AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ČLOVĚK V ROLI BOHA
případové studie vybraných filmů Yorgose Lanthimose

Anna Wowra

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ladislav Šerý

Oponent práce: Mgr. Jasmina Blaževič

Datum obhajoby: 9. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Directing

BACHELOR THESIS

MAN IN THE ROLE OF GOD
A Study of Selected Films by Yorgos Lanthimos

Anna Wowra

Thesis supervisor: doc. PhDr. Ladislav Šerý

Opponent: Mgr. Jasmina Blaževič

Defense date: 9. 9. 2022

Academic title assigned: BcA.

Prague, 2022

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

ČLOVĚK V ROLI BOHA
případové studie vybraných filmů Yorgose Lanthimose

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu mé bakalářské práce prof. Ladislavu Šerému za ochotu, cenné rady a připomínky. Poděkování patří také Vojtěchu Novotnému za trpělivost a psychickou podporu při psaní této práce.

Abstrakt:

Cílem této bakalářské práce je analyzování figury „člověk ve funkci boha" ve dvou filmech řeckého režiséra Yorgose Lanthimose, a sice *Špičák* (2009) a *Zabití posvátného jelena* (2017). Zmapováním mechanismů fikčních světů práce poukazuje na prostředky, kterými je určena božská pozice postav.

Klíčová slova:

řecká divná vlna, Yorgos Lanthimos, koncept boha, moc, filmový svět, jazyk

Abstract:

The aim of this bachelor's thesis is to analyze the figure of "man in the function of God", drawing from two films by Greek director Yorgos Lanthimos : *Dogtooth* (2009) and *Killing of the Sacred Deer* (2017). Through mapping of the mechanisms of the fictional world this paper outlines the cinematic means, through which the divine positions of the chosen characters are achieved.

Keywords:

Greek weird wave, Yorgos Lanthimos, conception of God, power, setting, language

Obsah

1. ÚVOD 7
2. ZÁKLADNÍ INFORMACE 8
2.1 DIVNÁ ŘECKÁ VLNA 8
2.2 YORGOS LANTHIMOS 10
2.3. FILMOVÝ STYL YORGOSE LANTHIMOSE 12
3. OBECNÁ VÝCHODISKA 13
3.1 POJEM FIKČNÍHO SVĚTA 13
3.2 POJETÍ BOHA 15
3.3 JAZYK 17
4. ŠPIČÁK 19
4.1 SYNOPSE 19
4.2 PRAVIDLA SVĚTA 20
4.3 DEFORMACE JAZYKA JAKO ZPŮSOB IZOLACE 22
4.4 JMÉNO 24
4.5 SEXUALITA 25
4.6 AUTORITATIVNÍ POZICE OTCE 26
5. ZABITÍ POSVÁTNÉHO JELENA 28
5.1 SYNOPSE 28
5.2 MÝTUS O AGAMEMNÓNOVI 29
5.3 TRAGIČNO 31
5.4 MECHANISMUS OBĚTNÍHO BERÁNKA 32
5.5 SÍLA SLOVA 33
5.6 OSUDOVOST 34
5.7 BOŽÍ POŘÁDEK 35
5.8 SHRNUTÍ 37
6. ZÁVĚR 38
7. BIBLIOGRAFIE 39
7.1 FILMY 39
7.2 SEKUNDARNÍ LITERATURA: 40
7.3 ELEKTRONICKÉ ZDROJE: 42

1. ÚVOD

Ve své bakalářské práci se budu věnovat mapování mechanismů fikčních světů, jejichž struktura je podřízená božské moci. Pro tyto účely jsem si zvolila dva filmy řeckého režiséra Yorgose Lanthimose. Jeho druhé celovečerní dílo *Špičák*, které bylo natočeno ještě v rodném Řecku, a *Zabití posvátného jelena*, druhý film natočený mimo hranice domoviny.

Nechci se zabývat křesťanským konceptem hypostatické unie, Imago Dei neboli apoteózou, ale postavou člověka, který si sám nezávisle na ostatních udělil moc rozhodování o životech jiných (*Špičák*) nebo mu byla tato moc přidělena externě (*Zabití posvátného jelena*). Budu analyzovat systémy fikčních filmových světů, jejich dynamiku a strukturu. Budu se soustředit na mechanismy, které určují hierarchii v rámci zvolených filmů.

Fikční světy jsou antropocentrické, ale platí v nich zvláštní (božské) principy. Chtěla bych tyto systémy zmapovat, odhalit, jaké jsou fundamenty těchto světů a kdo určuje jejich pravidla.

V práci nejprve popisuji kulturní kontext divné řecké vlny a stručně charakterizuji tvorbu Yorgose Lanthimose. Následně vytyčuji teoreticko-metodologickou reflexi pojmů, které jsou výchozím bodem k analýze vybraných filmových světů. Poté mapuji mechanismy použité v obou snímcích, které dále interpretuji a společně srovnávám.

2. ZÁKLADNÍ INFORMACE

2.1 DIVNÁ ŘECKÁ VLNA

V první dekádě 21. století zpustošila Řecko finanční krize. Země byla dovedena k bezprecedentní politické roztříštěnosti a sociálním nepokojům, které měly dopad i na soudržnost celé Evropské unie. Paralelně v této době vznikly filmová díla řeckých režisérů, reagujících na tehdejší situaci nečekaným způsobem. Řada mezinárodně uznávaných a oceňovaných filmů vyjadřovala rafinované komentáře ke komplexním společenským, politickým a ekonomickým problémům, kterým Řecko čelilo.

Jedná se o bezprecedentní úspěch řecké kinematografie. Kromě „zlatého" období 50. a 60. let minulého století a individuálních úspěchů Thea Angelopolouse a Costy Gavrase, řecké filmy nikdy nedosáhly mezinárodního uznání.[1] Vše se změnilo v září 2010, kdy měly čtyři řecké filmy premiéru na Benátském filmovém festivalu.

Nová řecká kinematografie se stala jedním z nejvýraznějších filmových fenoménů Evropy. Nejčastěji se ve spojitosti s tím objevuje v odborné literatuře termín *nová vlna*, který přímo navazuje na francouzskou *Nouvelle Vague*. Toto filmové hnutí se formovalo v morálním, ekonomickém a politickém úpadku Řecka po roce 2000, kdy se země zadlužila a čelila finanční krizi, což mělo vliv i na filmové rozpočty, které se razantně snížily. Paradoxně právě finanční omezení dovedlo filmaře k netradičním přístupům, kterými začali nabourávat klasický narativní film. Společenské nálady se staly katalyzátorem pro reflektování témat tradičních hodnot, násilí a národní identity. Toto postmoderní hnutí bylo reakcí na rozšíření obav a problémů, kterým Řecko v důsledku ekonomické krize čelilo.

Filmový kritik Steven Rose zdůrazňuje podstatný aspekt, spojující filmy nové řecké kinematografie, kterým je „akumulace nesrozumitelností".[2] Právě proto se hnutí označovalo jako *weird wave* (divná vlna). Steve Rose tento termín poprvé uvedl v časopise The Guardian v roce 2011, a to v článku *Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema*, kde analyzoval a porovnal mezi sebou filmy Athiny Rachel Tsangari a Yorgose Lanthimose, přičemž poukázal

[1] O. Westlike, *Short guide to the Greek Weird Wave,* Mapping Contemporary Cinema *2014.* http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=1280 [14.5.2022]
[2] S. Rose, *Attenberg*, *Dogtooth and the weird wave of Greek cinema*, The Guardian 2011. https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema [14.5.2022]

především na nevysvětlitelně zvláštní filmové světy, absurditu, odcizení a depsychologizaci postav.

Vrasidas Karalis, filmový teoretik řeckého původu, napsal ve své knize *A history of Greek cinema,* že řečtí filmaři poprvé v dějinách národní kinematografie dosáhli mezinárodní úrovně a podařilo se jim získat celosvětové publikum skrze zkoumání témat a vyprávění příběhů, které se týkají obecnějších otázek národní a osobní identity v globální a transkulturním světě. [3]

Tito úspěšní tvůrci patří do stejné generace, která vychází z téhož kulturního prostředí. Spojuje je také alegoričnost vyprávění, které odkazuje na vyšší problémy ve společnosti. Tvůrci zkoumají mocenské struktury na rodinné úrovni skrz vidění odcizeného protagonisty. Ukazují pesimistický názor mladších generací na kondici své země.

Roku 2011 psal Steve Rose o lokálním fenoménu, dnes lze používat termín *Greek Weird Wave* jako termín pro filmové hnutí, jehož tvůrci se zdokonalili a vyvinuli na mezinárodní úroveň. Existenční neklid a nejistota Řeků je přenesená na filmový materiál a metaforický rozměr příběhů nadále mate publikum. Řečtí režiséři vytvářejí filmové světy, které jsou jenom kalkem reality. Tyto systémy fungují na jiných, vlastních pravidlech.

Podle Mariose Psarase, autora knihy *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning* je řecký národ založen na triptychu otčiny, náboženství a rodiny. Tyto pilíře zmínila i Athina Tsangari, režisérka a producentka, v hovoru s výše uvedeným Stevem Rosem: „Důvod, proč má naše politika a ekonomika takové potíže, je ten, že je řízena jako rodina. Jde o to, koho znáte.".[4] Naznačila také, že mladá generace Řeků čelí tyranii svých předků a je stále konfrontována s národní nostalgií po vlastní historii.

[3] V. Karalis, *A history of Greek cinema,* New York 2012, s. 267.
[4] S. Rose, *Attenberg*, *Dogtooth and the weird wave of Greek cinema*, The Guardian 2011. https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema [14.5.2022]

2.2 YORGOS LANTHIMOS

Georgios Yorgos Lanthimos se narodil v řeckých Aténách v roce 1973. Než se začal věnovat filmu, hrál závodně basketbal a krátce studoval obchodní administrativu. Po smrti otce zahájil studium na filmové škole Lykourgose Stavrakose, kterou však nikdy nedostudoval a během devadesátých let se věnoval především natáčení reklamních spotů a hudebních videoklipů. Vedle toho režíroval také experimentální divadelní a taneční představení.

Prvním celovečerním filmem, na němž se podílel jako režisér spolu s Lakisem Lazopoulosem, byla komedie *Můj nejlepší kamarád (O kalyteros mou filosz, 2001)*. Jedná se o komerční záležitost, bláznivou konvenční podívanou, která byla natočena těsně před vypuknutím řecké finanční krize. Snímek značně vybočuje z Lanthimosovy tvorby, samotný režisér se od něj distancuje. Jde o příběh milostného trojúhelníku a celkově působí spíše jako dvouhodinová reklama než filmové dílo.

Svůj samostatný režisérský debut *Kinetta*, který je pravým opakem předchozí komerční tvorby, Lanthimos uvedl v roce 2005 na festivalu v Torontu. Natáčení probíhalo údajně v pěti lidech, a to včetně herců, s 16mm kamerou, bez svícení a s téměř nulovým rozpočtem. Lanthimos zde poprvé testuje své tvůrčí principy v extrémní podobě. Akce se odehrává v přímořském letovisku Kinetta, kde se policejní důstojník mimo službu, mladý kameraman a hotelová pokojská snaží natočit amatérský film o násilí mužů na ženách. Obsese násilím, bezradnost a všudypřítomná nuda vyvěrají na plátno skrze dokumentární snímání téměř ve stylu Dogma 95. Samotná narace je vyprázdněná a postavy jsou zbavené psychologie.

Milníkem Lanthimosovy kariéry byla premiéra filmu *Špičák (Kynodontas, 2009)* na festivalu v Cannes, kde režisér získal hlavní cenu v sekci Un certain regard. V roce 2011 následně obdržel nominaci na Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Snímek pojednává o mladých sourozencích, kteří doposud neopustili prostor svého domu obehnaného velkým plotem, neboť je jejich rodiče údajně chrání před okolní realitou.

Posledním filmem natočeným v Řecku jsou *Alpy (Alpen, 2011)*, které sice nedosáhly stejného věhlasu jako předcházející *Špičák*, i tak ale rozhodně nezapadly. Na příklad na festivalu v Benátkách získali spoluscenárista Efthymis

Filippou spolu s Lanthimosem cenu Premio Osella pro nejlepší scénář. Příběh vypráví o tajemné skupině lidí, kteří si přivydělávají tím, že nahrazují role mrtvých, aby se mohli pozůstalí se smrtí svých blízkých lépe smířit.

Po tomto úspěchu se Lanthimos přesunul do Velké Británie a začal pracovat na svém prvním anglicky mluveném snímku *Humr (The Lobster, 2015)*, se kterým následně vyhrál Cenu poroty v Cannes a byl mimo další úspěchy také nominován na Oscara za nejlepší scénář (znovu ve spolupráci s Efthymisem Filippou). Lanthimos zde poprvé pracuje s žánrem, a to konkrétně se sci-fi. Jde o příběh v dystopickém světě, v němž jsou lidé nuceni být zadaní, jinak jim hrozí přeměna ve zvíře.

Úspěch filmu zajistil Lanthimosovi další mezinárodní projekt *Zabití posvátného jelena (The Killing of a Sacred Deer, 2017)*. Jedná se o moderní parafrázi Euripidova dramatu *Ifigenie v Aulidě*. Efthymis Filippou s Lanthimosem za snímek vyhráli cenu pro nejlepší scénář v Cannes.

Zatím posledním celovečerním snímkem Lanthimose je historické komediální drama *Favoritka (The Favourite, 2018)*, za který získal velkou cenu poroty v Benátkách a 10 nominací na Oscara. Příběh se odehrává na pozadí skutečných událostí na počátku 18. století, kdy vládla Velké Británii královna Anna. Znovu se zde rozehrává téma pomsty a chladnokrevné touhy po moci.

V roce 2019 Lanthimos uvedl na festivalu v Locarnu krátkometrážní film *Nimic*. Jedná se o velmi abstraktní příběh cellisty, jehož harmonický život naruší přítomnost neznámé ženy.

Premiéra Lanthimosova nového celovečerního filmu *Poor Things* je naplánovaná na rok 2023. Jedná se o adaptaci stejnojmenného románu skotského spisovatele Alasdaire Graye. Scénář napsal Tony McNamara, se kterým Lanthimos pracoval již na filmu *Favoritka*.

2.3. FILMOVÝ STYL YORGOSE LANTHIMOSE

Grotesknost dějů, omezená barevná paleta, klaustrofobická atmosféra a především pak stylizované herectví jsou prvky obecně charakteristické pro Lanthimosovu tvorbu. Sám režisér v roce 2012 v rámci Göteborg Film Festivalu prohlásil, že mu více záleží na fyzické než psychologické stránce hereckého projevu: „Všichni přece děláme věci, aniž bychom věděli, proč je děláme."[5]

Neobratnost a cílená umělost projevu jsou stylizace typické pro herectví v režisérově tvorbě, které se následně stalo příznačným paradigmatem i v celé řecké divné vlně. Zdánlivá chladnost přednesu dialogů vytváří distanc a posiluje rozdíl mezi postavou a vnuceným, omezeným jazykem. Vyprázdněné herectví je zbavené emocionality a psychologickou náplň dodávají postavám jejich představitelé. Nepřirozenost podporuje pocit ztracenosti filmových postav a vytváří obraz absence osobnosti.

Čtyři ze sedmi scénářů celovečerních filmů Lanthimose byly napsané ve spolupráci se scenáristou Eftymisem Filippou, který byl prohlášen otcem divné řecké vlny. Jeho scénáře jsou prošpikované absurdním násilím a podivností dialogů. Texty jsou plné prapodivných struktur, které testují pravidla existujícího jazyka. Nepřirozenost projevu dovedená do extrému je v řeckých filmech zdrojem podivnosti, absurdity i komiky.[6]

[5] Y. Lanthimos, *Master Class Yorgos Lanthimos, Göteborg Film Festival 2012.* https://www.youtube.com/watch?v=_tLCgibK8jI&t=521s [14.5.2022]

[6] A.Marzec, Martwy język greckiej „Nowej Fali" – filmowe strategie Yorgosa Lanthimosa, *Estetyka i Krytyka 2017*, roč. 45 č. 2, s. 146.

3. OBECNÁ VÝCHODISKA

3.1 POJEM FIKČNÍHO SVĚTA

Teorie fikčního světa pojímá svět fikce, který je vytvořen sémantickým významem uměleckého vyjádření skrz estetickou činnost.[7] Podle Aristotelovy *Poetiky* je umělecké dílo definováno a vymezováno primárně ve vztahu k realitě, běžné skutečnosti (*mimésis*).[8] Tuto koncepci rozvinul polský fenomenolog Roman Ingarden, který definoval fikční svět jako *intencionální předmět,* který souvisí s vědomím autora a mentálními procesy spojenými s autorskou tvorbou.[9] Centrálním komponentem fikčního světa je vnitřní koherence, která rozhoduje o jeho struktuře a je určena tématem. Konstrukce díla by měla vycházet z konvenčních domněnek v rámci literárního žánru a odpovídat jakési lidské realitě: psychologické, historické či sociální. V tomto ohledu může spadat pod kritéria pravdy nebo pravděpodobnosti.

Felix Vodička formuloval kontext vnějšího světa literárního (uměleckého) díla následovně: „Existence tohoto vnějšího světa provází virtuálně celý příběh a tvoří takto jeho pozadí pro postavy vždy, i když je dočasně zatlačována motivy jiných plánů tematických a i když je tematicky roztříštěná".[10] Rámec určitého vnitřního světa je vždy v korelaci s postavami a ději. Vodička poukazuje na spojení s místem, časoprostorem a fyzickým prostředím (symbolická hmotnost, například příroda). Jinými slovy, vnější svět je v díle vždy přítomný, ale v určitých případech je potlačen ve prospěch postav a děje. Sám kontext vnějšího světa může být relativně samostatný a nezávislý, což je však v rozporu s Ingardenovu definicí.

V rozporu s teorií Ingardena je také Radomír D. Kokeš, který ve své publikaci *Rozbor filmu* definuje fikční svět jako „časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla"[11]. Sugeruje tak, aby se na filmové dílo nahlíželo z pozice fikčního světa, „který je složen z různých oblastí, jejichž vzájemné střetávání utváří a) dění

[7] J.Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Świat przedstawiony, Wrocław 2010, s. 565- 566.
[8] Aristotelés, *Poetika*, 1455b, 18-25.
[9] R. Ingarden, *Artystyczne funkcje mowy*, 1968.
[10] F. Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Praha 1994, s. 114.
[11] R. D. Kokeš. *Rozbor filmu*. Brno 2015, s. 41.

uvnitř tohoto světa a zároveň b) tematické uspořádání díla, jež odkazuje k řádu, který platí uvnitř tohoto světa a nemusí nutně odkazovat ke světu našemu"[12].

Podle Kokeše jsou dvě základní kategorie, které člení fikční světy. První je *mikrosvět*, který je odvozen od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy. Druhou kategorii nazývá *subsvětem*, který je výsledkem sdílení subjektů minimálně dvou postav. Je to soubor jejich vědění, pravidel a hodnot. Děním zase nazývá propojení *mikrosvěta* a *subsvěta.*[13]

Za nejpodstatnější definici pro svoji práci považuji teorii českého strukturalisty Lubomíra Doležala. V díle *Heterocosmica* píše: "Fikční text referuje k fikčnímu světu, referuje tedy k tomu, co sám vytvořil". Vždy se tedy jedná o svébytný systém. Dále pak zmiňuje následující: „Fikční světy […] jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů. […] Fikční světy a jejich složky nabývají zcela určitý ontologický status, status neaktualizovaných možností"[14].

Právě tato definice se výborně hodí pro Lanthimosovu tvorbu, neboť jednotlivé filmy fungují pouze v rámci sebou nastavených pravidel fikčního světa. Příběhy jsou imanentně spojené se strukturou filmové reality, jejichž logika odkazuje na antické tragédie, o čemž se rozepisuji v následujících podkapitolách.

[12] Op.cit., s. 42
[13] Op.cit., s. 43
[14] L. Doležel, *Heterocosmica: fikce a možné světy*, Praha 2003, s. 27.

3.2 POJETÍ BOHA

V náboženské koncepci Boha dominuje definice založená na vztahu mezi člověkem a vyšší silou, která je realizovaná v rámci nějakého kultu a obsahují systém mravních norem. Kult zdůrazňuje výjimečnost Boha, jeho nadlidské schopnosti a prozřetelnost.

Ve své práci vycházím z pojmu Boha založeném na koncepci Jaromíra Blažejovského, autora práce *Spiritualita ve filmu*.[15] Ten pojímá boha jako metaforu podle Aristotelovy definice: „metafora je přenesení jména na něco jiného"[16] a odvolává se na teorii metaforických obrazů, což v rámci uvažování o metaforickém původu náboženských představ a pojmů Northropa Freyeho, „jediný způsob, jakým lze v jazyce vyjádřit přítomnost duchovní bytosti ve světě."[17] Dále cituje Paula Ricoeura, který jako příklad sítě metafor používá hebrejskou tradici pojmenovávání boha: m. in. Král, Otec, Pán, Soudce.[18]

Metafora Bůh zastupuje soubor náboženských představ lidí všech kultur, přičemž v dalších kapitolách definuji božskou bytost na základě určitých schopností jako stvoření světa nebo osudovost. Pro tuto práci je ovšem otázka boží existence a její podstaty irelevantní, protože tato pozice ve vybraných filmech je jen myšlenkovým konstruktem, vycházejícím pro mě z definice oxfordského slovníku: Bůh – stvořitel a vládce vesmíru a zdroj morální autority, nadřazená bytost.[19]

Postava Otce ve filmu *Špičák* vytvořila svět, v němž je sama na vrcholu hierarchie. Samozvaný stavitel určuje pravidla, které stanovují rámec jednání ostatních členů rodiny. V sledovaném světě se tak prakticky jedná o všemocnou postavu, kterou lze považovat za *demiurga.* Toto slovo se objevuje už v Homérově *Odysseji*[20] jakožto označení lidských povolání, z nichž mají užitek všichni (lékař, úředník). Řecký původ slova *démiurgos* vychází ze spojení dvou slov lid (*démos*) a dílo (*ergon)*. Teprve až v dialogu *Timaios* Platón pak pojem přesně definuje ve chvíli, kdy Timaios odvypráví mýtus o vzniku světa. Termín

[15] J. Blažejevský, *Spiritualita ve filmu,* Brno 20017, s. 8-10.
[16] Aristotelés, *Poetika,* Praha 2008, 1487b.
[17] N. Frye, *Anatomie kritiky*. Brno 2003, s. 49.
[18] P. Ricouer, Teória interpretácie: diskurs a prebytok významu, Bratislava 1997, s. 90.
[19] Oxford Dictionary of Phrase and Fable: God, 2022. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-2961?fbclid=IwAR0K-uY9hNtqCwoT-4oK_AQ2EhSjicp3-vvbxKIjfFlmwXSCahr60zGNtRU [20.7.2022]
[20] Homér, *Odysseia*, 17:383, 19:135.

demiurg používá ve významu *stavitel světa* a *otec tohoto všehomíra*.[21] Platónovo pojetí demiurg označuje jsoucno, které sice vytváří a udržuje vnímatelný svět (vesmír), nemá však statutu stvořitelského Boha.[22]

Zápletka filmu *Zabití posvátného jelena* je postavena na proroctví jedné z postav, které je nevyhnutelným božím trestem za prohřešky z minulosti. I když se trestaný snaží měnit chod věcí, podstata věštby je osudová. Následující události jsou určené minulými příčinami. Obsah filmu se shoduje s Aristotelovou teorií tragického příběhu, který má vzbuzovat u diváka zároveň bázeň (*fobos*) a soucit (*éleos*), ze kterých vychází duševní očista (*katharsis*).[23]

Nevyhnutelný konec má podobu katastrofy, která se stává jediným východiskem. Proroctví má osudový, fatalistický charakter. Joël Schmidt, francouzský historik a autor slovníku řecké a římské mytologie, definuje fatalismus (z lat. *fátum* - osud*)* jako nezvratitelnou božskou vůli, kterou nelze ovlivnit. Všechny důležité momenty života jsou předurčeny osudem, který člověk nemůže změnit.[24]

[21] Platón, *Timaios,* Praha 2008, s. 27.
[22] *Filosofický slovník*: Demiurg, Olomouc 1998.
[23] Aristoteles, *Poetika*, Praha 2008, 1496b.
[24] J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katovice 1996, s. 102.

3.3 JAZYK

V rámci této práce se zabývám jazykem v lingvistickém pojetí jako složku fikčního světa. František Čermák, český jazykovědec, definuje jazyk jako systém sloužící především jako základní prostředek lidské komunikace. [25] Kromě komunikační funkce určil ruský strukturalista Roman Jakobson také funkce další: expresivní, direktivní, referenční, estetickou, fatickou a metajazykovou.

Jazyk je systém jednotek, pravidel, modelů a konvenčních kolektivních norem, který dovoluje tvoření promluv. Tento systém slouží primárně ke kódování a dekódování sdělované informace a porozumění jím. Podle běloruského komunikologa Alexandra Kikleviče může mít používání jazykových znaků dopad na jazykový obraz světa. Takzvaná magická funkce jazyka je využívána při obřadech, a příkladem jsou přání, kletby, vulgarismy a zaříkávání.[26]

V obou filmech jazyk plní důležitou roli ve struktuře filmového světa. Ve filmu *Špičák* je svět postaven Otcovými slovy, děti vše vnímají skrze určitý filtr a kvůli tomu je jejich percepce omezená. V *Zabití posvátného jelena* je pak katalyzátorem řečový akt. V obou dílech Lanthimos mění pořádek světa pomocí magické funkce jazyka: rituál pojmenování a prokletí. Pro zmapování vybraných filmových světů je potřeba také definovat dva lingvistické pojmy: jazykový determinismus a role jazyka.

Podle teorie jazykového znaku švýcarského jazykovědce Ferdinanda de Saussure je jazyk systémem znaků, který je kombinací pojmů a akustického obrazu ve spojení skrze asociaci.[27] Označující (*signifiant*) reprezentuje materiální stránku znaku a označovaný (*signifié*) nese obecně sdílený pojem. Vztah mezi *označujícím* a *označovaným* je ze své přirozenosti arbitrární. Znamená to, že se určitá skupina lidí společně dohodne, že daný termín má určitý význam. Ten vztah by však měl být ze své přirozenosti následný.[28] Narušení tohoto procesu způsobuje izolaci, příkladem mohou případy vlčích dětí, které nikdy nemohly projít standardní socializací.

[25] F. Čermák, *Jazyk a jazykověda,* Praha 2011, s. 13.
[26] A. Kiklevič, *Lekcii po funkcional'noj lingvistike'*, Mińsk 1999, s. 30-36.
[27] F. de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1996, s. 20
[28] F. de Saussure, op.cit., s. 96.

Slova a obrazy nejsou neutrální, vždycky odkazují na konvenční symboly. Podle kontroverzní Sapirovy-Whorfovy hypotézy je vnímání světa založeno na jazykových strukturách dané společnosti, která předurčuje interpretaci světa. Tato hypotéza se rozlišuje na silnou formu - lingvistický determinismus, podle které jazyk determinuje myšlení, a slabou formu - lingvistický relativismus, tvrdící, že myšlení je ovlivněné jazykem jen do určité míry, přičemž je tento vliv omezený.

Jazykový determinismus předpokládá, že jazyk ovlivňuje myšlení a v důsledku i lidské jednání.[29] Podle Whorfa je lidská percepce formována jazykem určité komunity, světy jednotlivých společností jsou tedy různorodé a odlišné. Sapirův jazykový relativismus na druhé straně předpokládá, že rozdíly mezi jazykovými strukturami by zpravidla měly způsobovat rozdíly v percepci a interpretaci světa.[30] Podle Sapirovy-Whorfovy hypotézy je svět vždycky vnímán skrze jakýsi filtr, který tvoří struktura rodného jazyka, a determinuje už samotný proces vnímání. [31]

[29] E. Sapir, *Kultura, język, osobowość*. Warszawa 1978, s. 38-40.
[30] B. L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*. Warszawa 1982, s. 285.
[31] I. Döményová, *Sapir-Whorfova hypotéza: vliv jazyka na funkční organizaci mozku*, Brno 2019, s. 27

4. ŠPIČÁK

Rodina je základní sociální jednotkou a nejčastější formou společenského života. V současné řecké kinematografii je téma rodiny silně přítomné, na její dynamice a struktuře tvůrci poukazují na rozsáhlejší problémy kulturní, sociální a také ekonomické. Rodinná struktura většinou bývá zkostnatělá (například film *Miss Violence,* Alexandrose Avranose), uzavřená a klaustrofobická. Motiv rodiny jako vězení se objevuje i ve filmu *Špičák.*

4.1 SYNOPSE

Špičák ukazuje život izolované pětičlenné rodiny, bydlící za vysokým plotem, daleko od civilizace. Film se odehrává ve zvláštním odtrženém prostředí, které je ovládáno silnou postavou Otce. Dospívající sourozenci doposud nikdy neopustili areál tohoto domu, jejich rodiče je totiž chrání před venkovní realitou. Žijí v přesvědčení, že za plotem na ně číhají divoké krvežíznivé bestie, před kterými je Otec ochraňuje. Dům budou moct opustit až v momentě, kdy jim vypadne jeden ze špičáků, až tehdy bude totiž jejich tělo připraveno čelit všem vnějším nebezpečím.

Podle Psarose *Špičák* tematizuje ztrátu individuální autonomie v rámci tradiční, patriarchální rodinné struktury a problematizuje bezpodmínečnou podřízenost patriarchovi.[32] Traumatická struktura rodiny je určena otcem, který omezil svět svých potomků, respektive svých podřízených. Hranice tohoto světa jsou vymezeny fyzickým plotem, obklopujícím dům. Tento plot vytvořil z domova vězení a blokuje přístup k reálnému externímu světu. Uzavřenost místa je symbolická a umocňuje omezenou zkušenost dětí pod dohledem autoritativního otce, který se zároveň jeví jako demiurg.

[32] M. Psaros, *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, Londýn 2016, s. 70.

4.2 PRAVIDLA SVĚTA

Za vysokým plotem, bez televize a přístupu k internetu se nachází svět, který funguje podle vlastních pravidel. Pravidel určených hlavou rodiny. Zombie znamená malý žlutý květ, kočka je nejnebezpečnější bytost a dítě se stává dospělým poté, co mu vypadne špičák. Rodinný svět je sterilní, děti jsou oblečeny do bílé a věci jsou očištěné od vnějších prvků. Láska je založená na strachu a zdejší pozice jsou silně hierarchické: jestli děti o něco Otce žádají, klekají si a líbají mu ruce.

Otec redukuje jazyk a mění význam slov, čímž odcizuje své děti od skutečného světa. Má moc nad rodinou, z jedné strany ji tvrdou rukou fyzicky trestá, z druhé ji brání před vymyšlenými nepřáteli. Svou pozici posiluje zázraky - v bazénu se objeví ryby a z nebe padají letadla. Manipuluje s prvky externího světa, jichž využívá k brainwashingu, například ve scéně rodinného večírku, kde tlumočí *Fly Me to the Moon* Franka Sinatry. Místo romantického textu děti slyší „Táta vás miluje. Máma vás miluje. Vy je také milujete?". Emocionálním vydíráním Otec nutí děti k bezpodmínečné poslušnosti. Když potomstvo nesplňuje očekávání svých rodičů, je konfrontováno s hrozbou náhradních sourozenců.

V druhé půlce filmu je scéna, ve které se Otec účastní výcviku psů. Právě tato scéna je klíčem do světa domova za plotem. Během tréninku slyšíme: „Pes je jako hlína. (…) Vyžaduje hodně práce, trpělivosti a pozornosti. Jako každý pes, i ten váš očekává, že ho naučíme, jak se má chovat." Výcvik bojových psů asociuje s Otcovými metodami výchovy děti, ze kterých dělá své poslušné podřízené.

Lanthimos poukazuje na behaviorální psychologii, která vychází z experimentů na zvířatech provedených Johnem Broadusem Watsonem a Ivanem Petrovičem Pavlovem. Behaviorální praktika jsou založená na tezi, že chování s sebou přináší následky. Žádoucí projevy jsou odměněny, negativní potrestány. V případě této filmové rodiny dostávají děti jako odměnu nálepky, za neposlušnost jsou pak fyzicky trestané.

Stejně jako ve světě za plotem, rodinná společnost je založená na rivalitě. Děti neustále mezi sebou soutěží, a když uspějí, vyhrávají samolepky. Vítěz dne má také právo vybrat si večerní zábavu. Naopak za nežádoucí chování typu lhaní

je naopak čeká trest ve formě rituálu, kdy se celá rodina sejde a pozoruje trestaného při zadržování pálivé ústní vody v puse. Porušení hlavního, nepsaného pravidla, což je sebevzdělávání, je trestáno fyzickým násilím – starší sestra je uhozena VHS kazetou rukou Otce.

4.3 DEFORMACE JAZYKA JAKO ZPŮSOB IZOLACE

Deformace a manipulace jazyka jsou ve filmu přítomné hned od první scény, ve které hlas matky z kazety vyhlašuje nová slova pro daný den. Jazyková manipulace způsobuje odcizení. *Slovník filosofických pojmů* Jana Sokola definuje manipulaci (z lat. manú pellere, postrkovat rukou) jako řízení cizího jednání či chtění bez jeho vědomí a souhlasu. [33] Obcházení jeho svobody.

Režisér od začátku zdůrazňuje rozdíl mezi matkou vyřčenými slovy (*označujícím*) a konvenčním obsahem (*označovaným).*

> HLAS Z KAZETY:
>
> Dnešní slova jsou následující:
> Moře, silnice, exkurze, karabina.
> „Moře" je kožené křeslo,
> s dřevěnými područkami, jako to,
> co jsme měli v obývacím pokoji.
> Například: Přece nebudeš stát.
> Posaď se na moře, ať si v klidu popovídáme.

Tato slova odkazují na prvky externího světa, které děti neznají. Deformování jazyka je snahou o udržení vnitřního pořádku, distancujícího potomky od světa skutečného. Ludwig Wittgenstein ve svém díle *Tractatus logico-philosophicus* napsal „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa."[34] Lidé nemůžou toužit po tom, co neznají, když nevědí, že takové věci existují, protože jazyk ovlivňuje to, jak člověk myslí. Pohled na svět je konceptualizován skrze filtr jazyka. Zbavení člověka schopnosti pojmenovat prvky obklopujícího světa a odkazovat na určité věci limituje jeho existenci. Dělá z člověka otroka mysli jiného subjektu.

Andrzej Marzec interpretuje nastavení světa ve filmu v rámci hideggerovského hermeneutického kruhu. [35] Otec učí své děti falešnému jazykovému kódu, kvůli čemuž žijí v jazykovém zajetí, zbaveném referencí. Marzec se odvolává na Aristotelovu teorii — základní rozdíl mezi zvířetem a člověkem (*zoon logon echon*) je řeč, dovednost používání *logos*. [36] Člověk je

[33] J. Sokol, *Malá filosofie člověka. Slovník filosofických pojmů*, Praha 2004, s.
[34] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Praha 2017, s. 82.
[35] A.Marzec, op. cit., s. 149.
[36] Aristotéles, *Politika*, Praha 2009, s. 40.

schopen vytvořit síť *logos*, díky čemuž vzniká možnost komunikace. Ve filmu jsou však postavy podřízené Otci zbavené této možnosti. Podle Marzeca ubohá slovní zásoba, získaná od rodičů, nedovoluje dále modifikovat jazyk, protože nemají šance pro jeho ověření. Vytrácí se referenční funkce jazyka, v jejich moci zůstává pouze jazyková reprodukce. Omezenost lexiky limituje jejich svět (weltarm), což znamená, že nemohou tvořit ani formovat jeho vlastní obraz (weltbild).

Otec zbavil své potomky možnosti komunikovat, což je totožné s připravením je o porozumění světa. Sám určuje hranice symbolické reality, vymezuje hranice jejich vnímání. Rodič má jako jediný článek rodiny nejen fyzický přístup k externímu světu, ale je také schopen mu porozumět. Děti jsou ukotvené ve fikčním kódu, záměrně kognitivně postižené, a nikdy nebudou moct pochopit smysl struktury, ve které žijí.[37]

[37] A.Marzec, op.cit., s. 149.

4.4 JMÉNO

Nikdo z této rodiny nemá své vlastní jméno. Postavy jsou pojmenované podle funkce, které plní v této struktuře. Rodina je určujícím, referenčním bodem: starší sestra, mladší sestra, bratr, máma, táta. Podle izraelského psychologa Avnera Falka je ztotožněn nedostatek jmen s krizí identity. Jméno totiž silně ovlivňuje pocit sebehodnoty a dává člověku subjektivitu. Na otázku, co je jméno, odpovídá identita. Jméno dává člověku osobní, kulturní a také historický kontext. Určuje smysl vlastní existence a také určuje místo ve společnosti, do které určitý jednotlivec patří.[38] Zbavení člověka jeho jména je jedním ze způsobů, jak jej zbavit identity.

Jenom ta postava, která pochází z externího světa, má jméno. Christina je jediným spojením s neznámým okolím. Zahlcuje mysl Starší dcery americkými filmy a uvolňuje její skrytou sexualitu. Postava Christiny je katalyzátorem změn v rodinné struktuře a světě vytvořeném Otcem. Čím víc se Starší dcera noří do cizí narace, tím více se vzdaluje své známé, rodinné subjektivitě.[39] Po zhlédnutí filmů se v ní probudí potřeba vlastního jména, dává si vlastní identitu. Bouří se proti rodinnému paradigmatu, činí tak však pořád v rámci nastavených pravidel. Vyrazí si špičák činkou a utíká s cílem přezkoumání cizího světa.

Starší sestra přijetím jména „Bruce" přebírá kontrolu nad svým vlastním osudem a získává novou, respektive nikdy nevlastněnou, identitu. Vzdor jí dává moc, která vyplývá z instinktivní nespokojenosti adekvátní k jejímu věku. Síla přírodních zákonů je silnější než samozvaný Bůh. Starší sestra se rozchází ve stopách významných postav řecké tragédie. Rozhodne se překročit hranice rodinného světa a schová se v kufru Otcova auta, které pravidelně opouští pozemek. V poslední sekvenci rodina odhalí její nepřítomnost a neúspěšně ji hledá. Druhý den Otec odjede do práce a auto s dcerou zaparkuje pod továrnou. Obraz dívky uvězněné v kufru asociuje s příběhem Antigony, zaživa zazděné do hrobu.

[38] A. Falk, *Identity and name changes*, *The Psychoanalytic Review* 1976 roč- 4, č.62 1976, s. 665.
[39] M. Psaras, op.cit., s. 88

4.5 SEXUALITA

Otec kontroluje i intimní část života svých dětí. Syn je jediným sourozencem, jehož sexuální potřeby jsou brány v potaz. Otázka sexuality je pro Otce tak důležitá, že je schopen riskovat souznění izolované rodiny. Sám akt má však spíše charakter hygienické činnosti a výběr partnerky plně záleží na Otci.

Kvůli tomu se za rodinným plotem ocitne Christina, sekuriťačka z Otcovy firmy. Dostává se do prostředí za účelem uspokojování sexuální potřeby syna. Díky této zkušenosti je Syn dospělejší. Tělo strhává člověka do přirozeného světa a neguje umělé pravidla civilizace.

Když si Christina uvědomí svoji pozici a pochopí situaci, začne děti využívat i pro své vlastní touhy. Zbaví sestry nevinnosti, čímž rozboural mistrně vystavenou strukturu. Sexualita se stane měnou, díky které Starší dcera získá přístup k vlastní identitě, a v důsledku i k externímu světu. Cenou za vzdor a narušení rodinné rovnováhy je vyhoštění Christiny. Povolení incestu se zdá být lepším řešením než další pokus připuštění někoho zvenčí. Christininu funkci přebere jedna z dcer a za Otcova souhlasu vznikne incestní vztah. Demiurgova chyba je konečný podnět k zhroucení pořádku světa.

4.6 AUTORITATIVNÍ POZICE OTCE

Podle Rebeccy Solnit pramení násilí z autoritarismu, jehož konečná fáze je pak právo kontroly nad jiným subjektem. Ve *Špičáku* si otec nárokuje právo zbavit své dětí základních lidských práv, jakými jsou nedotknutelnost a osobní svoboda. Kontroluje mysl svých potomků, má plnou moc nad jejich existencí, je na vrcholu hierarchie světa, který jako demiurg sám postavil. Vytvořil svět manipulativních mechanismů, které jeho děti v nastaveném systému výchovy nejsou schopny překonat.

Otec je jedinou osobou, která smí opustit dům. Má kontakt s vnějším světem, což mu dává moc nad zbytkem rodiny. Psaros píše, že řecká struktura rodiny – *nikokirei* – se podobá diktátorskému státu, jehož charakter je určen triptychem „Vlast, náboženství, rodina". Filmová rodina sice není názorným příkladem náboženství, ale nese rysy kultu, který lze interpretovat jako mytologii náboženství. [40]

Dospělé děti dostávají veškerou péči od matky, jejíž pozice je značně nejasná. Divák neví, do jaké míry je ochotnou účastnicí Otcova režimu a do jaké jeho obětí. Na základě hovoru Otce se spolupracovníkem v továrně lze předpokládat, že je držena v domácím vězení stejně jako děti. Na otázku, jak se daří manželce, Otec totiž naznačuje, že je v důsledku neznámé tragédie na vozíku, s čímž se stále nesmířila. Matka na druhou stranu stejně jako její manžel sama redefinuje slova, čímž udržuje kontrolu. Večer u jídelního stolu narušuje rodinnou atmosféru nevinná otázka „Mami, co je to kunda?", na což Matka nevzrušeně odvětí otázkou „Kde ses to naučila?". Nová slova, zaslechnutá z cizích zdrojů, ohrožují rodinný pořádek.

Rodinná mytologie je formulována kolem myšlenky bezpečí poskytovaného domovem. Opustit tento svět lze pouze po samovolném vypadnutí špičáku, což je samozřejmě nemožné, děti jsou tudíž navždy uvězněny ve stavu nezralosti. Nebezpečí číhající za plotem je založeno na figuře pohřešovaného bratra. Otec využije incident s kočkou jako příležitost k podpoření mytické narace. Než se vrátí domů, zastaví se u silnice, aby si roztrhal šaty a pomazal se falešnou krví. Domů pak přichází se zprávou o dalším útoku kočky a definitivně pohřbí bratra se slovy: „Váš bratr je mrtvý." Očividně nebyl připraven na externí svět.

[40] M. Psaros, op. cit., s. 5.

Pokušení stát se bohem je člověku vlastní. V rámci reálního světa si Otec vytvořil svůj vlastní, ve kterém si na boha jen hraje, protože jeho struktura je založená na přírodních pravidlech, nad nimiž nemá moc. Otec je pomocí jazyka a vlastní mytologie na nejvyšší pozici v rodinné hierarchii. Svoji pozici podpořil osobním kultem, založeném na falešném obraze síly.

5. ZABITÍ POSVÁTNÉHO JELENA

5.1 SYNOPSE

Základy tohoto příběhu pochází z řecké mytologie, konkrétně z mýtu o mykénském králi Agamemnónovi. Samotný název filmu je pak odkazem na zabití posvátné laně bohyně Artemis. Jde o moderní interpretaci mytické pomsty božstev a parafrázi Euripidovy *Ifigenie v Aulidě* o vině a krutém trestu.

Steven Murphy je uznávaný kardiovaskulární chirurg, který vede idylický život ve své sterilní domácnosti se svou manželkou, oční lékařkou Annou, a jejich dvěma vzornými dětmi, Bobem a Kim. Rodina Murphyových vede poklidný život vyšší střední třídy na předměstí. Manželé Steve a Anna pracují v nemocnici, která se jeví jako mytické sídlo bohů, hora Olymp. Jejich život je uspořádán s chirurgickou přesností: každý večer společně večeří, děti venčí psa a zalévají zahradu. Dcera Kim chodí do dětského sboru, syn Bob je zdravě zvědavý. Vyobrazení života rodiny působí pro svou idyličnost až trochu uměle, stejně jako sexuální život Anny a Steva.

Na okraji předměstské existence Murphyových se skrývá Martin, puberťák bez otce, kterého si Steven tajně vzal pod svá křídla. Martin se pak postupně vkrádá do jeho rodinného života. Jeho znepokojující chování mění rodinnou dynamiku a nutí Stevena konfrontovat se s dávno zapomenutým prohřeškem. Divák postupně zjišťuje, že Martinův otec byl operován Stevenem v době, kdy nadměrně konzumoval alkohol a pravděpodobně zemřel kvůli jeho chybě. Lékař ovšem nikdy nepřiznal svou vinu. Martin se proto rozhodne nastolit spravedlnost, což vede k tragédii antických rozměrů.

5.2 MÝTUS O AGAMEMNÓNOVI

Agamemnón byl vůdcem řecké armády během Trojské války, který svým konáním rozběsnil bohyni Artemis. Z její vůle byly na moři bezvětrné týdny, což znemožnilo další kroky ve válce. Jak se přesně provinil Agamemnón není popsáno ani v Homérově *Iliadě*, stejně tak současní odborníci na řeckou mytologii jako Robert Graves či Jan Paradowski se touto otázkou nezabývali. V předmluvě k Euripidově *Ifigenii v Tauridě* však Vojtěch Hanačík a František Kaska uvádějí vysvětlení, že Agamemnón při lovu zabil Artemisinu laň a pyšnil se, že je lepším lovcem než bohyně.[41]

Shromážděné vojsko v Aulidě čekalo na Agamemnónovy pokyny. Bez větru nemohlo dojít k útoku. Bezmocný generál se obrátil na věštce Kalchase, který řekl, že rozhněvaná Artemis od něho vyžaduje oběť v podobě jeho prvorozené dcery Ifigenie. Během rituálu obětování Artemis sestoupila z nebes a zachránila ji. Za život Ifigenie obětovala další ze svých laní a dívku následně přenesla do své Taurské svatyně, kde se stala kněžkou.[42]

Jednou z nejznámějších interpretací řeckého mýtu o Ifigenii je tragédie aténského dramatika Euripida. Děj začíná in medias res, Agamemnón se již trápí vinou. Řecké vojsko čeká na příznivý vítr k výpravě proti Tróji v přístavu Aulida. Před trojskou válkou věštec Kalchás řekl Agamemnónovi, že nebudou moct pokračovat v boji, pokud král nezasvětí svou nejstarší dceru Ifigenii bohyni Artemis. Přestože Agamemnón svému bratrovi Meneláovi slíbil, že dceru obětuje, pošle následně své manželce Klytaimnéstře dopis, aby s dcerou do Aulidy nepřijížděly. Dopis se dostane do rukou Meneláose, který bratra konfrontuje. Agamemnón vyznává, že nechce nechat dceru zabít. Ifigenie s matkou nakonec do Aulidy přijíždí a chce být provdána za hrdinu Achillea, což jí otec přislíbil. Starý sluha však prozradí Klytaimnéstře a její dceři, že Agamemnón se nechal přemluvit Menelásem a je připraven dceru obětovat. Ifigenie se ze začátku brání, ale postupně si uvědomí svůj význam. Tragédie končí v momentě, kdy kaplan uchopí svůj meč, podívá se na hrdlo dívky, která těsně před zasazeným úderem zmizí a místo ní je bohyní Artemis podstrčena laň. Věštec Kalchás prohlásí, že bohyně nechtěla prolévat vznešenou krev, a proto obětovala svou laň. Spokojený Agamemnón se svým vojskem vyráží na výpravu do Troje.

[41] *Vázaná Euripidova Ifigeneia Taurská*. Praha 1913. s. 26.
[42] J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, s. 240.

Dramaturgie filmu je silně spojená s řeckým mýtem, tragická zápletka vychází z antického rozumění spravedlnosti, bez které není rovnováha ve světě možná. Postavy ve filmu se podobají výchozímu textu. Steven Murphy prochází stejnou vnitřní proměnou jako Agamemnón, z mocné postavy kardiochirurga se stane sluhou osudu. Dalším důležitým aspektem, spojujícím oba příběhy, je starořecké nastavení spravedlnosti ve světě: i bohové byli podřízení osudu (fátum). Stejně jako v Euripidově hře začíná akce filmu *post factum* a obsahuje důsledky jednání z minulosti. Lékař při své práci udělal chybu, v jejímž důsledku zemře Martinův otec, kvůli čemuž nemůže odvrátit nevyhnutelné. Martin zastává roli bohyně Artemis, která vyžaduje oběť za svoji ztrátu.

5.3 TRAGIČNO

Podle Patrice Pavise, britského divadelního kritika, není definice tragična možná, protože jevy a díla, jichž by se týkala, jsou příliš rozmanité a historicky proměnlivé.[43] Lze ovšem pojmenovat opakující se tragické rysy.

Pojem tragična vychází z teorie tragédie, jejíž etymologický původ je spatřován v starořeckém *tragóidiá*, což znamená zpěv kozla. Tragično je estetická kategorie, určená neřešitelným konfliktem, který vyplývá ze svobodného jednání člověka, provázeného utrpením a ničením životně důležitých hodnot.[44] Podle Aristotela tragično nepramení z nešťastného konce, ale spočívá zejména ve strachu a soucitu, které děj (*„převrat z neštěstí do štěstí anebo ze štěstí do neštěstí"*[45]*),* případně jeho závěr vzbuzuje.

Základem tragična je konflikt dvou rovnocenných pravd a protichůdných sil, jehož podmínkou je hloubka.[46] Základní rys tragična je v jednání, které člověka postupně přivádí do bezvýchodných situací, ve kterých je čin nutností, ale současně největším proviněním.

Tragično také určuje strukturu světa, neboť jedinec je součástí nadindividuálních celků: zákonů, náboženství a dalších útvarů, které jsou formami konečnosti. Absolutní a radikální tragično znamená, že z dané situace není jiné východisko než smrt.[47] Tragično je osud, který se hlavní hrdina snaží zvrátit, ale není schopen uniknout.

Katalyzátorem filmového děje je radikální tragično: za Steveno provinění bohové vyžadují „rovnocenný" trest. Ze začátku Steven jedná, hledá racionální vysvětlení zdravotního stavu děti, ale jeho boj je marný. Jeho rodina je však smířené s osudem, rozumějí, že vykoupení spočívá v oběti.

[43] P. Pavis, *Divadelní slovník*, Praha 2003. s. 493.
[44] Encyklopedia PWN: tragizm. [8.7.2022] https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tragizm;3988592
[45] Aristotelés, *Poetika*, 1455b, 18-25.
[46] É Souriau, *Slovník estetiky*. Praha 1994, s. 886
[47] Tragično a transcendence: „Všechno zlé není tragické" Pavlína Tomášová Fakulta filozofická Univerzity Pardubice, Filosofický časopis ročník 69 2021/1 25, s. 31.

5.4 MECHANISMUS OBĚTNÍHO BERÁNKA

Martin je jako Artemis – touží po oběti, která obnoví rovnováhu v jeho světě. Figura obětního beránka se objevuje ve všech kulturách od úsvitu věků až po současnost. Pojetí vychází z Třetí knihy Mojžíšovy Leviticus ze Starého zákona: „Když chce někdo z vás přinést Jehovovi obětní dar z hospodářských zvířat, měl by ho přinést z hovězího dobytka nebo z ovcí a koz."[48] Obětní beránek měl symbolicky vykoupit viny izraelského lidu.

Tento mechanismus se objevuje ve chvíli, kdy se skupina lidí ocitne v situaci krize dezintegrace nebo ohrožení. Obětování metaforického beránka by mělo být způsobem, jak se vrátit k rovnováze. Podle francouzského antropologa Reného Girarda je mechanismus obětního beránka pramenem všech kultur a z něj vychází základy všech náboženství.[49] Toto násilí však není bezduchý čin barbarství, jde o důsledek mimetické touhy, která vyžaduje rozmanitost v lidském kolektivu. Její nedostatek vyvolává chaos a rituální akt vraždy zpátky spojuje a určuje role lidí, což je podle Girarda fundamentem společenského řádu. Kontrolované násilí chrání před totálním násilím.[50]

Steve musí obětovat jednoho ze členů své rodiny, aby došlo k obnovení rovnováhy ve světě. Pokud to neudělá, vyšší moc nemilosrdně vezme život všem kromě něj. Ze začátku se snaží rozhodnout na základě „objektivních" kritérií, jde proto do školy a shromažďuje informace o výsledcích obou dětí, aby mohl učinit příslušnou volbu. I tak ale volby není schopen.

[48] Bible – Překlad nového světa, Třetí Mojžíšova 1:1.
[49] R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987, s. 65
[50] B. Strącze, *Podstawowe* pojęcia i filozoficzne inspiracje antropologii René Girarda. Kwartalnik filozoficky, Krakov 2015, roč. 43, č. 4, s. 89.

5.5 SÍLA SLOVA

Když Martin vysloví osudová slova „Ten kritický moment, který se měl jednoho dne udát, právě nastal," proklíná tak Stevena. "Tak jak jsi ty zabil člena mé rodiny, teď musíš zabít člena té tvé. Abys to vyvážil, rozumíš?", jeho slova nastavují nová pravidla, formují nový obraz světa a jejich dopad navždy mění dynamiku rodiny. Martin oznamuje, že nastal kritický moment, na který oba čekali a který se musel udát. V rámci tohoto nastavení lze Martinova slova interpretovat jako projev osudovosti, která si žádá odčinění viny za dříve spáchaný zločin.

Postava Martina je enigmatická a dvojznačná. V antickém významu tragična ho lze označit zároveň osudem (*fátum*) i věštcem, neboť plní obě role: rozděluje spravedlnost a předpovídá nevyhnutelnost. V průběhu filmu Martin postupně kardiochirurga obklopuje. Ze začátku mu dává nejednoznačné vzkazy, postupně jsou jeho komunikáty jasnější, používá přímočará slova, vyčítá mu nedbalost. Postupně svoji sílu před ostatními odkrývá.

Stevenovy děti a manželka budou paralyzovaní a zemřou, pokud se sám Steven nerozhodne zabít jednoho z nich. Je to jakýsi akt spravedlnosti, Martin touží po vyrovnání účtů. Uplatňuje Chammurapiho zákoník: oko za oko, zub za zub. Za život otce žádá život člena Stevenovy rodiny. Kardiochirurg sice hrozí policií, unese Martina a fyzicky ho mučí, ale sila kletby je silnější než Stevenovo jednání.

Anna se také pokusí zachránit rodinu a za Martinem jde k němu domů. Během hovoru se snaží pochopit, proč je za manželovu chybu potrestána i ona. Martin jí vysvětlí princip reciprocity viny a trestu, která vychází z antického kanonu. „Nevím, jestli to, co se děje, je fér, ale… Je to jediná věc, která se rovná spravedlnosti." Její druhý pokus o změnu osudu nastává poté, co Steven zavře Martina ve sklepě. Anna mu pokorně vyčistí rány a políbí jeho nohy s nevyřčenou prosbou o odpuštění. Martinem vyřčená kletba však nejde vzít zpět. Kostky jsou vrženy a Steven svou volbu musí uskutečnit.

5.6 OSUDOVOST

V Lanthimosově filmu je Steven kontrolován osudem, který mu předurčil Martin. Ten se tak jeví jako personifikované fátum. Jeho vůle se pak nevztahuje pouze na jednotlivce, ale na celou Stevenovu rodinu. Steven svůj úděl však nepřijímá pasivně. I přes vzdor nicméně osud zvrátit nedokáže a nakonec mu podléhá.

Člověk se v Lanthimosově filmu nestává bohem, aby mohl být nadřazený vůči světu, ale kvůli tomu, že má ve svých rukou moc rozhodovat o osudu ostatních. Jeho jednání ovlivňuje nejen vlastní existenci, ale nese s sebou také následky, které formují svět kolem něj. Vyvolený však vytrvale utíká před uvědoměním si své pozice.

Ze začátku se sice Steve stejně jako Agamemnón vzpouzí proti obětování svého potomka, ale Anna se postavě Klytamnéstry nepodobá. Stevenova manželka brzy pochopí osudovost a snaží se ho přesvědčit, aby obětoval jedno z dětí, protože jsou ještě schopni mít další potomky. Filmová podoba Ifigenie, Kim, je připravena nechat se obětovat, aby rodinu zachránila. Zmanipulovaná dívka se poddá Martinovu šarmu a stejně jako její mytologický předobraz i ona v díle zpívá.

Ifigenie, vedena do chrámu Artemis, zpívá matce: „Chci obětí své krve, když to nutné je, božskou věštbu zrušit.“[51] Necítí strach, naopak je klidná a připravená zemřít za Řecko. Kim ve filmu zpívá Martinovi píseň Ellie Goulding *Burn*: „Nemusíme se ničeho bát, protože máme oheň a hoříme jako peklo” (*„We don't have to worry about nothing 'cause we got the fire and we're burning one hell of a something”*[52]). V tomto momentu je Kim silná a hrdá na své odhodlání. I když v průběhu filmu kvůli strachu mění svůj postoj, před otcovým rozhodnutím za ním přichází a jako Ifigenie je připravená obětovat se za život svého bratra a matky.

Hrůza je zde hlavním podnětem k jednání postav. Snaží se smazat své minulé hříchy: Bob konečně zkrátí své vlasy a slibuje poslušnost a Kim odpřísáhne bezpodmínečnou lásku za spasení. Zoufalé potomstvo se snaží zalíbit otci. Steven je zmatený a nemá tušení, jaké je řešení dané situace. Tváří v tvář umírajícím dětem, jejichž blížící se smrt může zastavit pouze naplnění Martinova proroctví, není Steven schopen učinit rozhodnutí.

[51] Euripidés, *Trojánky a jiné tragédie*, Praha 1978. s. 283.
[52] E.Goulding, R. Tedder, G. Kurstin, B.Kutzle, N. Zancanella, *Burn*, Halcyon Days, 2013.

5.7 BOŽÍ POŘÁDEK

Zabití posvátného jelena ve velké míře pojednává o síle zodpovědnosti, respektive o jejím odmítáni či konstantním vyhýbání se. Režisér se dotýká problematiky odpovědnosti lékařů - zda mají jakožto polobozi nést následky svých činů. Postupně odhaluje neschopnost a omezenost jejich božství, které jde ruku v ruce s jejich arogancí.

Lanthimos ukazuje boží pořádek na dvou úrovních. Steven je kardiolog, jemuž jsou připsané božské atributy. To je naznačeno hned v otevírající scéně: kamera z nadhledu snímá otevřenou operaci srdce. Jde o symbolický obraz, který zdůrazňuje polobožskou pozici lékařů — život druhého člověka je svěřen do jejich rukou. Jednání lékařů rozhoduje o lidských životech. Podle Northropa Fryeho nadřazenost postavy určuje její božskou pozici: „Je-li hrdina již z podstaty nadřazen lidem a jejich okolí, je božskou bytostí a jeho příběh bude mýtem, v běžném smyslu příběh o bohu.“ [53] Stevenova božská nadřízenost je však konfrontována s lidskými nedokonalostmi, otevírá otázku ohledně spravedlnosti a zodpovědnosti za vinu. Její zjednání dostane do rukou Martin, jehož otec zahynul důsledkem domnělé Stevenovy chyby. I když je kardiochirurgovo provinění diskutabilní, Martin ho vnímá jako nezpochybnitelný fakt a vysloví kletbu. Osudová slova mají stejně jako v řeckém mýtu božskou moc.

Ve scéně před nemocnicí, kdy je Steve konfrontován svou manželkou, jestli byl pod vlivem alkoholu během operací, odpovídá: „Chirurg nikdy pacienta nezabije. Anesteziolog může zabít pacienta, ale chirurg nikdy nemůže.” Když se následně Anna snaží najít pravdu a setkává se s anestetikem, který se zúčastnil oné fatální operace, slyší významově opačnou parafrázi Stevenova konstatování: „Anesteziolog nikdy nenese vinu za špatný výsledek operace. Za to je vždycky zodpovědný chirurg.” Dvě postavy říkají stejný úsudek ohledně zodpovědnosti za smrt pacienta, ruka ruku myje, pravdu nelze určit.

Druhá úroveň božství je silně spojená s nadlidskými schopnostmi. Na hranici mezi lidským a božským světem stojí Martin. Realistický svět filmu je rozbourán jeho neobvyklou silou přesvědčovat. Pozice boha s sebou nese důsledky. Ty jsou posvátné, stejně jako Martinova pomsta, která je chladná, vypočítavá a obligatorní. Z neznámých příčin jsou Stevenovy děti na pokraji

[53] N. Frye, *Anatomie kritiky*, Brno 2003, s. 440.

smrti, mají ochrnuté nohy, ztrácí chuť k jídlu a jejich těla slábnou. Krvavé slzy jsou jenom preludiem neodvratného.

Obě strany se dostávají do střetu zájmů a jejich pravdy jsou stejně hodnotné. Stevenův idylický život se pomalu rozpadá, chyby z minulosti vyžadují následky. Dlouhodobé popírání se stává proviněním s nevyhnutelným tragickým konfliktem. Kosmický řád byl narušen a musí být za každou cenu obnoven skrze lidské utrpení.[54] V určitém směru jde o příběh o přenášení morální odpovědnosti a tragických konsekvencích, na něž postavy nejsou připravené. Steven nakonec musí za svoje viny zaplatit, svoje rozhodnutí však dělá naslepo (střílí s čepici přes oči), skoro jako římská bohyně Iustitia, čímž se zbavuje zodpovědnosti za volbu.

[54] T. Eagleton, *Sladké Násilí. Idea tragična*, Brno 2004, s. 114.

5.8 SHRNUTÍ

Vypravěčská struktura filmu *Zabití posvátného jelena* je založená na síti mezilidských souvislostí v moderním světě, ale její fundamenty vychází ze starořeckého kanonu tragédie. Příběh je podpořen hudbou, která zdůrazňuje osudové momenty jako antický sbor. Nediegetická hudba obsahuje úryvky Schubertova *Stabat Mater D 383*, Ligetiho *Cello Concerto* či Bachových *Janových pašijí*. Zvuková vrstva tak jasně stanovuje atmosféru zlověstnosti.

Katalyzátorem děje je tragično. Za provinění přichází trest, aby mohla být obnovena rovnováha. Nastavení fikčního světa dává posvátný nárok na pomstu, která je tak neodvratná. V poslední scéně Steve s Annou a Kim obědvají v restauraci, do které vkročí Martin. To ukazuje, že po nastolení spravedlnosti, jsou postavy opět schopné koexistovat.

Zabití posvátného jelena je de facto interpretací mýtu o Ifigenii, v celé její marnosti a absenci morálního kontrolního bodu. Bohové trestají celou rodinu kvůli otcově vině. Martin je pomyslnou Artemis trestající Agamemnóna. Bohyně zastavila vítr na moři, vojáci jsou v zajetí – tak jako jsou Stevenovy děti paralyzované neznámou nemocí. Aby Agamemnón změnil svou situaci, musel obětovat dítě, Stevova situace je totožná. Jeho rodinu nic nezachrání, musí se konat v rámci pravidel určených Martinem – někdo z rodiny má zemřít. To asociuje i s příběhem biblického Abraháma, který musel jako oběť předložit svého prvorozeného syna. Stejně jako v antickém mýtu i zde nakonec rituál přerušil boží zásah, u Lanthimose však bohové do lidského rozhodování nezasahují.

6. ZÁVĚR

Oba Lanthimosovy filmy jsou založené na podobném principu: fikční světy jsou do lehce absurdní roviny posunuté kalky světa reálného. Ty jsou vystavěny autoritativními postavami, které rozhodují o (ne)bytí jiných lidí. V obou snímcích rodina reprezentuje patriarchální strukturu světa, která je určena otcem a je následně rozbitá externím prvkem. Vnitřně mrtvé a emocionálně hibernující postavy jsou konfrontované s osudem, který si nevybraly.

Ve *Špičáku* je analyzován rodinný svět, stvořený slovy otce. Děti používají umělý jazyk, který je jedním z nástrojů odcizení a manipulace. Díky tomu má nad nimi Otec absolutní moc a může je kontrolovat v kulturním zajetí. Důvod jeho jednání však není nikdy vysvětlen.

Ve filmu *Zabití posvátného jelena* režisér uvažuje nad podstatou spravedlnosti a viny. Martin touží po spravedlnosti, Steve se na druhé straně snaží zachránit své blízké i navzdory osudu. Steve, sám polobůh-kardiochirurg, je donucen vyšší silou rozhodnout o životě člena své rodiny.

Filmové mikrosvěty tvoří bludné kruhy tužeb po vlastní subjektivitě a možnosti rozhodování o vlastním životě. Ze začátku postavy svoji pozici nevnímají, že jejich existence jsou svázané mocí druhého člověka. Časem však začínají hledat způsob, jak získat vlastní subjektivitu, z apatie a pasivity přecházejí k afektovanému násilnému jednání.

Příběhy se odehrávají v neurčitém bezčasí, které má podobu nedávné minulosti. Řády obou fikčních světů jsou založeny na specifických principech, které určují jednání postav a jejichž porušení s sebou nese konsekvence. Ve Špičáku narušení pořádku světa obnáší trest rukou Otce, který jako demiurg celý mikrosvět postavil. Naopak v Zabití posvátného jelena určuje pravidla nadlidská bytost, jakési fátum, personifikované Martinem. Ten určuje nevyhnutelný trest za Stevenovu vinu z minulosti. Steve se musí rozhodnout, kterého člena své rodiny obětuje, aby se věštba mohla naplnit, a rovnováha v mikrosvětě se tak vyrovnala.

Lanthimos posunul archetypální příběhy do groteskních rozměrů, aniž by ztratily patinu reality. Na struktuře rodiny pitvá Řek fasádu civilizace a poukazuje na sílu kmenových rituálů. Oba fikční světy jsou postaveny na principu nadřízenosti mužské postavy, která svými přirozenými i nadpřirozenými schopnostmi ovlivňuje existenci okolních bytostí. Tato strukturální nadřazenost je důvodem, proč jsou stavěni do pozice boha.

7. BIBLIOGRAFIE

7.1 FILMY

Špičák (Kynodontas)
Země: Řecko
Rok: 2009
Minutáž: 94 min
Režie: Yorgos Lanthimos
Scénář: Yorgos Lanthimos, Efthymis Filippou
Kamera: Thimios Bakatakis
Hrají: Christos Stergioglou, Michele Valley, Angeliki Papoulia, Christos Passalis, Mary Tsoni, Anna Kalaitzidou

Zabití posvátného jelena (The Killing of a Sacred Deer)
Země: Irsko, Velká Británie
Rok: 2017
Minutáž: 121 min
Režie: Yorgos Lanthimos
Scénář: Yorgos Lanthimos, Efthymis Filippou
Kamera: Thimios Bakatakis
Hrají: Colin Farrell, Nicole Kidman, Barry Keoghan, Raffey Cassidy, Sunny Suljic, Alicia Silverstone, Bill Camp

7.2 SEKUNDARNÍ LITERATURA:

ARISTOTELÉS, *Politika*, Praha 2009.

Bible – Překlad nového světa, Třetí Mojžíšova 1:1.

COLE, Peter, *Filozofie náboženství*, Portál, Praha 2003.

ČERMÁK, František, *Jazyk a jazykověda,* Praha 201.

DOLOŽEL, Lubomír, *Heterocosmica: fikce a možné světy*, Praha 2003.

EAGLETON, Terry, *Sladké Násilí. Idea tragična*, Brno 2004.

EURIPIDÉS, *Trojánky a jiné tragédie*, Praha 1978.

Filosofický slovník: Demiurg, Olomouc 1998.

FRYE, Northtrop, *Anatomie kritiky*, Brno 2003.

GIRARD, René, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987.

GOULDING, Ellie, R. Tedder, G. Kurstin, B.Kutzle, N. Zancanella, *Burn*, Halcyon Days, 2013.

KARALIS, Vrasidas, *A history of Greek cinema,* New York 2012.

KIKLEVIČ, Alexander, *Lekcii po funkcional'noj lingvistike'*, Mińsk 1999.

KOKEŠ, Radomír D., *Rozbor filmu*. Brno 2015.

MARZEC, Andrzej, Martwy język greckiej „Nowej Fali" – filmowe strategie Yorgosa Lanthimosa, Estetyka i Krytyka 2017, roč. 45 č. 2.

PAPANIKOLAOU, Dimitris, *Greek Word wave a cinema of biopolitics*, Edinburgh University Press, 2021.

PLATÓN, *Timaios,* Praha 2008.

PSAROS, Marios, *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, Londýn 2016.

RICOUER, Paul, *Teória interpretácie: diskurs a prebytok významu*, Bratislava 1997.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1996.

SCHMIDT, Joel, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katovice 1996.

SŁAWIŃSKI, Janusz mj.,*Słownik terminów literackich*, Wrocław 2010.

SOKOL, Jan, *Malá filosofie člověka. Slovník filosofických pojmů*, Praha 2004.

SOURIAU, Étienne mj., Slovník estetiky. 1994.

STRĄCZE, Bogumił, Podstawowe pojęcia i filozoficzne inspiracje antropologii René Girarda., *Kwartalnik filozoficzny*, 2015, roč. 43 č. 4.

VODIČKA, Felix, *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Praha 1994

WITGENSTEIN, Ludvik, *Tractatus logico-philosophicus*, Praha 2017.

TYRER, Ben, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth and the Tyranny of the Paternal Metaphor*. Language/Cinema Conference 2012.

TOMÁŠOVÁ, Palina, Tragično a transcendence: „Všechno zlé není tragické". *Filosofický časopis ročník* 2021, roč. 69 č. 1.

7.3 ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

Enycklopedia PWN: tragizm. [8.7.2022] Dostupné z: https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tragizm;3988592

FALK, Avner, Identity and name changes, *The Psychological Review* 1976 roč. 4, č.62. [online]. [cit. 2021-6-4]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/21919507_Identity_and_name_changes

HOEIJ, Boyd van, *Dogtooth,* 2009. [online] [cit. 2021-6-4]. Dostupné z: https://variety.com/2009/film/markets-festivals/dogtooth-1200474781/

HOMÉR, *Odysseja,* Praha 2018. [online] [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/43/08/91/odysseia.pdf

INGARDEN, Roman. *Artystyczne funkcje mowy*, 1968. [online]. [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: http://ingarden.archive.uj.edu.pl/archiwum/odczyt-romana-ingardena-na-xiv-miedzynarodowym-kongresie-filozofii-w-wiedniu-z-02-09-1968-09-09-1968

LANTHIMOS, Yorgos. *Göteborg Film Festival 2012 – Master Class Yorgos Lanthimos.* [online] 2012. [cit. 2022-6-10]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_tLCgibK8jI&t=521s

Oxford Dictionary of Phrase and Fable: God. [online]. [cit. 20.7.2022] https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-2961?fbclid=IwAR0K-uY9hNtqCwoT-4oK_AQ2EhSjicp3-vvbxKIjfFlmwXSCahr60zGNtRU

WESTLAKE, Oliver, 2014. *Mapping Contemporary Cinema.* [online]. [cit. 2021-6-4]. Dostupné z: http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=1280

SELAVEY, Virginia, Dogtooth*: Interview with Yorgos Lanthimos, Dogtooth.* [online]. [cit. 2021-7-8] Dostupné z: http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/04/05/dogtooth-interview-with-giorgos-lanthimos/