval v Centru audiovizuálních studií na FAMU. Ve své disertaci se věnoval ruským avantgardám, habilitoval se knihou *Lexikon ruských avantgard*, v *Revolver Revue* vyšla jeho monografie *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Zabývá se metodologií humanitních věd, připravil k vydání texty Romana Jakobsona, Jurije Lotmana, Renate Lachmann. Badatelsky se věnuje také ideologii slovanství, samizdatu a žánru umělecké performance ve východní Evropě. V roli kurátora připravil několik výstav ruského umění.

<sup>99</sup> GLANC, Tomáš. *Souostroví Rusko: Ikony postsovětské kultury*. Praha: Revolver Revue, 2011.

<sup>100</sup> Tamtéž, str. 7.

Komplexní publikace, která by se věnovala ruskému filmu po rozpadu Sovětského svazu (1991) jak v mezinárodním, tak v českém kontextu, absentuje. V Česku lze dokonce vysledovat dlouhodobý trend, kdy televizní stanice, festivaly nebo kina vyplňují filmový trh současným ruským filmem spíše sporadicky<sup>101</sup> a odborným periodikům i teoretikům se stejná věc spíše dlouhodobě nedaří. Důkazem toho může být nepřítomnost odborného textu nebo ucelené publikace na toto téma v českém kontextu. V rámci mezinárodních publikací postihuje částečně dané období kniha *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*.<sup>102</sup> Ta však analyzuje jen šest mezinárodně uznávaných filmových režisérů (Nikita Mikhalkov, Kira Muratova, Vadim Abdrashitov, Aleksand Sokurov, Aleksei German, Aleksei Balabanov), kteří přestáli zhroucení Sovětského svazu, kolaps filmového průmyslu a po roce 1990 začali tvořit za odlišných profesních a uměleckých podmínek. Cennou součástí knihy je ale reflektování ruského versus západoevropské kulturní myšlení, které se promítá do děl vybraných režisérů.<sup>103</sup> Druhou neopomenutelnou knihou je *A History of Russian Cinema*.<sup>104</sup> Ta naopak kategorizuje historii sovětského filmu a propojuje ji s dobovým, historickým, politickým, kulturním a sociálním kontextem. Současná domácí kinematografie jí ale bohužel slouží jen jako pojítka směrem k dnešku. Důležitým předstupněm k pochopení ruského filmu po roce 1991 je ale kniha *Russia On Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*,<sup>105</sup> která uvádí domácí kinematografii devadesátých let 20. století, její stěžejní režiséry, dobovou infrastrukturu a historicko-politický kontext.

---

<sup>101</sup> Televize: Česká televize vysílala v rámci Filmového klubu a tematického cyklu Současný ruský film několik filmových titulů v roce 2003 a 2007. Festivaly: 38. Letní filmová škola v Uherském Hradišti uvedla blok Současný ruský film v roce 2012. Do svého programu řadí ruské filmy např. Seminář duchovních filmů v Hodoníně. Kina: v roce 2008 a 2009 bylo možné zhlédnout v rámci tří dnů ruské filmy díky přehlídce Současných ruských filmů v kině Světozor.

<sup>102</sup> CONDEE, Nancy. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 3-4.

<sup>104</sup> BEUMERS, Birgit. *A History of Russian Cinema*. London: Bloomsbury Academy, 2009.

<sup>105</sup> BEUMERS, Birgit. *Russia On Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema (KINO - The Russian Cinema)*. London: I. B. Tauris, 1999.

#### 4.1. Tomáš Glanc: Rusko prostřednictvím filmového obrazu<sup>106</sup>

Ruské kultuře a také ruskému filmu se profesně a kontinuálně věnuje český poststrukturalista Tomáš Glanc, který přeložil do češtiny zásadní spisy Tartuské školy, z níž vychází rovněž Bordwell a Thompsonová. Předložená práce bude částečně z Glancových tezí, stanovených v rámci přednášky *Rusko prostřednictvím filmového obrazu*, vycházet, protože v ní kategorizoval ruský hraný celovečerní film v rozmezí let 2000 až 2015. Zpřehlednil tak vývoj této kinematografie po pádu totalitního režimu a politické kultury. V rámci přednášky kategorizoval Glanc současný ruský film vymezeného období do deseti skupin,<sup>107</sup> které umožňují vhléd do kinematograficko-estetických těžišť a výrazných trendů ruského filmu od roku 2000, až po rok 2015. Tím, že je tato kategorizace jediným materiálem zasazujícím film *Leviatan* do širšího kontextu domácí produkce, přistupují k jejímu podrobnějšímu popisu. Posloupnost kategorií není chronologická, nýbrž typologická, pro každou kategorii vybírá Glanc jedno signifikantní filmové dílo:

1. *Nový ruský patos*<sup>108</sup> - představitelem je film *Leviatan* (2014) Andreje Zvjaginceva. Jak upřesňuje sám Glanc v návaznosti na název kategorie, patos byl

---

<sup>106</sup> Zajímavou komparací je v tomto směru kniha *Spiritualita ve filmu* Jaromíra Blažejovského, v níž analyzuje vybrané filmy z dějin kinematografie, jež se přibližují náboženské zkušenosti. Svou prací tak učinil vhléd do sovětské a následně i ruské kinematografie, jejíž součástí je analyzování filmu *Návrat* (2003) Andreje Zvjaginceva dle stanoveného cíle práce. Zvjaginceva v ní doslova označuje "za pokračovatele Andreje Tarkovského", protože rozvíjí souhrn výrazových prostředků k dosažení spirituálního modu: kulturní citáty, transcendentní čas, intenzivní konkrétnost materiálního světa i naraci blízkou „obrácené perspektivě“. Jedinou odlišnost vidí v tom, že Zvjagincev odmítá připojit ke svému dílu vysvětlení. Viz. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Dizertační práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2006, s. 131, 132.

<sup>107</sup> V přednášce upozorňuje Tomáš Glanc na fakt, že typologizace filmů je subjektivním pohledem na danou filmovou produkci, která je ale podložena dlouholetou zkušeností ruské kultury.

<sup>108</sup> Slovo „patos“ vychází z antické estetiky, kde je chápáno jako prostředek k vyvolání emocí, vznikající souběhem produkce a recepce, která se spolupodílí na vyvolání emoce. Ta je pro všechny Zvjagincevovy filmy zcela typická. V jeho podání je ale dále orientován na otázky víry, duchovnosti, spirituality, směřující až do transcendentální roviny.

přítomný již v předešlých Zvjagincevových filmech, v případě *Leviatana* se ale poprvé posouvá do společensko-kritické úrovně;

2. *Hollywoodský ruský vlastenecký heroismus* - do něhož řadí film *Brestská pevnost* (2015)<sup>109</sup> režiséra Alexandra Kotta. Film navazuje na příznačně ruské téma hrdinství za využití nejmodernější počítačové technologie;

3. *Cynická duchovnost* – kategorie v zastoupení filmu *Den v Jurjevu* (2008) režiséra Kirilla Serebrenikova, který využívá spirituální manipulace pro potřeby citového vydírání diváka;

4. *Mockuetnologie*<sup>110</sup> - pro kategorii je signifikantní film *Ztichlé duše* (2010) Alexeje Fedorčenka, který pracuje s etnickou diverzitou Ruska a zobrazuje poslední rozloučení se zemřelou ženou na pozadí s fiktivními tradicemi menšinové komunity Merjanů;

5. *Extrémní zkušenosti*<sup>111</sup> - v zastoupení filmu *Jak jsem strávil tohle léto* (2010) režiséra Alexeje Popogrebského, jenž konfrontuje osudy dvou mužů, kteří se ocitli v extrémních podmínkách na meteorologické stanici na Čukotce, mezi nimiž probíhá konflikt generační i existenciální;

6. *Psychedelický psychologismus* - v zastoupení režiséra Sergeje Lobana a jeho nízkorozpočtového filmu *Prach* (2010), v němž se antagonista dostává v Moskvě do složitých psychických stavů. Glanc dále dodává, že psychedelie není v jeho filmech způsobena narkotickými látkami, ale je to spíše psychedelie každodennosti. Podle něho rovněž Loban představuje nejnezávislejší rovinu v ruské filmové produkci;

7. *Más negro que la noche*<sup>112</sup> - v zastoupení filmu *Moje štěstí* (2010) Sergeje Loznici, který pokračuje v tradici Černuchy,<sup>113</sup> tzv. žánru filmů,

---

<sup>109</sup> Film byl natočen v srbsko-ruské koprodukcí k oslavám 65. výročí vítězství Ruska nad fašismem. Tento velkorozpočtový film navazuje na tradici válečných filmů 50. let 20. století a ideologicky manipuluje s oficiálním výkladem Velké vlastenecké války v roce 1941. Odmítá historicko-výkladová fakta a dobu heroizuje.

<sup>110</sup> První část slova, *mock*, vychází z anglického slova falešný, klamný, zesměšňující. V tomto případě odkazuje na filmový termín mockumentary, tzn. druh pořadu, v němž jsou pomocí dokumentárního stylu prezentovány fiktivní události.

<sup>111</sup> Myšleno ve smyslu extrémních lidských zkušeností, ne stylistických.

<sup>112</sup> Název kategorie odkazuje k hororu *Černější než noc* z roku 1975. Tomáš Glanc tento název používá jako metaforu stylu, který využívá Sergej Loznica ve svých filmech.

který se produkoval v období Perestrojky a líčí beznaděj ruského člověka a brutálních gangsterkých praktik. V tomto žánru filmů mizí jakákoli možnost naděje pro lepší směřování;

8. *Back in the USSR* – kategorie s filmem *Šviháci* (2008) režiséra Valerija Todorovského, který je pokusem o odlehčený a přitom vážný pohled na uniformitu sovětské společnosti v období tzv. tání, po smrti Josifa Vissarionoviče Stalina v roce 1952.<sup>114</sup>

9. *Komplexní kulturosofie – Faust* (2011) režiséra Alexandra Sokurova je natočen s velkou mírou stylizace, která je zajímavá tím, že se snaží ruské dějiny, výtvarné umění i kulturní model dát do souvislosti usouvztažnit s evropským;

10. *Vizuální antropologie* - v zastoupení filmu *Je těžké být bohem* (2013) Alexeje Germana. O Germanově filmovém stylu dále Glanc mluví jako „o mnohovrstevném obraze, který se snaží o antropologickou mikrohistorickou sondu do soudobého Ruska.“<sup>115</sup>

#### **4.2. Andrej Zvjagincev v kontextu postsovětské kinematografie**

Po rozpadu Sovětského svazu v roce 1991, následném zhroucení státního filmového monopolu a období divoké privatizace v podnikání, se na počátku

---

<sup>113</sup> Černucha, tzv. černý realismus, vznikla na sklonku existence Sovětského svazu a je spojována s obdobím zeslabování cenzury tzv. Perestrojky. Tímto termínem se začal označovat náhlý příval neonaturalistické prózy. Jednalo se o díla, která ztvárňovala život bezdomovců, narkomanů a prostitutek, zabývala se hroznými podmínkami ve vězení nebo tematizovala vydírání a vraždy apod. Dále je také reakcí na idealizované obrazy hrdinů práce a na dobově poplatné výjevy ze života, které byly v příkrém rozporu se skutečností. Poetika černuchy spočívala v záznamu hovorové řeči, slangu, profesní hantýrky, z tematického hlediska obracela svou pozornost k obrazům deziluze, násilí, bezvýchodnosti životní reality, alkoholismu, tabuizované sexuality atd. Filmy tohoto období odkrývaly zatajované nebo přehlížené jevy v sociální sféře společnosti a byly velmi kritické k realitě.

<sup>114</sup> Film vsazuje Tomáš Glanc do podobného dobového kontextu jako je český film *Rebelové* (2001) Filipa Renče, tzv. vypráví o nelehké době zábavnou formou. *Šviháci* se vyjadřují s nadsázkou k dějinám 50. let v Rusku, stylizovanou a teatrální formou.

<sup>115</sup> Tomáš Glanc. In: Youtube [online]. 21.11.2014 [cit. 2016-08-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=m3MTvsvNjBM>. Kanál uživatele PLATO platforma (pro současné umění) Ostrava.



devadesátých let spustily v Rusku první pokusy o restrukturalizaci společnosti i kultury. Velká filmová studia se s výjimkou Goskina rozpadla a vznikala malá a nezávislá studia. To mělo za následek prudký pokles produkce a také příchod videa.<sup>116</sup>

Ve filmovém odvětví se objevila řada hraných debutů. Režiséři, z nichž většině bylo daleko přes třicet let, se často rekrutovali z divadelního prostředí (Andrej Zvjagincev, Kirill Serebrennikov, později Vasilij Sigarev, debutuje rovněž generačně mladší a stylisticky odlišný Vasilij Barchatov), nebo šlo o dokumentaristické konvertity (Sergej Dvorcevoj, později Sergej Loznica, Pavel Kostomarov), což v obou případech výrazně ovlivnilo jejich filmový jazyk.<sup>117</sup>

Od roku 1996 se ale v ruské kultuře objevil dominantní proud, který je filmovými teoretiky a historiky nazývaný jako Post-Sots.<sup>118</sup> Ten zahrnuje jak postmodernismus, tak také socialistický realismus. Dle Marka Lipovetského toto spojení dvou zmíněných směrů hovoří o sloučení prvků za účelem vytvoření rentabilního a politicky vhodného kulturního produktu. Což dokládá na příkladu znovuoživení sovětského válečného románu.<sup>119</sup>

Výraznou proměnou prošla v průběhu 90. let také typologie protagonistů, kdy se namísto heroizovaných hrdinů začali objevovat prostitutky, bandité a nájemní vrazi. Detabuizovaná témata násilí a erotiky tak vytvořila novou exploatační estetiku nazývanou Černucha.<sup>120</sup> Jejím nejvýraznějším reprezentantem

---

<sup>116</sup> CONDEE, Nancy. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 2.

<sup>117</sup> *Současný ruský film*. [online]. 38. Letní filmová škola Uherské Hradiště. [cit. 6. 11. 2016]. Dostupné z: <http://2012.lfs.cz/soucasny-rusky-film.htm>.

<sup>118</sup> Tento termín zavedl Mark Lipovetsky ve studii: LIPOVETSKY, Mark. *Post-Sots. Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period*. *Slavic and East European Journal*, 48, č. 3, 2004.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 356.

<sup>120</sup> Černucha, tzv. černý realismus, vznikl na konci existence Sovětského svazu a je spojován s obdobím zeslabování cenzury tzv. Perestrojky. Tímto termínem se začal označovat náhlý příval neonaturalistické prózy. Jednalo se o díla, která ztvárňovala život bezdomovců, narkomanů a prostitutek, zabývala se hroznými podmínkami ve vězení nebo tematizovala vydírání a vraždy apod. Dále je také reakcí na idealizované obrazy hrdinů práce a na dobově poplatné výjevy ze života, které byly v příkrém rozporu se skutečností. Poetika černuchy spočívala

je režisér Alexej Balabanov a film *Bratr* (1997), jehož autor se k dané estetice opakovaně vrací v roce 2010 snímkem *Topič*.

I přes různorodost formálních východisek spojuje tuto generaci úsilí o resuscitaci figury „obyčejného člověka“. Jedním z dominantních filmových témat je trauma jedince, zažívající kulturně-společenskou transformaci své země. Obrazy zpustlé metropole, v níž šance na přežití stoupá úměrně s pozbytím lidskosti. To můžeme najít např. už ve filmu *Jelena* (2011) nebo *Topič* (2010), které střídají příklady morálně zdecimované periferie, nebo také dále film *Vlček* (2009) a *Šťěstí moje* (2010). Leitmotivem filmů se navíc stala zlovůle oficiální státní moci.<sup>121</sup> Tato skupina snímků je v produkci zmíněného období nejpočetněji zastoupena, své místo si však nachází spíše u mezinárodního publika a na světových festivalech.

Ruský režisér Andrej Petrovič Zvjagincev (\*1964)<sup>122</sup> do tohoto období vstoupil debutem *Návrat* (2003), který znamenal průlom do mezinárodní filmové produkce. Stejně tak jeho další filmy *Vyhoštění* (2007) nebo *Jelena* (2011) neunikly pozornosti mezinárodní kritiky<sup>123</sup> a po filmu *Leviatan* (2014) se stal nejvíce zmiňovaným ruským režisérem ve světových médiích. To způsobil fakt, že *Leviatan* odhalil praktiky ve fungování ruského státního zřízení, o němž hromadné sdělovací prostředky z jistých důvodů neinformují, a podle řady kritiků, se rovněž vyznačuje vysokými stylisticko-estetickými hodnotami.

Zvjagincevovy filmy se ale od filmařské generace postsovětské kinematografie liší, a to v kontinuálním navazování na tradici tzv. ruského patosu,<sup>124</sup> tematicky vedoucího k transcendentálnímu vyústění obecné roviny fabule

---

v záznamu hovorové řeči, slangu, profesní hantýrky, z tematického hlediska obracela svou pozornost k obrazům deziluze, násilí, bezvýchodnosti životní reality, alkoholismu, tabuizované sexuality atd. Filmy tohoto období odkrývali zatajované nebo přehlížené jevy v sociální sféře společnosti a byli velmi kritické k realitě.

<sup>121</sup>Zdroj:<http://waytorussia.net/WhatIsRussia/Cinema-Contemporary-Russian-Films.html>

<sup>122</sup> Ruský Andrej Petrovič Zvjagintsev nebo také Андрей Петрович Звягинцев.

<sup>123</sup> Na MFF v Cannes získal Konstantin Lavroněnko ocenění v kategorii Nejlepší herec za film *Vyhoštění*. Za film *Jelena* obdržel Andrej Zvjagincev na MFF v Cannes Zvláštní cenu poroty a na Sundance FF Cenu NHK pro filmové tvůrce.

<sup>124</sup> Označení převzato z přednášky Tomáše Glance ze dne 15. ledna 2015 v galerii Plato v Ostravě.

filmu. Co si z ní ale Andrej Zvjagincev zachoval ve své tvorbě dodnes, je práce s postavou „obyčejného člověka“.

### 4.3. Inspirační zdroje symbolických významů

Součástí následujících podkapitol bude rozkrytí inspiračních zdrojů scénáře filmu *Leviatan*, na němž Andrej Zvjagincev spolupracoval se svým dlouholetým kolegou Olegem Něginským.<sup>125</sup> V rámci scénáře se inspirovali knihou *Leviathan* Thomase Hobbesa, jejíž název je převzat dle biblického Leviathana, mořské nestvůry. Tento motiv se dále prolíná s biblickým příběhem Joba,<sup>126</sup> který byl i po fyzickém a psychickém utrpení stále věrný Bohu, a skutečným příběhem muže z amerického státu Colorado, jenž svým vlastním způsobem vzdoroval rozhodnutí městské radnice. Mezinárodní kritika vidí ve filmu další inspirační zdroje, a to např. povídku *Život Vasilije Fivejskogova* Leonida Nikolajeviče Andrejeva.<sup>127</sup> Pro neprokazatelnost těchto zdrojů režisérem filmu v žádném z dostupných rozhovorů, na ně nebude brán zřetel. Druhou část kapitoly tvoří uvedení, distribuce a recepce filmu jak u domácího, tak mezinárodního publika.

#### 4.3.1. *Leviathan* Thomase Hobbesa

Již v předprodukční fázi můžeme sledovat dominantní znaky filmu. Film totiž vychází ze stejnojmenné knihy předního filozofa 16. století Thomase Hobbesa *Leviathan neboli O podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*, která byla poprvé publikována v Anglii v roce 1651.<sup>128</sup> Hobbes ji napsal jako svou první knihu v rodném jazyce,<sup>129</sup> v angličtině, a to především proto, že se chtěl přiblížit prostému lidu a přivést ho tak ke správnému chápání politických

---

<sup>125</sup> Andrej Zvjagincev spolupracoval s Olegem Neginským již na scénáři filmu *Vyhoštění* (2007) a *Jelena* (2011).

<sup>126</sup> Tyto inspirační zdroje dokládá sám Andrej Zvjagincev pro časopis *The New Yorker*: LIPMAN, Masha. *The Campaign Against "Leviathan" in Russia*. [online]. *The New Yorker*. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.newyorker.com/news/news-desk/campaign-leviathan-russia>.

<sup>127</sup> POLÁČEK, Vít. *Příliš velký triumf moci*. [online]. 25fps. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/leviatan/>.

<sup>128</sup> SCHMITT, Carl. *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*. 5. auslage. Einbeck: Klett-Cotta, 2015, s. 16.

<sup>129</sup> Knihu napsal v lidové angličtině, ne v latině, v jazyce vzdělanců.

skutečností doby. V knize se zabývá otázkou ideálního státu, který propojuje s církevní mocí. Popisuje v ní rovněž společenskou smlouvu,<sup>130</sup> která je podle něj řešením vztahů mezi občany a panovníkem a současně také kolizí vztahů mezi lidmi samotnými. V knize shrnuje ty nejdůležitější body svého dosavadního filozofického myšlení, které nastínil už např. v knize *Základy přirozeného a politického práva*.<sup>131</sup>

V Leviathanovi předkládá teze o vztahu občana a státu, kdy je občan vázán věrností hlavě státu jen ve chvíli, kdy mu panovník na oplátku poskytuje ochranu, lid nabádá k poslušnosti vůči vládcům státu,<sup>132</sup> varuje před univerzitami ovládanými církví, protože v nich vidí hrozbu,<sup>133</sup> moc analyzoval jako východisko celého politického dění, od státu žádá, aby svými zásahy řídil nejen vnější chování jednotlivcovo, ale aby i usměrňoval jeho myšlení směrem k prospěšným zájmům státu,<sup>134</sup> a domnívá se, že mravnost není člověku vrozena, nýbrž je získána až ve společenském sjednocení.<sup>135</sup> Celým dílem tak volá po silné státní autoritě a kolektivitě, která by „brzdila *privátní fanatismus, který je často jen spojením nevědomosti a vášně*.“<sup>136</sup> Navíc nemůže, anebo nechce vidět, že mravnost a právo stanovené státem nejsou identické, nýbrž se mohou rozcházet.

---

<sup>130</sup> Teorií ideálního státu a společenské smlouvy se kromě Thomase Hobbse zabýval v 17. století rovněž John Locke (1632 – 1704) a století po nich Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778). Z Rousseau vychází následně v 19. století Karl Marx.

<sup>131</sup> HOBBS, Thomas. *Výbor z díla. O občanu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1989.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 354.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 357.

<sup>136</sup> TÖNNIES, Ferdinand. *Hobbes, Leben und Lebre*. Berlin: Stuttgart, 1896, s. 38.



Obrázek 1 – Titulní strana knihy *Leviathan* Thomase Hobbese

Všechny myšlenky v knize *Leviathan* nakonec ústí ve vlastní jádro, jímž není ani teorie přirozeného práva a společenské smlouvy, nýbrž teorie politické moci a její nadvlády. A to doslova duchovní povahy politické moci, již je občan podroben. Tomuto tvrzení rovněž nasvědčuje titulní strana prvního vydání této knihy (viz. obrázek č. 1), na níž je vyobrazen muž gigantických rozměrů,<sup>137</sup> jehož tělo je složeno z mnoha lidských postav. Čímž je naznačeno totální splynutí všech obyvatel v jednotnou státní moc. Postava drží v pravé ruce meč, pod nímž najdeme symboly ke zdůraznění této moci (hrad, královská koruna, válečné prapory a bitva). V levé ruce drží biskupskou berli, symbol duchovní moci, pod níž jsou výjevy, označující prostředky této moci (kostel, biskupská mitra, blesky, upozorňující na církevní klatbu, bodající vidle, reprezentující prostředky filozofické, a církevní koncil).<sup>138</sup> Leviathanem jako takovým označuje tedy Hobbes lidské společenství, jinými slovy stát. „*Stát se stává 'smrtelným Bohem'*. Určuje, co je právo:

<sup>137</sup> HOBBS, Thomas. *Výbor z díla*. Vojtěch Balík. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988., s. 24 – 25.

<sup>138</sup> MERTL, Jan. Předmluva k HOBBS, Thomas. *Leviathan: neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*. Josef Hruša. Praha: Melantrich, 1941. předmluvu napsal Jan Mertl., s. 37.

*co dovoluje, je v souladu s právem, co zakazuje, je protiprávní. Stát určuje, co je dobré a špatné v mravním smyslu; určuje také, co je náboženství.*<sup>139</sup>

Hobbesovu teorii státu ale pochopíme jen v případě, že vezmeme v úvahu revoluční převraty, kterých byl svědkem jak v Anglii, v rámci občanské války, která vypukla v roce 1642, tak také v pařížském exilu.<sup>140</sup> Právě v Paříži dochází Hobbes k přesvědčení, že všeobecný chaos může být odvrácen pouze silnou centrální vládou, a to tehdy, kdy se stát stává nositelem neomezené moci. Tuto moc nazývá suverénní a vzpouru proti ní nepřipouští. V oblasti náboženství a víry se Hobbes vzdálil středověkému křesťanskému pojmu státu a vysmívá se každému náboženství nebo metafyzickému zdůvodnění státní moci. Byl považován za ateistu, neboť zpochybňoval četné křesťanské hodnoty, ale i věrohodnost Bible.<sup>141</sup>

Hobbes stojí všemi svými tezemi mimo renesanci, neboť je teoretikem státního absolutismu, který určoval politickou tvář Evropy až do 18. století. Leviathanem ale reagoval na dobový chaotický stav v politice a podlomení společenského řádu.<sup>142</sup>

### **4.3.2 Michael Kohlhaase Heinricha von Kleista**

*Leviatan* dále odkazuje k příběhu saského obchodníka z 16. století, jehož vzpouru popsal v novele nazvané *Michael Kohlhaase* německý romantik Heinrich von Kleist.<sup>143</sup> Na základě skutečné události popisuje život poctivého člověka Michaela Kohlhaase a knihu otevírá slovy: „*Na březích Havoly žil kolem šestnáctého století obchodník s koňmi, jménem Michael Kohlhaas, učitelský syn, jeden z nejřádnějších a zároveň z nejstrašnějších lidí tehdejší doby. Tento neobyčejný muž byl by mohl být až do svého třicátého roku pokládán za vzor*

---

<sup>139</sup> STÖRIG, Hans, Joachym. *Malé dějiny filosofie*. 1. vydání. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2000, s. 174.

<sup>140</sup> Hobbes vyjadřoval své teoretické myšlenky v době, která nepřála demokratickým teoriím. Byl proto na nějaký čas vykázán do exilu.

<sup>141</sup> STÖRIG, Hans, Joachym. *Malé dějiny filosofie*. 1. vydání. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2000, s. 224-225.

<sup>142</sup> MERTL, Jan. Předmluva k HOBBS, Thomas. *Leviathan: neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*. Josef Hruša. Praha: Melantrich, 1941. předmluvu napsal Jan Mertl., s. 11.

<sup>143</sup> KLEIST, Heinrich von. *Michael Kohlhaas*. Praha: Československý spisovatel, 1960.

*dobrého občana...svět by musel žehnat jeho památce, kdyby onen muž nebyl vybočil z mezí jedné ctnosti. Smysl pro spravedlnost učinil však z něho lupiče a vraha.* <sup>144</sup>

Na Michaelu Kohlhaasovi se totiž dopustil bezpráví místní šlechtic, na základě toho, že se nemůže Kohlhaas dovolat spravedlnosti, změní se v psance a vraha. Skupina lidí pod jeho velením následně rabovala, zapalovala vesnice i města a vraždila. Během čtyř let (1535 - 1539) téměř regulérní války v Sasku a Braniborech přišlo pryč o život až třicet tisíc lidí.<sup>145</sup>

### 4.3.3 Bible

Inspiraci scénář filmu čerpá dále ze starozákonního příběhu Joba,<sup>146</sup> v jehož osudu se protagonista filmu Kolja zrcadlí. Job žil ve městě Uz v blíže nespecifikované době. Byl spravedlivým a čestným člověkem, obklopen bohatstvím a velkou rodinou, a to ale až do doby, než je Bůh nařknut Satanem, že se Jobovi daří jen díky tomu, že se o něho Bůh stará. Bůh se tedy od Joba odvrátil a seslal mu takové zkoušky, aby Satanovi ukázal, že je člověk schopen sloužit Bohu z čisté lásky a nejen pro osobní prospěch. Jób nemůže pochopit, proč ho stíhá jedno životní neštěstí za druhým, proč musí i přes svou bezúhonnost trpět a proč prochází utrpením tak velkým, které je neúměrné jeho případné vině. Jób proto žádá po Bohu vysvětlení své bolesti, kterou vnímá jako nespravedlivou. Za svou věrnost Bohu je ale nakonec Jób odměněn a na oplátku dostává dvakrát více, než při všech zkouškách ztratil: „*Potom Job žil ještě sto čtyřicet let a viděl své děti a děti svých dětí až do čtvrtého pokolení.*“<sup>147</sup>

Jóbovo utrpení je vnímáno jako paralela ke Kristově umučení a ukřižování. Oba dva trpěli bez viny a za jejich bolestí bylo ukryto boží tajemství. Rozdíl však mezi nimi je podstatný. Jób trpěl nevinně a nedobrovolně a provázela ho

---

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>145</sup> VACEK, Jan. *Heinrich von Kleist a jeho „Michael Kohlhaas.“* [online]. cspsychiatr.cz [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: [http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP\\_2008\\_3\\_128\\_133.pdf](http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP_2008_3_128_133.pdf).

<sup>146</sup> Utrpení nespravedlivého můžeme najít již v mezopotámském textu, tzv. Ludlul Bel Nemeqi, neboli Babylonské teodiceji. Jedná se tedy o nadčasové téma.

<sup>147</sup> BIBLE. *Písmo svaté Starého i Nového zákona.* (Ekumenický překlad). Praha: ÚCN, 1979, Jb 42:16.

otázka: „Proč?“ Kristova oběť byla dobrovolná a čistá. Jedině Ježíš je tedy pravý, nevinný trpitel.<sup>148</sup>

Z Knihy Jób přebírá dále film symbol Leviatana,<sup>149</sup> mořské příšery, k němuž částečně odkazuje i samotný název filmu. V židovské symbolice bývá Leviatan zobrazován jako krokodýl a kabalisté ho spojují se Samaelem, vládcem démonů a pokušitelem lidských duší,<sup>150</sup> ve Starém zákoně v knize Jób je naopak zobrazován jako plaz, který bude zabit Bohem na konci času,<sup>151</sup> a středověk pak Leviathana přirovnal k Satanovi, k obrazu ničivého mořského tvora, ohrožujícího lidi a boží záměry.<sup>152</sup> Ve všech případech je ale interpretací zla, vtělením Satana, ztělesněním chaosu, a jeho rozevřená tlama symbolizuje bránu pekel. Slovo leviatan se stalo v průběhu staletí synonymem jakéhokoliv velkého monstra či příšery. Ve filmu je vyobrazen jako velryba, nebo jako kostra velryby.

Ve filmu se objevuje další biblická postava, v níž se Kolja zrcadlí. A to konkrétně v Janu Křtitelovi, jehož hlavu předal Herodes Salome.<sup>153</sup> Jan Křtitel žil v 1. století našeho letopočtu a jako první ohlašoval příchod Ježíše Krista, kterého v řece Jordánu později také pokřtil. Do svých třiceti let žil v poušti, poté se stal kazatelem a připravoval lid na příchod Vykupitele. V jednom ze svých kázání odsoudil Heroda Antipu za hříšný vztah s Herodiadou, ženou jeho bratra. Herodes se nějakou dobu pokoušel vymanit z otroctví své vášně, ale Herodias vynaložila všechno úsilí na to, aby jej k sobě připoutala ještě silněji. Janovi se za kritiku pomstila tím, že řekla své dceři Salome, ať si přeje jeho hlavu. Což se brzy stalo a Herodes ji nechal Janu Křtitelovi setnout.

---

<sup>148</sup> DILLARD, Raymond, LONGMAN III, T. *Úvod do Starého zákona*. Praha: Návrat domů, 2003, s. 197.

<sup>149</sup> V mytologii dále označován také jako Levjatán.

<sup>150</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w dziele Brunona Schulza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997, s. 139.

<sup>151</sup> BIBLE. *Písmo svaté Starého i Nového zákona*. (Ekumenický překlad). Praha: ÚCN, 1979, Jb 40: 25–32 a 41: 1–26.

<sup>152</sup> KADLEC, Michal. *Vývoj a změny pojetí postavy Lucifera v lidském vnímání*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Humanitní studia, s. 34.

<sup>153</sup> BIBLE. *Písmo svaté Starého i Nového zákona*. (Ekumenický překlad). Praha: ÚCN, 1979, Mt 14, 6–11.



Křesťanská tradice dodnes Salome prezentuje jako ikonu nebezpečné ženské svůdnosti, a to zejména kvůli jejímu „Tanci sedmi závojų“ nebo kvůli její pošetilosti - přát si hlavu Jana Křtitele: „Nadešel však příhodný den. Herodes vystrojil o svých narozeninách hostinu svým velmožům, velitelům vojska a předním mužům galilejským; Když pak vešla dcera Herodiady a tančila, zalíbila se Herodovi i jeho spolustolujícím, řekl král dívce: ‚Požádej mě, oč chceš, a dám ti to!‘ A přísahal jí: ‚O cokoliv mě požádáš, dám ti, třebaš by to byla i polovice mého království.‘ Ona odešla a řekla své matce: ‚Oč mám žádati? Ta odpověděla: ‚O hlavu Jana Křtitele.‘<sup>154</sup>

#### 4.3.4. Skutečné události

Film je rovněž vystavěn na prvcích skutečného příběhu, o nichž mluví v rozhovoru Andrej Zvjagincev následovně: „Inspiroval mě osud svářeče Marvina Johna Heemeyera z amerického státu Colorado. Městská radnice zabrala jeho pozemek kvůli rozšíření místní soukromé betonárky. Ta ho ohradila plotem a Heemeyer se pak ani nemohl dostat do dílny, která ho živila. Reagoval na to tak, že si vyrobil obrněný buldozer, kterému se později začalo říkat Killdozer, a pokusil se továrnu zlikvidovat. Následně se vydal do města a postupně najel do tuctu administrativních budov, kde sídlili lidé, kteří podle jeho názoru mohli za příkoří, jež ho postihlo. Nikomu neublížil, jen sám sobě; v kabině onoho Killdozeru se nakonec zastřelil.“<sup>155</sup>

#### 4.3.5. Opera *Akhnat* Philipa Glasse

Jediným hudebním prvkem, který Andrej Zvjagincev do filmu začlenil, je první dějství opery *Akhnat*. V roce 1983 ji zkomponoval Philip Glass a skládá se ze tří dějství, která vypráví o životě a náboženském přesvědčení faraona Akhnatona (Amenhotep IV.), panovníka 18. dynastie Egypta v období Nové říše. Akhnaton byl manželem královny Nefertiti a otcem nového náboženství, jehož jménem doslova perzekvoval tradiční náboženství té doby a nahradil ho kultem

---

<sup>154</sup> Tamtéž, Mar 6, 17-29.

<sup>155</sup> VLASÁK, Zbyněk. *S mocí vždycky prohrájet, říká ruský režisér Andrej Zvjagincev*. [online]. SALON, Právo [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/343439-s-moci-vzdycky-prohrájet-rika-rusky-reziser-andrej-zvjagincev.html>.

slunečního boha Atona. Akhnaton tak vybudoval monoteistické náboženství a jednu říši, která vedla k rozpadu hospodářství a celkovému společenskému chaosu v zemi.

Opera Philipa Glasse tedy vypráví o příběhu jednoho člověka, který chtěl změnit běh dějin, a reflektuje, za jakou cenu toho bylo docíleno. Zpívané pasáže opery jsou převzaty z egyptských textů, jako např. z Knihy mrtvých, z extraktů a vyhlášek z období Amarna, sedmnáctiletého období vlády Akhnatona, atd. Z části jsou zpívány akkadsky, zčásti hebrejsky a doprovázeny jsou komentářem v moderním jazyce země, v níž se dílo uvádí. Buď v angličtině, nebo v němčině.

Hudba v opeře sleduje a zdůrazňuje dramatický kontext, nastíněný příběhem, harmonický a melodický jazyk je pestřejší, mění se častěji, což hudbě dodává divadelní, téměř až romantický nádech.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> CRUCIAL, Kenny. *Akhnaten by Philip Glass, performed by the Atlanta Opera*. [online]. World Socialist Web Site, wsws.org [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.wsws.org/en/articles/2009/02/glas-f03.html>.

## 5. Neoformalistická analýza

Segmentace syžetu a metoda Cinematics bude provedena v závislosti na stanovené dominantě filmu. Poté bude provedena stylistická a naratologická analýza. K tomuto pořadí bylo přistoupeno z toho důvodu, protože je důležité nejprve vyhodnotit „způsoby, jimiž styl podporuje vzorce formálního uspořádání. Filmaři totiž často záměrně utvářejí stylistický systém filmu tak, aby zdůraznili vývoj dramatu.“<sup>157</sup>

### 5.1 Segmentace syžetu

Ú – Úvodní titulky

1. DEN - pátek

#### I. Prolog – Scenerie, příjezd právníka, první rána osudu (z. č. 1 – 72)

1. Výjevy z přírody a okolí města na severu Ruska (z. č. 1 – 12).

B) + C) Opakování, zdvojování, zrcadlení, metaforičnost.

2. Kolja jede tam a zpět na vlakové nádraží (z. č. 13 – 18).

C) Zrcadlení, zdvojování.

a) Kolja vítá Dimitrije a veze ho na hotel (z. č. 19 – 22).

b) Po cestě do Koljova domu potkávají policistu Pašu (z. č. 23 - 31).

A) + B) + C) Zrcadlení, opakování, protiklad.

3. Dimitrij, Kolja, Lilja a Romka snídají (z. č. 32 – 39).

A) + C) Zcizení, nejednoznačnost.

4. Ivan Stěpanyč přijíždí ke Koljovi s prosbou o opravu auta (z. č. 40 - 45).

5. Dimitrij vytahuje důkazy na místního starostu (z. č. 41 - 50).

6. Slyšení soudu (z. č. 51 – 72).

A) + C) Zrcadlení, zdvojení, protiklad, opakování.

#### II) Střet se státní mocí (z. č. 73 – 167)

7. Vadim večerí s knězem (z. č. 73 – 82).

A) + B) + C) Opakování, zdvojování.

8. Vadim provokuje u Koljova domu (z. č. 83 - 109).

---

<sup>157</sup> BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, str. 400.

C) Protiklady, zrcadlení, opakování.

2. DEN - sobota

9. Dimitrij píše žalobu na starostu (z. č. 110 - 113).

10. Kolja spravuje auto Ivanu Stěpanyči (z. č. 114 - 116).

11. Předávání žaloby na policejní stanici (z. č. 117 – 122).

A) + C) Zcizování.

12. Dima se snaží hledat na úřadech právo (z. č. 123 – 129).

C) Opakování, protiklady.

**13. Dva paralelní děje:** Dimitrij u starosty / Lilja u Angely (z. č. 130 – 167).

A) + C) opakování, zdvojování.

a) Dimitrij jde ke starostovi (z. č. 130 - 132).

b) Lilja jede k Angele (z. č. 133 - 139).

c) Dimitrij u starosty v kanceláři (z. č. 140 - 150).

d) Angela volá Pašovi, ať zařídí propuštění Kolji (z. č. 151 - 160).

e) Angela ukazuje Lilji místo, kde by mohli provizorně bydlet (z. č. 152 - 154).

f) Dimitrij vyjednává u starosty (z. č. 155 – 167).

**III. Porušení božího přikázání, Kolja propuštěn z vazby (z. č. 167 – 188)**

14. Dimitrij a Lilja v hotelu (z. č. 167 - 177).

**15. Dva paralelní děje:** Dimitrij s Lilji v hotelovém pokoji / Kolja propuštěn (z. č. 177 – 188).

a) Lilja v Dimitriově pokoji (z. č. 177).

b) Kolja informuje o svém propuštění (z. č. 178).

c) Lilja telefonuje s Koljou (z. č. 179).

16. Vadim se vzteká. U stolu vrchní soudkyně, policejní šéf a šéfka (z. č. 180 – 188).

A) + C) Protiklady, opakování.

**IV. Kolja zažívá druhou ránu osudu (z. č. 189 – 253)**

17. Romka je kolem ohně s kluky z města v troskách kostela a volá mu otec, ať se vrátí domů (z. č. 190 - 197).

B) + C) Zdvojování, opakování, zrcadlení.

18. Dimitrij, Kolja a Romka v kuchyni domu (z. č. 198 - 204).

19. Kolja + Lilja + Romka, Angela + Pašo, Ivan jedou na lov (z. č. 205 – 225).

a) Muži střílejí do terčů (z. č. 215 – 220).

C) Protiklady.

b) Šáslik a sezení u ohně (z. č. 221 – 225).

A) + C) Protiklady, zdvojování, protiklady.

**20.** Lilja + Dimitrij znovu porušují boží přikázání (z. č. 226 – 233).

A) + C) Opakování.

**21. Dva paralelní děje:** Vadim u kněze / Lilja a Dimitrij (z. č. 234 – 244).

a) Kněz hovoří k Vadimovi, že se o svůj post nemusí bát (z. č. 234 – 236).

A) + C) Opakování, zdvojování.

b) Lilja a Dimitrij jedou do hotelu (z. č. 237).

c) Lilja a Dimitrij na pokoji v hotelu (z. č. 238 – 244).

B) + C) Zdvojování, protiklad, opakování.

**22.** Kolja doma ze žalu pije, je s Angelou a Pašou, přijíždí Lilja (z. č. 245 – 253).

3. DEN - neděle

**V. Odplata boží – Dimitrij a Vadim (z. č. 254 – 278)**

**23.** Dimitrij se na hotelovém pokoji (z. č. 254 – 256).

A) + C) Zrcadlení, opakování.

**24.** Dimitrij nasedá do auta k Vadimovi a jedou neznámo kam (z. č. 257 – 269).

**25.** Na odlehlém místě je Dimitrij vytáhnut z auta a zmlácen (z. č. 270 – 277).

A) + B) + C) Zcizování.

**26.** Vadim telefonuje o urychlení stavby na Koljově pozemku (z. č. 278).

4. DEN - pondělí

**VI. Běžný den Lilji, odjezd Kolji z města (z. č. 279 – 288)**

**27.** Lilja se probouzí a chystá se do práce (z. č. 279 – 283).

A) + C) Zrcadlení, opakování, zdvojování.

**28.** Lilja jede autobusem do města (z. č. 274 – 279).

A) + C) Opakování, zcizení, zdvojování.

**29.** Skupina žen v pracovní hale, po pásech jedou kusy ryb (z. č. 280 – 285).

A) + C) Zcizování, opakování.

**30.** Dimitrij stojí v uličce vlaku (z. č. 286 – 288).

C) Nejednoznačnost.

**VII. Utrpení Lilji (z. č. 289 – 314)**

**31.** Balení věcí, Kolja se miluje s Lilji, Romka utíká z domu (z. č. 289 – 294).

**32.** Romka v zátoce, kostra velryby (z. č. 295 – 297).

C) Nejednoznačnost, opakování, protiklady, zdvojování.

**33.** Romka nenávidí Lilju (z. č. 298 – 304).

5. DEN

**34.** Lilja jde za rozbřesku do práce (z. č. 305 – 314).

B) + C) Opakování, zdvojování, nejednoznačnost.

**VIII. Třetí rána osudu – smrt Lilji (z. č. 315 – 389)**

**35. Paralela k začátku filmu:** Kolja veze Romku do školy (z. č. 315 – 320).

A) + C) Opakování, zdvojení.

**36.** Od domu Kolji odvázejí loď (z. č. 321 – 323).

**37.** Kolja zjišťuje, že nebyla Lilja v práci, a doma se dává do pití (z. č. 324 – 332).

A) + C) Opakování, zdvojení.

**38.** Angela přesvědčuje Kolju, že by měl zmizení nahlásit (z. č. 333 – 338).

**39.** Kolja přichází do rozbitého kostela (z. č. 339 – 345).

A) + C) Zdvojení, opakování.

**40.** Paša probouzí Kolju (z. č. 346 – 356).

A) + C) Zdvojování, zcizení, opakování.

**41.** Kolja kupuje vodku a před obchodem se ptá kněze Vasilije, kde se ztratil Bůh (z. č. 357 – 375).

C) Protiklad, zrcadlení.

**42.** Angela říká Pašovi, že Kolja mohl zabít Lilju (z. č. 376 – 384).

**43.** Romka prosí otce, ať přestane pít (z. č. 385 – 389).

6. DEN

**IX. Čtvrtá rána osudu – obvinění z vraždy (z. č. 390 – 409)**

**44.** Tři muži přicházejí zatknout Kolju (z. č. 390 – 394).

a) Policii nahrazují Vadimovi lidé.

**45.** Na stanici obviňují Kolju z vraždy. Kolja nic nechápe a pláče (z. č. 395 – 402).

**46.** Kolja je odvezen do vazby (z. č. 403 – 409).

A) + C) Opakování.

7. DEN

**X. Destrukce (z. č. 410 – 443)**

**47.** Angela a Pašo si chtějí vzít Romku do své péče (z. č. 410 – 427).

**48.** Demolice domu (z. č. 428 – 433).

C) Opakování.

**49.** Kolja poslouchá rozsudek (z. č. 434 – 439).

A) + C) Zdvojení, opakování.

**50.** Starosta večerí a do telefonu děkuje pánu Bohu, že je Kolja ve vězení (z. č. 440 – 443).

A) + C) Opakování.

**XI. Duchovní a státní sféra si myjí ruce (z. č. 444 – 477)**

#### O 6 DNŮ POZDĚJI

**51.** Kněz má kázání o chování a pravdě člověka (z. č. 444 – 458).

A) + C) Opakování, protiklady.

**52.** Smetánka se baví před kostelem (z. č. 459 – 463).

C) Zdvojení, opakování.

**53.** Paralela k začátku filmu - opakování (z. č. 464 – 477).

Z – Závěrečné titulky (478).

### 5.2. Cinematics

Záběry byly v rámci metody Cinematics označeny dle dominantního sebereflexivního projevu, který se projevuje buď A) ve filmovém stylu, B) v naraci, nebo C) ve významové rovině. Pod stejnými písmeny jsou uvedeny rovněž v segmentaci filmu, jen v případě metody Cinematics jsou analyticky doloženy a jejich trvání nebo početnost je díky ní jasně zřejmá. Tím, že nese hudební složka ve filmu vysoký stupeň sebereflexivity, její nástup je označen „S music“ a konec „E music.“ Červená, stále rostoucí čára v grafu, udává narůstající početnost významových prvků ve vyprávění, které se odehrávají v samotném konci filmu ve své nejvyšší rovině. Konec filmu se totiž ve smyčce vrací ke svému začátku, do téměř stejných záběrů, jež jsou navíc zasněžené.

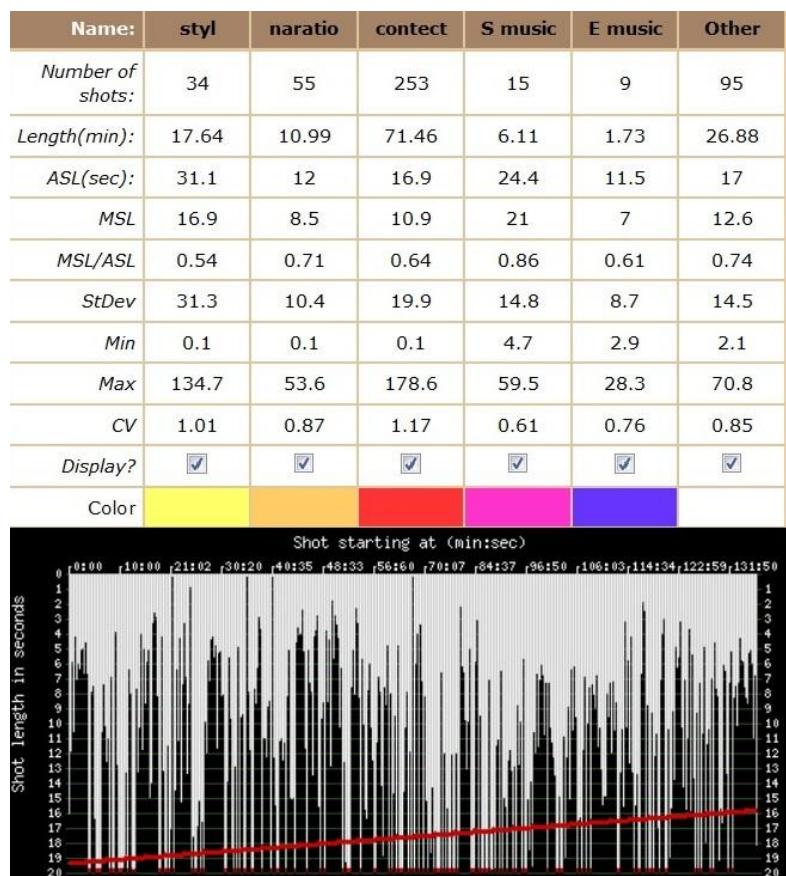


Schéma 2 – Výsledky z metody Cinematics

### 5.3. Čas syžetu, čas fabule

*Leviatan* se vyznačuje lineární narativní strukturou. Nevyskytují se v něm tedy postupy, které by komplikovaly syžet (flashbacky nebo flashforwardy), a tím také znesnadňovaly divákovi pozornost. Komplikaci syžetu představují pouze záměrně vynechané informace, které dodávají vyprávění na dramatickosti a záhadnosti. Neovlivňují ale děj do té míry, že by měnily jeho vyznění.

Ve filmu rovněž explicitně nezazní, v kterém roce se děj odehrává, dokonce ani místo děje není blíže specifikováno. Ocitáme se tak doslova na nekonkrétním místě a v nekonkrétním čase, který tak sdělení filmu posouvá do všeobecné roviny. Divák tedy dedukuje místo a čas děje pouze na základě informací sdělovaných protagonisty filmu. Např. z prvních záběrů filmu recipient získá informaci, že je děj zasazen do města situovaného blízko moře. Teprve díky příjezdu právníka a přítele Kolji, Dimitrije, z Moskvy, můžeme vydedukovat, že se děj filmu odehrává v Rusku. O jeho povaze se dozvídáme jen díky záběrům z okolí města, z oblečení



protagonistů a vybavenosti domů. Rok, v němž se ale děj filmu odehrává, není možné konkretizovat.

#### 5.4. Stylistická analýza filmu *Leviatan*

##### 5.4.1. Postavy a kostýmy

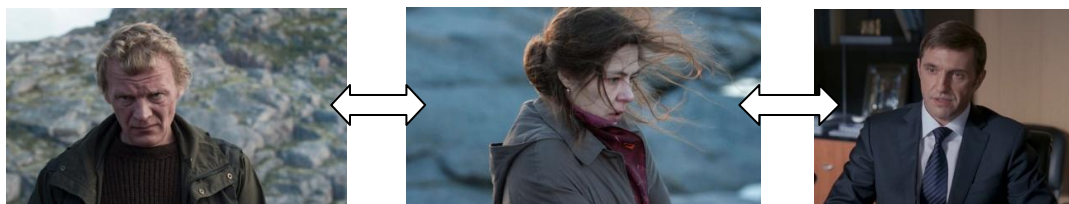
Protagonisté filmu jsou si navzájem odcizení, tím pádem nejsou také divákovi jejich motivace příliš jasné a neumožňují sdílení informací. O to Zvjagincev vědomě usiloval, což uvádí v rozhovoru v Cinepuru 81, kde říká, že postava je pro něj „*funkce vtělená do hercova těla*.“<sup>158</sup> V první části filmu je tohoto aspektu v *Leviatanovi* docíleno stylistickými prostředky, které budou rozkryty v podkapitole, věnující se analýze kamery, stříhu a zvuku. Např. až skrze velikosti záběrů vychází najevo nedůležitost vnitřního stavu postav, individuality nebo charakteru, což vede ke všeobecně platnému paradigmatu. V druhé části filmu už naopak výrazové prostředky nahrávají k pochopení prožívání Kolji, s čímž souvisí změna ve vyprávění a obrat k četnějšímu užívání kulturních odkazů. Vedení všech postav děje a jejich výsledné působení na recipienta přispívá k sebereflexivnímu principu celého filmu, díky němuž je zde stále přítomná úzkost a napětí.

Postavy filmu doslova vystupují ze svých rolí a nekomentují skutečnost a skutečné události, naopak jsou nositeli obecného tématu, tedy zástupnými elementy širšího sdělení. Stejně tak jako téma filmu, které komentuje všeobecnost, parafrázuje ale skutečné události.

Kolja je postavou, nesoucí vysoké etické a duchovní cítění, a k tomu je ještě hluboce spjat s místem, kde se narodil. Dimitrij je jeho protikladem. Mužem, který tak silné pouto s rodným městem zřejmě necítil. Je zástupným elementem města. Lilja je postavou, sehrávající klíčovou roli mezi oběma muži. Střetávají se v ní oba mužské elementy a její půvab je důsledkem Dimitrijovy zrady Kolji. Parafrázuje postavu Salome, která svým tancem a tělem ošálila Heroda - a následně si přála hlavu Jana Křtitele. Pro diváka navíc zůstává Lilja po celou dobu tajemnou a nevyzpytatelnou bytostí.

---

<sup>158</sup> DOLOTINA, Kamila. *Vibrace významů / Rozhovor s ruským režisérem Andrejem Zvjagincevem*. Cinepur 19, č. 81, 2012, s. 25.



Obrázek 2 - Šipky ukazují provázanost vztahu Kolji, Lilji a Dimitrije.

Kostýmy ve filmu většinou slouží k tomu, aby nám pomohly zorientovat se v syžetu, odlišit od sebe jednotlivé postavy nebo významové roviny. V *Leviatanovi* je tomu naopak, ten cíleně pracuje s jednolitou skromností oblečení a jejich nevýraznou barevností, která splývá s prostředím, v němž probíhá akce. Zabraňuje tedy zprostředkování informací ve vývoji syžetu. Postavy jsou doslova vrostlé do místa děje, které kamera rámuje. Pouze Dimitrij a starosta města Vadim vyčnívají kostýmem z místního prostředí. Oblečení jsou elegantně, čímž dávají najevo, že reprezentují jinou společenskou vrstvu. Důležitým aspektem postav versus prostředí je také malý detail - všichni nosí snubní prsteny na znamení „božího“ řádu. Jediný Dimitrij z tohoto řádu doslova vypadává.

#### 5.4.2. Kamera

Kamera je v průběhu trvání filmu primárně statická, vyhýbá se rakurzům, nadhledům, výjimečně využívá plíživé jízdy, nebo-li také „transcendentní jízdy“, a to vždy jen v případě, kdy je v rámci záběru zdůrazněn princip sebereflexivnosti. Jediný případ podhledu kamery najdeme v zastoupení z. č. 41, kdy navštíví Ivan Stěpanyč Kolju. Heroizuje tak obyčejného člověka z města oproti myslícímu a citlivému Koljovi.

Vysokého stupně informovanosti je tak ve filmu docíleno díky statickým záběrům, k nimž při 170vteřinovém trvání záběru (z. č. 234) logicky dochází. V rámci délky záběru je upozorňováno nejenom na hereckou akci, ale také na informační a významovou rovinu záběru. Např. z. č. 66 přináší rozsudek o Koljově pozemku, který je mu z vlastnictví odebrán. Celý záběr trvá 128 vteřin a probíhá tak, že kamera stojí v zadní části místnosti a snímá ji v celku. Pomalu se přibližuje k obličeji soudkyně, až se zastaví v polodetailu její tváře. Tento pohyb kamery je především významový a upozorňuje nejenom na absurdnost soudního

přelíčení. Řada filmových kritiků v něm nejčastěji spatřovala citaci kauzy kapely Pussy Riot, již taky nejpravděpodobněji parafrázuje.

Dlouhotrvající záběry mají ve filmu vysokou sebereflexivní, potažmo spirituální hodnotu. Na základě výsledků z metody Cinematics vidíme, že záběrů nad 60 vteřin se ve filmu vyskytuje celkem sedm a každý z nich se vyznačuje vysokou sebereflexivitou:

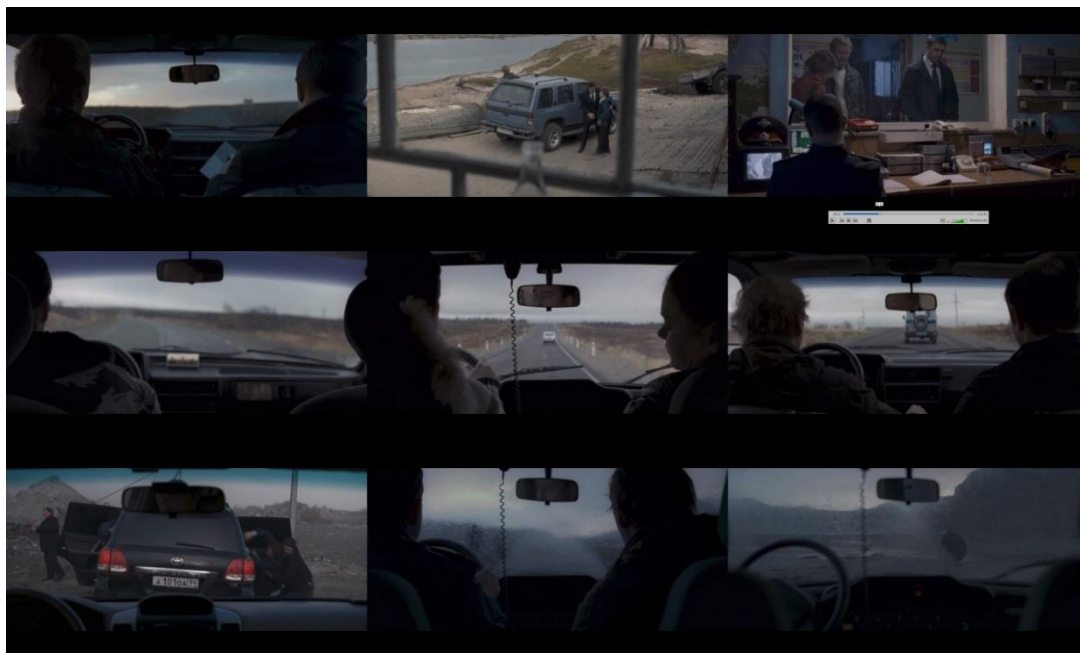
1. Z. č. 52 – slyšení soudu (výše zmíněný a popsáný).
2. Z. č. 93 – Dimitrij a Kolja u stolu, pijí vodku, mluví o domě v němž jsou, jeho historii a vztahu mezi sebou navzájem. Záběr nás upozorňuje na hloubku jejich vztahu, čemuž přispívá rovněž pozice jejich hlav, v níž na chvíli setrvají (obr. č. 3).
3. Z. č. 180 - Vadim se vzteká v zasedací místnosti, za účasti vrchní soudkyně a policejního šéfa – dlouhý záběr upozorňuje na zkorumpovanost státní sféry a na její provázanost.
4. Z. č. 226 - Lilja a Dimitrij znovu porušují boží přikázání – dlouhý záběr prodlužuje a zvyšuje napětí mezi oběma postavami, které po sobě touží.
5. Z. č. 234 - kněz hovoří k Vadimovi a uklidňuje ho, že se o své místo starosty do dalšího volebního období nemusí bát a má zachovat klid. Záběr poukazuje na zkorumpovanost jak státního, tak také církevního úřadu a vzájemné propojení jejich působnosti.
6. Z. č. 440 – Vadim večeří v luxusní restauraci a v rámci telefonátu děkuje pánu Bohu, že Kolju dostal do vězení.
7. Z. č. 444 – církevní hodnostář káže o etice člověka. Kamera projíždí ze zadní části místnosti směrem k polodetailu hodnostáře. Míjí všechny přisedící, kteří jsou složeni ze státních činitelů. Délka záběru a rovněž jeho kompozice upozorňují na provázanost státní a církevní správy.



Obrázek 3 – Kolja a Dimitrij mluví v rámci z. č. 93 o důležitosti Koljova domu a domova, projevují gesty náklonnost. Symbolicky jsou jejich těla komponována do tvaru srdce.

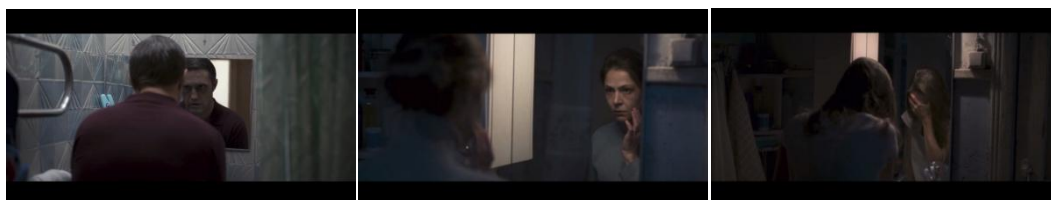
Nejdelším záběrem filmu je ale z. č. 234, v němž spolu mluví starosta města Vadim a kněz. Díky jeho délce se v něm projevuje nejvyšší míra sebereflexe, která trvá 178 vteřin. Po něm následuje střih a pomalý nájezd na bustu Ježíše Krista položenou na krbu. Záběr významově doplňuje předchozí, a to konkrétně v tom, že jejich nekalé úmysly jsou pod dohledem vyšší síly. Stejně tak z. č. 52 nebo z. č. 444 dosahují ve významové rovině stejného cíle.

V rámci záběrů se rovněž pracuje s odcizeností snímáním akce, a to skrze využívání skleněných ploch. To můžeme spatřit v z. č. 119 a 121, kdy Dimitrij, Kolja a Lilja předávají obžalobu na místního starostu na městské policejní stanici. Po většinu času se na tři postavy díváme z vnitřní strany stanice, to působí nejenom sebereflexivně, ale naplňuje pocit zmíněné odcizenosti. Takto komponovaný záběr zdůrazňuje malost obyčejného člověka a jeho nemožnost dovolat se spravedlnosti ve státě.



Obrázek 4 – Devět vybraných filmových obrazů ukazuje různé možnosti odcizení a sebereflexivity ve filmu *Leviatan*. V prvním, z. č. 23, jede Dimitrij hned po svém příjezdu s Koljou domů. Druhý, z. č. 38., kdy Kolja a Dimitrij vystupuje z auta, běží k nim Romka a kamera tuto situaci sleduje z okna kuchyně. Třetí, z. č. 119, v němž Kolja, Dimitrij a Lilja předávají obžalobu na místního starostu na policejní stanici. Dále, z. č. 206, 208 a 210 zobrazuje ranní cestu na lov. Sedmý případ, z. č. 273, kdy je Dimitrij odvezen Vadimem za město a zmlácen. Osmý a devátý případ zcizení a sebereflexivity je z. č. 353, který se odehrává v průběhu cesty na místo nalezení mrtvé Lilji.

S prvkem skleněných ploch se pracuje v průběhu celého filmu. Mají buď zcizující efekt, nebo nesou vysokou sebereflexivitu, díky níž je divák veden ke zvýšené aktivitě a interpretaci významů v rámci záběru. Ve všech případech ale zastává voyeurskou roli v podobě neviditelné vyšší moci, která všechno vidí.



Obrázek 5 - Zcizení je v rámci z. č. 254, 283, 308 zároveň kombinováno se zrcadlením.

Nejvyšší stupeň sebereflexivnosti plyne ale ze z. č. 278, kdy je pohled do rozbořené krajiny rámován hudbou a pohybem kamery směrem do zadní části autobusu. Záběr je veden na ženy, jedoucí do práce, a podpořen délkou svého trvání. Kamera nakonec skončí v polocelku na postavě Lilji.

Pohyby kamery jsou vedeny také spolu s postavami, kdy doslova kopírují jejich pohyb v prostoru. Kamera je díky tomuto principu spouštěčem akce a navozuje dramatické napětí. Dále funguje v rovině tichého a slídívého pozorovatele děje, který se skrývá za kamerou, a voyeursky sleduje postavy i jejich reakce, čímž vzbuzuje jak neklid, tak také sebereflexi. Stejných postupů využívá rovněž spirituální film. Transcendenci jde navíc díky povaze kamery tušit v průběhu celého trvání filmu. Dalším prvkem shodujícím se se spirituálními projevy filmu jsou zcizující pohledy kamery. Ve filmu se projevují např. setrváváním pohledu na akci z místa, z něhož ji reálně žádná postava nesleduje. To lze doložit na případě z. č. 38, kdy Kolja vystupuje s Dimitrijem z auta, běží k nim Romka a kamera tuto situaci sleduje z okna kuchyně, v níž je přítomná pouze Lilja. Ta ale ve stejné chvíli krájí na kuchyňském prkýnku, což potvrzují přesaturované zvuky tohoto pohybu, tím pádem se nemá z okna kdo dívat. Tento projev je signifikantním příkladem stále přítomné spirituality, která všechno vidí.

Kamera se v rámci filmu dále distancuje od postav. Vše rámuje v celcích, výjimečně v detailech (nejčastěji v rámci rozhovorů), a to proto, aby mohl být divák nejenom pozorovatelem celé akce, ale aby také vyzněl zvuk, který na rozdíl od kamery diváka do děje vtahuje. Dále se jeví jako informující element, v rámci něhož zobrazuje krajinu kolem místa děje (z. č. 1, 2, 3, atd.), nebo určuje divákovu pozornost. A to konkrétně v rámci dialogu, v němž je první plán scény zaostřen a na další plány není brán zřetel. Důraz je tak kladen pouze na dialog, čemuž je přizpůsobeno i rychlejší tempo střihu. Záběry tvoří nejčastěji polocelky.

Co se týká barvy obrazu, tak ta koresponduje s tématem filmu. Po celou dobu jeho trvání je tedy potměšlá. Rám obrazu je základním transformačním prvkem kamery a v *Leviatanovi* se projevuje jako 16:9, kdy má být upřená veškerá pozornost na akci a postavy.

### 5.4.3. Zvuk

Významotvornou a vysoce sebereflexivní součástí filmu je hudební složka, v rámci níž jsou použity pasáže z prvního jednání opery Philipa Glasse *Akhnaten*. Ta popisuje korunovaci a vznik nového náboženství ve starověkém Egyptě a ve filmu zazní jen v sedmi pasážích, a to na průměrnou délku 80 vteřin. Pozornost je jí důležité věnovat z toho důvodu, protože ve filmu vytváří významotvorné prvky:

1. V úvodu filmu (z. č. 1 – 10) - sebereflexivně upozorňuje na to, v jakém prostoru se děj filmu odehrává.
2. Kolja jede na vlakové nádraží pro Dimitrije (z. č. 13 – 22) - hudba začíná ve chvíli, kdy Kolja projíždí kolem skal do města, a končí až v hotelovém pokoji Dimitrije, kde ji vystřídají zvuky zpráv z televizního vysílání. Tím, že hudba přestane hrát ve chvíli puštění televize, je tím explicitně ubírána pozornost na vysílání, a tím také státní moc nad občany.
3. Dimitrij vychází z úřadu (z. č. 123 -129) - Dimitrij zjišťuje, že není ve městě možnost dovolat se práva.
4. Ivan Stepanych, Pašo, Angela a jejich syn, Kolja, Lilja a Romka jedou na lov (z. č. 205 - 215) – i přestože jedou na výlet, hudba jako by říkala, že nikdy neuniknou spárům moci a nadvlády, že nikde a nikdy nejsou svobodní.
5. Lilja jede v pondělí do práce (z. č. 274 - 279) – apel na podřízenost jednotlivce systému.
6. Kolja je obviněn z vraždy své ženy a vezou ho do věznice (z. č. 403 – 409) – apel na podřízenost jednotlivce vůči moci a nemožnost se dovolat práva.
7. Závěr filmu (z. č. 474 – 477 ) - cyklické navrácení se k začátku filmu a také upozornění na dějinné opakování se sdělení filmu v průběhu dějin.

Z prvního jednání opery *Akhnaten* jsou do filmu převzaty jen některé pasáže, a to převážně ty, které jsou výrazně repetitivní, nebo dynamické. Podporují tak nejenom plynulý tok narativu, ale díky své repetitivnosti zdůrazňují leitmotiv opakování, který se ve filmu projevuje v průběhu trvání filmového času jak ve fabuli, tak v syžetu. Dále tím, že je Glassova opera o faraonu Akhnatonovi, panovníkovi 18. dynastie Egypta, použita v paralele k současnému tématu filmu, je znovu podpořen leitmotiv opakování. To dokládá i fakt, že *Leviatan* je nejenom filmem situovaným do Ruska, předkládá ale nadčasové téma, které není vázáno

na čas ani na prostor. V prvním případě je možné výběr hudby a její kontext interpretovat jako kritiku Putinovy vlády a jeho snahy znovu vybudovat jednu velkou říši, v druhém případě je možné ji chápat jako prostředek k navození dojmu stále se opakujícího střetu jedince s mocí, která nemá konce.

Několikrát přetéká hudba i přes záběry, jako např. v momentě, když je nasazena na první záběr filmu a ukončena ve chvíli, kdy kamera sleduje rozpadající se a trouchnivějící rybářské lodě v zátocě (z. č. 9). Hudbu vystřídají zvuky tekoucí vody, doprovázené štěkotem psů. Sebereflexivním a zároveň významotvorným prvkem v rámci celé zvukové složky filmu je štěkot psů, který ve filmu opakovaně zaznívá. Štěkot psů je ale až do závěru filmu zastřen rouškou tajemství, protože reálně nikde ve městě psi nevidíme. Skrze tento zvukový prvek je ale záměrně manipulováno s diváckou percepcí, která podprahově otevírá pocity strachu a neklidu, jako v hororu, a to ve významové rovině působí značně sebereflexivně. Štěkot psů se objasní až v z. č. 350, kdy na místo nalezení mrtvé Lilji přijede Kolja a kolem městských policistů pobíhají vlčáci, kteří se znovu objevují v z. č. 409, kdy je vidíme v hale před věznicí. Jejich štěkot funguje v průběhu filmu nejenom jako zastrašující prvek, ale také jako zástupný symbol státní moci a její stálé všudypřítomnosti.

Jedním z nejdůležitějších projevů sebereflexivity ve filmu je ale zvuk, s nímž je nakládáno jako v případě filmů hororového žánru. Zvuky v *Leviatanovi* jsou ve většině případů přesaturované, tzn., že divák slyší více, než by bylo ve vzdálenosti od kamery běžné slyšet. Díky této práci se zvukem je divák přímou součástí všech postav děje i jejich vnitřního stavu. To mu dodává na pocitu, že hereckou akci nevykonává postava ve fikčním světě, ale on, protože zvuk je přesaturovaný a vzdálenost postavy od kamery nepřirozená. Divák tak nabývá díky nastíněné práci se zvukem pocit, že zvuk nepochází z dietetického světa, ale z blízkosti jeho samotného. Pro podložení těchto tvrzení můžu zmínit příklad z první sekvence filmu, když vychází Kolja z domu (z. č. 14) a my slyšíme otevření dveří v takové intenzitě, jako bychom u dveří přímo stáli nebo je přímo otevírali. Stejně tak Koljovy kroky po schodech, zapálení cigarety zapalovačem nebo odemknutí auta je natolik přesaturované, že je psychosenzorické.



#### 5.4.4. Střih

První a poslední sekvenci filmu dominuje rychlé tempo a děj se odehrává v krátkých statických záběrech. V rámci nich pozorujeme okolí místa děje (z. č. 1, 2, 3, atd.), které svým opakováním obrazů na začátku i na konci filmu a zdvojením podporují dominanci celé pasáže. Dále mají záběry pravidelné tempo, jehož výkyvy jsou zřetelné jen v rámci dialogů nebo dlouhých záběrů, které kopírují pohyb postav a nesou s sebou vysoký stupeň sebereflexivity. Např. v rámci z. č. 41 – 50 mluví Kolja a Dimitrij o možnostech zachování pozemku v Koljově vlastnictví, zde má střihová skladba v rámci dialogu zrychlené tempo. Dodává tak řečenému na dynamičnosti a důležitosti. Stejně tak v případě dialogu kněze a Vadima je užito stejných formálních východisek (z. č. 73 - 82).

Důležitým prvkem je ale v rámci střihové skladby přetékání jednotlivých záběrů přes sebe, což v divákovi vyvolává sugestivní pocity, neklid a v neposlední řadě také sebereflexi. Což jsou znaky, jež vykazují žánr horou. Dále nejenom záběry, ale dokonce i celé sekvence přes sebe, ve filmu přetékají - a nelze tak rozeznat začátek ani konec sekvence. Což je také způsobeno pomalým plynutím filmového času, tzn. užíváním celkových záběrů, panoramat, a to v podobné délce trvání záběrů. Konkrétní případ přetékání záběrů v rámci dialogu můžeme sledovat v průběhu celého obrazu č. 5, kdy u stolu sedí Kolja, Dimitrij a Lilja. Promluvu začíná Dimitrij a ve chvíli, kdy mu oponuje Kolja, by logicky měla kamera přenést pozornost na něho. Naopak ale zůstává až 28 vteřin pouze na obličeji Dimitrije, kdy sledujeme jeho mimiku a tělesné reakce. Což ve výsledku způsobuje nepříjemný a sugestivní dojem, protože ztrácíme pojem o prostoru a o tom, kdo právě mluví. Dalším příkladem přetékání informací přes záběry, spolu s vysokou mírou sebereflexí, jsou dlouhé statické záběry, na jejichž místě kamera setrvává ještě pár vteřin po konci akce. Např. v z. č. 72, setrvává statický záběr na parkoviště ještě několik vteřin po odjezdu Kolji, Dimitrije a Lilji. Odjíždějí od soudu a také rozsudku o vlastnictví Koljova pozemku a domu. Tím, že kamera setrvává na místě děje ještě po jeho konci a začne se pomalu přibližovat směrem do křižovatky, vychází na povrch především sebereflexivní, potažmo významová rovina tohoto jevu, v níž poukazuje na nemožnost výhry před státními strukturami.

V druhé části filmu je stříhová skladba rozvolněná a souvisí s obratem ve filmovém čase. Ten se spíše odehrává v rovině spirituální, která s sebou nese rozvolněné a pomalejší tempo vyprávění.

## **5.5. Naratologická analýza filmu *Leviatan***

### **5.5.1. Fabule**

Analyzovaný film reflektuje osud „obyčejného“ člověka, Kolji, žijícího od narození ve městě na poloostrově Kola na břehu Barentsova moře. Ten se snaží až donkichotsky bojovat proti zkorumpovanému státnímu aparátu a také za zachování ryzích hodnot ve svém životě. Soudním rozhodnutím je ale zbaven svého domu a v narážce na biblický příběh Joba je stíhán jednou pohromou za druhou. V průběhu pár dní jsme tak skrze antagonistu filmu svědky rozpadu systémových hodnot (politických, sociálních, náboženských), které dovádí jednotlivce k sebestrukci.

Ve filmu se protínají tři tematické roviny. Hlavní vyprávěcí linie reflektuje Koljův boj proti zkorumpovanému státnímu aparátu, v rámci něhož se snaží všemi dostupnými lidskými i právními prostředky zachránit svůj dům před demolicí. V jádru této dějové linie hraje významnou roli Koljova vazba na místo, kde žije, a přesvědčení o udržení mezilidských hodnot, a to např. v rámci manželského vztahu. Druhý plán je závislý na hlavní vyprávěcí linii, přímo s ní souvisí, a tím je kooperace místního starosty města s hodnostáři pravoslavné církve a spolu s policejními i soudními složkami. Výpovědní hodnotou této linie je zobrazení jednotlivce v opozici vůči moci světské a moci církevní. Obě instituce jsou na sebe totiž napojené, zvrácené a zkorumpované. A to od jednotlivců na malých městech, až po celý státní systém. Jak ale říká kněz Vadimovi (z. č. 234), všechna moc pochází od Boha - a moc, to je především síla. Třetí plán zůstává na pozadí dvou předešlých vyprávěcích linií, přitom je ale jejich nezbytnou součástí a udržuje je obě v pohybu. A tím je důraz na spirituální stránku světa (natáhnutá lana do tvaru trojúhelníku nad Dimitrijem po útoku starosty, fresky, kopule kostela, biblické alegorie, trouchnivějící lodě) a na přírodní jevy (moře, skály, hory) jako na něco věčného, stále přítomného, trvalého a neoblomného i v období kolapsu systémových hodnot a systému celkově.

V různé intenzitě přispívají všechny scény ve filmu *Leviatan* k rozvoji zmíněných tří narativních rovin. Film budu proto v druhé části této kapitoly nazvané „Narativní analýza“, analyzovat jako trojexpozici motivických sfér.

### 5.5.2. Prostor

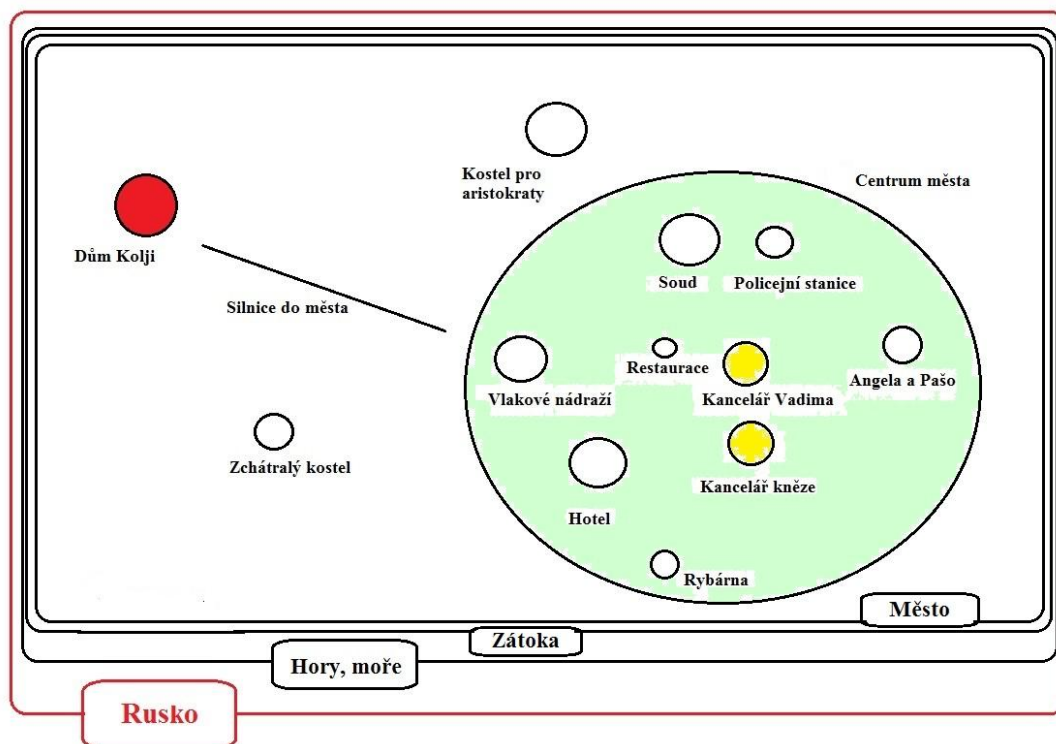
Film využívá prostorovou jednotnost a zastává důležitou významovou rovinu. Odráží se v něm totiž jak chování nebo motivace protagonistů, tak také sdělení filmu. *Leviatan* je zasazen do nejmenovaného maloměsta a z geografického hlediska nelze přesně určit, kde se odehrává. Bližší informace o místu děje se nedozvíme ani z první sekvence filmu, protože ta se obejde bez jediného slova (z. č. 1 – 22). Ke konkrétní informaci v tomto směru do konce trvání filmu ani nedojde. Pro naraci ale není důležité konkrétní prostorové ukotvení děje, v rámci fabule však zvyšuje interpretační možnosti vhodné k analyzování. I přesto, že jsme si totiž vědomi, že snímek ukazuje skutečné události konkrétních lidí, naše pozornost se přesouvá od referenčních významů k významům explicitním, implicitním a symptomatickým. To navíc koresponduje s faktem, že pro ruský film byl odjakživa příznačný aspekt místa, tzn. krajiny nebo odlehlostí, které mají velmi atypické atributy. Nesou až auru exotičnosti.

Divák se tak musí v průběhu filmu spokojit jen s informací, že se film odehrává kdesi v Rusku, nedaleko Moskvy. To vyplyne ze slov Dimitrije ve chvíli, kdy mluví s místním starostou Vadimem (z. č. 140 - 150) a usvědčuje ho z korupce skrze spisy od moskevského soudu. Skutečnost, že je děj filmu situován na sever Ruska, někde u Barentsova moře, se dozvíme až z filmových kritik nebo z rozhovorů s Andrejem Zvjagincevem.

*Leviatan* divákovi odepírá prostorové zasazení fabule, vede jej však cestou prostorových vztahů zobrazených míst. Středobodem narace je maloměsto, na jehož okraji, konkrétně tedy v zátocě, stojí Koljův dům. Panelový dům Angely a Paši se nachází v centru města a na okraji je zchátralý kostel pro aristokraty a rybárna. Všechna tato místa od sebe ale nejsou markantně vzdálená.

Syžet filmu obsahuje celkem dvanáct lokací. Ústředním místem, do něhož se narace opakovaně vrací, je Koljův dům. S menším zastoupením se objevují také například místa jako: panelový dům Angely a Paši, soudní síň, kancelář Vadima,

policejní stanice, zchátralý kostel, kostel pro aristokraty, restaurace, rybárna, hotel, vlakové nádraží, příroda v okolí města. Skrze tyto lokace vede navíc narace diváka k tomu, aby si vytvořil mentální mapu prostoru filmu. Tu ukazuje schéma č. 1.



**Schéma 3** - Mentální mapa lokací v *Leviatanovi* ukazuje topologii prostoru, v němž se protagonisté ocitají. Velikost koleček je zvolena dle důležitosti daného místa ve vztahu k postavám (červeně je vyznačeno ústřední místo děje, Koljův dům, žlutá místa značí církevní a státní správu).

Důležitým faktorem analyzovaného filmu je také to, že narace v něm není založena na ukazování a identifikaci lokací. Ty totiž nenesou referenční významy, tvoří ale nadřazené významy v rámci situací. V průběhu filmu tak není stěžejní *kde*, ale především *co* se v daném záběru odehrává. V *Leviatanovi* se tudíž s prostorem pracuje jako s imanentním pozadím, v němž probíhá interakce mezi postavami, tzn., divákovi je zobrazován na základě empirického poznání.

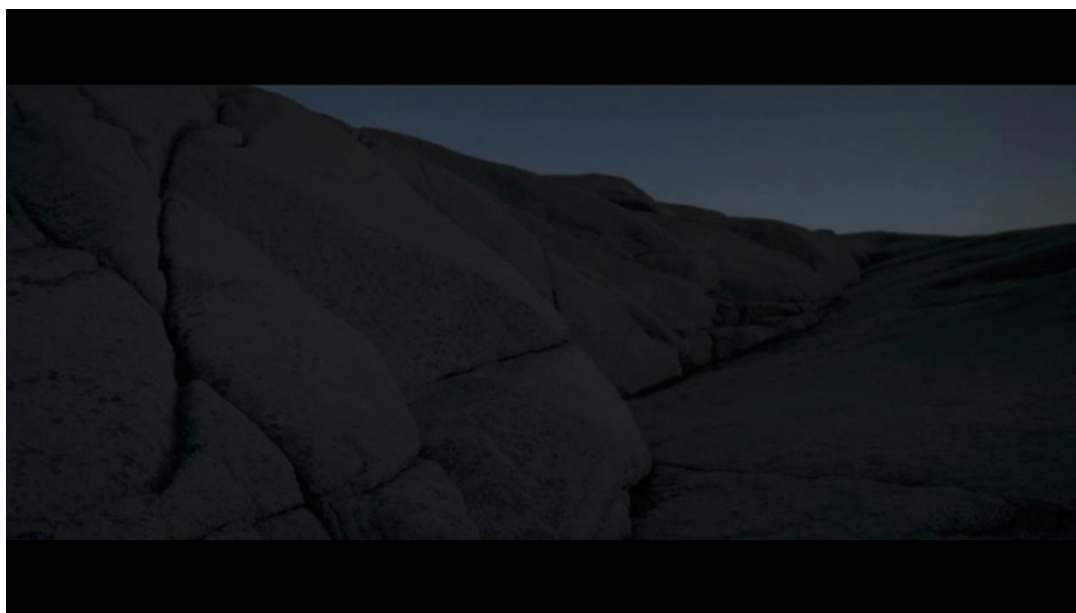
Součástí mizanscény je také výrazný leitmotiv v rámci vyprávění. A to sebereflexivní princip opakování, tzn. navracení se k totožným lokacím. Na začátku filmu je to např. seznamování se s okolím místa děje (z. č. 1 – 12), s Koljou (z. č. 13) i s dalšími protagonisty filmu (z. č. 19). Dále tento princip

dopomáhá tomu, aby se divák orientoval v tom, kde se děj odehrává, a ve výsledku funguje jako důležitá významová rovina filmu.

Zmíněný leitmotiv vede diváka k rekonstrukci mentální mapy prostoru, k čemuž čtenáři slouží pomůcka, schéma č. 1. Zřejmé opakování lokací funguje v *Leviatanovi* jako spojnice mezi jednotlivými scénami a nejtypičtější jsou pro ně následující místa:

**a) Opakující se motiv krajiny**

Po úvodních titulcích je děj filmu otevřen prologem v podobě několika scenerií z okolí maloměsta. Mohutné skály, rozbouřené moře a vysoké hory přecházejí z panoramat na zátoku, do pohledu na příjezdovou cestu do maloměsta, lemovanou dráty elektrického napětí. Tu vystřídá záběr č. 9, kde se chátrající koráby povalují v zátocě (z. č. 9 – 12) a znovu se objeví ve scéně č. 15, kde celý film uzavírají (z. č. 465 – 468). Opakující se motiv krajiny nese ve filmu vysokou sebereflexivní a významovou hodnotu. Reprezentuje pevný a neměnný řád, který vždy fungoval a fungovat také bude bez přítomnosti člověka. Opakováním tohoto řádu však v rámci filmu dochází až k mrazivé a tíživé výpovědi.



Obrázek 6 - Z. č. 4 – Skály kolem města

### **b) Opakující se motiv korábů**

Důraz je v rámci úvodní sekvence kladen kromě krajiny také na rozpadající se koráby. Vyskytují se rovněž v průběhu filmu (z. č. 196) a reprezentují téměř stejně skličující a destruktivní atmosféru jako motiv krajiny. Koráby ale spíše upozorňují na věci vybudované lidmi, doslova na člověka ve středu věku historie, jehož majetek i on sám je pomíjivý a podléhá zániku. Poukazují tedy na nesmrtelnost člověka v rámci koloběhu světa. Zároveň v sobě mají díky symbolu lodi zakódovaný motiv cesty, člověka nebo lidstva.



Obrázek 7 - Z. č. 9 – Rozpadající se lodě v zátocě jsou leitmotivem filmu.

### **c) Opakující se motiv domova**

Po prologu se dostáváme do místa Koljova domova, rodinného domu, na jehož pozadí vyznívá zátoka (obr. č. 3). Nato vychází Kolja z domu a vyprávění navazuje na jízdu autem na vlakové nádraží (z. č. 13 – 18). Koljův dům zde připomínám, protože se v jeho lokalitě a hlavně v něm samotném odehrává převážná část děje. Všechny dějové linie se od tohoto místa doslova odvíjejí a rovněž se k němu navracejí. I v rámci vyprávění je na něho kladen největší důraz, a to logicky proto, že je středobodem celého filmu. Přestavuje jak zázemí pro rodinu, tak také generacemi opatrované místo, ke kterému cítí Kolja hluboké pouto, protože je s ním nejvíce spjat. Z čehož vyplývá, že středobodem vyprávění není jen Koljův dům, ale on samotný. Na něm se všechny změny trvale odrážejí

a je tzv. lakmusovým papírkem oné bezmocné situace – ochránit pozemek a dům pro další generaci jeho dětí.



Obrázek 8 - z. č. 13 – Koljův dům

### 5.5.3. Kauzalita

Ve filmu *Leviatan* jsou hybateli děje tři skupiny postav a jsou v nepřetržité interakci. Na jedné straně je to státní správa, v zastoupení starosta města Vadima, který má ve své kompetenci ovlivňovat chod soudní i policejní moci. Na druhé straně je to církevní správa, v *Leviatanovi* v zastoupení pravoslavné církve, která ve městě funguje jen pro aristokraty a další společenské vrstvy odvrhuje. Tyto dvě skupiny si tedy doslova vytvářejí své vlastní lokální zákony a parametry. A na třetí straně stojí obyvatelé města, především tedy trojice - Kolja, Lilji a Dimitrij -, která se snaží proti dvěma předešlým skupinám bojovat za udržení lidských práv a svobod.

Počátečním příčinným spojením mezi těmito třemi skupinami je rozsudek o vyvlastnění pozemku, na němž stojí Koljův dům. Ve chvíli, kdy nám jej ale syžet postupně rozkrývá, je už vyvlastnění vzneseno. Kolja si proto k odvolání přizve svého dlouholetého přítele a právníka z Moskvy, Dimitrije, jehož příjezdem se děj filmu otevírá. Dimitrij také podnítl vznesení obžaloby na starostu města Vadima a všechny jeho kroky dohromady iniciují naději v nastolení řádu a spravedlnosti ve městě.

Důležitou dějovou linií je Koljův život, který nabývá na dramatičnosti spolu s rozsudkem o vyvlastnění jeho pozemku. A to díky tomu, že je kolem Kolji skupina lidí, kteří uvádí děj do pohybu. Spouštěčem je milostný vztah Lilji a Dimitrije, po jehož odhalení se začne Koljův život bortit a v odkazu na biblického Joba ho stíhá jedna pohroma za druhou. Ta vyústí až v osobní destrukci. Děj uvádějí do pohybu rovněž Pašo a Angela Palivanovi nebo Ivan Alexandrevič Kostrov, to ale až v sekundárním plánu.

Fabule filmu je důmyslně vystavěna a v průběhu svého trvání neustále zadržuje informace. Pouze postavy z Koljova života tak poskytují kauzální materiál pro vyprávění. Postava Dimitrije tak svým příjezdem do města otevírá Koljovu minulost a jeho kamarádi z města přítomnost a posouvají děj dopředu. Tím, že fabule zadržuje informace, nejsme schopni ani jednu z postav plně rekonstruovat. Ty proto spíše fungují jako zástupné prvky širšího sdělení. Nejvíce informací se však dozvídáme o Koljovi. Z několika rozhovorů mezi ním a Dimitrijem vyplyne napovrch, že se poznali před dvaceti lety ve válce a že Kolja na daném místě a v daném městě bydlí stejně jako předkové od svého narození. Proto má k němu vybudovanou silnou citovanou vazbu, která je nepřenosná, např. pro postavu Lilji, z čehož vyplývá, že Lilji vedla před setkáním s Koljou a svatbou s ním jiný život.

Co se týká hloubky informací, tak narace je málo komunikativní. I přesto, že trojici postav - Lilji, Kolja, Dimitrij - vidíme téměř neustále, syžet nám o nich nesděljuje prakticky o nic víc, než nám zprostředkuje jejich mimika nebo dialogy. O všech postavách máme informace jen z aktuálně prožívaného času, z čehož divák nabývá dojem, jako by neměly postavy minulost ani budoucnost. Tomuto tvrzení také nahrává fakt, že narátorem a hybatelem děje je filmový styl. Narace se ve filmu také neomezuje na to, co ví nebo prožívá jen jeden z hrdinů, naopak reflektuje právě prožívaný čas postav. Toto tvrzení podporuje fakt, že není v průběhu filmu pracováno s psychologií postav. Postavy jsou tak divákovi odcizeny a jsou jen zástupnými elementy výsledného sdělení.

Omezení syžetu na rozsah vědění o všech postavách vyvolává zvědavost a napětí. Divák zpočátku nezná motivace postav a směr vyprávění, protože mu k tomu nejsou poskytnuty žádné informace. Před zjištěním, že se bude vyprávění odvíjet od vyvlastnění Koljova pozemku, si divák tvoří hypotézy a volně



polemizuje se směrem vyprávění, protože ztotožnění s některou z postav není možné. Tato práce s filmovými prostředky utváří naraci tak, aby syžet až do konce trvání času projekce zatajoval odpověď po příčinách zla ve společnosti, tzv. Leviathanovi, kterou si divák v průběhu filmu klade.

#### 5.5.4 Čas

Stejně jako je limitovaný prostor děje, je limitovaný i čas syžetu. S časem fabule je zacházeno specificky, a to tak, že manipuluje s pořádkem a trváním událostí, s cílem nechat diváka prožívat to, čím procházejí postavy příběhu.

Syžet *Leviatana* vybírá z událostí fabule úsek několika málo hodin. Fabule se však přes toto období rozpíná a tvoří dohromady sedm dní filmové diegeze. Ve filmu chybí vypravěč, kterého nahrazuje filmový styl. Ve vyprávění dochází k zdržování informací, tzv. retardaci, která divákovi zabraňuje vytvořit si představu o minulosti postav. Informace, které fabule pozorovateli zprostředkovává, jsou jen ty o aktuálním stavu a motivaci postav. Trvání filmové projekce jsou dvě hodiny a dvacet minut. Na rozdíl od syžetu v klasické naraci nevyužívá *Leviatan* mnoho časových elips. Pouze v rámci několika minut. Syžet a fabule se rozpínají totožně dlouho, protože pouze během syžetu jsou odhaleny všechny informace o postavách. Trvání projekce a syžetu je tedy téměř totožné. To umocňuje divákův dojem, že prožívá události s postavami filmu.

Syžet prezentuje události v chronologickém pořádku, situace se tak vyvíjejí spolu s fabulí. Pouze ve výjimečných případech se navzájem situace kříží, a to především pro zdramatizování a zdůraznění akce. A to např. ve scénách č. 13, 15 nebo 21, v nichž se přes sebe překrývají dvě narativní roviny. Ve scéně č. 15 se překrývá tematická rovina, setkání Lilji a Dimitrije v hotelu a následně hotelovém pokoji, s propuštěním Kolji z vězení.

Syžet vypráví příběh v čase téměř shodném s časem projekce bez využití flashbacků pro prezentaci událostí fabule. Snímek tím tak více zasazuje diváka do akce a vedením postav nebo prací se stylotvornými prvky filmu docíljuje sebereflexivity.

Stěžejním projevem celého filmu je tedy práce s veličinou času, kterou udává filmový styl. Souvislost s tímto tvrzením potvrzuje fakt, že je v první části filmu čas přímo úměrný s vnějším časem postav. Divák je ale díky tomuto

postupu oddělen od vnitřního světa a prožívání postav. Protagonisté fungují jen jako nositelé širšího sdělení. Tomu nahrává, že postavy nemluví o svých pocitech nebo myšlenkách a ani kamera nedodává dialogům nebo fokusem na některou z postav doprovodné záběry. Po milostném aktu Lilji s Dimitrijem (porušení božího přikázání) a po V. scéně, však nastává obrat ve vyprávění a tím i v reprezentaci času, který se obrací k drobnokresbě vnitřního stavu třech hlavních postav děje, Koljovi, Lilji a Dimitrijovi a směrem ke spiritualitě. A toho je znovu docíleno prací s filmovým stylem a nyní i časem.



Obrázek 9 – Filmový styl v tomto záběru poprvé dopomáhá k popisu vnitřního stavu Kolji. Doložený filmový obraz je z. č. 346, kdy leží Kolja v posteli a nemůže se na zvuky klepání dveří probudit, protože celou noc propil.

#### **5.5.5. Motivace**

Ve filmu *Leviatan* je stěžejní motivací Koljova snaha vyhrát boj proti státnímu zkorumpovanému aparátu a zachránit tak pozemek, na němž stojí jeho dům. Tuto cestu podstupuje divák spolu s Koljou, čehož je docíleno odosobněnou prací s postavami a filmovým stylem, který v první části filmu vykazuje postupy spirituálního filmu. Tím, že divák podstupuje tuto cestu spolu s Koljou, rozkrývá se mu spolu s ním stav státní a církevní správy města

Divákovi není zpočátku filmu Koljova motivace jasná, protože narace je málo komunikativní. Spouštěčem informovanosti je příjezd Dimitrije a dále také postav, které diskutují o Koljově rozsudku. Veškerý děj je tak motivovaný Koljovou

snahou o záchranu svého domu. Proto také Koljovo usilování ovlivňuje i další postavy děje.

Významnou roli ve filmu sehrává také transtextuální motivace, která odkazuje ke konvencím jiných uměleckých děl. A to např. v *Leviatanovi* konkrétně tak, že je Koljův život paralelou k biblickému příběhu Joba. Nebo tím, že se celý film polemizuje se sdělením knihy *Leviathan* Thomase Hobbase.

#### 5.5.6. Narace

*Leviatan* vykazuje znaky narace umělecké a parametrické. V rámci parametrická vystupuje do popředí filmový styl, jehož nepostradatelným principem je opakování, tzv. parametrická hra s divákem, která přímo souvisí s dominantou filmu, sebereflexivitou. Tyto parametry můžeme vysledovat jak v rámci konstrukce obrazu, tak také ve filmovém herectví. Postavy jsou nejčastěji snímány v celcích nebo polocelcích, v exteriérových scénách jsou běžné také velké celky. Tento parametr ale nespadá pouze k jedné postavě filmu, ale rovnou měrou je tak zacházeno se všemi. Parametrem je ale snímání z přímého pohledu, jiné úhly snímání nejsou téměř užívány. Parametry lze dále rozeznat i v uspořádání mizanscény. Prostředí, v němž probíhá herecká akce, se neustále variuje (Koljův dům, zátoka, městský úřad, kostel), postavy se tak opakovaně ocitají ve stejných interiérech. Navíc, jak již bylo zmíněno v kapitole o postavách, důležitým aspektem protagonistů jsou kostýmy, které splývají s pozadím, doslova vrůstají do prostředí, jímž jsou obkloповány.

Také scény a činnosti, které postavy vykonávají, jsou opakovány nebo jen variovány a utvrzeny stejným rámováním. Příkladů by se dalo najít v *Leviatanovi* hned několik, namátkou vybírám následující:

- a) Scéna č. 1 a scéna č. 53 - tzn. prolog a epilog opakuje jak záběry, tak také jejich rámování.
- b) Z. č. 14 – Kolja jede na vlakové nádraží pro Dimitrije x z. č. 275 – Lilja jede autobusem do práce (C).
- d) Z. č. 22 – Kolja sedí na Dimitriově posteli v hotelu, na níž Lilji a Dimitrij v z. č. 238 poruší boží přikázání.
- c) Princip zrcadlení se opakuje a variuje několikrát – viz. obrázek č. 5.

- d) Lilja vstává dvakrát do práce a dvakrát se probouzí vedle Kolji – viz. z. č. 275 a 305.

Zásadním projevem *Leviatana* je eliptičnost ve vyprávění, což souvisí s ozvláštňením žánru dramatu, které v rámci stylistickým prvků čerpá z postupů spirituálního filmu. Ve vyprávění jsou dále vytvářeny dočasné i trvalé mezery. Trvalou mezerou je např. fakt, že se v průběhu celého trvání filmu nedozvíme bližší informace o minulosti postav. Příkladem dočasné mezery může být intimní vztah Dimitrije a Lilji, který začne dávat bližší souvislost až ve chvíli, kdy Lilja stojí na skále v zálivu a v moři se objeví velryba, symbol Leviatana.

## 6. Interpretace významových rovin ve filmu *Leviatan*

Kapitola rozkrývá významové roviny filmu, které vyvstávají při interpretaci díla recipientem. Tím, že je jich *Leviatan* plný, žádají si právě ony pozornost a interpretaci. Referenční a explicitní významy budou upozaděny, protože film na ně neklade důraz a jejich rekapitulace se objevuje v kapitole 2. Kritické ohlasy, která analyzuje domácí i mezinárodní ohlasy na film *Leviatan*. Pozornost bude v následující kapitole směřovat pouze k symptomatickým a implicitním významům, v nichž se projevuje dominanta filmu, sebereflexivita, nejčteněji.

### 6.1 Implicitní významy

Implicitní významy filmu *Leviatan* souvisí s jeho tématem, a to střetem zájmů obyčejného člověka se státní mocí. Příběh odkrývá nerovný souboj, v jehož rámci je pozornost směřována k opakování této společenské události v průběhu věků. Ten důsledkem vývoje fabule přechází do spojitosti se spirituální součástí vnímání světa a doplněn je kulturními odkazy. A to např. odkazy ke starozákonní knize *Jób*, knize *Leviathan* Thomase Hobbesa, novela *Michael Kohlhaas* Heinricha von Kleista, k opeře *Akhmaten* Philipa Glasse nebo tematizování soudního procesu kapely Pussy Riot. Prostředkem k tvorbě významů je z naratologického hlediska především postava Kolji a v druhém plánu celá tematizovaná společnost.

Dominantou filmu je sebereflexivnost. Díky stylotvorné a naratologické práci vytváří ale řadu významových rovin, které se odehrávají především na implicitní bázi. Jedním z projevů sebereflexivity je zrcadlení a pro její rozkrytí využijí prolog a epilog filmu. Film začíná výjevy z okolí města, tzn. popisuje především krajinu a její charakter, přičemž v z. č. 5 i 6 vodní hladina zrcadlí krajinu. To, co ale spojuje začátek a konec filmu především, je fakt, že se jednotlivé záběry opakují, zdvojují a jeden v druhém zrcadlí. V epilogu filmu totiž pozorujeme podzimní krajinu a na konci tu stejnou krajinu pokrytou sněhem. Pokud budeme tento fakt významově interpretovat, vcházíme už od první vteřiny filmu do prostoru, který svou povahou vzbuzuje dojem trvalosti a neměnnosti - ve smyslu stále trvajících řádů, proti němuž je člověk bezmocný. A to jak v rámci přírodního, tak také duchovního principu světa. Epilog tuto tezi potvrzuje a dokonce až mytizuje. Nepřechází totiž do běžné dějové smyčky, kdy se konec filmu protne

znovu se svým začátkem, konec filmu posouvá děj ale do aporie. Takže nejenom obyčejný člověk Kolja nemůže nic dělat proti zlovůli státní moci, stejně tak celé lidstvo nemůže hnout nebo zvrátit od pradávna trvajícím řádem. Jak jednotlivce, tak také společnost totiž hra vždycky přehraje.<sup>159</sup>

Tato tvrzení dokládá rovněž práce s filmovým stylem. Prolog i epilog filmu doplňuje hudba z opery *Akhmaten* Philipa Glasse, která vypráví o Amenhotepovi IV., panovníku z období Nové říše, který chtěl změnit běh dějin vybudováním nového náboženství a jedné říše. Pokud si tedy připomeneme poselství filmu *Leviatan* a také výše zmíněná tvrzení, že film zobrazuje svět je odpradávná trvajícím řádem, který člověk nemůže zvrátit, nasazená hudba toto sdělení jen potvrzuje. Popisuje totiž období přibližně 1350 př. n. l., které mělo zřejmě stejnou povahu, s níž se dnešní člověk snaží vypořádat, nebo ji pochopit. Z. č. 9 a 10, v nichž se díváme na nánosy řas z moře a rozkládající se rybářské lodě, celou situaci ale směřují až k bezvýchodnosti. K čemuž přispívá také konec dynamické hudby v rámci záběru a pokračování v objevování okolí města jen se zvuku tekoucí vody a štěkajících psů. Film také začíná za dne a končí za dne. Což jen podporuje jeden ze sebereflexivních prvků dominanty filmu, opakování.

Ve filmu najdeme také několik konkrétních útoků na státně-náboženské zřízení v Rusku. Např. v z. č. 51, kdy na parkoviště přijíždí auto, v němž sedí Kolja, Lilja a Dimitrij, a kamera setrvá delší dobu na soše Lenina, hledícího na náměstí. Ve významotvorné rovině se dotýkáme kritiky neopuštění starých ikon a sovětských symbolů. Dále z. č. 205 zobrazuje vnitřní prostor auta Ivana Stěpanyče při cestě na lov, v němž kamera setrvá na palubní desce, kde se díváme na v kontrastu vylepené tři pravoslavné ikony, versus tři nahé dívky. Z toho vyplývá konkrétní autorský názor na zřízení pravoslavné církve v Rusku. Další implicitní kritikou

---

<sup>159</sup> Pro kontext je zmíněn popis fenoménu hry německým hermeneutikem Hansem-Georgem Gadamerem. Za jeho pojetím teorie hry, potažmo umění, se skrývá nejenom platně aplikovatelný systém na samo umění, ale princip fungování celého lidského bytí. Dá se hovořit o komplexně popsaném systému, na něž se dá odkazovat z oboru filozofie, psychologie, antropologie, hermeneutiky nebo teologie. Gadamerovu teorii shrnuje následující citace: „*Hra nemá své bytí ve vědomí nebo v chování hráče, hráče naopak vtahuje do svého pole a naplňuje jej svým duchem. Hráč hru zakouší jako skutečnost, která jej přesahuje.*“ Viz. GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I*, Praha: Triáda, 2010, str. 110.

pravoslavné církve je z. č. 375, v němž se díváme na prasata, která žerou zbytky jídel. Paralela je tak vedena ke skromnému životu obyvatel města a je konfrontována s duchovními hodnostáři, kteří nejenom sympatizují se státním zřízením, častokrát ale ještě rozsévají větší zlo.



Obrázek 10 - Palubní deska auta Ivana Stepanyche, na níž jsou do kontrastu postaveny tři pravoslavné ikony a tři polonahé ženy.

Kritiku státního zřízení najdeme v z. č. 54, který vypovídá o paradoxnosti ruského soudnictví a explicitně také tematizuje soudní proces kapely Pussy Riot. Dále také v z. č. 215, v němž Pašo převrací portréty bývalých prezidentů Sovětského svazu, připravených jako terč ke stříbě, na pozadí dialogu Kolji a Ivana:

*Kolja: Nemáš někoho současného?*

*Ivan: Doma mám celý sortiment. Na současné ale ještě nepřišla řada. Máme zatím málo historické perspektivy. Necháme je ještě chvíli viset na zdi.*

*Leviatan* rovněž zaměřuje svou pozornost v průběhu trvání fabule na projevy víry ze strany postav. I přesto, že nejčastěji můžeme slyšet rozhovory o Bohu, náboženství a etice z úst pravoslavných kněží, je to ta nejméně důsledná skupina k jejich dodržování. Z výstavby filmu se dá dokonce říci, že je právě tato skupina lidí největším rozsévatelem zla. Naopak obyčejní lidé, jako jsou Lilja a Kolja, řeší skrze sebe otázky víry poměrně aktivně. Dimitrij má v tomto směru ale jasno. Je to pragmatický člověk, který věří jen v empiricky ověřené věci. Jako „ateista“

ale také po milostném aktu s Lilji, a tím porušení slibu manželského, přiznává, že všechno je vina všech (z. č. 240). Od této chvíle a porušení tzv. božího přikázání, však nastává obrat ve vyprávění, jenž je závislý na práci s filmovým časem, který je od milostného aktu Dimitrije s Lilji veden směrem ke spiritualitě. Té je docíleno především délkou a komponováním záběrů, které nesou symbolické významy. Některé z nich následně uvádím.

V druhé části filmu dochází postavy za porušení řádu k odplatě. A to skrze etický a duchovní princip karmy, tzv. přírodní zákon příčiny a následku. Ten se nejčastěji vykládá tak, že každý čin vykonaný se záměrem nebo vědomým motivem a odpovídající následek tohoto činu postihuje zpětně aktéra samotného. Zákon karmy se ale v *Leviatanovi* nevztahuje na politickou a náboženskou sféru, postihuje pouze obyvatele města. V případě Dimitrije a Lilji přichází trest za narušení svazku manželského. Cizoložníka Dimitrije za tento přestupek potrestá zmlácením starosta města Vadim. To, že tato odplata nepřichází pouze z reálného světa, ale z duchovního, dokládá symbolické vystavění scény. Zbitý Dimitrij neleží v písečné prohlubni a nad ním jsou natažená lana do tvaru trojúhelníku (z. č. 276). Ten značí tzv. oko Boží Prozřetelnosti, tzn. symbol vševědoucnosti Boha a svaté Trojice.<sup>160</sup>



---

<sup>160</sup> Více o symbolu zde: ŠTAJNOCHR, Vítězslav. *Kde se vzal symbol božího oka*. Naše rodina 41, č. 45, 2009, s. 10.



Obrázek 11 - Dimitrij je odvezen starostou města a jeho společníky za město, kde je zbit. Od Vadima toto gesto přichází jako ponaučení, že se nemá Dimitrij starat o jeho minulosti a snažit se pošpinit jeho jméno. Podle principu karmy je ale Dimitriovi jen oplaceno narušení manželského svazku.

Lilja je za stejný přestupek potrestána vnitřním utrpením, smrtí a zavržením ze strany dospívajícího Romky. Ten nemůže daný přestupek jak pochopit, tak také akceptovat, a proto se v jedné chvíli rozbíhá do zátoky, kde sedí a pláče u kostry velryby, symbolu Leviathana. Leviathan je ve filmu sice symbolicky vyobrazěn, interpretačně jeho přítomnost ale říká, že člověk je oživovatelem a původcem Leviathana. Bez něho a bez jeho hříchů by neexistoval. To je následně stvrzeno smrtí Lilji, kterou naposledy vidíme stát na skále v zátoce. Lilja se dívá do moře a v tu chvíli se v moři objeví a potápí velryba.

Naopak Kolju stíhá v průběhu celého trvání filmu jedna pohroma za druhou a vytváří tak očividnou paralelu k biblickému Jobovi.<sup>161</sup> Svou strast si totiž neumí vysvětlit a stejně jako Jób nakonec dochází ke slovům: „*Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?*“<sup>162</sup> Kolja, stejně tak jako Jób, ač je spravedlivý, musí trpět a jeho životní ztráty jsou neúměrné jeho případné vině. Jóbovo utrpení na rozdíl od Koljova ale končí odměnou, přičemž na oplátku dostává dvakrát více, než při všech zkouškách ztratil. Kolja ale na konci filmu dochází podle výstavby dramatu k tzv. doslovné katastrofě, v jejímž průběhu přijde nejenom o dům, ale je také uvězněn za podezření z vraždy manželky Lilji, odloučen od syna Romka a potýká se se ztrátou přítele Dimitrije. Nedochází tedy k očištění, naopak ale k totální destrukci člověka uprostřed světa, v němž není místo pro dosažení spravedlnosti.

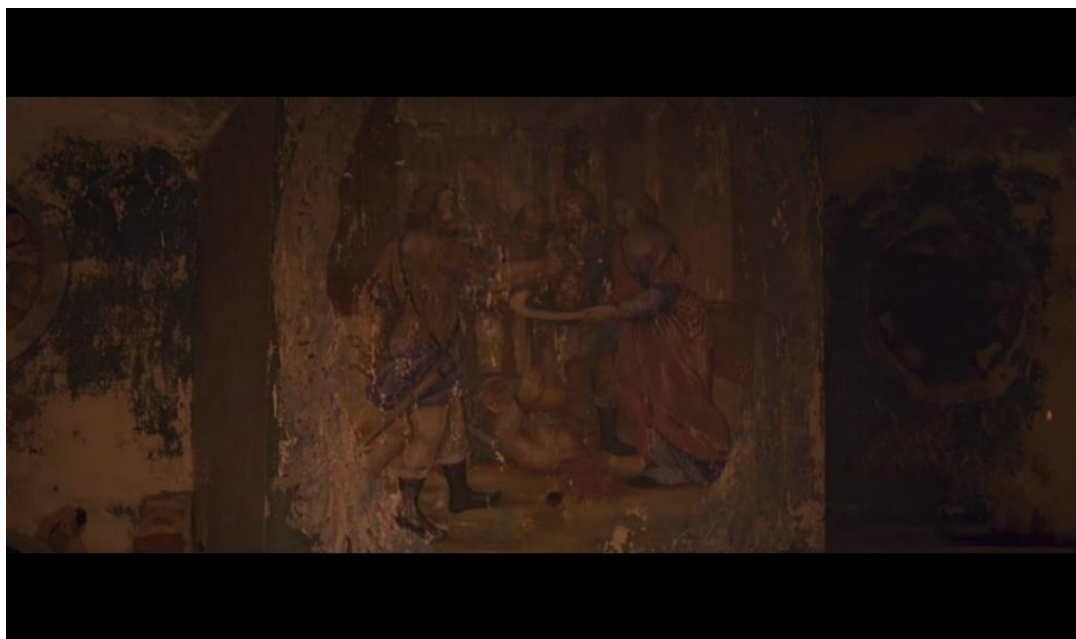
Stejně tak, jako se Kolja zrcadlí v Jóbovi, zrcadlí se také v biblické postavě Jana Křtitele a jeho osudu. Koljovi totiž není zkázou pouze zkorumpovaný státní systém a nemožnost, dovolat se v něm spravedlnosti, ale také jeho žena Lilja. Koljův osud by se dal přirovnat k situaci, kdy Jan Křtitel kritizoval neetický vztah

---

<sup>161</sup> Kniha Jób není ojedinělým spisem, který se snaží vyřešit otázku utrpení spravedlivého. Známé (a o hodně starší) jsou např. mezopotámské texty Ludlul Bel Nemeqi (Budu chválit svého Pána), tzv. *Babylonská teodicea*.

<sup>162</sup> BIBLE. *Písmo svaté Starého i Nového zákona*. (Ekumenický překlad). Praha: ÚCN, 1979, Mat 27,46.

Heroda se švagrovou Herodias, která následně vnukla své dceři Salome myšlenku, aby si přála hlavu Jana Křtitele. Stejně tak Lilja je nositelkou půvabnosti a krásy, svým tělem dovede ke zradě Dimitrije a následně k osobní likvidaci Kolji. *Leviatan* ale Lilju nepopisuje jako svůdkyni bez citů, naopak je zobrazena jako žena trpitelka. K této parafrázi ale divák dochází až ve scéně č. 39, když přichází opilý Kolja do rozbitého kostela. Poté, co si sedá do jeho trosk, spočine jeho pohled na fresce, která zobrazuje biblický výjev, kdy Herodes předává hlavu Jana Křtitele Salome.



Obrázek 12 - Z. č. 344 Kolja sedí v troskách kostela a dívá se na loupající se fresku na zdi, která vyobrazuje biblický výjev. Herodes předává hlavu Jana Křtitele Salome.

## 6.2 Symptomatické významy

Důležitým pojítkem směrem k současnému politicko-sociálnímu zřízení v Rusku je skutečnost, že od roku 2000 je prezidentem republiky Vladimir Putin. Ve chvíli, kdy se dostal k moci, všichni očekávali, že po divokých 90. letech, kdy si hledala země svou identitu, republiku zkonsoliduje. Namísto toho znovu nastolil archaický model státu. Jaké důsledky nese po letech současné Rusko, výstižně přibližuje ve svém článku časopis *The Economist*: „*Putinovo Rusko je konstrukt, v němž simulace a podvod hrají důležitou roli. Nic není takové, jak to vypadá. Volby jsou pořádány kvůli udržení moci. Licencovaná 'opozice'*“

*je organizována Kremlem. Medvěděvova modernizace byla jen iluzí. Doktoráty udělované ruským představitelům jsou založeny na plagiátorství nebo podvodu.*“<sup>163</sup>

Stejně tak byla společenská atmosféra v Rusku v době vzniku filmu *Leviatan* (2014) dynamická a vyznačovala se vzrůstajícími politickými výboji. V průběhu roku 2014 došlo totiž hned k několika důležitým politicko-kulturním změnám. Na jaře proběhla anexe Krymu Ruskou federací.<sup>164</sup> Původní plán ruského prezidenta Vladimira Putina, vyvolat a rozšířit na Ukrajině masové proruské nálady a svrhnout prozápadní vládu, ale selhal, takže Moskva akceptovala perspektivu anexe obsazených částí Donbasu.<sup>165</sup> Celý rok se navíc zdálo, že chce Vladimir Putin nastolit vlastními diverzními aktivitami v Kyjevě opět vládu orientovanou na Rusko. Což se mu do dnešního dne nepodařilo.

Ruský historik, politolog a religionista Andrej Borisovič Zubov, reagoval na obsazování Krymu Ruskem na začátku března 2014 v deníku *Vedomosti* přirovnáním k rozšiřování území nacistickým Německem a k anšlusu Rakouska

---

<sup>163</sup> *Inside the bear.* [online]. The Economist [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.economist.com/news/special-report/21708879-when-soviet-union-collapsed-25-years-ago-russia-looked-set-become-free-market>.

<sup>164</sup> Jádrem sváru byl Krymský poloostrov, který patřil do roku 1954 Rusku. Při příležitosti oslav 300. výročí připojení Ukrajiny k Rusku daroval nejvyšší představitel Sovětského svazu Nikita Chruščov v únoru 1954 Krym Ukrajinské SSR. Po rozpadu SSSR v roce 1991 připadl poloostrov se souhlasem Ruska Kyjevu. Rusko a Ukrajina se ale od té doby přely o černomořskou flotilu v Sevastopolu, na jejímž rozdělení se dohodly v roce 1997. Bývalí prezidenti obou zemí pak v dubnu 2010 uzavřeli dohodu, podle níž ruská flotila bude moci setrvat v Sevastopolu až do roku 2042 s možností prodloužit pronájem ještě o dalších pět let. To ale ruský prezident Vladimir Putin porušil a anektoval ukrajinský poloostrov krátce poté, co byl v Kyjevě svržen proruský prezident Viktor Janukovyč. Zdroj: *Krym se odtrhává od Ukrajiny s okamžitou platností, oznámil vicepremiér.* [online]. Česká televize [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/1045123-krym-se-odtrhava-od-ukrajiny-s-okamzitou-platnosti-oznamil-vicepremier>.

<sup>165</sup> DERGACHOV, Vladimir. *He раскачали лодку.* [online]. Gazeta.ru [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.gazeta.ru/politics/2014/12/04\\_a\\_6328621.shtml](https://www.gazeta.ru/politics/2014/12/04_a_6328621.shtml).

nebo k připojení Sudet ke Třetí říši.<sup>166</sup> Za tyto výroky byl propuštěn ze Státního institutu mezinárodních vztahů v Moskvě i Katedry Dějin náboženství na Ruské pravoslavné univerzitě. Vzápětí nato odmítl také nabídky několika zahraničních vysokých škol, mezi nimiž byla i brněnská Masarykova univerzita, které jeho výroky ocenily a nabídly mu pracovní azyl. Všechny ale odmítl a v Otázkách Václava Moravce to komentoval slovy: „*Pokud budu mít alespoň sebemenší možnost pracovat v Moskvě, do ciziny se asi stěhovat nebudu.*“ Podle jeho slov se totiž rozhoduje o osudu Ruska a možná i Evropy, svůj odchod by proto bral jako odchod z bojové služby.<sup>167</sup> Tuto událost v českém kontextu ještě rozvířilo vydání první části knihy *Dějiny Ruska 20. století*, do níž vtiskl přesvědčení, že 20. století znamenalo pro Rusko katastrofu.<sup>168</sup> Na vydání knihy navazovala přednáška jejich samotného editora na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Těmto událostem předcházela i situace v ruském filmovém průmyslu. V roce 2010 vznikl Filmový fond jako alternativní zdroj státní filmové podpory a distribuce, jenž měl být „*důvěryhodnou strukturou, která není orgánem státní moci, (...) která chce odstranit jeden z nejohavnějších pozůstatků sovětského systému řízení kultury, kdy úředník nekontroluje jen ekonomickou stránku procesu, ale je ve skutečnosti i tvůrcem, tedy generálním producentem filmu natočeného za státní peníze.*“<sup>169</sup> Po znovuzvolení prezidenta Vladimira Putina došlo ale ke kompletnímu přeobsazení Fondu, v jehož rámci prosadil dosazený ministr kultury Vladimir Medinsky tematickou kontrolu vznikajících děl, s níž se objevil

---

<sup>166</sup> ZUBOV, Andrej, Borisovič. Андрей Зубов: Это уже было. [online]. Vedomosti.ru [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2014/03/01/andrej-zubov-eto-uzhe-bylo#/cut>.

<sup>167</sup> MORAVEC, Václav. Interview. In: *Otázky Václava Moravce*. TV, ČT24, 30. března 2014, 13:08.

<sup>168</sup> RUBILINA, Radka. Sovětská mentalita prodloužila 20. století, píše v knize historik Zubov. [online]. Ihned.cz [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z: <http://archiv.ihned.cz/c1-63627630-zubov-dejiny-ruska>.

<sup>169</sup> BOLETSKAYA, Xenia. Интервью - Сергей Толстиков, директор Фонда кино. [online]. Vedomosti.ru [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/01/21/ya\\_storonnik\\_dvuhtre\\_h\\_zakazannyh\\_gosudarstvom\\_tem\\_sergej](https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/01/21/ya_storonnik_dvuhtre_h_zakazannyh_gosudarstvom_tem_sergej).

seznam tzv. prioritních témat.<sup>170</sup> Vytyčení záslužných témat navazovalo na Putinovu výzvu ke zformulování etických norem, které by filmaře inspirovaly k tvorbě pozitivně orientovaných děl vyzdvihujících tradiční ruské hodnoty a podněcujících národní hrdost. Na to filmaři reagovali Chartou, která dle slov Kamily Dolotiny, připomínala Haysův kodex.<sup>171</sup>

Poslední omezení, vztahující se k tomuto období, reprezentuje prezidentův zákaz používání nevhodných slov v televizi, ve filmu, v literatuře a celkově ve všech sdělovacích prostředcích. Tento zákon má splatnost od 1. června 2014, takže svým vstupem v platnost zasáhl také *Leviatana* Andreje Zvjaginceva. A to konkrétně tak, že se musel ve všech domácích cca 650 kinech promítat s odstraněním vulgárních slov. Zvjagincev na to reagoval v rozhovoru pro internetový magazín *Gazeta.ru* výzvou, aby si lidé film ještě před jeho domácí premiérou nelegálně stáhli.<sup>172</sup> Podle statistik z ledna roku 2015 si *Leviatan* stáhly více než 4 miliony lidí.<sup>173</sup>

*Leviatan* měl tedy od chvíle svého vzniku na domácím trhu zcela specifické postavení. A to také díky tomu, že ruská kinematografie fungovala především v roli tmelitele národa, v rámci níž se klíčovým tématem stala zejména 2. světová válka. Signifikantním příkladem je první ruský IMAX 3D film *Stalingrad* (2013) Fjodora Bondarčuka, který se stal nejúspěšnějším distribučním titulem od dob postsovětské éry. Vznikala řada dalších filmů s válečnou tematikou,<sup>174</sup> která ale u domácího publika propadla.

---

<sup>170</sup> Celý seznam je zpřístupněn zde: <http://kinoart.ru/news/minkult-vybral-temy-dlya-rossijskogo-kino>.

<sup>171</sup> DOLOTINA, Kamila. *Za vlast! Pro Putina!/Ruská kinematografie ve službách vlastenecké propagandy*. Cinepur 21, č. 94, 2014, s. 56.

<sup>172</sup> Андрей Звягинцев: «Русский человек терпелив». [online]. *Gazeta.ru* [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.gazeta.ru/culture/video/2015/01/28/intervyu\\_s\\_andreem\\_zvyagintsevym.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/video/2015/01/28/intervyu_s_andreem_zvyagintsevym.shtml).

<sup>173</sup> "Leviatana si stáhněte," vyzval Zvjagincev Rusy. [online]. *Cinepur* [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3163>.

<sup>174</sup> Např. *Unaveni sluncem 2: Odpor/Utomlyonnye solntsem 2: Predstoyanie* (2010) a *Unaveni sluncem 3: Citadela/Utomlyonnye solntsem 2: Tsitadel* (2011) Nikity Michalkova.

*Leviatan* tedy celým svým významem nesměřuje k válečné tematice, paradoxně porušuje všechna pravidla nastolená ruským prezidentem nebo ministrem kultury. Svým vyzněním navíc kritizuje současné politicko-náboženské zřízení Ruska. Hlavní postava *Leviatana*, Kolja, totiž reprezentuje obyčejného ruského člověka, který je bezmocný proti zkorumpovanému státnímu aparátu. Jak doslova říká starosta města Vadim: „*Ty jsi jen hmyz, žádná práva jsi nikdy neměl, nemáš a mít nebudeš!*“ *Leviatan* tak svým vyzněním mimo jiné obviňuje Rusko z protistátní činnosti. Jedním dechem ale dodává, že se nejedná jen o problém Ruska, ale mnoha dalších zemí, a je to stále se opakující dějinný proces. Práci se stylistickými a naratologickými prostředky nám ale *Leviatan* neříká, s kterou stranou bychom měli sympatizovat. Na základě práce se sebereflexivitou nám naopak dává možnost dostat se „dějinám na kloub.“

## Závěr

Předmětem diplomové práce byla neformalistická analýza filmu *Leviatan* Andreje Zvjaginceva, za jejíž dominantu byla stanovena sebreflexivita. S ní je neoddělitelně spjata spiritualita, která spoluurčuje stylistickou a narativní stránku filmu.

Na základě stylistické analýzy bylo zjištěno, že je spirituální prožitek u diváka navozován prací s filmovými postupy typickými pro žánr hororového filmu. Skrze ně tak režisér vědomě manipuluje s kognitivními procesy diváka. To znamená, že např. kamera imituje pohyb postav děje nebo neklade důraz na jejich mimiku. Sehrává roli slídivého pozorovatele, který protagonisty voyeursky sleduje, a to v recipientovi vzbuzuje napětí a neklid, tedy pocity plynoucí z postupů v hororovém filmu. Kamera dále pracuje s řadou zcizujících pohledů, které se projevují jak setrváním kamery pár vteřin po akci na místě děje, tak také sledováním akce z pozice, kde žádná postava z fikčního světa nestojí. Spirituální prvek ve filmu dále spoluvytváří práce kamery se skleněnými plochami, které fungují jako zcizující prvek. Nemožnost se ztotožnit s prožíváním protagonistů tak vede ke komplexnímu vnímání situace a její analýze. Diváka rovněž staví do pozice voyeura, neviditelné vyšší síly, která má od příběhu odstup a zároveň je jeho nejpřímější součástí.

Ve zvukové složce se projevuje spirituální modus užitím prvního dějství z opery *Akhnaten* Philipa Glasse, která zachycuje vybudování jedné říše a monoteistického náboženství ve starověkém Egyptě, anebo štěkotem psů, jenž ve filmu opakovaně zaznívá neznámo odkud. Až do samého závěru filmu je tak skrze ně záměrně manipulováno s percepcí, která podprahově otevírá pocity strachu a neklidu. V rovině stříhové skladby je totožného efektu docíleno přetékáním záběrů nebo celých sekvencí přes sebe, což v divákovi otevírá sugestivní pocity nestability, protože nemůže rozeznat začátek ani konec akce nebo sekvence.

Spiritualita filmu se v *Leviatanovi* projevuje dále skrze kulturní odkazy. Film např. parafrázuje stejnojmennou knihu ze 16. století Thomase Hobbesa, *Leviathan neboli neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*. Hobbes v ní volá po silné státní autoritě a kolektivitě, tzn. po politické moci a jeho nadvládě. V knize doslova mluví o duchovní povaze politické moci,

jíž je občan podroben. Což vytváří paralelu s filmem, který rozkrývá totální provázanost duchovní a politické sféry, vytvářející v podstatě feudální formu státu,<sup>175</sup> kde člověk „nemá žádná práva, nikdy je neměl a mít nebude.“

Pokud pomineme projevy spirituality, kamera se ve filmu vyznačuje statičností a dlouhými záběry. Ty dominují v situacích, na něž se klade důraz, a nesou vysoký stupeň sebereflexivity. Např. nejdelší záběr filmu trvá 178 vteřin (z. č. 234) a starosta města Vadim v něm spolu s knězem mluví o provázanosti státního a duchovního aparátu. Záběr se navíc nachází téměř v polovině filmu a tvoří tak pilíř celého vyprávění. Dlouhé záběry v *Leviatanovi* celkově vystupují z toku narace a nesou vysokou výpovědní a sebereflexivní hodnotu. Ty ale vystřídá v druhé části filmu pravidelná střihová skladba v závislosti na změně ve vyprávění. Rovněž hudební složka je vysoce sebereflexivní a nasazena je jen v pasážích, na něž se chce explicitně upozornit, např. v prologu nebo epilogu. V jejich rámci se upevňuje prvek opakování. Hudba z opery *Akhmaten* je navíc výrazně repetitivní, zdůrazňuje dramatický kontext nastíněný příběhem, a tím dodává scénám na melancholičnosti, až romantičnosti. Opakování je nejenom jedním z projevů sebereflexivity, ale také **leitmotivem celého filmu**, což nám potvrzují výsledky z naratologické analýzy.

Z naratologického hlediska jsou hybateli děje tři skupiny postav: státní správa, církevní správa a obyvatelé města. Narace je v celém filmu málo komunikativní, protože nám o postavách nesděljuje o nic víc, než nám zprostředkuje jejich mimika nebo dialogy. Postavy filmu jsou navíc od recipienta odcizeny a postaveny do všeobecné roviny. Vynechané informace dále dodávají vyprávění na dramatičnosti a napětí. S tím souvisí, že Koljova motivace není divákovi zpočátku jasná. Veškerý děj je tak motivovaný Koljovou snahou o záchranu svého domu. Proto také Koljova snaha ovlivňuje i další postavy děje.

---

<sup>175</sup> Např. ve středověku představovaly farnosti základ nejen církevní, ale i státní správy. V některých zemích se nejnižší státní správní jednotky jmenují dodnes. Nalézt je můžeme na Barbadosu nebo na Ostrově Man. Citace. In: Wikipedia the free encyclopedia [online]. *Farnost*: Wikipedia Foundation, 11. 11. 2016, last modified on 6. 12. 2016 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Farnost>.



*Leviatan* je dále specifický tím, nakolik divákovi umožňuje ztotožnit se s diegetickým světem, a to díky principu sebe-zrcadlení, kterého je docíleno umístěním děje do blíže nespecifikované doby, prostoru a výběru univerzálního tématu pro film, v němž se zrcadlí ne jeden stát a ne jedno politicko-náboženské zřízení. Specifický je také tím, nakolik si pohrává s diváckým vnímáním fikce a reality. Např. velryba, a to i její kostra, totiž nepůsobí jako součást dietetického světa. Je současně skutečná i neskutečná. Vyžaduje okamžitou smyslovou a tělesnou reakci a interpretaci. Není ani uvnitř, ani vně, a v tom tkví její přízračnost i půvab. *Leviatan* tedy distancuje a zároveň umožňuje ztotožnění.

Stěžejní naratologickou složkou je leitmotiv opakování, projevující se primárně v práci s filmovým prostorem. Nejčastěji dvakrát se vracíme k totožným lokacím (soudní proces, pokoj Dimitrije, jízda autem do města). Opakuje se rovněž motiv krajiny, rozkládajících se korábů nebo motiv domova. *Leviatan* mimo to užívá prostorovou jednotnost. Zasazen je totiž do nejmenovaného přímořského maloměsta na severu Ruska. Z geografického hlediska nelze přesně určit, kde se děj filmu odehrává, vzbuzuje proto pocit nekonkrétnosti a jeho témata možná konkrétně zevšeobecňuje. Zevšeobecnění se dále týká práce s postavami, které vystupují ze svých rolí, nekomentují skutečnost a skutečné události, jsou pouze nositeli obecného tématu. To se projevuje tak, že jsou si navzájem odcizeny a neprojevují si city. Výklad jejich motivace je tak divákovi značně ztížen, v některých případech až znemožněn. Např. nejsme schopni odhadnout, zda měla Lilja s Dimitrijem milostný poměr víckrát nebo poprvé. Motiv Liljiny smrti zůstane rovněž nezodpovězen.

Sebereflexivita, tak jak je výše popisována, je ale jen jednou částí cesty vedoucí k pochopení *Leviatana*. Druhou tvoří implicitní a symptomatické významy filmu, které teprve v interakci s dominantou dotvářejí finální sdělení díla. Implicitní významy souvisí s tématem filmu, a to střetu zájmů obyčejného člověka se státní mocí, jejíž součástí jsou kulturní odkazy ke starozákonní knize *Jób*, knize *Leviathan* Thomase Hobbesa, opeře *Akhmaten* Philipa Glasse nebo tematizování soudního procesu kapely *Pussy Riot*. V rovině symptomatické narůstají významy nejčtetněji zdola nahoru a to skrze procesy zrcadlení, zdvojování, protiklady, redundance, nejednoznačnosti, ponořením do světa fikce vs. zcizením, intertextualitou nebo metaforičností. Na základě toho staví *Leviatana* do nového kontextu.

Film totiž vešel do kin v roce 2014, kdy zažívala ruská společnost zintenzivnění důrazu na návrat k národní propagandě, na jehož pozadí stojí anexe Krymu Ruskem. Akutní deficit národního cítění a s ním hrozící rozklad „kulturního kódu“ proto přiměl vládní představitele k několika opatřením, která např. vyústila v prezidentův zákaz používání nevhodných slov ve všech sdělovacích prostředcích. *Leviatan* měl díky výpovědní hodnotě v době své premiéry na domácí půdě řadu problémů, a proto vyzval Andrej Zvjagincev diváky, ať si film spíše stahují.

V druhé části filmu v plné míře vykrystalizují napovrch implicitní významy, které jsou vázány na kulturní odkazy, vložené Andrejem Zvjagincevem do filmu. To především ony jsou tvůrcem nadčasovosti filmu. Projevují se např. v zrcadlení Kolji v biblickém příběhu a utrpení Joba nebo osudu Jana Křtitele. Kolja zažívá stejně jako Job jednu životní pohromu za druhou, přičemž, rovněž jako on, nechápe, proč musí přes své nehřešení trpět. Kolju stejně tak stihne zrada od přítele Dimitrije, kterého svým krásným tělem svede Lilja, manželka Kolji, stejně tak jako Jan Křtitel zažívá zradu ze strany Heroda, kterého ošálí Salome svým tancem a přeje si jeho hlavu. A stejně tak se nemůže Michael Kohlhaas dovolat v novele Heinricha von Kleista spravedlnosti. Na rozdíl od Kolji ale vezme Kohlhaas právo do svých rukou a začne se skupinou lidí rabovat a zapalovat vesnice i města a také vraždit. Všechny tři paralely ale zvěstují Koljovi, potažmo filmovému tématu, jediné, a to, že silný stát v Rusku sice existuje, ne však v zájmu spravedlnosti. Stejně tak Thomas Hobbes, říkal, že je nutná společenská smlouva, shoda na absolutistické moci, pod níž se každý v zájmu obecného míru vzdá nadměrných ambicí. Tento fakt, jak ale v *Leviatanovi* vidíme, vede k lidské, potažmo společenské destrukci, která ústí v zánik celé kultury a vytváří tak obraz tzv. Nového ruského patosu, jak jej popisuje ve své kategorizaci Tomáš Glanc. Na konci filmu se navíc ve smyčce vracíme k jeho začátku, do téměř stejných záběrů, jež jsou zasněžené. Smyčka tedy symbolizuje nemožnost se z tohoto neustále se opakujícího společenského fenoménu vymanit.

## Seznam pramenů a literatury

### A) Prameny

- Андрей Звягинцев: «Русский человек терпелив». [online]. Gazeta.ru [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.gazeta.ru/culture/video/2015/01/28/intervyu\\_s\\_andreem\\_zvyagintsevy\\_m.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/video/2015/01/28/intervyu_s_andreem_zvyagintsevy_m.shtml).
- Balada o vojákovu [film]. Režie Grigorij ČUCHRAJ. Sovětský svaz: Mosfilm, 1959.
- BIBLE. *Písmo svaté Starého i Nového zákona*. (Ekumenický překlad). Praha: ÚCN, 1979.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Kde je tvá žena, kde je tvůj Bůh?* Film a doba 60, č. 4, 2014.
- BOLETSKAYA, Xenia. *Интервью - Сергей Толстиков, директор Фонда кино*. [online]. Vedomosti.ru [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/01/21/ya\\_storonnik\\_dvuhtreh\\_z\\_akazannyh\\_gosudarstvom\\_tem sergej](https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/01/21/ya_storonnik_dvuhtreh_z_akazannyh_gosudarstvom_tem sergej).
- Bratr [film]. Režie Alexej BALABANOV. Rusko: STW Film Co, 1997.
- Brestská pevnost [film]. Režie Alexander KOTT. Rusko: Belarufilm, 2010.
- CRUCIAL, Kenny. *Akhmaten by Philip Glass, performed by the Atlanta Opera*. [online]. World Socialist Web Site, wsws.org [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.wsws.org/en/articles/2009/02/glas-f03.html>.
- ČECH, Marek. *Leviatan: recenze filmu* [online]. AVmania.cz [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné z: <http://avmania.e15.cz/leviatan-recenze-filmu/?mobiredir=0>.
- ČECHOV, Anton, Pavlovič. *Višňový sad*. Praha: Artur, 2005.
- Den v Jurjevu [film]. Režie Kirill SEREBRENIKOV. Rusko: New People, 2008.
- ČTK. *Oscarový film o útlaku rozděluje Rusko. Hrozí mu zákaz*. [online]. Aktualne.cz [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/oscarovy-leviatan-rozdeluje-rusko-hrozi-mu-zakaz-promitani/r~ff83ce56a07611e486b9002590604f2e/>.
- DERGACHOV, Vladimir. *He раскачали лодку*. [online]. Gazeta.ru [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.gazeta.ru/politics/2014/12/04\\_a\\_6328621.shtml](https://www.gazeta.ru/politics/2014/12/04_a_6328621.shtml).

DOKOUPIL, Zdeněk. *Kukuška: Srovnáním ironií a nedorozuměním k protiválečnému poselství*. Brno, 2016. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury.

Андрей Звягинцев: «Русский человек терпелив». [online]. Gazeta.ru [citováno 17. 8. 2016]. Dostupné z:  
[https://www.gazeta.ru/culture/video/2015/01/28/intervyu\\_s\\_andreem\\_zvyagintsevy\\_m\\_.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/video/2015/01/28/intervyu_s_andreem_zvyagintsevy_m_.shtml).

GREGOR, Jan. *Zvjagincev nevěří pohádkám o vítězství dobra nad zlem*. [online]. Aktualne.cz [cit. 30. 11. 2016]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/zvjagincev-neveri-pohadkam-o-vitezstvi-dobra-nad-zlem/r~i:article:738816/?redirected=1481110302>.

HOBBS, Thomas. *Leviathan neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*. Praha: Melantrich, 1941.

HOBBS, Thomas. *Výbor z díla. O občanu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1989.

*Inside the bear*. [online]. The Economist [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.economist.com/news/special-report/21708879-when-soviet-union-collapsed-25-years-ago-russia-looked-set-become-free-market>.

Jelena [film]. Režie Andrej ZVJAGINCEV. Rusko: Non-stop Production, 2011.

KLEIST, Heinrich von. *Michael Kohlhaas*. Praha: Československý spisovatel, 1960.

*Krym se odtrhává od Ukrajiny s okamžitou platností, oznámil vicepremiér*. [online]. Česká televize [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/1045123-krym-se-odtrhava-od-ukrajiny-s-okamzitou-platnosti-oznamil-vicepremier>.

Leviatan [film]. Režie Andrej ZVJAGINCEV. Rusko: Non-stop Production, 2014.

*"Leviatana si stáhněte," vyzval Zvjagincev Rusy*. [online]. Cinepur [cit. 17. 8. 2016]. Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=3163>.

LIPMAN, Masha. *The Campaign Against "Leviathan" in Russia*. [online]. The New Yorker. [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.newyorker.com/news/news-desk/campaign-leviathan-russia>.

LOUKOTA, Ladislav. *Film Leviatan se nálepky "proti-Putinovský" nezbaví, ať jeho říká režisér cokoliv* [online]. eXtra kiNo [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné

z: <http://dokina.tiscali.cz/clanek/film-leviathan-se-nalepky-proti-putinovskym-nezbavi-at-jeho-rika-reziser-cokoliv-245051>.

LOIKO, Sergei. *Russian Oscar nominee 'Leviathan' gets thumbs down from Kremlin*. [online]. Los Angeles Times [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné

z: <http://www.latimes.com/world/europe/la-fg-russia-leviathan-opening-20150206-story.html>.

LUKAVEC, Jan. *Zubov, Andrej Borisovič (ed.): Dějiny Ruska 20. Století* [online]. iLiteratura [cit. 4. 9. 2016]. Dostupné

z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/34015/zubov-andrej-borisovic-ed-dejiny-ruska-20-stoleti>.

MORAVEC, Václav. Interview. In: *Otázky Václava Moravce*. TV, ČT24, 30. března 2014, 13:08.

Návrat [film]. Režie Andrej ZVJAGINCEV. Rusko: Non-stop Productions, 2003.

NECHVÍLOVÁ, Kateřina. *Recenze: Leviathan. Do kdy bojovat s osudem?*

[online]. Literární noviny [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné

z: <http://literarky.cz/kultura/film/18618-recenze-leviathan-do-kdy-bojovat-s-osudem>

POLÁČEK, Vít. *Příliš velký triumf moci*. [online]. 25fps. [cit. 18. 8. 2016].

Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/leviathan/>.

Pozdní jaro [film]. Režie Jasudžiró OZU. Japonsko: Shochiku Eiga, 1949.

Pravidla hry [film]. Režie Jean RENOIR, Francie: NEF, 1939.

PUTNA, C. Martin. *Stesk po ruském impériu*. [online]. Respekt [cit. 4. 9. 2016].

Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/35/stesk-po-ruskem-imperiu>.

ROMNEY, Jonathan. *Film of the Week: Leviathan*. [online]. filmcomment. [cit. 18.

8. 2016]. Dostupné z: [http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-](http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-leviathan-zvyagintsev-russia/)

[leviathan-zvyagintsev-russia/](http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-leviathan-zvyagintsev-russia/).

SCOTT, A. O. *A. O. Scott's Top 10 Movies 2014: 'Boyhood' and More*. [online].

The New York Times [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné

z: <http://www.nytimes.com/2014/12/14/movies/a-o-scotts-top-10-movies-2014-boyhood-and-more.html>.

*Současný ruský film*. [online]. 38. Letní filmová škola Uherské Hradiště. [cit. 6. 11.

2016]. Dostupné z: <http://2012.lfs.cz/soucasny-rusky-film.htm>.

SPÁČILOVÁ, Mirka. RECENZE: *Jsi jen hmyz. Ruský Leviatan nese poselství jak z perestrojky*. [online]. iDNES.cz [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné

z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-leviatan-0ky-/filmvideo.aspx?c=A141111\\_103538\\_filmvideo\\_vha](http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-leviatan-0ky-/filmvideo.aspx?c=A141111_103538_filmvideo_vha).

Stalingrad [film]. Režie Fjodor BONDARČUK. Rusko: Art Pictures Studio, 2013.

STEJSKAL, Tomáš. *Monolog moci*. [online]. A2 [cit. 30. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2014/25/monolog-moci>.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Neoformalismus a textová analýza* [online]. Metodologický rozcestník KFS [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>.

ŠOBR, Michal. *Leviatan – mrazivý svéráz ruské národní demokracie*. [online]. Česká televize [cit. 18. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1009131-leviatan-mrazivy-sveraz-ruske-narodni-demokracie>.

ŠIMÁNEK, Vít. *Leviatan rozzlobil ruského ministra kultury: Takové filmy točit nebudeme*. [online]. Česká televize [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/1506384-leviatan-rozzlobil-ruskeho-ministra-kultury-takove-filmy-tocit-nebudeme>.

Štěstí moje [film]. Režie Sergej LOZNICA. Rusko: Ma.ja.de Fiction, 2010.

Topič [film]. Režie Alexej BALABANOV. Rusko: STV, 2010.

Unavení sluncem 2: Odpor [film]. Režie Nikita MICHALKOV. Rusko: Three T Productions, 2010.

Unavení sluncem 3: Citadela [film]. Režie Nikita MICHALKOV. Rusko: Golden Eagle, 2011.

VACEK, Jan. *Heinrich von Kleist a jeho „Michael Kohlhaas.“* [online]. cspsychiatr.cz [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: [http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP\\_2008\\_3\\_128\\_133.pdf](http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP_2008_3_128_133.pdf).

VLASÁK, Zbyněk. *S mocí vždycky prohrajete, říká ruský režisér Andrej Zvjagincev*. [online]. Právo [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/343439-s-moci-vzdycky-prohrajete-rika-rusky-reziser-andrej-zvjagincev.html>.

Vlček [film]. Režie Vasilij SIGAREV. Rusko: Koktebel Film Copmany, 2009.

Vzestup [film]. Režie Larisa ŠEPIŤKO. Sovětský svaz: Mosfilm, 1977.

Vyhoštění [film]. Režie Andrej ZVJAGINCEV. Rusko: Hélicontronc,(2007.

WALKER, Shaun. *Leviathan director Andrei Zvyagintsev: 'Living in Russia is like being in a minefield'*. [online]. The Guardian [cit. 18. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/06/leviathan-director-andrei-zvyagintsev-russia-oscar-contender-film>.

WALKER, Shaun. *Oscar-nominated Leviathan upsets officials in native Russia*. [online]. The Guardian [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/16/leviathan-russian-reaction-oscars-golden-globes>.

Wikipedia the free encyclopedia [online]. *Farnost*: Wikipedia Foundation, 11. 11. 2016, last modified on 6. 12. 2016 [cit. 2016-05-21]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Farnost>.

ZUBOV, Andrej, Borisovič. Андрей Зубов: Это уже было. [online]. Vedomosti.ru [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2014/03/01/andrej-zubov-eto-uzhe-bylo#/cut>.

*Звягинцев посоветовал россиянам скачать «Левиафан»*. [online]. Gazeta.ru [cit. 20. 8. 2016]. Dostupné z: [https://www.gazeta.ru/culture/news/2015/01/29/n\\_6870581.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/news/2015/01/29/n_6870581.shtml).

## B) Literatura

- ALLEN, Robert C. & GOMERY, Douglas. *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill, 1985.
- ALLEN, Richard. *Projecting illusion. Film spectatorship and the impression of reality*. Cambridge: Cambridge university press, 1995.
- ALMOND, Gabriel A., VERBA, Sidney. *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. London: SAGE Publications, 1989.
- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: Routledge, 1999.
- ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. *Illuminace* 1, 1989.
- Andrej Zubov: Dějiny Ruska 20. Století. In: *Youtube* [online]. 13.07.2014. [cit. 2016-10-29]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=q6zjQ-oiPcM>. Kanál uživatele Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkley: University of California Press, 2004.
- BARRY, Langford. *Film Genre : Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- BENDOVIÁ, Helena. *Sebereflexivita ve filmu*. *Cinepur* 16, č. 52, 2007.
- BEUMERS, Birgit. *A History of Russian Cinema*. London: Bloomsbury Academy, 2009.
- BEUMERS, Birgit. *Russia On Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema (KINO - The Russian Cinema)*. London: I. B. Tauris, 1999.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno, 2006. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.
- BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- BORDWELL, David. *Narration in The Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.



- BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- CONDEE, Nancy. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. London: Oxford University Press, 2009.
- DILLARD, Raymond, LONGMAN III, T. *Úvod do Starého zákona*. Praha: Návrat domů, 2003.
- DOLOTINA, Kamila. *Vibrace významů / Rozhovor s ruským režisérem Andrejem Zvjaginцевem*. Cinepur 19, č. 81, 2012.
- DOLOTINA, Kamila. *Za vlast! Pro Putina! / Ruská kinematografie ve službách vlastenecké propagandy*. Cinepur 21, č. 94, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I*, Praha: Triáda, 2010.
- Tomáš Glanc. In: Youtube [online]. 21.11.2014 [cit. 2016-08-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=m3MTvsvNjbM>. Kanál uživatele PLATO platforma (pro současné umění) Ostrava.
- GLANC, Tomáš. *Souostroví Rusko: Ikony postsovětské kultury*. Praha: Revolver Revue, 2011.
- HOLZER, Jan. *Politický systém Ruska*. Praha: CDK, 2001.
- KADLEC, Michal. *Vývoj a změny pojetí postavy Lucifera v lidském vnímání*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Humanitní studia.
- KARANEVIČ, Kristina. *Analýza filmu Leviathan se zasměřením na námět, historii a názor společnosti*. Olomouc, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra slavistiky.
- KOKEŠ, D. Radomír. *Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz. Na okraj textu „Harry Potter a dvanáct let Chlapectví“*. Illuminace 27, 2015, č. 4.
- KUČERA, Jan. „Uvnitř“, „vně“ a monstrum. *Způsoby prožitku filmové sebereflexivity*. Cinepur 16, č. 52, 2007.
- LIPOVETSKY, Mark. *Post-Sots. Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period*. *Slavic and East European Journal*, 48, č. 3, 2004.
- NYTRA, Matěj. *Dokument poutaný atrakcí / Monstrózní pohled Leviathana*. Cinepur 21, č. 95, 2014.

- NÁBĚLEK, Kamil. *Hranice intermediality*. In: *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. Ed. Vít Havránek. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000.
- PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w dziele Brunona Schulza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997.
- SCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, 2002. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy.
- SCHMITT, Carl. *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*. 5. Auflage. Einbeck: Klett-Cotta, 2015.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley - Los Angeles, London: University of California Press, 1972.
- SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.
- STÖRIG, Hans, Joachym. *Malé dějiny filosofie*. 1. vydání. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2000.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003.
- ŠTAJNOCHR, Vítězslav. *Kde se vzal symbol božího oka*. Naše rodina 41, č. 45, 2009.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Hobbes, Leben und Lebre*. Stuttgart: Stuttgart, 1896.
- THOMSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- THOMPSON, Kristin. *Estetika diskrepance: Pravidla hry*. Iluminace 10, 1998, č. 3.
- THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace 10, 1998, č. 1.
- VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: AMU, 2000.
- VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: AMU, 2005.
- WITHALM, Gloria. *Ty jsi vypnul celý film*. Cinepur 16, č. 52, 2007, s. 002.
- ZUBOV, Andrej, Borisovič (ed.). *Dějiny Ruska 20. století - 1. díl*. Praha: Kosmas, 2014.
- ZUBOV, Andrej, Borisovič (ed.). *Dějiny Ruska 20. století - 2. díl*. Praha: Kosmas, 2015.

### Seznam obrázků s jejich zdroji:

1. Titulní strana knihy Leviathan Thomase Hobbesa – z <https://www.college.columbia.edu/core/sites/core/files/images/Leviathan.jpg>
2. Portrét Kolji, Lilji, Dimitrije - screenshot z filmu
3. Leviatan - screenshot z filmu
4. Ukázky zcizení a sebereflexivity ve filmu - screenshoty z filmu
5. Možnosti zcizení a zrcadlení ve filmu - screenshot z filmu
6. Leviatan - screenshot z filmu
7. Leviatan - screenshot z filmu
8. Leviatan - screenshot z filmu
9. Leviatan - screenshot z filmu
10. Leviatan - screenshot z filmu
11. Leviatan - screenshot z filmu
12. Leviatan - screenshot z filmu

**NÁZEV:**

Sebereflexivnost a spiritualita ve filmu *Leviatan* Andreje Zvjaginceva

**AUTOR:**

Bc. Miroslava Janičatová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Diplomová práce se zabývá filmem *Leviatan* Andreje Zvjaginceva. Jejím cílem je určit, jak se spiritualita ve spojení s dominantou filmu, sebereflexivitou, konkrétně projevuje v jednotlivých rovinách i v celku filmu.

Výchozím metodologickým postupem je neformalistická filmová analýza Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Pozornost je kladena i na významové roviny *Leviatana*. Závěr práce shrnuje výsledky analýz a zaměřuje se na přímé objasnění sebereflexivity a spirituality ve filmu.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

*Leviatan*, sebereflexivita, spiritualita, Zvjagincev, Rusko

**TITLE:**

Self-reflexivity and spirituality in Andrey Zvyagintsev's film Leviathan

**AUTHOR:**

Bc. Miroslava Janičatová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This Master's thesis deals with Andrey Zvyagintsev's film Leviathan. It aims to show how spirituality together with the dominant element of the film which is self-reflexivity manifest themselves at separate levels and in the whole of the film.

The methodology is based on David Borwell and Kristin Thompson's neoformalist film analysis. Attention is also paid to different layers of meaning. The conclusion summarizes results of analyses and offers a definition of self-reflexivity and spirituality in film.

**KEYWORDS:**

Leviathan, self-reflexivity, spirituality, Zvyagintsev, Russia