

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCA

2021

Bc. Lucia Vendráková

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Organický portrét společnosti
Siet'ový naratív v celovečerných filmech
Mikea Leigha

Bc. Lucia Vondráková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedúci práce: Mgr. Milan HAIN, Ph.D

Studijní program: Filmové vědy/Anglická filologie

Olomouc 2021

Prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému *Organický portrét spoločnosti: Sieťový naratív v celovečerných filmoch Mikea Leigha* vypracovala samostatne za použitia v práci uvedených prameňov a literatúry. Ďalej prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Dátum 5.5.2021

.....

Podpis

Rada by som touto cestou vyjadrila poďakovanie Mgr. Milanovi Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpezlivosť pri vedení mojej diplomovej práce. Zároveň by som sa mu chcela poďakovať za poskytnutie mnohých informácií a podkladov, ktoré mi pomohli pri písaní práce. Ďalej by som sa rada poďakovala priateľom a rodine. V neposlednom rade by som sa chcela poďakovať i samotnému režisérovi Mikeovi Leighovi, ktorý s veľkou ochotou súhlasil s rozhovorom a jeho cenné myšlienky mi pomohli k spracovaniu práce a k môjmu osobnému obohateniu.

Obsah

1. Úvod	7
1.1. Štruktúra práce	8
1.2. Predmet a cieľ práce	8
1.3. Vyhodnotenie literatúry	9
2. Metodológia	14
2.1. Neoformalizmus ako prístup	14
2.2. Naratológia ako metodologický aparát	17
2.3. Bordwellovo pojmátie narácie	19
2.4. Definícia sieťového naratívu podľa Davida Bordwella	21
2.5. Taxonómia alternatívnych rozprávání podľa Charlesa Ramireza Berga, Petra Parshalla a Marií del Mar Azcony	24
2.6. Selekcja Leighových filmov na základe načrtnutej metodológie	27
3. Kultúrno-historický kontext tvorby Mikea Leigha	31
4. Sieťový naratív vo filmoch Mikea Leigha (1988-2018)	36
4.1. <i>High Hopes</i> (1988)	36
4.1.1. Sieťový naratív vo filme <i>High Hopes</i>	37
4.2. <i>Life is Sweet</i> (1990)	42
4.2.1. Sieťový naratív vo filme <i>Life is Sweet</i>	43
4.3. <i>Secrets and Lies</i> (1996)	47
4.3.1. Sieťový naratív vo filme <i>Secrets and Lies</i>	48
4.4. <i>Topsy-Turvy</i> (1999)	51
4.4.1. Sieťový naratív vo filme <i>Topsy-Turvy</i>	54
4.5. <i>All or Nothing</i> (2002)	59
4.5.1. Sieťový naratív vo filme <i>All or Nothing</i>	60
4.6. <i>Another Year</i> (2010)	67
4.6.1. Sieťový naratív vo filme <i>Another Year</i>	68

4.7. <i>Peterloo</i> (2018)	72
4.7.1. Sieťový naratív vo filme <i>Peterloo</i>	73
5. Záver	79
6. Prílohy.....	86
7. Zoznam použitých prameňov a literatúry.....	100

1. Úvod

V roku 1971 bol uvedený debutový film Mikea Leigha – *Bleak Moments*. Túto látku ešte rok predtým inscenoval v divadle. Tento rok započal jeho filmovú kariéru a postupne sa vypracoval na popredného britského režiséra a scenáristu, reflektujúceho jednoduché medziľudské vzťahy s obrovskou dávkou pochopenia a empatie. Jeho filmy využívajú prvky z britského divadla a zároveň nadväzujú na tradíciu britského sociálneho realizmu, ktorý ma korene v päťdesiatych rokoch a je pomenovaný Lindsayom Andersonom v roku 1956 ako „Free Cinema“ – filmy s dokumentárnym charakterom, zameriavané na sociálne prípady, prevažne na nižšiu triedu pracujúcich.¹ Leighové filmy si aj napriek tomu zachovávajú výrazný i originálny autorský odtlačok. Protagonisti v jeho filmoch nepôsobia len ako *filmové* postavy ale ako tie *reálne*² a to z toho dôvodu, že pri úplnom začiatku budovania filmu nevyužíva scenár. Miesto toho si dôkladne vyberie profesionálnych hercov, s ktorými potom individuálne vymýšľa postavy. Tento proces je pomerne zdĺhavý, no výsledkom je osobitý filmový počin, ktorý v súčasnej kinematografii nemá obdobu. Práve jeho unikátna a netradičná práca s hercami ho radí k najoriginálnejším režisérom súčasnosti. Ďalším charakteristickým rysom jeho tvorby je využívanie prvkov sieťového naratívu, ktorému sa táto diplomová práca bude venovať.

Táto metóda nepatrí k tradičným naratívny postupom a Leigh ju využíva ešte predtým, než sa filmy ako *Pulp Fiction* (r. Quentin Tarantino, 1994), *Magnolia* (r. Paul Thomas Anderson, 1999), či *Amores perros* (r. Alejandro González Iñárritu, 2000) stali celosvetovo populárnymi nielen u divákov, ale boli priaznivo prijaté aj kritikmi. Jedná sa o snímky obsahujúce alternatívne typy rozprávania, kde figuruje viacero postáv. Leigh nepodlieha trendom a tvorí svoje filmy bez akejkol'vek potreby nasledovať popkultúru. Jeho filmy so sieťovým naratívom sú na prvý pohľad odlišné spojením s britským sociálnym realizmom. Sústreď sa tak na zobrazenie súdobej britskej spoločnosti a v prípade jeho historických snímok

¹ CARDINALE-POWELL, Bryan – DiPAOLO, Marc. *Devised and Directed By Mike Leigh*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2013, s. 174. ISBN: HB: 978-1—6235-6599-2.

² Taktiež, s. 7.

taktiež konvencií 19. storočia. Práve podrobnejší rozbor Leighoveho pracovania so sieťovým naratívom bude predmetom tejto práce. Práca nesie názov *Organický portrét spoločnosti* a to hlavne z dôvodu Leighového snaženia sa o čo najautentickejšie zachytenie reality. V priloženom rozhovore s nim bolo toto adjektívum z jeho úst niekoľkokrát použité a vzťahuje sa k jeho názoru, že film má byť organickou entitou.

1.1.Štruktúra práce

Telo práce je rozdelené do niekoľkých kapitol. V prvom rade je pre analytika dôležité určiť cieľ a predmet práce, to poskytnem v kapitole nižšie. Pre relevantnú analýzu práce je nutné popísať i literatúru, s ktorou pracujem. Tieto spisy budú vyhodnotené v samostatnej kapitole. Pre analytický postup využijem neoformalistické chápanie filmovej analýzy podané Kristin Thompson a naratologický koncept Davida Bordwella bude mojou konkrétnou metódou. Prvou časťou práce bude podrobne popísaný neoformalistický prístup. So zameraním na Bordwellov termín sieťového naratívu sa budem venovať jeho pojatiu naratológie. Na základe teoretickej časti tak vyselektujem jednotlivé Leighové filmy, ktoré naplňujú obecnú charakteristiku sieťového naratívu. Kľúčom k selekcii analyzovaných filmov je syžet zložený z väčšieho počtu protagonistov. Druhá časť sa prikloní k analýze Leighovej filmovej tvorby, pričom využijem mnou vytvorenú časovú os, ktorá bude slúžiť na lepšie orientovanie sa v postavách. Záver poskytne vyhodnotenie získaných znalostí a všeobecne zhrnie Leighovu prácu so sieťovým naratívom a poukáže na spoločné prvky v snímkach.

1.2. Predmet a cieľ práce

Cieľom práce je naratologická analýza sieťového naratívu vo filmoch Mikea Leigha. Cieľ bude dosiahnutý metódou neoformalistickej analýzy. Hlavná pozornosť bude venovaná vymedzeniu sieťového naratívu od Davida Bordwella, ktorý je podporne konfrontovaný s naratologickou literatúrou, ktorá sa k Bordwellovmu chápaniu sieťového naratívu javí pojmovo i tématicky príbuznou (Ramirez Berg, Parshall, Azcona). Cieľom práce nebude len identifikovať sieťový naratív vo filmoch, ale i popísať, akým spôsobom s ním Leigh nakladá. Snímky, ktoré podľahnú analýze, bude sedem jeho celovečerných

filmov. Aj napriek tomu, že sa Leigh venoval televíznej tvorbe bezmála 20 rokov, jeho TV tvorba je v tejto práci mimo rámec pozornosti a to najmä z praktických dôvodov, vzhľadom na to, že niektoré tieto filmy je problematické zohnať. Z dostupnej literatúry je však zrejmé, že aj v týchto filmoch pracuje Leigh s prvkami sieťového naratívu.³

Prínos tejto práce vidím v analyzovaní Leighových filmov z hľadiska naratologického. Verím, že táto práca rozšíri a doplní texty o tomto filmárovi a zároveň sprístupní informácie o Leighovej práci, keďže prevažná väčšina textov o jeho tvorbe nie je napísaná ani preložená do slovenského či českého jazyka. Dôvodom výberu tejto témy je fakt, že tento typ práce na území Česka a Slovenska ešte nebol akademicky spracovaný. Jedinou prácou v českom kontexte o tomto filmárovi je diplomová práca na tému *Mike Leigh's Late Coming Out: The analysis of Two Thousand Years and its position within modern Anglo-Jewish drama*, obhájená na Palackého Univerzite v Olomouci v roku 2016.⁴

1.3.Vyhodnotenie literatúry

Táto práca bude pracovať s fikčnými hranými celovečernými filmami Mikea Leigha. Pre pochopenie Leighovej tvorby bude práca čerpať z niekoľkých publikáciách priamo sústrediacich sa na jeho umelecký život. Knihy, ktoré o ňom boli za posledné roky publikované, sú prevažne v angličtine.

Jednou z takýchto anglických spisov je kniha *Devised and Directed by Mike Leigh*, ktorú publikoval Bryan Cardinale-Powell v spolupráci s Marcom DiPaolom.⁵ Jedná sa o dôkladne napísanú kolekciu 16 kritických esejí s úvodom k Leighovej originálnej tvorbe. Každá esej poskytuje detailné rozoberanie jeho filmov z rôznych hľadísk. Marc DiPaolo zatriedil Mikea Leigha ako auteurského režiséra, ktorý má nielen kontrolu nad väčšinou filmu, ale ktorý svoje diela

³ RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008. a WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017.s. 33-55. ISBN 978-0-7190-7237-6.

⁴ BYRTUSOVÁ, Markéta. *Mike Leigh's Late Coming Out: The analysis of Two Thousand Years and its position within modern Anglo-Jewish drama*. Palackého Univerzita v Olomouci, 2016.

⁵ CARDINALE-POWELL, Bryan – DiPAOLO, Marc. *Devised and Directed By Mike Leigh*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2013.

systematicky vytvára ako vynálezca. DiPaolo nazýva jeho prácu “devised and directed”, a pod anglickým pojmom “devised” myslí „navrhnutý”, „vymyslený“ a to v zmysle zdĺhavej práce s hercami, ktorí nepracujú so scenárom. Zároveň sa samotný režisér zapodieva i dôkladným hľadaním priestorov a to všetko predchádza natáčaniu filmu. Sú to dlhé hodiny námahy, vďaka ktorým Leigh vytvorí organický film, vystavaný na charakteroch postáv. Práve s týmto zatriedením budem v tejto práci pracovať. Publikácia je rozdelená do 4 tematicky odlišných častí. Prvá časť nesie názov „Devising Leigh“, obsahuje 5 esejí od rôznych autorov a zaoberá sa už spomínanou technikou, s ktorou Leigh svoje filmy vytvára. V druhej časti nesúcej názov „It’s an Ordinary Life“ sa traja autori v troch esejách zaoberajú Leighovým prístupom k realite a obyčajnosti. Tretia časť „Beyond Verisimilitude“ s taktiež troma esejami sa naopak venuje filmom klasifikovaným ako realistické, avšak niečím z nej vybočujú. Buď je to melodramatickým pojatím filmov ako *Vera Drake* (2004) či *Another Year* (2010), alebo zásahom osudu vo filme *All or Nothing* (2002). Posledná časť „Leigh versus the Tories“ sa skladá z piatich esejí venujúcich sa Leighovému prístupu k politike. V jeho filmoch jednoznačne presvitá vymedzenie k britskej konzervatívnej strane (anglicky Conservative and Union Party) inak nazývaná i vláda Toryovcov. Posledná časť poukazuje na fakt, že aj napriek tomu, že Leighove snímky sa zaoberajú obyčajným životom ľudí v Londýne, nechýba v nich ani širší spoločenský a často politický aspekt. Táto časť pripomína, že Leigh využíva pre zobrazenie vyššej konzervatívnej vrstvy zosmiešňujúce prvky, teda tzv. persifláž. Tieto eseje neposkytujú teoretické náhľady na jeho filmy, ale rozoberajú konkrétne zložky v jednotlivých filmoch, ako napr. Leighova tvorba z pohľadu sociálno-kultúrneho (britský sociálny realizmus je zastúpený vo filmovom médiu, v hudobnom médiu je zobrazený prostredníctvom Brit-Popu). Tento spis nereflektuje do detailu Leighové naratívne stratégie, čím sa mi otvára priestor na detailnejšie analyzovanie jeho celovečerných filmov v tejto práci.

Ďalšou osožnou knihou, s ktorou budem pracovať, je monografia *Mike Leigh on Mike Leigh* od Amy Raphael.⁶ Jedná sa o súbor rozhovorov medzi Leighom a Raphael. Kniha mapuje jeho tvorbu od debutu *Bleak Moments* (1971)

⁶ RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008.

až po jeho dovtedy posledný film *Vera Drake* (2004). Monografia je mimoriadne prínosná najmä vďaka tomu, že sa Raphael detailne zaujíma o všetky aspekty vo filme, vrátane historického kontextu a Leigh na to svedomito odpovedá. Okrem iného, Raphael dokáže vynachádzavo koncipovať otázky tak, aby sme sa dozvedeli niečo i o Leighovom osobnom umeleckom presvedčení a živote. Najužitočnejšou časťou knihy sa pre túto prácu stalo Raphaeline detailne kladenie otázok, k tomu ako Leigh postupuje pri tvorbe filmu. V týchto odpovediach sa dozvedáme, že Leigh naozaj nepatrí ku konvenčným filmárom, najmä čo sa týka príbehu. Ako vysvetľuje v knihe: „Ak by mi nejaký režim priložil k hlave zbraň a povedal, že mám na papier napísať o čom presne bude môj nasledujúci film inak ma na mieste zastrelia, musel by som zomrieť. Vyartikuloval by som niečo málo ale to je tak všetko. Aj napriek tomu mám jasnú predstavu o filme. Iba by som vám nevedel povedať, čo to je v konvenčných naratívnych termínoch.“⁷ Z tohto výroku, no i z mnoho iných odpovedí v publikácií, je výrazne vidieť, že Leigh pracuje komplexnejšie, jeho postavy nie sú len obyčajnými fikčnými postavami. Každý charakter má vo filme rovnako dôležitú úlohu: „[herci]...nevidia svoje postavy ako štrnástu najdôležitejšiu postavu, oni jednoducho nevedia o čom film bude alebo kde smeruje.“⁸ Tento prístup Leighovi dopomôže k tomu, že sú jeho protagonisti trojdimenzionálni, pretože každý z nich žije v centre svojho vlastného sveta, presne tak ako v realite. To pomôže aj k tomu, že sa divák v postavách ľahšie orientuje a nespôsobuje to chaos. Tento postup bude dôkladnejšie rozoberaný v analytickej časti.

Pre analýzu Leighových filmov budem pracovať i s knihami *Contemporary Film Directors: Mike Leigh*⁹ od Seana O'Sullivanu a *Mike Leigh*¹⁰ od Tonyho Whiteheada. Obe publikácie síce vyšli v rozličných časoch, no poskytli rozbor jeho diel a života. Avizovali na potrebu rozprávať sa o tomto filmárovi, keďže je nielen jedinečným umelcom, ale i človekom. V publikácii *Contemporary Film Directors: Mike Leigh* O'Sullivan dokazuje, že Leigh nie je len obyčajným filmárom, ale i praktikujúcim teoretikom. Podľa O'Sullivanu je Leigh hlboko zainvestovaný do

⁷ RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008, s. 25.

⁸ Taktiež, s. 31.

⁹ O'SULLIVAN, Sean. *Contemporary Film Directors: Mike Leigh*. University of Illinois Press, 2011.

¹⁰ WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017.

filmovej formy so zameraním na naratívne prvky. Argumentuje tým, ako Leigh pracuje s konceptom reality. Leighovým hlavným cieľom, podľa O'Sullivanu, je vytvoriť organický produkt, ktorý avšak nemusí byť nutne autentický v dokumentárnom slova zmysle. Herci spolupracujúci s Leighom sú profesionáli s dlhoročnými skúsenosťami na javisku. Lokácie využívané v Leighových filmoch sú hodnoverné a taktiež dôkladne zvolené, aby sedeli so sociálnym statusom postáv. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že obsah je nadradený nad formou. Mizanscéna hrá ale rovnakú úlohu ako fabula a syžet. Leighové filmy sú tým pádom i esteticky rozpoznateľné. O'Sullivan sa zameriava i na naratívnu rovinu Leighových filmov a v niektorých filmoch ich nazýva „mini narratives“ či „nested narratives“, čo v preklade znamená „zhniezdené“ naratívy. Jedná sa o príbehy každej jednej postavy, ktoré nutne nemusia súvisieť s jednotnou dejovou líniou, avšak to u diváka umocňuje pocit pochopenia jednotlivých protagonistov. Čím viac o postavách vieme, tým lepšie sa nám darí ich pochopiť. O'Sullivan si všíma Leighove naratologické postupy, ale ďalej ich už nerozoberá. V jeho spise si O'Sullivan požičiava i naratologické termíny Davida Bordwella, konkrétne čerpá z jeho knihy *Figures Traced in Light* (2005) a rozoberá tzv. „neprerušený“ záber (unbroken shot) v Leighovej tvorbe a teda sa venuje prevažne štylistickej stránke jeho diel.

Tony Whitehead v svojej knihe sa na rozdiel od O'Sullivanu dopredu dištancuje od teoretického pojatia Leighovej tvorby. Jeho zámer je kriticky zaradiť Leighovu kariéru do súčasnosti. Kládne si otázku, ako definovať Leighovu tvorbu. Prikláňa sa k tvrdeniu, že Leighove filmy tvoria harmóniu medzi realitou a fantáziou. Reálnou zložkou sú postavy a prostredie, ktoré obývajú – s ňou sa diváci vedia jednoducho stotožniť. Fiktívna časť je zasa celková komickosť až hyperbola, ktorú vo filme jeho herci predstavujú alebo v situáciách, v ktorých sa postavy ocitnú.¹¹

O Leighovej tvorbe za jeho doterajší život vyšlo i mnoho článkov a rozhovorov. Avšak ja som sa rozhodla zvoliť osobnejší prístup k skúmaniu a v lete 2019 som sa s režisérom osobne stretla v jeho kancelárii v Londýne v časti

¹¹WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017. s. 8.

Soho. Rozhovor, ktorý som s ním viedla mi poskytol definitívny prehľad o jeho prístupe k filmu. Mike Leigh vidí film ako organickú entitu. To ale predchádza množstvom dlhej práce s hercami, s ktorými individuálne spolupracuje. Spoločne tvoria jednotlivé postavy, vytvárajú im život prakticky od začiatku. Celý príbeh tak vznikne za spoluúčasti hercov. Tento dôkladný spôsob vytvárania filmu Leighovi zaručuje post originálneho filmára. Zároveň však jeho postupy dokazujú, že postavy sú nabité príbehmi a tak je možné vidieť dôležitosť sledovania naratologických cieľov. Tento rozhovor som pridala ako prílohu na konci práce.

Ako ukazuje predchádzajúci prehľad, na Leighove filmy sa hľadelo hlavne zo sústredeným sa na jeho tvorivú metódu a naratívna stránka filmu bola druhoradá. Z dostupnej literatúry je možné spozorovať, že sa jednotlivé spisy nevenovali Leighovej sieťovej štruktúre rozprávania, čo otvára priestor tejto práci, ktorá si ako prvá všíma ako Leigh pracuje s formou sieťového naratívu vo väčšom počte filmov.

2. Metodológia

2.1. Neoformalizmus ako prístup

Pre analytický postup využijem neoformalistické chápanie filmovej analýzy podané Kristin Thompson. Neoformalizmus odkazuje na ruských formalistov pôsobiacich od polovice 10. až 30. rokov 20. storočia. Kristin Thompson verí, že prístup umožňuje analytikovi rozoberať viac ako jedno umelecké dielo konzistentnejšie.¹² A práve preto navrhuje neoformalistický prístup ako jeden zo spôsobov analyzovania filmu. Ako každý princíp aj neoformalizmus musí mať obecný termín, ktorý ho charakterizuje. V tomto prípade je to „ozvláštnenie“, odborný názov, ktorý ako prvý pomenoval ruský formalista Viktor Šklovskij. Toto pomenovanie aplikuje Thompson aj do neoformalistického prístupu a popisuje ho ako „prvok všetkých umeleckých diel.“¹³ Aby sa to „ozvláštnenie“ mohlo aj reálne stať, Thompson rozlišuje štyri základne roviny významov. Denotáciu je možné zahrnúť do referenčného a explicitného významu.¹⁴ Referenčný význam spočíva v tom, že divák rozoznáva identitu reálneho sveta, ktoré dielo obsahuje.¹⁵ V explicitnom význame sa jedná o to, že to, čo divák vo filme spozoruje, chápe podľa svojej predchádzajúcej skúsenosti. Na druhej strane popisuje konotáciu, na základe ktorej odlišuje implicitný a symptomatický význam.¹⁶ V oboch významoch sa jedná už o konkrétnu interpretáciu diela. Implicitný význam je vyvolaný dielom a spočíva v interpretácii diváka. Symptomatický význam zasa reflektuje spoločenské tendencie. K tomu, aby došlo k „ozvláštneniu“, je ešte potrebné spojiť všetko, čo s filmom súvisí, pretože všetko je rovnocenné.

Aby umelecké dielo, teda i film, mohol správne fungovať, je potrebné rozlišovať motiváciu. Tú Kristin Thompson vysvetľuje ako „interakciu medzi štruktúrami diela a aktivitou diváka.“¹⁷ V eseji rozlišuje štyri typy motivácie. Prvou je kompozičná motivácia, ktorá obsahuje predloženie nejakej informácie pre diváka potrebnej na neskôr. Ďalej existuje realistická motivácia týkajúca sa

¹² THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod*. Iluminace. Roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 5. Prel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).

¹³ Taktiež, s. 12.

¹⁴ Taktiež, s. 12.

¹⁵ Taktiež, s. 12.

¹⁶ Taktiež, s. 12.

¹⁷ Taktiež, s. 15.

celkovej uveriteľnosti syžetu. Potom popisuje transtextuálnu motiváciu, a teda to, čo sa očakáva v žánroch (či film splňa žánrovú nálepku) a od hercov (ak herec hrá vo filmoch často jeden typ postavy, diváci budú predpokladať rovnaký typ aj v jeho ďalších filmoch). Thompson tvrdí, že vďaka tejto motivácii môžu vznikáť rôzne porušovania žánrových konvencií, teda dôjde k vzniku nových, zaujímavých filmových diel. Štvrtá je umelecká motivácia, o ktorej sa dá hovoriť iba vtedy, ak sú predchádzajúce tri motivácie potlačené. Nájdenie umeleckej motivácie je pre analytika zásadné.

Ďalším kľúčovým faktorom neoformalizmu je práve úloha diváka. Diváci nie sú pasívnymi subjektmi, ale aktívnymi participantmi, ktorí prispievajú ku konečnému účinku diela.¹⁸ Zároveň prechádzajú určitými aktivitami. Ako prvé Thompson popisuje fyziologické procesy, teda také, ktoré sú neovládateľné, podvedomé procesy, ako je napríklad automatické vnímanie strihu bez toho, aby si to divák nejako zvlášť uvedomoval. K tomu Thompson popisuje i nevedomé procesy. Avšak za najdôležitejšie považuje práve vedomé procesy: „Vedomé procesy sú pre neoformalistického kritika zvyčajne tými najdôležitejšími, keďže práve tu môže umelecké dielo najsilnejšie napadnúť spôsoby vnímania a myslenia, a môže nás donútiť uvedomiť si naše navyknuté spôsoby vyrovnania sa so svetom.“¹⁹ Ako som už spomínala, neoformalizmus je metóda flexibilná, a teda analytikovi značne uľahčuje rozoberanie filmu. „Neoformalistický kritik teda neanalyzuje súbor statických formálnych štruktúr (ako by mohla diktovať pozícia ‚prázdneho‘ formalistu alebo ‚umenie pre umenie‘), ale skôr dynamickú interakciu medzi onými štruktúrami a reakcie hypotetického diváka na ne.“²⁰

Pre analýzu filmu neoformalizmus využíva pojmy syžet a fabula.²¹ Syžet definuje ako štrukturovaný súbor všetkých kauzálnych udalostí, ako ich vidíme a

¹⁸ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod*. Iluminace. Roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 22. Prel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).

¹⁹ Taktiež, s. 23.

²⁰ Taktiež, s. 25.

²¹ Tieto dva pojmy použili už ruský formalisti, konkrétne ich začal používať Viktor Šklovskij vo svojej literárno-vedeckej práci *Teória prózy* (1925), tak to uvádza THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod*. Iluminace. Roč. 10, č. 1 (29), 1998, s. 31. Prel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).

počujeme prezentovať sa vo filme.²² K skúmaniu syžetu sa používajú dva aspekty, proairetický aspekt, ktorý sa chápe ako logické kauzálne prepojenie akcií²³ a hermeneutickým aspektom sa myslí nejaké odopieranie informácií v konkrétnom rozprávaní, teda akási hádanka pre diváka či analytika.²⁴ Vďaka spojeniu týchto dvoch línií si môže divák skonštruovať fabulu, ktorú Thompson vysvetľuje ako: „mentálnu konštrukciu kauzálne prepojeného materiálu.“²⁵

Z pohľadu narácie, ktorá je potrebná na rozbor filmu, Thompson odkazuje na tri pojmy od Davida Bordwella: informovanosť, sebauvedomenie a komunikatívnosť. Informovanosť vysvetľuje ako rozsah fabulačných informácií, ku ktorým má narácia prístup.²⁶ Je charakterizovaná hĺbkou rozsahu, teda do akej miery je nám prezentovaný duševný stav postáv. Sebauvedomenie sa chápe v zmysle, akým spôsobom smeruje narácia k nám divákovi. Film obsahuje vysokú mieru sebauvedomenia vtedy, ak odkazuje priamo do obecnosti.²⁷ Komunikatívnosť sa líši od informovanosti tým, že môže obsahovať nejakú informáciu, ktorú ale vedome zatajuje.²⁸

Okrem narácie, ktorá je mimoriadne dôležitým aspektom vo filme, sa Thompson vyjadruje i k štýlu filmu. Konkrétne hovorí o troch filmových technikách: priestore, čase a „abstraktnej hre medzi ne-naratívnymi priestorovými, temporálnymi a vizuálnymi aspektmi.“²⁹ Pri stanovení dominanty je nutné dať do kontextu nielen syžet, fabulu a naráciu, ale aj filmový štýl. Pri štylistickej analýze je potrebné pre analytika rozobrať štyri základné prostriedky a to kameru, strih, mizanscénu a zvuk.

Základným cieľom neoformalistickej analýzy by malo byť nájdenie a dokázanie dominanty. Kristin Thompson ju definuje ako „hlavný formálny princíp, ktorý používa dielo či skupinu diel k organizácii prostriedkov do jedného celku. Dominanta určuje, ktoré prostriedky a funkcie vystúpia do popredia ako dôležité

²² THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod*. Illuminace. Roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 31. Prel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).

²³ Taktiež, s. 32.

²⁴ Taktiež, s. 32.

²⁵ Taktiež, s. 32.

²⁶ Taktiež, s. 34.

²⁷ Taktiež, s. 34.

²⁸ Taktiež, s. 34.

²⁹ Taktiež, s. 35.

ozvlášťujúce rysy a ktoré budú menej dôležité.“³⁰ Najst' dominantu je teda pre analytika základným indikátorom toho, aká metóda je pre film vhodná.

2.2. Naratológia ako metodologický aparát

Táto kapitola poskytne vysvetlenie, ako mi naratológia čoby metodologický aparát poslúži k analyzovaniu jednotlivých Leighových filmov. Ako teoretické východiská pre rozbor jeho diel budem ako obecný prístup využívať neoformalizmus, spísaný Kristin Thompson v eseji *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod*.³¹ Naratologický koncept Davida Bordwella, ktorý spísal vo svojej knihe *Narration in Fiction Film*³² tak využijem ako konkrétnu metódu. Vzhľadom na skutočnosť, že spolu Bordwell s Thompson často píšú a ich texty vychádzajú z obdobných teoretických východísk, ide o kompatibilné prístupy. V prvej časti v krátkosti všeobecne rozoberiem naratológiu, ako vznikla a ako sa táto teória dá aplikovať na rozbor filmu.

Naratológia ako taká ma korene už u Aristotelovej *Poetiky*, kde sa autor zaoberal klasifikáciou tragédie, komédie a básne. Jeho rozdelenie jednotlivých častí diela na dej (mythos), postavy (ethos), reč (dianoia), zmysel (lexis), výjav (opsis) a usporiadanie (melopoia) podkladajú základy pre vznik naratológie ako teórie o rozprávaní. Moderná naratológia vzniká až v šesťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia a je výrazne ovplyvnená ruským formalizmom – Šklovského pojmami fabula, syžet a ozvláštnenie a dielom Vladimíra Proppa – *Morfológia rozprávky* (1928), kde Propp rozdelil postavy z hľadiska funkcií. Okrem neho bola ďalším výrazným vplyvom aj práca francúzskeho antropológa a štrukturalistu Clauda Lévi-Straussa, ktorý vo svojej knihe *Mythologiques* (1964-1971) popísal mýty ako variácie a zovšeobecnenie základných funkcií. Prvýkrát naratológiu definoval v už spomínaných šesťdesiatych rokoch literárny teoretik Tzvetan

³⁰ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod*. Iuminace.

Roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 35. Prel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).

³¹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod*. Iuminace. Roč. 10, 1998, č. 1 (29). Prel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).

³² BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Todorov v diele *Grammaire du Décaméron* (1969). Gerald Prince neskôr spresňuje a definuje termín v knihe *A Dictionary of Narratology* (1987), kde skúma nielen zložky príbehu a diskurzu, ale aj ich gramatiku.

Keďže sa naratológia v šesťdesiatych rokoch už považuje za disciplínu, definícia sa začína problematizovať a vzniká množstvo konceptov a prístupov. Postupne sa začína etablovať vo filmovom prostredí a chápe sa už ako adekvátna metodológia pri analyzovaní filmu. Vznikajú dve hlavné vetvy: štrukturálna naratológia (nazývaná i klasická) a kognitívna (nazývaná postklasická či revizionistická).

Štrukturálna naratológia sa datuje od polovice šesťdesiatych rokov vo Francúzsku. Hlavným predstaviteľom je štrukturalisticky zameraný literárny teoretik Gérard Genette. Jeho rozdelenie troch zložiek narácie na *histoire*, *narration* a *écrit* formulovalo základné naratologické východiská. Základným konceptom bol film ako zdroj rozprávania a detailný rozbor konkrétnych štruktúr a funkcií rozprávania (aké sú vzájomné vzťahy medzi jednotlivými štruktúrami). V tejto vetve je z hľadiska filmového kontextu najdôležitejšou figúrou filmový teoretik Seymour Chatman a to v dielach *Príbeh a diskurz* (1978) a *Dohodnuté termíny* (1990). Chatman systematizoval a aplikoval priame naratologické východiská na analýzu filmu a všeobecne zjednotil terminológiu.

Druhou vetvou je tzv. kognitívna naratológia vznikajúca v USA v osemdesiatych rokoch. Základným zdrojom rozprávania už nie je film, ale divák. Stáva sa dôležitým to, ako si divák film rekonštruuje a to pomocou konštrukcií tzv. mentálnych máp – individuálne a hypotetické vnútorné mentálne reprezentácie priestoru, čiže to, čo sa odohráva v hlave diváka po zhliadnutí filmu. Hlavným predstaviteľom tejto vetvy je americký filmový teoretik a preslávený naratológ David Bordwell. Jeho dielo *Narration in the Fiction Film* (1985) sa stalo základom pre pojmávanie naratológie vo filme ako takom. V spise poukazuje na priestorovosť narácie, kde divák nie len sleduje film, ale ho i vzápätí vlastne interpretuje a rekonštruje. Poňatie narácie podľa Davida Bordwella detailne rozoberiem v nasledujúcej kapitole.

Ako už bolo spomenuté naratológia sa postupne začínala problematizovať a teoretici sa snažili vymedziť určité základné pojmy pre uchopenie metodológie. Kľúčovým pojmom naratológie je teda narácia – proces, pri ktorom sa rozprávanie reálne odohráva. Rozprávanie alebo naratív je teda „príčinne prepojený reťazec udalostí, ktorý sa odohráva v čase a priestore.“³³ Základnými naratívnymi elementami sú čas, priestor a kauzalita. Rozprávanie ale závisí od príčin a následkov a ich nositeľmi sú postavy.

Aktuálne tendencie k pojímaniu naratológie sa mení tak ako sa mení kinematografia. Pojem sa postupne rozširuje na iné oblasti a naratológia je poňatá interdisciplinárne: „...zvýšení zájmu o studium příběhů a vyprávění v jiných disciplínách (např. v sociologii, psychologii, antropologii, filmové a divadelní vědě atd.), jednak rozvoj nových médií (zvl. internetu).“³⁴ Filmoví teoretici sa začali zameriavať na alternatívne naratívne prvky a v 21. storočí vzniká množstvo teoretických kníh o komplexných naratívoch ako alternatíva ku klasickej kinematografii.³⁵ David Bordwell sa venuje novodobým trendom v kinematografii i naďalej a jeho pojmá narácie a aktuálne trendy vo filmoch rozoberiem v kapitole nižšie.

2.3. Bordwellovo pojmá narácie

Jeden z najvýznamnejších filmových teoretikov je naratológ David Bordwell. Jeho pôsobenie začína už v 70. rokoch a pokračuje až do súčasnosti. Vo svojich dielach sa zaoberá prevažne kognitivismom, naratológiou a neoformalizmom. Dôvodom výberu Bordwellového pojmá narácie je fakt, že poskytuje zatiaľ najpodrobnejšie naratologické štúdie, ktoré zaraďuje až do súčasného kontextu. Bordwell sa zároveň ako prvý zaoberal sieťovým naratívom. Bordwell taktiež pracuje s neoformalizmom ako metodologickým aparátom pre rozoberanie filmov. Okrem iného sa pre Bordwella stáva dôležitým divák a procesy, pri ktorých sa divák vyzná v naratíve. Tento Bordwellov dôraz na diváka je v tejto práci nadmieru relevantný, a to najmä z toho dôvodu, že i pre samotného Mikea Leigha je divák

³³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

³⁴ SLÁDEK, Ondřej. *Od strukturalizmu k nové naratologii*, 2014, [online]. [cit. 15.3.2020], s. 282. Dostupné z WWW: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/129854>>.

³⁵ Taktiež.

neodlučiteľnou súčasťou každého jeho filmu. V rozhovore pre BBC s názvom *Arena – Making Plays: The Life and Work of Mike Leigh* podáva jasné stanovisko: „[...] a mojím hlavným zámerom je publikum či divák, ktorý sa zaujíma o postavy.“³⁶

Bordwell o naratológii pojednáva v knihe *Narration in the Fiction Film* (1985). V tomto diele vymedzuje rôzne pojmy súvisiace s naráciou. Pre naratológiu je potrebné vyčleniť syžet a fabulu, pričom vzťah medzi nimi určuje rozprávač-režisér, a tým takisto ovplyvňuje tri základné stavebné jednotky rozprávania – kauzalitu, čas a priestor. Konštruujeme si čas fabule podľa syžetu. Žánre majú tendencie opakovať naratívne štruktúry, preto je dôležité určiť žáner filmu, ktorý zásadne ovplyvňuje nielen hĺbku informácií, ktorá je divákovi poskytnutá, ale i vyvodenie si času fabule. Narácia je podľa Bordwella tok informácií o fabuli. Rozprávač-režisér má plnú kontrolu nad mierou informácií, ktoré divákovi sprostredkuje. Bordwell rozdeľuje rozsah informácií na vševediacu naráciu – využíva ju autor, ktorý chce divákovi poskytnúť čo najväčšie množstvo informácií. Na druhej strane obmedzená narácia dodáva divákovi len vybrané informácie skrz postavy alebo rozprávača. Bordwell okrem iného popisuje i hĺbku informácií a to v zmysle informovanosti diváka o psychických stavoch postáv. Z objektívneho hľadiska sú postavy vyobrazené iba na základe svojho chovania, dialógov alebo niekoľko málo situácií. K tomu sú využívané špeciálne tzv. hľadiskové zábery (point-of-view shots). Manipulácia s hĺbkou informácií slúži k umocneniu identifikácie diváka s postavou. Súčasne to môže slúžiť i k utajovaniu podstatných informácií. V takomto prípade sa jedná o nespoľahlivého rozprávača.

David Bordwell zároveň v knihe navrhol štyri základné módy rozprávania: klasické hollywoodské, umelecké, historicko-materialistické a parametrické.³⁷ Jednotlivé módy sa od seba líšia podľa schém a podľa hypotéz, ktoré na tieto schémy divák aplikuje a podľa ktorých sa menia naratívne výstavby. Prvým módom narácie, ktorý Bordwell popisuje je klasická narácia. Tento typ je dominantný hlavne v hollywoodskej kinematografii, kde protagonista príbehu má

³⁶ BBC, *Arena – Making Plays: The Life and Work of Mike Leigh*, 1982.

³⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

jasne dané motivácie a jeho cieľom je ich dosiahnuť. Takýto cieľ sa snaží za každú cenu dosiahnuť, po ceste sa vyskytuje množstvo prekážok a komplikácií a na záver sa mu buď podarí alebo nepodarí prekážky prekonať. Jedná sa o schému kanonického príbehu a teda štýl je podriadený syžetu. Na druhej strane umelecká narácia popiera konvencie klasického módu. Nie sú v nej viditeľné jasné motivácie postavy, nevieme ani jej psychologický rámec a príbeh nie je uzavretý. Umelecká narácia sa môže zdať realistickejšia, keďže sa nejedná o jasný kanonický príbeh a štýl je nadriadený syžetu. Historicko-materialistický mód narácie je podľa Bordwella taktiež v konkrétnej národnej kinematografii a to v sovietskej filmovej škole dvadsiatych a tridsiatych rokov 20.storočia. Jedná sa najmä o hnutie režisérov Sergeja Ejzenštejna a Leva Pudovkina. Tento druh narácie slúžil v tomto období hlavne na šírenie komunistickej ideológie. Posledným módom narácie Bordwell nazýva parametrickým teda metanarácia. Štýl v tomto móde jednoznačne dominuje snímku a je radikálne zviditeľnený. Narácia ako taká je spochybnená. Divácka rekonštrukcia fabula je pre diváka v tomto móde značne zložitejšia a miestami až ťažko pochopiteľná.

Bordwell sa vo svojom výklade sústreďí na detailný rozbor zložiek a princípov narácie. Vzhľadom ku kognitivistickému prístupu, ktorý je pre Bordwella typický, pre neho prvé miesto predstavuje už spomínaný divák a jeho recepcia filmu. Divák má za úlohu z týchto všetkých zložiek vystaviť čo najpresnejšiu interpretáciu diela.

2.4.Definícia sieťového naratívu podľa Davida Bordwella

V tejto kapitole sa budem zaoberať tým ako sa Bordwell vysporiadal s novým trendom alternatívnych filmových rozprávání pričom budem čerpať z jeho kníh *The Way Hollywood Tells It: Story in Modern Movies*³⁸ (2006) a *Poetics of Cinema*³⁹ (2008). V týchto dvoch publikáciách sa Bordwell zaoberá nielen klasickým naratívom v americkej tvorbe, ale najmä alternatívnym typom narácie. Ťažiskom tejto práce je Bordwellové chápanie nielen sieťového naratívu, ale

³⁸ BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2006.

³⁹ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-97778-9.

i naratológie všeobecne. Primárnou otázkou pre Bordwella je: „Ako sa inovácie vo filme môžu stať zrozumiteľné a zároveň príjemné pre väčšie publikum?“⁴⁰

V knihe *The Way Hollywood Tells It* popisuje ako v deväťdesiatych rokoch prišiel 20. storočia tzv. veľký „boom“ nezávislých filmov, ktoré sa stali celosvetovo populárnymi a divácky úspešnými, pričom za zlomový film považuje *Pulp Fiction* (r. Quentin Tarantino, 1994).⁴¹ Veľké produkčné spoločnosti si uvedomili, že i takýto naratívny spôsob môže byť divácky atraktívny. Bordwell okrem iného upozorňuje i na generačné medzery, vzniknuté videohrami, komiksami a televíziou, ktoré zásadne ovplyvnili to, ako sa filmári začali na filmy pozerat'.⁴² Diváci sú teda pripravení chopiť sa nových inovácií.

Týmito faktormi sa Bordwell dostáva k filmom, ktoré sa stávajú čoraz populárnejšie využívajúc tzv. sieťový naratív. Bordwell tento termín rozoberá v oboch už spomenutých knihách, no venuje sa mu najmä v spise *Poetics of Cinema*. Sieťový naratív prezentuje ako spôsob narácie, ktorý sa „[...] sústreďí na niekoľko protagonistov. Niektorí sa snažia uskutočniť svoje sny, zatiaľ čo iní nemajú vôbec žiaden cieľ. Či už sa tieto postavy navzájom poznajú alebo sú si cudzie, obývajú viac menej rovnaký časopriestorový rámec a môžu sa za nejakých podmienok stretnúť tvárou v tvár. Ich príbehové línie sa pretínajú, buďto s jednou alebo viacerými postavami. Niekedy si tieto stretnutia môžu postavy i sami naplánovať (tým, že si vyžadujú stretnutia alebo si stanovujú deadline), ale vo väčšine prípadov je toto stretnutie formou náhody. V tomto svete niektoré postavy, ktoré nie sú nijako prepojené sa stretnú úplnou náhodou.“⁴³ Po tejto definícii tento termín detailnejšie preberá a ustanovuje kritéria pre to, čo sieťový naratív je, a to, čo nie je. Dôležitým faktorom pri hľadaní sieťového naratívu teda nie je len to, že vo filme pôsobia mnoho postáv, ale hlavne to, že jednotlivé príbehové línie zostávajú nezávislé od seba.⁴⁴ Bordwell zároveň tvrdí že: „Ako mysteriózny film, sieťový naratív vierohodne odhalí naratívny postup, pričom pozve diváka aby si

⁴⁰ BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2006, s. 73.

⁴¹ Taktiež, s. 73.

⁴² Taktiež, s. 74.

⁴³ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 199.

⁴⁴ Taktiež, s. 193.

vytvoril hypotézu na základe lákadiel, vodidiel a medzier.“⁴⁵ Okrem iného sieťový naratív musí „[...] odhaliť spojitosť, anticipovať spojitosť a ukryť spojitosť.“⁴⁶

Bordwell v svojej štúdií pojednáva i o kauzalite, ktorá je v sieťových naratívoch obecné oslabená. Jednotlivé dejové línie nie sú kauzálne previazané a často sa neovplyvňujú vo vzťahu príčin a následkov. V týchto typoch rozprávania figuruje náhoda ako náhrada prísnej kauzality. Náhoda nemusí byť vyložene kauzálne motivovaná a zároveň sa môže pracovať i s princípom paralelizmu. Jednotlivé dejové línie v tomto prípade nemajú nejakú kauzálnu súvislosť, ale divák ich má porovnávať medzi sebou.

Postavy v takomto type narácie podľa Bordwella nemusia byť len neplastické postavy bez cieľa. Aj napriek komplexnejšiemu scenáru môže mať viacero protagonistov jasne dané zámery, ktoré diváci i ľahko rozpoznajú. Ľudia nepoznajúci sa medzi sebou vytvárajú medzery. Na rozdiel od nich si ľudia, ktorí sa vzájomne poznajú, si utvárajú zasa silnejšie spojenia. Tieto postavy sú prepojené buď príbuzenstvom, láskou, kamarátstvom alebo známosťami. Akonáhle si idú svojou vlastnou cestou, spoznávajú sa s novými ľuďmi. Bordwell tvrdí, že poznanie týchto ľudí, ktorí majú medzi sebou takéto silné väzby, dopomáha divákovi k lepšiemu porozumeniu.⁴⁷ Práve rodiny sú podľa Bordwella základ pre sieťové naratívy. Bordwell neskôr v spise aplikuje svoju definíciu sieťového naratívu na štyroch zvolených filmoch. Jedná sa o *Nashville* (r. Robert Altman, 1975), *Magnolia* (r. Paul Thomas Anderson, 1999), *Les Favoris de la Lune* (r. Otar Iosseliani, 1984) a *Les Passagers* (r. Jean-Claude Guiguet, 1999).

Bordwellov termín sieťového naratívu sa stal kľúčovým pre filmových teoretikov, ktorých rozoberiem v kapitole nižšie. Buď na neho nadväzujú, ale najmä ho rozširujú a to v prípade Ramireza Berga, ktorý vytvoril detailný a podrobný rozbor jednotlivých typov alternatívnych narácií, pod ktoré spadá i sieťový naratív.

⁴⁵ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 200.

⁴⁶ Taktiež, s. 207.

⁴⁷ Taktiež, s. 201.

2.5. Taxonómia alternatívnych rozprávání podľa Charlesa Ramireza Berga, Petra Parshalla a Marií del Mar Azcony

V tejto kapitole v krátkosti zhrniem alternatívne rozprávania podľa Charlesa Ramireza Berga, Petra Parshalla a Marií del Mar Azcony. Dôvodom výberu týchto troch teoretikov je fakt, že ich spisy o súčasných alternatívnych formách narácie sú nosne konfrontované s naratologickou literatúrou, ktorá sa k Bordwellovmu chápaniu sieťového naratívu javí pojmovo i tématicky príbuznou.

Jeden z ústredných predstaviteľov teórie o súčasných naratívnych tendenciách je Charles Ramirez Berg, profesor filmových vied na univerzite v Texase. Jeho príspevok do internetového denníka *Film Criticism* s názvom *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films* s podtitulom *Classifying the "Tarantino Effect."* (2006)⁴⁸ sa stal kľúčovým a to z toho dôvodu, že presne a detailne ako prvý popisuje a klasifikuje rôzne druhy alternatívnych narácií v súčasných filmoch. Ramirez Berg nevie popísať presné dôvody prečo sa tento typ narácie stal zrazu tak populárnym no i tak pochopil, že sa súčasná kinematografia zásadne odvíja od postmodernistickej revolúcie voči tradičným naratívom, t.j. všadeprítomné kratšie médiá ako sú hudobné videá, surfovanie po internete a hypertextové spájanie viacerých zložiek naraz, ktoré môžu obsahovať text, obrázkov, video a zvuk.⁴⁹ Rastúci záujem o videohry taktiež ovplyvnil mainstreamové myslenie, keďže sa hráči často sami zapájajú do deja. Film sa tak musí snažiť diváka zaujať za každú cenu a to jedine tak, že pôjde s dobou. Podľa Ramireza Berga vznikajú alternatívne naratívne postupy, ktoré v svojom článku rozdeľuje na 12 rôznych možností alternatívnych rozprávání. Aj keď tvrdí, že experimentovanie s naráciou nie je fenoménom 21. storočia, konštatuje, že tieto filmy boli pomerne ojedinelé. Práve filmy s alternatívnou naráciou dáva k protikladu ku dominantnému naratívne modelu, ktorý je podľa neho „Hollywoodská chronologická linearita, schéma začiatok-stred-koniec a trojaktová štruktúra.“⁵⁰ Dôležitý v príspevku je podtitul „Tarantino Effect“, ktorým Ramirez-Berg apeluje na mimoriadny úspech filmu *Pulp Fiction* (1994), ktorý sa zásadne

⁴⁸ RAMIREZ BERG, Charles. *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect."* Film Criticism. 2006, Vol. 31, 1/2, s. 5-61. ISSN 0163-5069.

⁴⁹ Taktiež, s. 6.

⁵⁰ Taktiež, s. 7.

odlišuje od klasickej narácie a aj napriek tomu dokázal divácky i kriticky nesmierne zaujať. Podľa Ramireza Berga sa Tarantinovi podarilo „naráciu urobiť zábavnou a cool a nepochybne to dopomohlo ostatným filmárom k experimentovaniu.“⁵¹Jedná o efekt, ktorý začal Tarantinom a pokračoval vznikom ďalších a ďalších filmov s alternatívnou naráciou. Tento experiment s naráciou ale nie je len v oblasti „artových“ filmov, ale objavuje sa aj v rozličných žánroch.

Ako už bolo spomenuté, jeho príspevok poskytuje prvú dôkladnú klasifikáciu alternatívnych rozprávání, o ktorú sa pred ním ešte nikto nepokúsil. Ramirez Berg ju rozdeľuje do dvanástich rôznych syžetov, ktoré ešte člení do troch kategórií. V jeho článku figuruje najmä precíznosť a detailnosť rozdelenia do podskupín.

Prvú kategóriu Ramirez Berg nazýva syžet založený na základe počtu protagonistov (Plot based on the number of protagonists): polyfónny alebo ansámblový syžet (The Polyphonic or Ensemble Plot), ktorý sa vyznačuje viacerými protagonistami nachádzajúcimi sa v rovnakej lokácii s jedným dejiskom. Ako príklad uvádza filmy ako *Crash* (2004, rež. Paul Haggis). Druhou je tzv. paralelný syžet (The Parallel Plot), v ktorom sa viacerý protagonisti nachádzajú v rozdielnych časoch či priestoroch alebo vesmíroch. Príkladom je už film D.W. Griffitha *Intolerancia* (1916), a zo súčasnosti uvádza napr. snímku *The Hours* (2002, rež. Stephen Daldry). Zaujímavosťou je, že Ramirez Berg nenašiel film, v ktorom by bolo viac ako štyri zápletky. Tretím typom môže byť syžet so znásobenou osobnosťou (The Multiple Personality Branched Plot). V tomto type sa jedna postava vyskytuje ako viacero rôznych postáv, poprípade iná verzia tej istej osoby. Ako príklad uvádza film *Sliding Doors* (1998, rež. Peter Howitt). Štvrtou variáciou je štafetový naratív (The Daisy Chain Plot), kde nefiguruje žiadna hlavná postava, ale jeden protagonista vedie k druhému. Ramirez Berg tu uvádza snímku *Slacker* (1991, rež. Richard Linklater). Druhú kategóriu nazýva syžet založený na preorganizovaní času; nelineárne zobrazenie deja (Plot Based on Re-Ordering of the Time; Nonlinear Plots). Tretou kategóriou v taxonómii je syžet,

⁵¹ RAMIREZ BERG, Charles. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect." Film Criticism. 2006, Vol. 31, 1/2, s. 5. ISSN 0163-5069.

ktorý vybočuje z klasického pojatia subjektivity, kauzality a sebauvedomelosti narácie (Plots That Deviate from Classical Rules of Subjectivity, Causality and Self-Referential Narration).

Ďalším naratológom zaoberajúcim sa komplexným naratívom je Peter Parshall, ktorý sa týmto v svojej knihe *Altman and After: Multiple Narratives in Film*⁵² zapodieva. Parshall si je tak isto ako Ramirez Berg vedomý toho, že komplexné naratívy nie sú fenoménom nového tisícročia, ale že vznikali od počiatku kinematografie ako takej. Pre filmový priemysel ako vysoko prosperujúci biznis bolo výhodne obsadiť do filmu čo najviac hereckých hviezd. Tento druh filmov Parshall nazýva ansámblové filmy (Ensemble Film) a kladie špeciálny dôraz na fakt, že na rozdiel od filmu s viacerými zápletkami (Multi-Plot Film) sa jedná o snímky čisto pre zisk. Ako prvý film ktorý sa vymyká od definície ansámblového filmu, Parshall uvádza americkú snímku *Grand Hotel* (rež. Edmund Goulding, 1932), kde síce figurovalo viacero postáv, no zároveň mali postavy i samostatné príbehy. To je pre Parshalla zásadným rozdielom medzi ansámblovými filmami a filmami s viacerými zápletkami. V knihe Parshall rozdeľuje osem filmov, ktoré podrobuje analýze a klasifikuje do jednotlivých typov. Parshall teda vychádza nielen z Altmana, ale i z Bordwella a variuje jeho definíciu sieťového naratívu podľa vlastnej definície, ktorú lepšie špecifikuje.

Ďalšou predstaviteľkou naratológie je María del Mar Azcona, ktorá sa taktiež zaoberá komplexnými typmi narácie a to vo svojej publikácii *The Multi-Protagonist Film*.⁵³ Jej rozdelenie sa taktiež podobá rozdeleniu dvoch predchádzajúcich naratológov. Azcona na rozdiel od Ramireza Berga i Parshalla kategorizuje jednotlivé druhy alternatívnych narácií pomerne stroho, no detailne sa zaoberá komplexnými naratívmi v priebehu dekád a kladie si otázky prečo sa stávajú v súčasnosti také populárne.

Alternatívnymi typmi rozprávania sa zaoberajú všetci zmienení teoretici, avšak najpodrobnejšie tieto typy syžetov kategorizoval Ramirez Berg, pretože ako prvý vytvoril ich ucelenú taxonómiu. Terminológia teoretikov si je podobná, to čo

⁵² PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham: Scarecrow Press, 2012.

⁵³AZCONA, María del Mar. *The Multi-Protagonist Film*. London: Wiley-Blackwell, 2010.

Bordwell nazýva sieťový naratív, Ramirez Berg rozširuje a kategorizuje do 6 typov, pričom pridáva ďalšie tri typy, ktoré za sieťový naratív už nepovažuje. Parshall pridáva k sieťovému naratívu ešte ďalšie 4 typy a Azcona síce priamo nevyužíva termín sieťový naratív, no obdobne kategorizuje tento typ alternatívneho naratívu do 4 typov. V tejto práci sa venujem len filmom, ktoré obsahujú množstvo postáv a teda by boli podľa Bergovej terminológie kategorizované do časti ansámblové zápletky s množstvom protagonistov sústredených sa do jedného miesta. Podľa Parshallovej kategórie by sa analyzované filmy kategorizovali do časti mozaikový naratív a podľa Azcony do časti mozaikový film.

2.6. Selekcia Leighových filmov na základe načrtnutej metodológie

Na úvod tejto kapitoly je nutné podotknúť, že nie všetky typy alternatívnych rozprávání spadajú do sieťového naratívu a do tvorby Mikea Leigha. Niektoré typy sa podľa Ramireza Berga týkajú čisto len práce s časom, teda nejaké nelineárne zobrazenie deja a všetky Leighove filmy, ktoré podstúpia analýzou, sú chronologické a nejedná sa o žiadne hranie sa s časom. Niektoré typy podľa Ramireza Berga zasa vybočujú z klasického poňatia subjektivity, kauzality a sebauvedomelosti narácie, s čím Leigh totožne nepracuje.

Kľúčom k selekcii analyzovaných filmov je syžet zložený z väčšieho počtu protagonistov. Ide o snímky obsahujúce viacero príbehov naraz. Hlavnú postavu nie je možné jednoznačne určiť. V zásade sa jedná o trojdimenzionálne, dôkladne prepracované postavy, pri ktorých nie je problém určiť ich psychologickú stránku (t.j. myšlienky, pocity) a zároveň i ich sociálne zaradenie (t.j. zaradenie do spoločnosti a ako v nej fungujú). Gro deja spočíva v ich vzájomnej interakcii. Ako už bolo viackrát spomenuté, Leighova špecifická metóda dopomáha k vytvoreniu práve takýchto plastických postáv. Individuálnou prácou s hercami, ktorí sa aj priamo podieľajú na vytvorení deja, vzniknú filmy takpovediac „za pochodu“. No aj napriek absencii scenára sa divák v jednotlivých postavách a v deji ľahko orientuje.

Na základe tohto kľúča som selektovala filmy, ktoré do tejto kategórie spadajú. Jedná sa o Leighove celovečerné filmy a to diela *High Hopes* (1988), *Life*

is Sweet (1990), *Secrets and Lies* (1996), *Topsy-Turvy* (1999), *All or Nothing* (2002), *Another Year* (2010) a *Peterloo* (2018). Sú to filmy, ktoré disponujú väčším počtom protagonistov, preto ostatné Leighové snímky analyzované nebudú, keďže obsahujú minimálne jednu centrálnu postavu. V krátkosti spomeniem o čom pojednáva dej, pretože detailnejší rozbor bude uvedený v analytickej časti. Aj napriek tomu, že sa Leigh venoval televíznej tvorbe bezmála 20 rokov, táto práca sa nebude týmito televíznymi počínmi zaoberať. Je to z toho dôvodu, že sa jedná o zmes 14 filmov rôznych metráží, ktoré sú v československom kontexte len veľmi ťažko zohnateľné. Z dostupnej literatúry je však zrejmé, že aj v týchto filmoch pracuje Leigh s prvkami sieťového naratívu. Analýza jeho televíznej tvorby by si zaslúžila samostatnú akademickú prácu.

High Hopes (1988) je zasadený do doby thatcherovskej éry a točí sa okolo života troch párov z rozličnej spoločenskej vrstvy. Prvým párom je Cyril (Philip Davis) a Shirley (Ruth Sheen), ktorí pochádzajú z robotníckej triedy. Sú zástancami socializmu a silne kritizujú konzu a súčasnú politiku. Aj napriek ich finančným problémom si žijú šťastne. Okrem iného sa starajú o Cyrilovu starú mamu pani Benderovú, ktorá už pomaly ale isto prestáva vnímať realitu (Edna Doré). Vedľa domu pani Benderovej žije snobský, malomeštiacky pár Laetitia (Lesley Manville) a Rupert (David Bamber). Ich nadbytočný prepych a komfort predstavuje všetko, čím Shirley s Cyrilom z hĺbky duše opovrhujú. Avšak Cyrilova sestra Valerie (Heather Tobias) a jej manžel Martin (Philip Jackson) práve takúto honosnosť páru závidia a prajú si byť ako oni.

Life is Sweet (1990) pojednáva o živote jednej rodiny z predmestia severného Londýna. Manželia Wendy (Alison Steadman) a Andy (Jim Broadbent) žijú v dome spolu s ich tínedžerskými dvojčatami Nicolý (Jane Horrocks) a Natalie (Claire Skinner) a jedna je odlišnejšia než tá druhá. Nicola je večne namosúrená, hundravá a problematická dievčina odmietajúca pracovať. Natalie je jej presným opakom – vyrovnaná, pracovitá a nekonvenčná. Andy rád uniká od rodiny do miestnej krčmy, kde vedie rozhovory s pochybným priateľom Patsym (Stephen Rea). Nicola sa zase stretáva so svojim priateľom (David Thewlis), ktorému ale nevenuje dostatok náklonnosti. Rodinu pravidelne navštevuje i pomerne zvláštny známy Aubrey (Timothy Spall), ktorý si chce otvoriť vlastnú reštauráciu.

Jednotlivé charaktery žijú svoje životy, stretávajú sa s rôznymi ľuďmi a tak sa príbeh prepojuje.

Secrets and Lies (1996) predstavuje opäť životy obyčajných ľudí riešiacich sled závažných tém. Hortense (Marianna Jean-Baptiste) sa po smrti adoptívnych rodičov rozhodne nájsť svoju biologickú matku. Maurice (Timothy Spall) je profesionálny fotograf milujúci svoju manželku Monicu (Phylliss Logan). Spolu s Monicou sa v ich rodinnom dome dohadujú o pozvaní Mauricovej netere Roxanne (Claire Rushbrook) na jej dvadsiate prvé narodeniny. V tom prípade by ale museli pozvať i Mauricovu sestru Cynthiu (Brenda Blethyn), s ktorou si Monica veľmi nerozumie. Postupne sa prepojujú jednotlivé dejové línie a pravda pomaly vychádza najavo. Príbeh je dynamicky poháňaný postavami a ich útrapami.⁵⁴

Topsy-Turvy (1999) pre Leigha vznikol za veľmi priaznivých podmienok a aj napriek historickému zasadeniu a muzikálnemu zameraniu pritiahol dostatok pozornosti. Jedná sa o životopisnú snímku pojednávajúcu o divadelnom partnerstve libretistu Williama Schwencka Gilberta (Jim Broadbent) a komponistu Arthura Sullivana (Allan Corduner). Vo filme sa predstaví veľké množstvo postáv, primárne ale herci z divadla a ich osobné príbehy. Autenticitu Leigh dosiahol výberom hercov, ktorí si svoje role i sami naspievali. Soprán v podaní Leonory Braham si zahrala Shirley Henderson. Herca Richarda Templa si opäť zahral Timothy Spall. Okrem toho si vo filme zahrala rolu kostymérky i Alison Steadman. Andy Serkis sa chopil role okázalého choreografa Jeana D'Aubana. Tesne pred jej tragickou smrťou si tu zahrala i Katrin Carlidge.

Filmom *All or Nothing* (2002) sa Leigh opäť vracia ku rodinným a komorným snímkam. Zameriava sa prevažne na jednu rodinu, avšak dôležitú úlohu majú i ich susedia. Phil Bassett (Timothy Spall) pracuje ako taxikár a zo svojou partnerkou Penny (Lesley Manville) si nemá veľmi čo povedať. Ich dve deti Rachel (Alison Garland) a Rory (James Corden) trpia nadváhou, no i tak sú od seba zase úplne rozdielne, Rachel poctivo pracuje ako upratovačka v domove

⁵⁴ WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017, s. 114.

dôchodcov, kdežto Rory nerobí nič. Penny pracuje v supermarkete. Jej kamarátka a kolegyňa Maureen (Ruth Sheen) má dcéru Donnu (Hellen Coker), ktorá chodí s agresívnym priateľom menom Jason (Daniel Mays). Philov kamarát a sused Ron (Paul Jesson) má taktiež nezamestnanú dcéru Samanthu (Sally Hawkins), ktorá s Rorym vysiada na sídlisku. Postupne sa film dostáva ku katarzii. Náhle zakročí ruka osudu a Rory dostáva infarkt. To donúti rodinu zamyslieť sa nad tým, čo je dôležité a čo je potrebné si naozaj vážiť.

Another Year (2010) je vyzprávaný počas štyroch ročných období od jari až po zimu. Mary (Leslie Manville) je osamelá päťdesiatnička pravidelne navštevujúca dom svojich priateľov – manželov Gerri (Ruth Sheen) a Toma (Jim Broadbent). Každé ročné obdobie so sebou prinesie nové postavy. Na jar sa zoznamujeme s Janette (Imelda Staunton) trpiacou silnou nespavosťou. Práve Gerri, ktorá je sociálnou poradkyňou sa Janette s problémom nespavosti sťažuje. V lete sa zoznamuje s osamoteným Kenom (Peter Wright), starým kamarátom Gerri a Toma, ktorý k nim prichádza na letnú grilovačku. Jeseň nás oboznámi s Katie (Karina Fernandez), ktorá sa zapáči Joeovi – syn Gerri a Toma. Zima nás na záver zavedie na pohreb Tomiho švagriny Lindy, kde sa zoznamujeme s jeho málovravným bratom Ronniem (David Bradley) a jeho synom Carlom (Martin Savage).

Peterloo (2018) je posledným Leighovým filmom opäť sa vracajúcim k historickým udalostiam. Snímka pojednáva o krvavom masakri v roku 1819, kde sa na nenásilnom stretnutí ľudí bojujúcich za základné ľudské práva odohrala jedna z najkrvavejších epizód v britských dejinách. Surový príbeh pracuje s množstvom postáv, ktoré však nepredstavujú kolektívneho hrdinu. Sú to individuálne postavy, ktoré majú svoje ideály a ciele.

Jeho zvyšné snímky obsahujú naratív, ktorý sa sústreďuje na ústrednú postavu (*Naked, Vera Drake, Happy-Go-Lucky, Mr. Turner*), či dvojicu kamarátok (*Career Girls*), kde sa hlavní protagonisti stretávajú s niekoľkými vedľajšími postavami, ktoré majú svoje vlastné dejové línie. V niektorých filmoch je síce naratív o niečo rozpínavejší, ale aj napriek tomu je dej koncentrovaný okolo jednej centrálnej postavy a tým pádom sa nejedná o sieťové naratívy.

3. Kultúrno-historický kontext tvorby Mikea Leigha

V tejto kapitole sa budem venovať Leighovej tvorbe s prihliadnutím na jeho život. Predstavím jeho filmovú tvorbu od úplných počiatkov a poukážem na ľudí, ktorí s ním roky spolupracovali a dopomohli mu k postu originálneho filmára. Na konci charakterizujem jeho autorský štýl.

Mike Leigh sa narodil v roku 1943 v židovskej rodine v anglickom Salforde neďaleko Manchestra. Jeho umelecké sklony sa prejavovali už od útleho veku, keď neustále kreslil karikatúry. V 60-tych rokoch bol prijatý na štúdium na povestnú divadelnú školu Royal Academy of Dramatic Art (RADA) v Londýne, kde započal štúdium herectva. Po čase zistil, že hranie nie je jeho doménou a tak zmenil akademické prostredie a prešiel na režirovanie a písanie a to nielen filmov, ale i divadelných hier. Nakoniec svoje štúdium úspešne dokončil na Londýnskej filmovej škole v 1965. Práve tieto akademické roky predstavujú prelom v jeho tvorbe, keďže objavuje krásu improvizácie a jej nespočetné možnosti. Začína pracovať s hercami a tvoriť hry vznikajúce tzv. „za pochodu“. V 1970 sa Leighovi podarilo získať finančné prostriedky na svoj prvý celovečerný film *Bleak Moments* (1971), ktorý vznikol ako adaptácia jeho divadelnej hry. Aj napriek pozitívnemu prijatiu snímky sa Leighovi nepodarilo natočiť ďalší celovečerný film až dlhých 17 rokov. Počas toho ale stihol natočiť veľké množstvo filmov pre britskú televíziu BBC a zinscenovať niekoľko hier v divadle. To všetko využívajúc metódu improvizácie, ktorú praktikoval od štúdia na filmovej škole. Návrat k celovečerným filmom započal v roku 1988 filmom *High Hopes*. Rozpoznanie mimo anglosaský kontext mu priniesla až snímka *Naked* (1993), s ktorou vyhral na festivale v Cannes v kategórii najlepšia réžia a najlepší hlavný herecký výkon (David Thewlis). Po tomto úspechu nasledovalo množstvo ďalších filmov, s ktorými si domov priniesol festivalové ceny. Stal sa jedným z mála britských režisérov, ktorí vyhrali hlavnú cenu v Cannes (*Secrets and Lies*, 1996) a zároveň Zlatého Leva v Benátkach (*Vera Drake*, 2004).

Dôležitým míľnikom v jeho kariérnom živote je jednoznačne rok 1989 kedy spoločne s britským producentom Simonom Channingom Williamsom

zakladajú produkčnú spoločnosť Thin Man Films⁵⁵, ktorá Leighovi zabezpečila obrovskú filmársku slobodu. Channing Williams s Leighom kooperoval už pri tvorbe TV filmu *Grown-Ups* (1980), kde pôsobil i ako prvý asistent režiséra a koprodukoval snímku *High Hopes* (1988). Plodná spolupráca s Channingom Williamsom trvala až do jeho smrti v roku 2009. Po tejto tragickej udalosti ho nahradila Georgina Lowe, ktorá taktiež spolupracovala s Leighom už predtým a to na snímkach *Naked* (1993), *Topsy-Turvy* (1999), *All or Nothing* (2002), *Vera Drake* (2004) a *Happy-Go-Lucky* (2008). Od roku 2011 sa stala právoplatnou partnerkou Thin Man Films.

Ďalším významným bodom v Leighovej filmovej kariére je dlhoročná spolupráca s kameramanom Dickom Popeom. Dick Pope začal pracovať ako kameraman dokumentárnych filmov. Točil prevažne pre BBC a špecializoval sa na dokumentaristiku často nehostinných miest napr. vo vojnových zónach či u domorodých kmeňov. V 80-tych rokoch prešiel na natáčanie celovečerných filmov. Kľúčovým rokom sa mu stal rok 1990, kde ho kvôli jeho kameramanským schopnostiam požiadal o spoluprácu Mike Leigh, konkrétne sa jednalo o film *Life is Sweet*. Táto spolupráca sa im pozdávala natoľko, že sa Pope stal Leighovým dvorným kameramanom na všetkých jeho zvyšných filmoch. Popeova predchádzajúca skúsenosť ako dokumentarista Leighovi mimoriadne vyhovovala. Dôvodom bol fakt, že Pope vedel s presnosťou zachytiť kúzlo prítomného okamihu a energiu hercov v tom danom momente.⁵⁶ Pope sám priznáva, že kooperácia s Leighom bola vrcholom jeho kariéry vzhľadom na to, že mu priniesla druhú nomináciu na Oscara za film *Mr. Turner* (2014) (jeho prvá nominácia bola za film *Iluzionista*) a množstvo ďalších nominácií na iných svetoznámych festivaloch.

Nemožno opomenúť ani dlhoročné spolupôsobenie s kostýmovou dizajnérkou Jacqueline Durran. Prvýkrát spolupracovala ako jeho asistentka na filme *Topsy-Turvy* (1999), ale plnohodnotnou kostýmovou dizajnérkou sa stala až na filme *All or Nothing* (2001). Od tohto roku pravidelne pracuje s Leighom na

⁵⁵WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017, s. 75.

⁵⁶ SMITH, Orla. *DP Dick Pope on the magical mystery tour of working with Mike Leigh* [online]. [cit. 26.2.2021]. Dostupné z WWW: < <https://seventh-row.com/2019/04/24/dick-pope-cinematographer/>>.

každom jeho filme a zároveň simultánne pracuje i s režisérom Joeom Wrightom (*Pýcha a predsudok, Pokánie, Anna Karenina*).

Za celú svoju kariéru si Mike Leigh vydobyl post jedinečného filmára a môžeme ho charakterizovať pečiatkou autora. Základným znakom jeho tvorby sú obyčajné postavy žijúce obyčajný život. Jeho filmy sú stále o ľuďoch a ich medziľudskej komunikácii. Naratívna zložka je chronologická, jednoduchá, priama a ničím spleťtá. Aj napriek množstvu postáv sa v nich divák rýchlo zorientuje a je schopný určiť vzájomné vzťahy medzi nimi. Ani štylizácia nemá za cieľ zatieniť postavy, no aj napriek tomu dopomáha deju a vykresleniu postáv.⁵⁷ Z tohto je jasne vidieť, že Leighov primárny fókus je predstavenie postáv divákovi. Nato využíva metódu improvizácie a to tak, že zhromaždí svojich hercov, s ktorými potom individuálne mesiace pracuje. Na začiatku má vymyslenú len premisu bez toho aby mal vykonštruovanú akúkoľvek postavu či dej. Sám v rozhovoroch neustále opakuje ako nevie o čom film bude, príbeh sa zrodí spolu s hercami. Výnimkou sú tak len jeho historické filmy pojednávajúce o reálnych postavách z britských dejín. Spoločne s hercami vytvárajú postavu s detailne prepracovanou minulosťou, vrátane rodinných vzťahov a príbuzenstva, vzdelania a záujmov. Mnoho z preberaných vecí sa do filmu ani nemá šancu dostať. Pre Leigha je ale dôležité, aby sa herci vedeli s postavami maximálne identifikovať a tak ich uchopiť čo najautentickejšie. Minuciózna práca s mimikou je pri tvorbe postavy rovnako dôležitá ako detailný výber lokácie, v ktorej postava žije. Herci spolu často navštevujú rôzne miesta, kde improvizujú a Leigh ich z diaľky sleduje. Herci dostanú za úlohu si svoju postavu rozvíjať aj samostatne, ako napríklad v prípade Timothyho Spalla, ktorý dva roky navštevoval kurzy kreslenia aby sa naplno vžil do postavy maliara J.M.W. Turnera vo filme *Mr. Turner* (2014). Aktéri medzi sebou nemajú dovolené prezrádzať o čom sú ich individuálne postavy a vedia iba to, čo ich daná postava vedieť smie. Ako príklad môžeme uviesť film *Vera Drake* (2004), kde herci hrajúci Verinu rodinu si neboli vedomí toho, že praktikuje ilegálne potraty. To sa dozvedeli až v procese improvizácie, kedy Veru prišla zatknúť polícia. Niektorí herci často ani nevedia a ani sa počas celého natáčania nedozvedia, či je film vlastne komédia alebo dráma. Až keď si Leigh je

⁵⁷ CARNEY, Ray. QUART, Leonard. *The Films of Mike Leigh*. Cambridge University Press, 2000, s. 241.

kompletne istý, že spolu s hercami vytvorili jednotný príbeh, začne sa natáčať. No ani počas natáčania Leigh nepoužíva scenár ani storyboard. Film stále nakrúca chronologicky, čo je ďalším typickým znakom jeho tvorby. Keďže Leigh nevie, o čom film bude, nevie ani ktorá postava sa vo filme vyskytne častejšie a ktorá menej často. Ako sám tvrdí: „Mám výborný štáb a niekedy môj film ani neobsahuje hlavnú postavu. V mojom novom filme, ktorý bude mať premiéru v Septembri 2018 mám 160 hercov a ani jeden z nich nie je hlavnou postavou.“⁵⁸

Aj napriek tomu, že príbeh vytvára spolu s hercami, jeho filmy obsahujú charakteristické rysy, vďaka ktorým je jednoduché rozpoznať jeho autorský odtlačok. Vo väčšine prípadov sa dejiskom príbehu stáva Londýn. Jeho postavy sú často svojrázne, rázovité a majú jedinečný charakter. Nejedná sa o modelové postavy. Často sa cítia uväznení, no aj napriek tomu sa snažia brať život s humorom. Vývoj postáv je taktiež typickým znakom jeho tvorby. Protagonisti vo filmoch neraz čelia dôležitým rozhodnutiam a prejdú signifikantnými udalosťami.⁵⁹ Vždy zažívajú malé úspechy i pády v ich mikrokozme a to ich príbehy robí mimoriadne uveriteľnými. Ich problémy vlastne môžu byť totožné s našimi vlastnými a tak je jednoduchšie postavy pochopiť. Týkajú sa rodinných, susedských a obecných medziľudských vzťahov doma či v zamestnaní. Práve to sa snaží v svojich filmoch Leigh dosiahnuť – porozumenie, ktoré nás vedie k tomu stať sa lepšími členmi spoločnosti. Základnou filozofiou jeho filmov je, že „všetci sú zaujímaví, a tak isto ako v reálnom svete, každá postava je trojdimenzionálna, zasadená do priestoru a v centre svojho vlastného univerza.“⁶⁰

Okrem postáv je typický aj spôsob práce s naráciou, ktorá obsahuje nízku mieru sebauvedomenia. Leigh nám predkladá dej práve pomocou narácie orientovanej primárne na observáciu postavy a jej duševných pochodov. Leigh sa nesnaží presvedčovať ani vysvetľovať. V jeho filmoch absentuje pátos. Sám mi v rozhovore na otázku ako je možné, že sa tak ľahko vyhýba sentimentalite

⁵⁸ CSÖLLEOVÁ, Eva – FORMÁNEK, Vít. *Mike Leigh: I want to make only films I want to make*. [online]. [cit. 27.2.2021]. Dostupné z WWW:

<<http://www.unitedfilm.cz/unitedvision/index.php/en/interview/item/772-mike-leigh-i-want-to-make-only-films-i-want-to-make>>, poznámka autora: hovorí o filme *Peterloo*.

⁵⁹ WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017, s. 65.

⁶⁰ CARDINALE-POWELL, Bryan – DiPAOLO, Marc. *Devised and Directed By Mike Leigh*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2013, s. 54.

odpovedal: „Vy, diváci nepotrebuje mňa, filmára na to, aby som vám hovoril ako sa máte cítiť. Sentimentalita vo filme je práve o tom, že vám ukazuje čo máte pociťovať. Zámerné vás k tomu vedie. Ja vám nemusím hovoriť ako sa máte cítiť.“⁶¹ Leigh takto dáva priestor hercom, aby divákovi sprostredkovali skrz realistické herectvo ucelenú predstavu o jednotlivých charakteroch, ktoré však nie sú vyumelkované, ale skôr môžu divákovi pripomínať ľudí, ktorých sám pozná. Sú to práve univerzálne známe ľudské hodnoty, ktoré Leighove filmy robia o toľko ľudskejšími.

Ďalším typickým znakom Leighovej tvorby je nediegetická inštrumentálna hudba s podobnými motívmi, ktoré sa opakujú počas celého filmu. Hudba aj napriek tomu, že umocňuje silné emócie je však využívaná len minimálne v priebehu jednotlivých scén a skôr sa objavuje iba pri prechodom medzi scénami.

⁶¹Osobný rozhovor s Mikeom Leighom, dostupný v prílohe na konci práce.

4. Sieťový naratív vo filmoch Mikea Leigha (1988-2018)

Touto kapitolou sa dostávam k analytickej časti tejto práce. V nej zanalyzujem filmy, v ktorých je možné spozorovať prvky Bordwellovho sieťového naratívu. V rozbere aplikujem už spomínanú neoformalistickú analýzu, konkrétne s využitím teoretického aparátu poskytnutého Davidom Bordwellom. V prvom rade rozoberiem naratologickú stránku filmu, kde popíšem konštrukciu syžetu a kauzalitu v deji. Pri skúmaní štruktúry naratívu sa bude práca opierať o graficky znázornené časové osy, v ktorých bude film rozčlenený na 20 rovnako dlhých sekcií. Časová os reprezentuje kompletnú stopáž skúmaných snímok, pričom rozčlenenie na 20 dielov odpovedá tomu, že každý diel predstavuje vždy 5% z celkovej stopáže. Zvislý stĺpec reprezentuje všetky roviny zásadných postáv a od každej z nich vedie podľa časovej osy príslušné farebné značenie. Tieto farebné sekcie predstavujú v akej časti naratívu sa aká postava a ako často objavuje. Táto os bude slúžiť ako vizuálna reprezentácia toho, koľko času je venované vybraným postavám v priebehu celej stopáže. Na konci analýzy zhrniem celkové poznatky a vyjadrím sa k Leighovej práci s prvkami sieťového naratívu.

4.1. *High Hopes* (1988)

Prvým rozoberaným filmom je *High Hopes*, v českom kontexte preložený ako *Velká očekávání*, s ktorým sa Leigh vrátil k celovečerným snímkam po nedobrovoľnej pauze. Jedná sa o film zasadený do doby thatcherovskej éry a točí sa okolo života troch párov z rozličných spoločenských vrstiev. Ako už bolo spomenuté v kapitole 2.6, dej stojí na kontraste troch párov. Zásadné rozdiely spočívajú nielen v ich zasadení do spoločenskej triedy, ale aj v ich povahových vlastnostiach. Cyril a Shirley sú milujúci, priateľskí ľudia, ktorí sú síce nespokojní s chodom spoločnosti, no ich vzájomná láska im to pomáha zvládať. Cyrilova sestra Valerie s manželom Martinom Burkom sú úplne odlišným párom. Martin je sukničkář, Valeria zasa márnivá a vyžadujúca neustálu pozornosť. Tretím párom, zastupujúcim vyššiu triedu sú Laetitia a Rupert Boothe-Brainovci, ktorí sú snobskí a filisterskí. Práve juxtapozícia týchto troch párov tvorí hlavnú tému filmu. Vo filme môžeme vidieť kontrasty zobrazenia života v Británii 80-tych rokov. Samantha Lay nazýva toto zobrazenie “stupňovaný realizmus” (heightened

realism) alebo “sociálny surrealizmus” (social surrealism) zjavne využívajúc oxymorón. Tieto označenia jasne vystihujú tón filmu.⁶²

Segmentácia syžetu preukázala, že film je chronologický a nenachádza sa v ňom jediný flashback, či flashforward. Tento fakt bude platiť i u ostatných jeho analyzovaných dielach. Celý čas sledujeme dianie postáv. Okrem syžetu je nevyhnutné brať do úvahy i fabulu. Konštruujeme si čas fabule podľa syžetu. Zásadnú rolu pri analýze naratívu zohrávajú žánre. Tie majú tendencie opakovať naratívne štruktúry, preto je dôležité určiť žáner filmu, ktorý zásadne ovplyvňuje nielen hĺbku informácií, ktorá je divákovi poskytnutá, ale i vyvodenie si času fabule. Tento film je prípadom prepojenia žánru a jedná sa o sociálnu drámu s prvkami komédie. Syžet vo filme je v rozmedzí iba niekoľkých dní, kedy sa divák oboznámi s postavami a s jedným párom dokonca prejde zmenou (Cyril a Shirley sa na konci príbehu rozhodnú mať dieťa a pani Bendrová precitne, keď si uvedomí, že doba, v ktorej žila je nevyhnutelne preč). Katarziou v príbehu je narodeninová oslava pani Benderovej, na ktorej sa Burkovci správajú nepríčetne. To Cyrila vyprovokuje natoľko, že stratí zábrany a pred matkou sa poháda so sestrou. Hádka prebieha v pozadí a my vidíme iba detail tváre na pani Bendrovú, ktorá túto hádku počúva. Divák si je podľa jej výrazu tváre vedomí, že aj napriek jej začínajúcej Alzheimerovej chorobe si je istá, čo sa deje a tak očividne trpí.

4.1.1. Sieťový naratív vo filme *High Hopes*

Ako bolo spomenuté vyššie, kľúčom k selekcii analyzovaných filmov je syžet zložený z väčšieho počtu protagonistov. Ide o snímky obsahujúce viacero príbehov ktoré sa odohrávajú naraz. Hlavnú postavu nie je možné jednoznačne určiť. Podľa Bordwellového pojatia sieťového naratívu je rozhodujúce nielen to, že či sa vo filme vyskytuje viacero postáv, ale najmä to, že príbehové línie sú od seba separované. Na základe informovanosti a komunikatívnosti naratívu si tak divák sám spojí dané súvislosti. Ďalšou indikáciou sieťového naratívu môže podľa Bordwella byť rodina a prepojenie medzi jednotlivými členmi.

⁶² CARDINALE-POWELL, Bryan – DiPAOLO, Marc. *Devised and Directed By Mike Leigh*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2013, s. 311.

Tabuľka č. 1

00:00 min.	5:35	11	17	22	28	33	38	43	50	56	62	68	73	79	84	90	96	102	108	112 min.	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Cyrrill																					
Shirley																					
Paní Bender																					
Valerie																					
Martin																					
Laetitia + Rupert																					
Wayne																					
Suzi																					
Martinova milenka																					

Pre lepšie orientovanie sa v postavách práca pracuje s už spomínanou časovou osou, z ktorej je jednoduchšie vidieť postavy a ich vzájomné interakcie. Táto os predstavuje 20 stĺpcov pričom každý stĺpec značí 5% stopáže z celkového syžetu. Keďže má film 112 minút, 5% reprezentuje asi 5,35 minút. Za predpokladu, že sa v jednom úseku nachádza viac farieb v jednom stĺpci, nemusí to nutne znamenať, že sú postavy spolu prítomné v jednej scéne, ale len to, že im naratív v tomto bode venuje paralelne priestor. Postavy sú rozdelené farebne a to nasledovne: zelená predstavuje pár Cyrila so Shirley, ktorí sa v drvivej väčšine snímky nachádzajú spoločne. Valerie a Martin sú v manželskom zväzku a teda sú zaznačení farbou ružovou. Ďalším párom je Laetitia a Rupert Boothe-Brainovci, ktorí predstavujú žltú farbu. Pani Benderová tvorí fialovú farbu. Minoritné postavy sú zastúpené troma farbami: farbou hnedou – Wayne, modrou – Shirleyina kamarátka Suzi a oranžovou je označená Martinova milenka. Postavy vo filme sú jednoznačne komplexne vykreslené. Sledujeme osobité príbehy postáv troch rozličných domácností. Leigh nám formou ukazovania (Bordwellov termín *showing*) postupne zobrazuje život postáv a necháva nás spojiť si jednotlivé súvislosti. Kamera Rogera Pratta sleduje dianie protagonistov, kde prevládajú statické zábery. Začiatok filmu tvorí záber vo veľkom celku, kde sledujeme z diaľky postavy prechádzajúce ulicou. Ďalšia scéna začína záberom taktiež v celku, kde vidíme muža (Wayne), vychádzajúceho z metra. Pri detailnejšom

rozbere zistujeme, že sa protagonista objavil v dave už v prvej scéne filmu. Takto nám Leigh nepriamo naznačuje, že sa jedná o jeden z mnohých príbehov odohrávajúcich sa každý deň a každý jeden z nich je rovnako dôležitý.⁶³ Prvou postavou, ktorú vo filme vidíme, je muž menom Wayne (Jason Watkins), ktorý stratene prechádza ulicami Londýna a zjavne po niečom/niekom pátra. Keďže je to úvodná scéna, divák si na začiatku môže myslieť, že sa bude jednať o jednu z hlavných postáv. Avšak tak ako vidíme na časovej osi č. 1 zhruba po 2 minúte Wayne náhodne stretáva Cyrila, ktorého sa spýta na cestu. Keďže má Wayne len meno domu, Cyril okamžite zistí, že Wayne nemá šancu miesto nájsť. Kamera je teda síce nenápadná, ale účelová a to počas celého filmu pretože je primárne orientovaná na postavy. Tak sa dejisko filmu presunie do domu Cyrila a Shirley, ktorí sa o neho ochotne postarajú. Wayne po čase odchádza ďalej pátrať. Pozornosť sa tak presúva z Wayna na prvú domácnosť (zaznačenú zelenou). Týmto spôsobom film pokračuje ďalej. Cyril s Shirley navštívia Cyrilovu mamu pani Benderovú, o ktorú sa musia kvôli jej chorobe dlhodobo starať. Takto sa nám prepojí ďalší samostatný príbeh starej ženy, ktorá pomaly stráca kontakt s realitou. Keď Cyril s Shirley odchádzajú z domu pani Bendrovej, nakuknú do vedľajšieho domu, kde žijú ľudia v oveľa väčšom prepychu. To je prvé nepriame prepojenie prvej domácnosti s druhou. Hneď potom sa opäť ocitáme v domácnosti Cyrila a Shirley. Wayne sa po neúspešnom bádání vracia späť k nim domov, kde ho vrelo privítajú a nechajú ho u nich doma prespať. Ďalšia scéna začína príchodom snobského páru s aristokratickým priezviskom Boothe-Braine do už spomínaného noblesného domu vedľa pani Bendrovej. Očividne sa vracajú späť z dovolenky. Simultánne s nimi prichádza do domu pani Bendrovej žena v stredných rokoch. Vystupujúc z auta sa obdivne pozrie na luxusný voz tohto páru. Takto sa nám v priebehu jednej minúty prepoja ďalšie príbehy postáv. V nasledujúcej scéne sa dozvedáme, že žena, prichádzajúca do domu je dcéra pani Bendrovej Valerie, teda Cyrilova sestra. Jej značný nezáujem o matku je zjavný od prvej minúty, keďže jej prinesie vianočný darček na konci januára a ešte k tomu necháva svojho psa sedieť na gauči aj napriek značnému matkinmu nesúhlasu. Po tomto stretnutí sa presúvame do vedľajšieho domu, kde Boothe-Brainovci oslavujú príchod domov. S posledným párom sa zoznamujeme po 25 minútach filmu. Jedná sa o už spomínanú Valerie a jej

⁶³ WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017, s. 65.

manžela Martina. Tento vzťah je zjavne disfunkčný vzhľadom na to, že sa k sebe vzájomne správajú nevraživo. Martin je mrzutý a neprejavuje žiaden záujem o svoju ženu. Valerie sa síce snaží manžela uspokojiť tým, že mu v zvodnom župane prinesie večeru v podobe čistého bieleho toastu. Valerie týmto gestom chcela ozvláštniť ich vzťah humorom, pretože v skutočnosti mu navarila naozajstné jedlo. Martin to ale berie ako urážku a odchádza preč. Valerie nezostáva nič iné len dať jedlo milovanému psovi, ktorý jej jediný prejavuje nejaké city. Týmto sa nám predstaví základný dej, po ktorom už len sledujeme postavy a ich konania. Postupne sa všetky tieto postavy prepoja. Po tomto nám je jasné, že dej sa bude točiť okolo týchto 7 postáv z troch domácností.

Prvým prepojením postáv sa stáva scéna, kde si pani Bendrová zabudne kľúče od domu a požiada o pomoc Leatitiu Boothe-Brainovú. Na časovej ose je táto udalosť zaznačená od stĺpca 30, čiže v 33-tej minúte. Laetitia ju neochotne pozve do domu odkiaľ si pani Bendrová môže zavolať svojej dcére. Valerie sa dostaví v tom najlepšom možnom oblečení len preto aby spravila na Boothe-Brainovcov dojem, avšak z nedbalosti zabudne priniesť matke kľúče. Ani to ale Valeriu vskutku nezaujíma a radšej si prezerá bohatý interiér matkiných susedov. Matka je nútená zavolať synovi. Tak prichádza na scénu i Cyril s Shirley, ktorí matku do svojho domu dostanú. Takto sa spoja príbehy troch párov v jednej scéne.

Priamo v polovici filmu sa roviny troch popredných domácností v časovej ose prelínajú. V tejto sekvencii naratív paralelne predstavuje vzťahy ústredných figúr. Týmto Leigh poukazuje na obdobnú dôležitosť postáv v deji. Cyril s Shirley sa definitívne rozlúčia s Waynom a zídu si do baru. Hneď potom nasledujú tri rozličné scény troch párov v posteli. V posteli najprv vidíme Laetitiu a Ruperta, ktorí sa nedávno vrátili z opery. Vedú medzi sebou skôr monológ ako dialóg. Laetitia spieva časť opery, no Rupert nie je schopný ani spozorovať, že sa jedná o pieseň z opery, na ktorej práve boli. Jeho nezáujem o operu nám jasne ukazuje, aký povrchný vlastne je. Laetitia svoju povrchnosť zasa ukáže tak, že pri obdivnom sebachválení svojej pokožky Rupertovi pripomenie, že má byť rád, že ju má. Druhým párom v posteli je Valerie a Martin, kde panuje jasná nevraživosť. Zo začiatku sa hádajú, kto bude pri sexe hore a kto dole. Nikto nie je ochotný ustúpiť. Jediný spôsob, ako si Valerie dokáže s manželom užiť sú len jej nereálne sexuálne

predstavy. No tentoraz nezaberie ani to. Posledným strihom sa vraciame opäť k Cyrilovi s Shirley, ktorí sú očividne trocha opitý. Chcú sa spolu vyspať načo Cyril poprosí Shirley aby si vzala antikoncepčnú tabletku. Táto prosba Shirley očividne zarmúti a prosí Cyrila aby ešte zmenil názor ohľadom dieťaťa. Cyril to nedokáže, no aj napriek tomu sa pokúsia spor ukončiť v dobrom. Naratív skákajúci paralelne medzi troma posteľami pre Leigha predstavuje najdôležitejšie dejové roviny a tak prepojuje túto sieť.

Ďalším prepojením naratívu je už spomínaná scéna narodeninovej oslavy, kde dôjde ku katarzii príbehu (označená na osi v 70% stĺpci). Leigh týmto spôsobom opäť spojuje jednotlivé dejové linky, ktoré pred tým fungovali separovane. Počas tejto oslavy sa ešte viac vykresľujú jednotlivé povahy. Martin má za úlohu priniesť matku k nim domov, no je natoľko bezohľadný, že ešte predtým zájde za svojou milenkou. Valerie zase minie neskutočné množstvo peňazí na oslavu, no je jasné, že je to všetko len zo sebeckých dôvodov. Keďže oslava nejde podľa jej predstáv, sama sa začne opíjať. Shirley sa stane centrom Martinovej pozornosti, ktorý s ňou bez štipky hanby očividne flirtuje.

Po analyzovaní filmu je jasne vidieť, že sa divák v protagonistoch ľahko zorientuje, pretože je jasne určené, kto kde býva a kto je s kým v akom vzťahu. Zároveň ale vidíme na koho je primárne sústredený fókus. Centrálnym párom celej siete naratívu sú Cyril s Shirley. Značnú časť naratívu Leigh venuje i Cyrilovej matke. Kauzalita, teda reťazenie príčin a následkov, je vo filme všeobecne o niečo slabšia a Leigh pracuje s princípom paralelizmu. Jednotlivé línie sa v snímke síce prepoja, no navzájom sa postavy nijako neovplyvňujú a fungujú samostatne. Napríklad Wayne príde do života Cyrila a Shirley a následne odchádza bez toho aby zmenil svet, do ktorého prišiel. Príbehy troch domácností sú rozprávané paralelne, ale každá domácnosť zažíva svoje vlastné problémy a etudy. Je tak na divákovi, aby si spojil tieto dejové línie a porovnával medzi nimi.

Vzhľadom k tomu aké množstvo času je venované i zdanlivo vedľajším postavám je možné usudzovať, že sa jedná o štruktúru sieťového naratívu. Leigh zlučuje sieťový naratív so sociálnym realizmom. Vyberá si vzorku obyvateľov Veľkej Británie a spoločne s detailne premysleným scenárom vytvára portréty postáv najrôznejšieho povahového spektra. Prostredníctvom zlučovania viacerých

dejových línií tvorí podľa metódy sociálneho realizmu vierohodný obraz spoločnosti. Prostredníctvom páru Cyrila a Shirley vidíme, ako pristupujú k thatcherovskej Británii. Ich názor na politickú situáciu je prezentovaný i tým ako pomenúvajú ich kaktus – Margret Thatcherová. Na otázku prečo, odpovedajú, že je ako „Osina v zadku.“⁶⁴ Skrz vybrané postavy tak Leigh divákovi poskytuje škálu názorov na súdobú politickú situáciu a taktiež na univerzálnu tému podoby partnerského života.⁶⁵

4.2. *Life is Sweet* (1990)

Life is sweet (1990), v českom kontexte preložený ako *Život je sladký*, je prvý film produkovaný Leighovou spoločnosťou Thin Man Films. Zároveň sa jedná o prvú spoluprácu Leigha s kameramanom Dickom Popeom. Príbeh je opäť zasadený do súdobej predmestskej časti Veľkej Británie. Centrálnym fókusom je štvorčlenná rodina zo strednej vrstvy, ktorá sa snaží zvládať život ako najlepšie vie. Opäť je teda naratív postavený na postavách a interakciách medzi nimi.

Segmentácia syžetu preukázala, že film je chronologický a taktiež v ňom nevidíme žiaden flashback. Miera komunikatívnosti a informatívnosti je opäť vysoká. Znova sa jedná o trpkoslaké prepojenie viacerých žánrov a tak môžeme film charakterizovať ako sociálnu drámu s prvkami komédie. Úvodný záber filmu tvorí celok a predstavuje prvú postavu Wendy ako učí deti tancovať. Až potom sa kamera presúva do predmestskej štvrťi, kde sa postupne zoznamujeme so zvyšnými členmi rodiny. Presun zároveň sprevádza harmonická inštrumentálna melódia opakujúca sa počas celého filmu, ktorú skomponovala Rachel Portman. Kostýmy vo filme hrajú taktiež dôležitú úlohu keďže vďaka nim môžeme o postavách vedieť ešte predtým, ako vôbec zaznie ich prvý dialóg. Môžeme takto pochopiť sociálne zaradenie postáv, ich profesiu, či nakoľko provokatívni chcú byť, čo platí predovšetkým o mladých postavách. Jedná sa o Leighovu spoluprácu s kostýmovou dizajnérkou Alison Chitty, ktorá s ním neskôr spolupracuje i na filme *Naked* (1993) a *Secrets and Lies* (1996). Naratív sa striedavo pohybuje medzi

⁶⁴ Z Ang. prekladu: „Pain in the ass.”

⁶⁵ Poznámka autora: podrobnejší rozbor politického aspektu vo filme ponúka štvrtá časť v knihe O'SULLIVAN, Sean. *Contemporary Film Directors: Mike Leigh*. University of Illinois Press, 2011. s. 231-349.

troma hlavnými lokáciami a síce medzi rodinným domom, Aubreyho reštauráciou a barom.

4.2.1. Sieťový naratív vo filme *Life is Sweet*

Tabuľka 2

00:00 min.	4:48	10	15	20	25	30	35	40	44	49	54	59	64	69	74	79	84	89	94	98min	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Wendy																					
Andy																					
Nicola																					
Natalie																					
Aubrey																					
Patsy																					
Paula																					
Nicolin priateľ																					

V tejto podkapitole budem rozoberať sieťový naratív vo filme *Life is Sweet* (1990). Pre lepšie orientovanie sa v postavách som i tu vytvorila tabuľku a postavy od seba farebne rozdelila. Celková stopáž vo filme tvorí 98 minút a tak 5% reprezentuje asi 4.48 minút. Za predpokladu, že sa v jednom úseku nachádza viac farieb v jednom stĺpci, nemusí to nutne znamenať, že sú postavy spolu prítomné v jednej scéne, ale len to, že im naratív v tomto bode venuje paralelne priestor. Postavy sú rozdelené farebne a to nasledovne: Wendy (Alison Steadman) predstavuje oranžovú, jej manžel Andy (Jim Broadbent) ružovú. Ich dvojčičky sú si síce výzorovo podobné, no charakterovo značne odlišné tak Nicola (Jane Horrocks) predstavuje farbu žltú a Natalie (Claire Skinner) zasa zelenú. Ich zvláštny kamarát Aubrey Timothy Spall) predstavuje modrú farbu. Andyho pochybný kamarát Patsy (Stephen Rea) je vyznačený farbou fialovou. Aubreyho čašníčka Paula (Harriet Thorpe) je označená červenou. Poslednou okrajovou postavou je Nicolin priateľ (David Thewlis), ktorého meno sa nikdy nedozvieme, ten je vyznačený farbou tyrkysovou.

Opäť sa stretávame so škálou postáv, ktoré sú komplexné, individualistické, a s ktorými sa môže divák jednoducho stotožniť. Prvou postavou, ktorú vo filme

vidíme, je už spomínaná Wendy, ktorá učí deti tancovať. Až potom sa kamera presúva do ich obytného domu v Londýne, kde sa stretávame s jej manželom Andym a ich už dospelými dvojčatami Nicolou a Natalie. Už prvou interakciou medzi postavami vidíme, že harmóniu nukleárnej rodiny narušuje mrzutá a nevlúdna Nicola. Miesto toho aby sedela za stolom a jedla spoločne s rodinou radšej číta časopis *Diet Lifestyle* a sťažuje sa na mamine nevydarené sendviče. V 11 minúte prichádza na scénu ďalšia postava – Andyho kamarát Patsy. Ten Andyho pravidelne láka preč z domu a vedie ho do krčmy. Tentoraz Andyho zlanári kúpiť si starý, zaprášený karavan, ktorý má slúžiť ako vozík s občerstvením. V 16 minúte filmu nám Leigh predstaví ďalšiu z postáv. Jedná sa o podivínskeho rodinného kamaráta Aubreyho. Príde do ich domu oblečený vo veľkej baseballovej mikine s baseballovou čapicou a nadmernými červenými okuliarmi držiac v ruke ananás príde do ich domu. Pri konverzácii s Nicolou, ktorá ma na seba biele tričko *Bollocks to the Poll Tax*⁶⁶, krátko konverzujú a on sa jej pyšne zdôverí, že otvára reštauráciu. Nicola zostáva nezaujatá a odchádza naspäť do izby. Výber trička nie je náhodný a ukazuje nám Nicolín záujem o politiku a to konkrétne o nižšiu vrstvu, ktorú daň z hlavy najviac zasahuje. Vysoká daň totiž predstavuje finančnú záťaž pre tieto vrstvy. Aj napriek jej interesu o politiku Nicolou nevidíme sa nijako sa politicky či inak angažovať. Zostáva našťvaná a nečinná.

Neskôr sa presunieme spolu s Wendy a Andym do Aubreyho reštaurácie, kde im Aubrey predčíta bizarné menu. Wendy Aubreyemu sľúbi, že príde zastúpiť čašníčku, ktorá smenu odriekla v poslednej chvíli. Aj napriek Aubreyho netradičnej a čudesnej povahe sa k nemu Wendy a Andy správajú s rešpektom a sú ochotní mu pomôcť, keď je potreba. I divákovi sa zo začiatku môže Aubrey zdať podivný, no po čase zistí, že vlastne je len osamelý a smutný, a svojim excentrickým výzorom sa to iba snaží zakryť. S Aubreym prichádza i postava málovravnej, nenápadnej Pauly, ktorá mu vypomáha v kuchyni. Ako postava je v celom deji len pasívna a submisívna, no vcelku dobrodušná, i keď si necháva zo sebou robiť, čo sa Aubreyemu zachce.

⁶⁶Pozn. autora: Poll Tax znamená daň z hlavy, teda daň, ktorú musia platiť všetci občania štátu rovnako a jej výška teda nezávisí na príjme.

Dôležitým momentom vo filme sa stávajú scény v posteli v zhruba 37-mej minúte. V týchto posteľových scénach Mike Leigh obdobne ako v *High Hopes* (1988) poukazuje na vnútorné problémy postáv. Wendy a Andy ležia v posteli a Andy sa prizná, že by rád uskutočnil svoj sen založiť si vlastnú firmu. Keďže celý život tvrdo pracoval aby uživil rodinu, tento sen sa môže zdať náročný, no určite nie nezmyselný. Zároveň sa presúvame do Nicolinej izby, kde sa dozvedáme jej veľké tajomstvo. Nicola má po šuplíkoch poschovávané rôzne sladkosti, ktoré rýchlo prehltá, potom ich za pomoci kefky celé vydávi. Týmto odhalením nám Leigh umožní hlbšie pochopiť Nicolino neurotické, nenávisťné chovanie. Zároveň vidíme, že Natalie nie je len obyčajným dievčaťom, ktoré búra konvencie, oblieka sa do mužských šiat a pracuje ako inštalatérka. V posteli si so záujmom číta cestovateľský časopis, čím nám Leigh implicitne naznačuje, že túži po väčšej nezávislosti. Okrem iného sa dozvedáme, že Natalie Nicolino dávenie počuje. Touto krátkou sekvenciou trvajúcou 5 minút nám Leigh sprostredkuje hlbšie nahliadnutie do vnútra postáv a tak ich robí komplexnejšími. Naratív skákajúci paralelne medzi troma posteľami pre Leigha predstavuje signifikantné dejové roviny, a tak týmto prepája rodinnú sieť. Každá postava v rodine je individuálne vykreslená, má svoje ciele, ideály, no i problémy.

Na Nicolin problém nahliadneme do hĺbky aj v nasledujúcej scéne, kedy prichádza i ďalšia okrajová postava – Nicolin priateľ (David Thewlis). Nicola ho využíva len na sex a nikdy si nepraje aby zostal dlhšie. On ju má ale očividne rád. Jeho zamilovanosť k nej spozorujeme v cca 79-tej minúte filmu, kedy sa tam objaví druhýkrát a naposledy. Chce sa s Nicolou rozprávať, no ona mu to nenávisťne znemožní. Kvôli jej nevraživosti odchádza naštvane preč a necháva ju zožierať sa sebanenávisťou.

Týmto sa dostávame k vyvrcholeniu príbehu, kedy dôjde ku konfrontácii Wendy s Nicolou. Wendy jej vyčíta jej pasívnosť, lenivosť a mrzutosť. Zúfalá Nicola sa bráni, no Wendy to len vyprovokuje k tomu aby jej vysvetlila, že urobila všetko preto aby bola spokojná. Zároveň sa dozvedáme, že Wendy mala dvojčatá už v šestnástich a musela sa vzdať svojich snov aby si s Andym mohli deti nechať a dať im všetko, čo potrebujú. Táto scéna patrí jednoznačne k najemotívnejším

časťam filmu a Leigh nám umožňuje postavy ešte viac pochopiť a stotožňovať sa s nimi. Scéna pôsobí veľmi surovo a živo.

Z tabuľky vidíme, že naratív sa centrálnne stáča prevažne okolo postáv otca a matky a sekundárne prezentuje príbehy ich dcér Nicolý a Natalie. Ponúka sa tak tvrdenie, že snímka sa primárne sústreďí na osudy jednej rodiny, avšak každá z popredných figúr sa rozvíja ďalej s vedľajšími postavami, čo vytvára u každej z postáv vlastný mikrokozmos príbehov. Andy je ovplyvňovaný Patsym, Wendy pracuje s Aubreym, Nicola sa snaží manipulovať svojím priateľom, Aubrey Paulou a Natalie je prezentovaná ako nezávislá postava, ktorou by si priala byť. Ako vyplýva z predchádzajúcej vety, nemalú rolu zároveň zohráva i postava Aubreyho, rodinného priateľa, ktorý nie je priamo viazaný na žiadneho konkrétneho člena rodiny, ba naopak môže byť chápaný ako piaty člen s vlastnou osobitnou dejovou líniou. Je zároveň viditeľné, že sa vo filme postavy rýchlo striedajú. Najviac času trávim s rodinou v rodinnom dome, ktorý samotný zohráva dôležitú úlohu, keďže väčšina drámy sa tam i odohráva. Pre Nicolu nepredstavuje príjemné rodinné zázemie ale naopak väzenie, v ktorom kvôli svojej psychickej chorobe musí zostať. Počas celého filmu dom neopustí a ani sa nechystá. Preto koniec filmu, kedy Nicola s Natalie sedia vonku na záhrade predstavuje akúsi nádej, že jedného dňa sa Nicole podarí opustiť prah domu a prekonať tak svoju psychickú chorobu.

Na konci filmu podľa farieb v časovej osi vidíme, že sa primárny fókus opäť presúva na 4-člennú rodinu. Zároveň ale zobrazenie zvyšných postáv slúži na získanie väčšej prehľadnosti a vypovedá o vzťahoch medzi postavami. Práve to je typickým Leighovým zobrazením postáv, akási nestranná náklonnosť a zároveň kritické pochopenie, a to všetko v rovnakej miere.⁶⁷ Je ľahké človeka odsúdiť, no ak sa pokúsime ho predtým trochu pochopiť, určite nájdeme aspoň kúsok solidárnosti, spolupatričnosti. Presne takto Leigh s postavami pracuje i v *Life is Sweet*. Sú to charaktery s určitými nedostatkami, no snažia sa žiť svoj život najlepšie, ako sa dá. Problémy, ktorým postavy vo filme čelia sú zároveň svojim spôsobom bežné a pre kohokoľvek univerzálne, ľahko zrozumiteľné. Často sa týkajú nedostatočnej komunikácie medzi ľuďmi, v rodine či v zamestnaní. Reťazenie udalostí sa tak týka prevažne jednej centrálnej rodiny, z ktorej si ale

⁶⁷ WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017, s. 83.

každá ide vlastnou cestou. Leighova práca so sieťovým naratívom sa v tomto filme opäť zlučuje so sociálnym realizmom, prezentovanom okolo jednej zdanlivo normálnej rodiny. Za cieľ má poukázať na rôzne životné meandre rozličných ľudí v rôznych životných situáciách

4.3. *Secrets and Lies* (1996)

Film *Secrets and Lies*, ktorý v českom originále vyšiel pod názvom *Tajnosti a lži*, predstavuje obrovský zlom v doterajšej Leighovej kariére čo sa týka celosvetového uznania. Film bol nominovaný na niekoľkých medzinárodných festivaloch vrátane 5 nominácií na Oscara (Najlepší film, réžia, hlavná herečka, vedľajšia herečka a pôvodný scenár). No na filmovom festivale v Cannes, ktorý si Leigh cení najviac, si snímka odniesla Zlatú palmu za réžiu, najlepšiu herečku a cenu ekumenickej poroty. Jedná sa opäť o komornú rodinnú drámu, ktorá postupne predstavuje životné meandre a etapovite odhaľuje skryté tajomstvá.

Segmentovanie syžetu preukázalo, že sa jedná o chronologické zobrazenie osudov obyčajných ľudí. Tento film je prípadom prepojenia žánru a jedná sa opäť o sociálnu drámu s prvkami komédie, avšak komediálna stránka filmu je v značnej miere podradená silnými dramatickými pasážami. V tejto snímke ale na rozdiel od predchádzajúcich vieme o životoch postáv niečo viac ako samotní protagonisti. Keďže sa syžet orientuje na pátranie Hortense po svojej biologickej matke, my diváci vďaka práci so strihom a detailmi vieme o Hortensinej matke o niečo skôr ako samotná Hortense. Túto skutočnosť detailnejšie rozoberiem v podkapitole nižšie. Miera sebauvedomenia je vo filme nízka. Jedná sa zároveň o prvý film kde je jednou z kľúčových postáv zastúpený člen rasovej menšiny. Leigh ale nerieši otázky rasizmu a to z toho dôvodu, že mu primárne ide o charakterovú štúdiu a nie o riešenie širších spoločenských tendencií. Na Raphaelinu poznámku, že centrálnym problémom filmu nie je rasa, Leigh tvrdí: „Je to problematika, ktorá je implicitne riešená tým, že zdánlivo absentuje.“⁶⁸ Téma rasy je teda vo filme riešená implicitne.

⁶⁸ RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008, s. 272.

4.3.1. Sieťový naratív vo filme *Secrets and Lies*

Tabuľka 3

00:00 min.	7:00	14	21	28	35	42	49	56	63	70	77	84	91	98	105	112	119	126	131	141 min.
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%
Cynthia										X										
Hortense										X										
Roxanne																				
Maurice																				
Monica																				
Fotografovaní ľudia																				

V tejto podkapitole budem rozoberať sieťový naratív vo filme *Secrets and Lies* (1996). Pre lepšie orientovanie sa v postavách som i tu vytvorila tabuľku a postavy od seba farebne rozdelila. Celková dĺžka filmu je 141 minút a teda 5% tvorí cca 7 minút z celkovej stopáže.

Snímka *Secrets and Lies* zachytáva vo viac než dvojhodinovej stopáži osudy troch domácností – Cynthia a jej dcéry Roxanne, manželov Maurice a Monicy a separovanej Hortense. Každá postava z týchto domácností sa centrálne venuje vždy jednému hlavnému zástupcovi, ktorého emócie a myšlienkové pochody sú sledované v popredí. Centrálnymi postavami by sa tak mohli vnímať vzhľadom k množstvu času, ktorý na plátne strávia práve Cynthia, Hortense a Maurice. Ich osudy sa tak postupne preplietajú.

V úvodnej scéne poznávame Hortense na pohrebe svojej matky, po ktorom sa z nej stáva sirota. Po určitom čase sa dozvedáme, že Hortense je adoptovaná. Pracuje ako optička a zjavne je finančne zabezpečená. Pôsobí vyrovnané, no smrť posledného rodiča ju dovedie k potrebe pátrať po svojich koreňoch. Zhoda okolností ju dovedie k zisteniu, že jej biologická matka je stále nažive niekde v Londýne a viac než tretina filmu je tak venovaná jej investigácií. Počas pátrania sa Hortense postupne dozvedá detaily o jej narodení. Vďaka ochotnej a súcitnej sociálnej pracovníčke (Lesley Manville) sa na jej obrovské prekvapenie dočíta, že jej matka je beloška. Práve účelovým prestrihom v 29-tej minúte filmu z Hortense na Cynthiu divák pochopí, kto je Hortensinou biologickou matkou. Takto zásadná

informácia je divákovi oznámená skrz strih. Hortense strávi prvú polovicu filmu vlastným pátraním po svojej biologickej matke, ktorou sa ukáže byť nervovo nevyrovnaná a osudom zmietaná Cynthia. Ta rieši vlastné rodinné besy s dcérou Roxanne v ich malom rozpadajúcom sa domčeku na predmestí Londýna. Dvadsaťjedenročná Roxanne vedie rozbroje so svojou matkou pre najrôznejšie maličkosti, ktoré často končia jej útekmi za priateľom Paulom. Paul ale nepredstavuje bezproblémového partnera a v priebehu filmu pochopíme, že Roxanne by si určite zaslúžila lepšieho.

Prvýkrát sa Cynthia s Hortense naživo stretnú presne v polovici filmu (na ose označené písmenom x). Nasleduje vyše 8 minútová emočne vypätá scéna v kaviarni bez jediného strihu. Leigh zvolil tichú prázdnu kaviareň ako poctu maliarovi Edwardovi Hopperovi.⁶⁹ Táto scéna nám minucióznou prácou s mimikou (najmä v podaní Brendy Blethyn) poskytuje Cynthiin trpký návrat do jej osudom zmietanej minulosti a zároveň nám ukáže signifikantné pochopenie pre jej slabosti. Táto scéna slúži ako exemplárny príklad turbulentnosti ľudských citov, pretože i Hortense očividne trpí. Snaží sa ale svoje emócie na rozdiel od Cynthie udržať v úzadí.

Leigh v tomto filme opäť rieši otázky medziľudských vzťahov, so zameraním na otázky rodičovstva, čo je viditeľné nielen priamo na centrálnej zápletke Hortense pátrajúcej po svojej biologickej matke Cynthii. Kontrastne totiž tieto otázky tematizuje na osudoch domácnosti Cynthiinho brata Cynthie Maurica a jeho ženy Monicy. Ich nezhody doma a všadeprítomné dusno naopak pramení z ich nemožnosti počať vlastné dieťa. To sa ale explicitne dozvedáme až na narodeninovej oslave (v časti na osi od 107-mej minúty), kedy dochádza ku katarzii príbehu. Implicitne to, že niečo nie je v poriadku cítime od prvého okamihu kedy vidíme Maurica a Monicu konverzovať.

Monica sa v drvivej väčšine snímky vyskytuje spolu s Mauricom a samu ju spozorujeme len vykonávať domáce práce, keďže je na plný úväzok žena v domácnosti. Na začiatku nám môže pripadať mierne hysterická, no v 17-tej minúte filmu sa dozvedáme, že každý mesiac trpí obrovskými menštruačnými

⁶⁹ RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008, s. 270.

bolestami. Táto skutočnosť jej je i bolestnou pripomienkou toho, že s Mauricom nemôžu mať deti. Aj napriek tejto nezahojenej rane sa snaží byť prívetivá a z ich vzťahu je jasne vidieť, že Maurica úprimne miluje. Akúsi zášť ale cíti k Mauricovej sestre Cynthii, ktorej iste závidí, že mohla mať deti.

Postava Maurica predstavuje muža zo strednej vyššej triedy, ktorého povolanie je fotografovanie. Cez krátke montáže je v priebehu filmu predstavený v svojej práci, keď v ateliéri fotografuje rôznych zákazníkov. Pred jeho objektívom sa tak objaví niekoľko ľudí, priateľov a rodín z rozličných socioekonomických pomerov, zázemí, etník a v odlišných duševných rozpoloženiach. Tieto montáže sa vo filme objavujú viackrát, a to nie iba v obrazovej zložke, v každej z týchto dejovo nesignifikantných vedľajších postáv počujeme Maurica ako sa snaží s nimi komunikovať, čím sa opäť preukazuje Leighov záujem o ľudské osudy. Vidíme tak napríklad roztopašné manželské páry (jednými z nich sú i Leighovi dvorní herci ako Ruth Sheen či Peter Wight a Phil Davies), mamičky s novorodeniatkami, zatrpknutých starcov, nabudeného boxera alebo nadšených psíčkarov (Alison Steadman) a milovníkov mačiek (Liz Smith). Leigh takto vytvára prierez naprieč individualistickými ľudskými etudami z rôznych rás, zamestnaní a s odlišnými povahami. Práve z tohto dôvodu je dôležité do osy zaznačiť i fotografovaných ľudí, ktorí sa tam v priebehu snímky neustále vracajú. Zároveň odkazujú i na jednu zo základných tém, ktorou je identita. Sú to ľudia, ktorí sa v krátkom momente snažia vyzerat' ako idealistickejšia verzia ich samých.⁷⁰ Postava Maurica stojí v centre diania ako spojovací článok medzi dvoma domácnosťami a súčasne sa stretáva a rozpráva sa so svojimi zákazníkmi v ateliéry. Vzhľadom k tomu, že je Maurice vďaka svojej miernej povahe akýmsi hromozvodom ľudských príbehov, a ešte k tomu sa musí vyrovnat' s vlastnou nesmiernou túžbou po potomkovi, ktorého s Monikou nemôžu mať, sa tak zdá len logické, že je to práve on, kto v závere filmu prvý emočne vybuchne. Finále snímky (na osi predstavuje pasáž od 107 minúty) na Roxaninej narodeninovej oslave je tak preto silne citovo a emočne vypäté a dôrazne katarzné. Nielenže sa postavy o sebe dozvedia bolestivé skutočnosti,

⁷⁰ RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008, s. 272.

prvýkrát sú schopné im aj čeliť. Cynthia sa premôže a prezradí Roxanne pravdu o jej nevlastnej sestre. Maurice sa zasa prizná, že Monica nemôže mať deti.

Úplné finálne medzi Mauricom a Monikou je nakoniec ukončené (ako inak) rozhovorom oboch v posteli o budúcnosti ich vzťahu. Aj napriek bolestivej skutočnosti, že im osud nedoprial to, po čom obaja tak zasnene túžia, ich rozhovor končí nádejne. Spoločná láska a rešpekt jedného k druhému im pomôže bôle prekonať. Jednou z tém, ktoré film vedomo otvára je však i otázka adoptívneho rodičovstva a adopcie ako takej, ktorou si Hortense prešla, a preto je na prvý pohľad depresívna téma Maurica a Monicy o nemožnosti počať dieťa implicitne zažehnaná práve touto možnosťou.

Záver filmu odohrávajúci sa na Cynthiinej záhrade opäť poskytuje rovnako ako v *High Hopes* či *Life is Sweet* akýsi trpko-sladký koniec. Cynthia spolu s dcérami sedí na záhrade, všetky spokojne popíjajú čaj. „To je život čo?“,⁷¹ je poslednou vetou, ktorá je vo filme Cynthiou prednesená, je ostro strihnutá do okamžitých záverečných titulkov. Táto frázovito vyznievajúca veta sa po katarznej narodeninovej oslave stáva ambivalentnou, a divákovi je jasné, že Cynthia neodkazuje len na krásny slnečný deň, ale poukazuje na životné peripetie, ktorými obyčajní ľudia denno-denne prechádzajú, rovnako ako postavy Mikea Leigha.

4.4. *Topsy-Turvy* (1999)

V tejto časti práce sa budem venovať filmu *Topsy-Turvy* v českom preklade *Páté přes deváté*. S pomocou časovej osy rozdelím postavy do jednotlivých fariieb a tak poukážem na to, ako Leigh kreuje kohézne postavy i v historickej snímke. V prvej časti zanalyzujem naratív, pričom si vypomôžem naratologickými termínmi Davida Bordwella. V druhej časti budem skúmať prítomnosť sieťového naratívu v snímke.

Jedná sa o jeden z mála Leighových filmov zachytávajúcich príbehy reálnych postáv z britských dejín. Do roku 1992 Leigh nenatočil žiaden historický film (napísal ale historickú hru *It's a Great Big Shame!*), no vzhľadom na mimoriadny úspech *Secrets and Lies* (1996) sa mu podarilo získať potrebné

⁷¹Preložené z ang. originálu: “*This is the life, ain't it?*”

financie na zrealizovanie *Topsy-Turvy*. Film je jeho vysneným projektom vzhľadom na to, že bol už od mala posadnutý operetami Gilberta a Sullivana. Už ako deväťročný obdržal k narodeninám knihu *The Gilbert and Sullivan Book* (1952), ktorá sa pre neho stala akousi Bibliou. Najväčšou výzvou pre neho bolo správne zachytenie života týchto dvoch známych umelcov s čo najautentickejšou historickou presnosťou. Zároveň sa však snažil o zachovanie toho, čo pre Leigha tvorí gro jeho filmov, t.j. dôsledné a organické vykreslenie postáv. Za cieľ mal vytvoriť film, ktorý by rozvrátil myšlienky, že sú Gilbert a Sullivan obyčajnými snobmi a to tak, že skúmal ich charaktery cez realistickú optiku.⁷² Leigh a jeho tím sa taktiež dôkladne venovali precíznemu bádaniu spoločenských konvencií dominantných vo viktoriánskej ére v Londýne v osemdesiatych rokoch devätnásteho storočia.

V predchádzajúcich filmoch problematiku verného vykreslenia doby na základe výskumov a poznatkov historikov riešiť toľko nemusel, pretože sa väčšina jeho predchádzajúcich filmov odohráva v súdobej spoločnosti. Na prieskum si Leigh najal Rosie Chambers, ktorá detailne preskúmala všetky potrebné aspekty doby, od kostýmov po jazyk a celkové správanie ľudí naprieč rôznymi spoločenskými vrstvami. Avšak celkový proces vytvárania filmu aj napriek jeho historickému zaradeniu zostal z Leighovej strany rovnaký. Leigh si opäť spomedzi škály hercov vybral tých, ktorí zvládnu nielen hrať ale i spievať a ovládať hudobné nástroje, aby do operného prostredia ľahšie zapadli. Herci si opäť svoje postavy museli dôkladne naštudovať a Leigh s nimi znova individuálne vytváral jednotlivé charaktery a ich príbehy.

Segmentovanie syžetu preukázalo, že film je vyzprávaný chronologicky zachycuje od začiatku do konca niečo cez jeden rok života v prostredí divadla Savoy. Leighovým typickým znakom tvorby je práve sústredenosť na určité obdobie života postáv, a ani *Topsy-Turvy* nie je výnimkou. Syžet sa orientuje na obdobie predstavujúce rozkol medzi skutočným tvorcovským tandemom libriet a operiet Gilbertom a Sullivanom. Obaja zdanlivý protagonisti predstavujú svojim spôsobom povahový antipól. Sullivan očividne prosperuje z atmosféry divadla a z reakcií divákov, no túži vytvoriť hudbou niečo signifikantnejšie, t.j. svetovo

⁷² RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, s. 295.

uznávanú klasickú operu. Gilbert je zasa naopak hlboko neistý, arogantný a zároveň i neschopný prijať akýkoľvek kompliment. Nakoniec ale po úskaliach spoločne vytvoria japonskou kultúrou inšpirovanú operetu *Mikádo*, ktorá zažila vo svojej dobe obrovský úspech a patrí k ich najznámejším operetám vôbec. Naratív sa ale nesústreďuje len na život týchto dvoch umelcov, ale na celú škálu postáv, z toho prevažne na hercov a ďalších pracovníkov v divadle. Jedná sa skôr o tzv. naratívnu sekvenciu⁷³, kde sú postavy postupne predstavené a vzájomne medzi sebou interagujú a vytvárajú tak prepojenú sieť umelcov a manažérov divadla Savoy. Všetko, čo sa na plátne odohráva divákovi poskytuje pohľad nielen do vnútra postáv a ich individuálnych problémov a životných situácií, ale i obraz viktoriánskej doby a ich dobových konvencií. Znovu sa jedná o prepojenie viacerých žánrov, kde film môžeme charakterizovať ako historický a životopisný film s prvkami muzikálu. Leigh totiž v tomto príbehu venuje väčšie množstvo času sledovaniu hudobných čísel z jednotlivých operiet. Divák sa tak často prizera inscenovaným hereckým skúškam, kostýmovým skúškam a premiéram, ktoré ukazujú vybrané čísla z operiet ako *Prinezná Ida*, *Mikádo*, *The Sorcerer* atď. v ich skutočných dĺžkach.

⁷³ CARDINALE-POWELL, Bryan – DiPAOLO, Marc. *Devised and Directed By Mike Leigh*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2013, s. 76.

4.4.1. Sieťový naratív vo filme *Topsy-Turvy*

Tabuľka 4

00:00 min.	4:00	8	12	16	20	24	28	32	36	40	44	48	52	56	60	64	68	72	76	80 min.
0%					12					25					37					50%
Gilbert									x											
Lucy																				
Sullivan									x											
Fanny																				
Richard D'Oyly																				
Helen Lenoir																				
Richard Temple																				
Durward Lely																				
George Grossmith																				
Leonora Braham																				
80:00 min.	84	88	92	96	100	104	108	112	116	120	124	128	132	136	140	144	148	152	156	160 min
50%					62					75					88					100%
Gilbert																				
Lucy																				
Sullivan																				
Fanny																				
Richard D'Oyly																				
Helen Lenoir																				
Richard Temple																				
Durward Lely																				
George Grossmith																				
Leonora Braham																				

Pre lepšie orientovanie sa v postavách práca pracuje s už spomínanou časovou osou, z ktorej je jednoduchšie vidieť postavy a ich vzájomné interakcie. Táto os predstavuje 20 stĺpcov pričom každý stĺpec značí asi 2.5 % stopáže z celkového syžetu. Keďže má film 160 minút, rozdelila som os na dva celky, takže prvá aj druhá tabuľka a jej 2.5% reprezentuje presne 4 minúty. Postavy sú farebne rozdelené nasledovne: Gilbert (Jim Broadbent) je označený oranžovou, skladateľ Sullivan (Allan Corduner) farbou žltou, Gilbertova manželka Lucy (Lesley Manville) je ružovou farbou, Richard D'Oyly (Ron Cook) zasa svetlo modrou, Sullivanova milienka Fanny (Eleanor David) je farbou zelenou, Helen Lenoir (Wendy Nottingham) je farbou fialovou. Herci v divadle Savoy sú zobrazení nasledovne: Richard Temple (Timothy Spall) je farbou červenou, Durward Lely

(Kevid McKidd) je farbou sivou, herec George Grossmith (Martin Savage) predstavuje tyrkysovú farbu a herečka Leonora Braham (Shirley Henderson) predstavuje silno modrú.

V centre filmu stojí dvojica autorov Gilbert a Sullivan avšak v priebehu deja sa tieto dve postavy stretnú výhradne len pracovne. Medzi nimi existuje čisto len kolegiálny vzťah. Naopak ich ďaleko častejšie dej sleduje v situáciách, kde interagujú buď so svojimi partnerkami a ešte viac so svojimi kolegami a nadradenými. V 36-tej minúte ich prvýkrát vidíme spoločne (na ose zaznačené písmenom x), no interakcia medzi nimi je síce slušná, ale chladná. Týmto film otvára prvý konflikt, kde spoločné situácie často ústia k nezhodám. V ich komunikácii je vidieť, že majú protipólne motivácie. Sullivan je už unavený z neustáleho písania operiet a praje si vytvoriť dielo signifikantnejšieho charakteru. Na rozdiel od neho Gilbert chce napísať ďalšiu hru podobného rázu ako tie pred tým a jediné čo mu chýba je adekvátna inšpirácia, z čoho má evidentne zlú náladu. Gilbert je od začiatku frustrovaný negatívnou recenziou na jeho hru *Princezná Ida*, ktorej hudobnú pasáž počujeme hneď na začiatku filmu. Od tejto chvíle (zobrazené na osi v 8-mej minúte) je Gilbert mrzutý a odhodlaný svojou ďalšou hrou zmeniť tieto názory. Gilbert si teda zakladá na tom, čo si o ňom druhý myslia, túži po pozornosti a sláve, i keď, ako neskôr vo filme vidíme, nedokáže prijímať komplimenty. Sullivan na druhej strane rozkvitá v divadle. Od prvého momentu, keď je na scéne vidíme, ako kvôli zdraviu trápí, no s hlbokým odhodlaním sa dostaví na scénu a oddiriguje celú operetu. Týmto spozorujeme, že pre neho predstavuje hudba a divadlo ohromný plezír.

Okrem Gilberta a Sullivana sledujeme vedľajšie dejové línie spolupracovníkov a zamestnancov divadla Savoy. Vo filme hrá cez 100 profesionálnych hercov a teda postáv je omnoho viac, ako je zobrazené na ose vyššie. Avšak vybrala som postavy hercov a manažérov, ktorí sa vo filme vyskytujú pomerne často, a na ktorých sa dejová línia sústreďí o niečo viac. Richard D'Oyly Carte (farba modrá) predstavuje divadelného impresária a zároveň manažéra divadla, často rieši divadelné záležitosti s Gilbertom a Sullivanom. Je veľmi miernej, pokojnej povahy a je slušný i nad rámec anglickej zdvorilosti. Je

ochotný pomáhať, kde je potreba a snaží sa zmiernovať občasné nepríjemné interakcie medzi Gilbertom a Sullivanom.

Precízne zakomponovaná je i postava Helen Lenoir (farba fialová), ktorá predstavuje začiatok ženskej emancipácie vo viktoriánskom Anglicku. Vo filme sa nachádza vo všetkých dôležitých pasážach, kde sa jedná o rozhodovanie ohľadom osudu protagonistov (teda hercov) a ich práce. Stvárňuje rozumnú, cieľavedomú ženu, ktorá by sa v dnešnom svete dala charakterizovať ako nezávislá karieristka. V drvivej väčšine scén ju vidíme práve s Richadom D'Oylm a to nielen preto, že bola jeho ženou, ale najmä preto, že bola rovnako i manažérkou D'Oyly Carte Opera Company. Ostatní protagonisti vrátane Gilberta a Sullivana si ju vážia a rešpektujú, čo je na viktoriánsku dobu predsa len rarita.

Ďalšími postavami z osy som vybrala skupinku 5 hercov, ktorým naratív venuje primeraný čas. Farbou červenou je označený herec Richard Temple (Timothy Spall), bass-baritonista, ktorého dejová linka sa rozvinie približne v 120 minúte filmu. Ako jeden zo sólistov na skúške opery *Mikádo* zaspieva svoje sólo. To sa ale Gilbertovi vôbec nepáči a tak sa rozhodne Templov part z hry kompletne vyškrtnúť. To Tempa zraní a ostatných hercov prekvapí. Za niekoľko málo scén vidíme celý ansámbl hercov a herečiek ako sa prihovárajú Gilbertovi za návrat Templovej role do opery. Táto krátka scéna trvajúca bezmála 3 minúty nám ukáže nie len dojemné gesto spolupatričnosti, ale i poukáže na Gilbertovu schopnosť sebareflexie a ukáže sa nám tak v ďaleko pozitívnejšom svetle.

Ďalším hercom, ktorému sa jedna z dejových liniek venuje je Durward Lely (Kevin McKidd), mladý a talentovaný človek, ktorý si užíva pocty byť hercom práve v Savoyskom divadle. U hercov Durwarda Lelyho, Geoga Grossmitha a Rutlanda Barringtona (Vincent Franklin) sa prejavujú charakterové prvky snobstva. To je viditeľné v scéne (78 minúta v osi), kde jedia ustrice v luxusnej reštaurácii a bavia sa o súčasných kolonialistických úspechoch Veľkej Británie. Prejavujú znaky nacionalizmu, no i rasizmu. V texte, ktorý sa objaví vo filme je stanovená správa o zabití generála Gordona mahdistami v sudánskom Chartúme. Herci odkazujú na veľkolepú britskú kultúru a odsudzujú zabitie ako číry akt barbarstva.

Ostatné postavy sú nám často predstavené vo vzťahu k profesne nadradenej dvojici autorov. Na rovnakej úrovni sú však sledované i menšie dejové línie, v ktorých vystupujú hlavne predstavitelia skutočných hercov, ktorí v dobe v divadle Savoy účinkovali. Postupne sa tak rozpletajú dejové vetvy, ktoré riešia širokú škálu tém: Sullivan si praje vytvoriť veľkolepú operu, Gilbert chce byť ustavične uznávaným umelcom, Gilbertova žena Lucy prezývaná Kitty, je nešťastná, že nemá potomka, herec Richard Temple bojuje so svojim pomaly miznúcim hlasom, herec George Grossmith zasa so svojou závislosťou na morfiu, herečka Leonora Braham zas s alkoholom a nenaplneným šťastím.

Dôraz je tak opäť kladený na zachytenie myšlienkových pochodov a zažívaných emócií postáv, ktorými jednotlivé historické osobnosti v tej dobe podľa poznatkov historikov skutočne prechádzali. Väčšina interakcií sa obsahom tém pohybuje na škále od drobného hašterenia medzi hereckými kolegami až po vnútorné rozhovory o nervovej stabilite jednotlivých postáv. Leigh týmto filmom otvára akési okno do minulosti, kde zachycuje ducha doby rozvíjajúcich sa hodnôt viktoriánskeho Anglicka v oblasti medziľudských vzťahov, umeleckých tendencií a plošne prezentuje príbeh jedného Londýnskeho divadla v meniacej sa dobe konca devätnásteho storočia. Na pozadí je tak zobrazovaný i pokrok technológií, ku ktorému v kontraste stoja dnes už zastaralé hodnoty. Najlepším príkladom pre toto tvrdenie je práve finálna inscenácia operery *Mikádo*. Divák totiž trávi veľké množstvo času sledovaním celého tvorivého procesu a poznáva jednotlivé zložky, ktoré sa do prípravy práve tejto operety zapojujú. Výsledkom je tak však na dnešné pomery pri najlepšom úsmevná adaptácia japonskej kultúry, ktorá v dnešnej dobe vyznieva skôr rasistickým podtónom a neúctou, pretože násilne spojuje typicky európsky hudobno-divadelný žáner s domnelou reprezentáciou súdobého Japonska očami neinformovaného viktoriánskeho Londýnčana Gilberta. Herecké vysmievanie sa jednotlivých figúr v tejto divadelnej hre tak pomáha budovať niekoľko komických momentov.

Je zaujímavé, že zdanlivo stredobodom naratívu sú príbehy Gilberta a Sullivana, títo muži sa skutočne spolu stretnú a porozprávajú sa až relatívne neskoro, skoro až po pol hodine plynutia stopáže (označené na ose písmenkami x). Do tej doby Leigh predstavuje ich životy a charakterové vlastnosti bez priamej

súvzťažnosti jedného na druhého. Poznávame ich tak najskôr ako svojbytné figúry s vlastným rodinným zázemím, vlastnými démonmi a vlastnými individuálnymi vzťahmi k rozličným spolupracovníkom z divadla Savoy.

Z časovej osi sa dá vyčítať, že v niekoľkých scénach sa na plátne v jednotlivých úsekoch filmu objavujú všetky skúmané postavy naraz. Príbehy sa tak buď striedajú v tesných paralelných nadväznostiach, alebo sa v tých okamžikoch nachádzajú postavy na jednom mieste. V prípade tohto filmu platí, že postavy sa naraz zúčastnia rozsiahlych skúšok a samotných konaní divadelných predstavení, kde je celý ansámbl divadla Savoy vždy skutočne prítomný. V týchto scénach tak sledujeme vedľajšie postavy ako hrajúcich hercov, ktorí poukazujú svojím umením divákovi svoje kvality a súčasne i charakterové znaky. Zároveň však v týchto momentoch sledujeme striedavo aj autora hry Gilberta a hudobného skladateľa Sullivana, ako reagujú na práve prebiehajúcu hru. Leigh takto pomáha divákovi pozorovať profesijnú hierarchiu postáv, čo ovplyvňuje ich motivácie a charaktery obecné.

Ako bolo spomenuté vyššie, nemalá časť štruktúry naratívu je venovaná i príbehom naoko vedľajších postáv a to zamestnancom divadla Savoy. Leigh tak na prostredí divadla pestuje sieť niekoľkých menších príbehov, ktoré citelne ozvlášťujú akúkoľvek skupinovú interakciu a to najmä v scénach kde je prítomný celý divadelný ansámbl. Kvôli prehľadnejšej obrazovej prezentácie v tabuľke tak nie sú uvedené niektoré malé vedľajšie postavy. Je tomu tak preto, že u niekoľkých členov hereckého ansámblu absentujú vlastné dejové linky, avšak prostredníctvom expresívnych hereckých výkonov britských hercov aj tieto postavy jasne prekazujú určité charakterové rysy a vždy je ich miesto v hierarchii divadla je vždy jasne zrozumiteľné. Vďaka tomu Leigh vytvára živý obraz plný farebných postáv s vlastnými zložitými vzťahmi na poli jedného roku fungovania divadla.

Záverečná pasáž filmu je taktiež mimoriadne dôležitá pri hľadaní sieťového naratívu. Premiéra *Mikáda* s celým hereckým obsadením je na konci. Recenzie a ohlasy sú mimoriadne priaznivé. Celé spoločné snaženie dospelo do úspešného konca. Celý ansámbl divadla Savoy môže byť na seba hrdý za dobre odvedenú prácu. S happy-endom by film Leigh mohol bez problémov ukončiť. Avšak Leigh si miesto toho vyberie dokončenie filmu vcelku pesimisticky. Dejová linka sa

presunie do postelí dvoch domácností. V prvej postel'ovej scéne vidíme na kraji postele sedieť vedľa seba Lucy a Gilberta. Ten je na počudovanie nespokojný a tvrdí, že: „Na úspechu je niečo dočista neuspokojúce.“⁷⁴ Lucy sa ho snaží povzbudiť, aby začal pracovať na novej hre. Začne si vymýšľať vlastnú hru, kde mu implicitne vyčíta jeho chladnosť, zároveň so slzami v očiach smúti za dieťaťom, ktoré nikdy nemala. V druhej postel'ovej scéne vidíme presný protipól. Sullivan leží so svojou milenkou Fanny v posteli a je nadšený z úspechu, je na seba hrdý a srší radosťou. Na to mu Fanny oznámi, že je tehotná. Dieťa je pre nich očividne nežiadúca okolnosť a tak Fanny podotkne, že si ho nechá vziať. Leigh tak opäť nahliada do intímnych priestorov a psychiky svojich postáv skrz ich rozhovory v posteli. Poslednou scénou, síce nie v posteli, je Leonora Braham v šatni, je očividne opitá a cíti sa trpko. Spieva svoju pasáž v opere a celkový dojem, ktorý si z nej divák zoberie je ponurosť. Týmto antiklimaxom ukončuje Leigh film a tak nenúteným prejavom smútku dotvára konzistentný ľudský portrét. Zároveň nám pripomína, že snímka nie je iba obyčajným dejepisným vykreslením viktoriánskej doby, ale že je prevažne o ľuďoch a ich univerzálnych problémoch.

Práca s prvkami siet'ového naratívu je v tomto diele v kontraste s ostatnými Leighovými filmami a je spojená s čo najvernejším vykreslením viktoriánskeho Anglicka. Leigh i napriek časovej náročnosti naďalej pracuje s veľkým množstvom hercov, ktorým ako sme videli v analýze vyššie, venuje primeraný priestor. Tak dokazuje, že je schopný aj napriek historickému žánru poskytnúť univerzálny obraz ľudskej psychiky a vytvoriť tak opäť organický film.

4.5. *All or Nothing* (2002)

Filmom *All or Nothing*, v českom preklade *Všetchno nebo nic* z roku 2002, sa Leigh po nákladnej kostýmovej historickej dráme *Topsy-Turvy* opäť vracia k svojim koreňom režiséra sociálneho realizmu. Tak ako v jeho ostatných filmoch aj tu sa Leigh snaží nazrieť do bohato kľukatej ľudskej psychiky. Tentokrát si vybral prostredie panelákového sídliska na periférii Londýna, kde nahliadame do života troch domácností z nižšej sociálnej vrstvy. Film od začiatku pôsobí mimoriadne ponuro a buduje si surovú až depresívnu atmosféru, ktorú opäť sprevádza inštrumentálna hudba. Jedná sa o snímku, ktorá na rozdiel od jeho

⁷⁴Z ang. originálu: “There is something inherently disappointing about success.”

predchádzajúcich diel nezožala veľký divácky úspech a čo sa týka celosvetových tržieb bol film dokonca stratový.⁷⁵ Aj napriek tomu ale získal slušné nominácie na prestížnych festivaloch ako napr. Zlatá Palma za réžiu či European Film Awards za najlepšieho herca Timothyho Spalla.

Syžet je opäť konštruovaný chronologicky. Sledujeme dianie v troch domácnostiach pričom sa jedná o žáner drámy vystavenej v duchu sociálneho realizmu, tzv kitchen sink drama. Obdobne ako v jeho doterajších filmoch i tu pracuje s väčšou škálou postáv, ktorí nepredstavujú archetypy, ale individualistické charaktery, tak ako je Leighovým zvykom. Film sa nesústreďuje výhradne na jednotlivcov, ale na dejové línie celých rodín, ktoré sa nachádzajú v ťažkej sociálnej situácii. Prostredníctvom prezentovaných postáv tak poznávame, že sú osudy jednotlivých rodín prepojené skrz priateľské vzťahy.

4.5.1. Siet'ový naratív vo filme *All or Nothing*

Tabuľka 5

00:00 min.	6:00	12	18	24	30	36	42	48	54	60	66	72	78	84	90	96	102	108	114	122 min.	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Phil																					
Penny																					
Rachel																					
Rory																					
Ron																					
Samantha																					
Carol																					
Maureen																					
Donna																					
Jason																					

V tejto podkapitole sa pri analyzovaní budem opäť opierať o časovú os, ktorá mi pomôže k lepšiemu orientovaniu sa v postavách a zároveň poukáže na to, ako často

⁷⁵Box Office Mojo. *All or Nothing* [online]. [cit. 24.4.2021]. Dostupné z WWW: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0286261/?ref_=bo_se_r_1>.

sa v snímke jednotlivé postavy vyskytujú. Keďže ma film 122 minút, 5% z celkovej stopáže predstavuje 6 minút. Postavy sú od seba farbene rozdelené nasledovne: Phil (Timothy Spall) čoby člen prvej domácnosti je farbou oranžovou. Jeho partnerkou je Penny (Lesley Manville), označená ružovou. Ich dve deti Rachel (Alison Garland) a Rory (James Corden) sú poslednými členmi prvej domácnosti, Rachel je značená farbou žltou a Rory zasa zelenou. Silno modrú farbu predstavuje Philov kolega z práce Ron (Paul Jeson) a jeho manželka Carol (Mation Bailey) je farbou červenou, ich dcéra Samantha (Sally Hawkins) je farbou fialovou. Pennyina kolegyňa a zároveň susedka Maureen (Ruth Sheen) predstavuje hnedú, jej dcéra Donna (Helen Coker) zasa tyrkysovú farbu. Poslednou postavou je slabomodro zaznačená postava Doninho priateľa Jasona (Daniel Mays).

V priebehu 20 minút sa nám postupne zobrazia všetky postavy, ako ich vidíme na osi. Postavy poznávame pri vykonávaní ich profesií, čo napomáha ich jednoduchšej identifikácii a zaradenia do príslušnej sociálnej vrstvy. Zároveň sú nám takto predstavené ich vzťahy s kolegami a po skončení pracovnej doby sa tieto popredné postavy vracajú domov.

Tak sa nám pomaly spája sieť postáv, a po uplynutí už spomenutých 20-tich minútach aj rozumieme vzájomným vzťahom postáv. V prvej scéne je divákovi predstavená Rachel vytierajúca podlahu v domove dôchodcov a po jej návrate z práce domov sa dozvedáme, že je dcérou Phila a Penny. Druhou predstavenou postavou je taxikár Phil, ktorý pracuje spolu s kolegom Ronom. Jeho ženu Penny vidíme spolu s Maureen zasa pracovať v supermarkete. Na ponurom sídlisku pozorujeme skupinku mladých ľudí ako bezcieľne posedávajú pred blokmi. Jedným z deciek je Rory, ktorý sa ukáže byť synom Penny. Mladá Samantha je vyzývavo oblečená a z balkónu činžiakového domu pozoruje dianie na sídlisku, pričom sa dozvedáme, že je dcérou Rona a jej matky alkoholičky Carol. Poslednou domácnosťou, ktorej sa syžet venuje, je Maureen a jej dcéra Donna. K Donne prichádza jej násilnícky priateľ Jason. Zasa raz je vo filme z hľadiska stopáže dominantná jedna centrálna domácnosť, Phil a Penny a ich obézne dospelé deti Rachel a Rory.

Penny je tichej, nevýbojnej povahy. Aj napriek tomu, že nebýva sama je očividne osamelá. Jej syn Rory sa k nej správa s absolútnym dešpektom a ona

s tým nedokáže nič spraviť. V celej rodine panuje disharmonický vzťah a je vidieť skrehnutie vzájomnej komunikácie. Penny sa ako jediný člen domácnosti snaží zostať fit, o čom svedčí fakt, že chodí do práce na bicykli. Po čase sa dozvedáme (na osi zaznačené v 102 minúte), že jej tichá povaha skrýva silnú vnútornú tenziu. Tá vyvrcholí po infarkte jej syna a neschopnosti spojenia sa s Philom, čo rozoberiem nižšie. Phil je mužom v stredných rokoch a pracuje ako taxikár. Jeho práca ho nebaví a jeho neschopnosť zarobiť dostatočné finančné prostriedky pre rodinu ho ničí. Je zasnený a prekvapivo často sa venuje hlbavému filozofovaniu o živote, čo nie je určite typické pro človeka v jeho ťaživej životnej situácii. Cíti sa rovnako ako Penny osamelo a chýba mu rešpekt od partnerky a detí. Avšak svoju rodinu miluje, len pasivita a neschopnosť komunikácie mu nedovolí svoj afekt preukázať.

Rachel je mladou, no na svoj vek nezdravo obéznu dievčinou, ktorá pracuje ako upratovačka v domove dôchodcov. Táto práca ju kompletne ubíja a nepomáha k tomu ani fakt, že jej o veľa starší kolega z práce (Sam Kelly) s ňou denno-denne flirtuje. Tato vzťahová etuda medzi týmito postavami pôsobí z pohľadu Rachel nepríjemne, ba až slizko, no jednako je tým predstavený ďalší mikrokozmos opusteného staršieho človeka, ktorý sa domáha i tej najmenej pozornosti. Rachel je v týchto scénach celkovo pasívna a na jeho výroky a pokusy o fyzický kontakt reaguje len minimálne, no je pozorovateľné, že pod týmto tlakom trpí. Doma je, na rozdiel od jej lenivého brata Roryho, na ostatných odmeraná, ale vždy milá a pripravená pomôcť. Napríklad keď jej otec potrebuje požičať peniaze, ochotne mu ich poskytne. Rachel je očividne v depresii a jej rodina to absolútne ignoruje.

Rory je síce rovnako ako Rachel obéznym, čerstvo dospelým mužom, no povahovo predstavuje jej úplný antipól. Celé dni trávi buď vysedávaním pred televízorom alebo potulovaním sa po sídlisku. Šikanuje mladšie deti a je večne naštvaný, čo si prevažne vybíja na svojej matke. Vedie nezdravý životný štýl, fajčí a nešportuje, čo sa mu zhruba v polovici filmu stane takmer fatálnym. Maureen je slobodnou matkou dcéry Donny a zároveň je kolegyňou Penny v supermarkete. Maureen je optimistickejšia a miernej povahy, no jej vzťah s dcérou sa taktiež zdá byť disharmonický. Donna je večne namosúrená a zjavne nespokojná so svojou prácou

servírky. K nespokojnosti jej pridáva i fakt, že randí s hrubým a násilníckym Jasonom, ktorý s ňou zaobchádza kruto. Jeho násilnícka povaha vykulminuje v momente, kedy mu Donna oznámi že s ním otehotnela. To Jasona rozzúri natoľko, že ju surovo udrie a s vreskotom odíde z jej bytu. Po tomto incidente sa Maureen vracia domov a Donna ako svojej dcére sa stáva obrovskou oporou. Zároveň sa dozvedáme, že si Maureen prežila rovnaké ťažké obdobia v mladosti.

Samantha je neskutočne znudená. Vyzývavo sa oblieka, flirtuje s kdekým a celé dni trávi v okolí svojho sídliska. Jej rodičia Carol a Ron pre ňu nie sú oporou, matka je alkoholička a otec zasa klamár. Vyzerá ako stratený prípad, no avšak vo vyhrotenej situácii je schopná racionálneho myslenia. To sa preukáže v momente, kedy dochádza ku kulminácii príbehu (na osi označené písmenkom x). V momente, kedy Rory potrebuje rýchlu zdravotnú pomoc Carol pod vplyvom alkoholu zlyháva. Samantha ale rapídne vyhodnotí situáciu a okamžite beží pre pomoc, čím preukáže svoj očividne nevyužitý potenciál.

Ako je vidieť i na osi v prvej polovici filmu, divák sa postupne oboznámi s postavami, s ich minulosťou, bolesťami a útrapami. Každá postava dostane primeraný priestor na vyobrazenie ich psychiky. Leigh tu obdobne ako v jeho doterajších filmoch pracuje s juxtapozíciou troch postáv. V prvej 30 minúte filmu nám kontrastne zobrazuje najmladšiu generáciu rodiny z troch rozličných domácností, konkrétne tri dcéry Rachel, Samanthu a Donnu ako sa stretnú v kaviarni, v ktorej Donna pracuje. Rachel je zničená z práce a Samantha zase znudená z ničnerobenia. Donna vyjadruje antipatie k Samanthe, ktorá bez problémov flirtuje s Jasonom. Rachel Samanthu síce milo pozdraví, no nesadne si k nej a zamieri k vedľajšiemu stolu. Samantha sa jej opýta na náplň jej práce a keď jej Rachel povie, že musí upratovať i po mŕtvych, Samantha sa zhnusene vyjadří, že by to nikdy nemohla robiť, na čo ju Donna bráni a povie Samanthe, že aspoň nejakú prácu má. Tieto tri mladé ženy si aj napriek rovnakému veku a zázemiu nevedia medzi sebou nájsť spoločnú reč. Donna je večne namosúrená a mrzutá, Samantha k smrti znudená a Rachel zasa priveľmi smutná.

Dôležitou scénou stojacou taktiež na juxtapozícií troch ženských hrdiniek predstavujúcich tri rozličné domácnosti je scéna v bare (na ose zaznačené v 40-tej minúte). Tri ženy, matky sa idú spoločne odreagovať a predstavujú tri odlišné

povahy a zázemia. Jedna je vydatá (Carol), dozvedáme sa, že druhá je nevydatá s dvoma dospelými deťmi (Penny) a tretia je slobodná matka s taktiež dospelým potomkom (Maureen). Jedna je opitá (Carol), druhá je unavená životom (Penny) a tretia sa snaží žiť život ako najlepšie vie (Maureen). Všetky tri ženy aj napriek podobnému zázemiu prežívajú rozličné životné problémy. Carol je silná alkoholička, nedokáže si nájsť cestu k svojej dcére a nevie to zmeniť. Penny je osamelá, smutná a prekvapí nielen Carol s Maureen, ale i divákov, keď im oznámi, že vlastne s Philom nie sú zosobášení a to z toho dôvodu, že Phil skrátka Penny nikdy nepožiadala o ruku. Už z tejto skutočnosti je vidieť viaznutie komunikácie, ktoré tematicky sprevádza celý film. Maureen je jediná optimisticky naladená, berie život s jemným nadhľadom a keďže si chce večer užiť, zaspieva si karaoke. Práve kontrast troch postáv je typickým pre Leighove konštruovanie postáv a práve Maureen predstavuje obdobne ako v *High Hopes* postavu, ktorá sa aj napriek nepriaznivej životnej situácii snaží brať život s humorom.

V prvej polovici filmu sú v centre diania všetky tri domácnosti, ktoré medzi sebou interagujú. Pozornosť sa presúva na domácnosť Phila s Penny v momente, kedy prichádza ľudská kataklizma (označená na ose písmenkom x). Rory opäť vysedáva na sídlisku keď ho zrazu príšerne rozbolí v hrudi a nedokáže dýchať. Spozoruje ho opitá Carol, ktorá nedokáže vyhodnotiť vážnosť situácie. Našťastie príbehne Maureen, ktorá ju okamžite urguje, aby zavolała sanitku. Carol beží do domu, no nedokáže kvôli nervovému vypätiu a vplyvu alkoholu nič spraviť. Ako už bolo spomenuté vyššie, Samantha sa rýchlo spamätá a sanitku zavolá, čím zachráni Rorymu život.

Naratív sa tak presúva za Philom, ktorý nesie v taxíku zvláštnu, no zaujímavú francúzsku umelkyňu, ktorá ho donúti zamyslieť sa nad svojím životom. Táto zákazníčka v ňom vzbudí impulz niekde zmiznúť. Tak sa rozhodne vypnúť si mobilný telefón a odísť taxíkom niekam preč. V momente keď je jeho syn odvezený do nemocnice je Philov mobil nedostupný. Penny sa mu nedokáže dovolať. Phil sa skrátka stratí v iracionalite vlastného bytia. Dôjde na pláž a zasnene sa díva na hladinu mora. Nasleduje veľký detail jeho tváre, kde je jasne vidieť jeho citovú nenaplnenosť a bezvýchodiskovosť jeho doterajšieho života. Zatiaľ čo Rory fyzicky bojuje o svoj život, Philova životná neistota v divákovi

môže vzbudzovať myšlienky na možnú samovraždu vplyvom Philovho psychického boja samého so sebou. Leigh takto pracuje s kontrastmi a hrá sa s diváckym očakávaním.

Tento osudový moment v Roryho živote ale nepredstavuje jedinú katarziu v príbehu. Vzťah Penny a Phila, ako sme videli, zobrazuje skrehnutie a vlastne až zamrznutie vzájomnej ľudskej komunikácie. To sa ale zmení v momente (na osi zaznačené písmenom k), kedy napätie vystrieda prudký výbuch emócií. Vo vyše 10 minútovej scéne vidíme ako si Phil a Penny navzájom vyčítajú chyby, ktorých sa v priebehu rokov dopustili. Phil so slzami v očiach vyčíta Penny, že sa k nemu chová povýšenecky, že si ho neváži a že s ním hovorí bez kúska rešpektu. To všetko pramení z toho, že ho už nemiluje. Keď Penny dlho mlčí, Phil začína vzlykať. Penny v sebe ale nájde štipku náklonnosti a ponúkne sa, že mu prinesie novú košeľu, ktorú si plačom zmočil. Na schodoch vidí sedieť ich dcéru Rachel, ktorá zjavne celý rozhovor počula. Zmorene sa díva na matku a keď ju Penny nežne objíme Rachej jej povie: „Ty s ním naozaj tak hovoríš.“⁷⁶ To prinúti Penny zamyslieť sa nad ich vzťahom a zahanbí sa, vzápätí sa vráti k Philovi a divák pochopí, že najhoršie majú ako pár za sebou. Za pomoci štýlového prostriedku zatmievačky je nám jasné, že uplynul nejaký čas a vidíme Phila, Penny a Rachel ako prichádzajú za Rorym do nemocnice.

Koniec filmu opäť predstavuje trpko-sladký koniec. Rorymu je už lepšie a Phil a Penny sa po ich emočne vypätej hádke cítia voľnejšie. Konečne sa prelomili ľady a oni si povedali, čo v nich roky vrelo. Sú šťastnejší, dokonca sa usmievajú. Prvýkrát sa vo filme všetci spoločne s chuti zasmejú. Jediné Rachel je odmeranejšia a stále skleslá. No ich vzťah Roryho s Rachel sa zmenil, po prvý raz totiž Rory o sestru prejaví záujem a spýta sa jej ako sa má. Záver filmu teda predstavuje nádej, že aj napriek ťažkej životnej situácii sa život môže dať prežiť aspoň ako tak radostne. Nejedná sa o optimistický koniec per se. Rory bude musieť doživotne brať lieky na srdce a skrátka bude musieť zmeniť svoj doterajší životný štýl. Rachel aj naďalej pracuje v toxickom prostredí rovnako ako Phil a Penny, no

⁷⁶ Z angl. originálu: “*You do talk to him like that.*”

len fakt, že sa dokážu všetci spoločne srdečne zasmiať dáva ich životu šancu na zmenu.

Aj keď sa na začiatku môže zdať, že väčšina postáv sú sociálne a privátne disfunkčné a možno i odsúdené na samotu bytia, po polovici filmu je jasné, že niektoré postavy sú schopné sebareflexie a zmeny. Phil na pláži prejde epifaniou a uvedomí si, že to najdôležitejšie čo má je jeho rodina. Rozhodne sa s ňou viac komunikovať a vzdá sa svojej lenivosti, čím začne domov aj prinášať viac peňazí. Penny si uvedomí svoje povýšenectvo voči Philovi a rozhodne sa to zmeniť. Rory už nie je nahnevaným rebelom a snaží sa kvôli svojmu zdraviu polepšiť. Maureen si vďaka tehotenstvu Donny našla k dcére cestu a spoločne sa rozhodnú ich vzájomný vzťah zmeniť k lepšiemu. Jediné v domácnosti Carol a Rona sa nič nemení a je len na divákových domnienkach, že sa Samantha spamätá a začne so sebou niečo robiť. Jediná Rachel zostáva stále v pozadí, jej psychické bôle sú obrovské a je jasné, že duševne stále trpí aj napriek tomu, že zvyšok jej rodiny prešiel emočnou obrodou.

Leigh nám opäť otvára dvere do ľudských osudov a i napriek väčšiemu počtu protagonistov nám predstavuje ich dôslednú charakterovú hĺbku a rôznorodosť. Sieť postáv sa prepojí už v prvých 20-tich minútach a divák sa stáva len pozorovateľom. Neustálym prechádzaním z jednej postavy do druhej nás Leigh vzdľaňuje od klasického poňatia naratívu a divák môže len ťažko odhadnúť, čo sa udeje v nasledujúcej minúte.

Nahliadame tak do jednotlivých osudov rodín a observujeme ich rodinné besy, vnútorné démony a neistoty dané neúmernou komunikáciou a nespokojnosťou so sociálnym zázemím. Leighom prezentované postavy sú vďaka tomu ľahko čitateľné z hľadiska prežívaných emócií, avšak často zostávajú z pohľadu stavby naratívu nevyspytateľné, ako je ľudská psychika svojím spôsobom rovnako nevyspytateľná. Vytvára tak organický portrét obyvateľov nižšej spoločenskej vrstvy z periférie Londýna na začiatku druhého tisícročia, pričom hlavné sústredenie venuje, ako je pre neho typické, medziľudským často rodinným vzťahom a vnútorným myšlienkovým pochodom a prežitkom jeho postáv. Tie sú zobrazené skrz jemné herectvo a interakciou medzi sebou. Väčšina z postáv tak vo filme prejde vplyvom kopiačich sa udalostí akousi premenou či

sebauvedomením. No nie na všetkých to má vo finále taký vplyv, aby došlo k ich úplnej zmene v jednaní. Leigh sa tak nesnaží za každú cenu o nejakú obecnú revíziu charakterových a celospoločenských chýb, ale skôr týmto filmom iba vytvára dobový obraz, ktorý má vypovedať o rôznorodosti a individualite ľudských osudov.

Kauzalita v tejto snímke funguje prevažne prostredníctvom paralelizmu, Leigh sa sústreďí na škálu protagonistov z rovnakého prostredia a podľa osy spozorujeme ako sa fókus mení z postavy na postavu. Divák si tak dotvára obraz o kauzalite sám, a je na ňom aby navzájom jednotlivé postavy a domácnosti porovnával. Aj napriek tomu, že sa jedná o domácnosti z rovnakých sociálnych vrstiev, každá domácnosť prežíva iné problémy a panujú v nej iné nálady. Väčšina dejových liniek sa v priebehu stopáže prepojuje, no vzájomne sa postavy neovplyvňujú a to, čo robí jedna postava nemusí mať vplyv na to, čo robí druhá.

Aj napriek tomu, že sa venuje niekoľkým postavám z troch domácností čeliacim rôznym problémom, v záverečnej pol hodine sa zaoberá už len osudom jednej rodiny, ktorá si prešla v porovnaní s ostatnými najt'ažšou skúškou. Takto umocňuje pocit reality, pretože rovnako i život je skladačkou našich rozhodnutí a zmesky náhod, ktoré výrazne dokážu ovplyvniť náš doterajší život. Práca so sieťovým naratívom je teda opäť motivovaná sociálnym realizmom, kde nepochybne mizéria protagonistov pramení i z ich prostredia. Nahliadame na životy postáv z nižších sociálnych kruhov.

4.6. *Another Year* (2010)

Another Year, ktorý vošiel do českej distribúcie pod názvom *Další rok*, mal premiéru na Cannes a zožal pozitívne kritické ohlasy a množstvo nominácií (nominácia na Oscara pre Leigha za pôvodný scenár, nominácia za najlepšiu herečku Leslie Manville na cenu BAFTA i nominácia na Zlatú Palmu za réžiu v Cannes). Syžet je predstavený chronologicky. Snímka je časovo rozdelená na 4 ročné obdobia, začínajúc Jarou a končiac Zimou. Každé ročné obdobie si so sebou prinesie i novú postavu, ktorej sa dej venuje. Jedná sa opäť o kombináciu žánru, teda o komornú kitchen sink drámu s prvkami komédie. Dej sa primárne sústreďuje na domácnosť strednej vrstvy na predmestí Londýna, konkrétne na dom manželského páru Toma a Gerri. Tam manželia usporadúvajú rôzne hostiny

a zahradné žúry v priebehu jedného roka. Sú pohostinní a bezproblémoví na rozdiel od niektorých hostí, ktorých si privádzajú do domu.

4.6.1. Sieťový naratív vo filme *Another Year*

Tabuľka 6

00:00 min.	6:00	12	18	24	30	36	42	48	54	61	67	73	79	85	91	97	103	109	115	124 min.	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Tom	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange
Gerri	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink
Mary	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow
Joe	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green
Ken	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue
Katie	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple
Ronnie	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Carl	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown	Brown
Jannette	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan	Cyan

V tejto podkapitole budem hľadať prvky sieťového naratívu, pričom využijem opäť časovú os pre lepšie orientovanie sa v postavách. Stopáž filmu sa rozkladá na 124 minút a tak 5% z celkovej stopáže tvorí niečo cez 6 minút. Postavy sú rozdelené farebne a to nasledovne: zelená predstavuje pár Cyrila so Shirley, ktorí sa v drivej väčšine snímky nachádzajú spoločne. Valerie a Martin sú v manželskom zväzku a teda sú zaznačení farbou ružovou. Ďalším párom je Laetitia a Rupert Boothe-Brainovci, ktorí predstavujú žltú farbu. Pani Benderová tvorí fialovú farbu. Minoritné postavy sú zastúpené troma farbami: farbou hnedou – Wayne, modrou – Shirleyina kamarátka Suzi a oranžovou je označená Martinova milienka. Postavy sú rozdelené farebne a to nasledovne: zelená predstavuje pár Cyrila so Shirley, ktorí sa v drivej väčšine snímky nachádzajú spoločne. Valerie a Martin sú v manželskom zväzku a teda sú zaznačení farbou ružovou. Ďalším párom je Laetitia a Rupert Boothe-Brainovci, ktorí predstavujú žltú farbu. Pani Benderová tvorí fialovú farbu. Minoritné postavy sú zastúpené troma farbami: farbou hnedou – Wayne, modrou – Shirleyina kamarátka Suzi a oranžovou je označená Martinova milienka.

Film začína detailom umorenej tváre staršej ženy menom Janette. Tato prvá scéna začína in media res v rozhovore s doktorkou. Dozvedáme sa, že Janette trpí

insomniou a je nešťastná. Ďalšou scénou sa fókus presúva na párik Toma s Gerri a predstavuje nám ich domov a aj pracovné zázemie. Po týchto scénach sa vraciame k Janette, ktorá sa rozpráva práve s Gerri, ktorá pracuje ako sociálna pracovníčka. Tým sú divákovi predstavené základné dve postavy, okolo ktorých sa bude dej po zvyšok filmu odvíjať. Na počiatku sa zdá, že sa hlavná dejová linka bude sústrediť na životom zmorenú a deprimovanú Janette v podaní Imeldy Staunton, ktorá sa objavila u Leigha vo filme *Vera Drake* v hlavnej úlohe, no opak je pravdou. Postava Janette sa až do konca filmu aj napriek diváckemu očakávaniu ani raz neobjavuje a jej osud nám čoby divákovi zostáva záhadou. Centrum pozornosti sa presunie na Gerri a jej kolegyňu Mary, s ktorou si vyrazia na drink. Týmto nám Leigh naznačuje, že postava Janette je len jedna z mnohých žien, ktoré prežívajú bolestivé depresívne obdobia v staršom veku, čo je jedným z hlavných tém snímky.

Z tejto vychádzky dvoch priateľiek sa dozvedáme, že Gerri je bezstarostná, milá a milujúca žena v šťastnom manželstve s Tomom. Je introvertná a naslúcha Mary, ktorá predstavuje jej presný protipól. Mary je nespokojná so svojím životom, je osamelá a túži po láske a pozornosti. Je hlasitá, prenáhlená a pôsobí vystresovane až neuroticky. Pije viac ako by sa malo a keď ju Gerri necháva v bare samotnú, dychtivo sa díva na muža v stredných rokoch a potajomky dúfa, že by za ňou mohol prísť. Po čase za mužom prichádza o dosť mladšia žena, ktorá ho pobozká, čo Mary rozladí, lebo si začne uvedomovať, ako je pre ňu ťažké zoznámiť sa s niekým a nadviazať vzťah. Takto sa otvára jedna z primárnych tém tohto filmu, čím je čas. Na jar Gerri pozve Mary k nim domov, aby spolu trávili čas. Mary priveľa pije a postupom večera sa stáva stále viac a viac opitejšou. Jej samota ju sužuje až sa rozplače. Gerri jej ponúkne strechu nad hlavou a tak Mary zaspáva v posteli ich dospelého syna, bez toho by sa prezliekla.

S príchodom leta prichádza vlakom Ken, Tomov priateľ z vysokej školy, aby u nich pár dní strávil čas a zúčastnil sa záhradnej oslavy, ktorý manželský pár usporadúva. Ken je od začiatku prezentovaný ako postarší obézny samotár, ktorý ma problémy s nadbytočným jedením a hlavne s pitím. Na oslave má na sebe dokonca tričko s nápisom *Less Thinking, More Drinking*, čo v preklade znamená *Menej myslenia, viac pitia*. Tom a Gerri s ním trávia čas a počúvajú ho rozprávať

o jeho životných neistotách, pričom ho najviac trápi práve samota, lebo ho jeho žena opustila a svojich priateľov začal postupne strácať. Tom a Gerri počas leta usporiadajú v ich veľkej záhrade oslavu (na ose zaznačené v 49-tej minúte), kde pozvú okrem Kena a ďalšieho manželského páru i Mary, no na oslave je aj ich syn Joe, ku ktorému Mary očividne niečo cíti. Ken sa v svojej opustenosti zahľadí do Mary, ktorá o neho nejaví žiaden záujem a svoje antipatie mu dáva najavo, ako najviac je to možné. Obaja pritom majú svojim spôsobom spoločnú potrebu si niekoho nájsť. Obaja ale až príliš veľa pijú a vedú nezdravý život. Možno práve to Kena k Mary toľko priťahuje a Mary to zas mimoriadne odpudzuje. Miesto toho radšej Mary otvorene flirtuje s Gerrinym synom Joeom, ktorý jej flirtovanie v menšej miere opláca. Ken si takto vytvára falošné nádeje o možnosti akéhokoľvek vzťahu rovnako ako si Mary vytvára falošné nádeje u Joea. Ken tak v závere kapitoly leta čelí odmietnutiu zo strany Mary a vracia sa spať ku svojmu životu plnému smútku a sebanenávisťi. V tejto pasáži filmu zároveň vidíme ako sa Leigh zahráva s očakávaním diváka. Vzhľadom k pozitívnym konotáciám leta si môžeme myslieť, že s príchodom novej postavy, teda Kena sa ich vzájomná samota vytratí a nájdu medzi sebou spoločnú reč a tak sa im podarí vymaniť sa zo spárov osamelosti. Nie je tomu tak a na konci kapitoly sa obe postavy stávajú ešte osamelejšie ako na začiatku.

Na jeseň sa pre Mary všetko skomplikuje v momente, keď si Joe privedie domov ku svojim rodičom novú excentrickú a optimistickú priateľku Katie. Gerri opäť pozýva Mary k nim domov na večeru netušiac ako ju prítomnosť Katie rozhodí. Zášťou sužovaná Mary sa ku Katie počas celého večera správa neúctivo a s absolútnym dešpektom, čoho si samozrejme všetci prítomní všimnú. Táto skutočnosť Gerri natoľko sklame, že sa rozhodne, že s Mary nebude už mať nič spoločné a Mary tak ranená a urazená odchádza preč z ich domu.

So zimou prichádza ďalšia postava. Tomov brat Ronnie prišiel o manželku, tak sa Tom, Gerri a Joe vydajú k nemu na pohreb. Počas celého obradu, no i na kare panuje ponurá atmosféra a to ešte zhorší príchod Ronnieho syna Carla, ktorý je namosúrený a vulgárny, keďže s rodinou dlho neudržiaval akýkoľvek vzťah. Tom sa rozhodne Ronnieho pozvať k nim domov, aby mu ušetril dni plné samoty a sebaľútosti tým, že s nimi bude chvíľu bývať. Keď je Ronnie sám u nich doma

opäť sa u ich dverí objavuje Mary. Mary vie, že by nemala prísť bez ohlásenia, no nevie si pomôcť, lebo ju samota už týchto pár mesiacov príliš sužuje. S Ronniem vedie rozhovory plné smútku a bezvýhodiskovosti až dokiaľ neprídu Tom s Gerri domov a začudujú sa Maryinej prítomnosti. No keďže disponujú dobrosrdečnosťou prizvú Mary na večeru, aj napriek tomu, že k ním majú prísť Joe s priateľkou Katie. Mary je pre zmenu krotká a je jasne vidieť, že si je vedomá rozporom svojho rozporuplného konania. Zároveň sa z nej ale vytratila akákoľvek radosť. Film končí záberom na detail jej tváre, kde je jasne vidieť jej hlboká duševná nevyrovnanosť a túžba po kontakte s ľuďmi a potreba lásky.

V priebehu roka pozorujeme pár Toma a Gerri, ktorí sú spojivom všetkých postáv, ktoré sa vo filme objavujú a je nutné zmieniť, že vzhľadom k vnútornej nespokojnosti a samote ostatných postáv stoja často v protiklade. Obaja spolu totiž skvele vychádzajú, čo je prezentované na symbolickej úrovni, aj na skutočnosti, že sa spolu na svojom pozemku starajú v priebehu ročných období o ich záhradu. Neriešia medzi sebou žiadne zásadné problémy, naopak sú oporou pre všetkých, ktorí k nim do domu prichádzajú. To, že sa spoločne starajú o záhradu znamená, že sa starajú aj o svoj vzťah a vedú týmto smerom aj ich syna Joea, ktorý im so záhradou pomáha, čím zmienenú symboliku naplňuje. Niet divu, že Joe si je ako jediný z postáv schopný nájsť prosperujúci vzťah s Katie. Joe zároveň pôsobí rovnako vyrovnaným dojmom ako jeho rodičia a jeho život nie je ani zďaleka taký depresívny, ako tomu je u iných postáv. Z hľadiska stavby naratívu sa tak odvíja dej okolo jednej centrálnej rodiny, avšak zásadne emočné pochody a najsilnejšie momenty filmu sa týkajú hlavne zdanlivo vedľajších postáv. Mary, Ken a Ronnie sú všetci sužovaní osamelosťou, nepriaznivosťou osudu a nemožnosťou utiecť pred časom. Trápi ich osobná nevyrovnanosť s životnou situáciou a de facto všetci túžia mať to isté, čo spolu majú Tom s Gerri.

S kauzalitou Leigh v snímke pracuje opäť za pomoci paralelizmu. K centrálnej dvojici s každým novým ročným obdobím prichádza nová postava. Tieto postavy sa ale samostane neovplyvňujú a línie medzi sebou nemajú kauzálnu súvislosť. Miesto toho môžeme porovnávať rozličné osudy postáv, ktoré zápasia s vlastnými démonmi a túžia sa vymaniť zo spárov samoty a biedy.

4.7. *Peterloo* (2018)

Leighovi ako rodákovi z Manchesteru nikdy nebola ľahostajná história mesta a keď sa mu po úspešnej historickej snímke *Mr. Turner* (2014) podarilo získať financie na takmer zabudnutý masaker v jeho rodnom meste, okamžite sa chopil príležitosti natočiť o tom výpravný film. Jedná sa o jeho tretí historický film a doposiaľ najdrahší a najambicióznejší čo sa týka výpravy a nevyhnutného použitia množstva digitálnych efektov. Zároveň ide o jeho doteraz najstratovejší filmový počin⁷⁷ a do českej a slovenskej distribúcie sa vôbec nedostal.

Masaker, ktorý sa odohral počiatkom 19. storočia na námestí sv. Petra dostal názov Peterloo ako zjavný odkaz na bitku pri Waterloo a to z toho dôvodu, že hoci v bitke britská armáda vyšla ako víťazná strana, v boji padlo okolo 15 tisíc britských vojakov. Film ale neobjasňuje len konkrétne krviprelievanie, ale postupne predstavuje aj udalosti, ktoré mu predchádzali a najmä vypovedá o morálnom marazme zo strany súdobej privilegovanej spoločnosti. Snímka aj napriek jej historickému zaradeniu opäť vznikala typickým „leighovským“ spôsobom improvizácie a vytvárania charakterov. Na rozdiel od jeho predchádzajúcich filmov, tu zohráva dôležitú úlohu i obrovské množstvo komparzu.

Vo filme sa sústreďí na vzorku jednotlivých sociálnych vrstiev pričom nezachádza do hlbšieho skúmania jednotlivých charakterov. Osobitné dejové linky zakladá na podrobnom výskume historikov, na ktorom je vybudovaný celý scenár. I cez obecnú dejepisnú objektivitu, ktorou sa film preukazuje, ponúka subjektívny pohľad na dejepisné udalosti, práve prostredníctvom vytvárania siete medzi jednotlivými postavami. Leigh mi v rozhovore povedal: „[...] v Peterloo pracujem s omnoho väčšou škálou postáv [...], no dúfam, že to neznamená, že to je povrchné, pretože na vrchu práce je pátranie a výskum a pochopenie súvislostí.“⁷⁸ Na prieskum si Leigh najal Jacqueline Riding, ktorá mala za úlohu preskúmať

⁷⁷Box Office Mojo [online]. [cit. 5.5.2021]. Dostupné z WWW: <
https://www.boxofficemojo.com/title/tt4614612/?ref_=bo_se_r_1>.

⁷⁸ Osobný rozhovor s Mikeom Leighom, dostupný v prílohe na konci práce.

najdôležitejšie spoločenské aspekty, ktoré viedli k masakru a zároveň i sprostredkovať fakty o tom ako sa v tej dobe žilo.

Masaker v Paterloo sa odohral v roku 1819 a zohral dôležitú úlohu v neskoršom formovaní spoločnosti. Na námestie sv. Petra sa zhromaždilo okolo 60 tisíc prodemokratických protestujúcich, prevažne z nízkych spoločenských kruhov. Prišli v mieri, bez zbraní, v pracovný deň domáhajúc sa zmeny. V tej dobe menej ako 2% voličov mohlo voliť a k tomu všetkému mala najchudobnejšia spoločenská vrstva prikázané platiť tzv. dane z pšenice (angl. Corn Laws, prichádzajúce do platnosti v roku 1815), čo znamenalo, že si drvivá väčšina chudobného ľudu nemohla dovoliť ani základné potraviny ako je chlieb. Začiatok zhromaždenia zahájil básnik a politik Henry Hunt, ktorý radikálne bojoval za práva pracujúcej vrstvy. Po začatí jeho príhovoru sa skupinka lokálnych privilegovaných funkcionárov zo strachu z napadnutia rozhodla mierumilovný protest krvavo potlačiť. Pri masakri zomrelo 18 ľudí, vrátane žien a jedného malého dieťaťa a takmer 700 ľudí bolo ťažko ranených. Toto krviprelievanie malo neskorší vplyv na pohľad na privilegovanú vrstvu, ktorá sa svojou bezohľadnosťou a krutovládou stala hlboko nenávidenou v očiach bežného ľudu. Zároveň sa historici zhodnú, že masaker predstavoval zlom v oblasti žurnalistiky, vzhľadom na to, že očitý svedok masakru bol žurnalista, ktorý podrobne spísal svoje svedectvo.⁷⁹

4.7.1. Siet'ový naratív vo filme *Peterloo*

Tabuľka č. 7

00:00 min.	7:50	15	22.5	30	37.5	45	52.5	60	67.5	75	82.5	90	97.5	103	111	119	127	134	141	154 min.	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Rodina z Manchesteru																					
Vyššia privilegovaná vrstva																					
Reformisti																					
Henry Hunt																					
Ľud																					

⁷⁹ BBC Newsnight. *Peterloo Massacre: A turning point in UK history?*. [online]. [cit. 11.4.2021]. Dostupné z WWW: < <https://www.youtube.com/watch?v=UMig-6w2gNM>>.

Pre lepšie orientovanie sa v postavách pracujem s osou, kde 5% z celkovej stopáže tvorí v 154 minútovom filme asi 7,5 minúty. Vzhľadom na to, že sa jedná o historický film o reálnej udalosti a vo filme figuruje obrovské množstvo postáv, som sa rozhodla postavy rozdeliť na základe sociálnych vrstiev, v ktorých sa protagonisti najčastejšie spoločne na plátne objavujú. Oranžová farba zastupuje rodinu z Manchesteru, ktorých priezvisko sa nikdy nedozvedáme. Matka Nellie (Maxine Peake) a otec Joshua (Pearce Quigley) sa tešia z návratu ich syna Josepha (David Moorst) z napoleonských vojen. Josephom sa film začína a jeho pohrebom film končí. V drvinej väčšine snímky ich ale vidíme pohromade ako zomknutú, milujúcu rodinu, ktorá zápasí s problémami prislúchajúcim k ich nízkej spoločenskej vrstve. Ružovou farbou je na osi zaznačená vyššia privilegovaná vrstva, do ktorej patria funkcionári z Manchesteru, lordi i kráľ a jeho milienka. Veľká väčšina týchto postáv fungujú ako antagonisti pre svoju apatiu k nižším vrstvám. Stúpenci reformy charakterizujú v ose žltú farbu a sú to nielen muži bojujúci za základné ľudské práva, ale i ženy, ktoré predstavujú počiatky sufražetiek. Zelená farba predstavuje Henryho Hunta (Rory Kinnear), ktorý ako jediný zastupuje v osi konkrétnu postavu. To je z toho dôvodu, že figuruje ako prostredník medzi privilegovanou vrstvou a obyčajným ľudom. Síce v rámci postavenia by sme ho mohli kategorizovať ako privilegovaného človeka s majetkom a príslušným vzdelaním, no v rámci jeho presvedčenia stojí pevne na strane pracujúcej vrstvy. Zároveň sa jedná o zásadnú historickú postavu, ktorá hrala významnú rolu počas masakru a celkovo v naratívne vystupuje do popredia. Posledným označeným na ose je ľud vo farbe modrej. Táto kategória predstavuje prostých ľudí, ktorí sa buď zapájajú do pochodu, alebo sa v priebehu filmu vyskytujú v rozkole s privilegovanou triedou. Nejedná sa o žiadne konkrétne postavy, ktoré by sa opakovane objavovali vo filme, ale ide o jedincov z davu, o ktorých minulosti nevieme nič. Sám Mike Leigh si je vedomý toho, že sa vo filme vyskytuje obrovské množstvo postáv, v ktorých nie je jednoduché sa orientovať, preto v záverečných titulkoch vizuálne rozdeľuje postavy do skupín obdobne ako tomu činí táto práca v osi.

Prvou scénou vo filme je dozvuk krvavej bitky pri Waterloo, kde britské a pruské vojská porazili francúzsku armádu na čele s Napoleonom, a tak definitívne ukončili dlhotrvajúce rozbroje v Európe. Hlavný fókus sa presúva na

dezorientovaného chlapca, ktorý bezradne stojí uprostred bojiska a díva sa zmätene zo strany na stranu. Týmto chlapcom je práve Joseph, syn Nellie s Joshuom – rodiny z Manchesteru. Ďalšou scénou ho sledujeme ako sa toporne vracia späť do svojej domoviny. Zatiaľ čo sa Joseph horko-tažko dostane domov, sa simultánne naratív presúva na rokovanie lordov, ktorí diskutujú o nebezpečnosti volebného práva pre pracujúce vrstvy. Anglickom devätnásteho storočia sa šíria myšlienky pochádzajúce z Veľkej Francúzskej revolúcie z roku 1789 o slobode a rovnosti. Tie predstavujú hrozbu pre britskú privilegovanú spoločenskú vrstvu a zo strachu z možného opakujúceho sa scenára, snažia sa toto nebezpečenstvo potlačiť v čo najdôslednejšej možnej miere. Zavádzajú obrovské dane a jurisdikcia je natoľko jednostranná, že prostý ľud nemá prakticky žiadne práva.

Prvou osobou, ktorá Josepha uvidí, je jeho matka Nellie. Šťastím bez seba milovaného syna objíme a on sa vyčerpaním zrúti v jej náručí. Ďalšou scénou nám Leigh predstaví jeho celú veľkú rodinu, ktorá sa s ním víta. Joseph očividne trpí posttraumatickou stresovou poruchou a nedokáže sa o vojne s nikým rozprávať. Naratív sa presúva na ťažkú prácu rodiny, Nellie pečie a predáva svoje pečivo po meste, jej manžel Joshua je tkáčom v manufaktúre. Týmto scénami vidíme, ako sa rodina musí vysporiadať s nedostatkom peňazí. Joseph sa po čase snaží nájsť si prácu, avšak skončí neúspešne. V približne 19-tej minúte filmu je rodina opäť pohromade a diskutuje o súdobom trhu práce. Rodina, ktorá už aj tak očividne trpí z platenia obrovských daní, sa dozvedá, že sa opäť plánuje znižovanie mzdy. Týmto spôsobom nám Leigh predstavuje základný konflikt filmu, čím je boj bežných prostých ľudí, ktorí pracujú od súmraku do úsvitu aby uživilí rodinu proti bohatým a privilegovaným, ktorých zaujíma len moc a peniaze. Leigh sa prostredníctvom fiktívnej rodiny snaží poukázať na ťažký život obyčajného ľudu.

Medzi dôležité scény snímky patrí zobrazenie súdnych procesov, kde figuruje práve prostý ľud ako obeť skorumpovaného systému. Prezumpcia nevinny mala v týchto rokoch minimálnu váhu a sudcovia rozhodovali podľa vlastného uváženia aj napriek banalite priestupkov. Leigh nám predstavuje osudy troch obyčajných ľudí, ktorí sú súdení. Prvou obeťou je staršia žena, ktorá za ukradnutie dvoch „excelentných“ fliaš alkoholu dostala rozsudok zbičovania a 2 týždne väzenia. V ďalšom súdnom procese sudca súdi muža, ktorý údajne ukradol

strieborné hodinky majiteľovi galantérie. Muž tvrdí, že hodinky vyhral v kartách. Sudcu jeho obhajoba nezaujíma a bez mihnutia oka ho odsúdi na 14 rokov väzenia v Austrálii. Posledný súdny proces je s mužom obvineným z ukradnutia kabátu od svojho zemepána. Muž tvrdí, že ho neukradol, len si ho zobral. Keď sa ho sudca spýta prečo, muž s miernym žartom odpovie: „On mal dva kabáty a ja som jeden potreboval, tak má on jeden a ja jeden a mne bola zima.“⁸⁰ Sudca ho zo znudeným a pohrdavým výrazom v tvári dá jednoducho popraviť. Na týchto troch súdnych procesoch vidíme, ako bezohľadne sa privilegovaní správajú voči poddaným. Rozsudok každým odsúdením graduje a apatia sudcov nás len utvrdzuje v tom, že anglická spoločnosť potrebuje nutnú zmenu.

Naratív sa simultánne presúva od stúpcov revolúcie ku privilegovaným funkcionárom. Základná dejová línia sa teda venuje rozporu medzi despotickou vládnucou vrstvou a utlačovanou poddanskou skupinou, pričom sa jednotlivé situácie stavajú kontrastnými. Ešte predtým ako dôjde k samotnému masakru, sa striedajú rôzne uhly pohľadu na situáciu skrz mimoriadne popisné prejavy, kde sú popísané aktuálne pocity vybraných sociálnych vrstiev. Medzi stúpcami reformy najviac vyčnieva radikál Samuel Bamford (Neil Bell), ktorý hlása rovnoprávnosť a silno bojuje proti neprimeraným daniam. Je to práve on, kto privedie už v tej dobe slávneho agitátora Henryho Hunta do Manchesteru a presvedčí ho aby sa zapojil do ich spoločného boja. Henry Hunt hral v tej dobe významnú úlohu ako radikál a skvelý orátor, ktorý sa angažoval v politike. Jeho meno poznala i privilegovaná vrstva, ktorá sa jeho vplyvu bála. Práve medzi touto vrstvou do popredia vystupuje funkcionár z Manchesteru reverend Ethelston (Vincent Franklin), ktorý svojim oceľovo pevným prízvukom a hnevliвым odhodlaním bojuje proti čo i len najmenej zmienke o rovnoprávnosti poddaných. Reverend Ethelston je pripravený urobiť čokoľvek pre zlikvidovanie týchto myšlienok. Cez jeho sociálno-politické i osobné pohnútky sú ukázané jeho pocity. Zároveň je dôležité si uvedomiť, že reverend Ethelston nie je prezentovaný ako hlavný antagonista, ale je len predstaviteľom celej skazenej a skorumpovanej spoločnosti. Je iba jedným z mnohých. Zveličovaním udalostí sa privilegovaná vrstva snaží vystrašiť členov parlamentu., aby si dávali pozor pred „nebezpečenstvom“ volebného práva nižšej

⁸⁰ Z angl. originálu: “*He had two, I needed one, he’s got one, I’ve got one, I was cold.*”

vrstvy. Napríklad hodený zemiak na kráľa je tak klamlivo interpretovaný ako atentát (scéna v 58-mej minúte filmu).

Henry Hunt sa vo filme objavuje v 49-tej minúte filmu, kde pred publikom hlása myšlienky o rovnosti. Do dejín sa zapísal ako pionier boja za práva pracujúcej vrstvy. Bol výborným orátorom, čím si je i sám vedomý. Keď sa mu predstaví Samuel Bamford, nejaví o neho veľký záujem a jedná s ním povýšenecky. Jeho antipatie k nemu vyvrcholia v momente, keď s ním odmietne zdieľať miesto na pódiu počas protestu na námestí sv. Petra. Henry Hunt teda nie je zobrazený ako rýdzo pozitívna postava, ale ako trojdimenzionálny charakter, ktorý obdobne ako v živote jedná podľa vlastného uváženia, i keď niekedy nespravodlivo.

V prvých 104 minútach nazeráme na prehovory týchto postáv a sme svedkami prezentovania ideí jednotlivých sociálnych vrstiev. Leighov autorský dotyk je ale i tak viditeľný aj napriek obecnej popisnosti. Vo filme je niekoľko scén, ktoré robia snímku ľudskejšou. V jednej scéne sa orchester pripravuje na pochod (scéna v 83-tej minúte filmu), v druhej sme svedkami, ako sa prostá dievčina spýta maliara maľujúceho Henryho Hunta, či bude taktiež na kresbe, a to iba preto, že sa vedľa neho na chvíľu postaví (scéna v 90-tej minúte filmu). V inej scéne na námestí sv. Petra vidíme, ako rodina z Manchesteru vedie zdvorilý rozhovor s ďalšou rodinou, ktorá prišla na protest (scéna v 131. minúte). Nellie zistí, že prichádzajú z ďaleka a ponúkne im kúsok chleba. Rodina na proteste dokonca ani nepočuje, čo Henry Hunt káže, a miesto toho sa venuje predávaniu olovrantu. Tieto malé momenty nám dopomáhajú k lepšej identifikácii sa s postavami a umocňujú tak dopad tragických udalostí v záverečnom masakri.

K samotnému masakru dochádza až po zhruba 134. minútach z 154 minút celkovej stopáže. Mierumilovný protest sa razom zmení na krvavý kúpeľ, pričom je dôležité zmieniť, že protestujúci nedisponovali zbraňami. Vojaci sa na podnet vystrašených funkcionárov pustia na koňoch do nič netušiaceho davu. Na námestí začne vládnuť chaos a panika, počujeme len výkriky ľudí snažiacich sa o útek. Vojaci bezhlavo sekajú mečom zo strany na stranu. V tejto scéne tak zvukovo dominuje len hrôzostrašný krik ľudí a nediegetická hudba tu pre žáner atypicky absentuje. Masaker vygraduje bodnutím Josepha, ktorý následne na to umiera. Tak opäť vidíme Leighovu prácu s tematicky kontrastnými scénami. Joseph bojoval za

svoju vlasť v bitke pri Waterloo a paradoxne je ako vojak jeho veličenstva brutálne zabitý vo svojej vlastnej domovine. Masaker sa skončí rýchlym prestrihom na kráľovské dostihy. Na dostihu počujeme Lorda ako sklamané skonštatuje, aká je to škoda, že nevyhral kôň, na ktorého staval. Leigh nám to takto podáva do kontrastu s hrôzami masakru. V jednej scéne sme svedkami udupania dieťaťa koňom a v druhej sme svedkami okamžiku ako Lord lamentuje nad prehratými dostihmi.

V úplnom závere filmu Leigh pokračuje v kontrastnom zobrazovaní. V jednej scéne máme kráľa, ktorý sa dozvedá o masakre. Správu príjme s obavami, no nie o svoj ľud, ale paradoxne o svoj život. Film je tak ukončený scénou na cintoríne, kde sa rodina z Manchestru lúči so svojim synom Josephom. Prostredníctvom zobrazenia masy postáv vytvára Leigh historicky presný obraz Anglicka na počiatku devätnásteho storočia, pričom dopĺňa vyobrazenie skutočných historických faktov a udalostí o niekoľko univerzálnych a zrozumiteľných ľudských momentov. Prezentované postavy sú takto ľahko sociálne zaraditeľné a súčasne aj preukazujú vlastné individuálne charakterové vlastnosti. V prípade tohto filmu teda nejde primárne o charakterovú štúdiu ako by sme boli u Leigha zvyknutí, ale skôr o pochopenie súdobých spoločenských pomerov naprieč spoločnosťou. Obecne je možné skonštatovať, že sa ale Leigh pochopiteľne stavia na stranu pracujúceho ľudu, čo naplňuje jeho tematické smerovanie rozprávať príbehy s fókusom na sociálne životné podmienky. Vzťah naratívnej formy a politických postojov je u Leigha evidentne ľavicovým východiskom. Grafické vyobrazenie na časovej osi ukazuje, že často vo filme paralelne sledujeme protichodné tábory formujúcich sa reformistov a ich potlačiteľov z vládnucej vrstvy. V krátkych oknách sa tak vraciame k jednej modelovej rodine, ktorej osudy s dopadom historickej udalosti vystupujú do popredia a napríklad hlavný predstaviteľ reformiem Henry Hunt sa v závere filmu úplne vytratí, aj napriek tomu, že na neho bol vydaný zatykač. Film takto plošne, ale nie povrchno zhodnotí skoro zabudnutú časť britských dejín.

5. Záver

Cieľom práce bolo identifikovať špecifické rysy sieťového naratívu v celovečerných filmoch britského režiséra Mikea Leigha. Pre dosiahnutie tohto cieľa práca využívala termín sieťového naratívu od Davida Bordwella. Tento termín je konfrontovaný s naratologickou literatúrou, ktorá sa javí Bordwellovému poňatiu sieťového naratívu nielen pojmovo, ale i tématicky príbuznou. Jedná sa o diela Ramireza Berga, Petra Parshalla a Marie del Mar Azcony. Primárny fókus tejto práce bol pozorovať a identifikovať akým spôsobom Leigh pracuje s prvkami sieťového naratívu a čím je práca s touto formou špecifická. V práci boli analyzované všetky filmy Leighovej tvorby, v ktorých nedominuje len jeden protagonista, ale namiesto toho je vo filme popredných hrdinov hneď niekoľko. V práci není reflektovaná jeho i tak bohatá televízna tvorba a to najmä z praktických dôvodov, keďže sú tieto filmy v československom kontexte ťažko zohnateľné a nenachádzajú sa na žiadnych online platformách. Po sledovaní časti jeho televíznych počínov som presvedčená, že i v nich sa pracuje s prvkami sieťového naratívu a teda je priestorom pre ďalší akademický výskum.

Prvá časť práce poskytla všeobecný úvod a načrtla cieľ a predmet práce, pričom v ďalšej kapitole sa práca zamerala na vyhodnotenie prameňov a literatúry. Pre pochopenie Leighovej tvorby práca pracovala s niekoľkými publikáciami priamo sústrediacich sa na jeho umelecký, profesný život. Teoretická časť práce vymedzila metodologický rámec a vysvetlila ponímanie sieťového naratívu v podaní Davida Bordwella. Na základe jeho terminológie a jeho poňatia tohto termínu bolo vyselektovaných 7 filmov, v ktorých je uplatnená táto rozprávacia sieťová technika. Na základe toho bola analytická časť koncentrovaná na naratologickú analýzu týchto vybraných 7 filmov. Pri skúmaní štruktúry naratívu sa práca opierala o graficky znázornené časové osi, v ktorých bol film rozčlenený do rovnako dlhých sekcií v závislosti na dĺžke celkovej stopáže.

Podľa Bordwella je sieťový naratív druh naratívu, kde je viacero postáv, kde sa jednotlivé dejové línie prelínajú, a kde nie je úplne jednoznačná hierarchia medzi postavami a teda nemáme rozdelenie medzi hlavnými a vedľajšími

postavami.⁸¹ Sieťový naratív tak síce ponúka väčšiu škálu postáv, no tým pádom je priestor pre dôkladné vykreslenie ich psychologickéj hĺbky o niečo menší. Zároveň ale naratív smeruje do väčšej šírky, a tak môže napríklad demonštrovať jednu problematiku na viacero prípadoch. Táto skutočnosť je iste viditeľná v Leighovej práci so sieťovým naratívom, avšak po analyzovaní jeho celovečerných filmov práca došla k záveru, že Leigh nielenže pracuje s postavami do väčšej šírky a zobrazuje viacero pohľadov na jeden problém, no zároveň venuje svojim postavám dostatočné množstvo času na to, aby sa divák dokázal s postavami adekvátne identifikovať.

Na Leighovej práci so sieťovým naratívom vidíme snahu detailne postrehnúť spoločenské aspekty. Jeho poňatím sieťového naratívu sa nám otvára nové prepojenie s prvkami sociálneho realizmu, čím Leigh nadviazuje na už stanovené tradície sociálneho realizmu v kontexte Veľkej Británie a režisérov ako je napr. Ken Loach. Jeho filmy sú výpoveďou k obecnnejšej spoločenskej či politickej situácii a proklamujú pracujúcu spoločenskú triedu. Leigh sa vo svojich filmoch vysmieva vyššej spoločenskej vrstve často tým, že ju stavia do kontrastu práve s pracujúcou triedou a priamo porovnáva ich zásadné a existenčné problémy s tými malichernými. Snímku *High Hopes* je možné brať prostredníctvom dvojice Shirley a Cyril ako komentár k Thatcherovskej ére, ktorá podľa nich značne prispela k úpadku britskej spoločnosti a tento pár je oproti ostatným dvom jediný, ktorý je schopný sa povzniesť nad svojimi problémami a tým sa tak divákovi viac priblížiť. Obdobne s týmto stanoviskom pracuje i v *Life is Sweet* prostredníctvom postáv Nicolý, ktorá sa stavia proti establishmentu. V *Secrets and Lies* sú taktiež viditeľné sociálne rozdiely, najviac spozorovateľné medzi Cynthiou, jej bratom a jej znovuobjavenou dcérou aj keď svoju úlohu zohrávajú len na pozadí. Najviac sa na súdobú pracujúcu triedu sústreďí vo filme *All or Nothing*, kde neutešenosť zo života postáv nepramení len z ich práce, ale z ich vzájomných vzťahov a osobných problémov. U analyzovaných historických filmov s prvkami sieťového naratívu je možné spozorovať že, sa sústreďí na čo najautentickejšie zobrazenie súdobej spoločnosti. Pracuje s pestrou škálou postáv, ktoré smerujú viac do šírky a

⁸¹ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. s. 199.

vypovedajú viac o spoločenských konvenciách, kdežto v súčasných filmoch sa má priestor viac sústrediť na aspoň jednu centrálnu dejovú líniu.

S vysmievaním sa vyššej spoločenskej triede rovnako pracuje i v historickom filme *Topsy-Turvy*. Skupinka viktoriánskych hercov sa tu chová snobsky, aby zdanlivo zapadla do tejto vyššej vrstvy. Najviditeľnejším prejavom súcitu voči chudobnej pracujúcej vrstve poskytuje v svojom poslednom filme *Peterloo*, kde najjasnejšie figuruje rozdiel životných podmienok. Vyššia trieda tu z väčšiny predstavuje despotických jedincov, ktorí vedome upierajú chudobnému ľudu základné ľudské práva.

Špecifická je pre Leigha i práca s hercami, budovanie scenára, jednotlivých situácií a akcent na inkorporovanie prvkov sociálneho realizmu a spojenie komédie a drámy. *Topsy-Turvy* aj napriek tomu, že sa jedná o životopisný film, vyznieva svojim plošným sústredením sa na veľké množstvo postáv ako realisticky motivované nahliadnutie do konvencií viktoriánskej spoločnosti. Leigh v rámci tohto žánru netypicky preferuje rozptýlený naratív, distribuovaný medzi viacero postáv, ktoré si nárokuje približne rovnakú pozornosť, ako je pre sieťový naratív typické. V tomto prípade to práve kontrastuje s Leighovým životopisným filmom *Mr. Turner* (2014), ktorý sa zaoberá životom jedného maliara a je konštruovaný tradičným spôsobom.

Zároveň Leigha nezaujímajú pri konštrukcii fabule naratívne spletené hádanky, čo je v kontraste s trendom tzv. komplexných naratívov či puzzle filmov, ktoré spozoroval Warren Buckland ako trendy súčasnej kinematografie, ktoré rozoberá v knihách *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (2008) a *Hollywood Puzzle Films* (2014). Jedná sa o filmy, ktoré pri zostavovaní fabule využívajú efekt puzzlí. Tým Buckland myslí to, že dôležitú informáciu o fabuli sa divák dozvie až na konci. Takto filmy vyžadujú plnú divácku sústredenosť, kde bez nej sa film zmätočným. Zároveň všetky Leighove filmy disponujú jasným a chronologickým syžetom, nízkou mierou sebauvedomelosti a zároveň vysokými úrovňami informovanosti a komunikativnosti. To ale neznamená, že jeho filmy sú jednoducho predvídateľné. Leigh sa hrá s diváckym očakávaním a dejová nepredvídateľnosť vychádza práve z nepredvídateľnosti postáv. Klasický hollywoodský naratív ponúka zreteľné sny, túžby a motivácie

zvyčajne jednej centrálnej postavy, avšak Leighove zobrazenie postáv síce ponúka náhľad do vnútornej psychiky postáv, no neposkytuje presné motivácie, skôr len otvára ich vnútorné konflikty a tenzie.⁸² Syžet zachycuje udalosti v maximálne jednom roku (*Secrets and Lies*, *Topsy-Turvy*, *Another Year*), niekedy dokonca pár dní (*High Hopes*, *Life is Sweet*, *All or Nothing*). Výnimkou je jeho posledná snímka *Peterloo*, ktoré sa v podstate odohráva od bitky pri Waterloo v roku 1815, až po masaker na námestí sv. Petra v Manchestri v roku 1819. Tendencia filmov zo sieťovým naratívom ponúka štrukturáciu do podoby poviedkového filmu, kde sú príbehy prepojené napr. cez jednu udalosť či nadväznosť, alebo cez spoločné témy. V prípade Leighovho poňatia ide o prepojenie postáv, ktoré sa často už poznajú, buď sú v príbuzenskom vzťahu, alebo v susedskom či priateľskom. V jeho filmoch poväčšine nehrá rolu náhoda či fatalizmus. Postavy sú teda v jeho filmoch vždy nejako prepojené a vytvárajú tak medzi sebou sieť.

Kauzalita, teda reťazenie príčin a následkov sa v tvorbe Mike Leigha objavuje obdobne ako v iných filmoch s prvkami sieťového naratívu, t.j. je obecné oslabená. Jednotlivé dejové línie nie sú kauzálne previazané, a to aj napriek tomu, že sú jednotlivé príbehy často vzájomne prepojené, no to neznamená, že by každá udalosť vo filme súvisela s inou. Niektoré príbehy a mikrokozmy postáv sú rozprávané paralelne, s inými ich spojuje napr. spoločná téma či motív. Reťazenie udalostí sa však môže týkať aj jednej centrálnej jednotky postáv, ku ktorej iné postavy prichádzajú, zažívajú svoje vlastné etudy a potom zase zmiznú, bez toho aby nejako významne zmenili svet, do ktorého prídu (*High Hopes*, *Secrets and Lies*, *Topsy-Turvy*, *Another Year*). Paralelizmus je však kľúčový pre Leighove zobrazenie prierezu spoločnosti v štýle sociálneho realizmu. Leigh pred nás často kladie paralelne dve a viac domácností, kde panujú iné nálady, kde obyvatelia riešia rozličné problémy v oblastiach rodinných, spoločenských, pracovných a obecných vzťahových otázok. Vo filme *High Hopes* tak napr. vidíme tri rozličné sociálne vrstvy v troch rôznych domácnostiach. V *Life is Sweet*, *Secrets and Lies*, či *All or Nothing* zasa porovnáваме rozdielnosti medzi súrodencami. Na plynutí času vo filme *Another year* zasa spozorujeme odlišné pohľady na samotu. Celospoločenské sváre medzi chudobnou vrstvou a tou privilegovanou sledujeme

⁸² CARDINALE-POWELL, Bryan – DiPAOLO, Marc. *Devised and Directed By Mike Leigh*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2013, s. 217.

paralelne na príkladoch rôznych sociálnych skupín vo filme *Peterloo*. Niekedy zasa sledujeme osudy viacero postáv, ktorých osudy sa majú v určitom bode pretnúť (*Topsy-Turvy*, *All or Nothing*, *Secrets and Lies*). Leigh tak kombinuje postupy dôkladného rozprávania jednotlivých príbehov tým, že si divák už dotvára obraz o kauzalite sám a divák v snímkach potom sám porovnáva medzi príbehmi.

Typickou a opakujúcou sa témou v jeho filmoch je téma rodičovstva. V každom z analyzovaných filmov je vidieť ako Leigh pristupuje k tejto téme. V *High Hopes* je to prostredníctvom postáv Cyrila a Shirley a ich vzájomného konfliktu ohľadom toho, či priviesť alebo nepriviesť deti na svet. V *Life is Sweet* sme zasa svedkami konfliktu matky s dcérou, ktoré si k sebe snažia nájsť cestu. Obdobný konflikt matky a jej dvoch dcér sa nachádza i v *Secrets and Lies*, kde sa okrem iného rieši i problematika neschopnosti počatia a adopcie. V *Topsy-Turvy* táto nenaplnenosť kvôli absencii potomka zaznie na konci snímky v podaní Lesley Manville ako Gilbertovej manželky Kitty. Rovnako je riešená otázka rodičovstva i v *All or Nothing*, kde na úrovni troch domácností vidíme tri rozličné pohľady na rodičov a ich detí. Konflikt otca so synom zasa vidíme i v jednej sekvencii vo filme *Another Year*. Tému rodičovstva sa venuje i v jeho poslednom filme *Peterloo*, kde spozorujeme dopad historických udalostí na prostú rodinu z Manchestra, ktorá tragickým spôsobom príde o milovaného syna.

Najsilnejšou Leighovou stránkou a tým, čo jeho filmy odlišuje od iných filmov s prvkami sieťového naratívu, je jeho špecifická práca s profesionálnymi hercami, pri ktorej spoločnými silami vytvárajú portréty najrôznejšieho povahového spektra. Tento spôsob umeleckej kooperácie nám pomôže k realistickejšiemu filmovému zážitku, kde sme schopní sa viac do postavy vžiť pretože je zasadená do realistického prostredia a problémy jednotlivých protagonistov sú rýdzo uveriteľné. Zároveň toto vytváranie postáv spoločne s režisérom ponúka hercom možnosť kreatívneho angažovania sa na scenári, čo je určite atypickým rysom budovania príbehu, a čo v súčasnej dobe nemá obdobu. Leigh nám touto detailnou prácou a postupným a pomalým budovaním charakterov ponúka vnútornú sondu do psychiky človeka. Jeho filmy teda primárne obsahujú filozofickú dišputu o privátnych problémoch ľudstva, a my diváci sa tak s nimi vieme jednoducho stotožniť.

Vo filmoch nevidíme žiadne dobrodružné výboje ani žiadne okázalé epické príbehy. Sledujeme životy obyčajných ľudí, ktorí sa medzi sebou rozprávajú o bežných, ale i vážnych veciach. Jeho postavy sú zobrazené s jemným humorom, kde vidíme, aký dôležitý je pre zmierenie sa s vlastnou existenciou práve smiech a nadhľad. Aj napriek ťaživej životnej situácii sa postavy snažia smiať a žiť život najlepšie ako sa dá. Často sa na postavách smejeme a to s nimi alebo na nich, no i sa o nich bojíme či s nimi súcitíme. Leigh nás vtiahne do života príbehov postáv rôznych charakterových pováh a kvalít. Tak sa ocitáme v centre života postáv, kde sa dejú často veľké drámy, ktoré pôsobia veľmi surovo, no zároveň v nás umocňujú pocit reality. Jedná sa o univerzálne problémy v rodine, s autoritami, s podradenými, s kolegami a priateľmi, pričom tak Leigh vytvára sieť rôznych vzťahov. Je dôležité podotknúť, že o postavách neuvažuje v rámci jedného univerza, pretože jeho postavy sú jednoducho ukotvené v reálnych miestach a časoch a akákoľvek intertextuálna prepojenosť medzi jeho filmami je čisto náhodná. Aj napriek Leighovej práci s dvornými hercami, herci hrajú vždy rozličné postavy a teda nielen predvídateľné modely postáv (najmä Timothy Spall, Leslie Manville alebo Jim Broadbent). Dej filmov stojí na témami prepojených námetoch a cez hereckú improvizáciu sú budované jednotlivé situácie. Herci takto svojim postavám podrobne rozumejú a cez vlastné osobité gestá, mimiku a pohyby utvárajú postavy, ktoré môžu pripomínať ľudí, ktorých možno poznáme alebo sa s nimi denno-denne stretávame. Vývoj a motivácie postáv sú vždy cez herectvo a dialógy opodstatnené.

Typický pre Leigha je i čiastočne otvorený koniec, ktorý predstavuje trpkosladké pocity. Dejové línie sa zdanlivo uzatvárajú, ale aj napriek tomu je možné pociťovať k postavám pocity nádeje či ľútosť. Neoperuje so šťastným koncom ako takým, radšej necháva na divákoch domyslieť si ako bude vývoj postáv ďalej vyzeráť.

Práca zároveň spozorovala špecifické spracovanie intimity v posteli, čím sa posteľ stáva znovu sa objavujúcim motívom. Posteľové scény v prípade Leighových filmov nepredstavujú sex, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať, ale priestor pre vnútorné a najosobnejšie rozhovory jednotlivých figúr. V *High Hopes* je práve v posteli zobrazená juxtapozícia troch párov z odlišného prostredia. V *Life*

is Sweet sa nám základný konflikt predstaví práve v posteli, keďže Nicola trpí bulímiou a musí svoju chorobu skrývať. V *Secrets and Lies* sa Maurice so ženou Monicou zmieria v posteli a vyznajú si lásku. V *Topsy-Turvy* sa po úspešnej premiére operety Gilbert a Sullivan rozprávajú so svojimi polovičkami v posteli a dozvedáme sa o ich intímnych pocitoch. V *All or Nothing* je to práve v nemocničnej izbe, kde sa celá rodina po prvý krát schuti zasmee. Táto intímna scéna nechýba ani v *Another Year*, kde vidíme ústredný pár, ako sa rozprávajú o svojich vnútorných pocitoch. V poslednom filme *Peterloo* manželia tesne pred pochodom vyjadrujú obavy ohľadom toho, či na neho ísť. Z posteľových scén sa tak stávajú významné momenty, kde divák poznáva myšlienkové pochody protagonistov.

Túto diplomovú prácu by som rada ukončila samovypovedajúcou myšlienkou o univerzálnej povahe jeho filmov, ktorou mi Leigh odpovedal na otázku, či sú jeho filmy predovšetkým britské: „Poviem vám to takto. Samozrejme, že sú, ale nemyslím si, že som spravil jediný projekt, ktorý by nemohol byť chápaný ako univerzálna téma. Nejde mi o ideu britskosti. Robíte filmy na mieste, kde ste. Väčšina mojich filmov preto vzniká z ekonomických dôvodov najmä v Londýne, pretože je to lacnejšie. V skutočnosti by sa ale mohli odohrávať kdekoľvek v Anglicku, alebo kdekoľvek inde na svete. Je to vždy o tom kto sme my ako ľudia. Pozriete sa na filmy od Kurosawu, na *Zlodeja bicyklov* (1948), či akéhokoľvek Bergmana a viete, že tieto filmy sú nevyhnutelne japonské, talianske a švédske, ale všetky sú neuveritelne univerzálne. Určite viete, že na LFŠ sa ma spýtali, ktoré filmy by som označil za výborné a samozrejme som si vtedy vybral *Lásky jedné plavovlásky* (1965) od Miloša Formana, čo je, ako viete, fantastický film, ktorým sme boli ovplyvnení a inšpirovaní, ostatne ako celou českou Novou vlnou. I tento film je predovšetkým univerzálny, aj keď by nemohol byť svojim spôsobom viac český.“⁸³

⁸³Osobný rozhovor s Mikeom Leighom, dostupný na konci práce v prílohe č. 1.

6. Přílohy

Príloha č. 1: Osobný rozhovor s Mikeom Leighom vedený 22.6.2019 v Londýne

MIKE LEIGH: So what are you writing about? So it's a thesis yeah?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: I've chosen the thesis with the name Network Narrative in Mike Leigh's feature length films.

MIKE LEIGH: Okay, you couldn't think of some better subject? (laughing)

LUCIA VENDRÁKOVÁ: I was quite excited and I still am about this. But first of all I would like to say that it is an honor to meet you.

MIKE LEIGH: Oh, yes, yes of course it is. It's an honor to meet you as well, so.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Okay, so I thought it would be nice to try to get in contact with you. As I said Mr. Jílek from Summer School festival in Uherské Hradiště gave me your email.

MIKE LEIGH: Which is by the way the only place I've ever been to where I can't never remember how to say it. (laughing) I cannot get my head around it. And have you been to that festival?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Yeah I've been there. I've seen your movies.

MIKE LEIGH: Oh you were there when I was there.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Exactly.

MIKE LEIGH: That's very nice.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: It was my first time there and I was totally like amazed.

MIKE LEIGH: That's good. It's a proper people festival, isn't it?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: It's actually quite educational. I don't know if there is anything like it in the Europe.

MIKE LEIGH: Well, film festival in Bavaria used to be like that, little bit more bourgeois actually. That used to be very much like that. When I went there with

Naked in the 90s, it was full of students from all over Europe, Eastern Europe mostly and it was great, you know. But there are festivals like that, but I don't know. Is that unique you think?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: I think so there is nothing like that in Czechia and Slovakia, I think, and it's opened to students and it is quite cheap for us.

MIKE LEIGH: Cheap, yeah.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: And I find it beautiful. I've actually attended Karlovy Vary International Film Festival and it's different completely.

MIKE LEIGH: Well, that's kind of...yeah I've never been to that and I never really wanted to, anyway so let's talk about what you wanted.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: So I had the idea to contact you.

MIKE LEIGH: Yeah you've done all that and so you are here. (laughing)

LUCIA VENDRÁKOVÁ: So have you ever been encountered with David Bordwell's term Network Narrative?

MIKE LEIGH: No, never heard of it.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Okay, so can I read you what it means?

MIKE LEIGH: You should tell me in your own words.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Okay, in my own words. So it's kind of a movie where you have a lots of characters but the characters have their own world, their own goal. The stories remain largely independent.

MIKE LEIGH: You mean of each other.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Of each other, yeah. And that's why Bordwell came with this term.

MIKE LEIGH: Who is this person?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: He is a film theorist.

MIKE LEIGH: From where?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: From America. And he is also a narratologist.

MIKE LEIGH: A narratologist. Never heard of that. Is it someone who specialized in narrative?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: It's a film theory, I am a student of Film Studies.

MIKE LEIGH: Okay, so what is different between what you are talking about and all the other films?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: It is sort of alternative narrative technique. Either you have movies with one or max two main character and they have this single goal to achieve or Hollywood movies as Bordwell calls them. You have different genres of movies like sci-fi or fantasy. And then you have this alternative narratives where there are much more characters.

MIKE LEIGH: Character driven?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Yeah exactly.

MIKE LEIGH: But we are talking about the difference between that small event called Hollywood and the rest of world cinema. In the whole, in the world cinema, this movies are made all over the place, now, it's very rich harvest, mostly we are all making kind of this character driven films. This all subculture of genre it just belongs in Hollywood. American mind set. As soon as you started talking about it, well actually that applies to films that are made outside of Hollywood. The modern presumption of Hollywood. Does that make sense?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Yeah.

MIKE LEIGH: It's not rocket science, some people are motivated to manufacture commercial goods and some people wanna make things that are about life.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: I agree with you. Nevertheless, this is how he calls it and it is a little bit different, because this movies may center on more than two characters, maybe even 10 or so. You don't have that in many movies. Characters who are three dimensional. I don't think it's in many movies. Of course not only

in Hollywood, but I don't think it's in European or world cinema either. I think it is harder to put more characters in the movie and that every character has this life, and past. Would you agree with that?

MIKE LEIGH: Yes.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: I believe he coined this term because more and more movies were becoming even in Hollywood like that.

MIKE LEIGH: That's fine. But I am interested in what you want to know and think, not some American academic, I don't have time for these. Universities always think about that in more cerebral and theoretical way on the other hand you have this actual organic stuff.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Yes, I agree with you. But when we are writing a thesis we have to have some kind of theoretical approach.

MIKE LEIGH: So you wanted to process this conversation through your theoretical prison? (laughing)

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Yeah. I don't want to talk about my thesis only.

MIKE LEIGH: Whatever you like.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: So I would like to ask you about your characters. How many characters are enough.

MIKE LEIGH: That is the question with no answer. Have you seen my latest film?

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Yes.

MIKE LEIGH: Actually it's got 160 characters and no central character at all, and yet would you say that what you are saying still applies to it. You still see people in three dimensional way. I mean I can't give you statistical or mathematical answer to your question. I mean generally speaking if you look into my films there are probably 3 or 4 or 5 central characters. I am a little bit cautious generalizing them, so I think it's all I can say about that.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Because I think it is quite hard to work with so many characters. Like in *Topsy-Turvy*, *Peterloo*.

MIKE LEIGH: That is a logistical matter, but not an artistic. The practical and the creative are obviously interlinked. I mean it would be true to say, talking from the practical point of view, but if I've got say 6 months and 5-6 actors than what I am going to explore would be much more complex and would take deeper and there would be more layers of subtexts (story, relationship), but if I've got as I did in *Peterloo*, much huger canvas of characters but in that sense I obviously didn't take deeper, in that sense it is more of a surface, but it doesn't say, I hope, it's superficial, because of course on top of the work investigating characters and relationship you have other things like research and understanding of things. So the work on *Peterloo*, I mean nobody who appears in front of the camera including people with the smallest parts, has not not done some kind of creative preparation. Many of them did small quantities. But compensating of that is the understanding that in the end what matters is that when we come to the each scene or sequence in the location, we're improvising and building the scene, scripted through rehearsal, we got a basis on which to work, it's a kind of narrative like *Another Year* or *Happy-go-Lucky* or *Secrets and Lies*. The substance of the story is the complexity of the relationships and plainly you need to spend more time with individuals. So all of films exist on some spectrums between one set of considerations and the other. For example you mentioned *Topsy-Turvy*, there are 30 actors in it, who play the main chorus, about 15 men and 15 women. All of them are proper actors. You cannot have the chorus with abstract lump of singing people. They have to be real individual characters. So all that work on individual characters and relationships still went on or be it briefly and on less complex level. If I was going to make a film where the main subject of the film was the relationship between people in the chorus, then obviously that time would have been spend with them. So I would say this, this principle applies to all art. First of all art is a synthesis of improvisation and an order – no matter what medium, you know, if you decide to have a mural wall, let's hire an artist to paint the mural, there's the wall, this is how much money there is to do it, do whatever you want, the artist will do whatever he or she wants but constrained by the size of the wall, and it has to be seen from a certain distance. So that constrain, that limitation, if you like, is part of a creative stimulus, it is part

of a motivation of an artist. It has nothing to do with the content except that somewhere along the line there is a synthesis between form and content. This things are obvious that I am saying, I mean, but I have to say that in the end you start with the question how many characters are enough and it is just a question with no answer. But having said that, when we made these, traditionally, missing out the historical ones, we've said, well we don't know what the film is, we're going to discover what the film is by making it and then we raise the money. Now the question everybody is asking: so if you don't know what it is how do you know how much money do you want. We don't. The only amount of money we're interested in is as much as anyone would give us (laughing). So somebody tells us they give us X amount of money, then we know for X we can have so many weeks of shooting and so many weeks of rehearsing and so many actors, we can either have two actors for a year or 20 actors for a month. That's somewhere in a direction to answer your question but it is not really an answer to your question. But I start of with those calculations and then I think okay now going back to any ideas I've got or possibilities, how does that square with what I can do with the time and the money. So all of this things interrelate and what is important is the ideas and the organic thing that the film is.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Thank you, you've answered my question actually. What about the practical aspects?

MIKE LEIGH: Going back to what I've said moments ago, all art is practical, even writing a novel is practical, otherwise all novelists would go mad.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: And how is it to work with so many actors?

MIKE LEIGH: I mean it is what it is. You know, traditionally I've enjoyed very in depth working relations with small intimate group of people. If you like a piece of work or and art, whatever it is, and you either are excited by it or not. And if you are not excited by it you are dead and it's all a waste of time so therefore whatever film I am making I am excited about it, I am motivated by it, and of course what you put in it you get back, you put in more, you get back more, and also so you've got to remember that apart from the fact that the preparation for film is only the preparation, it's not making a work is preparing to make a work, when it comes to

making a film, shooting and then editing it unlike novelist, painters, poets, sculpturers you are by yourself, it's a group thing, it's a team thing, it's a collaboration, it's the enjoy of it, so your question what is like working with a lot of people, well this is what is like working with a lot of people, it is what you do, I mean shooting the massacre sequence in *Peterloo* is obviously in one sense a unique experience but actually all the elements in that sequence, you know people on the streets, the speechmakers, family, the magistrate in the house, all these different musicians played by actors, I prepared all those things separately and then we put them into the big thing, you know, the buzz, the excitement, the joy, it's all about bringing things to life. That has its own quality, anyway elsewhere in the film there are intimate scenes, very intimate, they are just like the scenes in my films, families together. There isn't really anything to isolate, as one thing being more important than the other. I mean, I hope that although you could say there is certain style of my films, how you recognized them, within the twenty one films I made there are quite differences between them, there are differences within the genres, I don't like using this term but if you want to use it you can. So *Naked* for example, there is very few characters in it, but the sense of a canvas is a very different one from the obviously domestic kind of films. I don't really know what I am talking about (laughing), I was talking around the subject. Each piece of work has its own demand, own problems, own attraction and meaning obviously.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Can I ask you about your historical films that you have made recently like *Peterloo* or *Mr. Turner*, about your special method, how do you find a balance between improvisation and slow character building and with the research?

MIKE LEIGH: Every film I've made, and every film of mine that you've seen has involved all kind of different activities, including research. I've never made a film that didn't involve research on one way or another. Whether it was different kinds of jobs, or people's cultural interests or people's education or when they went to holiday or what kind of books they've read or other things, it has to be researched. I can't answer a question about a balance, because it is not about balance, balance suggests separate competing elements but it is an integrated organic thing, you know, so if you ask me which is a different question a balance or the combination

of facts and the things that I create well that is a different thing. You could research forever you can read every book in every library, you can research until you drop dead but nothing in the research would make the characters happen in front of camera in an organic flesh and blood way. So you gotta do that because in the end when we talk about films there are moments of actual life going on. So yeah there are characters in my historical movies who are actual, who are portraits of an actual people that existed and surrounding them with other characters who are typical people who would be in that world, who we invented. It is a combination of all those things. And even if you portray some historical character with integrity and seriousness you could be absolutely sure that what you are putting on the screen, if you were to actually go back in the time and meet the person he would be quite different, however hard you try to make them accurate because it is in the nature of things. In *Topsy-Turvy* we were very very precise about the central protagonist about who a great deal have been written, and the same is true with *Mr. Turner*, obviously or *Peterloo*. So the question of balance, you don't think about that, it is the whole movie that you are creating, there is no point of doing it if you are not taking it seriously the job of trying to report in some level of what actually happened. On the other hand none of these film are a documentary, *Peterloo*, apart from anything else, portrays a massive cheat, we know the battle of Waterloo was in 1815, and *Peterloo* was in 1819, there is no way when you are watching the film you think 4 years have passed. If you did think about it you would be very confused because the fact is, historically the things that happened in 1815 and 1819 which are relevant to the story are huge and many and various and if you tried to put all into the film the film would last for days and it would be very boring and utterly expensive and why would we wanna make such a film. But the important thing is that the film gets to the essence of the experience. You know when you are making it up and when you are dramatizing something that apparently happened. And you can only interpret what happened and you can only do that subjectively.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Do the characters in your films live in some diegetic universe? The new trends of directors to combine their films together, like Tarantino etc. Are the characters connected to each other?

MIKE LEIGH: If they are connected I have never thought of it until this moment. If anyone wants to make that connection that is for you to do. I don't see them being connected. But if you are asking me do I see them being connected then no, I've never done that. I would regard it as being irrelevant, probably counterproductive, in some level arty. I make films about life, I don't make films about films.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Have you ever considered doing TV series?

MIKE LEIGH: Vaguely, my producer has experiences producing TV series, we've sat down a couple of times, and we were thinking about it. She's calculated that the amount of money you get to get a TV series would give us less value to a pound, even less than a small budget movie. Because of the way I work I spend a huge amount of time half a year or something preparing, and more time before time finding actors maybe doing some research. And then some shooting and postproduction. And then if you consider how much time you have to give to each episode. And you cannot say let's rehearse for 2 years and then shoot, it is just impossible. And the most important reason why I wouldn't do a TV series is that I am seriously committed to cinema. People watching films in a theatrical context, in a big screen. On the whole, also I suppose I am 76 I don't expect to do a huge amount of film now. Nothing I've said is a negative criticism of a TV series, it does get in front of the audience of course.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Why I asked the question is because directors these days tend to do that. I believe Woody Allen did it.

MIKE LEIGH: As far as I am concerned that is irrelevant. If I was to concern myself with what Woody Allen does I'd make a lot of films and none of them would be very good. Or they vary anyway,

LUCIA VENDRÁKOVÁ: I would like to ask you about your methods. I never heard about other directors doing what you do, I mean the improvisation. I know it takes a lot of time and effort and I find it fascinating.

MIKE LEIGH: First of all the notion that it is not economical is not strictly accurate because I've always done that. I prioritized the use of sources and the money to

make it possible to do what I do. So it is not a question of it being economical. Here is the thing I started life training as an actor, I always from an early age was a story teller, fascinated by the possibility of what actors can do. And I wanted to write and to direct. And very early on I became fascinated by the idea that you could combine all those things. And I am not an only person who has done that. I mean when you think about it before people wrote things down, there were standing up and inventing theatre in an organic way thousands of years ago. So the first time I put piece of work together, actually a play, was at the end of 1965 and I carry on doing that. The question why am I doing that, because this is what I do. Painters paint, artists illustrate, some people make sculptures. I mean that is the media, which suits me. It doesn't suit me sitting at home writing a theoretical script I prefer to arrive at it in a way that I do. My movies, my plays they are not only about people, they are also about place, time, weather, in a way a short answer to a question is that is what I do.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Do you think these techniques of yours are better at depicting reality? Are the characters more organic? For me it does seem more real.

MIKE LEIGH: In a sense you've answered your own question. It is not how I do what I do, but what is on the screen, what it is all about. If you had suggest, which you haven't, that my work is naturalistic it is not, but sometimes it is hyperrealism sometimes it's not documentary sort of stuff but in the end the question of it being real or realistic arise its what I am interested in people and life, that is the subject matter, it s about the joy of going out into the world and looking at people what we do and what we like. Which may seem obvious, but in question of style of genre, I am as biggest stylist as anyone else but there has to be integral style, style that comes from a content.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Did your plays travel?

MIKE LEIGH: Yes, my play *Abigail's party* has been seen in Dutch, in Holland, in French in France, in German in Germany and in States and Australia. In Japan. And I can't remember anywhere else.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Well it is a pitty we haven't had that in our country or in Slavic countries.

MIKE LEIGH: *Abigail's party* would play perfectly well in the Slavic country.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Apart from Summer School Festival have you presented your movies in Czechia or Slovakia?

MIKE LEIGH: Yes, I went to Prague but I can't remember the details. I am a regular visitor of a festival in Sarajevo.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Would you say your movies are entirely British?

MIKE LEIGH: Here is the thing. Of course they are, but I don't think I've made a single thing that I wouldn't regard as being universal in this subject matter. And I am not really concerned with this idea of britishness. You make your films in the milieu of where you are. Most of my films that are being made in London and it is entirely for economic reason, it is cheaper to make films in London. Actually what this is about could have been anywhere in England, or anywhere really. It is about who we are as a people. If you look at the films like early Kurosawa, *Bicycle Thief* or any Bergman, they are inescapably Japanese and Italian and Swedish but all are incredibly universal. I am sure you are aware that in Summer School festival they asked me what movies I would pick as a good ones and of course one of them is *Loves of a Blonde* by Miloš Forman which is a fantastic film you know, and we were very influenced by the new Czech cinema, or more inspired by it, but I mean that film is nothing but universal even if it couldn't be more Czech.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: How do you manage not being sentimental?

MIKE LEIGH: Well again it is not an issue. I am not a sentimental person I am an emotional person. I think that if you asked anybody that knows me this question they would laugh really.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Let's be specific, for example the death of a baby in *Peterloo*, an horrifying scene, and yet you managed not being sentimental.

MIKE LEIGH: I don't think about this really but if we are thinking about it has to do with this: you the audience do not need me the filmmaker to tell you what to feel about it. Sentimentality in a film is all about telling the audience what to feel. Patronizing the audience. I don't need to tell you how to react to that. And if you

look at that baby being crushed by the horse and you have no reaction to it at all, and you are not interested that it is your problem.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Actually that is very interesting I have never thought of it this way. Many directors do it.

MIKE LEIGH: In Hollywood.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Yes.

MIKE LEIGH: Then we are talking again about two cultures Hollywood and the proper film making.

LUCIA VENDRÁKOVÁ: Thank you again for the time and your answers unfortunately I have nothing more to ask you at the time. You've generally answered all the question I needed and I am very grateful.

MIKE LEIGH: Been my pleasure.

Príloha č. 2: Zoznam citovaných filmov

1. *All or Nothing (Všetchno nebo nic*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 2002)
2. *Amores perros – Láska je kurva (Amores perros*, rež. Alejandro González Iñárritu, Mexiko, 2000).
3. *Anna Karenina (Anna Kareninová*, rež. Joe Wright, Veľká Británia, 2012)
4. *Another Year (Ďalší rok*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 2010)
5. *Bleak Moments (Tísňivé okamžiky*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 1971)
6. *Career Girls (Career Girls*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia 1997)
7. *Grand Hotel (Lidé v hotelu*, rež. Edmund Goulding, USA, 1932)
8. *Happy-Go-Lucky (Buď šťastná!*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 2008)
9. *High Hopes (Velká očekávání*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 1988)
10. *Intolerance (Intolerancia*, rež. D.W. Griffith, USA, 1916)
11. *Ladri di biciclette (Zloději bicyklov*, rež. Vittorio De Sica, Taliansko, 1948)
12. *Lásky jedné plavovlásky* (rež. Miloš Forman, Československo, 1965)
13. *Les Favoris de la Lune (Milenci luny*, rež. Otar Iosseliani, Francúzsko/Taliansko/ZSSR, 1984)
14. *Les Passagers (Les Passagers*, rež. Jean-Claude Guiguet, Francúzsko, 1999)
15. *Life is Sweet (Život je sladký*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 1990)
16. *Magnolia (Magnólia*, rež. Paul Thomas Anderson, USA, 1999)
17. *Mr. Turner (Mr. Turner*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 2014)
18. *Naked (Nahý*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 1993)
19. *Nashville (Nashville*, rež. Robert Altman, USA, 1975)
20. *Peterloo (Peterloo*, rež. Mike Leigh, Veľká Británia, 2018)

21. *Pride & Prejudice* (*Pýcha a predsudok*, rež. Joe Wright, Velká Británie/Francúzsko, 2005)
22. *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, rež. Quentin Tarantino, USA, 1994)
23. *Secrets and Lies* (*Tajnosti a lži*, rež. Mike Leigh, Velká Británie, 1996)
24. *Slacker* (*Flákač*, rež. Richard Linklater, USA, 1990)
25. *Sliding Doors* (*Srdcová sedma*, rež. Peter Howitt, Velká Británie, USA, 1998)
26. *The Atonement* (*Pokánie*, rež. Joe Wright, Velká Británie/Francúzsko, 2007)
27. *The Hours* (*Hodiny*, rež. Stephen Daldry, USA, 2002)
28. *Topsy-Turvy* (*Páte přes deváté*, rež. Mike Leigh, Velká Británie, 1999)
29. *Vera Drake* (*Vera Drake-Žena dvou tváří*, rež. Mike Leigh, Velká Británie, 2005)

7. Zoznam použitých prameňov a literatúry

Pramene

1. **High Hopes**

Veľká Británia, 1988, 112 min.

Réžia: Mike Leigh

Scenár: Mike Leigh

Kamera: Roger Pratt

Zvuk: Billy McCarthy

Hudba: Andrew Dickson

Produkcia: Simon Channing Williams a Victor Glynn

Hrajú: Phil Davis (Cyril), Ruth Sheen (Shirley), Edna Doré (Pani Bendrová), Heather Tobias (Valerie), Philip Jackson (Martin), Lesley Manville (Laetitia), David Bamber (Rupert), Jason Watkins (Wayne), Judith Scott (Suzi), Cheryl Prime (Martinova priateľka), Diane-Louise Jordan (predavač), Linda Beckett (pracovníčka recepcie)

2. **Life is Sweet**

Veľká Británia, 1990, 98 min.

Réžia: Mike Leigh

Scenár: Mike Leigh

Kamera: Dick Pope

Zvuk: Malcolm Hirst

Hudba: Rachel Portman

Produkcia: Simon Channing Williams

Hrajú: Alison Steadman (Wendy), Jim Broadbent (Andy), Claire Skinner (Natalie), Jane Horrocks (Nicola), Timothy Spall (Aubrey), Stephen Rea (Patsy), David Thewlis (Nicolin priateľ), Moya Brady (Paula), David Neilson (Steve), Harriet Thorpe (zákazník), Paul Trussell (šéfkuchár), Thorpe Baker (Nigel)

3. **Secrets and Lies**

Veľká Británia, 1996, 141 min.

Réžia: Mike Leigh

Scenár: Mike Leigh

Kamera: Dick Pope

Zvuk: George Richards

Hudba: Andrew Dickson

Produkcia: Simon Channing Williams

Hrajú: Brenda Blethyn (Cynthia), Marianne Jean-Baptiste (Hortense), Timothy Spall (Maurice), Phyllis Logan (Monica), Claire Rushbrook (Roxanne), Elizabeth Berrington (Jane), Michele Austin (Dionne), Lee Ross (Paul), Lesley Manville (sociálna pracovníčka), Ron Cook (Stuart), Emma Amos (žena s jazvou), Brian Boevll a Trevor Laird (bratia Hortense), Claire Perkins (nevlastná sestra Hortense), Elias Perkins McCook (synovec Hortense), Jane Mitchell a Janice Acquah (doktori) a ďalší

4. **Topsy-Turvy**

Veľká Británia, 1999, 160 min.

Réžia: Mike Leigh

Scenár: Mike Leigh

Kamera: Dick Pope

Hudba: Carl Davis

Produkcia: Simmon Channing Williams

Hrajú: Jim Broadbent (W.S. Gilbert), Allan Corduner (Arthur Sullivan), Lesley Manville (Kitty), Ron Cook (Richard D'Oyly Carte), Wendy Nottingham (Helen Lenoir), Timothy Spall (Richard Temple), Kevin McKidd (Durward Lely), Shirley Henderson (Leonora Braham), Dorothy Atkinson (Jessie Bond), Martin Savage (George Grossmith), Vincent Franklin (Rutland Barrington), Cathy Sara (Sybil Gray), Louise Gold (Rosina Bradram), Sam Kelly (Richard Baker), Alison Steadman (Madame Leon) a ďalší

5. **All or Nothing**

Veľká Británia, 2002, 122 min.

Réžia: Mike Leigh

Scenár: Mike Leigh

Kamera: Dick Pope

Zvuk: Tim Fraser

Hudba: Andrew Dickson

Produkcia: Simon Channing Williams

Hrajú: Timothy Spall (Phil), Lesley Manville (Penny), Alison Garland (Rachel), James Corden (Rory), Ruth Sheen (Maureen), Marion Bailey (Carol), Paul Jesson (Ron), Sally Hawkins (Samantha), Helen Coker (Donna), Daniel Mays (Jason), Sam Kelly (Sid), Kathryn Hunter (Cécile) a ďalší

6. **Another Year**

Veľká Británia, 1988, 124 min.

Réžia: Mike Leigh

Scenár: Mike Leigh

Kamera: Dick Pope

Hudba: Gary Yershon

Produkcia: Gail Egan a Georgina Lowe

Hrajú: Jim Broadbent (Tom), Ruth Sheen (Gerri), Lesley Manville (Mary), Oliver Maltman (Joe), Peter Wight (Ken), David Bradley (Ronnie), Martin Savage (Carl), Karina Fernandez (Katie), Michele Austin (Tanya), Imelda Staunton (Janette), Phil Davis (Jack) a ďalší

7. **Peterloo**

Veľká Británia, 2002, 154 min.

Réžia: Mike Leigh

Scenár: Mike Leigh

Kamera: Dick Pope

Hudba: Gary Yershon

Produkcia: Georgina Lowe

Hrajú: Rory Kinnear (Henry Hunt), Maxine Peake (Nellie), Pearce Quigley (Joshua), David Moorst (Joseph), Rachel Finnegan (Mary), Tom Meredith (Robert), Simona Bitmate (Esther), Roert Wilfort (Lord Liverpool), Karl Johnson (Lord Sidmouth), Sam Troughton (Mr. Hobhouse), Roger Sloman (Mr. Grout), Neil Bell (Samuel Bamford), Marion Bailey (Lady Conyngham), Vincent Franklin (Magistrate Rev. Ethelston), Martin Savage (Magistrate Norris) a ďalší

Literatúra

8. AZCONA, María del Mar. *The Multi-Protagonist Film*. London: Wiley-Blackwell, 2010. 176 s. ISBN 14-443-3393-3.
9. BBC, *Arena – Making Plays: The Life and Work of Mike Leigh*, 1982.
10. BBC Newsnight. *Peterloo Massacre: A turning point in UK history?*. [online]. [cit. 11.4.2021]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=UMig-6w2gNM>>.
11. BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 0-299-10170-3.
12. BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. 499 s. ISBN 0-415-97778-9.
13. BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2006. 309 s. ISBN 0-520-23227-5.
14. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
15. Box Office Mojo [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.boxofficemojo.com>>.
16. BYRTUSOVÁ, Markéta. *Mike Leigh's Late Coming Out: The analysis of Two Thousand Years and its position within modern Anglo-Jewish drama*. Palackého Univerzita v Olomouci, 2016.

17. CARDINALE-POWELL, Bryan – DiPAOLO, Marc. *Devised and Directed By Mike Leigh*. Bloomsbury Academic, An Imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2013, 359 s. ISBN: HB: 978-1—6235-6599-2.
18. CARNEY, Ray. QUART, Leonard. *The Films of Mike Leigh*. Cambridge University Press, 2000.
19. CSÖLLEOVÁ, Eva – FORMÁNEK, Vít. *Mike Leigh: I want to make only films I want to make*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.unitedfilm.cz/unitedvision/index.php/en/interview/item/772-mike-leigh-i-want-to-make-only-films-i-want-to-make>>
20. Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.csfid.cz/>>.
21. IMDb. [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.imdb.com/>>.
22. O'SULLIVAN, Sean. *Contemporary Film Directors: Mike Leigh*. University of Illinois Press, 2011. 192. ISBN 978-0-252-03638-5.
23. RAMIREZ-BERG, Charles. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect.". *Film Criticism*. 2006, Vol. 31, 1/2, s. 5-61. ISSN 0163-5069.
24. RAPHAEL, Amy. *Mike Leigh on Mike Leigh*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008. 438 s. ISBN: 978-0-571-20469-4.
25. SLÁDEK, Ondřej. [online]. [cit. 10.3.2020]. *Od strukturalizmu k nové naratologii*, 2014, s. 282. Dostupné z WWW: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/129854>>.
26. SMITH, Orla. *DP Dick Pope on the magical mystery tour of working with Mike Leigh* [online]. [cit. 26.2.2021]. Dostupné z WWW: <<https://seventh-row.com/2019/04/24/dick-pope-cinematographer/>>.
27. PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 245 s. ISBN 978-0-8108-8507-3.

28. THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace*. Roč. 10, 1998, č. 1 (29), s. 5. Prel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 1988).
29. WHITEHEAD, Tony. *Mike Leigh*. Manchester University Press, 2017. 217 s. ISBN 978-0-7190-7237-6.

Zoznam tabuliek

Tabuľka 1

00:00 min.	5:35	11	17	22	28	33	38	43	50	56	62	68	73	79	84	90	96	102	108	112 min.	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Cyrill																					
Shirley																					
Paní Bender																					
Valerie																					
Martin																					
Laetitia + Rupert																					
Wayne																					
Suzi																					
Martinova milenka																					

Tabuľka 2

00:00 min.	4:48	10	15	20	25	30	35	40	44	49	54	59	64	69	74	79	84	89	94	98min	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Wendy																					
Andy																					
Nicola																					
Natalie																					
Aubrey																					
Patsy																					
Paula																					
Nicolin priateľ																					

Tabuľka 3

00:00 min.	7:00	14	21	28	35	42	49	56	63	70	77	84	91	98	105	112	119	126	131	141 min.
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%
Cynthia										X										
Hortense										X										
Roxanne																				
Maurice																				
Monica																				
Fotografovaní ľudia																				

Tabuľka 4

00:00 min.	4:00	8	12	16	20	24	28	32	36	40	44	48	52	56	60	64	68	72	76	80 min.
0%					12					25					37					50%
Gilbert									x											
Lucy																				
Sullivan									x											
Fanny																				
Richard D'Oyly																				
Helen Lenoir																				
Richard Temple																				
Durward Lely																				
George Grossmith																				
Leonora Braham																				
80:00 min.	84	88	92	96	100	104	108	112	116	120	124	128	132	136	140	144	148	152	156	160 min.
50%					62					75					88					100%
Gilbert																				
Lucy																				
Sullivan																				
Fanny																				
Richard D'Oyly																				
Helen Lenoir																				
Richard Temple																				
Durward Lely																				
George Grossmith																				
Leonora Braham																				

Tabuľka 5

00:00 min.	6:00	12	18	24	30	36	42	48	54	60	66	72	78	84	90	96	102	108	114	122 min.	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Phil																					
Penny																					
Rachel																					
Rory																					
Ron																					
Samantha																					
Carol																					
Maureen																					
Donna																					
Jason																					

Tabuľka 6

00:00 min.	6:00	12	18	24	30	36	42	48	54	61	67	73	79	85	91	97	103	109	115	124 min.	
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%	
Tom																					
Gerri																					
Mary																					
Joe																					
Ken																					
Katie																					
Ronnie																					
Carl																					
Jannette																					

Tabuľka 7

00:00 min.	7:50	15	22.5	30	37.5	45	52.5	60	67.5	75	82.5	90	97.5	103	111	119	127	134	141	154 min.
0%	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100%
Rodina z Manchesteru																				
Vyššia privilegovaná vrstva																				
Reformisti																				
Henry Hunt																				
Ľud																				

Zoznam príloh

Príloha č. 1	86
Príloha č. 2.....	98

NÁZOV:

Organický portrét poločnosti: Sieťový naratív v celovečerných fimoch Mikea Leigha

AUTOR:

Bc. Lucia Vendráková

KATEDRA:

Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDÚCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Táto práca sa venuje sieťovým naratívom v celovečerných filmoch britského režiséra a scenáristu Mikea Leigha mimo jeho televíznu tvorbu. Práca je koncipovaná naratologicky, pričom hlavným metodologickým východiskom je koncept sieťového naratívu v podaní Davida Bordwella. Ďalej sú reflektované i koncepty alternatívneho rozprávania od Charlesa Ramireza Berga, Petra Parshalla a Marie del Mar Azcony, ktorí sa zaoberajú filmami s viacerými protagonistami. Cieľom práce je rozoberanie a identifikovanie úrovni prepojenosti jednotlivých dejových línií v Leighových filmoch. Pozornosť je zameraná i na typológiu motívou a tém rozvíjajúcich v režisérovej tvorbe. Prínos práce spočíva v skutočnosti, že v československom kontexte nebola práca na túto ani príbuznú tému zatiaľ napísaná. Táto práca poskytuje prehľad o Leighovej štruktúre sieťového naratívu, pričom obecným záverom práce je jeho prepojenie sieťového naratívu s prvkami britského sociálneho realizmu.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Mike Leigh, sieťový naratív, David Bordwell, filmová analýza

TITLE:

Organic portrayal of society: Network Narrative in Feature-Length Movies of Mike Leigh

AUTHOR:

Bc. Lucia Vendráková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis deals with network narrative in feature length films of the British director and screenwriter Mike Leigh. The Master Thesis does not aim to work with Leigh's television film production. The thesis is structured narratologically where the main methodological approach is the concept of network narrative coined by David Bordwell. Alternative narrative concepts in the work of Charles Ramirez Berg, Peter Parshall and Maria del Mar Azcona are also reflected in the thesis. These theorists are concerned with film that deal with many protagonists as well. The aim of the thesis is to analyze and to identify the level of connection of the plot lines in Leigh's movies. The focus is also targeted on typology of motives and themes appearing in Leigh's movies with network narrative. The asset of the thesis lies in the fact that this kind of work has not yet been studied in Czech or Slovak context. The thesis supply an overview of Leigh's structure of the network narrative, where the general conclusion is Leigh's connection with the concept of social realism in British cinema.

KEYWORDS:

Mike Leigh, network narrative, David Bordwell, film analysis