

Andrzej Marzec\*

## Martwy język greckiej „Nowej Fali” – filmowe strategie Yorgosa Lanthimosa

### Abstrakt

Autor charakteryzuje nowe, nieprzebadane do tej pory w świecie sztuki współczesnej zjawisko „Nowej Fali” w kinie greckim. Twierdzi, że przyczyna międzynarodowego sukcesu greckich filmów nie leży jedynie w surowej, oszczędnej estetyce, wykorzystywanej przez większość tamtejszych reżyserów, lecz spowodowana jest także nietypowym użyciem języka. Skupia się na kinie Yorgosa Lanthimosa, głównego przedstawiciela tego nowatorskiego nurtu, interpretując go za pomocą narzędzi oraz pojęć psychoanalizy lacanowskiej.

### Słowa kluczowe

Jacques Lacan, martwy podmiot, porządek symboliczny, język, grecka „Nowa Fala”

Trwała, nieustanna wątpliwość, jak być w pustym  
miejscu, które kiedyś było pełne.

A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja...*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 2014, s. 24.

\* Instytut Filozofii  
Wydział Nauk Społecznych  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
e-mail: martius@amu.edu.pl

Nowe greckie kino w niezwykle krótkim czasie stało się jednym z najciekawszych oraz najbardziej inspirujących fenomenów światowej kinematografii. Zjawisko jest na tyle świeże, że krytycy filmowi wciąż spierają się o odpowiednią dla niego nazwę. Najczęściej pojawiające się określenie „Nowa Fala” stanowi bezpośrednie odwołanie do francuskiej „Nouvelle Vague” i koncentruje się na ekonomicznym aspekcie twórczości. Większość greckich reżyserów należy do jednego pokolenia filmowców, którzy dzielą ze sobą wspólny język, pochodzą z tego samego kręgu kulturowego, a ich filmy stanowią spontaniczną reakcję na lokalne przemiany społeczno-kulturalne, które rozpoczęły się na początku XXI wieku (kryzys ekonomiczny oraz jego trwające do dziś konsekwencje). Obecnie wszyscy greccy artyści tworzą filmy na przekór kryzysowym i niesprzyjającym warunkom – reżyserzy nie są w stanie korzystać z finansowej pomocy państwa. Podobnie jak w okresie francuskiej „Nowej Fali”, również w tym wypadku filmy najczęściej są produkcjami niskobudżetowymi, a ich atrakcyjność opiera się przede wszystkim na warstwie konceptualnej oraz oszczędnej estetyce. Greckie kino zrodzone w czasach ekonomicznego kryzysu jest niezwykle świeże i bezkompromisowe. Niesie z sobą wyrotowy potencjał, którego z pewnością nie udało się osiągnąć w gospodarce kapitalistycznej.

Krytycy wskazują na fundamentalny aspekt nowego kina greckiego, jakim jest nagromadzenie niezrozumiałości. W tym kontekście najczęściej pojawia się angielskie określenie *weird wave* (dziwna, dziwaczna fala). Po raz pierwszy terminem tym posłużył się Steve Rose z dziennika „The Guardian”, który podkreślał nadmiar niesamowitości, wyobcowania oraz absurdu, jakim przepełnione są filmowe dialogi w najnowszych obrazach greckich reżyserów<sup>2</sup>. Okazuje się, że nie przedstawiają oni zazwyczaj kryzysu ekonomicznego dosłownie, lecz traktują go metaforycznie, w różny sposób przetwarzając wątki niepokoju oraz niepewności, które stają się przez to również doświadczeniem zdeorientowanych widzów, pozbawionych interpretacyjnego gruntu pod nogami. Chciałbym przywrócić się wspomnianym elementom dziwności oraz zbadać, jaką funkcję pełni nagromadzenie niesamowitości w nowym kinie greckim. To właśnie niezwykle oryginalna estetyka oraz specyficzny, wyrazisty styl w radykalny sposób odróżniają greckie obrazy od całej reszty światowych produkcji filmowych.

---

<sup>2</sup> S. Rose, *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema*, [online] <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> [dostęp: 1.11.2016].

## Dziwność „Nowej Fali”

Dziwna i nowatorska estetyka nowego kina greckiego to efekt stosowanego przez twórców specyficznego kodu wizualnego. Można go definiować poprzez minimalizm, sztuczność, sterylność, nadmierne wykorzystywanie szarości lub pastelowej palety barw, unikanie ruchu kamery, tworzenie klaustrofobicznej atmosfery i celowe zamykanie przestrzeni. Niektórzy teoretycy kina wskazują na stylistyczne podobieństwa do amerykańskiego *smart cinema* (Hal Hartley, Richard Linklater, Paul Thomas Anderson)<sup>3</sup>. Greccy reżyserzy posługują się typowym dla tego nurtu filmowego stylem neutralnym (*blank style*), a w warstwie fabularnej skupiają się na losach rodzin z klasy średniej, eksponując brak komunikacji i zaburzenia emocjonalne, oraz przedstawiają ironiczne zobojętnienie, wycofanie głównych bohaterów<sup>4</sup>. Zwracając uwagę na europejskie inspiracje, trudno nie dostrzec estetycznych nawiązań do austriackiego kina Michaela Hanekego czy Ulricha Seidla. Świadome przyjęcie neutralnej, zimnej, ascetycznej stylistyki może być spowodowane także tym, że część greckich twórców (Yorgos Lanthimos, Babis Makridis) wywodzi się ze środowiska reklamy wizualnej. To doświadczenie wywarło prawdopodobnie duży wpływ na ukształtowanie się greckiego neutralnego stylu. Z pewnością z tego względu filmy Lanthimosa przyjmowane są wciąż z dużą rezerwą przez greckich krytyków, uważających go za *enfant terrible* współczesnego kina czy też po prostu filmowego dyletanta.

Przyczyna dziwności nie leży jednak jedynie w surowej, oszczędnej estetyce, wykorzystywanej przez większość greckich reżyserów, lecz w znacznej mierze spowodowana jest nietypowym użyciem języka. Według mnie to właśnie zniekształcenia i nadużycia językowe charakteryzują twórczość „Nowej Fali” oraz świadczą o jej wyjątkowości, odróżniając ją od innych obrazów współczesnego kina alternatywnego. Greckie filmy z wieloma liniami dialogowymi można potraktować jak teksty kultury. Często łatwiej się je czyta, niż ich słucha. Co więcej, odbierane są lepiej przez widzów niezających języka greckiego („Nowa Fala” nie budzi dużego zainteresowania w samej Grecji), którzy zamiast słuchać dialogów, czytają napisy.

<sup>3</sup> Zob. C. Perkins, *American Smart Cinema*, Edinburgh 2012; J. Sconce, *Irony, Nihilism and the New American Smart Film*, „Screen” 2002, Vol. 43, No. 4, s. 349–369.

<sup>4</sup> Zob. A. Poupou, *Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari*, „FILMICON: Journal of Greek Film Studies” 2014, No. 2, s. 48.

## Nienaturalność języka

Tekstualny zwrot w kinie greckim zapoczątkowany został przez współpracę Lanthimosa ze scenarzystą Efthymisem Filippou, nazywanym ojcem „Nowej Fali”. To on odpowiedzialny jest za powstanie większości scenariuszy nagradzanych na międzynarodowych festiwalach filmowych. W swoich tekstach podkreśla sztuczność języka oraz umowność zastanych reguł, a uświadomienie sobie tego stanu rzeczy jest źródłem wolności i równocześnie dramatem jego bohaterów. Doprowadzona do skrajności językowa nienaturalność stanowi źródło dziwności, absurdu oraz komizmu w greckich filmach. Postaci funkcjonują zawsze jako oderwane od języka. Są jedynie ciałem, na które nałożony jest porządek symboliczny.

Debiut Lanthimosa – *Kinetta* (2005) – jest jedynym filmem zrealizowanym bez pomocy Filippou, dlatego nie znajdziemy w nim wielu dialogów, jak również cierpkiego, czarnego, absurdalnego humoru, typowego dla późniejszych, wspólnych produkcji. Jednak już w tym obrazie można zauważyć fascynację reżysera odtwarzaniem ról, językiem oraz jego nieodłącznym związkiem z przemocą i śmiercią. Lanthimos przedstawia losy trzech osób, które wspólnie decydują się odgrywać ze szczegółami sceny popełnionych w przeszłości morderstw. Można powiedzieć, że dziwaczne trio tworzy amatorski plan filmowy – podstarzały policjant wciela się w rolę reżysera, pokojówka hotelowa staje się aktorką, a fotograf pełni funkcję operatora kamery. Bohaterowie tej opowieści wydają się wyobcowani i nie mówią zbyt wiele – od samego początku przypominają marionetki. W jednej z pierwszych scen widzimy, jak wykonują swoje codzienne czynności, a przez słuchawki do ich uszu dobiega głos policjanta/reżysera z nagranyimi instrukcjami postępowania. Jego wypowiedzi przypominają odczytywane powolnym, nienaturalnym głosem akta zbrodni, które zostają następnie wcielone w życie, odegrane przez pozbawionych własnej woli bohaterów.

Ten niezręczny i sztuczny sposób mówienia, charakterystyczny dla kina Lanthimosa, stanie się paradygmatyczny w ramach nurtu „Nowej Fali”. Aktorzy w nowym greckim kinie zupełnie beznamiętnie recytują teksty scenariusza i nie jest to w żadnym razie przejaw braku talentu czy też złego aktorstwa, lecz celowy zabieg reżyserski. W ten sposób podkreślony zostaje dystans oraz brak jedności, rozdarcie między podmiotem a językiem, który nigdy nie należy do mówiących osób, nie jest ich własnością, lecz okazuje się narzucony i zawsze zastany. Dlatego też bohaterowie greckich obrazów wydają się puści w środku, wydrążeni, jak gdyby nie posiadali

żadnych uczuć czy też własnej, indywidualnej osobowości. Dzięki tym zabiegom postaci, które nie ukrywają wcale tego, że są odgrywane, wydają się zupełnie wyzute z emocji, natomiast relacje międzyludzkie wyglądają sztywno i sztucznie. Efekt sztuczności w greckim kinie nie jest spowodowany jedynie wyborem i zastosowaniem specyficznej estetyki, lecz systematycznie wzmacnia go celowe eksponowanie nienaturalności dialogów<sup>5</sup>.

## Martwy podmiot Jacques’a Lacana

Bohaterowie „Nowej Fali” sprawiają często wrażenie osób odstających od języka, którym mówią. Czują się w nim obco i nieswojo. Kino Lanthimosa wydaje się przez to niezwykle dziwne, ale jeśli przyjrzymy się jego twórczości z perspektywy lacanowskiej psychoanalizy, większość zabiegów może się okazać całkiem zrozumiałą. Jacques Lacan twierdzi, że wejście w porządek symboliczny jest dla podmiotu zawsze równoznaczne ze śmiercią. Od momentu, w którym człowiek wchodzi w rzeczywistość językową, można go więc uznać za martwego<sup>6</sup>. Można na tej podstawie stwierdzić, że język jest po prostu mordercą rzeczy, obywa się bez nich i unicestwia je w procesie symbolizacji. Śmierć staje się niezbędna dla porządku symbolicznego. Symbol pojawia się w miejsce rzeczy, ukazuje się zamiast rzeczywistości, która od tej pory już nie istnieje, lecz jedynie jest symbolizowana. Lacan przypomina, że pierwszym znanym symbolem, w którym poznajemy ludzkość po jej śladach, jest grób, natomiast pośrednictwo śmierci daje się rozpoznać we wszystkich relacjach, w których człowiek zaczyna żyć we własnej historii<sup>7</sup>.

Spróbujmy spojrzeć na debiut Lanthimosa z perspektywy lacanowskiej, która moim zdaniem doskonale wyjaśnia także mechanizm rządzący jego późniejszą twórczością filmową. Główni bohaterowie *Kinety*, skrupulatnie inscenizując kolejne morderstwa, są posłuszni beznamiętnie re cytowanemu scenariuszowi zabójstwa, któremu całkowicie się poddają i nawet nie próbują zmienić jego poleceń. Nie wiedzą, kim jest morderca. Nie wskazuje na to również całkowicie neutralny, bezosobowy opis czynności. Okazuje się jednak, że tym niewidzialnym zabójcą jest właśnie język,

<sup>5</sup> Więcej na temat sztuczności w świecie estetyki zob. A. Jamroziakowa, op. cit., s. 38.

<sup>6</sup> Zob. J. Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, oprac. J.-A. Miller, tłum. J. Waga, Warszawa 2014, s. 331; H. Lang, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques’a Lacana*, Gdańsk 2005.

<sup>7</sup> Por. J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 147.

którego polecenia najpierw ranią i kaleczą ciała bohaterów, by w końcu doprowadzić do ich śmierci, całkowitego fizycznego unicestwienia. Postaci kreowane przez Lanthimosą, a zwłaszcza ich wrażliwe i bezbronne ciała, stają się zawsze ofiarami języka oraz przemocy symbolicznej, której jako mówiący ludzie nie są w stanie uniknąć.

*Kinetta* przedstawia zimną, surową i przede wszystkim nudną rzeczywistość greckiego kurortu po sezonie, którego nic nie jest w stanie ożywić, znajdującego się w tak zwanym martwym czasie. Pogrążeni w otępieniu i pogodzeni ze swym losem mieszkańcy wałęsają się po mieście niczym duchy, a wykonywane przez nich czynności przypominają raczej wegetację niż kreatywną egzystencję. Paradoksalnie ich jedyna rozrywka, ucieczka od codzienności, polega na inscenizacji zbrodni, reprodukowaniu i poddawaniu się śmierci. Bohaterowie kolejnych filmów Lanthimosy nie odbiegają swym sposobem bycia w znaczący sposób od wizji przedstawionej w debiucie. Z jedną wszak różnicą: w późniejszych obrazach greckiego reżysera niektórzy z nich starają się buntować przeciwko beznadziejnemu położeniu, byciu uśmierconym przez język, który uprzywilejowuje uniwersalność.

Według Lacana indywidualne istnienie podmiotu jest nieprzyswajalne przez porządek symboliczny, wrażliwy jedynie na powtarzalność, w której ginie to, co jednostkowe, a przez to wyjątkowe<sup>8</sup>. Bohaterowie filmów Lanthimosy w znacznej mierze przypominają pozbawione charakteru, bezwolne nośniki danych albo androidy bezrefleksyjnie powtarzające wyuczone na pamięć frazy. Podmiot widziany z tej perspektywy zostaje pozbawiony osobowości. Staje się jedynie mniej lub bardziej sprawnym odtwarzaczem porządku symbolicznego, który został na nim wcześniej zapisany i odcisnięty za pomocą odpowiedniej tresury. Właśnie dlatego w pierwszych dwóch filmach Lanthimosy tak dużą rolę odgrywają nico przestarzałe już środki rejestracji danych: magnetofon, kamera VHS czy też magnetowid.

## Wymiary językowego ubóstwa

Drugi obraz w karierze Lanthimosy (*Kieł*, 2009), dzięki nominacji do Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny, przyniósł mu międzynarodową rozpoznawalność i jednocześnie dał wiarę innym greckim reżyserom w to, że mogą tworzyć ważne, bezkompromisowe, ambitne kino bez względu na ekonomiczny kryzys i brak środków finansowych. Film

<sup>8</sup> Por. idem, *Seminarium III, Psychozy*, op. cit., s. 331.

opowiada o specyficznej rodzinie, w której gwarantem wszelkiego znaczenia jest Imię Ojca. Autorytarny rodzic zamyka swoje dzieci w obrębie domu niczym w więzieniu i całkowicie pozbawia je dostępu do rzeczywistości zewnętrznej. Zamknięcie w domowej przestrzeni okazuje się jednak niczym w porównaniu z ograniczeniem umysłowym, jakiemu zostają poddane. Ojciec sprawuje absolutną kontrolę nad swoim potomstwem, ucząc dzieci absurdałnego, fałszywego i wymyślonego przez siebie kodu językowego, przez co zawiesza referencyjną funkcję języka. W ten sposób sam decyduje o granicach symbolicznej rzeczywistości oraz zawęża ramy myślenia swych podopiecznych, zdanych całkowicie na ojcowską łaskę poznawczą. Dochodzi do sytuacji, w której jedynie rodzic posiada rozumiejący dostęp do świata zewnętrznego, natomiast dzieci, zanurzone w fikcyjnym, językowym wnętrzu, celowo upośledzone poznawczo, nigdy nie posiadają sensu struktury, w jakiej się znajdują.

Jeśli zdecydujemy się spojrzeć na tę filmową sytuację z perspektywy heideggerowskiej hermeneutyki, okaże się, że pogrążone w językowej niewoli, odcięte od referencji, zamknięte w domowym wnętrzu rodzeństwo nie jest w stanie wyjść z siebie, czyli obejrzyć siebie z zewnątrz. Arystotelesowska definicja człowieka jako zwierzęcia posiadającego logos (ζῷον λόγον ἔχων) zakłada twórczą ingerencję podmiotu w językową tkankę. Tymczasem bohaterowie *Kłta*, podporządkowani językowej władzy ojcowskiej, mogą jedynie odtwarzać wyuczone frazesy, lecz nie są w stanie ich modyfikować ani w żaden sposób zweryfikować ich zgodności z rzeczywistością. Dzieci posiadają w tym wypadku ustaloną, skończoną formę, dlatego można powiedzieć, że są ubogie w świat (*weltarm*), a to oznacza, że nie mają zdolności do tworzenia i kształtowania własnego obrazu świata (*Weltbild*), nie są w stanie tworzyć języka<sup>9</sup>.

Często wybieranym przez greckich reżyserów tematem jest rodzina. Pojawia się ona w ich obrazach wręcz obsesyjnie. Pełni zazwyczaj funkcję dusznej, pozbawionej wyjścia, traumatycznej struktury, potęguje atmosferę klaustrofobii oraz beznadziei obecnej w zdecydowanej większości filmów. *Kieł*, wykorzystując metaforę rodziny w niezmiernie ciekawy sposób, ukazuje funkcjonowanie podmiotu w porządku symbolicznym. Nie jest on w stanie opuścić języka czy też funkcjonować poza nim. Może jedynie starać się go przekształcić, spowodować w nim wyrwę lub zakłócenie, próbując tym samym wytworzyć miejsce dla własnej indywidualności.

<sup>9</sup> Zob. M. Heidegger, *O istocie podstawy*, tłum. J. Nowotniak, [w:] idem, *Znaki drogi*, tłum. S. Blandzi et al., Warszawa 1999, s. 142.



Postaci kreowane przez Lanthimosa zdają również sprawę z samego procesu upodmiotowienia. Są ciałami ujarzmionymi, spętanymi władzą, która manifestuje się poprzez nadanie zastygłej formy niepośluszej cielesności, ubranie jej w gorset języka. Bohaterowie *Kła*, posługując się nie należącymi do nich słowami, odtwarzając cudze zdania, wydają się martwi, są uwięzieni, skrępowani przez narzucony im z góry, obcy porządek symboliczny.

### **Między śmiercią i życiem – kino żywych trupów**

Slavoj Žižek w jednej ze swych interpretacji Lacana twierdzi, że symbolizacja, czyli jak już stwierdziliśmy, proces dematerializacji i pozbawiania indywidualnego istnienia rzeczy, nigdy nie przebiega bez reszty<sup>10</sup>. Oznacza to, że zawsze pozostaje jakiś fragment, materialna resztką, która nie poddaje się symbolizacji. Nie jesteśmy w stanie zdematerializować rzeczywistości do samego końca, gdyż nie umiemy przenieść jej całej w sferę symboliczną. Lanthimos potwierdza lacanowski paradygmat swoim trzecim filmem (*Alpy*, 2011), opowiadając o grupie ludzi, którzy profesjonalnie zajmują się wcielaniem w martwe osoby oraz odgrywaniem ich przed bliskimi, niepotrafiącymi pogodzić się z ich utratą. Język pozbawia jednostki indywidualności, dlatego też bohaterowie filmu kolejny raz padają jego ofiarami, funkcjonują jedynie jako nosiciele cudzej opowieści, zajmują się powtarzaniem, odgrywaniem i reprodukcją tego, co martwe, zastygłe w znakach.

Porządek symboliczny obiecuje zazwyczaj nieśmiertelność, jednak dematerializując rzeczywistość, jednocześnie doprowadza do jej unicestwienia, dlatego stoi raczej po stronie śmierci niż życia. W *Alpach*, podobnie jak we wcześniejszym filmie Lanthimosa, kolejny raz spotykamy się z narzuceniem obcego, martwego języka na żywe jednostki, które ulegając mu, stają się zombie, żywymi trupami. Dlatego odnosimy nieodparte wrażenie, że główni bohaterowie greckich filmów zachowują się jak bezwolne roboty. Są wydrążeni, puści w środku, zawieszani gdzieś pomiędzy życiem i śmiercią. Podmiot w filmowej wizji Lanthimosa jest nieumarły (*undead*), jedocześnie żywy i martwy. Trudno rzecz jasna zaprzeczyć temu, że żyje, lecz jego egzystencja służy jedynie odtwarzaniu martwego porządku,

---

<sup>10</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa: do Lacana poprzez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003, s. 42–43.



sprowadza się do poprawnego reprodukcji zewnętrznego programu, martwej i nienależącej do niego samej tożsamości. Wydaje się, jakby nieśmiertelny język pasożytował na życiu poszczególnych jednostek, które zostają całkowicie skolonizowane, spenetrowane i zawłaszczane przez niezdolny do samodzielnej reprodukcji kod oraz nieposiadający własnych sił życiowych porządek symboliczny.

Lanthimos ujawnia proces odgrywania tożsamości i reprodukcji porządku symbolicznego poprzez nadmierne nagromadzenie powtórzeń, dzięki którym pozbawiony spontaniczności podmiot jawi się już nie jako twórca języka, lecz jego reproduktor bądź odtwarzacz<sup>11</sup>. Zgodnie z diagnozą Žižka symbolizacja nigdy jednak nie przebiega do samego końca. Zawsze pozostaje coś, co się jej opiera, dlatego też nie możemy mówić o całkowitym zdominowaniu podmiotu przez narzucony mu język<sup>12</sup>. Również w filmach greckiego reżysera pojawiają się bohaterki, które stawiają opór formatowaniu poprzez język i nie poddają się przemocy symbolicznej.

W kontekście *Kła* to nieprzewidywalna cielesność okazuje się resztką, która skutecznie opiera się symbolizacji i jednocześnie stanowi ostatni bastion wolności w klaustrofobicznej przestrzeni nakazanych znaczeń. Warto zwrócić uwagę na scenę tańca dwóch siostr, gdy jedna z nich nieoczekiwanie postanawia uniezależnić się od przewidywalnych, narzuconych jej przez ojcowską władzę ruchów/znaków. Tworzy ona własny, ekstazy, chaotyczny i zaskakujący układ choreograficzny, który wymyka się spod kontroli i budzi zaniepokojenie bezsilnych wobec niego rodziców, gwarantów porządku symbolicznego. Ciało głównej bohaterki niesie z sobą wywrotowy potencjał. Jest w stanie odrzucić nałożony na nie przemocą system znaków i wytworzyć swój własny język, podważający dominującą narrację. Scena ekstazy tańca jest kluczowa dla całego filmu i bezpośrednio poprzedza ucieczkę głównej bohaterki z domowego więzienia<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Więcej na temat estetyki powtórzeń (na przykład Sherrie Levine) zob. A. Jamrozikowa, op. cit., s. 71.

<sup>12</sup> S. Žižek, op. cit., s. 42–43.

<sup>13</sup> Taniec, zarówno jako sposób na osiągnięcie wolności, jak i forma indywidualnej ekspresji, jest ogromnie ważny dla kultury greckiej, również filmowej (wystarczy wspomnieć choćby film *Evdokia* z 1971 roku w reżyserii Alexisa Damianosa i tradycję męskich tańców Ζεϊμπέκικο). Motyw dziwnych, tanecznych ruchów pojawia się również w greckim nowofalowym obrazie *Attenberg* (2010, reż. A. Rachel Tsangari), w którym śmierć ojca jednej z bohaterek jest kluczowa dla zrozumienia wywrotowej cielesności, przesuwającej ustalony ciąg znaczeń.

Lanthimos w swoich filmach skupia się na szwach porządku symbolicznego. Stara się pokazać, w jaki sposób utkany i z czego zrobiony jest język, co budzi w widzach jednocześnie poczucie niezręczności i zakłopotania. Reżyser najpierw ukazuje zniewalającą, a jednocześnie uśmiercającą siłę języka, który okazuje się najbardziej skutecznym narzędziem władzy. Następnie całkowicie dezintegruje jego strukturę i doprowadza do krótkiego spięcia, rozpadu symbolicznego, inwazji Realnego. Stosowane przez niego nieustanne powtórzenia przypominają zabieg, jaki możemy zaobserwować między innymi w dziełach Samuela Becketta. Umacniające symboliczną władzę powtórzenie staje się również pierwszorzędnym narzędziem oporu, gdyż umożliwia błędną reprodukcję, przesuującą sens tego, co powtarzane. Według Platona to ciało miało pełnić funkcję grobowca duszy, jednak Lanthimos udowadnia, że to raczej dusza, a w tym wypadku język, może stać się grobem ciała.

### Dead Language of Greek “New Wave” – Cinematographic Strategies of Yorgos Lanthimos

#### Abstract

The author tries to characterize fresh and still unexamined so far in the world of contemporary art phenomenon of the “New Wave” in Greek cinema. In his opinion the cause of international success of Greek films lies not only in raw aesthetics used by the most of Greek directors, but largely in unusual use of language. He focuses on cinema of Yorgos Lanthimos, the main representative of this innovative film trend, which he interprets using the tools and concepts of Lacanian psychoanalysis.

#### Keywords

Jacques Lacan, dead subject, symbolic order, language, Greek „New Wave”

#### Bibliografia

1. Heidegger M., *O istocie podstawy*, tłum. J. Nowotniak, [w:] idem, *Znaki drogi*, tłum. S. Blandzi et al., Warszawa 1999.
2. Jamrozikowa A., *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 2014.
3. Lacan J., *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. B. Górczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.
4. Lacan J., *Seminarium III. Psychozy*, oprac. J.-A. Miller, tłum. J. Waga, Warszawa 2014.

- 
5. Lang H., *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques’a Lacana*, Gdańsk 2005.
  6. Perkins C., *American Smart Cinema*, Edinburgh 2012.
  7. Poupou A., *Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari*, “FILMICON: Journal of Greek Film Studies” 2014, No. 2.
  8. Rose S., *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema*, [online] <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> [dostęp: 1.11.2016].
  9. Sconce J., *Irony, Nihilism and the New American Smart Film*, “Screen” 2002, Vol. 43, No. 4.
  10. Žižek S., *Patrząc z ukosa: do Lacana poprzez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003.

