

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

BAKALÁRSKA PRÁCA

**Analýza prvních troch medzinárodných
filmov Yorgosa Lanthimosa**

Michal Kováč

Vedúci práce: Jasmina Blaževič, Mgr.

Oponent práce:

Dátum obhajoby:

Udeľovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

DEPARTMENT OF FILM DIRECTING

BACHELOR'S THESIS

**Analysis of the first three international
films by Yorgosa Lanthimos**

Michal Kováč

Thesis advisor: Jasmina Blažević, Mgr.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Analýza prvních troch medzinárodných filmov Yorgosa
Lanthimosa**

vypracoval(a) 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.

Pod'akovanie

Rád by som poďakoval Mgr. Jasmine Blaževič za vedenie tejto práce, podnetné komentáre, konštruktívnosť a trpezlivosť pri pripomienkovaní. Ďalej chcem poďakovať Ing.Eve Tvaruškovej a Ing.Adi Lelkovej za cenné rady a pomoc. V neposlednom rade ďakujem aj mojej manželke Katke a deťom, že ma od začiatku podporujú v štúdiu a pri písaní.

Abstrakt

V bakalárskej práci sa venujem analýze prvých troch medzinárodných filmov, gréckeho režiséra Yorgosa Lanthimos. Snažím sa odpovedať na výskumnú otázku: "ako výrazne sa mení autorová poetika pri práci na medzinárodných filmoch?" Zameriam sa preto na jeho prvé diela snímané už mimo Grécka. V tejto práci chcem zohľadniť len tieto tri diela. Film "Humr" ktorý vytvoril v roku 2015, následne film "Zabitie posvätného jeleňa", ten vytvoril v roku 2017 a film "Favoritka" z roku 2018. Tieto tri filmy sa v tejto bakalárskej práci snažím detailne rozobrať a skúmať.

Kľúčové slová: yorgos lanthimos, analýza, rozbor, film, vývoj, divná vlna, kamera, zvuk, narácia

Abstract

In my bachelor's thesis, I focus on the analysis of the first three international movies of the Greek director Yorgos Lanthimos. I am trying to answer the research question: "How modifying/changing is the author's poetic while working on his international movies?"

I focused on Lanthimos' first productions which were shot after he left Greece.

In my thesis, I want to analyse in details the three selected movies: "The Lobster" - filmed in 2015, followed by the movie "The Killing of a Sacred Deer" - filmed in 2017 and the movie "The Favourite" - filmed in 2018.

Keywords: yorgos lanthimos, analysis, film, movie, development, weird wave, camera, cinematography, sound, narration

OBSAH

1. ÚVOD	1
1.1 VÝSKUMNÉ OTÁZKY	1
1.2 BIOGRAFIA REŽISÉRA	1
2. HUMR (2015)	3
2.1 Dej	3
2.2 Narácia	3
2.3 Kamera	5
2.4 Mizanscéna	5
2.5 Zvuk	6
2.6 Strih	7
2.7 Herectvo	8
3. ZABITIE POSVÄTNÉHO JELEŇA (2017)	10
3.1 Dej	10
3.2 Narácia	10
3.3 Kamera	12
3.4 Mizanscéna	13
3.5 Zvuk	13
3.6 Strih	14
3.7 Herectvo	14
4. FAVORITKA (2018)	15
4.1 Dej	15
4.2 Narácia	16
4.3 Kamera	17
4.4 Mizanscéna	18
4.5 Zvuk	18
4.6 Strih	19
4.7 Herectvo	19
5. ZÁVER	20
Zoznam použitých zdrojov	21

1. ÚVOD

Tieto tri filmy Humr, Zabitie posvätného jeleňa a Favoritka, od gréckeho režiséra Yorgosa Lanthimosa som si vybral pre svoju bakalársku prácu. Mienim ich analyzovať a rozobrať naráciu, obrazovú stránku ale aj zvuk. Rozhodol som sa najmä z toho dôvodu, že Yorgos Lanthimos je Grék, a tieto filmy sú jeho prvé medzinárodné práce v anglickom jazyku, ktoré boli natočené mimo jeho domovinu.

Nebudem sa sústrediť v svojej práci na režisérove diela v Grécku, či iné analýzy týchto troch medzinárodných filmov. Chcem sa do týchto troch filmov ponoriť v rámci svojho osobného pátrania.

1.1 VÝSKUMNÉ OTÁZKY

Zaujíma ma hlavne, či vývojom týchto diel nestratil režisér svoj rukopis, svoju poetiku, a to s každým ďalším dielom vytvoreným v zahraničí?

Vzájomné prepojenie diel, ich podobnosť, vizuálnu a naratívnu, budem analyzovať a porovnávať priebežne.

Chcem pátrať po vývoji hereckého vedenia a samotnom vývoji prejavu v jeho charakterových postavách.

Zaujíma ma, či v týchto troch dielach, ktoré sú antickou drámou zasiahnuté, to bola pre režiséra len inšpirácia. Napríklad v jeho filme Humr a jeho hlavný hrdina, David ktorého osud končí tragicky, ale mravne sa stáva víťazom. Tým, že sa pre lásku necháva oslepnúť, aj keď je koniec filmu pre diváka otvorený. Kontext filmu, a jeho radikálnosť smerom k divákovi nasvedčuje, že to hlavný hrdina urobí. V tomto prípade ma zaujíma, či je antika v jeho dielach ovplyvnená režisérovým pôvodom.

1.2 BIOGRAFIA REŽISÉRA

Yorgos Lanthimos sa zaradil do takzvanej "divnej" vlny, čo je zoskupenie gréckych filmárov, ktorých diela boli podobné vďaka istým filmovým postupom. Podľa slov Yorgosa na začiatku jeho kariery, v Grécku neboli mladí filmári, "nebolo to zvykom". Yorgos spravil prvý film tak, že sa dalo dokopy zopár mladých ľudí, ktorí sa poznali z natáčania reklám a povedali si - skúsme urobiť niečo sami, bez toho, aby sme sa niekoho niečo pýtali. Zaplatíme z vlastných peňazí to najnutnejšie, zoberme kameru, oslovme troch hercov a poďme niekam niečo natočiť.¹

¹ ROMNEY, Jonathan. Yorgos Lanthimos, director of The Lobster, on his wild, star-studded life of Queen Anne. The Guardian [online]. 2018, 9. 12. [cit. 28.1.2019]. ISSN 1756-3224. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/09/yorgos-lanthimos-the-favourite-interview>.

Bolo to niečo nové pre grécku kinematografiu. Pri ďalších filmoch si pomáhali jeden druhému, ale nebola to nejaka uzavretá skupina ľudí. Mladí filmári zistili, že sú aj iné možnosti, nielen čakať na financovanie filmov z gréckeho "film centra". Takže skúšali svoje šťastie tak, že financovali svoje prvé natáčania z vlastných peňazí, pomáhali si navzájom, a ak sa film podaril a páčil sa, išlo sa ďalej.²

Yorgos Lanthimos študoval na filmovej fakulte Lykourgosa Stavrakosa v Athénach. Po škole režíroval krátke filmy, divadelné hry a televízne reklamy. Taktiež režíroval hudobné videoklipy. Bol členom tímu, ktorý mal na starosti zahajovací aj zatvárací ceremoniál na Olympijských hrách v Aténach v roku 2004. V roku 2005 vytvoril svoj prvý celovečerný film *Kinetta*, ktorý mal premiéru na MFF v Toronte. V roku 2009 vytvoril svoj druhý celovečerný film *Špičák (Kinetta 2009)*, ktorý získal medzinárodný úspech. Mal premiéru v Cannes, kde vyhral v sekcii Un Certain Regard, a bol nominovaný na Oscara v kategórii: neanglický hovorený film. V roku 2011 vytvoril ďalší film *Alpy (Alpeis 2011)*, za ktorý získal ocenenie na filmovom festivale v Benátkach.³

Po rozvode jeho rodičov, ho vychovávala matka. Zomrela keď mal sedemnásť rokov, a aj keď mal blízku tetu, musel sa o seba postarať sám. To bola pre neho veľmi ťažká životná etapa, aj keď to sám bagatelizuje. Vraví, že sa s tým človek musí vyrovať, a skutočne nad tým nepremýšľať. Je potrebné sa niečim živiť, treba platiť nájom a pri tom sa stále učiť. Myslím si, že na Yorgosa to malo veľký dopad. Yorgos v tom čase študoval, venoval sa najprv štúdiu marketingu, na film prešiel až neskôr. Neskôr sa živil komerčnou tvorbou, boli to hlavne reklamy. V agentúre stretol tiež svojho spoluscenáristu Efthymisa Filippoiuoma, najprv s ním spolupracoval na tvorbe reklám.

Následne sa stal jeho spoluscenáristom pri filmoch: *Špičák (Kinetta 2009)*, *Alpy (Alpeis 2011)*, *Humr (The Lobster 2015)*, *Zabitie posvätného jeleňa (The Killing of a Sacred Deer 2017)*. Podľa Lanthimosa nutnosť točiť reklamy na živobytie znamená, že filmovanie a robenie filmov je zatiaľ stále len "ako koníček". Medzinárodná pozornosť ho ale presvedčila, že je čas na nový začiatok. ⁴

² FAMU - Yorgos Lanthimos masterclass, usporiadaný online konferenčným videohovorom 20.11.2020 <https://www.famu.cz/cs/1753/>

³ KVIFF 50. Karlovy Vary, <https://www.csfd.cz/tvurce/59074-yorgos-lanthimos/biografie/?biography=27039>

⁴ ROMNEY, Jonathan. Yorgos Lanthimos, director of *The Lobster*, on his wild, star-studded life of Queen Anne. *The Guardian* [online]. 2018, 9. 12. [cit. 28.1.2019]. ISSN 1756-3224. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/09/yorgos-lanthimos-the-favourite-interview>.

2. HUMR (2015)

Humr je režisérovm prvým čisto anglicky hovoreným filmom, obsadeným s úspešnými hollywoodskými hercami a vzniknutým v rámci rozsiahlej celoeurópskej koprodukcie. Po predchádzajúcich dielach z rodného Grécka, často označených za filmy „divnej vlny“, ktoré sa vyznačovali nabúraním rozprávačských konvencií a stereotypného diváckeho vnímania, tak automaticky vyvstáva pred prvotným videním rada očakávaní, akým spôsobom môže dôjsť k skĺbeniu týchto vzájomne si veľmi odlišných protipólov.

Oboznámený divák tak ku projekcii nutne pristupuje s určitým druhom prednastavenia a špecifickou citlivosťou voči Lanthimosovej autorskej poetike, čo je výhoda, ktorou sa zo svetových „áčkových“ tvorcov môže pochváliť málokto.

2.1 Dej

Príbeh sa odohráva v neďalekej budúcnosti, alebo v alternatívnej realite, v ktorej sú podľa všeobecne platných zákonov nezadaní ľudia zbavení slobody, a umiestňovaní do záhadného hotelového komplexu. Tu im beží lehota štyridsaťpäť dní pre nájdenie vhodného partnera pre ďalší život. V prípade, že sa im nepodarí tohto cieľa dosiahnuť, sú bezmilosti premenení na zvierá, ktoré si vopred sami stanovujú. Hlavný hrdina David na začiatku spolupracuje, a snaží sa prispôbiť všetkým nariadeniam zhora, nakoniec však nápor nezvláda a uteká do blízkeho lesa, kde žije komunita Osamelých, ktorí sa tomuto systému vzopreli, a na ktorých sú organizované smrtiace hony. Tu však nachádza iba dočasné útočisko, a v momente, kedy sa zamiluje do tajomnej Krátkozrakej, sa dostáva do vážnych problémov. Komunita totiž ctí prísne pravidlá osamelého života, a akákoľvek vzájomná blízkosť medzi členmi je zakázaná. Dvojici tak neostáva nič iné, ako ujsť aj odtiaľ.

2.2 Narácia

V rámci prológu sme svedkami výjavu, v ktorom neznáma žena najprv niekam divoko ide autom, aby nakoniec zastrelila osla. Týmto (s neskorším dejom nesúvisiacim) momentom je v divákovi predsunutá nutnosť prijať špecifické pravidlá a celkovú „posunutosť“ Lanthimosova filmového sveta. Ide o svet, o ktorom fungovaní sa následne dozvedáme tiež to, že tu neexistuje možnosť medzikroku, všetko je len v absolútnych hodnotách (človek nemôže mať topánky 44 a pol, bisexuálna orientácia nie je akceptovaná a pod.). Existuje iba poriadne zadaný

jedinec, ktorého spoločnosť uznáva, alebo osamelý vyvrheľ, ktorý bude prenasledovaný a zničený.

Po úvodnom zastrelení osla sa následne ocitáme pri hlavnom hrdinovi Davidovi, ktorý je prijatý do hotelového komplexu. Všetko je sprevádzané tajomným ženským voiceoverom, ktorý popisuje hrdinov vnútorný svet a dokresľuje pozadie deja. Naratívna perspektíva je taktiež veľmi nejasná. Sledujeme Davida, o ktorého myšlienkových procesoch nás oboznamuje ktosi cudzí, nedefinovaný. Tento postup môžeme čítať ako predznamenanie osudového stretnutia so ženskou hrdinkou. Obecne sa dá povedať, že zvláštna antická nevyhnutnosť je prítomná vo všetkých troch Lanthimosových filmoch, ktoré vo svojej práci analyzujem. Pod týmto pojmom mám na mysli, že postavy v Lanthimosových filmoch, konkrétne: Humr, Zabitie posvätného jeleňa a Favoritka. akoby mali vopred určený osud, ktorý v priebehu filmu naplňajú. Tak sa to deje u väčšiny antických diel. Boj s osudom, nevyhnutnosť. Aj keď hlavný hrdina zomrie alebo je veľmi kruto porazený, nakoniec sa stáva ale morálnym víťazom.

Naratívna perspektíva je síce zväčša previazaná s Davidom, nie je však striktno dodržiavaná: mimo ženský voice over sú do rozprávania často zaradené aj scény, v ktorých nie je David prítomný. Takto je docieleného pocitu komplexnej "posunutosti sveta", a môžeme tak ako diváci vylúčiť Davidove prípadné psychické vyšinitie. Posunutosťou chápeme vytvorenie vlastného sveta, ktorý má svoje pravidlá, ktoré by nemali platiť v našom reálnom živote. Ide o vedenie hercov, či vyprázdnené herectvo, bez emócií. Ide o cieľavedomosť postáv, ktoré su schopné pre svoj cieľ, ktorý divákovi príde banálny, obetovať strašne veľa. Napríklad mám na mysli krivajúceho muža, ktorý je ochotný rozbiť si pravidelne nos, aby mu z neho tiekla krv. Robí to preto, aby mohol byť s partnerkou, ktorej tečie krv z nosu samovoľne, resp. z nejakého zdravotného dôvodu. Posunutosť je už len v samotnom svete, ktorý je daný tým, že v páre môžu byť len ľudia, ktorí majú spoločnú vlastnosť, či už je to krásny úsmev, krvácanie z nosa, krívanie alebo krátkozrakosť. K tomuto osudovému stretnutiu medzi Davidom a majiteľkou voice overu potom skutočne dochádza, keď približne v polovici stopáže David uteká z hotelového komplexu do lesa Osamelých. Voice over sa týmto momentom mení, stáva sa autonómny, a hovorí i o veciach, o ktorých David nemôže vedieť. Navyše získava tvár. Zisťujeme, že hlas patrí záhadnej Krátkozrakej, členke komunity Osamelých. Vzhľadom k princípu polarity, ktorý je vo filme uplatnený, je divákovi ihneď jasné, akým smerom sa bude dej uberať: dvojica sa do seba zamiluje, a bude tak ostrakizovaná i tu, v priestore relatívnej slobody lesa Osamelých, kde je povolené všetko, okrem náklonnosti. Film tak tematizuje podoby neslobody, ktorá nastáva, kedykoľvek je svet simplifikovaný a delený iba do dvoch skupín (dobrí - zlí, čierna - biela, zadaní - osamelí atď.)

2.3 Kamera

Pocit neslobody je navodený aj formálnymi prostriedkami. Veľmi jasné je to pri kamere, ktorá na seba atypickým spôsobom komponovania postáv výrazne upozorňuje. Kompozície sú niekedy veľmi hraničné, nerešpektujúce pravidlá zlatého rezu, vytesňujúce postavy k okrajom rámu. V krajných prípadoch sú postavám rámovaním „amputované“ časti tiel (napr. neobvyklá podoba kamerovej jazdy, zaberajúca skupinku postáv v americkom pláne). Celková umelosť sveta je týmito nekonvenčnými kompozíciami veľmi dobre umocnená.

Až na výnimky, absentujú ako veľké, tak i klasické detaily. Hrdinov tak sledujeme z odstupu, čo nám spolu s ich schválne „robotickým“ herectvom, zbaveným emocionálneho rozsahu, znemožňuje klasickú identifikáciu. Cudzie sú potom tiež niekedy veľmi spomalené zábery v spolupôsobení s nereálnou zvukovou zložkou. Naopak totožný kamerový postup môžeme zaznamenať po oslepení Krátkozrakej: postava stratila zrak, pritom je zaberaná s veľmi nízkou hĺbkou ostrosti – všetko okolo nej sa tak stáva mäťoucou jednofarebnou plochou, a divák sa cíti podobne ako ona.

Veľmi často statická kamera potom tiež pomáha vytvárať škálu emócií. Či už ide o všadeprítomnú uzavretosť a stiesnenosť represívneho systému alebo o dojem trápna a nepatričnosti. Ve svete mimo les musí David s Krátkozrakou predvádzať, že tvoria pár (ktorý v skutočnosti naozaj tvoria), vďaka čomu môžu svojim vášňam nechať maximálny priechod. Na návšteve u rodičov vodkyne Osamelých je potom statickým rámovaním ich milostný výbuch dovedený do krajnosti, a pocit trápnosti je tak úspešne vybudovaný a prenesený na divákov.

Výraznejšie pohyby kamery potom môžu slúžiť aj k zvýrazneniu dejových zmien. Po dlhých minútach statických záberov, tak napr. sledujeme Davidov útek z hotela do lesa v dvoch dlhších kamerových jazdách. Predely v deji sú tak cez prácu s kamerou viditeľne vytýčené.

2.4 Mizanscéna

Ak kamera umocňuje skôr nepríjemné rozmery „posunu“ filmového sveta, práca s mizanscénou potom zdôrazňuje predovšetkým humorný aspekt. Z úvodu filmu napríklad vieme o hrozbe premeny na ľubovoľné zviera, pokiaľ si človek nenájde partnera. Tieto zvieratá sa potom po okolitom prostredí bezprizorne pohybujú. Častý je potom druhý plán scén, v ktorých sa síce riešia najrôznejšie závažnosti a

drámy, ale vzhľadom k pohybujuúcemu sa plameňákovi či tave na pozadí, pôsobí výsledok zámerne humorne.

Táto bizarnosť výjavov pôsobí divácky vďaka aj kvôli faktu, že filmový svet je inak na pohľad k nerozoznaniu od sveta nášho. V rámci nastavených pravidiel túto bizarnosť prijímame, nevytrháva nás, a humor je tak často jedinou možnosťou, ako si oddýchnuť od celkovej zaťaženia a depresívnosti rozprávania.

Prostredie niekedy generuje aj symbolické významy, a to napr. v momente, kedy si David a Krátkozraká uvedomujú vzájomnú náklonnosť, rovnako ako vedomie toho, že ju nemôžu akokoľvek prejaviť, a tak iba nehybne stoja v lesnej scenérii oproti sebe a pozerajú si z očí do očí, v obklopení tenkými kmeňmi okolitých stromov, ktoré vyzerajú ako väzenské mreže.

2.5 Zvuk

Špecifická je samozrejme aj práca so zvukovou zložkou filmu. Veľmi často je využívaná klasická sláčiková hudba, ktorá pôsobí ako ironický, vznešený kontrast, k prejavom násilia a všemožných bizarností. Rovnako tak ale dokáže v neľúbozvučných pasážach umocňovať pocit stiesnenosti a nepriateľstva okolitého sveta. Časté sú potom sekvencie „posunutého vnímania“, pri ktorých postavy prežívajú rôznorodé psychické stavy, ale vzhľadom k nemožnosti prejavovať emócie naplno (čo je režisérskou voľbou vo vzťahu k herectvu) sa tieto stavy odrážajú na úrovni formy, ktorá cez neobvyklé postupy premieňa zobrazovaný svet. Náhrada emócie v postavách, je dosahovaná vďaka scénam v ktorých sú zábery spomalené. Situácie v nich sú dejovo emočne podstatné pre hlavnú postavu. Scény, ktoré by za normálnych okolností obvykle pôsobili až parodicky, tu vzhľadom k celkovo posunutému kontextu fungujú ako prejavy vnútorných procesov postáv. Napríklad, prvé spoločné tanečné zoznámenie, kde sa David odhodlá a smeruje k mladej slečne, ktorá samovoľne krváca z nosa, aby ju vyzval k tancu. Scéna by sama o sebe zrejme nepotrebovala takúto pozornosť. Ide o spomalený záber, ako David kráča k slečne, je tu absencia diegetickej hudby aj ruchov. Nodiegetická klasická klavírova hudba. Ide o výraznejší príklad, najmä svojou dĺžkou. Práve preto, že pre Davida to bol obzvlášť emotívny zážitok, že ide o lov. Davidov prvý lov na Osamelých v lese, je snímaný v spomalených záberoch, ako lovci v oblekoch a kravatách, ženy v sukniach, bežia, padajú a divne sa tvária, pretože sú zachytení kamerou práve v momentoch pádu. Diegetický ruch v tejto scéne je absolútne absentovaný. Celú scénu sprevádza niediegetická šansónová hudba, konkrétne Apo Mesa Pethamenos - Danai. Osobne si myslím že tento výrazový prostriedok je funkčný, a prináša určitú emóciu do postavy ktorá emócie neprejavuje.

2.6 Strih

Dej je podľa mňa vďaka lineárnemu strihu perfektne prehľadný. Len niekedy je využívaný paralelný strih, pričom je miešané viacero dejových akcií naraz. Je to napr. scéna s infantilnou ukážkou nevýhod samoty oproti partnerstvu, keď to hotelová služba predvádza obecnstvu hotela na pódiu v spoločenskej miestnosti. Muž akože konzumuje jedlo a začne sa dusiť, nenachádza sa tam nikto by mu pomohol, tak sa akože zadusí. V tom sa film prestriháva do scény, keď David je vo svojej izbe a prichádza k nemu služobná, aby mu doplnila vystrieľané zásoby uspávacích šípiek do zbrane. David si musí dať dole nohavice, a služobná mu vysvetľuje, že to je pre jeho dobro, jemu sa to však nepáči. To sa strieda znova s ukážkou v spoločenskej miestnosti hotela, teraz muž akože konzumuje jedlo so ženou, keď sa začne dusiť, žena mu pomôže vďaka Heimlichovmu manévru, a muž sa nezadusí. Všetci tleskajú. Teraz sa prestihávame do jedálne k raňajkám, kde si riaditeľka hotela spolu s personálom odchytila Roberta, ktorý raňajkuje a položia pred neho toustovač. Riaditeľka ho obviní že na izbe masturboval, a že to je zakázané. Znova sme v Davidovej izbe, kde ho pokojská dráždi zadkom na jeho klíne, David ju prosí aby pokračovala, ona odmieta. Dostávame sa znova do jedálne, kde sa Róbert priznáva, že masturboval na fotke nahej ženy jazdiacej na koni. Znova sme v spoločenskej miestnosti, kde margírujú, že sa žena prechádza sama. Okoloidúci muž ju akože znásilňuje. Strihové tempo sa zvyšuje, a rovnako sa zvyšuje aj napätie... sme v jedálni, kde Robertovi strkajú ruku do rozpáleného toustovača, on kričí od bolesti. Margírovanie v spoločenskej miestnosti, keď sa žena prechádza s mužom a útočník sa o nič nepokúsi.

Zvraty a posuny v deji prichádzajú v momentoch, keď ich divák očakáva, a je tak umožnené sledovať príbeh bez väčších prekážok. Napr. pri scéne kde Davidovi zabila jeho brata Bezcitná, a ona odhalí jeho cituschopnosť. Bezcitná vedie Davida za vedením hotela. Napätie je tak intenzívne, že divák očakáva Davidovu sebareflexiu a konanie. To prichádza, a je to pre diváka uspokojivé. David Bezcitnú porazí a pomstí sa jej. David utečie z hotela, ktorý mu nevyhovoval svojimi pravidlami, a uteká do lesa k Osamelým, kde to vyznieva pre diváka, ako ideálne miesto pre Davida.

Strih na seba celkovo zo všetkých zložiek filmovej reči upozorňuje najmenej, a to dokonca tak, že sa o ňom môže hovoriť ako o strihu neviditeľnom, ktorý je v súlade s postupmi klasického hollywoodského štýlu. Práve vďaka tomu, je vo výsledku Humr stále divácky pomerne ústretovým filmom.

2.7 Herectvo

Režisérovo vedenie hercov v jeho prvom medzinárodnom filme *Humr*, je podľa mojích slov presne cielené. Herecké prejavy sú vyprázdnené o emócie a o zbytočné gestá. Charaktery v jeho diele sú cieľavedomé a priame. Prvé zoznámenie s hlavnou postavou Davida, je cez jeho chrbát, nevidíme mu do tváre, ale z jemného nadhľadu snímame jeho sediacu postavu. Myslím si, že režisér tým dáva najavo jeho slabosť a zraniteľnosť. Divák je vrhnutý priamo do tvrdej situácie rozchodu, pričom o tom vôbec netuší. Pes, ktorý je v podstate jeho premenený brat, mu je podporou v tejto situácii. Hneď v nasledujúcej scéne, kedy Davida spovedá recepčná v hoteli, dáva najavo, čo preňho tento vzťah znamenal. Pri otázke, ako dlho mal posledný vzťah odpovie: skoro dvanásť rokov. Aj keď je to len jedenásť rokov a jeden mesiac, jeho zveličovanie dáva najavo jeho dôležitosť, a tým aj svoju zraniteľnosť ako jednotlivca.

Samotná emociálna vyprázdnenosť hlavnej postavy sa ale v priebehu deja mení. Paradoxne pri situácii, keď sa David pokúša nadviazať vzťah s "Bezcitnou", pretože sa mu čas v hoteli kráti. David hral golf, a uvedomil si, že je omnoho ťažšie predstierať city, aj keď to tak nie je. Ako predstierať, že nie ste, aj keď ste citlivý. Príde mu to ako dobrý nápad. Taktiež ho viac priťahujú krátkovlasé ženy. Po tom ako mu Bezcitná, chladnokrvne dokope brata na smrť. V tento moment sa jeho citová vyprázdnenosť, mení na emocionálne zlomenú postavu. Myslím si, že od tohoto momentu chápeme a sme vcítení do postavy Davida.

Môj osobný poznatok, a záver z filmu *Humr*: veľká emočná vyprázdnenosť je v tomto filme veľmi výrazná a myslím si, že nesie znaky vedenia hercov Roberta Bressona. Bol to francúzsky filmový režisér, autor svojráznej filmovej metódy, vyprázdnenosti emočných prejavov u hercov. Tú aplikoval vo všetkých svojich filmoch.

"Modely, které se staly automatickými (vše vyvážené, uměřené, načasované a opakované desetkrát, dvacetkrát) a pak spadnou doprostřed filmového děje: je-v pořádku, protože o tom nebudou přemýšlet."⁵

Domnievam sa, že Yorgos Lanthimos svojích hercov nevedol presne takouto cestou, no výsledok vo filme je podobný. Obecne je *Humr* film, ktorý vyzdvihuje ľudskú individualitu a túžbu. Režisér zrejme veľa čerpal z antickej tragédie, kde

⁵ Poznámky o kinematografu, Robert Bresson, strana: 29, jako 1. svazek edice Film Praha 1998, ISBN 80-86019-68-3

hlavná postava, aj keď je fyzicky oslepená, alebo sa chystá fyzicky dobrovolne oslepiť. Je morálnym víťazom v očiach divákov. Ide o scénu, kde konkrétne David bojoval s nepriateľom iba v predstavách. Keď bol samotár, bojoval so spoločnosťou, ktorá uznávala len dvojice. No a keď ušiel, aby mohol byť individualista, tak sa zamiloval, a znova sa stal štvancom, tentokrát od Samotárov. Jeho nepredstaviteľný boj však navonok prehral. Pretože partnerku preňho dokonalú - Krátkozrakú, oslepila líderka Samotárov. Týmto spôsobom chcela nepriamo zabrániť párovaniu dvoch zamilovaných. V tomto forme je však láska zvrchovaná, a je silnejšia ako nastavené pravidlá tohto filmového sveta. David je odhodlaný zakročiť a oslepnúť, aby tvoril dokonalý pár so svojou láskou. Koniec filmu je síce otvorený, nevidíme následok Davidovho oslepenia, ale radikálnosť filmu a Davida, nám v kontexte dáva možnosť veriť, že to nakoniec urobí. Yorgos Lanthimos komunikuje s hercami otvorene, snaží sa ukázať čo najlepšie jeho predstavu. Snaží sa hercov ovplyvniť, aby to cítili ako on, a prispôbili sa tomu, čo on od nich očakáva. Veľké miesto v jeho práci s hercom je intuícia. Nemyslím tým prácu s hercom, ale intuíciu pri výbereí hercov na danú postavu vo filme.⁶

Nerobíeva dlhé castingy, ale intuitívne vyberá hercov podľa výzoru, či sa na danú postavu hodia. Tak nasleduje s nimi krátky rozhovor. Režisér dáva veľký dôraz aj na jeho prvý dojem z herca. Aj keď sa všeobecne v živote hovoríeva, že prvý dojem je klamlivý...Humor, ktorý používam vo svojich filmoch je jemný, dôsledný a príjemný. Ten však nepochádza majoritne zo scenára, veľa vecí nechávam na hercoch. Mávame herecké skúšky, cvičíme a praktizujeme, hráme hry a srandujeme. Keď je to trápne alebo sa zasmejú, tak to zapíšu, vytvoria obraz, ktorý potom vyberú do filmu. Nikdy sa na hereckých skúškach neskúšajú ťažké depresívne a smutné scény, tie chce mať režisér čo najprirodzenejšie, a často sa ich snaží pretransformovať na komédiu.⁷ Režisér pracuje s rôznymi charaktermi, rôznymi hercami, a každý z nich ma iný zmysel pre humor. Herecké skúšky ktoré spolu robíme, ich nútia pracovať s vlastnými pocitmi, náladami, reakciami ktoré ich formujú. Výsledný charakter je preto vyformovaný spoločným úsilím, ale veľká časť je na hereckom pochopení. Režisér im nehovorí ako majú hrať, pred natáčaním je veľa hereckých skúšok, kde sa racionálnou cestou naučia text, ktorý je scenárom daný.⁸

⁶ FAMU - Yorgos Lanthimos Masterclase ktorý sa uskutočnil 20.11.2020 vo forme online konferenčného videohovoru. <https://www.famu.cz/cs/1753/>

⁷ FAMU - Yorgos Lanthimos Masterclase ktorý sa uskutočnil 20.11.2020 vo forme online konferenčného videohovoru. <https://www.famu.cz/cs/1753/>

⁸ FAMU - Yorgos Lanthimos Masterclase ktorý sa uskutočnil 20.11.2020 vo forme online konferenčného videohovoru. <https://www.famu.cz/cs/1753/>

3. ZABITIE POSVÄTNÉHO JELEŇA (2017)

Druhý anglicky hovorený film z režisérovej filmografie dôsledne rozvíja už skôr nastolenú poetiku. Mnohé z postrehov týkajúcich sa Humra by boli určite platné aj v prípade Zabitie posvätného jeleňa. Lanthimos ale svoj úspešne fungujúci štýl nezakonzervoval ako finálnu, nemennú cestu k úspechu, ale nechal ho ďalej sa dynamicky vyvíjať. Dovolím si preto tvrdiť, že i bez znalosti kontextu a informácií o pozadí oboch snímok, by bolo možné určiť, ktorý z nich bol natočený skôr.

3.1 Dej

Sledujeme príbeh úspešného kardiochirurga Stevena, žijúceho usporiadaný život so svojou manželkou, dcérou a synom na vysokej úrovni. Všetko je na prvý pohľad dokonalé, Steven je vážnym lekárom a perfektným manželom. Nevysvetliteľná je v jeho živote iba takmer konštantná prítomnosť záhadného mladíka Martina, s ktorým nadviazal podozrivo blízky vzťah, a s ktorým často trávi svoj čas. Následne vychádza najavo, že Martinov otec zomrel pri jednej jeho nepodarenej operácii. V tej chvíli sa ťažko zaraditeľný mladík z minúty na minútu javí ako akýsi „anjel odplaty“, ktorý hlavnému hrdinovi oznamuje, že ľubovoľného člena jeho rodiny musí stretnúť rovnaký osud ako jeho otca, inak dôjde k smrti všetkých, celej rodiny. Steven sa najskôr snaží s touto zlou veštbou bojovať, nakoniec je mu však viac ako jasné, že nie je inej cesty, než sa podriaďiť.

3.2 Narácia

Antický rozmer diela je tentoraz viditeľný už zo samotného názvu odkazujúceho na Euripidovu tragédiu *Infigenia v Aulide*. V tej kráľ Agamemnon zastrelí laň bohyně Artemis, a jediným spôsobom, ako sa vykúpiť, je obetovať svoju vlastnú dcéru. Predzvesť akéhosi zlovestna tak visí vo vzduchu ešte pred samotným začiatkom stopáže.

I v tomto prípade sme utvrdzovaní v „osude“ ohľadom nevyhnutnej nekonvenčnosti obrazu ihneď pri prológu. Po niekoľkých minútach vážnej hudby zaznievajúcej na prázdnom čiernom pozadí, prichádza spomalený záber na obnažené tlčúce srdce pri operácii. Okrem „upozornenia“ diváka a jeho nastavenia na určitý typ zážitku, môže byť tento prvý záber neskôr spätne interpretovaný ako

určitý kľúč k úvodnej časti filmu.

V tej je síce všetko nablýskané a „správne“, Steven je dokonalým manželom, otcom aj vlúdnyim priateľom pre niečím strápeného Martina, divák by si však mal byť neustále vedomý tohoto prvotného poukázania na „čosi pod povrchom“. (Podobný postup môžeme vidieť napr. u Davida Lynche v jeho Modrom zamate, konkrétne v scéne, keď kamera schádza z úhľadne zastrihnutého žiarivo zeleného trávniku pod zem, kde sa hemží kadejaká hmyzia háved').

Divák je tak aj napriek pomerne dlho oddialovanému reálnemu konfliktu držaný v konštantnom napätí a v úvahách o tom, čo hlavný hrdina skrýva. Veľmi podozrivo pôsobí aj upozornenie na jeho abstinenciu od alkoholu, čo síce môže byť subjektívny dojem, pocítený z akejsi pijackej slovanskej perspektívy, vo výsledku je však táto intuícia správna, lebo sa dozvedáme, že Steven bol v čase nevydarenej operácie, pri ktorej došlo k smrti Martinovho otca, pod vplyvom alkoholu.

Rovnako ako v prípade Humra, aj tu je narácia akoby „všetkovediaca“. Sme síce po väčšinu času stopáže držaní v Stevenovej prítomnosti, občas sú ale aj rozprávačské odskoky do scén, v ktorých hrdina nie je prítomný, a o ktorých nemôže vedieť. Tento postup nevytvára nové informačné hodnoty, divák vďaka nim nie je oproti hrdinovi v presile „rozumnejšieho“, a využité je to tak skôr pre pocit všadeprítomnej smrtiacej veštby. Podľa môjho názoru to dopadá na diváka zo všetkých zložiek filmovej reči v tomto filme, počnúc kamerou ktorá sleduje: z diaľky, z nadvhľadu alebo cez okno, či iné subjekty. Je tu vidieť veľmi výrazné približovanie sa, statická kamera zoomuje na postavu, čím zvyšuje napätie a kladie dôraz na situáciu. Podporuje to nediegetická hudba, tá v rozladených tónoch priam až nepríjemne zvyrazňuje blížiacie sa zlo. Je to napr. v scéne, keď sú obe deti v nemocnici, a Kim zavolá Martin. Tá sa akoby zázrakom postaví a ide k oknu, pretože chce vidieť Martina, ktorého ale nevidí. Anna to celé v tichosti pozoruje, nevidí Martina, a nechápe ako to, že Kim chodí. Celá táto scéna je rozohraná v zoomoch kamery, akonáhle Martin zavolá, zoomuje sa na Annu, ale aj na Kim, ktorá s ním telefonuje. Taktiež sa zoomuje na Martina, ktorý je vonku. Keď sa Kim postaví a stojí pri okne, zoom kamery sa zmení na odzoomovanie od Kim. Ako keby chcel režisér dať divákovi nádej, a uvoľniť napätie, ktoré v scéne vybudoval. To však podrží tým, že Martina nik nevidí, ani Anna ani Kim. Kim si ide späť ľahnúť, a celá táto scéna prebieha v statických záberoch. Keď však Anna zakáže Kim, aby si s Martinom telefonovala a vezme jej mobil, znova sa napätie začne stupňovať, kamera začne zoomovať až do momentu, kedy Anna Kim v hneve stlačí ruku. Takto dôsledne pracuje s napätím kamera.

Tento rozmer rozprávania, teda nemožnosť utiecť pred osudom, sa odráža aj na úrovni zaobchádzania so zložkami filmovej recíi. Pevné formálne uchopenie spolu

so špecifickým „umrtvovacím“ vedením hercov je tiež to, čo inak pomerne béčkový námet o pomstiackej sa nadprirodzenej sile povyšuje na umeleckejší snímok. V tejto „antickej vysokosti“ sa ukazuje Lanthimosova autorská sila.

3.3 Kamera

Zmieňovaný dynamický vývoj filmového štýlu sa najviac odráža na práci s kamerou. Oproti Humrovi tak vo veľkej miere ubudli statické zábery, a hneď od začiatku prevládajú pomalé, pevné kamerové jazdy, nájazdy i odjazdy a transfokácie. Kamera je v podstate v neustálom pohybe, čo môže vyvolávať dojem všadeprítomného dohľadu čohosi nadprirodzeného a silnejšieho. Niekoľkokrát sú dokonca využívané „sledovacie“ steady-camové zábery, ktoré z mierneho nadhľadu snímajú Stevena prechádzajúceho prázdnyimi nemocničnými chodbami, čo je de facto hororový postup, ktorý pomáha budovať silne až Hitchcockovské napätie. Tento postup sledovania s nadhľadom, vytvára v divákovi pocit, že postavu prenasleduje veľké zlo, nad ktorým je ťažké alebo až nemožné zvíťaziť. V tomto prípade ide o pomerne nový postup v Lanthimosovom registri. Čo je naopak už overené a funkčné, sú scény „posunutého vnímania“ postáv, vyskytujúce sa často aj v tomto snímku. Pre herectvo zbavené emočného rozsahu musia byť vonkajšie potlačené emócie uvoľňované cez filmovú formu: dlhými spomalenými zábermi, chýbajúcim reálnym zvukom, a to všetko v podfarbení klasickej hudby. Rovnako tak overené je aj absentovanie (veľkých) detailov.

Vo vzťahu k mladšej Favoritke je potom možné v Zabití posvätného jeleňa vysledovať aj zárodok postupu typického pre nasledujúci film, a síce pomalé jazdy vo veľkých celkoch spolu so švenkovaním po objektoch v zábere.

Za samostatnú zmienku potom stoja tri scény, v ktorých sú kamerové postupy vytvárané „na mieru“, za účelom umocnenia zobrazovaného. V prvom prípade ide o potvrdenie nadprirodzenosti temných síl, ktoré zasiahli Stevenovu rodinu. Konkrétne mám na mysli záber, v ktorom Stevenova manželka odprevádza syna vonku z nemocnice. Kamera je v dlhom zábere, zaberá z veľkého nadhľadu vo vertikálnom švenku, z akejsi „perspektívy vyššej moci“ a sleduje, ako spolu schádzajú eskalátory, na ktorých konci sa syn zásahom kliatby zvalí k zemi. Druhým momentom je scéna, v ktorej Steven s manželkou prechádza nemocničnou chodbou, zúfalo rieši synov stav a kamera ich sleduje v roztrasenej, nepevnej jazde, podtrhujúca ich rozrušenie, čo je vo filme ojedinelý postup. Nepevná a roztrasená je potom kamera aj v záverečnej scéne, v ktorej Steven musí „náhodne“ vybrať, akého člena svojej rodiny zastrelí. Tým je umocnená nevyočítateľnosť nasledujúceho diania.

3.4 Mizanscéna

Prostredie je všeobecne ladené do chladných sterilných farieb, čo zodpovedá lekárskemu povolaniu Stevena a jeho manželky. Celková čistota je tiež dobrým kontrastným prvkom voči pudovosti tematizovanej pomsty. Na čistom podklade lepšie vynikne červená krv.

Herecké prejavy su tlmené, niekedy až robotické. Chýbajú výraznejšie emocionálne prejavy, napriek tomu, že ich dejové udalosti jednoznačne generujú. Lanthimos ich však premieta do štylizovanej formy, v tomto prípade sa jedná znova o spomalené zábery, tentoraz bez diegetického zvuku ale nediegetického zvukového mosta. Je to tak, že keď sme stále v zábere na niečo, ale už počujeme ruch z nasledujúceho záberu. Napr.: V scéne, keď Anna videla v nemocnici ako Kim chodí, a potom ako jej rozrušená vzala mobil. Vidíme ako Anna stojí na chodbe v nemocnici pred bufetom, a prichádza k nej Steven, ktorého kamera z nadhľadu sleduje, je to spomalený záber, v ktorom počujeme dialóg z nasledujúcej scény.

3.5 Zvuk

Samozrejmosťou je aj výrazná práca so zvukom, ktorý zobrazovaný obsah často vychýľuje z reality. Hustej hororovej atmosféry v inak pomerne dejovo umiernennej prvej polovici filmu, je dosiahnuté za pomoci zlovestnej sláčikovej hudby. Lanthimos sa tu uchýľuje k využitiu čisto žánrového postupu. Postava Martina má potom dokonca svoju vlastnú zlovestnú hudobnú tému, ktorá často ohlasuje jeho prítomnosť niekoľko okamihov predtým, než ho môžeme skutočne zbadáť. Vďaka hudbe má tak divák možnosť predpovedať zobrazované.

Zvukom je dosiahnuté tiež istej vyčlenenosti hlavných hrdinov (v dôsledku ich kľatby). Napríklad pri scéne zo začiatku stopáže sledujeme v kamerovom celku hlúčik postáv, okolo ktorých sa hemží veľké množstvo komparzu. Ak by sme chceli natočiť scénu v rámci realizmu, nebolo by kvôli ich vzdialenosti od kamery počuť jediné zrozumiteľné slovo. Tu je ale šum z okolia výrazne stíšený, postavy sa môžu polohlasom rozprávať, a divák im bez námahy rozumie. Reálny zvuk obecné chýba na mnohých miestach, miesto toho je potom spravidla prítomný znepokojujúci sound design.

Lanthimosova obľúbená klasická hudba je použitá najmä v prológu a epilógu. Ich prítomnosťou a „vysokým“ charakterom je potom celý príbeh orámovný. Aj vďaka tomuto postupu má tak divák od začiatku pocit, že sleduje čosi viac než hororovú story o pomste nadprirodzenej sily.

3.6 Strih

Rovnako ako v prípade Humra, aj tu je príbeh rozprávaný jednoduchým priamočiarym spôsobom, bez komplikujúcich odbočiek, či metúcich momentov, ktoré by si divák nedokázal do rozprávania zaradiť. Strih sám o sebe nevystupuje do popredia, a to ani napr. v podobe interpunkcie, chýbajú zatmievačky, prelínačky atď.

V práci so strihom tkvie podľa mňa veľká sila Lanthimosových filmov: kombinácia výstredného obsahu s pomerne klasickou „nenáročnou“ stavbou. Divák nie je obťažovaný komplikovanou štruktúrou, a môže tak na seba nechať pôsobiť znekludňujúce výjavy.

3.7 Herectvo

Samotné herecké vedenie v tomto filme je naturalistickejšie ako v Humrovi. Lanthimosova poetika je zachovaná, mierim tým na posunutosť herectva a istú citovú vyprázdnenosť postáv. Hlavná postava Stevena je znova obsadená Colinom Farrellom ako v Humrovi. Postava je rozvážna, citovo vyprázdnená, rovnako ako v predchádzajúcom filme Humr, kde je moment, kedy sa hlavná postava emocionálne prejaví. Napr.: pri konfrontácii s Ann v kuchyni, ktorá mu dá najavo, že situácia v ktorej sa nachádza, je len jeho chyba, Steven tu v afekte začne rozbiť zariadenie. Neskôr je jeho postava emocionálne živšia. Ako napr. po synovom kajaní sa, keď Steven vidí, že jeho syn ľutuje svoje zlé správanie v predchádzajúcom období. Steven plače sám v noci pred svojím domom.

Film Zabitie posvätného jeleňa je o ľudskom zlyhaní, a o krivde, ktorá si žiada svoju pomstu. Je to o kajaní sa a výčitkách svedomia. Režisér vložil antickú tragédiu do prítomného a reálneho prostredia, veľké zlo, nad ktorým sa nedá vyhrať. To zlo je prítomné počas celého filmu, a postupne sa vlieva do všetkých prvkov filmovej reči. Počnúc dejom, cez vizuálnu stránku, herecký prejav až po hudbu a ruch. Osobne si myslím, že režisér zjemnil svoju poetiku oproti filmu Humr. Nebudoval svoj vlastný svet, ale drámu a to posunutie posadil do toho reálneho sveta.

“V tragédii také nemá upadnout ze štěstí do neštěstí člověk zcela špatný, neboť takto sestavený děj by lidské city sice uspokojoval, ale nevzbuzoval by ani soucit, ani strach - soucit totiž máme s tím, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach o

tohoto je nám podobný (tj. soucit se týká nevinného, strach nám podobného), takže to, co se stane člověku zcela špatnému, nebude vzbuzovat ani jedno, ani druhé. Zbývá nám tedy člověk, který je uprostřed mezi těmito krajnostmi. Takový je ten, kdo ani nevyniká ctností a spravedlností, ani neupadá do neštěstí pro svou špatnou a zlou povahu, nýbrž pro nějaké pochybení, a patří k lidem žijícím ve velké slávě a štěstí, jako Oidipús a Thyestés a vůbec významní příslušníci takových rodů. Správně uspořádaný děj má ovšem být svým vyústěním spíše jednoduchý než dvojitý, jaký ho chtějí někteří mít, a člověk se v něm nesmí povznášet do štěstí, ale naopak upadat ze štěstí do neštěstí, a nikoli pro zlou povahu, nýbrž pro vážné pochybení, přičemž musí být buď takový, jak jsme řekli, anebo spíše lepší než horší.”⁹

4. FAVORITKA (2018)

Svoju infiltráciu „mainstreamovej“ hollywoodskej kinematografie dokončil Lanthimos s Favoritkou. Angličtina ako jazyk filmu už nikoho neprekvapí, že ide o adaptáciu cudzieho scenára, je ale novinkou.

4.1 Dej

Na začiatku 18. storočia vedie vojnu Anglicko s Francúzskom. Panovníčkou je chorá a náladová kráľovná Ann, o ktorú sa stará jej dôverníčka lady Sarah, pričom prakticky vládne za ňu. Do panstva jedného dňa prichádza mladá Abigail, vzdialená príbuzná Sarah, ktorá na dvore získava zamestnanie ako radová služobná. Jej cieľavedomosť a aristokratické korene jej však v priebehu času umožnia stúpať hierarchickým rebríčkcom. Sarah je väčšinu času zaneprázdnená politickými záležitosťami, a Abigail tak využíva príležitosť a pokúša sa votrieť miesto nej do kráľovnej blízkosti. Výsledkom je spletenec mocenských intríg, a boj o moc na život a na smrť.

“Favoritka - je odvážny portrét ženskej sily a energie, v ktorej sa spája ženská emocionalita, sexualita a posúva hranice histórie rovnako, ako politické manévry mužov. Yorgos Lanthimos mal zo začiatku veľký rešpekt režírovať film o ženách, ktoré zobrazujú svoje sexuálne túžby, a často podstupujú komické liečenie, ktoré malo blízko ku krutosti a sadizmu.

⁹ Aristotelés, Poetika, upravil: Milan Mráz, str. 73-75, 1. vyd. - Praha: OIKOYMENH, 2008. - 290 s. - (Knihovna antické tradície: sv. 7) ISBN 978-80-7298-131-1 (váz.)

Je nepodstatné, že to sú ženy, ide o veľmi zaujímavý príbeh ktorý chcel vyrozprávať. Keď prvý krát čítal scenár, nemal veľkú predstavu o období, v ktorom sa príbeh odohrával, ale to nehralo úlohu, išlo len o ten príbeh, to ho zaujalo, nie čas, v ktorom sa odohrával. Samotná postava Ann bola nesmierne zaujímavá, bola to kráľovná čo prišla o sedemnást detí, a bola veľmi chorá. Režiséra zaujal fakt, že príbeh sa točí okolo troch žien.“¹⁰

4.2 Narácia

S divákovým očakávaním, ako bude Lanthimosův výlet do minulosti (naviac podľa cudzieho scenára) poňatý, či pôjde o klasické rozprávanie, či bude štýl umiernenější, nie je veľmi pohrávané, a karty sú odkryté pomerne rýchlo. Okamžite na nás síce vďaka hudbe a okázalosti prostredia dýcha (pre režiséra netradične) atmosféra ranného 18. storočia, tá je ale vzápätí „lanthimosovsky“ nabúraná pomerne netradičným kamerovým snímaním, odkrývajúcim pretváрку postáv. Od prvých minút je tak jasné, že dobový vonkajšok Favoritky nebude hrať prvé husle, ale opäť pôjde tiež o znepokojivý náhľad do hraničných ľudských stavov.

Napriek tomu, že Lanthimos nenapísal scenár, vyskytujú sa tu jeho typické trademarky. Napríklad obsahový – náhľad do spoločenskej štruktúry, preskúmanie mocenských vzťahov a neustála prítomnosť pudovosti, najmä sexuálnej (ktorá plní úlohu pomyselného hracieho poľa).

Novinkou je oproti predchádzajúcim anglicky hovoreným snímkam členenie do kapitol, vďaka ktorým je jednoduchšie sledovať a uvedomovať si dejový vývoj, a predovšetkým potom hierarchický postup hlavnej hrdinky Abigail. Každá kapitola končí v momente akéhosi check-pointu, kedy dochádza k zmene v usporiadaní vzťahov medzi postavami. Štruktúra je ztrojaktová arozumiteľná.

Prvý zlomový bod prichádza po cca pol hodine, kedy Abigail odhaľuje lesbický vzťah medzi Sarah a kráľovnou. Dovtedy sledujeme presnú expozíciu, ktorá každú z postáv vykresľuje dostatočne farbisto nato, aby sme mohli chápať následné dejové „ťahy“.

Narácia je takmer „všetko-vediacá“, kvôli väčšiemu množstvu hlavných postáv. Trojité kombinované hľadisko neslúži nevyhnutne k väčšej prehľadnosti deja, ale skôr pre emocionálnu komplexnosť. Divák tak môže porozumieť všetkým trom ženám, pričom nie je ani jednej nadržovaná strana. Všetky tri si môžeme vychutnať

¹⁰ ROMNEY, Jonathan. Yorgos Lanthimos, director of The Lobster, on his wild, star-studded life of Queen Anne. The Guardian [online]. 2018, 9. 12. [cit. 28.1.2019]. ISSN 1756-3224. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/09/yorgos-lanthimos-the-favourite-interview>

v ich ambivalentnosti, a v niektorých momentoch až v prílišnej ľudskej nízkosti.

Aj vďaka tomuto tak máme sprostredkovaný pomerne netradičný „realizmus“ zo začiatku 18. storočia, čo je veľmi osviežujúce. Po veľmi veľkom množstve kostýmových filmov, v ktorých je prísne dodržiavaná dobová fasáda a určitá formálna noblesnosť, je toto kombinovanie drsného a niekedy až "smradľaného" vonkajšku s veľmi nízkym charakterovým vnútorným postav, prejavujúcim sa akoby „súčasnými“ spôsobmi, divácka hodnota.

Tento princíp prelínania vyššieho s nižším je aj hlavným formálnym princípom Favoritky. Opulentná "smradľavá" perspektíva je často najrôznejšími spôsobmi krivená. Falošná okázalosť dvora je tu hneď v prvých minútach úspešne demaskovaná.

4.3 Kamera

K tomuto kriveniu vyumelkovaného vonkajšku dochádza predovšetkým vďaka práci s kamerou, teda najviditeľnejším možným spôsobom. Najvýraznejšími momentmi sú potom zábery snímané cez fisheye objektív, ktoré bohatosť panovníckeho sídla a jeho okolia deformujú, pričom okrem už spomínaného demaskovania je navyše generovaný taktiež „formálny humor“.

Vtipne je porušované nepísané pravidlo o funkcii podhľadu, ktoré by teoreticky malo robiť postavu mocnou a celkovo „v presile“ voči svojmu okoliu a ostávajúcimi postavám. To tu rozhodne neplatí, a to napr. hneď na začiatku deja, kedy Abigail (snímaná z podhľadu) prichádza dovnútra sídla žiadať o prácu špinavá od exkrementov. Z podhľadu sú navyše snímané de facto všetci po celú stopáž, či už ide o šľachtu, alebo poddaných, čím sa akoby stierajú rozdiely medzi nimi napriek tomu, že majú rôzne hierarchické postavenie, pre kameru (a diváka) sú ale vďaka snímaniu hodnotní rovnako.

Postup, o ktorom začiatku som sa zmieňoval už v prípade Zabitia posvätného jeleňa, je tu dovedený do krajnosti, (svojbytnej dokonalosti) konkrétne ide o kamerovú jazdu snímajúcu dianie vo veľkom celku popri prudkom švenkovaní. Ide o pomerne nekonvenčný postup, ktorý je tu veľmi využívaný, a výrazne upozorňuje na prítomnosť kamery ako tvorivého nástroja.

Forma na seba celkovo často strháva pozornosť, čo neplatí len v prípade kamery, ale všeobecne u všetkých zložiek filmového jazyka. Štýl je viditeľný, čo je v rozpore s postupmi klasického hollywoodského štýlu. Lanthimosův silný autorský akcent sa v tomto intenzívne prejavuje. Divák je vďaka tomu držaný v odstupe od diania, a

mocenské intrigy môže sledovať s príjemným nadhľadom, pri ktorom dochádza až k akejsi prirodzenej, škodoradosti. Keď sa dvaja bijú, tretí víťazí. Aj tentoraz navyše takmer absentujú blízke detailné zábery postáv, čo tento odstup ešte viac posilňuje.

4.4 Mizanscéna

Na rozdiel od predchádzajúcich dvoch snímok majú v prípade Favoritky herci omnoho väčšiu možnosť ukázať svoj emocionálny rozsah. Lanthimos po prvý krát „neumrtvuje“, ale predstaviteľov postáv necháva vo všemožne vypätých scénach herecky excelovať. S ľahko privretými očami tak môžeme hovoriť o realistickom herectve, samozrejme vo vzťahu k dobovým dvorným „manierom“. Aj v tomto snímku potom majú svoje miesto zvieratá, konkrétne maznáčikovia kráľovny – sedemnást králikov, ktorí súčasne fungujú ako prítomný symbolický rozmer diania.

Zaujímavým postupom je označovanie časových skokov cez premenu kostýmov Abigail. Jej stúpanie hierarchickým rebríčkom si môžeme ako diváci uvedomovať aj cez jej stále honosnejšie oblečenie v priebehu deja. Práca s časom, konkrétne dejové predznamenanie, je uskutočňované tiež cez masky, a to konkrétne v scéne, kedy spolu s Sarah strieľa Abigail „športovo“ na vtáctvo. Abigail zasiahne svoj cieľ a tvár Sarah je ostriekaná červenou vtáčou krvou. K tomuto momentu dochádza asi v polovici stopáže, kedy má Sarah ku kráľovne stále ešte omnoho bližšie ako Abigail.

Následné prehodenie pozícií v priebehu deja, potvrdenie, že Abigail „zvíťazila“, a je novou kráľovninou favoritkou, je ukázané aj za pomoci prostredia v spolupôsobení so záberovaním. Pri rozhovore dvoch sokýň je Sarah snímaná oproti pomerne nezaujímavému drevenému pozadiu miestnosti, zatiaľ čo Abigail má okolo seba žiarivú auru, ktorú vytvára dopadajúce svetlo z okna, pri ktorom stojí. Lanthimos tak pôsobí na divácke vnímanie aj týmito postupmi, ktoré divák podvedome vníma.

4.5 Zvuk

Voľba klasickej hudby ako hudobného doprovodu je v prípade Favoritky pomerne logická, odpovedajúca dobe deja, a nepôsobí preto tak výrazne ako v prípade predchádzajúcich dvoch filmov. Aj ona na seba ale dokáže výrazne upozorniť, ako je tomu napríklad v scéne kráľovninho záchvatu nemoci, kedy neľúbozvučné pasáže umocňujú jej utrpenie.

Pasáže, v ktorých chýba diegetický zvuk, a je prítomná vážna hudba a dianie je nasnímané v spomalených záberoch, sú už akousi lanthimosovskou samozrejmosťou, značkou, bez ktorej by jeho filmy neboli tým, čím sú.

Tiež zvuk niekoľkokrát predznamenáva nasledujúci dej, a stáva sa tak akýmsi pred-strihom. Sledujeme síce stále ešte práve prebiehajúcu scénu, ale vo zvukovej stope sa už rozchádzajú ruchy (napr. výstrely z pušky) zo scény nasledujúcej. To, čo zo začiatku môže pôsobiť ako rozšírenie filmového sveta, „život mimo rámca“, sa nakoniec ukáže ako zvukový prechod do ďalšieho diania. Divák ako by tak bol často predznamenávaním neustále upozorňovaný, že si nemôže byť ničím istý.

4.6 Strih

Strih je tentoraz „viditeľnejší“ než obvyčajne. Jednak pre členenie do kapitol, ktoré je veľmi výrazným rozprávačským prvkom, potom ale aj pre občasné momenty významotvornosti. Napr. už zmienený záchvat kráľovnej nemoci a jej hrozný priebeh, je umocnený i následnými pomalými prelínačkami, ktoré deformujú realitu, a približujú divákovi stav nemoci pokriveného vedomia. Prelínačiek je navyše využívaných aj ako klasickej filmovej interpunkcie. Tohto postupu v predchádzajúcich dielach nebolo použité.

Strih tiež vie budovať napätie cez svoje „neuskutočnenie“. V momente, kedy Abigail odhalí lesbické tajomstvo medzi Sarah a kráľovnou, spočiatku dlho nevieme, čo tak šokovane pozoruje. Niekoľko dlhých minút sledujeme iba jej nechápavý udivený výraz, než je konečne strih aj smerom k jej pohľadu, a divák sa tak môže všetko dozvedieť.

Čo sa obecně strihu týka, rovnako ako u Humra a Zabitia posvätného jeleňa vyzdvihujú prehľadnosť rozprávania v spolupôsobení so znekludňujúcim, chytrým obsahom ako funkčnú cestu vedúcu k silnému diváckemu zážitku. Domnievam sa, že práve v tomto Lanthimos spája to najlepšie z hollywoodskej a európskej artovej kinematografie.

4.7 Herectvo

Samotná postava kráľovnej Ann je znázornená fyzicky odpudivým spôsobom. Fyzičnosť týchto postáv sprevádza veľmi nízka morálna úroveň, spolu s prejavom. Postave Ann nefandíme, nerešpektujeme ju ako diváci, a je nám jej hlavne ľúto. Postava Abigail pôsobí zo začiatku sympaticky, najmä pre jej krivdu. No postupne cítime jej zámer, ktorý sa transformuje až do antagonickej roviny. Postava Lady

Sarah je na tom veľmi podobne ako postava Abigail. Divák v podstate prežíva príbeh s postavou, ktorá na tom bola hierarchicky horšie. Samotné vedenie hercov bolo na formálnej úrovni realizmu, ak vezmeme do úvahy režisérove dva predchádzajúce filmy.

5. ZÁVER

Po detailnej analýze týchto troch filmov, som zistil, že Yorgos Lanthimos a jeho rukopis či poetika, v kontexte týchto troch diel stráca na svojej intenzite, na svojej sile. Intenzitou a silou myslím radikálnosť a inakosť, či už vo vedení postáv alebo v rozprávaní. Ako napr. vo filme Humr, kde autor vytvoril vlastný svet, a postavy v ňom boli tohto sveta súčasťou.

Vo filme Zabitie posvätného jeleňa, je už svet realistický, a postavy v ňom su tiež realistické, naturálne. No ostal tam dej, ktorý sa vymyká, je priam až žánrový. Tým myslím neznámu tajomnú silu, ktorá ochromila rodinu hlavného hrdinu.

Film Favoritka je zaradený do historického prostredia, ale je naturalistický, postavy su tiež naturalistické. Dej ktorý sa odohráva, je rozprávaný lineárne a samotná "podivnosť" sa z jeho posledného filmu takmer vytratila.

Môj osobný záver po tomto pátraní je, že poetika režiséra sa mení, a prechádza do konvenčnejšej formy. Myslím si, že prítomnosť režiséra na Hollywoodskej filmovej úrovni, ho dostáva do pozície, v ktorej sa snaží oslovovať širšie publikum divákov.

Jeho vzájomné prepojenie v tejto práci analyzovaných filmov je zrejmé, ide najmä o poetiku, ktorá ostáva zachovaná, aj keď sa transformuje do formálnejšej a viac čitateľnejšej podoby.

Postavy v jeho filmoch majú vo svojich charakteroch jeho typický rukopis, v ktorom je istá citová vyprázdnenosť, ktorá ale v jeden moment vybuchne a prejaví city. Ale každým filmom je tento aspekt jemnejší a citová vyprázdnenosť každým filmom jemne klesá.

Yorgos Lanthimos sa na masterclase počas konferenčného videohovoru vyjadril, že jeho tvorba je ovplyvnená antickou tragédiou, ale určite to nie je pre jeho grécky pôvod. Osobne si myslím že on antické dejiny berie ako samozrejmosť, a do svojich diel to vkladá najmä preto, že sú súčasťou našich dejín.

Zoznam použitých zdrojov

Internetové zdroje

- KVIFF 50. Karlovy Vary, <https://www.csfed.cz/tvurce/59074-yorgos-lanthimos/biografie/?biography=27039>
- ROMNEY, Jonathan. Yorgos Lanthimos, director of The Lobster, on his wild, star-studded life of Queen Anne. The Guardian [online]. 2018, 9. 12. [cit. 28.1.2019]. ISSN 1756-3224. Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/09/yorgos-lanthimos-the-favourite-interview>.

Priamé rozhovory

- *FAMU - Yorgos Lanthimos Masterclase ktorý sa uskutočnil 20.11.2020 vo forme online konferenčného videohovoru.* <https://www.famu.cz/cs/1753/>

Literatúra

- *BRESSON Robert, Poznámky o kinematografu, strana: 29, jako 1. svazek edice Film Praha 1998, ISBN 80-86019-68-3*
- *ARISTOTELES, Poetika, upravil: Milan Mráz, str. 73-75, 1. vyd. - Praha: OIKOYMENH, 2008. - 290 s. - (Knihovna antické tradice: sv. 7) ISBN 978-80-7298-131-1 (váz.)*