

Školitelův posudek věnovaný bakalářské práci Mgr. Josefa Kokty: Řeckost, absurdita a podivnost. Filmový styl režiséra Yorgose Lanthimose

Původně jsem se domnívala, že na Lanthimose bude nejvhodnější použít něco z teorií možných světů, Josef však „vsadil“ na neoformalistickou analýzu (Thompsonová, Bordwell), kterou nám ve své práci velice zasvěceně a přehledně popíše a vyloží. Formulační přesnost pak dle mého názoru svědčí o tom, že v jeho případě nejde o začátečnickou a pasivní recepci, že se s danou metodikou již přímo sžil díky jejímu několikerému praktickému použití. Hned na tomto místě bych se zkušeného neoformalisty dotázala, zda je přesvědčen o univerzálnosti systémem a terminologií determinovaného analytického přístupu. Pakliže nikoliv, kdyby mohl v rámci obhajoby uvést příklad umělce, pro kterého by mohl být onen přístup nevhodný, ba přímo deformující (deformativní).

To, s jakou důsledností autor předkládané práce zvolený analytický model, doplněný o poznatky (např. poučení o subsvětech) a instrukce, které nabízí Radomír D. Kokeš ve svém Rozboru filmů (Brno 2015), uplatňuje, je myslím dobře patrné již ze samotného Obsahu – z toho, že kapitoly věnované jednotlivým Lanthimosovým „podivným“ dílům (Špičák – 2009; Alpy – 2011; Humr – 2015; Zabití posvátného jelena – 2017) mají zcela shodnou stavbu (sestavají ze zcela shodných pododílů): Synopse – Filmová forma – Filmový styl – Fikční svět. Toto sjednocení dodává práci jednotnost a systematičnost, napovídá promyšlenost a odbornost. Četba jednotlivých kapitol s důsledností (někdy až úporností) pak konkretizuje a ujasňuje mimo jiné, v čem autorem vyložená a uplatněná metodika spočívá, jaká je její instrumentálnost a nakolik bylo její použití příhodné právě pro zkoumání nejvýznamnějšího příslušníka tak zvané řecké nové vlny; pro zkoumání osobité narativity a stylu jeho filmů, fungování fikčních světů a složek mizanscény.

Jednotný rastr analýzy filmového díla v neposlední řadě umožňuje též, či zejména, srovnání jednotlivých filmových projektů, zjišťování podobností, analogií, variant apod. Také případný vývojový posun v režisérově tvorbě či předejmutí následující etapy.

Vzhledem k důkladnosti (vše se dokládá, neunikne jediný postup, jediné pravidlo fikčního světa, jediná složka stavby, jediná bizarnost ...) a hutnosti, s níž jsou jednotlivé rozbory vypracovány, není nám skoro poskytnuta možnost, abychom z nich něco vyčlenily a tím znápadnili. Jako by tu chyběla určitá hierarchie významnosti a funkčnosti či mimořádnosti. Vše jako by nabývalo v rámci umělého a umělecky posvěceného konstruktu rovnocenné důležitosti. Toto vše ovšem spíše pociťuji, uhaduji apod., než tvrdím.

Vzhledem k mimořádné obsažnosti a hutnosti předkládané práce, která mohla vzniknout jen na základě podrobných rešerší (poznámkových podkladů zaměřených na jednotlivé principy a kategorie neoformalistní analýzou jaksi předepsané a současně návodné), pokusíme se upozornit na některá, spíše celostní zjištění, která postupně konstituují režisérovu „podivnou“ poetiku a namnoze děsivé fikční světy, jimž nedala vzniknout pouze osobitá imaginace, ale též zkušenost se světem naší současné empirie. Pro Josefa je vzor nadsázkám, absurditám, podivnostem, perversím apod. v Lanthimosových filmech zjevně rozpoznatelná.

Z autorových objevných nálezů zkoncentrovaných do kapitoly Závěr vyjímáme následující:

Lze konstatovat, že na formální úrovni se Lanthimos vyvíjel od uvolněného (spíše epizodického) vyprávění, v němž se opakují ritualizované situace, vyprávění současně málo komunikativního, to znamená vystavujícího diváka manipulacím, k stále uzavřenější formě, kdy lze rozpoznávat jistou kauzalitu, popřípadě „dramatický oblouk“ a motivace postav.

Analýzy dále dokládají, že v Humrovi a Zabití posvátného jelena se setkáváme s tradičnějším způsobem vyprávění, ve kterém se postavy stávají hybateli děje – díky svému zaměření, touhám, cílům, což výsledně vede ke konfliktům, s nimiž se musí nějak vyrovnat. Narace je pak nucena s divákem nějak komunikovat (nevystavovat ho nevědomosti či zklamaným očekáváním), tak, aby měl možnost nějak docelovat fabuli, identifikovat příčinu (třeba v podobě fatální viny) i následek (sílu trestající moci).

Jiné celostní zjištění se týká zvláštnosti a divnosti zkoumaných filmů. Autor se domnívá, že pramení zejména z chování postav a souvisí s jejich pasivitou, násilnictvím (nemotivovaným), absencí emocí, konformitou vůči absurdním pravidlům, chladem, neobvyklostí až zvráceností potřeb.

Nevím přesně, co má Josef na mysli „distancovaností“, která by měla souviset také s tím, že postavy nemají vlastní jména (v prvních třech filmech), že vedou nesmyslné, bezcílné (nezacílené) dialogy, divně se chovají (až komicky a bizarně), provozují mechanický, tedy emočně vyprázdněný, sex a tak podobně.

K zvláštnosti a podivnosti (nepřirozenosti?) přispívá též kamera: zprvu statictější, řezající postavy rámováním; posléze znápadněná větší mírou stylizovanosti dosahované nezvyklými úhly pohledu, voyeurismem; také díky pomalými transfokacím a širokoúhlým objektivům.

Ve svých filmech, jak vyplývá z analýz, uplatňuje režisér určitý typ bezčasí a oslabenou prostorovou ukotvenost (místa nejsou konkretizována). I když působí zobrazené světy povědomě, chování postav, pravidla (naplňovaná či porušovaná), rituály, hry, násilnosti apod. z nich činí nepřirozená až distopická území.

Jako jeden ze spojujících motivických a výrazně symbolických prvků byl zjištěn fenomén slepoty, zaslepenosti, nevidomosti a nevědomosti, který nejspíš souvisí zejména s nejrůznějšími typy konformity, pasivního přijetí sebeabsurdnějších a sebenelidštějších podmínek existování.

Závěrem: Na úrovni plnění diplomového úkolu Josef Kokta prokázal funkčnost a objevnost osvojeného analytického modelu, když ho důsledně a kvalifikovaně použil pro výklad a zhodnocení dosavadního díla jednoho z nejpozoruhodnějších režisérů současnosti, o němž se dočítáme povětšinou pouze dosti bezmocné novinářské reference. Předkládané práce si vážím a doporučuji k obhájení. Navrhuji známku A.

Doc. Marie Mravcová