

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCA

2019

Katarína Budajová

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Naratívna analýza „divnosti“ vo
filmoch Yorgosa Lanthimosa**

Katarína Budajová

Katedra divadelných a filmových štúdií

Vedúci práce: Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

Študijný program: Filmové, divadelné, televízne a rozhlasové
štúdiá

Olomouc 2019

Prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému *Naratívna analýza „divnosti“ vo filmoch Yorgosa Lanthimosa* vypracovala samostatne s použitím v práci uvedených prameňov a literatúry. Ďalej prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Dátum

.....

podpis

Rada by som poďakovala Mgr. Veronike Klusákovej, Ph.D. za pomoc pri výbere vhodnej témy pre svoju diplomovú prácu. Tiež by som rada poďakovala za odbornosť a trpezlivosť, ktorú mi preukazovala pri jej vypracovávaní.

OBSAH

ÚVOD	6
1. VYHODNOTENIE LITERATÚRY A METODOLÓGIA	10
1.1. VYHODNOTENIE LITERATÚRY	10
1.2. METODOLÓGIA	13
1.2.1. <i>Príbeh a diskurz – naratívna štruktúra</i>	13
1.2.2. <i>udalosť - jednanie a dianie</i>	16
1.2.3. <i>Pravdepodobnosť a motivácia</i>	16
1.2.4. <i>Prostredie</i>	18
1.2.5. <i>Postavy</i>	20
1.2.6. <i>Implikovaný autor a čitateľ</i>	22
1.2.7. <i>Názor a filter</i>	26
1.2.8. <i>Zhrnutie</i>	28
1. GRÉCKA DIVNÁ VLNA	30
2.1. GRÉCKA NÁRODNÁ KINEMATOGRFIA	31
2.2. „THE QUEER GREEK WEIRD WAVE“	33
2.3. ĎALŠIE PRÍSTUPY	36
2. ANALYTICKÁ ČASŤ	41
2.1. KINETTA.....	41
2.2. ŠPIČÁK.....	52
2.3. ALPY	62
2.4. HŮMR.....	72
2.5. ZABITÍ POSVÁTNEHO JELENA.....	81
ZÁVER.....	92
ZOZNAM POUŽITÝCH PRAMEŇOV A LITERATÚRY	94

Úvod

Tvorba súčasného gréckeho filmára Yorgosa Lanthimosa je vo svete artového filmu ľahko rozpoznateľná. Od prvého väčšieho úspechu s filmom *Špičák*¹ z roku 2009 sa v súvislosti s Lanthimosovým menom opakovane skloňujú prívlastky bizarný, šokujúci a „divný“². Lanthimos však vo svojej netradičnosti v rámci gréckej kinematografie nie je sám. Jeho tvorba má korene v gréckej divnej vlne – skupine filmárov, na ktorých sa vďaka určitým podobným filmovým postupom začalo odkazovať práve týmto prívlastkom³. Lanthimos sa od skorých začiatkov svojej filmárskej kariéry ocitol v spoločnosti ďalších tvorcov, akými sú Athina Rachel Tsangari, či Alexandros Avranas. Lanthimos však hneď vyčnieval.⁴ Jeho druhý celovečerný film *Špičák*, ktorý je považovaný za jedného z pilierov divnej vlny, si vyslúžil prestížnu cenu na festivale v Cannes a nomináciu na Oscara. Lanthimos potom natočil v Grécku ešte jeden film, *Alpy* (2011)⁶, ďalší úspech s filmom *Húmr* (2015)⁸ zažíval už z Británie. Odvtedy je režisérom vyhľadávaným nielen divákmi ale i hollywoodskymi hviezdami, ktoré od *Húmra* obsadzuje do každého zo svojich projektov.⁹ Podľa článkov, recenzií, analýz a rozhovorov sa však svojich postupov nikdy nezbavil a naďalej zostáva jedným z filmárov, ktorého tvorba grécku divnú vlnu kedysi pomohla definovať.

¹ *Špičák* [Kynodontas]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Grécko, Boo Productions, 2009.

² BRADSHAW, Peter. Dogtooth. *The Guardian*. [online]. 2010, 22. 4. [cit. 27.11.2019]. ISSN 1756-3224. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/apr/22/dogtooth-review>

³ ROMNEY, Jonathan. Yorgos Lanthimos, director of *The Lobster*, on his wild, star-studded life of Queen Anne. *The Guardian* [online]. 2018, 9. 12. [cit. 28.1.2019]. ISSN 1756-3224. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/09/yorgos-lanthimos-the-favourite-interview>.

⁴ Svojím druhým filmom si vyslúžil nomináciu na Oscara v kategórii zahraničný film a tiež výhru v kategórii Un Certain Regard na festivale v Cannes. Dnes je Lanthimos dôležitým filmárom v prostredí svetového artového, ale aj globálne komerčne úspešného filmu. V tomto ohľade je z pôvodných tvorcov divnej vlny jediným.

⁶ *Alpy* [Alpeis]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Grécko, Haos Film, 2011.

⁸ *Húmr* [Lobster]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Írsko, Veľká Británia, Grécko, Francúzsko, Holandsko, Element Pictures, 2015.

⁹ Od *Húmra* spolupracuje Lanthimos s Colinom Farrelom, Rachel Weisz, či Oliviou Colman. V jeho filmoch účinkovali aj Nicole Kidman a Emma Stone.

Na začiatku mojej diplomovej práce bola číra zvedavosť študentky filmu, kde sa jeho umelecká nekonvenčnosť berie a aký má účel. Otázka prečo je „divný Lanthimos divný“ je však – minimálne v rámci rozsahu jednej diplomovej práce – obtiažna, až neriešiteľná. Interpretácií a možných presahov z fikčného do reálneho sveta je mnoho. Moja práca sa bude sústreďovať na otázku, akým spôsobom sa „divnosť“ manifestuje v jeho naratíve. Vychádzať budem z hypotézy, že je súčasťou jednotlivých naratívov každého z jeho filmov.

Naratológia podľa Benjamina Seymoura Chatmana bude slúžiť ako metodologické východisko mojej práce. Kľúčové budú dve jeho publikácie: *Příběh a diskurz*¹⁰ a *Dohodnuté termíny*¹¹. Grécku divnú vlnu stručne predstaví kniha Mariasa Psarasa *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*¹². Analytická časť bude potom rozoberať Lanthimosovu celovečernú¹³ filmografiu, ktorá v čase začiatku jej písania zahŕňa šesť filmov: *My best friend*¹⁴ (2001), *Kinetta*¹⁵ (2005), *Špičák*, *Alpy*, *Hŕmr* a *Zabití posvátného jelena* (2017)¹⁷. Najnovšia *Favoritka* bola vydaná v roku až po spísaní zadania práce, preto sa v analytickej kapitole nenachádza. Taktiež som sa rozhodla vynechať z analýzy film *My Best friend*, keďže ho Lanthimos natočil v spolupráci s režisérom Lakisom Lazopoulosom a jeho naratív nie je vhodný pre analýzu „divnosti“, ktorú v sebe

¹⁰ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan ORÁLEK. Brno: Host, 2008, 328s. Teoretická knihovna. ISBN978-80-7294-260-2.

¹¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přeložil Luboš PTÁČEK, přeložil Brigita PTÁČKOVÁ. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, 259 s. ISBN 8024401754.

¹² PSARAS, Marios. *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*. Palgrave Macmillan, 2016. 232s. ISBN978-3-319-40309-0.

¹³ V roku 2019 mal na festivale v Toronte preméru Lanthimosov film *Nimic*. Je však krátkometrážny a v čase písania práce nie je uvedený v českej (či slovenskej) distribúcií, preto v práci nie je zahrnutý.

¹⁴ *O kalyteros mou filos*. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos, Lakis Lazopoulos. Grécko, FilmNet, 2001.

¹⁵ *Kinetta*. [Kinetta]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Grécko, Haos Film, 2005.

¹⁷ *Zabití posvátného jelena* [The Killing of a Sacred Deer]. Réžia Yorgos Lanthimos. Írsko, Veľká Británie, Fox Searchlight, 2015.

nesú Lanthimosove naratívy režírované výhradne ním samým.¹⁸ Analyticka časť práce sa teda skladá z piatich kapitol.

Filmový naratív je podľa Chatmana dynamický celok. Zároveň je vždy komunikáciou medzi autorom a čitateľom. Jeho zložky predstavujú samostatne analyzovateľné kategórie, ktoré sa ale navzájom podmieňujú a ovplyvňujú. Naratív ako taký neprislúcha exkluzívne žiadnemu médiu. Je realizovateľný literárne, obrazovo, filmovo.¹⁹ V metodologickej kapitole sa budem sústrediť na popísanie tých zložiek naratívu, v ktorých sa na základe mojich doterajších vedomostí a diváckej skúsenosti z Lanthimovej tvorby najvýraznejšie manifestuje jeho špecifický prístup. Oporou mi budú aj moje vybrané sekundárne zdroje - články, recenzie, analýzy, rozhovory. Lanthimos je filmár, ktorý už roky vzbudzuje záujem kritikov a filmových teoretikov. Existuje veľké množstvo štúdií menšieho rozsahu, ktoré analyzujú Lanthimosove filmy z rôznych perspektív. Okrem kapitol o metodológii práce a vyhodnotení literatúry je súčasťou práce aj krátke zhrnutie gréckej divnej vlny na základe knihy Maria Psarasa. V čase písania práce ide o jedinú knižnú publikáciu venovanú fenoménu divnej vlny. Považujem za vhodné priblížiť historický vývoj a charakter tohto typu kinematografie a zároveň v tejto kapitole zohľadniť prístupy, s ktorými odborníci pristupujú k Lanthimosovej filmografii.

Práca obsahuje dohromady päť analýz. Každá z nich bude venovaná jednému filmu – jednému samostatnému naratívu. Na základe Chatmanovej naratológie sa budem snažiť aplikovať jej zložky na Lanthimosov filmový naratív a následne identifikovať, akým spôsobom sa jeho svojská umelecká realizácia týchto zložiek môže zdať pre divákov a kritikov netradičná. Je dôležité dodať, že sa podľa môjho názoru oná „divnosť“ ukazuje vždy vo vzťahu, ktorý vzniká medzi filmovým naratívom a divákom. Pravidlá Lanthimosých filmov sú veľmi špecifické a v rámci

¹⁸ Okrem *Favoritky* je Lanthimos pri každom režírovanom filme aj autorom alebo spolu-autorom scenára. Na scenári filmov *Špičák*, *Alpy*, *Húmr* a *Zabití posvätného jelena* spolupracoval so svojím dlhoročným kolegom Efthymisom Filippouom.

¹⁹ CHATMAN, pozn. 10, str. 12.

uzavretého naratívu daného filmu je ich zmysel a logika plne obhájitelná. Z tohto dôvodu je potrebné zohľadniť diváka ako recipienta filmu a účastníka naratívneho procesu, ktorý ale nie je súčasťou vnútornej štruktúry naratívu. Preto vždy vníma daný film s ohľadom na konvencie, kultúrne kódy a umelecký diskurz, ktorého je súčasťou.²⁰ Z tohto dôvodu vystupuje Lanthimosa netradičnosť až v interakcii jeho filmu s divákom. Viac o tom, akým spôsobom divák podľa Chatmana uvažuje nad umeleckým naratívom píšem v metodologickej kapitole.

Kapitoly analytickej časti sú radené chronologicky. Úvodná kapitola „Kinetta“ sa zaoberá prostredím naratívu a spôsobom, akým ovplyvňuje charakter a správanie postáv, ktoré v ňom figurujú. Kapitola „Špičák“ priblíži prostredie filmu a jeho kontrastný vzťah k udalostiam naratívu, ktoré sú výsledkom jednania jednej z postáv. „Alpy“ sa sústreďia na nedostatok pravdepodobnosti a motivácie, ktoré pre diváka znemožňujú pochopenie a prijatie premisy filmu. Kapitola venovaná snímku „Húmr“ je analýzou jeho hlavnej postavy. Posledná časť analytickej časti s názvom „Zabití posvätného jelena“ je z hľadiska analyzovaných zložiek naratívu najobsiahlejšia. Venuje sa kategóriám implikovaného autora a jeho vzťahu k filtru dvoch hlavných a v rámci diskurzu v opozícií stojacich postáv. Zložky, ktoré som zvolila pre svoje analýzy ďalej na základe Chatmanovej naratológie popíšem v metodologickej kapitole.

²⁰ CHATMAN, pozn 10, str. 38.

1. Vyhodnotenie literatúry a metodológia

1.1. Vyhodnotenie literatúry

Tvorba režiséra a scénaristu Yorgosa Lanthimosa má korene v tzv. divnej vlne gréckej kinematografie, preto považujem za vhodné venovať sa ešte pred analytickou kapitolou svojej práce tomuto fenoménu a čitateľovi ju bližšie (ale stručne) predstaviť. Pri jej charakteristike budem vychádzať hlavne z knihy Mariosa Psarasa *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*. Psaras uvádza vlnu do kontextu gréckej národnej kinematografie a spoločenskej situácie, ktorá stojí v jej pozadí. Lanthimosovi venuje dve samostatné kapitoly: „Dogtooth: Of Narrativity“²² a „Alps: Of Hauntology“²³. Ďalej analyzuje i filmy dvoch ďalších filmárov divnej vlny: Athiny Rachel Tsangaris a Panose H. Koutrase. Psarasova štúdia bude pre moju prácu dôležitá pri kapitole o gréckej vlne a prehľade o prístupoch, ktoré k nej viacerí filmoví vedci zaujali. Psarasov prístup sa opiera hlavne o interpretáciu z hľadiska gréckej sociálnej situácie a národného kontextu, avšak na viacerých miestach sa dotýka oblasti filmového naratívu, preto bude pre moju prácu užitočný. Psaras vo svojej práci zvažuje aj ideologické hľadisko vzniku gréckej divnej vlny, kontext artového filmu a iných kultúrnych vplyvov, ktoré na ňu priamo pôsobili. Využíva hľadisko „queer“ teórií a oporou jeho analýz sú metodológie z viacerých odborov: psychoanalýza, filmová teória či filozofia estetiky. Špecifické postupy Lanthimosa a gréckej vlny vidí najmä v netradičnom narušení naratívov, ktoré sú pre Grécko podľa neho historicky typické a ktoré sa týkajú hlavne patriarchálnej rodiny, náboženstva a „gréckosti“. Odborná publikácia väčšieho rozsahu, ktorá by sa sústredila len na Lanthimosa a jeho tvorbu v čase písania mojej práce neexistuje, je ale dostupných veľké množstvo článkov, recenzií a analýz režisérovej tvorby, o ktoré sa budem opierať. Vychádzať budem najmä z anglicky písaných textov. Z hľadiska vybranej

²² PSARAS, pozn. 12, str. 63 – 92.

²³ Tamtiež, str. 155 – 183.

metodológie analýzy sú pre moju prácu dôležité najmä texty, ktoré sa z väčšej časti venujú naratívu Lanthimosových filmov a „divnosti“, ktorá sa v ňom podľa mojej hypotézy manifestuje. Jonathan Romney sa vo svojom článku/rozhovore pre *New York Times* pozerá na režiséra z perspektívy jeho najnovšieho filmu *Favoritka* a retrospektívne analyzuje opakujúce sa témy a motívy jeho filmov, od obdobia tvorby v Grécku, cez rastúci úspech v Británii až po oceneniami ovenčenú a komerčne najúspešnejšiu *Favoritku*.²⁴ Lanthimosov posledný počin je podľa neho divácky prístupnejší ako jeho predchádzajúce filmy, napriek tomu si Lanthimos zachoval „provokatívne“²⁵ postupy divnej vlny. Mark Fisher sa zamerá na film *Špičák*, u ktorého odhaľuje motív dysfunkčnej rodiny a spôsob, akým s ním Lanthimos ako filmár pracuje.²⁶ Fischer analyzuje prostriedky, ktorými Lanthimos narúša ilúziu bezpečnej a láskyplnej rodiny, akými sú zneužívanie jazyka či incest a zároveň interpretuje Lanthimosov naratív z hľadiska jeho podobnosti s prípadom väzníka Nataschy Kampusch Josefom Fritzlom. Alexandra Kleeman a jej článok „Inhuman Nature“ rozoberá postavy Lanthimosových fikčných svetov a ich často až „neľudskú povahu“.²⁷ Sústreďí sa najmä na telesné prezentáciu postáv, v ktorej vidí prepojenie režiséra s jeho predošlou divadelnou tvorbou. Tieto a ďalšie štúdie menšieho rozsahu budú oporou mojej práce. Jej cieľom je na základe analýzy kompletnej filmografie Yorgosa Lanthimosa identifikovať akým konkrétnym spôsobom sa „divnosť“ v jeho filmoch manifestuje. Vychádzať budem z hypotézy, že je súčasťou zložiek, ktoré tvoria filmový naratív.

Prostredníctvom naratologickej analýzy Lanthimosovej tvorby sa pokúsím odhaliť v akých konkrétnych zložkách naratívu sa jeho filmársky prístup prejavuje najvýraznejšie. Domnievam sa, že je Lanthimosova tvorba netradičná na základe toho čo a akým spôsobom sa v jeho filmoch odohráva. Tieto otázky spadajú v rámci

²⁴ ROMNEY, pozn. 3.

²⁵ Tamtiež.

²⁶ FISHER, Mark. DOGTOOTH: THE FAMILY SYNDROME. *Film Quarterly* [online]. 2011, 64(4), 22-27 [cit. 28. 1. 2019]. DOI: 10.1525/FQ.2011.64.4.22. ISSN 00151386. Dostupné z https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2011.64.4.22?seq=1#page_scan_tab_contents

²⁷ KLEEMAN, Alexandra. Inhuman Nature. *The New York Times Magazine* [online], 2018, 25.11. [cit. 28.1.2019.]. p. 32(L). Literature Resource Center. Dostupné z <http://link.galegroup.com/apps/doc/A563244286/LitRC?u=palacky&sid=LitRC&xid=66f0df4c>.

filmovej vedy do oblasti naratívu a naratológie – teórie rozprávania. Čo je súčasťou (filmového) naratívu a ako je vystavaný komplexne popisuje Benjamin Seymour Chatman a jeho kniha *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Naratívu sa venuje Chatman aj vo svojej neskoršej práci *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, avšak jeho prvá kniha je z hľadiska popisu zložiek naratívu a predstavenia naratológie obsiahlejšia a detailnejšia, preto sa prikláňam k nej. Chatman sa neskôr v *Dohodnutých termínoch* obracia k väčšiemu množstvu príkladov z filmového naratívu a svoje poznatky dopĺňa a rozširuje, preto sa budem vo svojej práci opierať aj o tento zdroj, na miestach, kde to bude vhodné. Ako uvádza moja hypotéza, „divnosť“ Lanthimosových filmov vidím primárne v naratíve. Z tohto dôvodu som si nezvolila metodológiu Davida Bordwella, ktorý sa vo svojej práci *Narration in the Fiction Film*³⁰ venuje filmovej naratológií z hľadiska štýlu čisto filmových postupov. Domnievam sa, že je pre analýzu netradičného naratívu vhodnejšia Chatmanova naratológia, keďže jej zdroj vidím primárne vo vybraných naratívnych zložkách, ako ich popisuje Chatman. Moja práca sa len okrajovo zaoberá čisto filmovými vyjadrovacími prostriedkami. V kapitolách *Kinetta* a *Zabití posvátného jelena* zvažujem pri svojej analýze dôležité hľadisko kamery, ktoré je ale aplikovateľné aj na Chatmanovu teóriu. Naviac sa Bordwell na viacerých miestach rozchádza s Chatmanom. Mám na mysli hlavne úlohu implikovaného autora a rozprávača vo filme, ktorú Bordwell popiera, no pre moju naratívnu analýzu je ich existencia dôležitá.³¹ Bordwell obhajuje filmové rozprávanie ako niečo dané, čo už ďalej nepotrebuje kategórie implikovaného autora a rozprávača.³² Stačí, že rozoznáva proces filmovej „narácie.“³³ Chatman naopak tvrdí, že tento proces predpokladá činiteľa, ktorý ho vytvoril a tiež činiteľa, ktorý ho prezentuje. Týmito činiteľmi sú preňho implikovaný autor a rozprávač.³⁴ Tieto kategórie sú dôležitou súčasťou analýzy

³⁰ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. xiv, 370s. ISBN0-299-10170-3.

³¹ CHATMAN, pozn. 11, str. 82.

³² Tamtiež, str. 124

³³ Tamtiež.

³⁴ Tamtiež, str. 125 - 126

hlavne v kapitole o filme *Zabití posvátného jelena*. Pre konkrétne popísanie zložiek, v ktorých sa „divnosť“ nachádza, je pre moju prácu užitočná existencia riadiaceho vnútorného činiteľa naratívu, ktorým je implikovaný autor a tiež činiteľa, ktorý príbeh predvádza, akým je filmový rozprávač.³⁵ Navyiac sa v zhode s Chatmanom domnievam, že je filmový implikovaný autor a rozprávač a jeho prijatie v rámci naratológie užitočný pri lepšom pochopení štruktúry naratívu.

1.2. Metodológia

Metodologicky budem vo svojej práci vychádzať z naratológie – teórie rozprávania – a to hlavne na základe práce Benjamina Seymoura Chatmana *Príbeh a diskurz*. Chatman si vo svojej publikácii kladie za cieľ popísať jednotlivé zložky naratívu a zhrnúť doterajšie poznatky o naratológiách, ktoré následne ilustruje na vybraných príkladoch z literatúry, komiksu, filmu atď. Inšpiráciu a teoretické východiská našiel u predstaviteľov štrukturalizmu – Rolanda Barthesa, Tzvetana Todorova a Gérarda Genetta. Chatman delí svoju knihu do piatich kapitol. Okrem úvodu a záveru sú dve kapitoly venované príbehu a dve diskurzu, čo sú podľa Chatmana dve základné a nevyhnutné zložky naratívu.

1.2.1. PRÍBEH A DISKURZ – NARATÍVNA ŠTRUKTÚRA

Príbeh je obsah, reťazec udalostí v naratíve a diskurz zasa prostriedkom, ktorým sa tento obsah realizuje.³⁶ O udalostiach príbehu sa tradične hovorí ako o osnove. Usporiadanie týchto udalostí riadi diskurz.³⁷ Chatman tieto dve zložky rozlišuje na základe ich vzťahu k otázkam *čo* (príbeh) a *ako* (diskurz) sa v naratívnom texte deje. Ďalej dopĺňa kategóriu príbehu o udalosti (jednanie a dianie) a existenty (postavy a prostredie).³⁸ Vo svojej práci bližšie rozvediem len tie prvky naratívu, ktoré sa budú priamo vzťahovať k mojej analýze: pravdepodobnosť a motivácia, udalosť: jednanie a dianie, postavy, prostredie (spolu

³⁵ Tamtiež, str. 131 – 132.

³⁶ Chatmanove rozdelenie je veľmi podobné formalistom a ich syžetu (príbeh) a fabuli (diskurz).

³⁷ CHATMAN, pozn. 10, str. 12.

³⁸ Tamtiež, str. 18.

kategória príbeh), implikovaný autor a čitateľ (kategória diskurz) a z *Dohodnutých termínov* ďalej názor a filter. Implikovaný autor a jeho názor sú vnútornými princípmi naratívu, ktoré riadia udalosti v diskurze, filter je ku proti tomu to, čo v diskurze vnímajú len postavy cez svoje hľadisko.³⁹ V rámci vystavania naratívu je taktiež dôležitá kapitola „naratívna štruktúra“, ktorá objasňuje, akým spôsobom je podľa Chatmana naratív vystavaný a ako vzájomne interagujú jeho zložky.

Udalosti, ktoré sa pomyselne odohrávajú v príbehu sa nemusia zobrazit' aj v diskurze. Príbeh môže byť založený na živote jedného človeka od narodenia po smrť, avšak diskurz (ktorý môže predstavovať napr. štandardná dĺžka celovečerného filmu) nedokáže obsiahnuť všetko, čo sa mu v živote prihodilo. Prázdne miesta v diskurze si vyplní sám čitateľ. Chatman tu hovorí o tzv. „naratívnom vyplňovaní medzier“⁴⁰, ktorému podľa jeho názoru nie je pridelená dostatočná pozornosť v procese porozumenia a interpretácie naratívu.

Naratívy majú vždy výberový charakter. Úloha diváka v procese pochopenia naratívu je za všetkých okolností aktívna, keďže si divák musí medzery v naratívne vyplniť sám. Naratívy vždy evokujú svet potencionálnych detailov, ktoré je možné doplniť. Tento proces je podmienený nutnosťou a pravdepodobnosťou udalostí, ktoré sa (pravdepodobne alebo nutne) v príbehu odohrali, no diskurz ich explicitne neukazuje.⁴¹ Chatman tu naráža na väčšinu klasických typov naratívov⁴², kde sú vynechané udalosti umelecky nepodstatné a pre pochopenie naratívu nie sú kľúčové: „Dozvieme-li se z jedné věty, že se Jan oblékl, a z další, že se na letišti žene k prepážce s letenkami, usoudíme, že mezi tím proběhla řada umělecky nevýznamných, avšak logicky nutných událostí: že vzal kufr do ruky, z ložnice

³⁹ CHATMAN, pozn. 11, str. 22.

⁴⁰ CHATMAN, pozn. 10, str. 32.

⁴⁰ Tamtiež, str. 30.

⁴¹ Str. 28.

⁴² Chatman sa na viacerých miestach svojej knihy odvoláva na tzv. „klasický naratív.“ Ten sleduje už od Aristotelovej *Poetiky* až do nástupu moderného románu devätnásteho storočia, kedy príkladmi Dostojevského a neskôr Hemingwaya a iných stručne popisuje odchýlky od klasickej naratívnej štruktúry. *Príbeh a diskurz* ako aj *Dohodnuté termíny* sú v podstate v celom svojom rozsahu venované klasickému naratívnu. Zároveň je môj výčet naratívnych zložiek podľa Chatmana a popis toho, akým spôsobom fungujú, jeho príkladom. CHATMAN, poz. 10, Str. 45.

vstúpil do obývacího pokoje a hlavnými dvermi vyšel ven, došel k autu,...“⁴³ O dôležitosti či banalite udalostí rozhoduje sám autor, nie vždy je však konkrétna udalosť vynechaná z dôvodu jej nepodstatnosti. Chatman vo svojej práci zvažuje aj modernejšie typy naratívov, akými sú napríklad Hemingwayove romány a ich absencia rozprávača⁴⁴ či Dostojevského *Zločin a trest*, kde sa činy hlavnej postavy často zdajú ako nemotivované a autor ich ponecháva bez komentára či vysvetlenia.⁴⁵ V súvislosti s Hemingwayom Chatman priamo hovorí o obohacovaní mlčaním a naznačuje tak interpretačný význam autorovho strohého štýlu pre čitateľa.⁴⁶ Hemingwayov zámer má teda za cieľ zvýšiť mentálnu aktivitu čitateľa, ktorý je nútený nad pocitmi a uvažovaním hrdinov o to intenzívnejšie premýšľať.

Chatman analyzuje vynechanie inak dôležitých prvkov klasického naratívu z viacerých hľadísk a na rôznych miestach svojej práce. Jedna z mála rozsiahlejších analýz (prevzatá od Jorge Luise Borgese) venuje románu Cchuej Pena *Záhrada, v ktorej sa cestičky rozvetvujú*, ktorá svojou absenciou kauzality narúša klasickú naratívnu logiku. Samostatná kapitola je venovaná technike prúdu vedomia a voľných asociácií, ktorá porušuje kauzalitu klasického naratívu.⁴⁷ Chatman sa pri svojich analýzach naratívov, ktoré nejakým spôsobom porušujú klasickú štruktúru kauzality, prítomnosť rozprávača a iné naratívne prvky venuje najmä so zámerom predstaviť a popísať tieto výnimky z klasických typov naratívov, ktoré najčastejšie predstavuje prívlastkom „moderné.“⁴⁸ Z filmového naratívu uvádza lakonické predvádzanie nevyslovených vnútorných životov postáv, ktorými sa podľa neho toto médium často vyznačuje. Ako príklad uvádza filmové postavy Michelangela

⁴³ Celé vety budem citovať z českého prekladu bez opätovného prekladania do slovenčiny, na tomto mieste, aj ďalej. Do slovenčiny prekladám len jednoslovné a viacslovné termíny Chatmanovej naratológie. CHATMAN, pozn. 10, str. 31.

⁴⁴ Tamtiež, Str. 33

⁴⁵ Str. 53.

⁴⁶ Str. 139.

⁴⁷ Str. 195-204.

⁴⁸ Str. 51.

Antonioniho – ľahostajné a tajomne strápené.⁴⁹ Typy postáv bližšie charakterizujem v časti o otvorenej teórií postavy.

1.2.2. UDALOSŤ - JEDNANIE A DIANIE

Príbeh delí Chatman na udalosti a tie ďalej na jednanie a dianie.⁵⁰ V každej naratívnej udalosti – či už je to jednanie alebo dianie - podľa neho dochádza k zmene stavu. Jednanie je zmenou stavu, ktorú uskutočňuje nejaký činiteľ, alebo ktorou je zasiahnutý nejaký trpiteľ. Ak je udalosť významná pre osnovu naratívu, označujeme činiteľa alebo trpiteľa za postavu.⁵¹ Medzi základné typy činností, ktoré môže postava alebo iný existent vykonávať, patria hovorenie, neverbálne akcie, myslenie, prežívanie, vnímanie a emócie.⁵² Oproti tomu je dianie niečo, čo je vykonávané na trpiteľovi. Dianie vždy predpokladá predikáciu, ktorej naratívnym objektom je postava alebo iný existent, na ktorého sa upiera pozornosť. Pre obecnú teóriu rozprávania však podľa Chatmana nie je dôležitá presná podoba manifestácie, ako skôr logika príbehu. A tak vo vete „Petr se snažil skasat plachty, ale ucítil, že se stěžeň láme a že loď narazila na obrovskou vlnu“⁵³ je na povrchovej, čisto manifestačnej úrovni Peter subjektom viacerých činností. Na hlbšej úrovni príbehu je ale naratívnym objektom, zasiahnutým, nie tým, kto zasahuje, aj keď na lodi vykonáva množstvo činností.⁵⁴ V situácií na lodi zasiahnutej búrkou je trpiteľom, ktorého dianie v tejto časti naratívu „vykonáva“ búrka ako súčasť prostredia príbehu.

1.2.3. PRAVDEPODOBNOŠŤ A MOTIVÁCIA

Kategória pravdepodobnosti a motivácie sa vzťahuje k otázke autorovho výberu naratívnych udalostí a ich relevancie pre pochopenie a interpretáciu naratívu. Motivácia a pravdepodobnosť udalostí odohrávajúcich sa v naratíve je

⁴⁹ Str. 138 – 139.

⁵⁰ Str. 44.

⁵¹ Tamtiež.

⁵² Str. 45.

⁵³ Tamtiež.

⁵⁴ Tamtiež.

priamo závislá na kultúrnych konvenciách čitateľa.⁵⁵ Porozumenie konvenciám je pre naratológiu kľúčové, na čo Chatman upozorňuje na viacerých miestach svojej práce. Naratív a jeho analýza teda nie je otázka len jeho vnútornej štruktúry, ale taktiež vonkajšej skutočnosti, do ktorej spadá čitateľ a jeho reálny život, ktorého súčasťou sú konvencie. Chatman v nadväznosti na naratívne vyplňovanie medzier ďalej hovorí o konvenčnom vyplňovaní medzier. Uskutočňuje sa na základe pravdepodobnosti a podľa Chatmana má pre naratívnu súdržnosť kľúčový význam.⁵⁶ V rámci fikčného naratívu Chatman hovorí o umeleckej pravdepodobnosti, ktorá sa odvodzuje z viacerých faktorov a súvisí s ostatnými naratívnyimi konvenciami, akými sú napríklad kauzalita či hodnotenie charakteru a konania postáv.⁵⁷ Umelecká pravdepodobnosť nie je totožná s pravdepodobnosťou sveta mimo fikcie naratívu.

Ďalší proces, ktorý je pri umeleckej pravdepodobnosti dôležitý nazýva Chatman naturalizáciou.⁵⁸ Naturalizovať nejakú (naratívnu) konvenciu neznamena len jej porozumieť, ale v rámci fikčného sveta zabudnúť na jej konvenčnosť, zapojiť ju do procesu dekodovania naratívu, vteliť ju do vlastnej interpretačnej siete a nevenovať jej ďalej väčšiu pozornosť než manifestujúcemu médiu, napríklad jazyku slovenčiny, či záberu kamery. Koncept naturalizácie je veľmi blízky konceptu pravdepodobnosti. Naturalizácia je vhodná k vysvetleniu postupu vyplňovania medzier v texte, ktorými si čitateľ upravuje udalosti a existenty naratívu do koherentného celku. Udalosť v naratíve a jej umelecká pravdepodobnosť súvisí s procesom naturalizácie, keďže čitateľ uvažuje o príbehu na základe konvencií a kultúrnych kódov. Podľa Chatmana by sa mala práve z tohto dôvodu naratológia zaoberať prispôbovaním naratívnych udalostí faktom a zákonom pravdepodobnosti v reálnom svete.⁵⁹ Umelecká pravdepodobnosť súvisí s kultúrnymi konvenciami a taktiež s umeleckým diskurzom.

⁵⁵ Str. 49.

⁵⁶ Tamtiež.

⁵⁷ Str. 51.

⁵⁸ Tamtiež.

⁵⁹ Str. 50

Chatman zvažuje hľadisko štrukturalistov⁶¹ podľa ktorých pravdepodobnostné normy ustanovujú predchádzajúce texty – nemyslia sa tým len texty v zmysle skutočných diskurzov, ale taktiež bežné spoločenské normy. Pravdepodobnosť predstavuje produkt korpusu, či intertextuality jedná sa o formu vysvetlenia, ktorá poukazuje od následku k príčine a ktorú je často možné zredukovať na poučku.⁶³ Chatman uvádza príklad Fieldingovho románu *Jonathan Wild* a implicitného monológu hlavného hrdiny pri žiadosti o ruku. V rámci konvencií daného obdobia si túto pasáž naratívu dokázal čitateľ sám ľahko predstaviť, autor nepovažoval za nutné uvádzať ju explicitne.⁶⁴ V klasických naratívoch vzniká potreba explicitného vysvetlenia len u udalostí, ktoré sú z hľadiska prevládajúcich (verejných či žánrových) štandardov správania nepravdepodobné. Rozprávač vyloží nejakú „obecnú pravdu“, ktorá zdôvodní zdanlivo výstredný jav. Chatman tu hovorí o chýbajúcej nemotivovanej pravdepodobnosti – udalosť v diskurze, ktorá si vyžaduje vysvetlenie alebo komentár z dôvodu jej neobhájiteľnosti na základe konvencií a kultúrnych kódov. Ak je udalosť v diskurze zahrnutá v súlade s princípmi nemotivovanej pravdepodobnosti, znamená to, že z naratívu prirodzene vyplýva a nie je nutné ju bližšie obhajovať či vyvšvetľovať. Ako príklad poslúži vyššie spomínané vynechanie žiadosti o ruku.⁶⁵ Motivácia každej udalosti a konania postáv je však opäť vecou klasického naratívu. Chatman sleduje výskyt a rozšírenie nemotivovaných („hrubo svojvoľných“) naratívov do devätnásteho storočia.⁶⁶ Moderné naratívy túto tendenciu často porušujú. Ich súčasťou býva nemotivovaná a nepravdepodobná udalosť, nepravdepodobné a nemotivované konanie postáv.

1.2.4. PROSTREDIE

Postavy sa podľa Chatmana pohybujú v priestore existujúcom abstraktne na hlbšej naratívnej úrovni, to znamená pred akoukoľvek manifestáciou konkrétnym médiom. Abstraktný naratívny priestor sa skladá z figúry a pozadia, ktoré sú

⁶¹ Chatman sa odvoláva na Jonathana Cullera a Gérarda Genetta.

⁶³ Str. 51

⁶⁴ Tamtiež

⁶⁵ Str. 52-53

⁶⁶ Str. 53

v jasnej polarite. Postavu v príbehu môžeme jasne rozlíšiť od prostredia, podobne ako osobu na maliarskom plátne od pozadia. Prostredie postavu „podtrhuje“ – je miestom a súborom objektov, „proti ktorému“ sa príslušným spôsobom ukazujú jej činy a vášne.⁶⁷ Základnú funkciu prostredia však Chatman vidí v spoluvytváraní atmosféry naratívu. Z tohto hľadiska poslúži ako príklad román Evelina britskej autorky Fanny Burney: „Začíná v tiche, premýšľivé, vzpomínové nálade. Scénou je večer, ulicí prochází jen málo lidí, domy na sebe poutají pozornost a ožívují toužebné vzpomínky. S tak málo lidmi působí ulice opuštěně a Evelina je ve svém rozhodování také opuštěna. Kreton je zaprášený nikoliv proto, že by dívka byla špatná hospodyně, nýbrž proto, že jde o starý dům v zchátralé čtvrti, právě o ten druh prostředí, z nějž touží uniknout...Zchátralost se projevuje i jinde: fotografie je zažloutlá a harmonium rozbité.“⁶⁸ V Chatmanovom príklade je znateľné, že sa postava a jej vnútorné prežívanie priamo vzťahuje k prostrediu, ktoré pre ňu autor vytvoril.

Chatman ďalej uvádza rozdelenie Roberta Liddella, ktorý prostredia vo svojej typológii rozdelil z hľadiska jeho vzťahu k prírode. Vytvoril tak päť typov prostredia.⁶⁹ Prvým z nich je jednoduché, tlmené a minimálne potrebné pre dej a celkovo nezafarbené emóciami postáv. Príkladom sú romány Jane Austenovej.⁷⁰ Druhý typ je symbolický, ktorý skrýva tesný vzťah s dejom. Prostredie nie je neutrálne, ale podobá sa deji. Na búrlivých miestach *Velkých nadejí* sa odohrávajú búrlivé činy.⁷¹ Tretím typom je prostredie „irelevantné“ – postavy si ho nijak zvlášť neuvedomujú. Príkladom je časť *Pani Bovariovej*, ktorá sleduje Karla Bovaryho na jeho cestách po vidieku. Podtriedu tohto typu predstavuje prostredie ironické, ktoré sa stretáva s citovým rozpoložením postáv či panujúcou atmosférou. *Vyslanci* Henryho Jamesa a moment, kedy sa vnútorný život Strethera ocitá v ostrom kontraste s tým, čo sa v okolitej krajine odohráva poslúži ako príklad.⁷² „Kraje mysle“ sú štvrtým typom, ktorému zodpovedá krajina Evelininých spomienok

⁶⁷ Str. 154 – 155.

⁶⁸ Str. 147 – 148.

⁶⁹ LIDDELL, Robert. *A Treatise on the Novel* (Pojednání o románu) (London: Jonathan Cape, 1947), kapitola 6. In Chatman, Příběh a diskurz. str. 149.

⁷⁰ Tamtiež.

⁷¹ Tamtiež.

⁷² Tamtiež.

vyššie už spomínaného románu.⁷³ Posledným typom je „kaleidoskopický“, v ktorom dochádza k rýchlemu prelínaniu medzi vonkajším fyzickým svetom a svetom imaginácie. Romány Virginy Woolfovej s technikou prúdu vedomia poslúžia ako príklad.⁷⁴ Prostredie sa tak môže k svojim postavám vzťahovať rôznymi spôsobmi, ktoré sú rozdielne v miere interakcie, ktorú s nimi v naratíve má a spôsobom, akým ich ovplyvňuje.

1.2.5. POSTAVY

V naratíve tvoria u Chatmana postavy spolu s prostredím existenty príbehu. V rámci zložiek naratívu o postave uvažuje ako o samostatej kategórii, ktorá je ale vlastná príbehu a nie je mu podriadená. Aristoteles, formalisti a niektorí štrukturalisti podriadili postavu osnove príbehu, čo podľa Chatmana nie je pre naratológiu vhodné.⁷⁵ O príbehu môžeme hovoriť len tam, kde sa vyskytujú udalosti i existenty. Chatman tvrdí, že je postava rovnako dôležitá ako príbeh, ktorého je súčasťou a otázka jej podriadenosti (či dominancie, v prípade niektorých moderných naratívov) je neopodstatnená.⁷⁶ Postava je legitímnou zložkou naratívu a dá sa o nej uvažovať ako o autonómnej bytosti, v rámci otvorenej teórie postavy, ktorú Chatman obhajuje.⁷⁷ Táto teória je podľa Chatmana životaschopná, keďže si vo svojom prístupe k postave zachováva otvorenosť a nezachádza s ňou len ako s funkciou deja.⁷⁸ Chatman píše: „To, že jsou postavy vskutku a jednosuše ‘lidé’ uvěznění nějakým způsobem mezi deskami knihy anebo na divadelní scéně či filmovém plátně, se zdá být nevyřčeným axiomem...“⁷⁹ Chatman dokonca nazýva čitateľovo právo vlastnej interpretácie charakteru postavy svätým.⁸¹ V tomto ohľade považuje za vhodnú práve otvorenú teóriu postavy, pre ktorú netvorí postavy len funkcie deja, ale jednu z nevyhnutných zložiek naratívu.

⁷³ Str. 149 – 150.

⁷⁴ Tamtiež.

⁷⁵ Str. 118.

⁷⁶ Str. 118.

⁷⁷ Str. 125.

⁷⁸ Tamtiež.

⁷⁹ Str. 113.

⁸¹ Str. 118.

Na základe Chatmanovej dichotomie príbeh-diskurz sú postavy pre diskurz nenahraditeľné, i keď ako existenty tvoria súčasť príbehu. Štruktúra príbehu, štruktúra diskurzu a štruktúra ich manifestácie dosahujú vzájomnej závislosti len preto, že sú nezávisle systematické.⁸² V rámci analýzy naratívu sa teda dá o postavách hovoriť ako o nezávislých konštruktoch, ktoré sú ale neoddeliteľnou súčasťou jeho ostatných zložiek.

Chatman si samozrejme uvedomuje, že postavy nie sú ľudia žijúci v reálnom svete, avšak v rámci fikčného naratívu o nich môžeme v tomto zmysle uvažovať. Pri rekonštrukcií postáv, ich funkcií pre naratív a čitateľovej interpretácií Chatman uvažuje o termínoch totality, duševného rysu a jedinečnosti.⁸³ Najväčší priestor venuje duševnému rysu a v zhode s J. P. Guilfordom ho definuje ako „akýkoľvek rozlíšiteľný, relatívne stály spôsob, ktorým sa jeden jednotlivec odlišuje od druhého.“⁸⁴ Pre naratívne účely Chatman definuje rys ako naratívny adjektív (z ľudového označovania osobných vlastností), ktorý trvá v jednej fáze či celku príbehu. Podobne ako Chatman definuje udalosť na úrovni príbehu ako naratívny predikát (jednanie alebo dianie), definuje rys ako naratívne adjektívum, i keď sa skutočné adjektívum v príbehu vôbec objaviť nemusí. Naratívne adjektíva si čitateľ vyvodzuje z textu často sám, celý diskurz je v skutočnosti úmyselne vystavaný tak, aby zaistil, že sa vynoria v čitateľovom vedomí. Podľa Chatmana je definovanie rysu ako naratívneho adjektíva ktoré je zase definované ako osobná vlastnosť vhodné najmä na zdôraznenie interakcie medzi postavou a čitateľom. Ten sa opiera o znalosť kultúrnych kódov rysov, ktorých je nespočetne mnoho. Pri pomenovaní konkrétneho rysu postavy adjektívami „dobrý“, „zlý“ či „nepredvídateľný“ identifikuje rys uznávaný svojou kultúrou. Chatman prideluje rozhodujúcu úlohu v interpretácií postavy tomu účastníkovi naratívneho prenosu, ktorý túto interpretáciu vykonáva. Otázka charakteru a významu postavy teda zostáva na strane

⁸² Str. 143

⁸³ Str. 126

⁸⁴ J. P. Guilford: *Personality* (Osobnosť) (New York: McGraw –Hill, 1959), cit. podľa E. L. Kelly: *Assessment of Human Characteristics* (Posudzovanie ľudských vlastností) (Belmont: Brooks-Cole, 1967), s. 15. In Chatman, *Príbeh a diskurz*, str. 126-127.

čitateľa.⁸⁵ Chatman ďalej rozlišuje dva typy postáv: ploché a plastické.⁸⁶ Ploché postavy disponujú len jediným duševným rysom a sú tak veľmi predvídateľné. Chatman uvádza ako príklad postavu Micawberovú z románu Charlesa Dickensa David Copperfield a jej slávnu a v románe mnohokrát sa opakujúcu vetu: „Nikdy neopustím pána Micawbera.“ A naozaj ho neopustí. Takéto postavy často podliehajú typologizácií. Plastické postavy sú naopak komplexné a mnohokrát aj nepredvídateľné, ako postavy ve filmech M. Antonioniho uvedené vyššie. Fungujú ako otvorené konštrukty, ktoré dovoľujú ich ďalšie poznávanie.⁸⁷ V Chatmanovej teórii je teda dovolené čitateľovi uvažovať o (plastických) postavách ako o existujúcich osobách a to aj po skončení diskurzu.

1.2.6. IMPLIKOVANÝ AUTOR A ČITATEĽ

Naratív je pre Chatmana vždy formou komunikácie. Tento argument predpokladá prítomnosť autora a príjemcu, ktorému je naratív sprostredkovaný. Chatmanovu dichotómiu príbeh – diskurz pretína ďalšie dôležité členenie, tentokrát na strane diskurzu – rozprávanie a rozprávač. Podľa Chatmana je prítomnosť rozprávača v naratíve jasná a nutná – ak existuje príbeh, existuje aj niekto, kto ho rozpráva.⁸⁸ V tomto ohľade však existujú zásadné rozdiely medzi fikčným svetom naratívu a skutočnosťou reálneho autora a čitateľa.

Na strane tvorcu literárneho diela stojí reálny autor. Jedná sa o skutočného človeka, ktorý text vytvoril. Chatman ale rozlišuje aj implikovaného autora – implikovaného v zmysle zrekonštruovaného čitateľom z naratívu.⁸⁹ Nejedná sa o rozprávača, ale skôr o princíp, ktorý vymyslel rozprávača spolu so všetkým ostatným v naratíve a ktorý takto riadi celý diskurz. Implikovaný autor narozdiel od rozprávača nemá hlas či iný priamy prostriedok komunikácie. Inštruje čitateľa mlčky pomocou kontroly diskurzu. Najjednoduchšie sa dá podľa Chatmana

⁸⁵ CHATMAN, pozn. 10, str.130-13.

⁸⁶ Tamtiež, str. 138.

⁸⁷ Tamtiež.

⁸⁸ Str. 152-153.

⁸⁹ Str. 154.

pochopiť rozdiel medzi implikovaným a reálnym autorom na základe porovnania rôznych naratívov toho istého reálneho autora. Reálny autor je tá istá osoba, avšak každý naratív funguje na základe konkrétnych a špecifických naratívnych zložiek, ktorých podobu riadi vždy jedinečný implikovaný autor pomocou diskurzu⁹⁰. Jeden autor môže vytvoriť množstvo naratívov s inými implikovanými autormi.

Kategóriu čitateľa Chatman rozdeľuje na základe rovnakého princípu. K implikovanému autorovi patrí implikovaný čitateľ. Nie osoba z mäsa a kostí, ale publikum postulované samotným naratívom.⁹¹ Implikovaný čitateľ môže byť implikovaným autorom postulovaný rôznymi spôsobmi – najjednoduchšie to ide cez naratívneho adresáta.⁹² Rovnako ako je implikovaný autor akýmsi protipólom implikovaného čitateľa je naratívny adresát protipólom rozprávača. Rozprávač i naratívny adresát môžu, ale nemusia byť v texte prítomný: obe tieto kategórie sa v naratíve môžu pohybovať od autonómnej postavy, ktorej je príbeh tlmočený rozprávačom, po „nikoho“.⁹³ Podľa Chatmana sa adresát ako postava vyskytuje napr. v románoch Josepha Conrada, kde nie je jasne vymedzená hranica medzi dobrom a zlom⁹⁴ a naratívny adresát tu plní funkciu akéhosi morálneho kompasu pre čitateľa, ktorý sa s jeho pomocou v texte lepšie orientuje. Bez naratívneho adresáta si čitateľ musí pri interpretácii a pochopení textu poradiť s vlastnými kultúrnymi kódmi.⁹⁵ S ich pomocou si aj bez naratívneho adresáta osvojuje naratív.

Reálny čitateľ je rovnako skutočná osoba ako reálny autor. Reálny čitateľ a reálny autor sú zložky, ktoré nie sú v naratívnom texte vnútorne obsiahnuté. Na rozdiel od fikčného naratívu existujú v reálnom svete. Naratívu sú imanentní implikovaný autor a čitateľ, ku ktorým Chatman pridáva kategóriu rozprávača a adresáta. Rozprávač a adresát sú kategórie zásadne rozdielne od reálneho autora

⁹⁰ Str. 154-155.

⁹¹ Str. 156.

⁹² Str. 156.

⁹³ Str. 157.

⁹⁴ Str. 156.

⁹⁵ Str. 156.

a čitateľa. Ako uvádza Chatman, „Vy“ alebo „milý čitateľ“ ktorého oslovuje autor Toma Jonesa, nie je Seymour Chatman o nič viac, než je autor Henry Fielding rozprávačom.“⁹⁶ Reálny autor a reálny čitateľ stoja v tomto zmysle mimo fikčný naratív.

V súvislosti s Bordwellovou kritikou implikovaného autora⁹⁷ Chatman túto kategóriu ďalej rozvádza a aplikuje ju na filmový naratív. Otázka implikovaného autora vo filme má pre neho jasnú odpoveď: „Bordwell príliš snadno odmieta potrebu konceptu filmového implikovaného autorství, konceptu, který nalézám neméně životný pro filmovou jako obecnou narativní teórií...Tato možnost existuje ve filmu právě tak jako v literatuře, ačkoliv se nezkoušela příliš často...“⁹⁸ Obrane implikovaného autora vo filme je v *Dohodnutých termínoch* venovaná celá kapitola. Svoju teóriu o jeho existencii Chatman opiera o niekoľko v zásade rôznych príkladov. Uvediem ten s autorstvom hollywoodskych filmov.⁹⁹ V časoch štúdiového systému bolo z pohľadu Chatmanovej naratológie problematické označiť za autora režiséra filmu, preto je v tejto otázke vhodné uvažovať o implikovanom autorovi. Otázka totiž nestojí tak, či implikovaný autor existuje, ale či jeho existencia pomáha naratológii. Na filme Johna Hustona *Red Badge of Courage* (rok vzniku) sa podieľalo veľké množstvo ľudí, film sa ale vďaka silnému jednotnému štýlu predával len pod značkou mena John Huston. Nebol to ale John Huston, bol to filmový implikovaný autor.¹⁰⁰ Réžia, kamera, hudba, herci a všetky zložky, ktoré sa podieľajú na filmovom rozprávaní spadajú pod implikovaného autora, nie reálneho.

Filmový rozprávač sa môže počas stopáže meniť, avšak implikovaný autor zostáva rovnaký: „Ve filmu jako v literatuře implikovaný autor je vnitřní činitel příběhu, jenž zodpovídá především za nárys – včetně rozhodnutí sdělit ho skrze

⁹⁶ Str. 157

⁹⁷ Chatmanov hlavný argument sa opiera o užitočnosť existencie vnútorného činiteľa, ktorý riadi naratív. Bordel predpokladá len „naráciu“, podľa Chatmana to pre naratológiu nestačí.

⁹⁸ CHATMAN, pozn.11, str. 90.

⁹⁹ Tamtiež, str. 91.

¹⁰⁰ Tamtiež, str. 93 – 96.

jednoho nebo více vypravěčů. Filmoví vypravěči jsou přenášejícími činiteli narativů, ne jejich tvůrci... Oba vypravěči jsou zavedeni převládajícím záměrem filmu, implikovaným autorem.¹⁰¹ Filmový rozprávač v Chatmanovej terminológii nepredstavuje konkrétnu osobu, ale súbor znakov, ktorými je filmový naratív „prezentovaný.“¹⁰² Chatman tu odkazuje na Bordwella, ktorý tieto znaky detailne popisuje, on sám uvádza rozdelenie na zvukový kanál (hluk, hlas, hudba) a vizuálny kanál (rekvizita, herec, strih, mizanscena). Implikovaný autor pozná a riadi celý diskurz filmového naratívu, rozhoduje o tom, kto je rozprávačom a ako sa naratív vo filme divákovi prezentuje. Situácia, kedy sú rozprávač a implikovaný autor v rozpore, môže na diváka pôsobiť nesúrodo, čo je podľa Chatmana prípad filmu Terenca Mallicka *Zapadákov*: „V *Zapadákově* je Holly [hlavná postava a rozprávač] naivní adolescent, a tak se domníváme, že svůj útěk romantizuje. Žije totiž ve společnosti natolik nudné, že proslulost, i když nechvalná, převládne nad otázkami morálky. Ale když je kamera odchýlená od standardní pozice a hlas vypravěče „směřuje ven“, výsledek je podivný a sebereflexivní.“¹⁰³ Pri kategórii implikovaného autora a jeho vzťahu k ostatným zložkám filmového naratívu vyvstáva otázka nespoľahlivého rozprávača. Jeho nespoľahlivosť závisí podľa Chatmana na jasne rozoznateľných nepomeroch medzi rozprávačovým vysvetlením a obecným implikovaným zmyslom naratívu ako celku.¹⁰⁴ Nerovnosť vzniká aj medzi jednotlivými zložkami filmového rozprávača – medzi tým, čo je rozprávané jednou zložkou a ukázané inou.¹⁰⁵ Takéto prípady nazýva zvláštnymi a problematickými, no ich výskyt je podľa Chatmana pre naratológiu dôležitý – argumentuje tým, že výnimka potvrdzuje pravidlo a nastoľuje hypotézu o budúcich filmových naratívoch, pre ktoré bude nespoľahlivá narácia rovnako bežná, ako pre romány.¹⁰⁶ Naratívy, ktoré sa vymedzujú voči klasickej štruktúre naratológie nie sú pre teda pre Chatmana zanedbateľné.

¹⁰¹ Str. 130 - 131.

¹⁰² Str. 131.

¹⁰³ Str. 134.

¹⁰⁴ Str. 134.

¹⁰⁵ Str. 133.

¹⁰⁶ Str. 130.

1.2.7. NÁZOR A FILTER

Názor a filter v Chatmanovej terminológii nadväzujú na kategóriu hľadiska, ktorú uvádza už v *Příběhu a diskurzu*.¹⁰⁷ Hľadisko (alebo fokalizácia) je podľa Chatmana v literárnej vede pojem problematický, keďže má hneď tri významy: doslovný (niekoho očami, z hľadiska niekoho vnímania), prenesený (z hľadiska niekoho svetonázoru) a transponovaný (z hľadiska niekoho záujmov.). Hľadisko môže odkazovať na každý z týchto významov. V naratívnych textoch je situácia ešte komplikovanejšia, keďže individuálne hľadisko môže byť prisudzované postave, rozprávačovi aj implikovanému autorovi, pričom každý z nich môže zaujať jeden alebo viacero navzájom si odporujúcich typov hľadiska.¹⁰⁸ Dôležité je, že hľadisko nie je totožné s rozprávaním. Je to perspektíva, z ktorej je príbeh rozprávaný.¹⁰⁹ Preto Chatman zvažuje hľadisko ako samostatnú kategóriu naratológie.

Chatman v kapitole „Hľadisko ve filmu“ píše, že film má v sebe zaujímavé možnosti manipulácie s hľadiskom, keďže disponuje hneď dvoma informačnými kanálmi: vizuálnym a zvukovým. V *Dohodnutých termínoch* zavádza nové pojmy, ktoré kategóriu hľadiska v naratíve bližšie ozrejmuje a rozširuje. Sú to pojmy názor a filter. Názor „dobře postihuje psychologické, sociologické a ideologické větvení vypravěčových postojů, které mohou mít rozsah od neutrálního k přísně vyhraněnému.“¹¹⁰ Názor stojí na strane (filmového) rozprávača. Filter zasa na strane postáv a „vypadá jako dobrý termín pro postižení něčeho ze zprostředkující funkce vědomí postavy – percepce, kognice, emoce, snění – jako události jsou zakoušeny z prostoru uvnitř světa příběhu.“¹¹¹ A ďalej: „...zachytáva odstíny volby učiněné implikovaným autorem vzhledem k tomu, které ze zkušeností představovaných postavou by nejlépe zlepšily naraci – které oblasti světa příběhu chce implikovaný autor osvětlit a které chce podržet v temnotě. To je nuance

¹⁰⁷ CHATMAN, pozn. 10, str. 158.

¹⁰⁸ Tamtiež, str. 159.

¹⁰⁹ Str. 160.

¹¹⁰ CHATMAN, pozn. 11., str. 140.

¹¹¹ Tamtiež, str. 141

postrádaná ‚hľadiskem‘ a ‚fokalizáci‘ a ostatnými metaforami.“¹¹² Filter a názor sú podľa Chatmana užitočné hlavne vďaka ich funkcii jasne poukazovať na dichotómiu naratívu príbeh (názor) a diskurz (filter).

Názor a filter Chatman ďalej aplikuje na film. Implikovaný autor má rovnako ako ten literárny svoj názor, ktorý sa realizuje prostredníctvom rozprávača. Názor môžeme nájsť nielen na abstraktnejších úrovniach naratívu, ale taktiež v jeho aktualizácií, alebo štýle. Na úrovni individuálneho štýlu sú často názory ideologické, či psychologické. Pre Chatmana to znamená, že divák dokáže rozoznať individuálne postupy rôznych filmárov, ktoré jeho názor prezentujú - pesimistický názor Alfreda Hitchcocka, životaplňý názor Federica Felliniho, či národný názor Leni Riefenstahlovej.¹¹³ Filmový rozprávač je v područí implikovaného autora, ktorý určuje, ktoré zábery nám ukáže a ktoré zostanú v rámci diskurzu skryté. Význam nemá len to, ktoré zábery implikovaný autor dovolí divákovi vidieť ale aj to, v akom poradí sú v rámci naratívu usporiadané. Chatman uvádza príklad filmu Alfreda Hitchcocka *Sabotáž* (1936) a jeho úvodnej sekvencie, v ktorej sa s jasným zámerom prelínajú zábery praskajúcej žiarovky a zhasínajúceho mesta.¹¹⁴ Podľa Chatmana je rozlíšenie názoru a filtru vo filme zložitejšie. Oproti literatúre film doslova ukazuje priestory, sprostredkované alebo nesprostredkované pohľadom kamery. Nesprostredkovaný názor kamery nazýva Chatman „perceptuálnym názorom.“¹¹⁵ Kamera prezentuje udalosti vo svete diskurzu vo svojich odstupoch a uhloch. Perceptuálny názor rámuje prenos vizuálnej a sluchovej imaginácie filmového rozprávača. Uhol viditeľného materiálu vytvára výber implikovaného autora, ktorého je filmový rozprávač splnomocnený sprítomniť. Tento výber má na následok určitú vzdialenosť, podmienky osvetlenia a tak ďalej. Všetky prvky, ktoré maximalizujú koherentnosť príbehu (spolu s vyššie spomenutým príkladom s vybraným poradím jednotlivých záberov.)¹¹⁶ Perceptuálny filter je pridaná

¹¹² Str. 141.

¹¹³ Str. 150 -151.

¹¹⁴ Str. 152-153.

¹¹⁵ Str. 151.

¹¹⁶ Str. 152.

kategória k perceptuálnemu názoru, ktorá rovnako ako filter v literatúre stojí na strane postáv.

Vo filmovom naratíve existuje mnoho spôsobov, ktorými sa dá dosiahnuť perceptuálny filter. Chatman uvádza techniky ako záber-protizáber, kamera vo výške očí, hlas mimo plátno, logika zápletky a podobne. Obrazy môžu byť takto filtrované skrz perceptuálne vedomie postavy. Zároveň diváka približujú k perceptuálnemu filtru postavy.¹¹⁷ Techniky, ktoré diváka približujú k postave však nie sú vo filme prítomné počas celého diskurzu.

1.2.8. ZHRNUTIE

Chatman považuje každú z vyššie uvedených zložiek naratívu za individuálnu časť rozprávania, ktorá môže byť analyzovaná samostatne, avšak je vždy viazaná na naratív ako celok. Výsledná podoba literárneho alebo filmového naratívu závisí na rozhodnutiach implikovaného autora a diskurze, ktorý riadi. Implikovaný autor má v Chatmanovej teórii dôležité postavenie a to nielen z dôvodu, že musel jeho existenciu obhájiť pred ďalším významným filmovým teoretikom. Implikovaný autor vysvetľuje viaceré naratologické otázky, na ktoré by nestačila odpovedať len existencia reálneho autora a rozprávania. Implikovaný autor je podľa Chatmana princíp rovnako dôležitý pre naratív literárny ako aj filmový.

Princíp filmového implikovaného autora riadi celý diskurz, rozhoduje o tom, ktoré udalosti divák uvidí a ktoré zostanú skryté. Rozhoduje o poradí jednotlivých sekvencií, s cieľom pre diváka čo najvernejšie prezentovať zámer filmového tvorca a jeho individuálny štýl. Riadi pravdepodobnosť a motiváciu udalostí i postáv. Ovplyvňuje to, do akej miery je pre naratív určujúce prostredie. Nasledujúce analytické kapitoly sa s využitím Chatmanovej metodológie z *Dohodnutých termínov a Příběhu a diskurzu* pokúsia aplikovať vyššie priblížené zložky naratívu na konkrétne filmy s cieľom zistiť, akým spôsobom v područí Lanthimosovho individuálneho štýlu vzniká „divný“ naratív. Prvá kapitola *Kinetta* bude overovať

¹¹⁷ Str. 153.

pravdivosť hypotézy o naratívnej netradičnosti pomocou kategórie prostredia a jej vzťahu k postavám. Kapitola *Špičák* sa zameria na kategóriu udalostí, jej rozdeleniu na jednanie a dianie a vzťahu, ktorý ma k svojmu prostrediu. *Alpy* sa budú sústreďovať na nedostatočnú motiváciu a pravdepodobnosť. *Húmr* priblíži vzťah fikčného sveta a jeho hlavnej postavy. Záverečná kapitola *Zabití posvätného jelena* sa vráti ku kategórií implikovaného autora z pohľadu jeho vzťahu k dvom postavám. Ako som už uviedla v úvode svojej práce, všetky analyzované zložky sú v rámci uzavretého naratívu koherentné a len z hľadiska svojej fikčnosti a logiky daného filmu nevystupujú ako netradičné. „Divnosť“ je znateľná až vtedy, kedy sa jednotlivé naratívy vzťahujú k divákovi. Chatmanova naratológia je teóriou interakcie umeleckého diela s divákom, ktorého z tohto procesu nemožno vynechať. Preto sa moje analýzy neorientujú len na samostatnú štruktúru konkrétneho naratívu, ale taktiež na dojem, ktorý divák z tohto naratívu má, za predpokladu, že fikčný naratív porovnáva so svojou skúsenosťou a konvenciami.

1. Grécka divná vlna

V úvode o divnej vlne budem vychádzať z knihy Mariasa Psarasa, ktorá je doteraz jedinou rozsiahlejšou publikáciou venovanou tomuto fenoménu kinematografie. *The Queer Greek Weird Wave* začína pojednaním o ekonomickej a spoločenskej kríze, ktorá v Grécku vypukla v roku 2009. Psaras vtedajšiu situáciu okolo demonštrácií a protestov nazýva „krízou významu.“¹¹⁸ Nedostatok celistvého programu a vnútorná heterogénnosť skupiny demonštrantov spôsobila problém v otázke teoretického uchopenia toho, čo sa v Aténach a ďalších gréckych mestách počas troch týždňov (s dlhotrvajúcimi následkami) odohralo. Tam, kde zlyhal jazyk, bola kinematografia schopná pomocou filmového rozprávania reflektovať situáciu.¹¹⁹ Podľa Psarasa je však otázne, či ležia korene gréckej divnej vlny skutočne len v kríze z roku 2009. V tomto ohľade cituje britského kritika Steve Rosa, ktorý pre *The Guardian* v jednom z textov, ktorý pomohol grécku vlnu v jej začiatkoch definovať, polemizuje s jej spojením s ekonomickou nestabilitou.¹²⁰ Lanthimosov *Špičák, Stella*¹²¹ Panosa Koutrasa z roku 2009, či podľa Rosa dovtedy najvýraznejší počín divnej vlny *Attenberg*,¹²² natočený o rok neskôr Athinou Rachel Tsangari však preukázateľne spája ich pôvod v nezávislej a podľa Rosa ťažko popísateľnej kinematografii. Prívlastok „divná“ je podľa oboch autorov viac ako na mieste. „Je náhoda, že jedna krajina práve cez obdobie najväčšieho chaosu a krízy začala do sveta posielat' tie najpodivnejšie filmy?“¹²³ Túto otázku si vo svojom článku položil Rose pre Psarasa je však rovnako relevantná.

¹¹⁸ V origináli „crisis of meaning.“ Ďalej hovorí o „identity crisis“, „a nihilist outburst“ či „collective psychodrama.“ PSARAS, pozn.12, str. 3.

¹¹⁹ Tamtiež, str. 4

¹¹⁶ Rose, Steve (2011) 'Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema', *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/aug/27/attenbergdogtooth-greececinema>, date accessed 22 April 2016. In Psaras, *Queer Weird Wave*.

¹²¹ *A Woman's Way*, [Strella]. [film]. Réžia Panos H. Koutras. Grécko, Memento Films, 2009.

¹²² *Attenberg*. [film]. Réžia Athina Rachel Tsangari. Grécko, Haos Film, 2010.

¹²³ ROSE, pozn. 116.

Hľadanie vzťahu medzi ekonomickou situáciou krajiny a jej aktuálnou filmovou produkciou je pre Psarasa počiatočným bodom mnohých hypotéz a interpretácií. Zároveň je ale preňho moment zrodu divnej vlny ďaleko zložitejší a jej pôvod ideologicky a kultúrne bohatší. Napriek tomu, že je divná vlna ovplyvnená Gréckom z roku 2009, Psaras zohľadňuje širší kontext vplyvov globálneho artového kina, s ktorým bola grécka kinematografia v interakcii a taktiež modernistickej tradície.¹²⁴ Ďalej sa Psaras odvoláva na pre Grécko výstižný slogan, ktorého pôvod datuje do devätnásteho storočia a ktorý sa v Gréckej spoločnosti objavuje opakovane v rôznych obmenách, väčšinou v službách konzervatívnych politikov a ideológií: „Otčina, náboženstvo, rodina“.¹²⁵

2.1. Grécka národná kinematografia

„Otčina, náboženstvo, rodina“ sú slová, ktoré Psaras približuje zo štúdie historicky Effi Gazi.¹²⁶ Tá vo svojej štúdií “Fatherland, Religion, Family: Exploring the History of a Slogan in Greece, 1880 – 1930“ analyzuje vznik tohto sloganu a asociácie, ktoré v priebehu dejín dostal.¹²⁷ Gazi tvrdí, že sú tieto slová „jadro doktríny konzervativizmu: tradicionalizmu, patriarchálnej rodiny, náboženských hodnôt a mravnosti.“¹²⁸ Psaras považuje Gaziho prácu za dôležitú pri zohľadňovaní vzťahu istého typu estetiky typickej pre Grécko. Tradičná patriarchálna rodina znamenala pre krajinu v priebehu dvadsiateho storočia obranu pred „hrozbami“ marxizmu, socializmu a pred feminizmom, ktorý bol podľa Gazi vnímaný ako hrozba tradičnej rodiny.¹²⁹ Napriek tomu, že si „moderné Grécko“¹³⁰ (ako naň odkazuje Psaras) pomerne skoro vo svojej histórii osvojilo európsky parlamentarizmus, veci verejné v krajine ohrozovali záujmy rôznych skupín,

¹²⁴ Tamtiež, str. 5.

¹²⁵ Tamtiež.

¹²⁶ Gazi, Effi (2013) ‘ “Fatherland, Religion, Family” : Exploring the History of a Slogan in Greece, 1880–1930’, *Gender and History*, 25/3, 700–710. In Psaras, *Queer Weird Wave*, str. 6.

¹²⁷ Tamtiež.

¹²⁸ Tamtiež.

¹²⁹ Tamtiež.

¹³⁰ Tamtiež.

ktorých väčšinou spájali rodinné väzby.¹³¹ Tie v Grécku historicky prevládali nad individualizmom. Okrem rodiny formoval grécku kultúru a „gréckosť“ aj koncept moderného nacionalizmu.¹³² Ten sleduje Psaras do čias neohelenistického osvietenia neskorého osemnásteho storočia. Moderný neohelenistický nacionalizmus sa spoliehal na spojenie antickej tradície s novými, európskymi ideálmi rozšírenými v čase osvietenstva. Ortodoxná cirkev sa v područí nacionalizmu postupne stala súčasťou konceptu gréckosti.¹³³ Grécka kinematografia spreď obdobia rozkvetu divnej vlny zaujala vo vzťahu k tradičným hodnotám svojej krajiny ambivalentný postoj. Podľa Psarasa totiž nie je jednoduché jasne definovať grécku kinematografiu. Nedá sa jednoznačne tvrdiť, že by sa Grécky filmári vždy vymedzovali voči nastolenej gréckej ideológii, ale ani že by boli exkluzívne v jej područí.¹³⁴ Thea Angelopoulou považuje Psaras za najvýznamnejšieho filmára gréckej kinematografie a priameho predchodcu gréckeho moderného nezávislého filmu, ktorý sa objavil začiatkom milénia a ktoré bolo charakterizované kontaktom s modernistickou tradíciou s vplyvmi postmodernej estetiky a globálnej indie kinematografie.¹³⁵ *Hardcore*¹³⁶ Dennisa Iliadesa z roku 2004 je pre Lanthimosu kľúčovým filmom tohto obdobia. Iliadesov film je pre Psarasa ironickým komentárom ku vtedajšiemu Grécku. V centre diania je Aténske podsvetie, pomocou ktorého Iliadis nemilosrdne atakuje „národné fantázie,“¹³⁷ a to najmä tradičnú posvätnosť gréckej patriarchálnej rodiny. Skrz postmodernú estetiku sa film pokúsil o tematickú a formálnu dekonštrukciu, ako uvádza Psaras, a tiež o experiment s najobľúbenejším národným naratívom patriarchálnej rodiny a s „gréckosťou“ ako takou. V tomto smere je práve *Hardcore* filmovým predchodcom gréckej divnej vlny. Cez inšpiráciu v „queer“ obsahu Iliadis prezentoval snahu o interakciu „divného“ či iného s tým, čo Psaras nazval „krízou významu.“¹³⁸ Pre

¹³¹ PSARAS, pozn. 12, str. 10

¹³² Tamtiež, str. 7.

¹³³ Tamtiež.

¹³⁴ Str. 13

¹³⁵ Str. 21 - 22

¹³⁶ *Hardcore*, [Hardcore]. [film]. Réžia Dennis Iliadis. Grécko, Ideefixe Productions, 2004.

¹³⁷ PSARAS, pozn. 12, str. 22.

¹³⁸ Tamtiež, str. 3

Psarasa je totiž snaha o destabilizáciu a demytologizáciu obvyklých národných naratívov vo svojej podstate vždy „queer.“¹³⁹ V Psarasovom prístupe k divnej vlne však pod slovom „queer“ nevidí len analytický prístup na základe sexuality, ako popíšem nižšie.

2.2. „The Queer Greek Weird Wave“

Prvé medzinárodné povedomie o divnej vlne vidí Psaras primárne v úspechu Lanthimosovho *Špičáka*. Ten bol po 34 rokoch prvým gréckym filmom s nomináciou na cenu americkej filmovej akadémie a po úspechoch na viacerých festivaloch otvoril cestu aj ostatným gréckym filmárom. Vtedajšia ekonomická kríza priviedla k divnej vlne ešte väčšiu pozornosť, Psaras však okrem jej ideologického, historického a umeleckého pozadia, popísaného vyššie, zvažuje aj iné momenty Grécka roku 2009, ktoré mali na divnú vlnu priamy vplyv. Hovorí o spomínanej expanzii gréckeho filmu v začiatkoch milénia, vývoj nových technológií, rozvoj nových platforiem pre film a jeho šírenie (DVD, internet), a zároveň pretrvávajúci zlý stav filmového sektoru v rámci kultúrnej politiky Grécka.¹⁴⁰ Tieto faktory spolu so sociálno-politickou krízou podporili emancipáciu novo nastupujúcich filmárov a ich „vzývavú estetiku a nekonvenčné naratívy,“¹⁴¹ ktoré sa snažili vymedziť voči zabehnutým postupom, ideológiám a inštitúciám. Psaras cituje Dmitrisa Papanikolaoua, podľa ktorého sa divnej vlne nedá uprieť istá politická pozícia.¹⁴² Zároveň je podľa neho útokom na jadro gréckej spoločnosti, ktorým je rodina. Jej útok spočíva najmä vo využití excesu pri jej vyobrazení, alebo jej úplnej destabilizácii.¹⁴³ Psaras pokračuje v citovaní ďalších mien, ktoré prichádzajú s vlastným interpretovaním významu inakosti divnej vlny. Afroditi Nikolaidou vidí v snímkoch nových gréckych filmárov štyri spoločné znaky:

¹³⁹ PSARAS, pozn. 12, str. 31

¹⁴⁰ Str. 23.

¹⁴¹ Str. 23.

¹⁴² Papanicolaou, Dimitris (2011) 'Archive Trouble', in Penelope Papailias (ed.) Beyond the "Greek Crisis": Histories, Rhetorics, Politics, Special Issue of Cultural Anthropology, <http://www.culanth.org/fieldsights/247-archive-trouble>, date accessed 22 April 2016. In Psaras, Queer Weird Wave, str. 24.

¹⁴³ Tamtiež.

propagačnú stratégiu pre festivalovú účasť, tematické motívy, herecký štýl a štylistické a naratívne postupy.¹⁴⁴ Nikolaidou tak privádza pozornosť nielen k dôležitosti festivalovej produkcie, ale tiež k telesne orientovanému spôsobu reprezentácie, nezúčastnenosti a prezentačnej narácií, ktorá sa spolieha na repetitívnosť a jazyk demonštrovaný telesnosťou, ďalej emocionálnosť, verejné rekonštrukcie, ceremónie a rituály. Dôraz na performatívnu estetiku je nositeľom „šoku, destabilizácie, diskomfortu z prítomnosti...“¹⁴⁵ Vo svojom prístupe k divnej vlne čerpá hlavne z konceptu estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte, ktorá kladie dôraz najmä na telesnú reprezentáciu, úlohu prítomného okamihu, spontánnosť, fyzickosť, nepredvídateľnosť.¹⁴⁶ Dôraz na takúto performativitu nových gréckych filmárov je to, čo podľa nej vytvára divnú vlnu.

Psaras pri špecifikácii naratívu vlny ďalej berie do úvahy aj filmovú historičku Annu Poupou.¹⁴⁷ Grécka divná vlna sa podľa nej celkom neoddelila od naratívu, ktorý charakterizuje lineárnosť a kauzalita, zároveň ale v sebe nesie prvky opakovania, striktnosti a cyklickosti. Filmy divnej vlny vytvárajú dojem izolácie, ktorý je tematicky zhodný s odcudzením. Styčné body filmárov neležia len v istom tematickom zameraní, ale tiež v naratívnych a štylistických rozhodnutiach. Jej filmárov teda nespája len téma odcudzenia či rodiny, ale napríklad aj špecifický spôsob herectva, ktorým sú postavy prezentované. Pocity odcudzenia spolu s neprirodzeným, odťažitým a bezvýrazným hereckým štýlom vytvárajú dojem niečoho zlovestného, zmes úzkosti, strachu a nevysloviteľnej „zvláštnosti“.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Nikolaidou, Afroditi (2014) 'The Performative Aesthetics of the "Greek New Wave"', in Mikela Photiou, Tonia Kazakopoulou and Philip Phillis (eds.) *Contemporary Greek Film Cultures*, Special Issue of *Filmicon*, 2, 20–44. In Psaras, *Queer Weird Wave*, str. 24.

¹⁴⁵ Tamtiež.

¹⁴⁶ Tamtiež.

¹⁴⁷ Poupou, Anna (2014) 'Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari', in Mikela Photiou, Tonia Kazakopoulou and Philip Phillis (eds.) *Contemporary Greek Film Cultures*, Special Issue of *Filmicon*, 2, 45–70. In Psaras, *Queer Weird Wave*, str. 25.

¹⁴⁸ Tamtiež.

Psaras je rozhodnutý pozerat' sa na divnú vlnu optikou „queer“. Inšpiráciu našiel u Rosalind Galt a jej konceptu „default cinema“¹⁴⁹, ktorá odkazuje na sieť súčasnej¹⁵⁰ globálnej artovej kinematografie, ktorá odpovedá na nedávnu históriu ekonomických kríz s pomocou radikálnej „queer“ kritiky, ktorá berie do úvahy obsah i formu.¹⁵¹ Psaras v nadväznosti na Rosalind Galt však pod týmto slovom nemá na mysli analýzy na základe ne-normatívnej sexuálnej reprezentácie (i keď sa v týchto filmoch často nachádza). Hovorí tu o „queer sensibility“, ktorá podľa Psarasa dokáže presne postihnúť a interpretovať postupy gréckej divnej vlny. Tie svojším spôsobom skúmajú nielen ekonomickú krízu (a situáciu po nej), ale tiež Psarasovu „krízu významu“¹⁵², a to cez prednosti „queer“ perspektívy, pomocou ktorej „naratívy neo-liberálneho kapitalizmu, nacionalizmu a patriarchátu musia byť prehodnotené a znovu preskúmané a to cez odmietnutie ich významu.“¹⁵³ Psarasov prístup je detailnou textuálnou analýzou, ktorá vo filmoch divnej vlny vidí narušenie tradičných gréckych naratívov, akými sú rodina, národ a náboženstvo. Ako príklad môže poslúžiť jeho analytická kaptiola „Dogtooth: Of Narrativity.“¹⁵⁴ *Dogtooth* (*Špičák*) je príbehom rodiny, ktorú v izolácii veľkej vily drží najdominantnejšia postava – otec. V prostredí domu vytvára otec množstvo mýtov, aby svoju rodinu udržal v područí. Psaras prostredníctvom analýzy kompozície scén, motivácie udalostí a postáv prepája *Špičáka* s gréckou rodinou a gréckym národom ako spoločenstvom, ktoré rovnako ako otec využíva mýtus – pre Grécko je to v analýze *Špičáka* mýtus patriarchálnej rodiny a jej oprávneného dominantného postavenia v krajine – k potlačeniu individuálnosti. „Divnosť“ v rámci *Špičáka* vidí najmä v cyklickosti otcových mýtov, ktoré sa vo filme pomocou rôznych techník opakujú a stávajú sa čoraz absurdnejšími. Psarasov prístup sa opiera o viaceré etablované oblasti výzkumu, okrem „queer“ ďalej o filmové teórie, filozofiu, etiku či psychoanalýzu. Analýza formálneho a

¹⁴⁹ Galt, Rosalind (2013) 'Default Cinema: Queering Economic Crisis in Argentina and Beyond', *Screen*, 54/1, 62–81. In Psaras, *Queer Weird Wave*, str. 26.

¹⁵⁰ Kniha vyšla v roku 2013.

¹⁵¹ GALT, pozn. 143, str. 26.

¹⁵² PSARAS, pozn. 12, str. 2.

¹⁵³ PSARAS, pozn. 12, str. 27.

¹⁵⁴ Tamtiež, str. 63 – 92.

tematickeho „útoku“¹⁵⁵ filmárov divnej vlny na tradičný význam, naratív a reprezentáciu rodiny a národa a tiež kanonických stratégií a mechanizmov filmového média je podľa Psarasa vhodná metóda pre vyloženie rétoriky trendu svojráznej gréckej kinematografie.¹⁵⁶ V rámci svojej publikácie Psaras svoj prístup ďalej ilustruje na piatich analytických kapitolách, okrem *Špičáka* sa Lanthimosovej „divnosti“ venuje v kapitole „Alpy“.¹⁵⁷ Psarasova publikácia mojej práci poslúžila najmä k objasneniu pozadia divnej vlny a kontextu jej vzniku v rámci gréckej a medzinárodnej artovej kinematografie. V kapitole *Špičák* sa okrem iného filmového teoretika opieram aj o Psarasovu analýzu. Jeho „queer sensibilita“ a deštrukcia základných motívov *Špičáka* a *Álp* a ich následná interpretácia v kontexte gréckych reálií mi pomohla pochopiť významy, ktoré sa za postupmi filmárov môžu ukrývať. V rámci Chatmanovej naratológie, ktorú využívam vo svojej analýze, som sa venovala interpretácií naratívnych zložiek vo vzťahu k divákovi, kde podľa môjho názoru Lanthimosova „divnosť“ vystupuje najvýraznejšie. Psarasova dekonštrukcia naratívu a jeho významov bola v tomto ohľade užitočná a pomohla mi pochopiť význam každej jednotlivéj zložky, ktorá tvorí filmový naratív.

2.3. Ďalšie prístupy

V závere tejto kapitoly by som sa v rámci divnej vlny rada venovala výhradne Yorgosovi Lanthimosovi - nakoľko je ako jediný filmár zo skupiny predmetom mojej analýzy – a dvom prístupom a názorom na jeho tvorbu, na ktoré som počas svojho bádania narazila. Nasledujúci filmoví publicisti zároveň neoboznámenému čitateľovi pred analytickou časťou práce v krátkosti priblížia postupy režisérovej filmovej tvorby. Andrea Kleeman sa zamerala na jeho špecifickú a výraznú prácu s telesnosťou, ktorej zdroj vidí v režiséroových koreňoch v tvorbe pre divadlo.¹⁵⁸ Mark Fisher pomocou analýzy filmu *Špičák* približuje Lanthimosa prostredníctvom

¹⁵⁵ Str. 29.

¹⁵⁶ Str. 29.

¹⁵⁷ Str. 155 – 184.

¹⁵⁸ KLEEMAN, pozn. 26.

interpretácie disfunkčnej rodiny, o ktorej uvažuje na základe podobnosti jeho naratívu s prípadom únosu a väznenia Nataschy Kampusch.¹⁵⁹ Kleeman sa na Lanthimosovu tvorbu pozerá najmä cez optiku jeho prístupu k postavám a k hercom, ktorý ich stvárnajú. Vo svojom článku „Inhuman Nature“¹⁶⁰ pre *New York Times* nazýva Lanthimosove filmy „temne surrealistickými a seriózne zábavnými.“¹⁶¹ Jeho naratívy majú spoločné vyobrazenie strachu z civilizovaného, čím ich fikčné svety odkazujú na realitu mimo naratív.¹⁶² Lanthimosova tvorba je pre ňu typická svojou fascináciou v túžbe po kontrole. Tento motív sa podľa nej u Lanthimosa najčastejšie prejavuje telesne, fyzicky – obyčajný toastovač sa stáva mučiacim nástrojom, žena je pod klamlivou zámienkou odvedená k oftalmológovi, ktorý ju pripraví o zrak ako trest za porušenie pravidiel komunity, v ktorej žije.¹⁶³ Podľa Kleeman môže byť Lanthimosov spôsob rozprávania typický úmyselnou odcudzenosťou a zvláštnosťou pre niektorých divákov až príliš nadnesený a nezrozumiteľný.¹⁶⁴ Pre ňu sa však jedná o pocit „vzdialenej blízkosti,“¹⁶⁵ ktorý k postavám pociťuje.

Kleeman ďalej zvažuje rozdiely v Lanthimosovej tvorbe po tom, ako sa definitívne oddelil od divnej vlny.¹⁶⁶ Nepovažuje ich však za významné z hľadiska autorského štýlu. S úspechom *Špičáka* a presídlením do blízkosti veľkých filmových štúdií sa svojich postupov nadobudnutých v rodnom Grécku nezbavil, ale naopak, prispôbil ich svojej tvorbe. I s obsadením hereckých hviezd a s využitím navýšeného rozpočtu zachováva svoje osvedčené postupy v rámci architektúry scény (prirodzené osvetlenie, momentálne podmienky počasia, ktoré rád spontánne zakomponováva do svojich filmov) aj špecifického štýlu v rámci vykreslenia postáv a hereckého vedenia, kde rozoznáva podobnosti s experimentálnym divadlom.¹⁶⁷ Pri

¹⁵⁹ FISHER, pozn. 25.

¹⁶⁰ KLEEMAN, pozn. 26.

¹⁶¹ Tamtiež.

¹⁶² Tamtiež.

¹⁶³ Odkazy na filmy *Húmr*.

¹⁶⁴ KLEEMAN, pozn. 26.

¹⁶⁵ Tamtiež.

¹⁶⁶ Tamtiež.

¹⁶⁷ Tamtiež.

postavách rád necháva hercov pracovať inštinktívne. Pre divákov zas necháva miesto na tajomnosť a neuchopiteľnosť.¹⁶⁸ Kleeman to dokladá výpoveďami hercov, ktorí s Lanthimosom spolupracovali a podľa ktorých je režisér povestný rôznymi cvičeniami a hrami, ktoré majú v hercoch podporiť inštinktívne vnímanie postavy a tiež v neochote dovysvetľovať to, čo bolo raz napísané v scenári.¹⁶⁹ Ďalej sa venuje Lanthimosovým postavám, pri ktorých ju zaujíma rozpoloženie a stav, v ktorom sa v každom z jeho filmov nachádzajú. Ten charakterizuje dezorientácia a zmätenosť, ktorou zaplňajú priestor scény. Zároveň tým odkazuje na presah, ktorý Lanthimosovy postavy nesú. Ich akcent na telesnosť a špecifický spôsob, akým ju prezentujú, je pre ňu vyjadrením odovzdanosti osudu, etikete a štruktúram moci.¹⁷⁰ Kleeman potom oceňuje Lanthimosa najmä pre jeho význam filmára, ktorý unikátnym spôsobom pracuje s ľudským telom a jeho vyjadrovacími možnosťami.¹⁷¹

Iný pohľad na Lanthimosov naratív ponúka Mark Fisher. Pri uvažovaní nad fikčným svetom filmu *Špičák* pracuje s jeho interpretáciou cez spojenie s kauzou únosu a zneužívania Rakúšanky Natashy Kampusch Josefom Fritzlom.¹⁷² Doslova uvádza, že sa interpretácií filmu s vidinou tohto prípadu nedá vyhnúť.¹⁷³ Podobne ako Marios Psaras vidí Fischer v Lanthimosovom naratíve netradičnú kritiku pre Grécko typickej „normálnej“ patriarchálnej rodiny. Fischer sa ale opiera o konkrétnu medializovanú udalosť. Kauzu únosu a väznenia Natashy Kampusch spojuje Fischer s naratívom *Špičáka*, ktorého hlavným motívom je rodina izolovaná postavou dominantného otca od okolitého sveta. Okrem tejto kauzy má podľa neho film styčné interpretačné body aj s americkou reality TV. V tomto ohľade hovorí

¹⁶⁸ Tamtiež.

¹⁶⁹ Tamtiež.

¹⁷⁰ Tamtiež.

¹⁷¹ Tamtiež.

¹⁷² FISHER, pozn. 25.

¹⁷³ *Špičák* je príbehom otca, ktorý svoje dospelé deti a manželku izoluje od okolitého sveta. Zároveň deti neustále pomocou dezinformácií o svete mimo domu zavádza. Pre pochopenie Fischerovho prístupu je dôležité vedieť, že sú deti dávno dospelé, avšak správajú sa ako deti. Vo filme dochádza k násilium a incestu. Vlastnú analýzu filmu ponúkam v druhej kapitole práce.

o naturalistickom formálnom štýle a dadaistickom obsahu.¹⁷⁴ „Divnosť“ naratívu potom vidí najmä v postavách súrodencov, ktorý sa napriek svojmu fyzickému dospelému veku správajú ako deti, pretože im otec svojou výchovou znemožnil normálny vývoj. Kvôli spôsobu, akým je vo filme zobrazená ich sexualita k tomu nazýva súrodencov „perverzne nevinnými.“¹⁷⁵ Zároveň je pre Fishera film ukázkou modifikácií a zmien, ktoré sa počas výchovy na jedincovi podpisujú. *Špičák* je pre neho okrem štúdie rodiny aj štúdiom psychológie zajatia na strane obetí i väzňov. V postave otca vidí karikatúru patriarchálnej rodiny. Každodenné činnosti od telesných trestov po sexuálny akt s manželkou sú vďaka ich ritualizácií a prehnanej vážnosti vo filme komické.¹⁷⁶ Vo svojej analýze naráža aj na netradičný štýl Lanthimosovho humoru. I keď sa vo filme objaví nie jedna komická scéna, je takmer nemožné sa jej skutočne zasmiať. Divák si je dobre vedomí toho, že sa postavy ocitajú v komických scénach, pretože trpia v zajatí sveta dezilúzií, preto inak humorné scény podľa Fischera vyvolávajú diskomfort.¹⁷⁷ K Fischerovmu prístupu je dôležité dodať, že by sa interpretácie spojené s netradičným vyobrazením rodinných väzieb (alebo spojení, ktoré sa na rodinné podobajú) s obmeneným prístupom dali hľadať okrem *Špičáka* prakticky v celej Lanthimosovej filmografii.

Z ďalších dôležitých prác o Lanthimosovej tvorbe spomeniem napr. štúdiu Bena Tryera „This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor,“¹⁷⁸ ktorá pristupuje k analýze *Špičáka* z pohľadu psychoanalýzy francúzskeho psychoanalytika Jacquesa Lacana, ktorú aplikuje na naratív cez hľadisko vzťahu jazyka a subjektu – postavy. „Ďalej je to štúdia „Translation as a Critical Tool in Film Analysis: Watching Yorgos Lanthimos’ Dogtooth through a

¹⁷⁴ FISHER, pozn. 25.

¹⁷⁵ Tamtiež.

¹⁷⁶ Tamtiež.

¹⁷⁷ Tamtiež.

¹⁷⁸ TRYER, Ben. This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor. [online]. 2017 [cit. 27.11.2019]. Dostupné z https://www.academia.edu/32746781/This_Tongue_Is_Not_My_Own_Dogtooth_Phobia_and_the_Paternal_Metaphor?email_work_card=thumbnail

Translational Prism“¹⁷⁹ Dionisiosa Kapsaskisa. Kapsaskis tvrdí, že nové výzkumy v translatológii ponúkajú iný pohľad na univerzálnosť filmového jazyka a filmovú reprezentáciu. Svoje poznatky aplikuje pri analýze rovnakého filmu ako Tryer. V nasledujúcej časti svojej práce budem využívať metodológiu naratológie Seymoura Chatmana pri vlastnej analýze Lanthimosovej filmografie a jej postupov.

¹⁷⁹ KAPSASKIS, Dionisios. Translation as a critical tool in film analysis: Watching Yorgos Lanthimos' Dogtooth through a translational prism. *Translation Studies*, 2017. [online]. [cit. 27.12. 2019]. Dostupné z https://www.academia.edu/33756648/Translation_as_a_critical_tool_in_film_analysis_Watching_Yorgos_Lanthimos_Dogtooth_through_a_translational_prism

Analytická časť

2.1. Kinetta

Prostredie

V priestoroch gréckeho hotelového rezortu Kinetta sa odohráva príbeh troch nepomenovaných postáv. Chyžná, Šofér a Fotograf si navzájom robia spoločnosť v takmer prázdnom zariadení mimo dovolenkovej sezóny. Čas trávia prevažne napodobovaním násilných činov. Nie je známe, odkiaľ berú inšpiráciu pre tento zvláštny koníček. Napodobovaniu predchádza dôkladný výber a príprava scény spolu s nacvičovaním daných rolí. Svoje výtvyry natáčajú na kameru a zdá sa, že spolu vytvárajú akési amatérsky pôsobiace filmy. Ich spoločne strávený čas je prekladaný epizódami z ich vlastných, súkromných životov, z ktorých sa ale divák o ich pozadí nedozvie mnoho. Zdá sa, že Chyžnú a Fotografa spája viac než len záľuba v imitácií násilia. Dvojica sa stretáva aj mimo natáčania a prejavuje si drobné náznaky náklonnosti (Fotograf pomôže Chyžnej ošetriť zranenie, postavy si vymieňajú dlhé pohľady apod.) Členstvo v skupinke „filmárov“ ale začína byť pre Chyžnú čoraz viac ponížujúcejšie a nebezpečnejšie. Pri natáčaní sa opakovane zraní a je nútená vyzliekať sa pred Šoférom, čo dovedy nikdy nemusela. Pozícia, ktorú v skupine zastáva, je k ostatným dvom mužským členom podriadená. Chyžná je vždy v úlohe obete, čo v závere filmu vedie k jej pokusu o samovraždu. Je záchranená Fotografom, ten si však predtým, ako jej pomôže, scénu v kúpeľni, kde leží otrávená pilulkami, dôkladne zdokumentuje. Chyžná sa vracia k svojej práci v hoteli. Z otvoreného konca filmu nie je zrejmé, či skupinka v natáčaní pokračuje.

Celovečerný debut Yorgosa Lanthimosa *Kinetta* je zdanlivo sledom udalostí, ktoré pôsobia nemotivovane a nadhodilo. V prvej polovici filmu ani jedna z postáv takmer neprehovorí. Ich prejav je mechanický a často bez emócií. Prvotná známosť skupiny troch charakterov bez mena je, zdá sa, motivovaná len ich bizarnou záľubou v predstieranom násilí. Obraz, snímaný prevažne ručnou kamerou, je na mnohých miestach zrnitý a farebne štylizovaný, formálnou stránkou odkazuje na dokumentaristickú činnosť troch postáv. Samotný film tak, podobne ako filmy trojice, pôsobí ako rekonštrukcia. Udalostí, ktoré posúvajú diskurz dopredu, je len

pár. Jedná sa o tie, v ktorých je Chyžná zranená a ponižovaná a ktoré vedú k jej pokuse o samovraždu. Záver filmu zostáva otvorený. *Kinetta* uvádza do sveta filmu vyššie menované prvky - nemotivované udalosti, mechanický prejav nepomenovaných postáv, otvorený záver filmu - ktoré Lanthimos s obľubou využíva vo svojich neskorších snímkoch. Štúdia malej skupinky, ktorá sa venuje pomerne netradičnej aktivite a hierarchie jej vzťahov je motív, ktorý Lanthimos detailnejšie a s pomocou rozvetvenejšieho naratívu rozpracoval v *Alpách*. Potencionálne partnerské vzťahy a prostredie, ktoré ich negatívne ovplyvňuje je jedným z hlavných motívov *Hũmra*. Využitie kamery ako základného významového prvku diskurzu, ktorý spôsobom snímania scény odkazuje na jednu z hlavných postáv a jej význam v naratíve je dôležitým prvkom v *Zabití posvátného jelena*. *Špičák* v sebe nesie motívy manipulácie, ktoré *Kinetta* skrýva najmä v postave Chyžnej a jej vzťahu k ostatným dvom mužským členom skupiny. Postavy bez mena¹⁸¹, ktorých správanie sa pohybuje v cykloch, počas trvania diskurzu neprechádza takmer žiadnou alebo vôbec žiadnou zmenou, nevykazujú emócie a motivácie je pre Lanthimosovu tvorbu rovnako príznačné.¹⁸² Neskoršie Lanthimosove filmy s využitím navýšeného rozpočtu a obsiahlejšieho naratívu rozvíjajú motívy, ktoré pre všímavého a trpezlivého diváka predstavila *Kinetta*.

Lanthimos svojím debutom naznačuje aj naratívnu „divnosť“, ktorá sa pre neho neskôr stane povestná. Domnievam sa, že je v rámci Chatmanových zložiek naratívu z tohto pohľadu pre fikčný svet *Kinetty* najpríznačnejšie prostredie. Postavy sa pohybujú v prostredí *Kinetty*, ktoré existuje abstraktne na hlbšej naratívnej úrovni, pred akýmkoľvek typom materializácie - textom či filmom. Abstraktný naratívny priestor sa skladá z figúry a pozadia, ktoré sú v jasnej polarite. Divák vie jednoznačne odlíšiť postavy od prostredia ako dve samostatné, naratívne zložky, ktoré sú ale na sebe závislé – nedokážu existovať jedna bez druhej v rámci jedného naratívu. Prostredie postavu podtrhuje, proti nemu sa príslušným spôsobom

¹⁸¹ Na postavy *Kinetty* budem odkazovať ako na Chyžnú, Fotografa a Šoféra.

¹⁸² Uvedené motívy *Kinetty*, ktoré v rozvinutejšej forme vidím v nekoršej Lanthimosovej filmografii detailnejšie rozoberám v jednotlivých analytických kapitolách príslušných filmov.

daného naratívu ukazujú jej činy a vášne.¹⁸³ Prostredie filmu nie je definované len fyzickými objektmi, ktoré sa nachádzajú v mizanscène. Abstraktnosť prostredia spočíva aj v mieste, kde sa diskurz odohráva a v atmosfére, ktorú vytvára. Chatman vidí práve hlavnú funkciu prostredia v spoluvytváraní atmosféry naratívu.¹⁸⁴ Na základe rozdelenie prostredia do piatich podkategórií, ktoré Chatman uvádza, je zrejmé, že je dôležitosť prostredia pre dej v rôznych naratívoch iná. V niektorých naratívoch slúži len jako kulisa, v niektorých je zas pre postavy a ich správanie určujúca – buď odráža vnútorný život postáv, alebo je s ním v opozícii.¹⁸⁵ V prípade naratívu *Kinetta* je prostredie zásadným nielen pre atmosféru filmu, ale i pre konanie postáv a teda pre dynamiku celého diskurzu a motiváciu jeho udalostí. Prostredie filmu *Kinetta* je na jednej strane definované priestorom rovnomenného rezortu a jeho okolia, kde sa dej odohráva. Všetkými objektami, ktoré sa v jednotlivých scénach nachádzajú, kostýmov, ktoré majú postavy na sebe, a podobne. Na abstraktnej úrovni je však prostredie definované špecifickým fikčným svetom, ktorý Lanthimos pre svoje postavy vytvoril, a jeho pravidlami. Vo svojej úvodnej analytickej kapitole by som rada overila hypotézu, že je prostredie tohto filmu pre postavy determinujúcim prvkom. V prvej časti tejto analýzy bližšie špecifikujem prostredie *Kinetta* a jeho pravidlá. V druhej časti sa pokúsim overiť pravdivosť svojej hypotézy s pomocou detailnejšej analýzy postavy Fotografa a Chyžnej a dôležitých momentov diskurzu, ktoré podporujú moju hypotézu. Postavy Fotografa a Chyžnej a ich vzájomný vzťah sú pre potvrdenie pravdivosti mojej hypotézy najvhodnejšie. Náklonnosťou, ktorú k sebe pociťujú a ktorá je vo filme na viacerých miestach diskurzu naznačovaná, sa totiž snažia z tohto prostredia vymaniť. Fikčný svet filmu a jeho pravidlá je ono prostredie, proti ktorému sa ukazujú ich vzájomné sympatie. Snaha Fotografa a Chyžnej je však postupne a v závere filmu definitívne podkopaná prostredím filmu, ktoré si pre seba vytvorili samotné postavy. V rámci jedného naratívu sa totiž v *Kinette* nachádzajú prostredia dve – jedným je prostredie celého diskurzu. Druhým je prostredie, ktoré postavy

¹⁸³ CHATMAN, pozn. 10, str. 144.

¹⁸⁴ Tamtiež, str. 145.

¹⁸⁵ Str. 147.

vytvárajú svojou činnosťou s natáčaním rekonštrukcií násilných trestných činov. Napriek tomu, že postavy z tohoto druhého prostredia vystupujú vždy, keď skončia s natáčaním alebo s nácvikom pre natáčanie, dynamika ich vzťahov a charakter ich postáv v druhom prostredí určuje ich správanie aj v rámci prostredia celého diskurzu. V závere filmu sú potom druhým prostredím úplne ovladnuté a role, ktoré len predstierali, sa pre nich stanú súčasťou ich sveta mimo natáčania. Chyžná sa tak v závere stáva obeťou, ktorú doteraz len predstierala a Fotograf dokumentuje skutočné násilie. Šofér a jeho dominancia nad Chyžnou, ktorej doteraz dával pokyny len v rámci natáčania sa stáva príčinou jej pokusu o samovraždu.

Prostredie filmu

Väčšina diskurzu sa odohráva v interiéroch a exteriéroch hotelového rezortu, ďalej na miestach, ktoré slúžia k natáčaniu filmov a nakoniec v priestoroch bytov Fotografa a Šoféra. Domov Chyžnej divák neuvidí. Krátke scény sa odohrávajú na ulici, vo fotografickom štúdiu, v nemocnici a v obchode s autami. Na prostredí bytu, štúdia či hotelu nie je v rámci filmových rekvizít či predmetov, ktoré sa v daných priestoroch nachádzajú nič výnimočné. Lokácie a fyzické objekty ktoré sa v daných scénach objavujú, však nie sú jediným prostredím filmu. Vytvorenie atmosféry, v ktorom Chatman vidí základnú funkciu prostredia, sa v *Kinette* v rámci druhého prostredia natáčania filmov rozširuje na celý fikčný svet, kde postavy existujú. Ten je pre diváka sprostredkovaný najmä pomocou roztrasenej ručnej kamery. Tá sa k postavám často približuje až neprirodzene blízko. Postavy sú najčastejšie snímané buď v detailných záberoch tváre, alebo zo zadu. Zábery sú dlhé a prerušenie strihom prichádza až po niekoľkých sekundách (v priemere približne po pätnástich) napriek tomu, že sa postavy v scénach často len niekam pozerajú alebo na niečo nehybne čakajú. Spôsob, akým je snímaný film sa veľmi podobá štýlu natočených rekonštrukcií, ktoré postavy vytvárajú. Prostredie diskurzu aj druhé prostredie je zväčša snímané veľmi podobným spôsobom. V tomto prípade sa s použitím Chatmanovej terminológie jedná o nesprostredkovaný názor rozprávača, ktorý v rámci snímania celého diskurzu odkazuje na spôsob snímania,

ktorý pri natáčaní využíva Fotograf. Perceptuálny názor, ktorý zastáva kamera, je charakterizovaný tým, že nie je totožný s pohľadom žiadnej z postáv.¹⁸⁶ Jedná sa o úmyselný výber implikovaného autora, ktorý pomocou filmového rozprávača ukazuje divákovi to, čo mu žiadna z postáv nedokáže sprostredkovať. Záber nie je filtrovaný cez hľadisko postavy a pre diváka je objektívny. Nesprostredkovaný názor rozprávača v *Kinette* počas celého diskurzu prostredníctvom záberu kamery odkazuje na prepojenosť dvoch fikčných svetov. Postavy, ktoré „opustia“ priestor natáčania, sú stále snímané kamerou podobným štýlom, akým oni sami snímajú svoje filmy. V tomto ohľade odkazuje kamera na ukotvenosť postáv v druhom fikčnom svete, ktorá sa prenáša do celého diskurzu. Svet, ktorý postavy vytvárajú vo svojich filmoch je v rámci naratívu filmu aplikovateľný aj na ich životy mimo kamier a predstieraného násilia. Dôkazom je vyústenie filmu a prijatie rolí Fotografa, Chyžnej a Šoféra, ktoré dovedy boli súčasťou činnosti v rámci natáčania. Postavy si to počas diskurzu neuvedomujú, všimnúť si to môže len divák, ale záľuba postáv v natáčaní ich determinuje aj v rámci celého diskurzu. Divákovi je to naznačované cez perceptuálny názor kamery a tiež cez správanie postáv, ktoré je ovládané činnosťou pre potreby natáčania. Implikovaný autor vytvára postavy, ktoré si sami pre seba svojimi vlastnými filmami vytvárajú ďalší fikčný svet.¹⁸⁷ Divák je tak svedkom v podstate hneď dvoch na sebe závislých naratívov. Tie sú však dielom jedného implikovaného autora. Ten divákovi naznačuje, že sa charakter postáv a vyústenie ich konania podobá ich vlastným výtvorom. Postavy si pod vedením implikovaného autora vytvárajú ďalšie fikčné prostredie, ktoré v rámci jednotného naratívu *Kinetty* determinuje ich správanie. V tomto druhom prostredí sú úlohy medzi postavami jasne definované: Chyžná je obeťou násilia, Fotograf ho zaznamenáva a Šofér svojimi pokynmi riadi spôsob a formu, akým sa pred objektívom prezentuje.

Otvorená teória postavy povoľuje divákovi uvažovať o videných postavách ako o reálnych ľuďoch a teda aj konanie, ktorého je divák svedkom môže hodnotiť

¹⁸⁶ CHATMAN, pozn.12, str. 151.

¹⁸⁷ Veľmi podobný motív rozpracovaný s odlišným naratívom nájdeme aj v neskorších *Alpách*.

ako reálne.¹⁸⁸ Domnievam sa, že v prípade *Kinetty* je takýto pohľad na postavu nemožný. Na jednej strane to zapríčiňuje nedostatok akýchkoľvek informácií, ktoré o postave divák z diskurzu má a mizivé množstvo dialógov. O postavách nevieme vlastne vôbec nič, len to, kde pracujú a že vo voľnom čase natáčajú filmy. Domnievam sa ale, že hlavným dôvodom je to, že ich charakter určuje výhradne prostredie filmu. Postavy na seba postupne prevezmú role, ktoré zatávali v rámci natáčania rekonštrukcií. Prostredie druhého fikčného sveta a spôsob, akým v ňom jednotlivé postavy fungujú, sa tak prenesie aj do prostredia celého diskurzu. Implikovaný autor vytvoril v naratíve taký typ prostredia, z ktorého sa postavy v rámci svojho konania nedokážu vymaniť.¹⁸⁹ Táto myšlienka je demonštrateľná hlavne na postave Fotografa a Chyžnej a na situáciach, ktoré vytvárajú ich vzájomné sympatie. V týchto situáciach sa totiž odráža ich snaha vymaniť sa z pravidiel prostredia, v ktorom sa nachádzajú.

Postavy a prostredie

Vôbec prvá sekvencia filmu je venovaná Fotografovi. V úvode filmu ho divák vidí stojaceho pri okraji cesty. Z druhej strany cesty ho s nie veľkým odstupom sleduje roztrasená ručná kamera. Fotograf na niečo hľadá. V ďalšej scéne sa ukáže na čo. Fotograf bol práve svedkom nehody. Na ceste leží prevrátené auto. Fotograf nehodu chvíľu pozoruje, nezdá sa, že sa v jeho okolí nachádzajú aj iní svedkovia. Pristúpi k autu, otvorí zabudovaný kazetový prehrávač a vytiahne kazetu. Vloží ju do svojho walkmana, ide na cintorín. Počúva kazetu a hľadá pri tom na náhrobok. Posledná scéna sekvencie ukazuje ako ide rýchlym tempom po ceste, stále

¹⁸⁸ CHATMAN, pozn. 10, str. 125

¹⁸⁹ S podobnou myšlienkou pracujem v kapitole *Hũmr*. V prípade *Hũmra* (2015) však vidím „divnosť“ práve v postavách a nie v prostredí. Jedným z dôvodov je viac informácií a dialógov, ktoré postavy majú a sú tak pre diváka komplexnejšie. Môže o nich uvažovať ako o reálnych ľuďoch a z tohto hľadiska ich tak aj hodnotiť. V rámci uzatvoreného naratívu je v *Hũmrovi* tiež prítomná pre postavy určujúca sila fikčného prostredia. Vo vzťahu k implikovanému divákovi však podľa mojej analýzy prostredie nie je natoľko determinujúce, aby sa konanie postáv nedalo vyhodnotiť ako nelogické, a to aj s ohľadom na prostredie.

počúvajúc nahrávku. Po strihu nasleduje čierna obrazovka a názov filmu. Jeho správanie v úvodnej sekvencii je tiež úvodom k charakteru jeho postavy. Fotograf je svedkom autonehody, avšak divák ho nevidí prejavit' žiadnu emočnú reakciu či vyvinúť akúkoľvek snahu pomôcť zranenému. Fotograf si len vezme rekvizitu z miesta činu, ktorú si následne ponechá a odchádza ju počúvať na cintorín. V rámci svojej úlohy Fotografa/Kameramana pre skupinu sa ani mimo natáčania nezaujíma o nič iné, len o architektúru scény, ktorú vidí, napriek tomu, že sa v skutočnosti nejdená o scénu z jedného jeho filmov. V tomto momente sa divákovi naznačuje smerovanie jednej z postáv a prepojenie dvoch fikčných svetov. Divák si to môže uvedomiť až neskôr, kedy v diskurze uvidí viac momentov, na základe ktorých môže porovnávať správanie postáv v rámci natáčania a mimo neho. Z tohto hľadiska predstavuje *Kinetta* ďalší naratívny prvok, ktorý Lanthimos často využíva, a síce naznačovanie budúcich udalostí naratívu prostredníctvom záberov, ktorých význam divák pochopí až o niekoľko udalostí potom.

Nasledujúca sekvencia divákovi predstavuje postavu Chyžnej. Nachádza sa v jednej z hotelových izieb. Rovnako ako Fotograf počúva nahrávku. Hlas na nahrávke sa nedá rozoznať. Simultánne s počúvaním nahrávky sa pohybuje po izbe. Jej pohyby naznačujú, že si nacvičuje choreografiu potrebnú pre filmy, v ktorých vždy vystupuje v úlohe obete. Hneď dve úvodné sekvencie naznačujú o charaktere postáv mnoho. Fotograf je svedkom autonehody, avšak divák neuvidí v jeho tvári akékoľvek emócie a v jeho správaní žiadnu snahu o pomoc. Jeho bezprostredná reakcia je zaistenie predmetu, ktorý bol prítomný v aute počas nehody. S týmto predmetom následne ide na cintorín. Domnievam sa, že je jeho reakcia spojená s identitou jeho postavy čoby filmára. Fotograf je v rámci skupinky ten, ktorý diane vždy natáča na kameru. Na autonehode ho zaujíma skúsenosť a dokumentácia, nie ranený. Nehoda je v rámci diskurzu filmu skutočná, nie je to scéna z jedného z jeho filmov. Napriek tomu sa Fotograf správa, akoby sa jednalo len o scénu a zaujíma sa iba o použitú rekvizitu. Sekvencia, ktorá nasleduje, ukazuje Chyžnú pri nacvičovaní jednej zo scény filmu, ktorého je protagonistkou. Divák o pár minút uvidí natáčanie tejto scény. Z voiceoveru, ktorý pri tejto scéne zaznieva a ktorý patrí Šoférovi je zrejmé, že Chyžná v hotelovej izbe počúvala práve jeho pokyny k tejto scéne. Pri natáčaní potom už spolu so Šoférom v úlohe útočníka predvádzajú scénu násilnej konfrontácie medzi mužom a ženou. Fotograf všetko natáča. Úloha Chyžnej vo

filmoch skupinky je vždy predstierať obeť. Pokyny k správnej imitácii jej dáva Šofér. Prvá sekvencia neukazuje Chyžnú len ako obeť, i keď predstieranú, ale taktiež je dobrým vodítkom k jej vzťahu k postave Šoféra. Neskôr v diskurze sa ukáže, že je to práve dominancia Šoféra nad Chyžnou, ktorá ju dovedie k tomu, aby sa stala obeťou i mimo filmov, ktoré spolu natáčajú. Páska s hlasom Šoféra, na základe ktorej Chyžná nacvičovala v hotelovej izbe neskoršiu scénu, naznačuje divákovi dynamiku vzťahu medzi dvomi postavami vo svete mimo ich natáčané filmy. Vo vzťahu k prostrediu filmu sú z úvodných dvoch sekvencií a ich interpretácie jasné role, ktoré v naratíve postavy zastupujú. Fotograf sa k skutočnej ukážke fyzického ublíženia správa, akoby sa jednalo o fiktívnu scénu. Chyžná nacvičuje pohyby obeť. Šofér je hlasom z pásky, ktorý jej nácvik kontroluje. Všetky tri postavy sa v týchto sekvenciách nachádzajú fyzicky mimo samotného natáčania, avšak ich správanie je definované prostredím fikčného sveta, v ktorom z tohto pohľadu zastávajú totožne role.

Okrem úvodných sekvencií je vzťah Chyžnej a Fotograf a jeho vývoj v rámci diskurzu ďalším vodítkom, ktorý divákovi ukazuje, že sú postavy filmu určované svojím prostredím. Divák sa medzi dvomi svetmi naratívu môže pohybovať bez omylov. Ak sa v diskurze jedná o natáčanie, kamera aspoň na krátky okamik zachytí postavu Fotograf, ktorý situáciu natáča. Tiež je v týchto scénach z jednania postáv jasné, že sú ich pohyby predstierané a že buď scénu nacvičujú, alebo natáčajú, ak je prítomný aj fotograf s kamerou. Po tom, čo skupinka zinscenuje prvú zo svojich scén, vezie Fotograf Chyžnú naspäť do Kinetty. Tá sa pri natáčaní scény zranila a bolí ju rameno. Počas jazdy sa Fotograf na Chyžnú niekoľkokrát otočí a obzerá si ju. Chyžná vystúpi z auta a kráča k hotelu. Fotograf vystúpi tiež, pomaly sleduje, ako chyžná kráča smerom k vchodu. O niečo neskôr v hotelovej kuchyni vyberá z chladničky ľad. Zdá sa, že ho chce priniesť Chyžnej na boľavé rameno. Pomaly kráča chodbou a čím bližšie je izbe, v ktorej je práve Chyžná, tým pomalšie našlapuje. Zastaví sa pri dverách. Dlhú chvíľu stojí a čaká. Potom si všimne, že sa ľad začal topiť. Zahodí ho do koša a odchádza preč. Vonku na parkovisku niekoľkokrát nahnevane udiera do svojho auta. Dojem z tejto sekvencie je pre diváka pomerne čitateľný. Fotograf ku Chyžnej chová sympatie. Vezie ju domov, má vo zvyku na ňu dlho hľadiet, keď si pri natáčaní ublíži, vyvinie snahu pomôcť jej. Jeho snaha však z neznámeho dôvodu stroskotáva, čo v ňom

vyvolá hnev. Další prejav sympatií je rozpoznateľný v sekvencii, kedy si Chyžná skúša oblečenie na ďalšie natáčanie. Chyžná sa prezlieka v kúpeľni. Keď ustrojená vyjde z kúpeľne, v izbe už na výsledok čaká Fotograf. Chvíľku na seba hľadia. Fotograf pristúpi bližšie. Zdá sa, že Chyžná čaká na kompliment. Fotograf jej začne trhať blúzku. Najskôr vypchávky na ramenách, potom rukávy a límec. Je zjavné, že sa Fotograf zaujíma o jej kostým, ktorý má byť zničený kvôli autentickejšej scény s mŕtvou ženou z pláže, ktorú budú neskôr nakrúcať. Po skúšaní kostýmu idú spolu na zmrzlinu. Sedia na terase. Fotograf opäť pozoruje Chyžnú. Film je v naznačovaní sympatií Fotografa k Chyžnej veľmi subtílny. V diskurze to môže divák postrehnúť cez dlhé pohľady a krátke stretnutia bez dialógov. I tak sú ich vzájomné stretnutia náznakom vzťahu, ktorí majú ako postavy k svojmu prostrediu. Momenty, v ktorých je ich náklonnosť zrejmá, sú totiž vždy prerušené alebo zmarené jednaním jednej z postáv, ktoré vyplýva z nutnosti pokračovať v činnosti dôležitej pre natáčanie, ktorá je typická pre druhé fikčné prostredie. V rámci celého diskurzu sú momenty, kedy sa postavy snažia o iné správanie, aké predstavujú pri natáčaní. Jedná sa o stretnutia Fotografa a Chyžnej, kedy je zjavné, že majú k sebe blízko a prejavujú snahy o rozvoj ich sympatií. Tieto momenty sú však vždy prerušené niečím, čo je potrebné vykonať v rámci úspešného natáčania. Druhé prostredie naratívu ich tak vždy „stiahne“ naspäť a nedovolí im zastávať iné role, aké majú v jeho područí. Momenty vzájomných sympatií s neúspešným vyústením dvoch postáv neskôr dokladajú aj ďalšie scény. Príkladom je situácia, v ktorej Fotograf nesie Chyžnej topánky. Vchádza do izby a hľadá Chyžnú. Tá sa skrýva v kúpeľni. Má na sebe spodné prádlo a pôsobí nervózne. Na posteli v izbe ležia šaty, ktoré budú slúžiť Chyžnej ako kostým pri natáčaní scény na pláži. Fotograf z nejakého dôvodu vie, že sa skrýva v kúpeľni. Zastaví sa pri jej dverách. Chvíľu váha. Potom vraví: „Topánky máš na nočnom stolíku“ a pomaly odchádza. Chyžná čakala takmer nahá v kúpeľni a z dlhého záberu, ktorý snímala Fotograf čakajúceho pred dverami je zjavné, že váhal, čo urobí. Nakoniec však oznámil Chyžnej, že je dôvodom jeho návštevy len predanie topánok. Opäť je sekvencia s naznačením vzájomných sympatií dvoch postáv ukončená niečím, čo je potrebné urobiť pre natáčanie spoločnej scény.

Záver filmu je potom vyústením nielen vzťahu postavy Fotografa a Chyžnej, ale tiež definitívne ovládnutie postáv naratívu ich prostredím. V jednej z posledných

sekvencií filmu je Chyžná u Fotografa doma. Ten ju po ďalšom zranení viezol do nemocnice na ošetrovanie a následne k sebe do bytu. Chyžná v kúpeľni prehltnie niekoľko pilulek a omdlie. Fotograf vojde do kúpeľne za ňou. Vidí Chyžnú, ako leží na podlahe v bezvedomí. Chvíľu na ňu hľadá. Potom veľmi pomaly kráča preč a vracia sa s fotoaparátom. Scénu v kúpeľni si odľahčí. Potom Chyžnú vezme k vani, kde jej vyvolá vracanie. Tá sa preberie. Osprchuje ju, osuší a položí na gauč. Sekvencia s pokusom Chyžnej o samovraždu má z hľadiska jej motivácie v diskurze väčší význam, ak zohľadníme, čo sa odohralo v dvoch sekvenciách pár minút predtým. Pokyny Šoféra nahraté na pásku sa v druhej časti diskurzu vystupňujú. Sekvenciu s pokusom o samovraždu predchádzajú dve sekvencie. Prvá z nich sa odohráva u Šoféra doma. Sedí v kresle, oproti nemu stojí Chyžná. Rovnakým spôsobom, akým dával pokyny z nahrávky (zvýšený hlas, dôraz na jasnú výslovnosť) jej tentokrát dáva pokyny osobne. Pre Chyžnú je situácia veľmi ponižujúca. Šofér jej káže postupne sa vyzliecť. Nie je jasné, či je vyzliekanie súčasťou prípravy na film s imitáciou sexuálne motivovaného násillia. Predtým sa ale Chyžná na natáčaní ani na pri jeho príprave nikdy pred ostatnými členmi skupinky nevyzliekala, preto sa dá predpokladať, že zašla Šoférova dominancia nad Chyžnou príliš ďaleko a dovoľuje si niečo, čo už nie je súčasťou ich rekonštrukcií. Chyžná sa jeho pokynom podvoľuje len veľmi pomaly. Pokiaľ jej to Šofér dovolí, snaží sa zakryť si nahé prsia. Je zrejmé, že sa pre ňu úloha obeť stáva neznesiteľnou. Tento dojem podporuje aj nasledujúca sekvencia. Divák sleduje Chyžnú pri svojej práci v hoteli. Pri umývaní kúpeľne sa na chvíľu zastaví. Vezme si uterák a obmotá si ho okolo krku. Predstiera, že sa dusí, následne padá na podlahu a predstiera smrť. Imituje násillie, aj keď ju nikto nenakrúca. Týmto spôsobom si prenáša svoje správanie z natáčania mimo záber Fotofovej kamery. V nasledujúcej sekvencii sa skutočne pokúsi o samovraždu. Tentokrát je tam ale Fotograf, ktorý predtým, ako jej pomôže, celú udalosť zdokumentuje svojím fotoaparátom. Táto sekvencia je poslednou scénou interakcie Fotografa a Chyžnej, ktorú divák v diskurze uvidí. Zároveň sa jedná o sekvenciu, v ktorej tieto dve postavy prijali úlohy, ktoré vykonávali pri natáčaní svojich filmov. Chyžná sa svojím pokusom siahnuť si na život stáva skutočnou obeťou násillia. Fotograf už nie je len kameramanom rekonštrukcií, ale svojím fotoaparátom zaznamenáva skutočné násillie. Táto situácia je zároveň vyústením ich vzájomných nenaplnených sympatií.

Šofér je v naratívnej postave, ktorej dominancia nad postavou Chyžnej v závere filmu už v rámci prostredia celého diskurzu tejto situácií viedla.

Vzájomná náklonnosť Chyžnej a Fotografa vedie v diskurze k bodu, kedy sú postavy ovládnuté svojím prostredím. Domnievam sa, že je práve ich krehká snaha o zblíženie a moment, v ktorej definitívne stroskotá, dôkazom mojej hypotézy o determinujúcej sile prostredia v naratívnej *Kinety*. Počas diskurzu je divákovi naznačované, že sa dve postavy snažia o zblíženie. Ich snaha je však neustále podryvaná ich činnosťou pre skupinu. Akékoľvek náznaky sympatií končia v momente, kedy je potrebné nacvičovať ďalšiu scénu. Vyvrcholením je sekvencia s pokusom o samovraždu. Postavy Chyžnej a Fotografa sa snažia zo svojho prostredia, ktoré je určené ich záľubou v predstieraní, vymaniť. V diskurze túto snahu symbolizuje ich vzájomná príťažlivosť. V rámci takto postaveného naratívu to však nie je možné, pretože im to prostredie implikovaného autora nedovolí. Rozpor ich úsilia s prostredím, v ktorom sa nachádzajú, naznačuje divákovi, že sa v *Kinette* nenachádzajú postavy, ktoré by ako jedna zo zložiek naratívu boli rovné svojmu prostrediu. Nielenže sa v naratívnej filme nachádzajú dve fikčné prostredia, jedno z nich je navyše k postavám nadradené, keďže si správanie typické pre druhé prostredie prenášajú do prostredia celého diskurzu a sú ním tak ovládané. *Kinetta* svojimi postavami a ich vzťahom k prostrediu naznačila dynamiku, ktorá sa neskôr v odlišných naratívoch ukazuje v celej Lanthimosovej filmografii. Nie v každom Lanthimsovom filme sú postavy takýmto spôsobom určované svojím prostredím. Každý z Lanthimsoových filmov je ale špecifický svojím vzťahom postáv k netradičnému fikčnému svetu a okolnostiam, ktoré tento svet vytvára a ktoré postavy nevyhnutne ovplyvňuje.

2.2. Špičák

Prostredie a udalosť (jednanie a dianie)

Štyri roky po svojom režijnom debute sa Lanthimosovi s ďalším filmom dostalo kritického úspechu a medzinárodného uznania. *Špičák* po premiére na festivale v Cannes obdržal ocenenia v sekcii Un Certain Regard a taktiež nomináciu na cenu americkej filmovej akadémie v kategórii zahraničný film. Ako uvádza Marios Psaras, film *Špičák* vrátil Grécko a jeho kinematografiu na mapu úspešného artového filmu a pripravil tak cestu ďalším filmárom divnej vlny.¹⁹¹ V centre Lanthimosovho druhého celovečerného filmu je rodina. Otec, matka, dve dcéry a syn žijú v neznámom gréckom meste. Veľký dom, záhradu a bazén obklopuje vysoký drevený plot. Otec, ktorý vládne nad rodinou pevnou rukou, tvrdí, že slúži na ochranu pred nebezpečným okolitým svetom. Matke a dávno dospelým deťom nie je povolené prekročiť hranicu plota. Otec je jediným členom rodiny, ktorý každé ráno odchádza do neďalekej továrne, kde pracuje. Na ceste domov mu niekedy robí spoločnosť jeho zamestnankyňa Christina. Je jedinou osobou, ktorej otec dovolí príležitostne navštíviť jeho rodinu. Do domu jej povoľuje vstúpiť len preto, aby za finančnú odmenu sexuálne uspokojila jeho syna. Otec vytvára pre rodinu prostredie, ktorého pravidlá nie sú v súlade s „reálnym“¹⁹² svetom. Svoje deti neustále úmyselne zavádza, čo vieme už z úvodnej sekvencie, v ktorej sa deti počúvaním nahrávky učia nesprávne významy slov. Napriek tomu sa zdá, že sú členovia rodiny so svojím životom spokojný. Jedného dňa však Christina poruší pravidlá, keď daruje dcére fosforeskujúcu čelenku. Výmenou za tento dar požaduje od najstaršej dcéry len malú protislužbu. Zdanlivo bezvýznamný predmet sa stáva symbolom vonkajšieho sveta, do ktorého nikto okrem otca neprenikne. Keď Christina ďalej obdaruje dcéru videopáskami amerických filmov, ktorých obsah sa nedá porovnať s ničím, čo dcéra v prostredí domu doteraz videla, svet otcovej nadvlády sa začne nenávratne rozpadat’.

¹⁹¹ PSARAS, pozn. 12, str. 23.

¹⁹² V naratívne *Špičáka* budem na svet mimo domu odkazovať ako na „reálny.“

Podobne ako v Lanthimosovom debute *Kinetta* a tiež v neskorších *Alpách* si môže aj v *Špičákovi* divák všimnúť hneď dva fikčné svety. Prvým z nich je diskurz celého filmu. Druhým je ten, ktorý udržiava Otec¹⁹³ výhradne pre svoju rodinu. V diskurze nie je explicitne uvedené, že je tvorcom druhého sveta skutočne Otec a nie Matka. Je však zrejmé, že je to práve Otec, ktorý je v rodine hlavnou autoritou. Divák to môže vidieť v smomentoch, kedy sa v rodine vyskytne nejaký problém. S jeho riešením potom prichádza Otec. Je tiež vykonávateľom trestu pre svoje deti a neskôr aj pre Christinu, v prípade, kedy porušia jeho pravidlá. V diskurze sa objavuje ako aktívnejší člen domácnosti, Matka väčšinou mlčí. Nakoniec je to on, kto ako jediný opúšťa prostredie domu. Vo svojej práci tvrdí, že je Matka na vozíku, hanbí sa za to a neznesie nijaké návštevy. Z hľadiska sveta domu, v ktorom žijú súrodenci, je Otec postavou, ktorého konanie tento svet v diskurze aktívne udrzuje. Je zrejmé, že sa na jeho existencii a chode zúčastňujú aj postavy detí, keďže bol tento svet vytvorený preto, aby ich udržal v prostredí domu. V rámci naratívu fikčného sveta celého diskurzu ale nevedia, že je ich svet postavený na výmysloch Otca. Z tohto dôvodu sa z pohľadu vzťahu k fikčnému svetu domu a s aplikovaním Chatmanovej terminológie dá hovoriť o jednaní na strane postavy otca¹⁹⁴ a dianí na strane postáv detí. Jednanie a dianie je rozdelenie, pomocou ktorého Chatman bližšie charakterizuje naratívnu udalosť. Tá vždy predpokladá zmenu, ktorá sa uskutočňuje dvomi spôsobmi: cez jednanie nejakého aktívneho činiteľa (v takom prípade je to postava, ktorá vykonáva jednanie) alebo zasiahnutím nejakého pasívneho trpiteľa (postava, ktorú ovplyvňuje niekoho/niečie dianie).¹⁹⁵ Postava môže vykonávať radu činností, no v rámci naratívnej logiky konkrétnej udalosti môže byť aj v takom prípade trpiteľom, nie činiteľom. V prípade naratívu *Špičáka* je postava Otca činiteľom, ktorý vytvára druhý fikčný svet pre svoje deti, ktoré sú v rámci naratívnej logiky jeho trpiteľmi, keďže sa aktívne nepodieľajú na

¹⁹³ Na nepomenované postavy členov rodiny budem odkazovať ako na Otca, Matku, Syna, Staršiu dcéru a Mladšiu dcéru.

¹⁹⁴ Matka rovnako ako otec vie, že je svet domu vykonštruovaný. Ako som ale už uviedla, postavu otca považujem v rámci druhého fikčného sveta za oveľa aktívnejšiu, preto budem bližšie analyzovať len jeho jednanie.

¹⁹⁵ CHATMAN, pozn. 10, str. 44.

tvorení jeho pravidiel. Deti ale nevedia, že sú trpitel'mi pravidiel druhého fikčného sveta, ktorý vo fikčnom svete celého diskurzu nemá opodstatnenie. Otec mimo domu žije vo svete, ktorý je z hľadiska divákových konvencií „reálny“. Divák to môže vidieť na základe sekvencií, ktoré Otca ukazujú napríklad v práci. Nič nenasvedčuje tomu, že by bol mimo svoj dom Otec postavou, ktorá ovláda ostatných. Podľa toho, čo vo filme vidíme, je zrejme, že Otec o tom, čo sa deje v prostredí jeho domu klame a nechce, aby o tom niekto vedel. Divák si to môžu všimnúť v scénach, kedy klame svojho zamestnávateľa a tvrdí, že je jeho žena na vozíku. Ďalej v momentoch, kedy vezie Christinu k sebe domov a núti ju, aby mala počas celej jazdy na očiach pásku. Znemožňuje jej tak vidieť presnú polohu domu. Otec vytvára druhé fikčné prostredie len vo svojom dome a len pre svoju rodinu. Sám za jeho plotom žije vo svete, ktorý divák môže vnímať ako „normálny“. Postavy detí (a Matky) svoje prostredie tiež vnímajú ako normálne, pretože iné nepoznajú, divák ale samozrejme vie, že je ich prostredie klamlivé a vymyslené. Postavy jedného a toho istého naratívu fungujú v *Špičákovi* na základe odlišných pravidiel. V diskurze sa však nachádza ešte jeden významný kontrast, a síce medzi prostredím domu a udalosťami (jednaním otca a dianím, ktoré deti trpia), ktoré sa v ňom odohrávajú. V tomto momente svojej analýzy by som sa rada odvolala na dve už spomínané práce: Mark Fisher a jeho „Dogtooth: The Family Syndrome“ a Mariasa Psarasa a jeho kapitolu v *The Queer Greek Weird Wave* „Dogtooth: Of Narrativity“. Obaja autori vidia v naratíve *Špičáka* zreteľný kontrast medzi tým, čo sa v dome rodiny odohráva a prostredím, ktoré je v rámci domu, priľahlej záhrady a bazénu vo filme vytvorené. Mark Fisher vidí v naratíve obrovský nesúlad medzi zdanlivo „normálnym“ domom, ulicou, mestom a typom rodiny, ktorá v ňom žije a ktorá je v područí postavy Otca a jeho vytvoreného fikčného sveta. Naratív *Špičáka* tak spája s prípadom Kampusch, kedy susedia nemali zdanie o tom, čo sa za stenami jedného z domov v ich ulici odohráva.¹⁹⁸ Marios Psaras vidí kontrast medzi prostredím a udalosťami naratívu najmä v inštitúcií rodiny, ktorá v povedomí spoločnosti slúži ako symbol lásky a ochrany, zatiaľ čo v prostredí domu *Špičáka* sa

¹⁹⁸ FISHER, pozn. 25.

rodina pod nadvládou Otca stáva symbolom násilia, incestu a neustáleho zavádzania.¹⁹⁹ V rámci Chatmanovej terminológie a podkategórií prostredia sa pri naratíve *Špičáka* a vzťahu prostredia k postavám a k udalostiam jedná o ironické prostredie.²⁰⁰ Tento typ prostredia je k svojim postavám a k udalostiam, ktoré sa v ňom odohrávajú, v jasnej opozícii. Udalosti, ktoré v naratíve *Špičáka* definujú prostredie ako ironické a poukazujú na jeho kontrast s udalosťami, ktoré sa na jeho pozadí odohrávajú, sa v diskurze *Špičáka* vždy týkajú manipulácie, ktorú Otec využíva aby svoje deti udržal pod kontrolou. Ďalej budem bližšie analyzovať udalosti/sekvencie, ktoré túto hypotézu detailnejšiu ilustrujú. Analyzované udalosti sa vzťahujú ku klamlivým informáciám, ktoré Otec podáva svojim deťom a ktoré sa vždy týkajú buď jazyka alebo sveta mimo domu. „Divnosť“ naratívu *Špičáka* vidím v kontraste, ktoré pre diváka vytvára ironické prostredie a udalosti, ktoré sa v takomto prostredí na jeho pozadí odohrávajú a na ďalšej úrovni v nevedomosti postáv detí, že sa v ironickom prostredí nachádzajú, keďže sú trpiteľmi jednanja Otca, ktorý toto prostredie vytvoril.

Hneď prvá sekvencia filmu ponúka ukážku charkteru Otcovho zavádzania jazykom. Deti sedia v kúpeľni a počúvajú nahrávku s Matkiným hlasom, ktorý vysvetľuje:

“Nové slová na dnes sú: more, diaľnica, exkurzia a brokovnica. ‘More’ je kožené kreslo s drevenými nohami, ako je v obývacej izbe. Napríklad: Nestoj na nohách, sadni si na ‘more’ aby sme mohli konverzovať. ‘Diaľnica’ je veľmi silný vietor. ‘Exkurzia’ je málo trvanlivý materiál, ktorý sa používa na podlahy. Napríklad: Kryštálový luster spadol, ale nepoškodil podlahu, pretože je zo 100% z ‘exkurzie’. ‘Brokovnica’. ‘Brokovnica’ je krásny biely vták.”²⁰¹

¹⁹⁹ PSARAS, pozn. 12, 63 – 92.

²⁰⁰ CHATMAN, pozn. 10, str.

²⁰¹ *Špičák*, pozn. 1.

Všetky uvedené slová sú vysvetlené v nesprávnom význame. Dôvodom je to, že odkazujú na predmety, ktoré deti nepoznajú, pretože nikdy neprekročili hranicu domu. Ak je divák v diskurze svedkom toho, že sú deťom slová vysvetlené nesprávne, sú to vždy také slová, ktoré sa svojím skutočným významom týkajú „reálneho“ sveta. Cez niekoľko prestrihov, pomocou ktorých divák postupne uvidí výraz všetkých troch súrodencov, je zrejmé, že sa postavy nudia a že ich až nápad s novou aktivitou oživil. V ich vnímaní sú slová Matky len ďalšou lekciovou o novej slovnej zásobe. Divák však vie, že sa ich hra na vytrvalosť odohráva na pozadí dezinformácií na páske, pomocou ktorých Otec s deťmi manipuluje a udržuje ich pod svojou kontrolou. Úvodná sekvencia v sebe nesie niekoľko významových rovín, ktoré sú odlišné vo vzťahu k postavám a k divákovi. Pre postavy detí sa jedná o nudnú výchovnú lekciu, ktorú si chcú spestriť hrou na vytrvalosť. Divák vníma deti, ktoré si vymyslia hru, v ktorej vyhráva ten, kto dlhšie vydrží bolesť. Tiež vníma hlas na páske, ktorý nesprávne vysvetľuje rôzne slová. Spätne si divák uvedomí, že sa jedná o hlas Matky, ktorá hovorí len o slovách odkazujúcich na vonkajší svet. Hlas na páske je v tejto konkrétnej sekvencii súčasťou ironického prostredia. Postavy v sekvencii to ale netušia, keďže netušia ani to, že hlas na páske klame. Ich hra, ktorá vznikla z nudy, sa odohráva na pozadí symbolu manipulácie, ktorým je hlas z nahrávky a jeho dezinterpretácia jazyka.

Podobný kontrast medzi prostredím a tým, čo sa na jeho pozadí odohráva si môžeme všimnúť v sekvencii, ktorá nasleduje po rodinnej večeri. Otec sa pýta ostatných členov rodiny, či si chcú vypočuť dedka, ako spieva. „Dedko“ nie je nik iný, ako Frank Sinatra. Po večeri si rodina sadne do obýačky. Otec pustí nahrávku Sinatrovej skladby “Fly to the Moon”. Deti nevedia anglicky, preto im text piesne otec prekladá. Pieseň má jednoduchý text o láske, ktorá človeka “vystrelí na mesiac.” V otcovom preklade má ale celkom iný význam:

“Tatinko nás má rád. Maminka nás ma rada. Máme ich radi? Áno, máme ich radi. Mám rád svojich bratov a sestry, pretože oni ma tiež majú radi. Jar prichádza ku mne domov. Jar zaplavuje moje srdce. Moji rodičia sú na mňa hrdí, pretože robím to najlepšie. Ale vždy sa snažím robiť to lepšie. Dom môj, si krásny, mám ťa rád. A nikdy, nikdy ťa neopustím.”²⁰²

Počas piesne sa deti usmievajú a sústredene počúvajú otcove slová. Keď skončí s prekladom, zdvihnú sa a začnú tancovať. O chvíľu sa k nim pridá aj Matka. Jazyk je aj v tomto prípade nástrojom kontroly, kedy Otec využíva pieseň o láske k tomu, aby deti udržal doma. Podobne ako v úvodnej sekvencii ponúka aj táto niekoľko významových rovín. Hlas na nahrávke je súčasťou prostredia, ktoré je ku svojím postavám a k udalosti, ktorá sa na jeho pozadí odohráva, ironické. Len samotná Sinatrova pieseň, jej pomalé tempo a text o láske vytvárajú kulisu niečoho príjemného a harmonického. Týmto spôsobom svoje prostredie vnímajú aj postavy detí a reagujú naň smiechom a tancom. Otcova nesprávna interpretácia nahrávky, pomocou ktorej deti ubezpečuje, že je lepšie nevychádzať von a počúvať rodičov, je v kontraste s tým, aké pozadie vytvára samotná nahrávka piesne a akým spôsobom celú scénu vnímajú postavy detí. Simultánne s nahrávkou Sinatry Otec klamlivo prekladá text piesne. Ten mení jednoduchú pesničku o láske a zamilovanosti na „odkaz“ neexistujúceho dedka svojim vnúčatám, ktorým hovorí, aby počúvali Matku a Otca, aby milovali svoj domov a aby ho nikdy neopustili. So zábermi na Otca divák striedavo vidí, ako sú deti usadené na gauči, tvárou k otcovi. Usmievajú sa, mierne sa pohupujú v rytme piesne a striedavo sa na seba pozerajú. Neďaleko v pozadí v kresle sedí Matka. Usmieva sa a hľadá na celú scénu. Po krátkom čase sa deti spontánne zdvihnú a začnú tancovať, o niečo neskôr spolu s Matkou. Ak by sa podobný obraz odohrával mimo kontextu Otcovho prekladania nahrávky, nebolo by na tom nič zvláštne. Postavy detí to nevedia, no ich rodinný večer nie je pre diváka obrazom šťastnej rodiny, ale patologickým príkladom Otcovej dominancie nad

²⁰² Tamtiež.

domácnosťou. Príjemnú atmosféru zastupuje zložka prostredia, ktorú vytvára pekne zariadená izba, tichý večer a nahrávka Franka Sinatry. Udalosť v danom prostredí je však zastúpená Otcovým zneužívaním jazyka v prospech zámeru udržať deti za každú cenu doma. V tomto ohľade sa v sekvencii rodinného večera a úvodnej sekvencii v kúpeľni jedná o jasný kontrast medzi prostredím a udalosťou, ktorá je v rámci naratívnej logiky charakterizovaná jednaním na strane Otca, ktorého nadvláda a klamstvá sú strojcom celej situácie a dianím na strane súrodencov, ktorí, na rozdiel od diváka, nevedia, že je ich svet v prostredí domu charakterizovaný neustálou manipuláciou.

Je dôležité zmieniť, že Syn, Staršia dcéra a Mladšia dcéra sú deťmi len vo vzťahu k svojim rodičom. Všetci traja sú vo veku skorších dvadsiatnikov až tridsiatnikov. Nie je jasné, či sa do izolácie už narodili alebo ich otec začal väzniť v ranom detstve. Ak boli niekedy slobodní, nespomínajú si na to. Myslia si, že za plotom čaká nebezpečenstvo. Hranica domu so svetom tam vonku je ale predmetom ich skúmania a zvedavosti. Sekvencia, v ktorej je vizuálne a významovo kontrast medzi prostredím a udalosťou najostrejší, je spôsobená Otcovým jednaním, kedy deťom klame o tom, čo sa nachádza za hranicou vysokého plota. Do záhrady domu prenikla mačka. Divák sleduje dcéry, ako sa v objatí schovávajú za oknom v bezpečí domu. Syn, odvážlivec, je na záhrade a pomaly sa zakráda za mačkou. V ruke má pripravené záhradné nožnice. Vo chvíli, kedy nimi na mačku zaútočí, dcéry hystericky kričia. Mačka je mŕtva. Jej črevá sa váľajú po tráve. Matka telefonuje otcovi do práce a o celej situácii ho informuje. Otec vraví, že je to dobrá príležitosť a že je táto situácia už pre všetkých vyčerpávajúca. Pred príchodom domov si roztrhá nohavice a košeľu. Namaže sa červenou farbou. Po príchode domov vyzerá, akoby s niekým bojoval. Predstúpi pred rodinu a vraví:

“Váš brat je mŕtvy. Roztrhal ho nejaký netvor zo záhrady. Na jednej strane urobil veľkú chybu, že odišiel bez toho, aby bol pripravený. Na druhú stranu to bol môj syn a je mi ho ľúto. Zviera, ktoré nás ohrozuje, je ‘mačka’. Najnebezpečnejšie zviera, aké existuje. Žerie mäso. Žerie hlavne mäso malých detí. Potom telo svojich obetí roztrhá v drádoch. Ostrými zubami roztrhá hlavu a telo svojej obete. Ak zostanete vnútri, ste v bezpečí. Musíme

byť pripravení na to, ak by nás v dome alebo na záhrade chcelo niečo napadnúť.’²⁰³

Otec začne štekať. Deti a Matka stoja na štyroch a štekajú tiež. Týmto spôsobom by sa podľa otca mali pred mačkou ubrániť. Divák ale vie, že sa pred mačkou brániť netreba. Znovu sa v sekvencii jedná o kontrast medzi prostredím, udalosťou a jej rozdielnym vnímaním postavami detí a Otca. Otec drží deti v zajatí vďaka strachu, ktorý majú zo sveta za plotom. Nielenže im nedovolí vyjsť von, ale tiež klame o nebezpečenstve, ktoré sa vonku nachádza. Zdá sa, že klame aj o ich veku, keďže sa podľa neho mačka najradšej ulakomí na malé deti. Nie je jasné, či mali súrodenci skutočne nejakého brata, ktorý sa pokusil o útek, alebo je to tiež jeden z Otcových výmyslov na udržanie poslušnosti. Dcéry a Syn sú presvedčené, že ich brat žije vo vyhnanstve za plotom. To ale nie je pravda. Keď do domu prenikne neznámy tvor z vonkajšieho sveta v podobe mačky, otec situáciu využije a urobí z malého stvorenia najväčšieho strašiaka. Podobne ako pri sekvencii so Sinatrovou piesňou je pri porovnávaní prostredia a udalosti dôležitá architektúra celej scény. Otec sa namaže červenou farbou ešte predtým, ako vstúpi do domu. Divák ho nevidí vchádzať, scéna pred brány domu je ukončená rýchlym prestrihom. Divák vidí Otca, má rozpresteté ruky, dlane otočené smerom k deťom. Na sebe má bielu košeľu, pošpinenú červenou farbou. Nohavice i košeľa sú roztrhané. Tvári sa veľmi vážne, až hrozivo. Na pozadí jeho postavy vidí divák veľký modrý bazén a zelenú trávku. Je krásny slnečný deň. Na výrazný kontrast farieb otcovej košeľe, červenej farby a zelenej a modrej v pozadí a ich význam pre symboliku prostredia upozornil Marios Psaras vo svojej analýze *Špičáka*.²⁰⁴ Prostredie scény je vizuálne idylické, je ním letný deň na záhrade luxusného domu. Ďalej je udalosť opäť kontrastom medzi tým, čo vnímajú postavy detí a čo vníma divák. Pre deti je celá sekvencia momentom, kedy ich Otec odvážne zničil mačku, netvora, ktorý zmasakroval ich brata. Návrik štekania je potom príprava na ohrozenie, ktoré by mohlo nastať, ak by sa iná mačka

²⁰³ Špičák, pozn. 1.

²⁰⁴ PSARAS, pozn. 12, str. 63 – 92.

v budúcnosti vrátila. Divák si je vedomý toho, že Otec s postavami detí len manipuluje. Idylické prostredie je tak opäť v kontraste s tým, čo sa v sekvenciách odohráva. Otcovo predstierané zranenie a nácvik štekania sú udalosti, ktoré sú z vizuálneho i významového hľadiska v opozícií k prostrediu, ktoré je ich pozadím. Prostredie bez postáv pôsobí nanajvýš harmonicky, avšak je pozadím správania, akým je Otcovo predstierané zranenie a následné štekanie piatich dospelých ľudí, z ktorých traja veria, že ich táto činnosť ochráni pred nebezpečnou mačkou. Prostredie je tak ironické, čo však vie len divák, zatiaľ čo postavy detí to netušia.

Naratív *Špičáka* je špecifický a netradičný svojimi dvomi fikčnými svetmi a nerovným vzťahom, ktorý majú k svojim postavám. O útek zo sveta domu sa pokúsi len postava Staršej dcéry až v úplnom závere filmu, dovtedy sa deti pohybujú výhradne v druhom fikčnom svete. Postavy detí existujú vo svete, ktorý funguje na základe pravidiel, ktoré mimo druhého fikčného sveta v diskurze neplatia. Netušia, že je ich svet postavený na výmysloch Otca. Divák počas filmu vidí scény, v ktorých si postavy detí myslia, že so svojimi rodičmi žijú „normálnym“ rodinným životom. Dojem idylického rodinného života vo filme najčastejšie prezentuje prostredie. V analyzovaných sekvenciách je toto prostredie charakterizované priestormi luxusného domu, nahrávkou zamilovanej piesne, či svetlou farebnou kompozíciou scény. To, čo sa na pozadí takéhoto prostredia odohráva, je však v jasnom kontraste s harmonickým rodinným životom. Rodina *Špičáka* je ovládaná Otcom, ktorý všetko podriaďuje zámeru udržať deti doma. Svoje deti neustále klame a zavádza, čo v diskurze postupne vedie k hlavne k násiliu medzi súrodencami a incestu. Otcovo jednanie, ktorý druhý fikčný svet v diskurze vytvára je charakterizované klamstvami, dezinformáciami a krutými trestami. Deti nevedia, že pravidlá, podľa ktorých sa riadia končia hneď „za plotom.“ V rámci naratívnej logiky sú vo vzťahu k druhému fikčnému svetu v podriadenej úlohe, sú trpiteľmi Otcovho jednania. Dianie na strane postáv detí a jednanie na strane Otca je ukotvené v dvoch rozdielnych fikčných svetoch. Otec vytvára druhý fikčný svet, avšak sám si je vedomý faktu, že je len nástrojom na udržanie kontroly. Pre deti je však druhý fikčný svet jedinou možnou „realitou.“ Diskurz je vystavaný so zreteľným dôrazom na kontrast, ktorý vzniká medzi tým, aké udalosti vytvára Otec, akým spôsobom to vnímajú postavy detí a akým dojmom to na pozadí prostredia filmu pôsobí na diváka. Všetky tri menované zložky

naratívneho procesu sú si navzájom kontrastné. Výsledný dojem nesúrodosti takéhoto naratívu je na divákovi, ktorý vníma kontrasty diskurzu z pohľadu postáv i z pohľadu implikovaného autora.

2.3. Alpy

Pravdepodobnosť a motivácia

Lanthimosov posledný film natočený v rodnom Grécku pojednáva o rôznorodej a z hľadiska svojich aktivít zvláštnej spoločnosti, ktorá si hovorí Alpy. Činnosť skupiny spočíva v nahradení zosnulých členov rodín, ktoré o túto službu požiadajú. Členovia štvorčlennej skupinky sú skúsení a trénovaní, schopní nahradiť mŕtvolu matku, otca, syna, priateľa, či manželku a to v praktických i emocionálnych každodenných záležitostiach. Pravidelne sa stretávajú v miestnej telocvični, kde sa na podporu dobrého fungovania spoločnosti venujú rôznym hrám a aktivitám. Dvaja z členov skupiny sú zamestnancami nemocnice. V tomto prostredí majú veľmi blízko k rodinám nedávno zosnulých ľudí. Vedúcim skupiny je Mont Blanc, ďalšími členmi sú Monte Roza, Gymnastka a Tréner. Pre postavu, ktorá si hovorí Monte Roza a ktorá pracuje ako zdravotná sestra, nie je problém utešiť trúchliacich, vyjadriť úprimnú sústrasť a krátko na to ponúknuť služby, ktoré Alpy poskytujú. Nikto neodmietne. Alpy funguje na základe prísnych pravidiel. Zdá sa, že skupina napriek bizarnosti svojho účelu prosperuje bez väčších problémov, až kým sa Monte Roza nerozhodne vykonávať svoju prácu mimo zaužívaných postupov.

Pre pochopenie a interpretáciu naratívu filmu je dôležitá najmä prítomnosť fikčných svetov, ktoré sa v ňom objavujú. V *Alpách* sa divák stretáva hneď s dvomi. Jedným z nich je samotný diskurz celého filmu, takmer hodina a pol celej stopáže. V naratíve, ktorý divák počas stopáže filmu vidí je však umiestnený ešte jeden fikčný svet. Ten sa v diskurze objavuje prerušovane, vždy vtedy, kedy členovia Álp vstupujú do svojich nacvičených rolí. Postavy, ktoré sa snažia nahradiť ľuďom ich blízkych v čase kedy sa vo filme tejto činnosti venujú, vytvárajú v diskurze ďalší vlastný naratív. V tomto druhom naratíve sa neustále hrá a predstiera podľa predom dohodnutého scenára. Postavy v druhom naratíve však nie sú príliš dobrými hercami. Ich herectvo je toporné, mechanické a bezemočné. Opakujú naučené repliky, ale nedokážu sa vcítiť do ľudí, ktorých hrajú, ani do situácie, ktoré predstierajú. Rodine, ktorá si ich najala, to ale podľa pravidiel filmu vôbec neprekáža. Mimo svojich rolí v rámci činnosti pre skupinu je ale ich prejav relatívne normálny. Postavy vo svojich bežných životoch mimo skupinu podliehajú emóciám. Pre diváka však môže byť problematické pochopiť, s akou motiváciou

vznikla skupina Alpy a následne aj motiváciu postáv skupiny a ich klientov v ich kľúčových jednaniach v diskurze. Tu vidím najvýraznejší zdroj „divnosti“ filmu. Domnievam sa, že tkvie v absencií udalostí, ktoré by boli schopné objasniť motivácie postáv a pravdepodobnosť udalostí, ktoré sa v diskurze odohrávajú.

V náväznosti na Chatmana môžem tvrdiť, že si divák v naratíve a jeho po sebe nasledujúcich udalostiach potrebuje nájsť koherentnosť a pravdepodobnosť.²⁰⁶ Tú si odvodzuje z pravdepodobnosti, ktorá ho sprevádza v jeho vlastnej realite. V prípade naratívu a jeho udalostí Chatman hovorí o umeleckej pravdepodobnosti.²⁰⁷ Napriek tomu, že svojím výberovým charakterom nedokáže splniť všetky nároky logiky reálneho sveta, mala by sa jej snažiť aspoň priblížiť. Pri sledovaní fikčného naratívu si divák hľadá v príbehu pravdepodobnosť na základe kultúrnych kódov a konvencií, ktoré nadobudol vo svojom reálnom živote. Divák je schopný si mnohé domyslieť sám. Udalosti, ktoré nepotrebujú explicitne vysvetliť sú podľa Chatmana nemotivovane pravdepodobné.²⁰⁸ Ak je podľa Chatmana nejaká udalosť v naratíve nepravdepodobná alebo neobjasniteľná, je potrebné takúto udalosť nejakým spôsobom divákovi dovysvetliť.²⁰⁹ V niektorých naratívoch vyvstáva nutnosť mu pri interpretácii a odhalení motivácie postáv napomôcť. Chatman uádza príklad literárneho naratívu.²¹⁰ Postava románu Henryho Fieldinga *The Life and Death of Jonathan Wild, the Great* (1743) Wild odhalí podvodné taktiky svojho priateľa pri karetnej hre. Chatman tvrdí, že by jeho primeraná reakcia bola zúrivosť a odhalenie podvádzania pred ostatnými hráčmi. Fielding však pre potreby románu chcel zachovať priateľstvo Wilda a podvodníka, preto prostredníctvom komentáru rozprávača prišiel s vysvetlením, v ktorom tvrdí, že si Wild, ktorý sám nebol čestným mužom, šikovnosť svojho priateľa vážil. Nepravdepodobné správanie je možné, pokiaľ je v naratíve zdôvodnené alebo “motivované”.²¹¹ Ak je možné, že by

²⁰⁶ CHATMAN, pozn. 10, str. 50.

²⁰⁷ Tamtiež, str. 51.

²⁰⁸ Str. 53.

²⁰⁹ Str. 52.

²¹⁰ Tamtiež.

²¹¹ Tamtiež.

sa čitateľ bez obsirnejšieho vysvetlenia udalostí neobišiel, je nutné formou obecnej pravdy alebo popísania motivácie postavy čitateľovi vyjsť v ústrety.

V prípade naratívu *Álp* je z tohto pohľadu situácia komplikovaná. *Alpy* nie sú sledom náhodných a nemotivovaných udalostí. Jeho príbeh sa odohráva v “realite”²¹² a neobsahuje nijaké nadprirodzené prvky. Divák si ale uvedomuje, že sleduje fikciu. Ak aj divák počas sledovania filmu túto fikciu prijme, stále si na základe svojich kultúrnych kódov a konvencií porovnáva pravdepodobnosť naratívu s realitou. Ak je navyše fikcia naratívu veľmi podobná reálnemu svetu, no odlišuje sa od neho v istých kľúčových momentoch diskurzu, divák môže mať s takto postaveným naratívom problém. Z pohľadu analýzy Lanthimosovej filmografie sa domnievam, že sa v prípade *Álp* jedná o zámerné vynechanie určitých udalostí, ktoré by v divákovi mohli vyvolať dojem väčšej realističnosti toho, čo sa vo filme odohráva.

V otázke interpretácie naratívu - a jeho netradičnosti - vyvstáva dôležitá otázka: dokázala by v reálnom svete fungovať skupina s podobnou činnosťou, ktorú vykonávajú *Alpy*? Relevantnosť tejto otázky u divákov je zrejmá s ohľadom na recenzie, ktoré boli k filmu napísané. Pre A. O. Scotta a jeho recenziu v *The New York Times*²¹³ je to otázka kľúčová, napriek tomu, že ju film svojím podaním zmetie zo stola. Scott sa ďalej pýta na motivácie postavy Monte Rozy a polemizuje s pochybným spôsobom, akým skupina poskytuje útechu pozostalým. *Alpy* podľa neho sponchybnujú zmysel toho, čo je v ľudských vzťahoch bežné a normálne. Roger Ebert podrobuje kritike rozhodnutie klientov skupiny prijať členov *Álp* do svojich domácností.²¹⁵ Pozastavuje sa nad tým, že počas trvania filmu skupinu nikto nespochybní. Samotná premisa filmu podľa neho doslova prosí o to, aby jej divák

²¹² Pre potreby tejto kapitoly a prehľadnejšiemu rozlíšeniu medzi dvomi fikčnými svetmi v naratíve filmu budem na situácie, v ktorých postavy nie sú vo svojich úlohách v rámci činnosti skupiny odkazovať ako na „realitu“.

²¹³ SCOTT, A. O. Beyond Word Games, Puzzles About Reality. *The New York Times*. [online]. 2012, 12.6. [cit. 27.11.2019]. Dostupné z <https://www.nytimes.com/2012/07/13/movies/alps-from-yorgos-lanthimos.html>

²¹⁵ EBERT, Roger. Alps. [online]. 2012, 5.9. [cit. 27.11.2019]. Dostupné z <https://www.rogerebert.com/reviews/alps-2012>

uveril. Odpoveď na otázku možnej reálnosti skupiny v naratíve filmu divák nenájde, musí sa obrátiť na vlastné konvencie a skúsenosť s pravdepodobnosťou. V tomto ohľade je každý divák iný. Na základe vyššie spomenutých kritických ohlasov môžem tvrdiť, že existujú diváci, ktorí na základe takto postaveného naratívu vidia v jeho základnej premise – nahrádzanie mŕtvych – nepravdepodobnosť. Vo svojej analýze *Álp* budem pracovať s hypotézou, podľa ktorej by si divák podobnú skupinu existujúcu v jeho reálnom svete predstaviť dokázal. To znamená, že síce žiadnu takú skupinu nepozná, avšak vie uvažovať o jej reálnej existencii. V takom prípade by naratív, ktorého základným a vychádzajúcim motívom je činnosť takejto skupiny nemusel znamenať pre prijatie u diváka problém. Pre naratív *Álp* to však nie je možné. Lanthimos v diskurze *Álp* vynechal kľúčové udalosti, ktoré by dokázali divákovi potvrdiť a vysvetliť, že by samotná existencia takejto skupiny mohla byť reálna. „Divnosť“ naratívu *Álp* totiž tkvie v nedostatočnej pravdepodobnosti a motivácie udalostí. Domnievam sa, že absencia udalostí, ktoré by zapadli na konkrétne miesta v naratíve je umelecký zámer, v ktorom tkvie netradičnosť naratívu. V tejto kapitole budem svoju hypotézu, že si divák existenciu tejto skupiny predstaviť nedokáže bližšie analyzovať na základe troch zásadných momentov v diskurze, ktoré sú pre diváka nepravdepodobné a nemotivované. Prvou z nich je samotná premisa o existencii takejto skupiny, na ktorej je naratív vystavaný. Druhou z nich ktorými sú nedostatočná motivácia na strane postáv – členov skupiny i jej klientov. Nakoniec ide o chýbajúcu pravdepodobnosť udalostí na strane implikovaného autora, ktorá by dokázala divákovi lepšie objasniť vznik skupiny a dôvody, ktoré vedú postavy k poskytovaniu a prijatiu jej služieb by podľa mojej hypotézy mala za následok väčšie porozumenie naratívu filmu.

Vznik skupiny

Šiesta sekvencia filmu divákovi vysvetľuje súvislosť názvu filmu a skupiny. Tá funguje už dlhší čas, avšak až teraz sa jej podarilo nájsť si pre seba vhodný názov. Jeho tvorcom je vedúci skupiny, ktorý svoje rozhodnutie pomenovať ju Alpy vysvetľuje nasledovne:

Mont Blanc: “Ako viete, už dlho hľadáme dobrý... a krátky názov pre naše mužstvo. Po dlhom uvažovaní...sme skončili pri názve ‘Alpy’.”

Monte Roza: “Alpy.?”

Mont Blanc: “Áno, Alpy.”

Monte Roza: “Prečo ‘Alpy’?”

Mont Blanc:“Alpy z dvoch dôležitých dôvodov. Poprvé... Vôbec nepoukazuje na to, čo presne robíme. A druhý je čisto symbolický. Pohorie Álp nemôže byť nahradené inými horami. Všetky ostatné sú menšie, nie také pôsobivé. Takže... patetická výmena.”²¹⁷

Vedúci si zvolí názov najvyššej hory, Mont Blanc, zatiaľ čo ostatní členovia si môžu pre seba zvoliť mená menších hôr. V diskurze tak neskôr učiní len postava sestry, ktorá si zvolí meno Monte Roza. Divák je v diskurze svedkom zrodu mena skupiny, nie však začiatku jej činnosti. Sekvencia, ktorá by divákovi ukázala ako a za akých podmienok skupina vznikla, v diskurze nie je. Navyiac, členovia Álp ponúkajú veľmi špecifický typ útechy - predstierajú, že sú niekto, kto je mŕtvy. Vieme, že dvaja z členov skupiny pracujú v nemocnici a často sú prvými, ktorí sú v kontakte s trúchliacou rodinou. To však nie je dostatočná motivácia. Je jasné len to, akým spôsobom sa členovia skupiny dokážu dostať k novým klientom. V diskurze je v tomto ohľade už všetko uzatvorené. Otvorený zostáva len názov skupiny, ten však o jej pôvode nič neprezrádza. Naopak, sekvencia o vzniku názvu ponúka ešte viac nezrovnalostí. Mont Blanc si praje, aby názov skupiny neprezrádzal nič o ich činnosti. Snažia sa Alpy svoje aktivity utajiť? Názov je aj symbolický, pretože Alpy sa nedajú nahradiť žiadnym iným pohorím. Je činnosť skupiny v čase diskurzu už natoľko dôležitá a žiadaná, že sú jej členovia pre spoločnosť nenahraditeľní? Alebo sa jedná naopak o iróniu na strane implikovaného autora a práve ich skupina je onou patetickou výmenou, o ktorej hovorí Mont Black? V naratíve, ktorý inak vyvoláva dojem realitičnosti je takto vystavaný diskurz z hľadiska

²¹⁷ *Alpy*, pozn. 6.

pravdepodobnosti existencie skupiny a motivácie jej vzniku problematický, o čom ďalej svedčia kategórie postáv klientov a jej členov.

Jej klienti

V diskurze vidí divák piatich ľudí, ktorý prijmu služby Álp. Muža, ktorému zomrel dlhoročný priateľ, rodičov mladej a nádejnej tenistky, ktorú divák vidí smrteľne zranenú v sanitke v druhej sekvencii filmu v spoločnosti sanitára Mont Blanca, ďalej postaršiu ženu a nakoniec muža v strednom veku. Všetci títo ľudia sú klientmi skupiny. Ich príbehy a požiadavky sú rôzne. Muž sa nedokáže zmieriť s náhlou smrťou kamaráta. Rodičia požadujú, aby im boli nahradené každodenné stretnutia s milovanou dcérou. Pre postaršiu dámu skupina nahradzuje manžela a jej najlepšiu priateľku. Ako sa neskôr ukáže, manžel a priateľka boli milencami. Skupina dokáže imitovať aj situáciu, v ktorej žena odhalí neveru. Muž v strednom veku požaduje od Monte Rozy aby nahradila jeho manželku s diabetom, ktorej neustále vyčítal porušovanie diéty. Služby vykonávané pre postaršiu dámu a muža vidí divák už v procese, nie je svedkom toho, ako boli služby klientom ponúknuté. Divák je ale svedkom toho, ako sa Mont Blanc dohaduje s mužom, ktorý prišiel o najlepšieho priateľa. Mont Blanc si prezerá fotku muža, ktorého má iný člen skupiny (v diskurze nemá meno, je však trénerom gymnastiky, preto o budem nazývať týmto prívlastkom) nahradiť. Pýta sa na pozadie ich vzťahu a na okuliare, ktoré má mŕtvy priateľ na fotke. Trvá na tom, aby ich muž priniesol, inak nebude podoba dokonalá. Nie je dôležité, či sa Tréner na zosnulého fyzicky podobá. V sekvenci sa kladie dôraz len na rekvizity, ktoré by mohli napomôcť k väčšej autentičnosti imitácie. Taktiež je v diskurze sekvencia, kedy Monte Roza ponúka svoje služby trúchliacim rodičom práve zosnulej mladej tenistky. Odohráva sa na stoličkách v nemocničnej čakárni a prebieha nasledovne:

Monte Roza: “Vaša dcéra stratila najdôležitejšie...[skloní hlavu, plače] stratila najdôležitejší zápas svojho života. Tak ma to mrzí. Úprimnú sústrasť. Napriek tomu, zväzťe,... že smrť nie je koniec. Naopak. Je to nový, častokrát lepší začiatok. Vaša dcéra tvrdo bojovala, ale jej protivník bol silnejší. Bola obdivuhodná osobnosť, na ktorú budú všetci spomínať. To som si istá.

[Objíme otca. Je vidieť, že už má na ruke potítka, ktoré nosila ich dcéra.] A teraz vám chcem niečo pekné povedať. Môžem ju nahradiť, ak chcete. Zmierni to váš žiaľ a po chvíli sa celkom stratí. Dve alebo tri dvojhodinové návštevy týždenne budú stačiť. Koniec môže byť nový, lepší začiatok. Záleží iba na vás. [Pozrie na otca, potom na matku]. Za prvé štyri návštevy neúčtujeme nič.²¹⁸

Reakcia rodičov na ponúknutú službu bezprostredne po smrti dcéry v sekvencii chýba, avšak tí ponuku Monte Rozy prijmu, ako je jasné zo sekvencie, ktorá nasleduje v diskurze neskôr - Monte Roza je u rodičov v obývačke a snaží sa pri bežnom rozhovore imitovať ich mŕtvu dcéru. V diskurze sú prítomní len ľudia, ktorí služby skupiny prijali. Divák nevie, či ich niekto odmietol. Po tom, ako Monte Roza informuje rodičov o výhodnej cene prvých štyroch návštev, je sekvencia ukončená rýchlym strihom. Posledná scéna zachytáva len tvár Monte Rozy. S rodičmi sa opäť stretávame až keď je jasné, že Monte Roza nahradila ich dcéru. Vyzerá to tak, že rodičia prijali skupinu do svojho života bez námietok a vďační. Sekvencia v nemocnici je jedinou ukážkou toho, akým štýlom sú služby Álp ponúkané. Monte Roza služby ponúkla rodine, ktorej pred pár minútami zomrela dcéra. Naviac bola pravdepodobne ich jediným dieťaťom, keďže v diskurze nie je žiadny trúchlaci súrodenec. Dôležité je dodať, že náhrada ich jediného potomka je zároveň veľmi úbohou herečkou. Jej fyzický postoj v domácnosti rodičov je vždy strnulý. Je zrejmé, že jej situácia nie je prirodzená a že niečo predstiera. Repliky, ktoré sa len mechanicky naučila, sú odriekavané bez emócií. Dojem z jej výkonu je podobný, ako keby človek bez akéhokoľvek nadania na herectvo či akýkoľvek iný prednes predčítaval text z veľmi banálnej divadelnej hry. Napriek tomu si rodina za takto poskytovanú službu platí a je s ňou spokojná.

Jej členovia

²¹⁸ Tamtiež.

Vzťah členov Álp k svojej činnosti je v diskurze najvýraznejšie zobrazený prostredníctvom postavy Monte Rozy a druhej ženskej postavy, ktorá nie je pomenovaná. Je gymnastkou, preto na ňu budem odkazovať týmto prívlastkom. Obe tieto postavy majú k Alpám veľmi silný vzťah. Zároveň majú ale v rámci vnútornej hierarchie skupinky úplne odlišné postavenie. Sprvu sa zdá, že je Monte Roza vo svojej práci bezchybná. V diskurze vidíme z väčšej časti hlavne jej klientov a jej prácu. Gymnastka pôsobí mladšie a zraniteľnejšie. Spolu s Trénerom ich divák vidí najmä v priestoroch telocvične, kde spolu nacvičujú gymnastickú zostavu. V akom vzťahu je ich športová aktivita s činnosťou skupiny nie je objasnené. Gymnastka sa dopúšťa chýb, a to nielen v telocvični, ale aj v práci s klientami. Zúfalo túži po tom, aby jej Tréner povolil venovať sa modernejšiemu štýlu gymnastiky. Ten však tvrdí, že na to nie je pripravená. Taktiež sa jej nedarí ani v Alpách. V bližšie nešpecifikovanej situácii nebola schopná povedať repliku:

“Starý otec, pozri, aká pekná šálka na kávu alebo čaj! Keď ju uvidí stará mama, bude ti závidieť. Ale to nevádi, aj jej som niečo kúpila, túto peňaženku s fotorámikom a priehradkou na mince. Každopádne vám niečo uniklo, pretože ste neprišli. Bolo to nádherné a pohľad z izby bol fantastický,”²¹⁹

za čo jej Mont Blanc strhne mesačnú výplatu. Prečo sa bránila práve týmto slovám, ktorá inak znejú banálne, opäť nie je známe. Tréner ale tvrdí, že podobnú chybu urobila druhýkrát, opäť pri interakcii so starým otcom.

Gymnastka sa neskôr pokúsi o samovraždu, Monte Roza ale príde do telocvične včas a zachráni ju. V sekvencii bezprostredne po scéne s pokusom o samovraždu Gymnastka hovorí o tom, ako jej tréner odmieta precvičovať modernú gymnastiku a že to už nevydrží. Monte Roza sa ponúkne, že jej pomôže. Zdá sa, že

²¹⁹ Tamtiež.

je Monte Roza služobne skúsenejšia ako Gymnastka. Nie sú to ale chyby Gymnastky, ktoré narušia chod skupiny. Úloha mladej tenistky nebola Monte Roze pridelená vedúcim skupiny. Ten spočiatku ani nevedel, že dievča zomrelo. Monte Roza o jej stave klamala. Sama prevzala jej miesto v rodine bez vedomia ostatných členov Álp. Mont Blanc ale jej klamstvo na základe rôznych podozrení, ktoré naznačovali, že Monte Roza niečo skrýva, odhalil a vyhodil ju zo skupiny. Miesto po mŕtvej tenistke prebrala Gymnastka.

Tri predposledné sekvencie filmu sú venované Monte Roze a jej extrémnej reakcii na vylúčenie zo skupiny. V prvej z nich sa Monte Roza pokúsi o sexuálny styk so svojím otcom. Hneď nato napadne jeho partnerku. Jej správanie vrcholí v predposlednej sekvencii filmu. Násilne vtrhne do domu rodičov mŕtveho dievčaťa. Spustí sa alarm. Vojde do jej izby a ľahne si na posteľ. V šuplíku nájde jej parfum a nastrieka sa s ním. Rodičia dievčaťa krátko na to vojdú do izby. Monte Roza náhle začne opakovať všetky repliky, ktoré sa počas svojej práce v rodine tenistky naučila. Nekontrolovane a aj nelogicky, keďže to, čo hovorí, vôbec nezodpovedá danej situácii, ktorú v rodine predtým imitovala. V tom istom čase sa ju rodičia snažia odtiahnuť preč z domu. Záverečná sekvencia patrí Gymnastke. V priestoroch telocvične predvádza svoju vytúženú modernú gymnastiku. Po skončení zostavy beží k Trénerovi, objíma ho a hovorí, že je najlepší tréner na svete. Správanie Monte Rozy a Gymnastky nie je dostatočne motivované, čo je znateľné hlavne v ich reakciách na problémy, ktoré majú v rámci skupiny. Gymnastka aj Monte Roza počas diskurzu prejavia extrémnu reakciu na situáciu, v ktorej sa vďaka Alpám nachádzajú. Gymnastka sa pokúsi vziať si život. Postava Monte Rozy zasa budí dojem, že zošalela. Je zrejmé, že sú na svojej činnosti pre skupinu závislé. Čo však nie je zrejmé sú ich dôvody a motivácie. Prečo sa Monte Roza tak zúfalo snaží dostať práve do rodiny mŕtveho dievčaťa a prečo je Gymnastka členkou Álp, keď je jej práca v rámci skupiny zobrazená len v jedinej sekvencii? Diskurz začína aj končí sledovaním jej športovej zostavy. Je možné, že sa členstvom v Alpách snaží zapáčiť svojmu trénerovi, ktorý je náhodou členom skupiny a dosiahnuť tak vytúžený cieľ – modernú gymnastiku? Trpí Monte Roza absenciou matky natoľko, že urobí všetko preto, aby získala rolu mladej tenistky?

Motivácie postáv k členstvu v skupine, akou je Alpy nie sú v diskurze pre diváka dostatočne objasnené. Rovnako ako dôvody, ktoré vedú postavy členov

rodín k prijatiu tak neautentických imitátorov. Otázky o motivácií postáv vedú naspäť k otázke o pravdepodobnosti existencie *Álp*. V naratíve s takouto štruktúrou je zrejmé, že bude existovať divák, ktorý jeho premise neuverí. Spôsobuje to práve vynechanie dôležitých udalostí, ktoré vedú k nedostatočnej pravdepodobnosti a motivácií. Divák, ktorý príjme nepravdepodobnosť premisy ale stojí pred rovnakou výzvou jej pochopenia, novej interpretácie a hlbšieho presahu. Takýmto divákom bol napríklad kritik Robert Egers, ktorého práve Lanthimosova „divnosť“ vtiahla do deja filmu, napriek tomu spochybňoval pravdepodobnosť naratívu na úrovni postáv a udalostí: „*Alps*’ is a film peculiar beyond all understanding, based on a premise that begs belief... Yet I was drawn hypnotically into the weirdness.“²²⁰ Otázka pravdepodobnosti premisy filmu nie je zároveň otázkou jeho kvality. Fakt, že divák s premisou polemizuje alebo ju neprijme nemusí nevyhnutne znamenať, že považuje jeho naratív za vadný alebo zlý. Na základe svojej analýzy ale tvrdím, že ak má divák s prijatím premisy *Álp* problém, je to kvôli tomu, že ju len v rámci svojich skúseností a zažitých konvencií nedokázal akceptovať. Divák, ktorý premisu na základe týchto dôvodov odmieta, by v naratíve potreboval vyššiu mieru pravdepodobnosti a motivácie, keďže z diskurzu mnohé zásadné vysvetlenia nevyplývajú.

²²⁰ Citovanú pasáž neprekladám z angličtiny, na tomto mieste, ani iné citáty pôvodne v angličtine neskôr. EBERT, Roger. *Alps*. [online]. 2012, 5. 9. [cit. 27.11.2019]. Dostupné z <https://www.rogerebert.com/reviews/alps-2012>

2.4. Húmr

Postavy

Húmr je Lanthimosov prvý anglicky hovoriaci film, ktorý vznikol v medzinárodnej koprodukcii²²² s medzinárodným (z väčšej časti ale britským) hereckým obsadením. Predstavuje tiež začiatok spolupráce s viacerými hercami, ktorých Lanthimos obsadzuje aj do svojich neskorších filmov: Colin Farrell, Rachel Weisz či Olivia Colman. *Húmr* je príbehom Davida, muža stredného veku, ktorého po dvanástich rokoch manželstva opustila partnerka. Podľa pravidiel fikčného sveta filmu je preto David presunutý z mesta, ktoré je vyhradené len párom, do bližšie nešpecifikovaného hotela, kde si má nájsť novú partnerku. Prostredie hotela je plné bizarných pravidiel: nezadaní hostia sa nestýkajú so zadanými dvojicami, samozrejmosťou sú pravidelné lovecké výpravy na “samotárov”, ktorí žijú v priľahlom lese, masturbácia je prísne zakázaná. Každý z hostí má štyridsaťpäť dní nato, aby si našiel svojho nového partnera. V prípade, že sa mu to nepodarí, je vedením hotela premenený na zviera podľa vlastného výberu.

Ako uvádza nejednen kritik (bez ohľadu na kvalitatívne hodnotenie snímku), napríklad Mark Kermode, film sa dá chápať ako dystopická sci-fi satira na dve životné situácie, v ktorých sa človek v reálnom svete nachádza, a to nezadaný vs. zadaný.²²³ Prostredie Lanthimosovho *Húmra* môže na diváka pôsobiť nezvyčajne. Dôvodom je najmä absencia akéhokoľvek vysvetlenia počiatočnej situácie, v ktorej sa postavy nachádzajú. Ako a prečo tento dystopický svet vznikol nám diskurz neukáže. V rámci jedného uceleného naratívu to však podľa môjho názoru nie je pre pochopenie a prijatie filmu problém.²²⁴ Pravidlá sveta sú pre diváka jasne stanovené

²²² Okrem Veľkej Británie je film koprodukciou s Írskom, Gréckom, Francúzskom a Holandskom.

²²³ KERMODE, Mark. The Lobster review – surreal satire and black-humour laughs. *The Guardian*. [online] 2015, 18. 10. [cit. 27. 11. 2019] Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/18/the-lobster-review-colin-farrell-rachel-weisz-mark-kermode>

²²⁴ V diskurze *Álp* divák tiež neuvidí, akým spôsobom sa postavy dostali do situácie, ktorá je charakteristická ich činnosťou pre skupinu Alpy. V tomto naratíve je to však problém, keďže sa vo filme *Alpy* nachádzajú dva fikčné svety, z ktorých je pre diváka neprijateľný len jeden, v ktorom sa postavy venujú svojej práci nahrádzania zosnulých. V naratíve *Húmra* je však celý diskurz vystavaný na jednom

a na rozdiel od *Zabití posvátného jelena* sa podľa nich v rovnakej miere musia riadiť všetky postavy *Húmra*.²²⁵ Navyiac sa dá svet filmu pomerne jednoducho interpretovať, o čom napríklad píše Mark Kermode pre *The Guardian*: „The Lobster balances jet-black humour with a hint of Nigel Kneale horror and a smidgen of satirical sadness as it teases out its ritualised rules of engagement, asking what we really want/get from love and relationships.“²²⁶ Rovnako by s inými postavami mohlo prostredie filmu fungovať aj pre úplne odlišný príbeh. Z hľadiska analýzy „divnosti“ je preto zaujímavejšie sústrediť sa na postavy naratívu. Tie sú súčasťou onoho sveta, ktorý Lanthimos vo filme vytvoril, avšak ich samostatná analýza v prípade *Húmra* ukáže, že sa aj v rámci už tak špecifického naratívu filmu správajú neodôvodnene. V Chatmanovej dichotómii príbeh - diskurz sú postavy, spolu s existentmi, na strane príbehu. Postavy *Húmra* existujú v rámci štruktúry naratívu aj mimo videný diskurz. I v rámci fikčného naratívu je možné uvažovať o postavách ako o reálne existujúcich ľuďoch²²⁷. Z tohto dôvodu divák pripisuje postavám naratívu adjektíva, ktoré platia na ľudí v jeho okolí v reálnom svete. Jednotlivé postavy *Húmra* sú v tomto ohľade značne nesúrodými prvkami naratívu. Domnievam sa, že sú to práve postavy a spôsob, akým reagujú na situácie, v ktorých sa nachádzajú, pri ktorých si divák počas sledovania *Húmra* pokladá najviac otázok a nachádza najväčšie množstvo nezrovnalostí. Nemôžem detailne analyzovať všetky postavy, ktoré sa v diskurze objavujú. Pre túto kapitolu som vybrala hlavného protagonistu filmu, architekta Davida. David je jednak hlavnou postavou filmu a taktiež sa jeho jednotlivé charakterové črty a reakcie dajú pripísať aj ostatným postavám diskurzu, preto je analýza jeho postavy pre túto kapitolu najúčelnejšia. Ostatné dôležité postavy naratívu spomeniem okrajovo na dôležitých miestach, kde v diskurze vstupujú do interakcie s Davidom.

fikčnom svete, ktorý ma navyiac podľa recenzií jasnú interpretáciu, preto je jeho existencia vo fikčnom naratíve pre diváka prijateľná a nekomplikovaná.

²²⁵ V kapitole o *Zabití posvátného jelena* píšem o naratíve, ktorého implikovaný autor naznačuje dominanciu jednej z postáv a jej videnie príbehu nad celým diskurzom. V tomto ohľade sú si postavy *Húmra* rovné.

²²⁶ KERMODE, pozn. 223.

²²⁷ CHATMAN, pozn. 10, str. 125.

Postava v Chatmanovej terminológii disponuje tromi základmi zložkami: duševný rys, totalita a jedinečnosť²²⁸. Ako uvádzam v metodologickej časti svojej práce, najväčší význam v rámci teórie postavy prikladá Chatman duševnému rysu. Jedná sa o relatívne stále adjektívum, ktoré dokáže divák prideliť postave.²²⁹ Následne o nej vie uvažovať ako o existujúcej bytosti, čo uľahčuje pochopenie a interpretáciu naratívu. Takto nastolená teória má však aj svoje úskalia. Postava nemusí byť napísaná dobre a autenticky, čo môže diváka, ktorý o nej chce uvažovať ako o človeku mimo fikčného naratívu, iritovať a môže mať problém pochopiť jej charakter a správanie. Nie je cieľom mojej práce hodnotiť Lanthimosa ako scenáristu. Postavy *Húmra* sú podľa môjho názoru nesúrodé, a to najmä z hľadiska ich duševného rysu. Počas diskurzu je ťažké o nich uvažovať ako o reálnych ľuďoch, nakoľko je ich správanie neodôvodnené a miestami až nelogické. Domnievam sa, že príčina nie je v nedomyslenosti scenára, ale v Lanthimosovom zámere zasadiť do už tak netradičného fikčného sveta práve tieto postavy.

Pred samostatnou analýzou postavy Davida by som rada zmienila jeden duševný rys, ktorý majú všetky postavy spoločné a ktorý sa počas celého diskurzu takmer nemení. Tento rys, aj keď stály, však paradoxne moju hypotézu o „zvláštnom“ charaktere postáv nijako nevyvracia. Naopak, prispieva k „divnosti“ celého diskurzu. Jedná sa o rys, ktorý sa dá vystopovať u väčšiny Lanthimsových postáv, i mimo naratív *Húmra*. Ide o neprirodzenú topornosť a zámernú strnulosť postáv, ktorá sa prejavuje v ich fyzickom postoji ako aj v správaní. V Lanthimosových naratívoch sa objavuje vo väčšej a menšej miere (v najnovšej *Favoritke* len veľmi sporadicky), v *Húmrovi* je ale podľa môjho názoru vôbec najvýraznejšia a postavy sa ňou prezentujú počas celého diskurzu.²³⁰ Aj keď sú z hľadiska obsahu repliky postáv na niektorých miestach odôvodnené a s prihliadnutím na fikčný svet, v ktorom žijú, relatívne normálne, spôsob, akým ich postavy prezentujú, je neprirodzený a divák si ho nemôže nevšimnúť. Výsledný

²²⁸ Tamtiež, str. 126.

²²⁹ Str. 126 – 127.

²³⁰ V kapitole *Alpy* píšem o podobnom spôsobe, ktorým sa postavy vyjadrujú. V prípade *Álp* je ale tento spôsob znateľný pri ich činnosti pre skupinu, nie počas celého diskurzu.

dojem je podobný, akoby neherci predčítavali repliky z divadelnej hry. Zároveň je zrejme aj neprirodzenosť, s akou postavy vykonávajú všetky činnosti. Postavy sú neprirodzené nie len vo svojich reakciách, ale aj v spôsobe, akým ich herci divákovi prezentujú. V postave Davida sa táto skutočnosť manifestuje najvýraznejšie. Pre detailnejšiu analýzu som vybrala kľúčovú udalosť, ktorá má na Davida (a ostatné postavy) významný vplyv a ktorá hýbe celým diskurzom. Táto udalosť je osou, okolo ktorej budem viesť túto kapitolu.

David

Hlavná charakteristika (“Defining Characteristics”)

Druhá sekvencia filmu ukazuje Davida, sediaceho na gauči vo svojom dome. Jeho tvár je snímaná z profilu. Divák to síce pochopí až o niečo neskôr, ale jedná sa o scénu, v ktorej ho opúšťa manželka. David je viditeľne rozršený. Ich krátky rozhovor prebieha nasledovne:

Manželka: “Je mi to naozaj ľúto.”

David: “Nosí okuliare alebo kontaktné šošovky?”

Manželka: “Okuliare.”

David: [Povydzchne si, kýve hlavou, napäto mlčí. Po chvíli niekto zvoní pri dverách]

Manželka: “Musíš sa poponáhľať.” [Davida odvážajú do hotela.]²³¹

Prečo sa David pýta práve na krátkozrakosť milenca svojej manželky divák tiež pochopí až o pár sekvencií neskôr. David je prevezený do hotela, kde si má nájsť

²³¹ *Hůmr*, pozn. 8.

novú partnerku. Druhý deň po jeho príchode ho čaká verejné predstavenie pred všetkými členmi hotela. Každý z nových členov si musí vybrať hlavnú charakteristiku (v origináli “defining characteristics”), ktorú na začiatku svojho pobytu v hoteli predstaví potencionálnym partnerom/partnerkám. David si vyberá svoju krátkozrakosť. V kontexte reálnych ľudských vzťahov je práve krátkozrakosť veľmi nezvyčajná voľba. S takouto poruchou zraku sa určite spájajú isté rituály, ktoré človek musí vykonávať: každodenné aplikovanie kontaktných šošoviek či okuliarov, čistenie skiel, nepohodlie pri kúpaní v bazéne a podobne. Niektorí ľudia zasa môžu iných ľudí s okuliarmi považovať za neatraktívnych. Krátkozrakosť síce ovplyvňuje každodenný život človeka, reálne ale na jeho partnerský vzťah nemá dosah. Davidova voľba prezentovať svoju osobnosť cez krátkozrakosť je absurdná. O nič lepšie na tom nie sú ani ďalšie postavy, ktoré v diskurze verejne predstavujú svoju charakteristiku. Muž, ktorý reční pred Davidom si vyberá iný telesný deficit, krívanie na jednej nohe. V tomto prípade opäť nemá jeho krívanie žiaden vplyv na jeho osobnosť. Tento muž si vybral charakteristiku, podľa ktorej len ťažko nájde v hoteli partnerku, keďže je jeho jediným obyvateľom, ktorý kríva. Iná žena zas prezentuje svoju záľubu v maslových sušienkach. V realite sa ľudom, ktorí hľadajú známosť, pripisujú adjektíva na základe oveľa zmyslupnejších črt, akými sú tvrdohlavosť, záľuba v cestovaní či túžba po deťoch. Vo svete *Hũmra* sú ale takto banálne postavené kritériá pre nájdené partnera normálne. Žiadna z postáv ich relevantnosť nespochybňuje. Ešte zvláštnejšie pôsobí príbeh muža, ktorý sa definuje na základe svojho krívania. Jeho otec opustil svoju dlhoročnú manželku kvôli tomu, že našiel novú partnerku, ktorá bola v matematike o niečo lepšia, ako jeho prvá partnerka. Definovanie svojej osobnosti na základe banálnej hlavnej charakteristiky má na Davida vplyv počas celého diskurzu.

Davidova prvá otázka po tom, čo mu manželka prizná neveru, sa týka krátkozrakosti jej milenca. Napriek tomu, že krátkozrakosťou trpí obrovské množstvo ľudí si David v hoteli opäť vyberie túto črtu ako svoj individuálny znak, ktorým sa prezentuje pred potencionálnou partnerkou. Davidov čas sa postupne kráti. Už mu nezostáva veľa dní predtým, ako ho v tajomnej miestnosti premenia na zvieru. Pobyt si môže predĺžiť tým, že v neďalekom lese zabije jedného zo samotárov. Vedenie hotela totiž pravidelne organizuje lovecké výpravy na ľudí, ktorý žijú v lese ilegálne bez partnera/partnerky. Mimo mesta a mimo hotela sú títo

Ľudia vydedencami a ich zabitie sa v hoteli odmeňuje pridelením dní navyše v ľudskom tele, čo znamená mať viac času pri hľadaní partnera/partnerky. Davidovi sa podarí nájsť si v hoteli známosť. Zo zúfalstva predstiera náklonnosť k žene, ktorej hlavnou charakteristikou je to, že nemá žiadne city a je schopná veľkej krutosti. David nechce byť zvierat'om, no žiadna žena v hoteli o neho nejaví záujem. Nemá na výber a klame. Tvári sa, že tiež nie je schopný lásky ani empatie, aby zaujal ženu, ktorá o citový vzťah síce vôbec nestojí, no keďže tiež chce ostať človekom, je ochotná vytvoriť pár s niekým rovnako necitlivým, ako je ona sama. Davidovi sa chvíľu darí predstierať. Jeho nová partnerka však časom nadobudne podozrenie, že sa David len pretvaruje. Preto ho podrobí krutému testu. Zabije jeho psa a následne mu dopodrobna rozpráva o tom, aké potešenie jej spôsobilo dokopať zviera na smrť. David chvíľu predstiera, že mu to vôbec nevaďí. Krátko na to ale odíde do kúpeľne, kde sa rozplače. Žena vtrhne za ním a konfrontuje ho s tým, že celý čas klamal a že má city ako každý iný človek. V tomto bode diskurzu nastáva pre Davida obrovský problém: klamanie o tom, či sa k Vám partner/partnerka hodí, sa vedením hotela kruto trestá. Ak by si partneri aj začali rozumieť, prípadne sa do seba zamilovali, klamstvo o hlavnej charakteristike v zmýšľaní postáv nevyhnutne vedie k zániku vzťahu. Postavy žijúce v hoteli sú v rámci fikčného naratívu jediným ukazovateľom o tom, ako v tomto svete vznikajú partnerstvá. Ako sa David zoznámil so svojou predchádzajúcou manželkou, s ktorou žil v meste, sa divák nikdy nedozvie. Isté je, že sa postavy dávajú dohromady na základe hlavných charakteristík, ktoré si vyberajú na základe neznámych absurdných kritérií.

Odhalenie Davidovho klamstva vedie v diskurze k ďalšiemu zlomu. Davidov zavraždený pes nebol len domácim miláčikom. Bol to jeho brat, ktorý bol po neúspešnom pobyte v hoteli premenený na psa. David svoju hotelovú partnerku omráči a následne zavlečie do miestnosti, kde sa ľudia transformujú na zvieratá. Z hotela musí utiecť do lesa samotárov. Tí ho po krátkom čase nájdu a prijmu medzi seba. David sa dostáva do zdanlivo úplne odlišnej skupiny ľudí, akými boli obyvatelia hotela. Odlišnosť je ale skutočne len zdanlivá. Samotári síce žijú voľne v lese, ich pravidlá sú však rovnako kruté, ako pravidlá hotela. Samotári medzi sebou nemôžu nadviazať romantický vzťah. Porušenie tohto pravidla sa prísne trestá. Pravidelne organizujú výpravy do hotela, kde rôznymi spôsobmi terorizujú jeho obyvateľov. Výpravy majú za cieľ ukázať nezmyselnosť a klamlivosť režimu, ktorý

núti svojich členov žiť v partnerskom vzťahu. Samotári si ale neuvedomujú, že ich filozofia núteného života bez partnera/partnerky je rovnako zvrátená. Nanešťastie pre Davida si práve medzi samotármi nájde známosť (ďalej len “žena”, keďže táto postava nemá meno), ktorá ho priťahuje. Je krátkozraká ako on sám. David sa síce vymanil zo sveta núteného partnerstva, v prostredí samotárov sa ale zamiluje do ženy na základe hlavnej charakteristiky, podľa ktorej bol nútený hľadať si partnerku vo svete, ktorý dovoľoval žiť plnohodnotne len zadaným jedincom. Samotári vystavujú Davida novým, no nie menej bizarným pravidlám a on sám sa v otázkach príležitosti ďalej riadi absurdným pravidlom zo sveta hotela. V tomto ohľade sa ako postava správa nelogicky. Odôvodnené a prirodzené správanie sa pri otázke pravidla hlavnej charakteristiky v *Húmrovi* ťažko hľadá nielen v hoteli, ale aj v lese. David v jednej sekvencii filmu napadne člena samotárov len preto, že si myslí, že je muž tiež krátkozraký a že má záujem o rovnakú ženu, ako on. Keď sa po krátkom fyzickom spore presvedčí, že muž nenesie kontaktné šošovky a netrpí krátkozrakosťou, ospravedlní sa a v pokoji odíde s presvedčením, že u ženy má šancu len krátkozraký muž.

David a jeho nová partnerka sú nútení svoj vzťah tajiť. Veliteľka samotárov ale začne niečo tušiť. Nájde denník Davidovej utajenej lásky, v ktorom si žena zaznamenala ich plány na útek z lesnej komunity. Veliteľka sa rozhodne udeliť žene obzvlášť krutý trest. Zavedie ju do mesta a nechá ju u chirurga pripraviť o zrak. Po návrate do lesa je žena nútená povedať Davidovu pravdu. Ich plány na útek sa komplikujú, no Davida najviac zaujíma niečo iné. Jeden z ich rozhovorov po tom, čo žena príde o zrak, prebieha nasledovne:

David: “Akú máš krvnú skupinu?”

Žena: “B.”

David: [Mlčí. Tvár si sa nervózne. Chodí sem a tam.] “Máš rada čučoriedky? Alebo ostružiny?”

Žena: “Nie, nie.”

David: “Vieš hrať na klavíri?”

Žena: “Neviem.”

David: “Vieš po nemecky?”

Žena: “Nie.”

David: “Môžem ťa to naučiť. Bude trvať minimálne rok, kým sa naučíš základy, takže sa nemusíme ponáhľať. Nemčina je na výuku jedným z najťažších jazykov. Kvôli gramatike. Je veľmi zložitá.”²³³

Davidu netrápi ani tak to, že jeho partnerka prišla o zrak. Je sklamaný, pretože už nie je krátkozraká, ale úplne slepá, a teda prišla o svoju hlavnú charakteristiku. Snaží sa pre ňu nájsť novú a pokladá jej absurdné otázky. Vyústenie tejto situácie a zároveň celého diskurzu je vôbec najbizardnejším momentom celého filmu. Davidovi a žene sa nakoniec podarí z lesa utiecť. Majú v pláne predstierať, že sú pár a ilegálne (bez manželského certifikátu) žiť v meste spolu s ostatnými zosobášenými párami. Ešte počas ich pobytu v lesnej komunite niekoľko krát navštívili mesto a predstierali, že sú manželia, preto sú presvedčení, že takto môžu žiť dlhodobo. Napriek príkorm spôsobnými ženinou slepotou sa predsa len dostanú do mesta. Záverečná sekvencia ich sleduje v reštaurácii. David si od čašníka vypýta nôž. Žena mu hovorí utešujúcim hlasom, aby sa nebál a že je to zo začiatku čudné, ale zvykne si na to. Navyiac sa mu zostria ostatné zmysly ako napríklad hmat a sluch. David zamyslene hľadá pred seba, potom odchádza na toaletu. Stojí pri zrkadle, v ústach má papierovú vreckovku a nôž drží ostrou časťou pri očnej bulve. Snaží sa vypichnúť si oči a oslepiť sa, aby mal so ženou opäť totožnú hlavnú charakteristiku. Či sa to Davidovi podarí, sa divák nedozvie. Záverečná scéna je dlhým záberom na ženu, čakajúcu v reštaurácii na Davida. David sa rozhodne vedome pripraviť o zrak, čo je v ich situácii najabsurdnejšie rozhodnutie. David ušiel z hotela, len aby sa dostal do rovnako bizardného lesa,

²³³ Tamtiež.

porušil pravidlá oboch svetov len aby sa nakoniec zmrzačil kvôli nezmyselnému pravidlu, podľa ktorého sa v naratíve riadia postavy pri hľadaní partnera/partnerky. Záver filmu je tak vyvrcholením Davidovho konania počas celého diskurzu. David sa síce snaží vymaniť sa z pravidiel sveta párov i samotárov, jeho reakcie sú však značne limitované. Divák nevie, čo sa nachádza mimo mesta, hotela a lesa. Je však veľmi zvláštne, že samotári žijú v bezprostrednej blízkosti hotela, kde na nich jeho obyvatelia neustále útočia. V hoteli sa pravdepodobne nenachádza žiadna ochranka, len pár pracovníkov hotela. V diskurze je len jedna chybná, dvaja (jeden postarší) poslídci a pár, ktorý hotel vedie. Väčšina postáv prijíma situáciu, v ktorej sa nachádzajú veľmi pasívne, aj keď im ide o život. David je v tomto smere ešte problematickejší. Jeho pokusy o útek vedú len do lesa samotárov, nesnaží sa zistiť, či niekde existuje komunita ľudí, ktorá povoľuje partnerstvá na základe dobrovoľného rozhodnutia. Prijíma nové zákony samotárov, no stále sa riadi podľa pravidla hlavnej charakteristiky. Keď sa nakoniec vymaní zo sveta hotela i lesa, sám sa pripraví o zrak len aby na základe nezmyselného pravidla odôvodnil svoj nový vzťah. O Davidovi sa nedá uvažovať ako o koherentnej postave, preto je pre diváka ťažko pochopiteľná aj v rámci už tak špecifického fikčného sveta *Hümra*. Po skončení diskurzu vyvoláva mnoho otázok, na ktoré sa len ťažko hľadajú logické odpovede. David je súčasťou prostredia naratívu filmu. V rámci uzavretej vnútornej štruktúry naratívu je súčasťou fikčného sveta a jeho správanie – dodržiavanie pravidla hlavnej charakteristiky – zapadá do stanovenej logiky naratívu. Pokiaľ však zohľadníme Chatmanovu otvorenú teóriu postavy a diváka, ktorý o postave uvažuje mimo diskurz s využitím vlastných konvencií, je správanie postavy Davida dôvodom k spochybňovaniu zmyslu a oprávnenosti jeho konania. Samostatná analýza jeho postavy ukazuje, že je to práve jeho charakter, správanie a nejasnosť duševného rysu, ktoré nesú v *Hümrovi* najväčší podiel Lanthimosovej „divnosti.“

2.5. Zabití posvátného jelena

Názor, filter a implikovaný autor

Zabití posvátného jelena je Lantimosov šiesty celovečerný film a druhý natočený mimo rodného Grécka po presídlení do Veľkej Británie. Po *Húmrovi* Lanthimos opäť obsadil Colina Farrella do hlavnej mužskej role a do role jeho partnerky Nicole Kidman. Pokračoval tak v začatom trende obsadzovania veľkých hollywoodskych hviezd. Taktiež pokračoval vo svojej štúdií vzťahov, tentokrát rodinných, za pomoci nevysvetliteľných vonkajších vplyvov, ktoré na nich pôsobia. *Zabití* je príbehom úspešného a majetného lekára Stevena, jeho rovnako dobre situovanej manželky Anne a dvoch dospievajúcich detí žijúcich v neznámom americkom meste. Idylický rodinný život naruší teenager Martin. Spočiatku nevinná (i keď nejasne motivovaná) známosť Martina a Stevena má pre špičkového kardiochirurga katastrofálne následky v momente, kedy sa Martin rozhodne pomstiť smrť svojho otca, ku ktorej údajne došlo na Stevenovom operačnom stole. Martin po sérii niekoľko mesačných stretnutí postaví Stevena pred hotovú vec: ak sa Steven nerozhodne dobrovoľne zabiť jedného člena svojej rodiny, postupne zomrie každý z nich. Steven je spočiatku v šoku a vôbec nerozumie tomu, ako by teenager dokázal spôsobiť smrť jeho rodine, na ktorú nemá žiaden reálny dosah. Martinove vyhrážky sa ale na základe neznámej moci nad rodinou ukážu ako pravdivé. Deti postihuje neznáma choroba, ktorá spôsobuje, že zrazu nedokážu chodiť ani jesť. Poslednou fázou má byť podľa Martinových slov krvácanie z očí a krátko nato smrť. Steven nakoniec prijme fakt, že ak chce predísť smrti svojich drahých, musí jedného z nich obetovať.

Zabití posvátného jelena je z pohľadu Lanthimosovej filmografie a mojej práce dôležitý najmä z hľadiska kategórií filtru postáv, názoru rozprávača a kategórie implikovaného autora a ich vzájomného vzťahu v rámci jedného naratívu. Vzájomný vzťah týchto naratívnych zložiek sa počas diskurzu najvýraznejšie ukazuje cez hľadisko existencie Martinovej moci, ktorú nad rodinou má a udalostí, ktoré z uplatňovania tejto moci vyplývajú. Postava Martina a jeho záhadná, fyzikálnymi zákonmi nepodložená moc je v naratíve jediným nadprirodzeným prvkom. Pôvod Martinovej moci je v rámci naratívnej logiky

súčasťou príbehu, Lanthimos sa ju ale divákovi v diskurze rozhodol neobjasniť. Martinova moc je vlastná jeho postave a jej filteru, ktorý je v jasnom rozpore s filterom postavy Stevena.²³⁶ Filter postihuje v naratológii individuálne hľadisko postavy, ktoré má na naratív, v ktorom vystupuje.²³⁷ Postava Martina a jej filter má oproti ostatným postavám veľmi špecifické postavenie vo vzťahu k implikovanému autorovi a teda aj celému naratívu. Nie je s ním totožná, pretože je ako postava len jednou z vnútorných zložiek naratívu, zatiaľ čo implikovaný autor je všetkým týmito zložkami nadradený, pretože ich riadi. Ako ale ukážem v analýze, implikovaný autor počas celého diskurzu naznačuje divákovi, že je to práve Martin a jeho filter udalostí, ktorý je v naratíve dominantný. Z tohto dôvodu sa Martin zúčastňuje naratívneho procesu *Zabití* nielen ako postava, ale aj ako rozprávač. Preto nie je presné hovoriť o Martinovom hľadisku ako o filteri postavy. V Chatmanovej teórii je filmový rozprávač všadeprítomný činiteľ, ktorý predvádza naratív. Nie je však tvorcom naratívu, tým je implikovaný autor.²³⁸ Implikovaný autor riadi rozprávača a spôsob, akým jeho naratív prezentuje. Rozsah rozprávačových postojov k naratívu, ktoré môžu mať rozsah od neutrálneho k prísne vyhranenému, postihuje termín „názor rozprávača“²³⁹ V rámci naratívu sa v zhode s Chatmanovou terminológiou v prípade Martina nejedná o filter postavy, ale názor rozprávača. Implikovaný autor *Zabití* a jeho naratívne postupy túto teóriu podporujú. Konkrétne mám na mysli hlavný motív filmu, ktorého nositeľom je Martin a ktorého oprávnenosť je divákovi neustále podsúvaná. Ďalej je to perceptuálny názor rozprávača, ktorý prostredníctvom kamery na mnohých miestach diskurzu naznačuje divákovi osudovosť, s akou Martin vykonáva svoju pomstu. Nakoniec je to samotné vyústenie diskurzu, ktoré je opäť v prospech Martina. „Divnosť“ filmu netkvie len v Lanthimosovom rozhodnutí prideliť postave Martina nevysvetliteľnú moc, ktorá hýbe udalosťami celého diskurzu, no neukázať divákovi jej pôvod.

²³⁶ Filter všetkých postáv, okrem rozprávača Martina, budem analyzovať ako jeden Stevenov filter, pretože sa od seba navzájom nelíšia natoľko, aby bolo nutné analyzovať filter Anny a detí samostatne.

²³⁷ CHATMAN, pozn. 12, 131 – 132.

²³⁸ Tamtiež, str. 130 – 132.

²³⁹ Tamtiež, 140.

Netradičnosť *Zabití* je vo vzájomnej interakcii názoru rozprávača Martina, Stevenovho filtra a implikovaného autora a dojmu, ktorý tieto zložky a ich interakcia v rámci jedného naratívu zanechávajú na divákovi. Martinova moc je v diskurze kľúčovou, keďže jej prítomnosť a účinnosť na Stevenovu rodinu posúva celý diskurz dopredu až do finálnej scény. Každá z vyššie uvedených zložiek k nej má rozdielny vzťah. Za najkratší koniec ťahá Steven. Najskôr Martinovi odmieta uveriť, neskôr je však prinútený s jeho trestom počítať a podvoliť sa mu. Počas diskurzu nezistí, odkiaľ sa moc berie. Rozprávač Martin prostredníctvom svojich nadprirodzených schopností vykonáva akt pomsty. Počas diskurzu neprezradí, odkiaľ sa moc berie. Implikovaný autor rôznymi spôsobmi postuluje jej oprávnenosť. Počas diskurzu naznačuje jej zmysel, ale neobjasní, odkiaľ sa moc berie. Aký vplyv má takéto usporiadanie zložiek na výstavbu naratívu priblížim vo svojej analýze.

Spravodlivá odplata sa ako hlavný motív filmu ukazuje ako najpravdepodobnejšia možnosť, čo dokladá nejedna recenzia²⁴⁰ Takto identifikovaný základný motív filmu je dôležitý pri analýze implikovaného autora a toho, čo naratívom prezentuje. To začína už v úvode filmu. Úvodná scéna je spočiatku bez obrazu, takmer celú minútu necháva Lanthimos zaznieť v tme Schubertovu “Stabat mater”. Hudba doznieva v následnom detailnom zábere odkrytého ľudského srdca počas operácie. Kardiochirurg si nad odpadkovým košom po operácii v spomalenom zábere odstraňuje zakrvácané gumové rukavice a zvyšky ochranného odevu. Sekvenciu tematicky uzatvára ďalší dlhý záber na v koši zahodený pošpinený odev a rukavice. To, čo sa Lanthimos rozhodol ukázať divákovi v úvode svojho filmu je zásadné pre moju analýzu. Táto sekvencia predstavuje jednu z hlavných postáv filmu - kardiochirurga Stevena. V akom svetle je divákovi prezentovaný? Ako niekto, kto má v práci život človeka vo svojich rukách. Ako dopadla operácia a či ležal na operačnom stole Martinov otec sa s

²⁴⁰ Mark Kermode v recenzii pre *The Guardian* píše o filme ako o “a tale of mythical, methodical revenge”. KERMODE, Mark. *The Killing of a Sacred Deer* review – uneasy about a boy. *The Guardian*. [online]. 2015, 5.11. [cit. 27. 11. 2019]. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2015/nov/05/killing-of-sacred-deer-review-yorgos-lanthimos-colin-farrell-nicole-kidman>

istotou nedozvieme. Pri detailnejšej analýze sa ale ukazuje, že má hneď úvodná sekvencia zrejmy významový vzťah ku charakteru postave Stevena i Martina (napriek tomu, že sa v tejto sekvencii vôbec nenachádza) a k tomu, čo ich z hľadiska ich funkcie v naratíve najviac rozdeľuje. Bližší pohľad na úvod filmu ponúka ukážku kľúčového rozdielu medzi postavou Martina a Stevena, ktorá má na naratív zásadný dopad. Martin a Steven sú z hľadiska ich rozhodovania nad osudom ľudského života postavy podobné, paradoxne ich však táto moc v rámci diskurzu najviac odlišuje. Dôkaz môže poskytnúť už analýza úvodu filmu. Pulzujúci srdcový sval je jasnou demonštráciou Stevenovej moci. Moci nad niečím fyzickým, materiálnym, surovým a krvavým. Srdce je samozrejme živé a patrí človeku. Toho ale v scéne divák nikdy neuvidí. Navyiac je kardiochirurg schopný rozhodovať o živote a smrti svojich pacientov len na operačnom stole. Z tohto pohľadu je Martinova moc nanajvýš kontrastná. Je absolútna, keďže pred ňou postavy nedokážu ujsť. Jej pôvod je nejasný, no sila nespochybniteľná. V diskurze sa realizuje pomaly a zdá sa, že premyslene, v rámci niekoľkých krokov. Ktorý člen rodiny zomrie je na Stevenovi, ako sa však ukáže, táto voľba je len zdanlivá, keďže je to v závere filmu náhoda, ktorá rozhodne (akým spôsobom vysvetľujem v časti o sekvencii s vraždou Stevenovho syna). Navyiac sa prenechanie istej zodpovednosti Stevenovi za výber toho, kto bude obetovaný za ostatných, ukazuje ako ešte krutejší akt pomsty, ako keby o výbere rozhodoval Martin. Vieme, že je Steven kardiochirurg a z tohto dôvodu predpokladáme, že sa jeho moc nad životom aj v rámci fikčného naratívu riadi zákonmi reálneho sveta mimo naratív. Že je Martin schopný nechať zomrieť celú Stevenovu rodinu vieme len preto, že sa mu to Martin sám rozhodol oznámiť. Ekvivalent Martinovej moci mimo naratív neexistuje, zatiaľ čo Stevenova moc lekára je bežnou súčasťou reálneho sveta. V tomto ohľade je vo vzťahu k divákovi najzásadnejšie to, že vôbec netuší, ako Martin k svojej moci prišiel a prečo skutočne funguje.

Ešte pred odhalením Martinových schopností je Steven pozvaný na návštevu k Martinovej matke. Po večeri sa napriek Stevenovmu naliehaniu, že musí odísť skôr za manželkou a deťmi všetci usadia k Martinovmu obľúbenému filmu - *Na hromnice o den více* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993). Konkrétny dialóg (s vynechaním dvoch replík vedľajšej postavy, ktorá nie je pre analýzu dôležitá), ktorý sa z filmu v *Zabití* objaví, znie nasledovne:

Žena: “Prečo mi to hovoríš?”

Muž: “Pretože chcem, aby si vo mňa verila.”

Žena: “Nie si *Boh*, ver mi. Dvanásť rokov som chodila na katolícku školu.

Muž: “Ako vieš, že nie som *Boh*?”²⁴¹

Nie je náhoda, že je vo filme v pozadí na krátko vyobrazená práve táto scéna. Jej detailnejšia interpretácia v pôvodnom filme nie je predmetom mojej analýzy, ale aj bez predchádzajúcej znalosti filmu *Na hromnice o den více* je jej najjednoduchšie vysvetlenie nasledovné: Muž sa snaží presvedčiť ženu, že je Boh, ale žena mu neverí na základe svojho vzdelania z katolíckej školy. Muž sa ale naďalej pýta, ako môže skutočne vedieť, že nie je Bohom. Žena na základe racionálneho uvažovania tvrdí, že muž nie je Bohom, avšak ten sa ohradzuje tým, že to žena nemôže skutočne a s istotou vedieť. Steven v tomto momente filmu ešte nič netuší, avšak implikovaný autor opäť hrá s Martinom. Dialóg zo sledovaného filmu má interpretačný presah do naratívu *Zabití*. Ten naznačuje, že je jedna z postáv z hľadiska svojich schopností nad priebehom udalostí nadradená nad ostatnými. O to naliehavejšie vyznieva sekvencia, ktorá sa odohráva krátko po scéne filmu vo filme. Podobne ako z výseku z *Na hromnice* sa jedna postava (Martin) snaží presvedčiť druhú postavu (Steven) presvedčiť že je niečo viac ako ostatní. Ide o scénu, v ktorej Martin vysvetľuje Stevenovi, čo sa bude diať s jeho rodinou.

Lanthimos si s odhalením skutočného motívu Martinových stretnutí so Stevenom dáva pomerne na čas. Steven je z Martinovej neustálej snahy o kontakt (a o zblíženie s jeho matkou) otrávený a len nerád znáša Martinovu prítomnosť. Divák to môže vidieť napr. v scéne, kedy sa Martin bez oznámenia objaví u Stevena v

²⁴¹ *Zabití posvätného jelena*, pozn. 17.

práci. Svedkom tohto stretnutia je Stevenov kolega. Steven Martina predstaví ako kamaráta svojej dcéry, ktorý sa chce stať kardiochirurgom, čo nie je pravda a len veľmi neochotne berie Martina do svojej ordinácie. O tom, kto v skutočnosti Martin je klame Steven aj svojej manželke. Po Stevenovom zoznámení s Martinovou matkou sa Steven snaží odmietnuť ďalšie pozvanie na stretnutie, avšak Martin na stretnutí trvá. Sekvencia, v ktorej Martin vysvetľuje Stevenovi, čo sa bude s jeho rodinou diať v najbližších dňoch, prebehne takmer až v polovici celkovej stopáže. Martin a Steven sedia v nemocničnom bufete, po tom, čo Stevenov syn bez zjavnej fyziologickej príčiny prestal chodiť. Ich rozhovor prebieha nasledovne (uvádzam pre analýzu len kľúčové repliky):

Martin: “Chcem ešte niečo povedať. Veľmi ma mrzí, čo sa stalo Benovi [Stevenov syn].”

Steven: “Nie je to nič vážne.”

Martin: “Ale je. Ten kritický moment, ktorý sa mal jedného dňa odohrať, práve nastal [pauza]. Vies, čo tým myslím.”

Steven: “Nie, neviem.”

Martin: “Áno, je to presne tak, ako si myslíš. Tak, ako si ty zabil člena mojej rodiny, teraz musíš zabiť člena tej svojej, aby si to vyvážil, rozumieš? Nemôžem ti povedať, koho máš zabiť. To je na tebe, ale keď to neurobíš, všetci budú chorí a zomrú. Bob zomrie, Kim zomrie, tvoja žena zemrie. Všetci budú chodí a zomrú. Najskôr je ochrnutie končatín, potom odmietanie jedla a hladovka. Tretie krvácanie z očí a štvrtá smrť. Jedna, dva, tri, štyri. Buď bez obáv, tebe sa nič nestane. Ty len musíš zostať pokojný... Už nemám čo povedať. Pokiaľ teda nemáš žiadne otázky.”²⁴²

²⁴² Tamtiež.

Nasleduje záber na Stevenov strnulý a nič neprezrádzajúci výraz podfarbený dramatickou hudbou. Martin je ochrankou vyvedený z nemocnice. Nutno poznamenať, že sa Martinov tón hlasu ani výraz tváre vôbec nelíšia od jeho predchádzajúcich replík vo filme. O možnej premyslenej a systematickej vražde troch ľudí hovorí rovnako, ako hovoril predtým o svojom obľúbenom filme. Steven Martinovi spočiatku neverí. Nie je žiadne racionálne vysvetlenie, ktoré by dokázalo odôvodniť Martinov vplyv na zdravie a život jeho rodiny. Neverí mu rovnako, ako žena v scéne z filmu, ktorú nedávno sledoval s ním a jeho matkou, neverí mužovi, ktorý tvrdí, že je Boh. Či je neznámy muž v tejto scéne Bohom alebo nie sa divák dozvedieť nemusí, scéna z *Na hromnice* zapadá do zámeru implikovaného autora naznačiť divákovi, že je to Martin, ktorý oplýva akousi božskou mocou nad Stevenovou rodinou. Martinov otec je podľa jeho slov mŕtvou Stevenovou vinou a spravodlivosť musí byť nastolená smrťou člena Stevenovej rodiny. Martin tento fakt zdeľuje bez emócií - ako Boh, ktorý len koná svoju povinnosť voči vyššiemu poriadku sveta.

I keď mu Steven, rovnako ako žena zo scény, ktorú sledoval s Martinom a jeho matkou nedôveruje, postupne sa ukazuje, že mal Martin pravdu. Znovu sa však udalosti dejú bez Stevenovho pochopenia. Nezdá sa, že by postrehol - v danej chvíli, či neskôr - význam scény z filmu, ktorú sledoval. Podľa pravidiel príbehu a diskurzu Steven nakoniec sledoval väčšiu časť filmu, než divák, konkrétna scéna bola implikovaným autorom úmyselne zvolená len pre implikovaného diváka. Naviac je Martin presvedčený o tom, že si je Steven absolútne vedomý toho, čo sa bude diať s jeho rodinou a že chápe význam svojho spravodlivého trestu. Steven si ale nie je vedomý vôbec ničoho. Martin vo svojej replike opakovane Stevena uisťuje, že k tomuto momentu muselo dôjsť a že určite vie, čo tým myslí. Steven odpovedá, že nevie. Či je skutočne zodpovedný za smrť Martinovho syna v tomto momente diskurzu ešte nie je jasné, avšak Steven rozhodne netuší rozsah Martinovej moci ani to, odkiaľ pochádza.

Keď záhadná choroba postihne aj jeho dcéru, Kim, Steven stále dúfa, že existuje racionálne vysvetlenie. Prizná svojej žene, že Martinov otec zomrel na jeho operačnom stole a že sa Martin vždy správal zvláštna a podľa jeho názoru má vážne

psychické problémy, zbláznil sa a je nebezpečný. Martin a Steven sa v príbehu filmu stretávali počas šiestich mesiacov, ktoré vo filme nevidíme a nemáme objektívnu správu o tom, aký bol predtým. Na mnohých miestach diskurzu sa ale skutočne správa nezmyselne. Spôsob akým zdelil správu o svojom pláne Stevenovi je jedným z príkladov. Ďalším je scéna, kedy, ako divák vie, otvorene klame Anne o neexistujúcej Stevenovej náklonnosti k jeho matke. V tej istej sekvencii nazýva Stevena - muža, ktorého trestá za vraždu svojho otca - dobrým chlapom s krásnymi rukami. Martinova súdnosť či vyšinutosť je ale z hľadiska uskutočnenia jeho zámeru vedľajšia. Dôležité je to, že sa udalosti v diskurze odohrávajú na základe Martinovej moci, postulovanej implikovaným autorom, ktorej objasnenie v diskurze absentuje. Martin sa možno správa ako podivín, no pre Lanthimosov naratív nie je nositeľom „divnosti“ jeho charakter, ale nejasný pôvod jeho moci nad Stevenovou rodinou.

Sekvencia finálnej vraždy je z významového hľadiska tiež pozoruhodná. Steven sa nedokáže rozhodnúť, ktorý z členov jeho rodiny má zomrieť, preto necháva zvoliť náhodu. Paradoxne v najkomickejšej scéne filmu Steven zviaže členov svojej rodiny, rozmiestni ich okolo seba do kruhu, nasadí im na hlavu obliečku z vankúša, sám si cez oči natiahne čiapku, vezme do ruky brokovnicu, roztočí sa a strieľa podľa náhody. Na tretí pokus trafi Boba priamo do srdca a „posvätný jeleň“ umiera. Dejisko záverečnej sekvencie je podnik, v ktorom sa predtým často stretávali Martin a Steven. Martin vchádza do miestnosti, rodina bez Boba je usadená pri stole. Scénu dokresľuje hudba, podobná tej z úvodnej sekvencie. Martin pozoruje rodinu. Kim je opäť schopná jesť, dáva si kečup na hranolky a pozoruje Martina. Steven sleduje Kim a nepatrne pokýve hlavou, akoby bol spokojný, že je dielo dokonané a jeho dcéra je opäť zdravá. Vedome si síce nevybral, koho z rodiny obetuje, no nestál s rukami založenými v pozadí. Vzal do ruky zbraň a ukončil ich trápenie. Rodina vstáva a odchádza. Kim sa pomaly otáča a nepatrne sa na Martina usmeje. Film uzatvára dlhý záber na Martinovu meravú tvár. Implikovaný autor sledom záberov a vyššie popísanými detailami naznačuje, že sú postavy vlastne spokojné s tým, ako to všetko nakoniec dopadlo. Ak film začal sekvenciou, v ktorej sa významovo odrážala Martinova moc a Stevenova slabosť, koniec filmu s použitím iných záberov naznačuje niečo podobné. Steven vykonal to, čo od neho Martin požadoval a i keď sa Steven nakoniec odhodlal

aspoň k nejakému činu, je to Martin, ktorého tvár a víťazstvo uzatvára diskurz. Implikovaný autor aj v závere filmu postuluje Martinov názor ako ten dominantný.

Ďalším náznakom toho, že implikovaný autor a Martinov názor postulujú totožný záver, vyplýva z otázky, či je Steven skutočne zodpovedný za smrť Martinovho otca. Steven spočiatku tvrdí, že nie je a že sa s Martinom stretával len z ľútosť. Tvrdí, že jedine anesteziológ môže zabiť pacienta, nikdy nie chirurg. Neskôr sa však dozvedáme od Stevenovho kolegu, že Steven pred operáciou pil (čo potvrdil aj sám Steven) a že to v tej dobe mal vo zvyku. Stevenov kolega však asistoval pri rovnakej operácii ako anesteziológ a k protikladu k Stevenovmu tvrdeniu zastáva názor, že pacienta môže zabiť len chirurg, nikdy anesteziológ. Istota je teda v tom, že Steven pred operáciou pil a pravdepodobne bol alkoholik a že jeho manželka verí v jeho vinu, keďže mu v jednej scéne otvorene vyčíta situáciu, v ktorej sa nachádzajú. Na viacerých miestach diskurzu je Steven zámerne podávaný implikovaným autorom ako nie príliš sympatická postava, napriek tomu, že by mohol kvôli svojmu trápeniu vyvolávať u diváka opačné emócie. Toto tvrdenie môžem podporiť nedôverou jeho manželky a tiež tým, že Steven opakovane hazardoval s ľudským životom, keďže počas operácie nebol triezvy. Taktiež sa pri rozhodovaní o tom, ktoré s detí je vhodné obetovať ešte pred finálnou vraždou Bena rozhodne zjásť za riaditeľom školy a zistiť, ktoré z jeho detí je menej nadané a teda vhodnejšie na obeť pre Martina.

Iným prvkom naratívu, tentokrát skôr štýlotvorným, ktorý divákovi prezentuje Martinovu moc a jej všadeprítomnosť a absolútnosť je perceptuálny názor rozprávača. V Chatmanovej naratológii podľa *Dohodnutých termínov* sa jedná o taký prenos obrazu kamerou, ktorý nie je filtrovaný cez hľadisko konkrétnej postavy.²⁴³ Jedná sa o zábery, ktoré divák nevidí pohľadom jednej z postáv. Inak povedané, je to záber, ktorý by v rámci mizanscény nemohol sprostredkovať zrak postavy a predmet či osobu, ktorú vidí, pretože sa v scéne postava s takým uhlom pohľadu jednoducho nenachádza, ale len kamera postavená na určenom mieste.

²⁴³ CHATMAN, pozn. 12, str. 151.

Počas naratívu *Zabití* majú takto vytvorené zábery jeden spoločný motív. Uhol, ktorým snímajú danú scénu sa na postavy pozerá buď z výšky, akoby bol pohľad kamery umiestnený tesne pod stropom miestnosti, alebo naopak z nižšej časti, akoby bol pohľad umiestnený z podlahy smerom nahor k telám postáv. Takmer nikdy nie je v rovine očí, skoro vždy len vtedy, kedy sa jedná o perceptuálny filter postáv, čo je naopak záber, ktorý sprostredkúva presný uhol pohľadu postavy.²⁴⁴ Príkladom scény, ktorá je snímaná cez perceptuálny názor rozprávača, je napríklad rozhovor Stevena s jeho kolegom, v ktorom Steven klame o tom, kto je Martin a ako sa s ním Steven zoznámil. Pohyb kamery vo filme je tiež veľmi špecifický. Pre naratív *Zabití* je typický veľmi pomalý pohyb kamery, ktorý postavy sleduje buď spredu alebo zozadu počas ich chôdze. Opäť sa ale jedná o perceptuálny názor, keďže postavy v týchto scénach žiadna iná postava týmto spôsobom nesleduje. Divák to pozná tak, že sa krátkym prestrihom kamery pozrie pred, alebo za kráčajúce postavy a vidí, že v zábere nikto okrem sledovaných postáv nie je. Z hľadiska interpretácie tohto výrazového postupu je nutné dodať, že v poslednej sekvencii, v ktorej sa postavy stretávajú v jednom bistro a v ktorej je Martinova pomsta dokonaná, sú všetky zábery prezentované prostredníctvom perceptuálneho filtru postáv.²⁴⁵ To znamená, že divák vidí všetko cez uhol pohľadu postáv, ktoré sa na seba striedavo pozerajú. Implikovaný autor takmer počas celého diskurzu využíva perceptuálny názor kamery k postulovaniu názoru rozprávača Martina. Záber kamery, ktorý postavy na rôznych miestach nepozorovane pomaly ale s istotou sleduje je predzvesťou Martina a jeho pomsty, pred ktorou niet úniku. Výška záberov, ktoré sú v rámci perceptuálneho názoru len zriedkakedy vo výške očí (pohľadu postáv), je sprítomnením osudovosti, ktorý akoby na postavy čakala niekde v kúte miestnosti. Málokterý záber v *Zabití* je z tohto pohľadu významovo neutrálny.

Nesúrodosť naratívu po skončení filmu spočíva v tom, že divák vníma v jednom ucelenom naratíve hľadisko implikovaného autora – ktorý, ako vyplýva

²⁴⁴ Tamtiež, str. 152.

²⁴⁵ Tamtiež, Str. 153

z analýzy vyššie, často prezentuje to, čo vníma postava rozprávača Martina a jeho názor - ale taktiež filter postavy Stevena, ktorý riadi rovnaký implikovaný autor. Vďaka implikovanému autorovi divák vníma všetko, čo sa v diskurze odohráva. Je schopný identifikovať náznaky implikovaného autora, ktoré naznačujú, že je Martinova moc skutočná a že má z hľadiska hlavného motívu filmu opodstatnenie. To divák nie je schopný vnímať cez filter Stevenovej postavy, keďže Steven odmieta oprávnenie Martinovho trestu. Divák ale zvažuje diskurz aj z pohľadu Martinovho filtru, ktorý nemôže byť totožný s implikovaným autorom, pretože je Martin v naratívnej postavou, avšak v rámci uplatnenia motívu filmu implikovaný autor prezentuje jeho názor rozprávača, ktorý spočíva v oprávnenej pomste na Stevenovej rodine. Ani implikovaný autor, ani názor Martinovej a filter Stevenovej postavy, ani iná zložka naratívu však nedokážu pre diváka vysvetliť to, na akých princípoch funguje Martinova záhadná moc. Implikovaný autor naznačuje jej príchod, ukazuje nám jej silu a opodstatnenie v rámci zmyslu naratívu. Martin ju ako postava a zároveň rozprávač, ktorý je jej nositeľom, demonštruje. Steven ju spochybňuje, no nakoniec sa jej musí podvoliť. Pôsobí ako nadprirodzený element v inak realistickom diskurze a žiadna zložka naratívu jej pôvod nedokáže vysvetliť. V naratívnej *Zabití* absentuje logika najdôležitejšieho hýbateľa celého diskurzu, čo je hlavný dôvod „divnosti“ celého filmu. Domnievam sa, že jej záhadný pôvod len podtrhuje jej osudový charakter a zároveň strach, ktorý z nej postavy majú. V rámci vnútornej usporiadanej naratívu dáva perfektný zmysel. Preto o absencii logiky hovorím vo vzťahu naratívu k divákovi, v ktorom oná „divnosť“ vystupuje.

Záver

Yorgos Lanthimos je režisér, ktorý svoje filmy - naratívy - vytvára netradičným spôsobom. Od roku 2009, kedy sa jeho druhý celovečerný film *Špičák* jednoznačne zaradil do fenoménu kinematografie, akým je grécka divná vlna, je každý jeho ďalší film charakterizovaný prvkami, ktoré narúšajú divácke očakávania a spochybňujú spôsob, akým film dokáže vyrozprávať príbeh. Lanthimos sa od gréckej divnej vlny svojím výrazným úspechom a neskôr presídlením do Veľkej Británie odklonil, jeho postupy sa však v novom prostredí, s navýšeným rozpočtom a s pozornosťou hollywoodských hviezd nevytratil. Lanthimos a jeho naratívy sú k otázke diváckeho vkusu a tolerancie nekonvenčného rozprávania nekompromisné. Zvedavosť s akou som od začiatku pristupovala k otázke nekonvenčnosti Lanthimosových filmov našla svoje uplatnenie v detailnej analýze jeho filmografie. Naratológia Seymoura Chatmana sa ukázala ako vhodná metóda k naplneniu cieľa práce. „Divnosť“ s ktorou sa grécky filmár preslávil sa skutočne nachádza v naratíve a v jeho interakcií s divákom. Pochopenie zložiek naratívu podľa Chatmana a ich aplikácia na konkrétne naratívy Yorgosa Lanthimosa potvrdila pravdivosť mojej hypotézy.

Prvá analytická kapitola, venovaná Lanthimosovmu debutu *Kinetta* sa sústredila na naratívnu kategóriu prostredia. V naratíve, v ktorom si postavy vytvárajú ďalšie, druhé prostredie bola otázka spôsobu, akým takto postavený naratív ovplyvňuje postavy obzvlášť zaujímavá. Postavy si z prostredia, ktoré si pre seba sami vytvorili, preniesli správanie, ktoré ich v závere filmu charakterizovalo v rámci celého diskurzu. V naratíve tak boli absolútne definované svojím prostredím, napriek ich snahe vymaniť sa z neho. *Špičák* a analýza naratívu, v ktorom je jedna postava dominantná a vytvára fikčný svet pre tie ostatné, bola hlavnou témou druhej analytickej kapitoly. V tomto prípade som ako najvhodnejšie kategórie na analýzu zvolila udalosť, ktorú ďalej určuje jednanie a dianie a jej vzťah k prostrediu, na ktorého pozadí sa odohráva. Udalosti, ktoré sa dejú v prostredí, ktoré je k nim významovo kontrastné je hlavný zdroj nesúrodosti tohto naratívu. Dva fikčné svety môžeme objaviť aj v naratíve *Alpy*. V tomto prípade sa kategória pravdepodobnosti a motivácia ukázala ako najvhodnejšia pre detailnejšiu

analýzu naratívu. Vo vzťahu k hlavnej premise filmu sa pravdepodobnosť a motivácia udalostí ukázala ako pre diváka nedostatočná, rovnako ako motivácia postáv k ich jednaniu v naratíve. Postavy sú hlavnou témou kapitoly *Húmr*. Analýza jednania hlavnej postavy Davida sa v rámci Chatmanovej otvorenej teórie postavy ukázala ako nepravdepodobné a nelogické, i keď v rámci vnútornej naratívnej logiky Lanthimosovho sveta bolo opodstatnené. Rovnako sa v naratíve *Zabití posvätného jelena* a nerovného vzťahu implikovaného autora, názoru rozprávača a filtru hlavnej postavy ukázala odopodstatnenosť. Každá z týchto zložiek mala k jednej z hlavných udalostí filmu iný vzťah, avšak ani jedna ju nedokázala dostatočne objasniť.

„Divnosť“ sa v Lanthimosových filmoch skutočne nachádza primárne v naratíve. Každá kapitola sa sústredila na jednu až tri analyzované zložky, v ktorých sa podľa môjho názoru prezentovala najvýraznejšie. Nie je jednoduché jendoznačne tvrdiť, že naratívne zložky každého z filmov Yorgosa Lanthimosa spája rovnaký štýl netradičnosti. V jeho filmoch sa opakujú podobné motívy, ktoré sa vzťahujú k bezemočnému a mechanickému prejavu postáv, absencií vysvetlení, vytváraniu dvojitého fikčného sveta či oddaľovaniu pre diváka dôležitých udalostí. Päť analytických kapitol dokázalo, že sa nachádza v naratíve, avšak v každom filme vystupuje ako „divná“ iná zložka. Domnievam sa, že je takto postavený naratív tým, čo všetky Lanthimosove filmy dokáže spojiť v „jednu divnosť.“ Naratív, ktorý nenaruša ten (podľa Chatmana) klasický vo všetkých jeho charakteristikách, ale len v niektorých, je podľa môjho názoru pre diváka o to viac netradičnejší, ako keby si Lanthimos vytváral svoje fikčné svety výhradne podľa pravidiel svojej vlastnej fantázie.

Zoznam použitých prameňov a literatúry

PRAMENE

Alpy [Alps]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Grécko, Haos Film, 2011.

Húmr. [Lobster]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Írsko, Veľká Británia, Grécko, Francúzsko, Holandsko, Element Pictures, 2015.

Kinetta. [Kinetta]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Grécko, Haos Film, 2005.

Špičák [Dogtooth]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Grécko, Boo Productions, 2009.

Zabití posvátného jelena [The Killing of a Sacred Deer]. [film]. Réžia Yorgos Lanthimos. Grécko, Film4, 2017

Na hromnice o den více [Groundhog Day]. [film]. Réžia Harold Ramis. USA, Columbia Pictures, 1993.

LITERATÚRA

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. xiv, 370s. ISBN0-299-10170-3.

BRADSHAW, Peter. Dogtooth. The Guardian. [online]. 2010, 22. 4. [cit. 27.11.2019]ISSN17563224. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2010/apr/22/dogtooth-review>

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Preložil Luboš PTÁČEK, preložil Brigita PTÁČKOVÁ. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, 259 s. ISBN 8024401754

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Preložil Milan ORÁLEK. Brno: Host, 2008, 328s. Teoretická knihovna. ISBN978-80-7294-260-2.

Colin Farrell and Yorgos Lanthimos talk The Killing Of A Sacred Deer | Film4. In: *Youtube: Film4* [online]. 2.11.2017 [cit. 12.9.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=C29iACkyfYY>

Colin Farrell and Yorgos Lanthimos - "control is a delusion." In: *Youtube: q on cbc* [online]. 3.11.2017 [cit. 10.12.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=T61nQOjavoQ>

ČSFD. Česko-Slovenská filmová databáza [online]. [cit. 9.12.2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/59074-yorgos-lanthimos/>

FISHER, Mark. DOGTOOTH: THE FAMILY SYNDROME. *Film Quarterly* [online]. 2011 [cit. 27.11.2019]. ISSN00151386. Dostupné z https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2011.64.4.22?seq=1#page_scan_tab_contents

IMDB. Internet Movie Database [online]. [cit. 9.12.2019]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0487166/>

KAPSASKIS, Dionisios. Translation as a critical tool in film analysis: Watching Yorgos Lanthimos' Dogtooth through a translational prism. *Translation Studies* [online]. 2017 [cit. 27.12.2019]. Dostupné z https://www.academia.edu/33756648/Translation_as_a_critical_tool_in_film_analysis_Watching_Yorgos_Lanthimos_Dogtooth_through_a_translational_prism

KERMODE, Mark. The Killing of a Sacred Deer review uneasy about a boy. *The Guardian*. [online]. 2015, 5.11. [cit. 27. 11. 2019]. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/05/killing-of-sacred-deer-review-yorgos-lanthimos-colin-farrell-nicole-kidman>

KERMODE, Mark. The Lobster review – surreal satire and black-humour laughs. *The Guardian*. [online] 2015, 18. 10. [cit. 27. 11. 2019] Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/18/the-lobster-review-colin-farrell-rachel-weisz-mark-kermode>

KLEEMAN, Alexandra. Inhuman Nature. *The New York Times Magazine* [online]. 2018, [cit. 28.1.2019]. Dostupné z <http://link.galegroup.com/apps/doc/A563244286/LitRC?u=palacky&sid=LitRC&xid=66f0df4c>.

KOHN, Eric. The Favourite' Director Yorgos Lanthimos Reveals the Method to His Madness. *Indiewire* [online]. 2018, 21. 11. [cit. 9.12.2019]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2018/11/yorgos-lanthimos-interview-the-favourite-greece-1202022576/>

NIKOLAIDOU, Afroditi. The Performative Aesthetics of the “Greek New Wave”, in Mikela Photiou, Tonia Kazakopoulou and Philip Phillis (eds.) *Contemporary Greek Film Cultures*, 2014, Special Issue of *Filmicon* , 2, 20–44.

Olivia Colman, Emma Stone & Rachel Weisz on The Favourite. In: *Youtube: Film4* [online]. 26.12.2018 [cit. 10.12.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u9CT-dLPTkY&t=473s>

PAPAILIAS, Penelope. ARCHIVE TROUBLE. *Beyond the “Greek Crisis”: Histories, Rhetorics, Politics, Special Issue of Cultural Anthropology*. [online] 2017 [cit.27.11.2019]. Dostupné z <http://www.culanth.org/fieldsights/247-archive-trouble>

PSARAS, Marios. *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*. Palgrave Macmillan, 2016. 232s. ISBN978-3-319-40309-0.

ROMNEY, Jonathan. Yorgos Lanthimos, director of *The Lobster*, on his wild, star-studded life of Queen Anne. *The Guardian* [online]. 2018, 9.12.2018 [cit. 2019-01-28].ISSN17563224. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/09/yorgos-lanthimos-the-favourite-interview>.

TRYER, Ben. This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor.

[online]. 2017 [cit. 27.11.2019]. Dostupné z https://www.academia.edu/32746781/This_Tongue_Is_Not_My_Own_Dogtooth_Phobia_and_the_Paternal_Metaphor?email_work_card=thumbnailPAPANICOLAOU, Dimitris.

NÁZOV:

Naratívna analýza „divnosti“ vo filmoch Yorgosa Lanthimosa

AUTOR:

Bc. Katarína Budajová

KATEDRA:

Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDÚCI PRÁCE:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Predmemom práce je grécky režisér Yorgos Lanthimos a netradičnosť jeho filmografie. S použitím naratológie Seymoura Chatmana ako základnej metodológie sa práca snaží identifikovať, kde sa v jednotlivých filmoch jeho špecifický prístup ukazuje najvýraznejšie. Na základe piatich analických kapitol sa s pomocou aplikovania konkrétnych zložiek naratívu, ako ich vo svojej metóde naratológie popisuje Chatman, ukazuje, ktoré časti naratívu sú v jednotlivých filmoch k vzťahu k divákovi prezentované ako „divné“.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

naratológia, naratív, „divnosť“, divák

TITLE:

Narrative analysis fo „weirdness“ in the films by Yorgos Lanthimos

AUTHOR:

Bc. Katarína Budajová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRACT:

The main subject of my thesis is Greek director Yorgos Lanthimos and his non-traditional filmography. With the use of narratology defined by Seymour Chatman as the methodological approach, the thesis is trying to identify where exactly in the narrative lies the director's specific approach to filmmaking. On the basis of five analytical chapters, the method of narratology, as defined by Chatman, is applied to specific narrative of each film and shows which individual aspects of narrative are presented to the viewer as „weird“.

KEYWORDS:

narratology, narration, „weirdness“, viewer