

**Akademie múzických umění v Praze
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Katedra scenáristiky a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Snové sekvence vo filmech bratov Coenovcov

Šimon Kucka

Vedoucí práce: BcA. Jaroslav Pozzi

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, august 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
FILM AND TV SCHOOL**

Department of Scriptwriting and Dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

Dream sequences in the films of the Coen brothers

Šimon Kucka

Thesis / Dissertation supervisor: BcA. Jaroslav Pozzi

Opponent of thesis:

Defence date:

Awarded academic title: BcA.

Prague, August 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Snové sekvence vo filmech bratov Coenovcov

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Šimon Kucka

Poděkování

Ďakujem v prvom rade vedúcemu mojej bakalárskej práce, Jaroslavovi Pozzimu, za cenné rady, podnety, ochotu a pomoc pri písaní. Rovnako tak som vďačný pedagógom Markovi Vajchrovi a Marii Mravcovej za prejavenu ochotu a záujem pri konzultácii práce. V neposlednom rade ďakujem Joelovi Coenovi a Ethanovi Coenovi, za to, že ich filmy vo mne naďalej vyvolávajú otázky, na ktoré ma baví hľadať odpoveď.

Abstrakt

Táto práca analyzuje použitie snových sekvencií vo filmoch *Zmätky v Arizone* (1987), *The Big Lebowski* (1998) a *Barton Fink* (1991) od scenáristického a režisérského dua, známeho ako bratia Coenovci. Práca sa opiera o texty zamerané na podobnosť snov a filmov a režijný štýl bratov Coenovcov. Skúma a analyzuje jednotlivé snové sekvencie vo vybraných filmoch, analyzuje ich filmovú reč a uvádza ich do kontextu tvorby Joela a Ethana Coenovcov.

Abstract

This paper analyzes the use of dream sequences in the films *Raising Arizona* (1987), *The Big Lebowski* (1998) and *Barton Fink* (1991) by the screenwriting and directing duo, also known as the Coen brothers. The work is based on texts with focus on the similarity between dreams and films, along with the directing style of the Coen brothers. It examines and analyzes individual dream sequences in selected films, analyzes their film language and puts them in the context of the work of Joel and Ethan Coen.

Obsah

Úvod	1
1 Počiatky snových sekvencií	4
2 Zmätky v Arizone (1987)	6
2.1 Sen alebo vízia?	6
3 Big Lebowski (1998)	10
3.1 Referenčný sen	10
4 Barton Fink (1991)	15
4.1 Film ako sen	16
Záver	19
Seznam použitých zdrojů	21

Úvod

Slovo „sen“ pochádza z latinského *exvagus*, čo znamená „tulák“, a skrýva v sebe mnoho významov: psychická aktivita spánku, videnie, snenie, idealizácia, ilúzia, prelud. Pre vzťah snu a filmu je zrejme najdôležitejším zrod surrealizmu, ktorý vychádza z Freudovej psychoanalýzy, útočí na meštiansku morálku a prevládajúci európsky konzervativizmus predovšetkým v sexuálnej oblasti a jedným z jeho hlavných cieľov je vyvolanie šoku a provokácie. Podľa Freuda je potrebné sen rozložiť na jednotlivé prvky a hľadať medzi nimi asociácie, ktoré tieto prvky spájajú. Nie je však možné vylúčiť prítomnosť náhodných asociácií, preto je analýza snov pomerne náročnou disciplínou.¹

O snoch, ich pôvode, funkciách, prístupoch k ich výkladu a mechanike existuje mnoho prác a textov, ktoré sa im venujú vo väčšom detaile, než v akom si to berie za cieľ táto bakalárska teoretická práca. Freudova psychoanalýza tvrdí, že sny vychádzajú z ľudského podvedomia, snažiaceho sa komunikovať s naším bdelym vedomím; domnieva sa, že sú v nich ukryté naše potláčané túžby, alebo naopak, strachy. Carl Jung tvrdeniam svojho učiteľa, Sigmunda Freuda, odporoval; snový stav považoval za úplne inú časť ľudského „ja“, a nie za akúsi hádanku, ktorú má po prebudení naše bdelé „ja“ rozlúštiť.² Kde sa teda nachádza pomyselný priesečník medzi snom a filmom?

Všetky filmy sa vo svojej podstate viac-menej podobajú snom, pretože v človeku vyvolávajú ilúziu, že sa pozerá na realitu, a podobne ako sny, tak aj filmy nám umožňujú cestovať časom a priestorom bez ohľadu na fyzikálne zákony.³ Filmový teoretik Christian Metz tvrdí: „Filmový prúd sa snovému prúdu podobá viac, než ostatné produkty bdelého života. Jeho špecifický signifikant (kombinácia zvuku, obrazu a pohybu) v nás vyvolávajú presvedčivý dojem, že tu istá podobnosť so snom existuje.“⁴ Metz pokladá film za materializovaný produkt filmárovho snenia: filmár vytvára film podľa svojich vedomých fantázií. Za predpokladu, že vezmeme do úvahy experiment Leva Kulešova – ruského filmového tvorca a teoretika – zvaný „Kulešovov efekt“, ktorý predpokladá, že divák získava väčší význam z interakcie dvoch po sebe idúcich záberov ako z jediného záberu v izolácii, môžeme tu nájsť podobnosť medzi tým, ako fungujú

¹ BABAN, Džian. Proměnlivost věcí: pojednání o filmovém snu. Praha, 2005. Teoretická diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Mgr. Jiří Dufek.

² DIECKMANN, Hans. Sny jako řeč duše: hlubinněpsychologický výklad snů. Vyd. 2. Přeložil Jan ČERNÝ, přeložila ČERNÁ, Kristína. Praha: Portál, 2010. Spektrum. ISBN 978-80-7367-724-4.

³ HASALÍK, Petr. Řeč filmových snů. Praha, 2016. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Jan Daňhel.

⁴ METZ, Christian. Imaginární signifikant: psychoanalýza a film. Praha: Český filmový ústav, 1991. ISBN 80-7004-064-5.

sny a ako fungujú filmy. Kulešov hovorí, že spojením dvoch významov získame význam tretí. Čo iné sú sny, než sled audiovizuálnych podnetov (záberov), ktoré sú radené za sebou a samostatne význam nedávajú, ale práve ich postupnosť v nás vyvoláva pocit, že by sme v nich mali hľadať príbeh?

Považujem za dôležité odlíšiť sen od iných stavov vedomia, ktoré sa v kinematografii taktiež často zobrazujú, no o sny tak, ako ich poznáme a chápeme, sa nejedná. Výnimkou je však napríklad situácia, kedy dochádza ku konjunkcii sna a posunutého stavu vedomia; ako príklad uvediem scénu z jedného z prvých filmov so snovou sekvenciou v histórii kinematografie, a síce krátkometrážnej snímky Edwina S. Portera *Dream of a Rarebit Fiend* (1906). Hlavnou postavou je muž s posunutým stavom vedomia – vyvolaným konzumáciou alkoholu – ktorý zaspáva vo svojej posteli a následne sa mu snívajú strašidelné sny s prvkami surrealizmu. V tomto prípade je náročné určiť, či boli jeho sny nutne vyvolané spomínaným alkoholom, alebo by jeho postava mala podobné sny aj bez posunutého stavu vedomia. Môžeme však tvrdiť, že formálny spôsob, akým sú zobrazované v kinematografii halucinácie, a spôsob, akým sa zobrazujú sny, sa od seba vzájomne líšia iba minimálne. Ak film implikuje, alebo priamo ukazuje, že niektorá z postáv požíla halucinogénnu látku, a scéna zobrazujúca halucinogénny stav tejto postavy má následne odlišnú formálnu stránku, no na jej konci neprichádza scéna prebúdajúcej sa postavy, dá sa síce považovať za sekvenciu zachytávajúcu subjektívne prežívanie upraveného stavu vedomia, no nie za sekvenciu snovú.

Svoje si o vzťahu filmu a snu myslia aj samotní filmoví tvorcovia. Federico Fellini, ktorého filmy boli častokrát inšpirované jeho vlastnými snami a psychoanalýzou, píše vo svojej knihe *Fare un Film* nasledovne: „Film rozpráva o svojom svete, o svojich postavách a ich príbehoch obrazy. Jeho spôsob vyjadrovania má výtvarný charakter, tak, ako jeho sny. Že by sen nepôsobil obrazmi? Obrazy desia, živia fantáziu.⁵“ V prípade máloktorého filmového tvorca pokrývajú sny takú veľkú časť jeho filmografie, ako u Luisa Buñuela. Pre Buñuela boli sny zdrojom inšpirácie, dodávali mu energiu. Zároveň si však uvedomoval, že vlastným snom úplne nerozumie, preto je v jeho filmoch možné badať ironický odstup, hyperbolu. Buñuel zároveň praktikoval tzv. denné snenie, kedy sa mu v hlave zrodilo najviac nápadov. Ide o formu imaginácie počas bdelého stavu, kedy človek nechá absolútnu voľnosť spontánnym myšlienkam. Prostredníctvom denného snenia tvorí svoje príbehy napríklad aj americký režisér David Lynch, ktorého filmy sú plné podvedomých, iracionálnych výjavov. „Niektoré veci v živote človeka nie sú zrozumiteľné. Ale keď niečo nie je zrozumiteľné vo filme, ľudí to hneď znepokojuje“, hovorí Lynch. Domnievam sa, že filmy Davida Lyncha sa na sny ponášajú

⁵ FELLINI, Federico. Dělat film. Praha: Panorama, 1986, s. 108.

predovšetkým v aspekte atmosféry. Lynch sa v rámci umeleckých smerov kinematografie radí k postmodernistom: jeho filmy sú ťažko žánrovo zaraditeľné, oveľa zmyslupnejšie by bolo tvrdiť, že filmografia Davida Lyncha je samostatný žáner. Pracuje s popkultúrou, ale neparoduje ju; rešpektuje ju.

Medzi postmodernistov, ktorí vo svojich filmoch často pracujú so snami, patria aj bratia Joel a Ethan Coenovci, americkí režiséri, scenáristi, strihači a producenti, ktorých autorská kariéra vo filmovom priemysle začala snímkou *Blood Simple* z roku 1984. Z hľadiska umeleckých smerov v kinematografii sa radia k spomínaným postmodernistom, ktorí sa etablovali primárne v 90. rokoch 20. storočia a boli silne ovplyvnení hnutím „Nový Hollywood“; približne v rovnakom čase a za podobných podmienok začali tvoriť režiséri, ako napríklad Robert Rodriguez, Richard Linklater, Paul Thomas Anderson či Quentin Tarantino. Bratia Coenovci sa vo svojich filmoch zaoberajú témami, akými sú ľudská sebeckosť, nihilizmus, strata ľudskosti alebo neschopnosť zmeniť okolitý svet. Ich originálne diela v sebe zahŕňajú komédie aj tragédie a pokrývajú mnoho filmových žánrov (neo-noir, romantická komédia, western, gangsterský film). Napriek tomu, že väčšina filmov bratského dua nespadá výlučne do jednej žánrovej kategórie, zostáva na nich vždy otlačená pečať nezameniteľného režijného a scenáristického rukopisu.⁶ Rovnako, ako väčšina postmoderných diel, prezentujú filmy od Coenovcov klasické prvky s určitým odstupom a zveličením, častokrát vytvárajúce paródiu, parafrázu alebo palimpsest. Bratia používajú techniky klasického rozprávania príbehu, s ktorými sa však hrajú a zaužívané konvencie rozprávania otáčajú naruby, napríklad tým, že odkazujú na takýto štýl rozprávania príbehu; klasický naratívny príbeh tak, ako ho poznáme z Hollywoodu, nebude ničím iným než tým, čím naozaj je. Naratíva filmu od Coenovcov je však ironická, filmy sú si vedomé seba samých, a ich forma je výsmechom ich obsahu, alebo naopak. Vo väčšine ich filmov sa objavujú snové sekvencie, inak označované ako série udalostí, ktoré znázorňujú zážitok sna jednej z postáv.

V nasledujúcich kapitolách, nazvaných podľa jednotlivých filmov, sa budem snažiť poukázať na rozdiel medzi tým, čo sa považuje za „klasické zobrazenie snu vo filme“, a tým, kedy je „film ako sen“. K spracovaniu tejto bakalárskej práce som ako primárne zdroje využil teoretické texty, zaoberajúce sa analýzou podobnosti filmu a snu.

⁶ CONARD, Mark T., ed. *The Philosophy of the Coen Brothers*. University Press of Kentucky, 2009. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2jcmzt>.

1 Počiatky snových sekvencií

Filmový kritik Bob Mondello tvrdí, že za prvý známy film, obsahujúci snovú sekvenciu, by sa mal považovať *Sherlock Jr.* (1924) Bustera Keatona.⁷ Pred Mondellom tvrdil profesor psychológie Laslie Halpern, že prvú snovú sekvenciu vo filme možno nájsť v *Živote amerického požiarnika* (1903) režiséra Edwina S. Portera. James Walters poukázal na použitie snovej sekvencie v *Let Me Dream Again* (1900) od Georgea Alberta Smitha. Je však nutné podotknúť, že si zrejme nikdy nebudeme môcť byť istí prvenstvom v použití snovej sekvencie, keďže od vynálezu filmu a počas následného rapidného rozvoja filmového priemyslu sa mnoho filmov stratilo alebo zničilo. Spomínané filmy zo začiatku 20. storočia sa však svojim režijným uchopením ani inak štylisticky nelíšia od zvyšku filmu. To znamená, že myšlienky postavy, ktorá sníva, nie sú prezentované subjektívne, ale ako objektívna realita filmu. O to náročnejšie je potom pre diváka odlišiť to, čo má vo filme byť vnímané ako realita, od toho, čo má byť vnímané ako sen, predstava tej ktorej postavy. V ranej kinematografii sa s veľkou pravdepodobnosťou nejednalo o umelecký zámer; to sa však s vývojom kinematografie a umeleckých smerov zmenilo a vznikali aj filmy, ktorých zámerom bolo práve napodobniť v celej svojej dĺžke atmosféru sna, a zotrieť hranice medzi snovou sekvenciou a filmom ako takým.

Za prvú snovú sekvenciu vo filme, ktorej predchádza záber na postavu upadajúcu do spánku a následne vstupujúcu do snovej sekvencie, nájdeme vo filme Edwina S. Portera *Dream of a Rarebit Fiend* (1906).⁸ Dej krátkometrážneho filmu je o mužovi, ktorý sa – posilnený alkoholom – pripravuje na spánok. Ľahne si do postele a začnú sa mu zdať sny o malých mužoch – diabloch, ktorí ho v sne bijú do hlavy, čím Porter personifikuje bolesť hlavy. Jedná sa o trikový záber, kedy je obraz vizuálne rozdelený na dve polovice s viacnásobnou expozíciou; v dolnej časti obrazu leží spiaci muž, v hornej časti obrazu sú umiestnení malí diablici. Následne začne posteľ v miestnosti samovoľne nadsakovať a točiť sa; Porter tým zobrazuje subjektívny pocit opitého človeka, keď si ľahne do postele. Subsekventná scéna zobrazuje toho istého muža, ako letí nad nočným mestom, až pristane pyžamom zachytený na veterníku na veži. Opilcova košeľa však nevydrží a on tak padá naspäť do svojej izby (v tomto zábere muža zastupuje figúrka), do ktorej vletí cez strop. V tom sa opitý muž prebúda a zisťuje, že sa mu iba prisnil sen. Snová sekvencia je teda zobrazená surreálne, mizanscéna aj prostriedky filmovej reči jednoznačne túto sekvenciu odlišujú od zvyšku filmu. Je však dôležité spomenúť, že krátkometrážna snímka začína záberom na muža, sediaceho v krčme, ktorý sa opija

⁷ RABIN, Staton (July–August 2011). "Dream, Vision or Fantasy?". *Script*. 17 (4): 66–68. ISSN 1092-2016.

⁸ WALTERS, James. *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*. Bristol, UK ; Chicago: Intellect, 2008. ISBN 1841502022

alkoholom. Následne sa z krčmy vyberie tackavou chôdzou domov, a už samotná cesta domov je znázornená surreálne. Porter využil dvojitú expozíciu filmového materiálu; prekladá cez seba zábery, kde vykresľuje mužov subjektívny pohľad, sníma ňou jeho okolie, park, ulicu. V druhom zábere sa muž snaží pridržovať lampy pouličného osvetlenia, v jednom momente dokonca z vrečka vyťahuje bielu šatku, ktorou akoby mával na znak vlastnej kapitulácie pred opitým stavom. Tieto dva zábery Porter prekladá cez seba, čím sa snaží vyjadriť mužovo subjektívne prežívanie stavu posunutého vedomia. Ako som spomínal v úvode tejto práce, je potrebné rozlišovať medzi posunutým stavom vedomia, vyvolaným užitím omamných látok, a stavom vedomia sniaceho človeka. V prípade filmu *Dream of a Rarebit Fiend* je možné nájsť oboje, a zostáva iba otázkou, ako by boli zobrazené sny postavy muža v tomto filme, nebyť faktu, že im predchádzala návšteva krčmy.

2 Zmätky v Arizone (1987)

„*Nechceli sme robiť ďalší strašidelný film,*” povedal Ethan Coen v jednom z mála rozhovorov, ktoré bratia poskytli. „*Už sme to dostali preč z nášho systému. 'Blood Simple' bol pomalý a rozvážny film. Chceli sme skúsiť niečo rýchlejšie a odľahčenejšie.*” Druhým celovečerným filmom bratskej dvojky, ktorý natočili po snímke *Blood Simple* (1984), boli práve *Zmätky v Arizone* z roku 1987.

Film bratov Coenovcov vychádza predovšetkým zo žánru screwball comedy. Režisérsko-scenáristické duo si film predstavovali plný komiksových bublín a divokých naháňačiek, ktoré boli inšpirované animovanými filmami Looney Tunes od Chucka Jonesa o Roadrunnerovi, vtákovi so schopnosťou rýchleho behu. Podobne, ako Roadrunnera neustále naháňa zákerný kojot Wile E. Coyot, je aj protagonista filmu Coenovcov neustále na úteku; taktiež napriek absurdným nebezpečenstvám, ktorým sa vyhýba na opustených cestách, sa dokáže pozviechať a pohnúť sa vpred k ďalšiemu dobrodružstvu. Možno aj samotná lokalita filmu – Arizona – má čo dočinenia s inšpiráciou vtákom, ktorého povestné onomatopoje poznáme všetci – „bíp-bíp”. Podľa mladšieho z bratov, Ethana, však film viac než skutočnou lokalitou koncipovali predovšetkým ako „Arizonu mysle”.⁹ Príbeh filmu – ako napovedá samotný názov – sa odohráva v americkom štáte Arizona. Hlavnou postavou filmu je muž menom H.I. McDunnough (Nicolas Cage), kriminálnik s dobrým srdcom, ktorý sa zamiluje do policajtky menom Ed (Holly Hunter). Dvojica sa zosobáša, no následne zisťujú, že nie sú schopní mať deti. Rozhodnú sa preto, že si dieťa zaopatria tak, že ho unesú. Čoskoro je im však v pätách diabolský lovec odmien, motorkár Leonard Smalls (Randall "Tex" Cobb). V závere filmu H.I. a Ed dieťa vrátia jeho biologickým rodičom, a na základe sna, ktorý H.I. mal, dospejú spoločne k tomu, že z nich budú dobrí rodičia, a pokiaľ svoje dieťa nevychovejú v Arizone, tak „možno niekde inde... možno to bol Utah.”

2.1 Sen alebo vízia?

V snímke *Zmätky v Arizone* bratia Coenovci skúmajú komplexné použitie snovej obraznosti a symbolizmov, zahrňujúc biblické alúzie a údajnú schopnosť snov do istej miery predpovedať budúcnosť (túto ideu neskôr opätovne použili, rozšírili a parodovali v ich ďalšom filme *Barton Fink*, kde im ako zdroj poslužil príbeh o Nabukadnezarovi).

⁹ ALLEN, William Rodney, ed. *The Coen Brothers: Interviews: Conversations with Filmmakers Series. Illustrated.* Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2006. ISBN 1578068894.

Prvá zmienka o sne a snení prichádza v scéne, kedy H.I. leží na posteli vo väzení a vedie solilokvium: „Keď sa v noci zamknú dvere a zhasnú svetlá, stáva sa z väzenia osamelé miesto, kedy posledných väzňov odviaľ ‘Sand Man’”; tým má na mysli rozprávkovú bytosť z škandinávskeho folklóru, ktorá mala deťom do očí fúknuť piesok alebo prach, aby sa im tak zatvorili a ony mohli pokojne spať a snívať. Skrze drôt v posteli nad sebou vidí H.I. predstavu Ed a jej fotoaparátu predtým, než sa sám udá polícii. Blesk na fotoaparáte slúži ako prechod do ďalšej scény. Je dokonca možné čítať zvyšok filmu ako snovú sekvenciu o úteku z väzenia, keďže záver filmu, evokujúci sen a vízie, by nebol s touto hypotézou v rozpore. V každom prípade už touto scénou začína predstava sna čoby kompenzácie nesplneného prania, korešpondujúca s vnímaním nedostatku, respektíve túžby na strane toho, kto sníva, a prestupuje zvyškom filmu.

Ďalšou snovou sekvenciou je scéna, v ktorej H.I. spí v posteli vedľa Ed. V zvukovej stope počuť zavíjajúceho psa a hlasné tikanie hodinovej ručičky; čo by v inom filme mohlo slúžiť ako zvuky evokujúce čas pokoja a oddychu, v tomto prípade v nás dané zvuky majú za cieľ vyvolať letmý pocit ohrozenia a napätia. Zatiaľ čo H.I. prostredníctvom voice-overu opisuje svoj sen, scéna pokračuje paralelnou montážou, kedy Coenovci prestrihávajú medzi zobrazením H.I.-ovho sna a H.I.-om, ktorý nepokojne spí v posteli. *„Tej noci sa mi prisnil sen. Zasní som sa, premýšľajúc o šťastí, narodení a novom živote. Ale teraz ma uháňala predstava o... ňom. Bol príšerný. Osamelý jazdec apokalypsy. Muž so všetkými pekelnými silami vo svojich rukách. Vedel obrátiť deň v noc a všetko na svojej ceste obrátil v prach. Bol extrémne krutý k ‘malým veciam’, bezmocným a nežným bytostiam. Za sebou nechával iba spálenú zem...[] Nevedel som, odkiaľ prišiel, alebo prečo. Nevedel som, či to bol sen, alebo vízia. Ale bál som sa, že tým, kto ho vypustil, som bol ja. Pretože on bude tým hnevom, ktorý príde, akonáhle Florence Arizona zistí, že jej malý Nathan zmizol.”*

Zo samotného voice-overu sa dá vyvodiť niekoľko záverov. H.I. je zmätený z toho, či bola jeho predstava „snom alebo víziou”; ide o ontologický zmätok, problém s nájdením pevne danej hranice medzi binárnymi protikladmi: skutočný/neskutočný, pravdivý/fikčný, objektívny/subjektívny. Ak sa budeme riadiť spomínanou hypotézou, kedy označenie „sen” predstavuje túžbu, zatiaľ čo „vízia” predstavuje predpoveď alebo predzvesť budúcnosti, tak v tomto sne sa stiera „túžba” hranicu medzi tým, čo človek má alebo nemá, zatiaľ čo pri jasnovidectve prestupuje budúcnosť do prítomnosti.

Sen o motorkárovi sa odohráva v púšti, H.I. hovorí o apokalypse, pálení krajiny a premene dňa v noc. To, že H.I. vie, kto stojí za vypustením osamelého jazdca – a teda on sám – z nich robí dve strany tej istej mince: osamelý jazdec čoby „netvor z ľudského Id” je spojený s archetypom

matky, materským hnevom a deštrukciou, zatiaľ čo H.I. rozjíma o narodení a novom živote. Jeho „semeno“ nepadá na úrodnú pôdu, a tak si vysní sen o náhradnej rodine. V priebehu filmu je nám odhalené meno motorkára, a síce Leonard Smalls. Čo je na Smallsovi zaujímavé je, že H.I. v ňom má akéhosi duchovného brata. Obaja majú tetovanie, ktoré na prvý pohľad môže pripomínať postavičku z animovaného seriálu Looney Tunes, a síce Woodyho Woodpeckera, no v skutočnosti ide o logo výrobcu náhradných dielov do áut; rovnaké tetovanie medzi nimi vytvára zvláštne puto, kedy obaja fungujú ako protiklady, no pritom sú si v niečom podobní. Ich spôsob života sa vzájomne líši, ale jedna vec ich spája: obaja vedia, čo to znamená, keď je človek sám. V scéne, kedy si H.I. uvedomí, že Smallsa porazil, neraduje sa zo svojho víťazstva. Namiesto toho Smallsovi povie, že ho to mrzí.

Posledná snová sekvencia je zároveň poslednou scénou filmu, a začína sa veľmi podobne, ako tá predchádzajúca, a síce voice-overom H.I.-a, ktorý v ňom hovorí: „Tej noci sa mi prisnil sen...“ Mizanscénu už však nedopĺňajú zvuky psa vyjúceho na mesiac, ani tikajúcich hodínok, a dokonca aj motív filmovej hudby znie inak: je v ňom nádej. H.I. si vysníva spravodlivosť pre seba a Ed a následne si predstavuje ďalekú budúcnosť, kde sníva o možnom šťastnom konci pre seba a svoju manželku. Tento sen v H.I.-ovi vyvolá pochybnosti a nepokoj: „Tak mi povedz, celý tento sen, boli to len zbožné želania? Utekal som iba pred realitou, ako to mám vo zvyku? Ja a Ed, aj my vieme byť dobrí. A vyzeral [sen] skutočne. Vyzeralo to, že sme to my. Vyzeralo to, ako... no, náš domov. Ak nie Arizona, tak nejaká zem neďaleko odtiaľ. Kde všetci rodičia sú silní, a múdri. A všetky deti sú šťastné a milované.“ Je tu naznačená možnosť šťastného konca pre manželský pár kriminálnikov: situácia, kedy sa nejakým spôsobom podarilo manželom McDunnoughovým obísť neplodnosť a mali spolu veľa detí a vnúčat. Posledný záber filmu ukazuje H.I.-a, ako sa prebúdzajú zo sna a dokončuje pointu svojho monológu: „Neviem... možno to bol Utah.“ Okrem toho, že ide o humornú pointu, sa jedná o náboženskú referenciu na zaslúbenú krajinu Mormonov.

Zaujímavou postavou filmu je postava motorkára Leonarda Smallsa. Bratia Coenovci sa snažili vytvoriť zápornú postavu nie z ich vlastnej imaginácie, ale takú, ktorú by si mohol predstavovať protagonistu filmu, H.I. McDunnough. Etymológia jeho mena by mohla byť referenciou k postave Lennieho Smalla, postavy z novely Johna Steinbecka *O myšiach a ľuďoch*. Zároveň nie je vylúčené, že Steinbeckova kniha nebola jedinou literárnou inšpiráciou pri písaní scenára. Podobne, ako je tomu pri fiktívnom mieste Yoknapatawpha County, objavujúcom sa vo väčšine diel Williama Faulknera, sa aj v ich filmoch častokrát objavujú tí istí herci v typovo podobných rolách: Frances McDormand, John Goodman, John Turturro, Steve Buscemi, Jon Polito a ďalší. Tu ale inšpirácia Faulknerom nekončí. Od identifikovania dvoch väzňov na úteku, z ktorých sa vyklújú členovia Snopesovho gangu (z Faulknerovej trilógie Hamlet, Mesto a

Panské sídlo), až po parafrázu samotného Faulknera v Bartonovi Finkovi. Smalls svojím vzhľadom a energiou pripomína postavy z filmov o Mad Maxovi: drsný, špinavý motorkár, ktorého morálny kompas bude ukazovať vždy podľa toho, ako sa rozhodne on sám.

3 Big Lebowski (1998)

„Pre nás to bol viac než čokoľvek iné príbeh z Kalifornie. Voľne sme sa nechali inšpirovať zápletkou podľa osnovy [Raymonda] Chandlera. Všetky jeho knihy, respektíve takmer všetky, sa odohrávajú v Los Angeles. Priznávame, že radi robíme variácie dramatickej situácie, akou je napríklad únos, ktorý taktiež môžete nájsť v 'Zmätkoch v Arizone'. Dalo by sa povedať, že vo filme Big Lebowski používame určitú logiku, ale ide o logiku, ktorá je vyvolaná ľahkými drogami!“¹⁰

Vo filme *Big Lebowski*, podobne ako pri *Zmätkoch v Arizone*, sa bratia Coenovci nevymedzujú v rámci jedného žánru, naopak, opäť spájajú niekoľko filmových žánrov dokopy. Ako sami priznávajú v jednom zo svojich rozhovorov, odkiaľ pochádza citát z úvodu tejto kapitoly, vychádzajú vo filme *Big Lebowski* predovšetkým z filmu *Hlboký spánok* (1946) a z noirových románov spisovateľa Raymonda Chandlera. Či už vezmeme do úvahy podivné postavy, miliónára pripútaného k invalidnému vozíku, alebo iné postavičky z netradične pojatého fiktívneho podsvetia, môžeme nájsť mnoho podobností s typickým syžetom Chandlerových románov.¹¹ Okrem toho Coenovci do filmu zapájajú prvky muzikálu, badateľne predovšetkým v snovej sekvencii „Gutterballs“, ktorú budem rozoberať odstavci nižšie. Primárne sa jedná o komédiu s kriminálnou zápletkou, predmetom ktorej je únos manželky miliónára Jeffreyho Lebowskiho, menovca iného Jeffreyho Lebowskiho, povaľača a hráča bowlingu z Los Angeles. *„Aj keď je trochu lenivý, a to Dude rozhodne je, dosť možno najlenivejší človek z celého Los Angeles... čo mu dáva slušnú šancu byť najlenivejším človekom na svete.“*

Film obsahuje dve snové sekvencie. Jedna z týchto dvoch sekvencií je vyvolaná násilným úderom do Dudeovej hlavy, druhá užitím halucinogénnej drogy, kedy u Dudea dochádza k pozmenenému stavu vedomia, čomu je následne prispôsobená aj audiovizuálna stránka scény.

3.1 Referenčný sen

Čo od seba scény navzájom odlišuje, je miera parodizácie a popkultúrnych alebo sebareferenčných odkazov. Dude v tejto scéne leží na náhradnom koberci, ktorý si nelegálne odniesol z domu miliónára Lebowskiho, počúva pri tom na kazetovom prehrávači zvuky

¹⁰ ALLEN, William Rodney, ed. *The Coen Brothers: Interviews: Conversations with Filmmakers Series*. Illustrated. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2006. ISBN 1578068894, str. 100.

¹¹ TANGNEY, Shaun Anne. "The Dream Abides: 'The Big Lebowski,' Film Noir, and the American Dream." *Rocky Mountain Review* 66, no. 2 (2012): 176–93. <http://www.jstor.org/stable/41763556>.

bowlingu. Na strane B kazetovej pásky si môžeme všimnúť nápis „Bob“. Pieseň „The Man in Me“ od Boba Dylana, ktorá sprevádza následnú snovú sekvenciu, má svoj vlastný naturalistický pôvod: všetko je divákovi ukázané už niekoľko momentov dopredu prostredníctvom filmového záberovania. V momente, kedy Dude dostane úder od jedného z asistentov Maude (Julianne Moore), sa úder prostredníctvom strihu premení na ohňostroj, ktorý sa hneď na to ďalším strihom premení na nočnú panorámu mesta Los Angeles. Takáto intelektuálna montáž má za efekt, že premieňa niečo známe na niečo neznáme. Snová sekvencia paroduje postavu Supermana: Dude prelieta nad nočným mestom ako superhrdina, pri čom sa snaží získať späť svoj koberec, ktorý v snovej sekvencii získal schopnosť lietať a na ktorom odlieta Maude Lebowski. Coenovci sa netaja svojou láskou ku klasickému Hollywoodu, preto sa ponúka interpretovať zobrazenie tohto sna ako paródiu sekvencie s lietajúcim kobercom, ktorá sa objavila vo filme *Zlodej z Baghdádu* (1924) od režiséra Raoula Walsha, kde hlavnú úlohu stvárnil Douglas Fairbanks. Snová sekvencia z filmu *Big Lebowski* je prítomným aspektom popkultúrneho odkazu defamiliarizovaná.

Dude si počas svojho letu uvedomí, že v ruke drží bowlingovú guľu. Akonáhle si guľu všimne, aktivuje sa jej gravitácia (podobne, ako v kreslených animovaných seriáloch Looney Tunes alebo Tom & Jerry) a Dude letí aj s guľou k zemi. Noc sa premení na interiér bowlingovej gule, ktorá Duda pohltí. Záber sa zmení z objektívneho na hľadiskový záber bowlingovej gule, ktorá sa kĺže po dráhe a smeruje ku kuželkám. Ako sa bowlingová guľa otáča, strieda sa pohľad na to, čo je pred ňou (kuželky) a čo je za ňou (Maude, stojaca na štartovacej čiare dráhy). Guľa vletí medzi kuželky, ktoré sa rozletia do temnoty, a jediné, čo z temnoty na diváka žiari, je malé červené blikajúce svetielko na Dudevom pageri. Týmto končí aj pieseň „The Man in Me“, ktorej zaznie posledný verš „Oh, what a wonderful feeling!“, „Och, aký nádherný pocit!“ Hudba v scéne prechádza z niediegetickej do diegetickej, čo sa potvrdzuje v zábere, kedy sa Dude prebúdzá, prichádza k vedomiu. Snová sekvencia sa pohráva s metamorfózou: veci nie sú také, akými sa zdajú byť, a prirodzene sa stávajú takými, akými nie sú. Toto korešponduje s postmodernistickým umeleckým smerom, ktorého súčasťou sú aj bratia Coenovci.

Druhej snovej sekvencii filmu predchádza scéna, v ktorej je implikované, že pornomagnát Jackie Treehorn (Ben Gazzara) určitým spôsobom primiešal Dudevovi (Jeff Bridges) do pitia halucinogénnu látku. To sa prejaví na audiovizuálnej stránke nasledovnej snovej sekvencie, označenej ako „Gutterballs“; jedná sa o názov fiktívneho pornofilmu, ktorého hlavným aktérom je samotný protagonist film *Big Lebowski*, Dude. Snová sekvencia pracuje po obsahovej stránke podobne, ako tomu bolo pri *Zmätkoch v Arizone*, s referenciami a symbolmi. Narozdiel od *Zmätkov v Arizone* však sny v tomto filme z roku 1998 používajú iný princíp snovej logiky; takmer všetko, čo sekvencia obsahuje, je referenciou na udalosti, ktoré boli už predtým vo

filme zobrazené: každý záber zachytáva spomienku z Dudeovho skutočného života. Dude má na sebe oblečené béžové montérky – rovnaké, aké mala na sebe postava Uliho Kunkla, tiež známeho pod pseudonymom Karl Hungus – z pornofilmu, ktorý mu ukázala Maude Lebowski vo svojom štúdiu. Muž za pultom pri bowlingovej dráhe je Saddam Hussein; v úvodnom monológu Cudzinca sa spomína, že príbeh Jeffreyho „Dudea” Lebowskiho sa odohráva počas prvej vojny v Perzskom zálive. Bowling, Dudeova obľúbená voľnočasová aktivita, sa pripomína hneď niekoľkokrát. Keď sa Saddam Hussein otočí, aby pre Dudea vybral bowlingovú obuv, kamera sa nakloní dozadu a odhalí nekonečný regál plný bowlingovej obuvi, ťahajúci sa až k mesiacu. Maude Lebowski, predmet Dudeovej sexuálnej fantázie, je spolu s neznámymi tanečnicami odetá do kostýmov pripomínajúcich bowlingové gule. V momente, keď sa zmení tón a nálada Dudeovho sna, vidíme nahé dievča, ktoré padá smerom nadol pred čiernym pozadím; je to identický záber, akým sa začínala scéna, kde Dude prichádza na párty k Jackiemu Treehornovi. Trojica mužov v červených elastických kostýmoch sú tí istí traja nihilisti, ktorí uniesli Bunny Lebowski, a nadrozmerné nožnice, ktoré zvierajú v rukách a bežia s nimi, predtým Dude zahliadol na jednej z malieb, ktorú si prehliadal v štúdiu Maude.

obr. 1



obr. 2

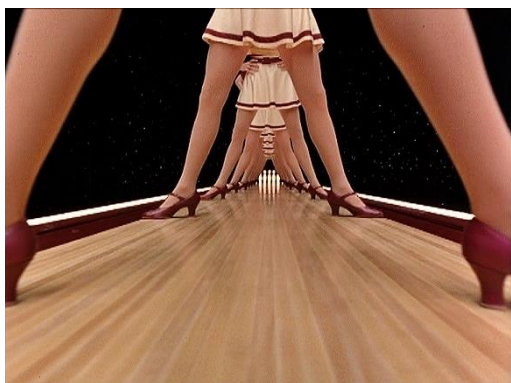


The Big Lebowski (1998, r. Joel a Ethan Coenovi)

Snová sekvencia má sexuálny podtón a ak by sme sa držali Freudovskej psychoanalýzy, mohli by sme sa dopracovať k hypotéze, že jedným z motívov snímky Big Lebowski je kastrácia a strach mužov z nej; traja nihilisti bežiaci s obrovskými nožnicami, ktorými strihajú naprázdno je jeden z najpresvedčivejších dôkazov, podporujúcich túto teóriu. Maude je v sne zobrazená ako atraktívna vikingská princezná s helmou s rohmi na hlave. Hoci Dudeovi už skôr vo filme povie, že „feministky sú nesprávne zobrazované ako ženy nenávidiace sex”, snová sekvencia sa odohráva v Dudeovej myšli, teda ide o jeho subjektivitu toho, čo navnímal apriori. V tomto sne je Maude zobrazená ako žena, ktorá potrebuje, aby jej muž niečo dokazoval; to sa zúročí neskôr vo filme, kedy Maude potrebuje Dudea, aby ju oplodnil. Sen pokračuje ďalej: Dude ju naučí, ako správne hodiť bowlingovú guľu, ako keby to ona sama nevedela, až kým jej to on neukázal. Tanečnice v kostýmoch s bowlingovou tematikou odhaľujú väčšinu svojich tiel od

pása nadol, a keď Dude pomôže Maude hodiť guľou, sám sa stane onou guľou a začne letieť popod rozťahnuté nohy tanečnic na bowlingovej dráhe. V priebehu svojho letu sa otáča z polohy „bruchom nadol“ do polohy „bruchom nahor“, a nazerá ženám pod sukne, až nakoniec rozrazí bowlingové gule na konci dráhy.

obr. 3



The Big Lebowski (1998)

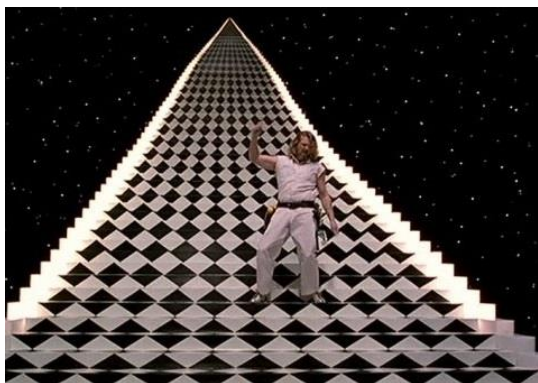
obr. 4



Dames (1934, r. Busby Berkeley)

Spôsob, akým Joel a Ethan pracujú v snímke Big Lebowski so snami, je veľmi explicitný v ohľade adaptovania štylistických a naratívnych postupov, zaužívaných z muzikálového žánru. Takýto prístup nie je nepodobný tomu, aký Coenovci uplatnili v ich filmoch Raising Arizona, Millerova križovatka (1990) alebo Hail, Caesar! (2016). Ide o hravú variáciu zaužívaných žánrov. Snová sekvencia „Gutterballs“ svojím vyobrazením nápadne pripomína tanečné scény z muzikálu Oklahoma (1955, réžia Fred Zinneman). Malý muž, vrhajúci obrovský tieň, nekonečná veža z bowlingových topánok alebo schody do neba sa už v inom spracovaní no podobnej audiovizuálnej stránke objavili vo filme *A Matter of Life and Death* (1946) od režisérského dua Michael Powell a Emeric Pressburger.

obr. 5



The Big Lebowski (1998)

obr. 6



**A Matter of Life and Death (1946)
(r. Powell & Pressburger)**

Predovšetkým však Coenovci čerpajú po audiovizuálnej stránke z muzikálov režiséra Busbyho Berkeleyho. V 30. rokoch 20. storočia natočil Berkeley muzikálové filmy *42nd Street* a *Dames* (oba 1934), kde pri natáčaní dbal na dokonalú choreografiu tanečníkov, pripomínajúcu pohľad, aký sa naskytne, keď sa človek pozrie cez Kaleidoskop. Mnoho tanečných scén z týchto filmov záberoval Berkeley z vysokého nadhľadu, ktorý v realite pôsobí neprirodzene. Dudeova snová sekvencia, v ktorej tancuje s Maude, zatiaľ čo v pozadí hrá skladba „Just Dropped In“ od Kennyho Logginsa, čerpá svojou obrazovosťou práve z filmov Busbyho Berkeleyho. Od nekonečnej veže z bowlingových topánok až po prelet popod nohy tanečníc.

4 Barton Fink (1991)

„Stalo sa to, keď sme sa nachádzali v polovici písania 'Millerovej križovatky'. Nebolo to úplne tak, že by sme boli „zablokovaní“, ale náš rytmus sa spomalil a chceli sme od látky určitý dištanc. Aby sme sa zbavili problémov, ktoré sme s tým príbehom mali, začali sme premýšľať nad iným príbehom. Tým príbehom je 'Barton Fink', ktorý mohol vzniknúť vďaka dvom veciam. Po prvé, chceli sme opäť pracovať s Johnom Turturrom – ktorého dobre poznáme – a vytvoriť postavu, ktorú by mohol stvárniť. Po druhé, prišiel k nám nápad s obrovským zanedbaným hotelom, ktorý predchádzal dokonca aj tomu, že príbeh zasadíme do Hollywoodu.

Barton Fink je príbehom newyorského divadelného scenáristu, ktorý túži vytvoriť nový, živý druh divadla, na aké by si mohol zájsť aj „bežný človek“ a ktoré by čerpalo priamo z života onoho bežného človeka. Barton (John Turturro) považuje za svoje životné poslanie urobiť niečo veľké a prelomové. Dej filmu sa odohráva v roku 1941, kedy Finka na základe úspešnej premiéry jeho divadelnej hry zlákajú producenti do Hollywoodu, kde je mu prisľúbená práca filmového scenáristu. Po príchode do slnečného Los Angeles sa však Bartonov americký sen nekoná; dostane za úlohu napísať scenár béčkového filmu z prostredia wrestlingu. Okrem toho sa ubytuje v nevábne pôsobiacom hoteli, kde ho neustále otravuje hosť z vedľajšej izby, podomový predajca a „bežný človek“ Charlie Meadows (John Goodman). Barton dostane scenáristický blok, a aj napriek radám od uznávaného spisovateľa W. P. Mayhewa (John Mahoney) sa Fink nedokáže bloku zbaviť. Scenáristova situácia prechádza od nepríjemnej až k absolútne bizarej: ukáže sa, že Mayhewove romány v skutočnosti píše jeho sekretárka a milenka Audrey (Judy Davis). Keď sa Audrey túži stať Finkovou múzou, zvedie ho a skončí mŕtva v jeho hotelovej izbe. Charlie pomôže Bartonovi zbaviť sa Audreyinho tela. Z Charlieho, ktorého Barton považuje za obyčajného muža, sa vykľuje vražedný maniak; taktiež nie je vylúčené, že práve Charlie bol tým, kto zabil Audrey, a rovnako nie je vylúčené (ale film to ani nepotvrďuje) že v krabici, ktorú Charlie zveril Bartonovi, sa nachádza Audreyina amputovaná hlava. Napriek / vďaka týmto udalostiam však Fink prekoná svoj scenáristický blok a podarí sa mu napísať scenár k wrestlingovému filmu, v konečnom dôsledku nie nepodobnému jeho newyorskej divadelnej hre. Keď Finkov „zostup do pekla“ dosiahne konca, vypukne v hoteli, kde býva, požiar. Charlie následne zavraždí dvojicu detektívov, snažiacich sa vypátrať vraha Audrey, a o pár chvíľ neskôr zmizne naspäť vo svojej izbe, ktorú oblizujú plamene. V závere filmu odmietne šéf filmového štúdia rozviazať Finkov kontrakt a Hollywood si tak ponecháva práva k všetkým jeho scenárom. V záverečnej filmu sa Barton ocitá na slnečnej pláži, a stáva sa súčasťou obrazu, ktorý počas celého filmu visel na stene v Bartonovej hotelovej izbe.

4.1 Film ako sen

Po úvodnej sekvencii filmu, kedy kamera pomaly prechádza po tapete v štýle Art Deco, nasleduje záber na systém závesných kladiek a lán, ktoré sa spúšťajú smerom nadol. Vo zvuku počuť herecké prejavy divadelníkov. Kamera prechádza okolo muža, obsluhujúceho kladkostroj, k mužovi čítajúcemu noviny, a zastavuje na mužovi s okuliarmi v smokingu, ktorý čaká v krídle. Za zatiahnutou oponou sa na javisku pripravujú herci, zatiaľ čo im obecenstvo vzdáva potlesk. Z úst publika aj od hercov sa nesú nadšené výkriky „*Autor! Autor!*“; jeden z hercov dokonca zamáva na muža v smokingu, aby sa k hercom na javisko pridali.

Táto úvodná scéna nastavuje mnohé z tém a motívov filmu Barton Fink: zažltnutá, popraskaná tapeta predurčuje, kde sa väčšina filmu bude odohrávať, a síce v Hoteli Earle. Pohľad do zákulisia implikuje, že film sa bude zaoberať pozadím múzického umenia / kreatívneho procesu. Sny bežného človeka možno nájsť v dialógu samotnej hry z úvodu filmu, kde sú vyjadrené Bartonove umelecké zámery. Je dôležité spomenúť, že hlas, ktorý prednáša v rámci divadelnej hry monológ, patrí Johnovi Turturrovi; rovnaký herec stvárňuje postavu scenáristu a zároveň prednáša jeho hru; už tu je možné badať, že film sa bude odkláňať od reality. Domnievam sa, že nie je možné jednoznačne určiť presný moment, kedy sa naratíva filmu presunie od naturalistickej reality k realite snovej.¹² Mohol by to byť strih medzi scénou, kde Barton súhlasí s jeho angažmánom v Hollywoode a scénou, kde vlny v oceáne narážajú na ostré skaly kalifornského pobrežia. Taktiež sa ponúka scéna, kedy Fink leží v posteli s Audrey Taylor, sekretárkou spisovateľa Mayhewa, a prebudením sa v nasledujúce ráno, kedy ju nájde ležať zavraždenú vo svojej posteli. Vylúčiť nemôžeme ani moment, kedy Barton po objavení jej mŕtveho tela omdlie, a príde k vedomiu až vtedy, keď sa ho Charlie snaží prebudiť fackovaním. So snom ako takým priamo súvisí jedna z vedľajších dejových línií filmu, v ktorej Mayhew daruje Bartonovi jednu z jeho kníh, nazvanú Nabukadnezar. V časti filmu, kedy je Barton zavretý vo svojej hotelovej izbe, otvorí Bibliu na zdanlivo náhodnej strane: jedná sa však o časť z Knihy proroka Daniela, nazvanú „Nabukadnezarov sen“. V pasáži sa hovorí: „V druhom roku svojej vlády mal Nabukadnezar sen, ktorý ho rozrušil tak, že nemohol spať. Kráľ si preto nechal zavolať veštcov, kúzelníkov, čarodejov a mágov, aby mu povedali, čo sa mu snívalo. Keď prišli a postavili sa pred kráľa, povedal im: „Sníval sa mi sen, ktorý ma rozrušil. Musím zistiť, čo znamená.“ Mágovia kráľovi odpovedali (aramejsky): „Nech žiješ, kráľ, naveky! Ráč nám prosím ten sen rozprávať a my ti ho vyložíme.“ Kráľ ale mágom povedal: „Týmto prehlasujem: Ak mi nepoviete onen sen a jeho výklad, nechám vás rozštvrtiť a vaše domy obrátim na smetisko. Ak mi však sen a jeho výklad prezradíte, zahrniem vás darmi, odmenami

¹² CONARD, Mark T., ed. The Philosophy of the Coen Brothers. University Press of Kentucky, 2009. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2jcmzt>.

a vysokými poctami. Nuž, povedzte mi, čo sa mi snívalo a čo to znamená.”¹³ Daniel mu sen rozpovie a vyloží správne, zahŕňa v sebe osud kráľovstva a ďalších kráľovstiev po ňom.

Barton následne pokračuje v čítaní knihy Genesis, a v jeho vlastnej predstave sa premenili v začiatok jeho vlastného príbehu z Manhattanu. Kvôli jeho zahľadenosti do seba samého je Barton odpútaný od obyčajného života, a opakuje dookola ten istý príbeh. Coenovci naznačujú, že umelec by mal čerpať inšpiráciu z vlastného života, no protagonista ich filmu žije vo svojej vlastnej hlave, ako sa viackrát spomína „life of the mind“, teda „život mysle“. Práve preto, že Fink žije vo vlastnej hlave, vlastných predstavách, nemá odkiaľ čerpať inšpiráciu a tým pádom nemôže napísať svoj scenár. Spôsob, akým Joel a Ethan Coenovci odkazujú na túto konkrétnu pasáž z židovskej Biblie, zameriavajúcu sa na sny a ich interpretáciu, by mohol byť nápodovou, že syžet filmu je iba Bartonovým snom. Snímka Barton Fink však obsahuje veľa prvkov, ktoré sa interpretácii bránia.

Postava Bartona podľa vlastných slov túži napísať príbeh o „bežnom človeku“, no kedykoľvek sa Charlie – ktorý predstavuje onoho bežného človeka – pokúša Bartonovi povedať príbeh zo svojho života, Barton mu skočí do reči. Keď sa Charlie pokúša Bartonovmu scenáristickému bloku porozumieť, začne vždy vetu slovami „vedel by som ti rozprávať príbehy“, no Barton mu odmieta naslúchať. Dôsledkom toho sa Barton ešte viac odcudzí téme, o ktorej chcel písať, pretože v skutočnosti má iba jeden príbeh, ktorý dokáže rozprávať: béčkový film o wrestlingu má nápadne podobný dej, ako jeho hra z Broadwaya. Oba príbehy sa odohrávajú na Manhattane, v oboch sa spomínajú predajcovia rýb, a oba končia vetou „O tom chlapcovi ešte budeme počuť, a nebude to z pohľadníc!“

Nie je možné v rámci syžetu filmu pevne rozhodnúť, čo je sen a čo je skutočnosť, respektíve sa prikloniť k možnosti, že možno je snom samotný Barton Fink. Filmový kritik Bruce Kawin prišiel s termínom „*mindscreen*“ (voľný preklad: obrazovka mysle), ktorý definuje ako „film rozprávaný v prvej osobe, prostredníctvom vedomia, ktoré sa odohráva buď na plátne, alebo mimo neho“.¹⁴ Obrazovka mysle zo svojej podstaty neujasňuje, či sa zobrazované vedomie nachádza v rámci obrazovky, teda priamo na filmovom plátne (postava), alebo mimo rámca obrazovky, teda za obrazovkou (autor); obrazovka mysle zároveň umožňuje určitý druh kolektívneho snívania. Obrazovka mysle však nezastupuje úlohu nespoľahlivého rozprávača; jedná sa o priestor, kde sa stretávajú a prelínajú viaceré perspektívy a možnosti interpretácie príbehu a kde sa stáva úlohou diváka podieľať sa na rozprávaní príbehu usporiadaním

¹³ *Kniha Daniel: studijná Bible 21*. Praha: Biblion, [2017]. ISBN 978-80-87282-31-1.

¹⁴ KAWIN, B.F. (2006) *Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film*. Rochester, NY: Dalkey Archive Press.

jednotlivých obrazov, ich rozhádzaním alebo hľadaním chýbajúcich obrazov. Snímka sa zaoberá podstatou kreativity a umenia, klamlivosťou ľudskej povahy, kompromisoch pri tvorivom procese, a problémom umelcov, ktorí majú odstup od reality, ktorú sa snažia vytvoriť.

Závěr

V mojej bakalárskej práci som sa snažil pomenovať formálne a štylistické prvky konkrétnych snových sekvencií z vybraných filmov Joela a Ethana Coenovcov. Zámerne som zvolil filmy Zmätky v Arizone, Big Lebowski a Barton Fink; snažil som sa dokázať, že snové sekvencie v týchto troch filmoch sa navzájom odlišujú v režijnom štýle, ale aj prístupu k zobrazeniu snov vo filme.

Uviedol som tri odlišné prístupy, ktorými Coenovci zachádzali so snovými sekvenciami vo svojich filmoch. Prvým prístupom je použitie sna, ktorý predpovedá budúcnosť, nazval som ho „sen alebo vízia“. Tento typ snovej logiky bol použitý hlavne v snímke Zmätky v Arizone, kde sa hlavnej postave, stvárnenej Nicolasom Cageom, snívajú spočiatku hrôzostrašné sny o krvilačnom motorkárovi, no neskôr sa zmenia na sny plné nádeje a viery vo vykúpenie sa z vlastného osudu. Sny, ktoré Cageova postava má, sa zaoberajú budúcnosťou a do istej miery ju predpovedajú, viz. postava motorkára Smallsa. Druhým typom snovej sekvencie je referenčná sekvencia. Demonštroval som na príklade filmu The Big Lebowski, v čom tkvie referenčnosť takejto snovej sekvencie; opiera sa jednak o udalosti z filmu, ktoré sa už odohrali a protagonista im bol určitým spôsobom vystavený, takže jeho sny fungujú ako referencie k jeho vlastným zážitkom. Ďalej však fungujú ako popkultúrne referencie, so zameraním predovšetkým na a audiovizuálnu stránku scén; to som demonštroval na podobnosti záberov z muzikálu Busbyho Berkeleyho a snovej sekvencie „Gutterballs“ z Big Lebowskiho. Tretím typom snovej sekvencie je samotný film, teda „film ako sen“, kedy je bez použitia psychoanalytických postupov a osobných interpretácií len veľmi náročné, ak nie celkom nemožné, ukázať prstom na začiatok a koniec snovej sekvencie. Ako príklad som si zvolil snímku Barton Fink, ktorá sa od toho, čo poznáme ako konvenciu snovej sekvencie (zaspávanie, spánok, prebudenie), podstatne líši.

Bratia Coenovci pracujú so snovými sekvenciami už od začiatku ich kariéry. V snímke Blood Simple vieme nájsť snovú sekvenciu s falošným prebudením; postava, ktorej sa zdá sen, sa prebudí, no sekvencia pokračuje ďalej a nasleduje druhé prebudenie, indikujúce, že prvá sekvencia bola snom v sne. Vo filme Muž, ktorý nebol, má protagonista filmu Ed Crane sny o mimozemských lietajúcich objektoch, ktoré s dejom filmu navonok nesúvisia; po dôkladnejšom rozboře je možné zistiť, že Edove sny sú manifestáciou doby, v ktorej žije, jeho strachu z neznáme a túžbe opustiť vlastný život. Sny ma už dlho fascinujú, ich podobnosť s filmom som si uvedomoval už v útlom veku, a domnievam sa, že u každého človeka sú jeho sny silno ovplyvnené jeho citom pre umenie a audiovizuálne. V ďalšej mojej akademickej práci

by som sa chcel bližšie zamerať na možnosti prepojenia snov a filmu, a rozšíriť register možných druhov zobrazenia snu v kinematografii.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ALLEN, William Rodney, ed. *The Coen Brothers: Interviews: Conversations with Filmmakers Series*. Illustrated. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2006. ISBN 1578068894.
- BABAN, Džian. *Proměnlivost věcí: pojednání o filmovém snu*. Praha, 2005. Teoretická diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Mgr. Jiří Dufek.
- CONARD, Mark T., ed. *The Philosophy of the Coen Brothers*. University Press of Kentucky, 2009. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2jcmzt>.
- DIECKMANN, Hans. *Sny jako řeč duše: hlubinněpsychologický výklad snů*. Vyd. 2. Přeložil Jan ČERNÝ, přeložila ČERNÁ, Kristína. Praha: Portál, 2010. Spektrum. ISBN 978-80-7367-724-4.
- FELLINI, Federico. *Dělat film*. Praha: Panorama, 1986, s. 108.
- HASALÍK, Petr. *Řeč filmových snů*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Jan Daňhel.
- KAWIN, B.F. (2006) *Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film*. Rochester, NY: Dalkey Archive Press.
- METZ, Christian. *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991. ISBN 80-7004-064-5.
- RABIN, Staton (July–August 2011). "Dream, Vision or Fantasy?". *Script*. 17 (4): 66–68. ISSN 1092-2016.
- TANGNEY, Shaun Anne. "The Dream Abides: 'The Big Lebowski,' Film Noir, and the American Dream." *Rocky Mountain Review* 66, no. 2 (2012): 176–93. <http://www.jstor.org/stable/41763556>.
- WALTERS, James. *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*. Bristol, UK ; Chicago: Intellect, 2008. ISBN 1841502022

Iné zdroje

- *Kniha Daniel: studijní Bible21*. Praha: Biblion, [2017]. ISBN ISBN978-80-87282-31-1.

Obrázky z filmov

- 1, 2 (str. 11) *The Big Lebowski* (1998, r. Joel a Ethan Coenovci)
- 3 (str. 12) *The Big Lebowski* (1998, r. Joel a Ethan Coenovci)
- 4 (str. 12) *Dames* (1934, r. Busby Berkeley)
- 5 (str. 12) *The Big Lebowski* (1998, r. Joel a Ethan Coenovci)
- 6 (str. 12) *A Matter of Life and Death* (1946, r. Michael Powell a Emeric Pressburger)

