

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA
FILMOVÉ, TELEVIZNÍ A FOTOGRAFICKÉ UMĚNÍ A NOVÁ MÉDIA
REŽIE

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**PRÁCA S (NE)HERCOM V SÚČASNOM UMELECKOM FILME:
FILMOVÁ REČ ANDREY ARNOLD A HARMONY KORINA**

TERÉZIA HALAMOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce: PhDr. David Čeněk

Datum obhajoby: 20.6.2024

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2024

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL
FILM, TELEVISION AND PHOTOGRAPHIC ART AND NEW MEDIA
DIRECTING DEPARTMENT

MASTER THESIS
WORKING WITH (NON)ACTORS IN CONTEMPORARY ART
CINEMA: FILM LANGUAGE OF ANDREA ARNOLD AND HARMONY
KORINE
TERÉZIA HALAMOVÁ

Thesis supervisor: Mgr. Helena Bendová

Opponent: PhDr. David Čeněk

Defence date: 20.6.2024

Title assigned: MgA

Prague, 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

PRÁCA S (NE)HERCOM V SÚČASNOM UMELECKOM FILME

vypracovala 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.

Abstrakt

Cieľom práce je podrobnejšia analýza jednotlivých celovečerných filmov Andrey Arnold a Harmony Korina s konkrétnym zameraním sa na ich špecifické využitie neprofesionálnych hercov, pôsobenie ich samotnej fyziológie na plátne a režisérske vedenie. Ich tvorbu postavím do kontextu voči histórii práce s (ne)hercom a budem porovnávať paralely a odlišnosti v ich využívaní (ne)hercov. Ďalej sa budem v práci zamýšľať nad tradičným vnímaním postavy a nad novými formami zobrazovania skutočnosti nie len prostredníctvom jej napodobovania, ale prostredníctvom nových kombinácií obrazov, ktoré prepožičiavajú hlas marginalizovaným skupinám a zvieratám, ktoré ho v bežnom živote tak viditeľne nemajú. Výsledkom práce bude text zaoberajúci sa zvolenými autormi, ich filmovou rečou a vedením (ne)hercov, ktoré robia ich filmy tak inovatívnymi.

The aim of this thesis is to analyse the individual feature films of Andrea Arnold and Harmony Korine in more detail, with a particular focus on their specific use of non-professional actors, the effect of their very physiology on the screen, and directorial direction. I will place their work in context against the history of working with (non)actors and compare parallels and differences in their use of (non)actors. Furthermore, I will reflect on traditional perceptions of the character and on new forms of representing reality not only through imitation, but through new combinations of imagery that lend voice to marginalized groups and animals that do not have such a visible voice in everyday life. The thesis will result in a text dealing with the chosen filmmakers, their film language and the direction of the (non)-actors that make their films so innovative.

Obsah

Úvod	7
1. Andrea Arnold	10
1.1. Postavy verzus Prostredie.....	12
1.2. Casting a práca s (ne)hercami.....	19
2. Harmony Korine.....	25
2.1. Zobrazovanie a práca s (ne)hercami.....	29
2.2. Štruktúra verzus Forma.....	33
Záver.....	37
Filmografia autorov.....	39
Zoznam použitej literatúry.....	40

Úvod

V dejinách kinematografie sa využívanie neprofesionálnych hercov objavuje opakovane, často v kontexte hnutí, ktoré uprednostňujú autenticitu, realizmus a odklon od tradičných hollywoodskych konvencií. Táto prax siaha až do počiatkov kinematografie, keď boli neprofesionálni herci často obsadzovaní kvôli ich ľahkej dostupnosti a nedostatku zavedených hereckých techník. Ruskí filmári, tzv. montážnici, ako napr. Sergej Ejzenštejn, kládli dôraz na využívanie (ne)hercov na vyjadrenie kolektívneho ducha robotníckej triedy. Vo filme *Krížnik Potemkin* (Броненосец Потёмкин, 1925) sa na stvárnenie más často používali skutoční ľudia, čo dodávalo naratívu dokumentárnu autenticitu. V Taliansku sa zase po druhej svetovej vojne kládol dôraz na život obyčajných ľudí a neorealisti často využívali neprofesionálnych hercov na zobrazenie reality povojnovej spoločnosti. Režiséri ako Vittorio De Sica vo filme *Zlodeji bicyklov* (Ladri di biciclette, 1948), či neskôr Ermanno Olmi vo filme *Miesto* (Il posto, 1961) využívali nehercov, aby priniesli surové a nefiltrované zobrazenie chudoby a sociálnych problémov. Francúzski filmári spojení s hnutím cinema vérité, sa zase snažili zachytiť realitu tak, ako sa odohráva, pričom často využívali nehercov a stierali hranice medzi fikciou a realitou, ako napríklad Jean Rouch či Chris Marker, ktorí sa obaja realizovali aj ako dokumentaristi.

Podrobná analýza filmového herectva je náročná, pretože málokedy sa pri hodnotení hercov naozaj rozoberajú konkrétne aspekty, ako ich fyziológia, mimika, intonácia a pohľady, ktoré sprostredkujú dojmy, ktoré z výsledného hereckého výkonu divák má. Na rozdiel od písaného slova, ktoré umožňuje explicitné opisy motivácií a emocionálnych stavov postáv, sa film pri sprostredkovaní významu spolieha najmä na vizuálne a zvukové podnety. Hoci sa všeobecne uznáva vplyv hereckých výkonov na celkovú kvalitu a recepciu filmu, subjektívna povaha interpretácie výkonov sťažuje stanovenie objektívnych kritérií analýzy. Okrem toho na výsledné dielo vplýva viacero faktorov, ako réžia, strih či kamera, čo ešte viac komplikuje snahy o izoláciu prínosu samotného herectva. Výsledkom je, že skúmanie filmového herectva má často obmedzený rozsah alebo je posunuté do širších diskusií o filmových technikách a estetike.

S rozvojom filmovej teórie a technológie je dôležité zaujímať sa aj o lepšie pochopenie fungovania filmového herectva, najmä pokiaľ ide o neprofesionálnych hercov. Analýza ich výkonov pridáva ďalšiu vrstvu zložitosti, keďže ich nedostatok formálneho vzdelania často vedie k výkonom, ktoré sú surové a zakorenené v osobných skúsenostiach. Hoci táto autenticita môže zvýšiť realistickosť a emocionálny vplyv filmu, predstavuje aj výzvu z hľadiska hodnotenia tradičných pojmov "dobrého" herectva. Preto je potrebné, aby sa pri analýze filmov zohľadňovali osobitné kvality a prínos neprofesionálnych hercov k filmovému naratívu.

V súčasnej kinematografii sa opäť objavuje práca s (ne)hercami, ale s diferencovaným a špecifickým prístupom, ktorý sa líši od predchádzajúcich smerov. V mojej diplomovej práci sa snažím preskúmať využitie (ne)hercov v súčasnej kinematografii, pričom som sa zamerala na diela britskej režisérky Andrey Arnold a amerického režiséra Harmony Korine.

Metodológia výskumu bola postavená na dvoch hlavných aspektoch – analýze filmov a skúmaní režisérskeho postupov. Porovnávam ich jednotlivé filmy a odvodzujem konkrétne závery súvisiace so stanoveným cieľom, teda pochopiť špecifickosť ich práce s nehercami a ich režijné metódy obecné. Analýzou ich filmových diel sa snažím pochopiť, ako využívajú neprofesionálnych hercov na vytvorenie živých a mnohostranných postáv a akým spôsobom ovplyvňujú neprofesionálni herci dynamiku postáv v ich filmoch. Metodologicky využívam analýzu samotných filmov z významového, štylistického a naratívneho hľadiska vo vzťahu k špecifikám práce s postavami a (ne)hercami, a skúmam samotnú režijnú metódu daných tvorcov na základe prieskumu dostupných rozhovorov s nimi a textov, ktoré o ich tvorbe vznikli.

Andrea Arnold a Harmony Korine využívajú (ne)hercov nielen kvôli realizmu, ale aj ako spolupracovníkov pri vytváraní rozprávania, ktoré stiera hranice medzi fikciou a realitou. Títo režiséri pracujú s nehercami na spoluvytváraní postáv a zápletiiek, ktoré odrážajú autenticitu prežívanej skúsenosti aj konštruovanú povahu filmového rozprávania. Spolupráca medzi filmovými tvorcami a neprofesionálnymi hercami ponúka fascinujúcu optiku, cez ktorú možno študovať konštrukciu fiktívnych postáv a svetov, ktoré obývajú. V diplomovej práci sa nielen zameriavam na skúmanie sféry práce s neprofesionálnymi hercami zvolených tvorcov, ale aj na to, ako vytvárajú svoje postavy, zachytávajú ich kamerou a v konečnom dôsledku vyjadrujú hlboké príbehy a témy. Pôvab neprofesionálnych hercov spočíva v ich schopnosti vniesť do postáv, ktoré stvárajú, autenticitu a surovosť, a v práci sa teda zaoberám otázkami, akú úlohu zohrávajú neprofesionálni herci pri vytváraní autenticity vo filme a ako sa vo výbere hercov odráža filmárska filozofia zvolených tvorcov. Nedostatok formálneho vzdelania neprofesionálnych hercov často vedie k výkonom, ktoré nie sú zaťažené tradičnými hereckými konvenciami, čo umožňuje pocit realizmu, ktorý dodáva ich postavám a príbehom hĺbku a dôveryhodnosť.

Obaja autori majú skúsenosti s obsadzovaním hercov z rôznych prostredí, pričom často vyberajú osoby, ktoré majú životné skúsenosti, ktoré sa zhodujú s postavami, ktoré stvárajú. Obaja režiséri sú taktiež známi tým, že vo svojich filmoch skúmajú marginalizované alebo prehliadané subkultúry, a zaujíma ma, či tak ich filmy spochybňujú alebo naopak posilňujú reprezentáciu marginalizovaných komunit. Skúmaním autorských rozhodnutí môžeme získať prehľad o vyvíjajúcej sa úlohe (ne)hercov vo filme a o tom, ako súčasní filmári posúvajú hranice rozprávania a reprezentácie. Neprofesionálni herci z týchto

komunít často vnášajú do svojich stvárnení hĺbku, čím divákovi ponúkajú pohľad do svetov, ktoré by inak možno nevideli. Ústredným bodom práce je skúmanie rôznych filmových techník, ktoré títo režiséri využívajú a vytvárajú tak prostredia, ktoré napriek svojej fiktívnej povahe pôsobia hmatateľne reálne. Každý prvok, od starostlivého výberu prostredia až po využívanie improvizácie a spolupráce s neprofesionálnymi hercami, prispieva k pohlcujúcej kvalite týchto svetov. Zaujímá ma, ako Andrea Arnold a Harmony Korine vyvažujú naratívnu štruktúru so spontánnosťou neprofesionálnych hercov a cieľom práce je pozrieť sa na tieto metódy a sieť rozhodnutí, ktoré formujú ich filmy.

1. Andrea Arnold

Celovečerným debutom Andrey Arnold bol film *Red Road* (2006), ktorý sleduje život operátorky bezpečnostného kamerového systému CCTV v Glasgowe, ktorá sa stane posadnutá mužom, ktorého sleduje na svojich monitoroch. Už od začiatku kariéry Andrey Arnold tento debutový film naznačuje dojem autenticity v jej tvorbe. Film nakrúcala na skutočných lokáciách a využila neprofesionálnych hercov, čo všetko vytvorilo nenásilný pocit ozajstnosti postáv a príbehu.¹

Ďalším celovečerným filmom Andrey Arnold bol *Fish Tank* (2009), ktorý sleduje Miu, izolovanú a rebelujúcu tínedžerku, ktorá nachádza útechu v hip-hopovom tanci a túži sa stať profesionálnou tanečnicou a uniknúť z bezútešného sídliska, kde vyrastá. Keď jej matka privedie domov nového priateľa, naruší krehkú rovnováhu Miinej existencie, pretože ich vzťah sa stáva čoraz zložitejším. Film, podobne ako väčšina Arnoldovej tvorby, ukazuje a dáva hlas tým najobyčajnejším ľuďom na svete a nachádza krásu v úskaliach skutočného života. Podobne ako *Red Road* (2006), aj *Fish Tank* (2009) ponúka surový a intímny pohľad na Miu, ktorú skvele stvárnila debutujúca Katie Jarvis. Šéfredaktorka FF2 Jan Lisa Huttner vo svojej recenzii na film hovorí: *"Nepamätám si, že by som sa niekedy predtým stretla s postavou, akou je Mia: vulgárna, ale očividne inteligentná, poškodená, ale aj vynaliezavá a odolná. Dobré konce sú pravdepodobnejšie ako zlé, pretože Miino správanie nám dáva dôvod na nádej."*²

Tretím celovečerným filmom Andrey Arnold bola adaptácia románu britskej autorky Emily Brontë s názvom *Búrlivé výšiny* (*Wuthering Heights*, 2011). Tomuto filmu som sa rozhodla nevenovať tak podrobne v tejto práci z toho dôvodu, že sa jedná o dielo s klasickou predlohou a danými postavami. Síce vo filme režisérka taktiež obsadila niekoľko neprofesionálnych hercov, sústredím sa však viac na jej filmy, ktoré sú zasadené v súčasnosti a paralela medzi postavami a ich (ne)hercami je výraznejšia. Je ale zaujímavé spomenúť, že vzhľadom na to, že Brontë opisuje Heathcliffa ako "cigána tmavej pleti", Andrea Arnold hľadala herca z rómskej komunity v Spojenom kráľovstve. Hľadanie sa potom rozšírilo na yorkshirských hercov vo veku 16 až 21 rokov zmiešanej rasy, indického, pakistanského, bangladéšskeho alebo blízkovýchodného pôvodu. Do úlohy Heathcliffa bol nakoniec obsadený James Howson, čo bolo prvýkrát, čo túto úlohu stvárnil herec čiernej

¹ ROBINSON, Tasha. *Director Andrea Arnold on the cross-country party that produced American Honey*. Online. The Verge. 2016-09-29. Dostupné z: <https://www.theverge.com/2016/9/29/13109072/american-honey-movie-director-interview-andrea-arnold-tiff-2016>.

² HUTTNER, Jan Lisa. *FISH TANK: Andrea Arnold Pulls Treasure from the Muck*. Online. FF2 Media. 2010-02-15. Dostupné z: <https://thehotpinkpen.azurewebsites.net/2010/02/15/fish-tank-2009-review-by-ff2-media/>.

pleti.³ Castingová režisérka Lucy Pardee mala na starosti obsadenie detí vo filme a robila castingy pre deti zo súkromnej školy, ktoré nemali žiadnu hereckú skúsenosť.⁴ *“Vždy som vedela, že do úlohy Heathcliffa chcem obsadiť neznámeho herca, pretože je to taká drsná postava. Potreboval mať v sebe skrytý hnev, ktorý bol jednoducho prítomný od prvého momentu, keď ho diváci uvidia. Cítila som, že použitie niekoho, kto nikdy predtým nehral, prinesie do filmu iný druh pocitu. Mali sme otvorené castingy pre verejnosť a James sa ich zúčastnil. Hľadal si prácu v centre pre nezamestnaných v Leedsi, uvidel jeden z plagátov a prišiel. Nikdy predtým nič také nerobil. Polovica hercov nikdy predtým nehrala.”*⁵

Film Americká jízda (American Honey, 2016) znamenal pre Andreu Arnold jej prvý vstup do americkej kinematografie. Film sleduje skupinu dospievajúcich predavačov časopisov, ktorí prechádzajú americkým Stredozápadom. Andrea tu obracia svoju pozornosť na triedne problémy v USA. Ako uvádza vo svojej recenzii prispievateľka FF2 Tracy Shen: *“Andrea Arnold sonduje do triednych rozdielov a sociálnej ľahostajnosti v Amerike. Čo sa robí videným, je zabudnutým, a na to, čo vidíme tentoraz, určite nezabudneme.”*⁶ Využitím svojej charakteristickej ručnej kamery a dokumentárneho štýlu, ako aj obsadením neskúsených tínedžerov, ktorí patria k spoločenskej triede, ktorú príbeh zobrazuje, sa Andree Arnold opäť podarilo priniesť ďalší surový a emocionálne pôsobivý portrét tých, ktorí sa často stávajú neviditeľnými. Jej filmy vyzdvihujú do popredia členov spoločnosti, ktorí sú často vytláčaní na okraj. Navyše, jej neochvejné odhodlanie zachytiť tieto subjekty autenticky v nás zanecháva obavy o ne a núti nás o nich uvažovať.

Prostredníctvom produkčných a strihových postupov, ako sú casting, vizuálny prístup a komponovanie, dokáže Andrea Arnold predstaviť estetiku robotníckej triedy, v ktorej je prezentovaný jej život, ale nie sú vynášané žiadne súdy zo strany autora - režiséra. Pri tomto uznaní je veľmi dôležité uvedomiť si, že Andrea Arnold nevytvára úplne objektívne filmy. V skutočnosti tieto techniky pôsobia ako jemná manipulácia pri vytváraní pocitu intimity s divákom, pričom sa snaží vyvolať u diváka súcit. David Forrest definuje realizmus Andrey Arnold jeho poetickou transformáciou známych, každodenných materiálov a detailov a jeho výrazným apelom na zmysly prostredníctvom dôrazu na vnímanie, fyzickú skúsenosť. Jej tvorba čerpá z nášho vlastného vizuálneho a zmyslového vnímania životnej skúsenosti, aby umožnila empatické a stelesnené zapojenie sa do ľudí a miest, ktoré jej filmy zobrazujú.

³ CHILD, Ben. *“James Howson to be first black actor to play Heathcliff in film”*. Online. The Guardian. 2010-23-11. Dostupné z: https://www.theguardian.com/film/2010/nov/23/james-howson-heathcliff-wuthering-heights?CMP=share_btn_url.

⁴ GERAGHTY, Christine. Casting for the Public Good: BAME Casting in British Film and Television in the 2010s. *Adaptation*, Volume 14, Issue 2, August 2021, str. 168–186. ISSN 1755-0645.

⁵ KEMMERLE, Karen. *Andrea Arnold was “Nearly Possessed” By Adapting “Wuthering Heights”*. Online. Tribeca. 2012-10-03. Dostupné z: <https://www.tribecafilm.com/news/512c18cb1c7d76d9a9000a7d-andrea-arnold-was-nearly>.

⁶ HUTTNER, Jan Lisa. *AMERICAN HONEY*. Online. FF2 Media. 2016-09-29. Dostupné z: <https://thehotpinkpen.com/2016/09/29/american-honey/>.

Zdôrazňovaním univerzálnych, skúsenostných vizuálnych a zvukových referenčných bodov a vyzývaním diváka prostredníctvom opakovania, trvania a iných foriem vyjadrovania, aby sa pozastavil pri týchto každodenných javoch, Arnoldovej tvorba v duchu nového realizmu robí lyrickým to, čo sa často ignoruje.⁷

Ak sa na známu krajinu alebo predmet pozeráme dostatočne dlho, alebo ak sa nám takýto obraz dostane do centra pozornosti a my máme nástroje, aby sme si ho predstavili oddelene od jeho praktického, každodenného použitia, získava nový význam. Vo filmoch Andrey Arnold sa steblá trávy, kvety, ploty, stĺpy, materiálne prvky každodennej skúsenosti, povyšujú, transformujú a uskutočňujú proces poetického oživenia. Jej realistický štýl podporuje angažovaný spôsob diváctva a proces pozorovania sa uskutočňuje aj prostredníctvom jej protagonistov – všetci sú outsidermi, ktorých názory zdieľame, keď nápadne skúmajú svoje prostredie. Pre postavy Andrey Arnold fungujú okná a dvere ako filmové plátna a pozorovaním pozorovateľa režisérka vyzýva, aby sme si podobne vytvorili kino z našich vlastných svetov.

1.1. Postavy verzus prostredie

„Keď píšem, vždy vidím, čo píšem. Samozrejme, pracujem aj s tým, čo nájdem, ale veľa vecí vo filme je od začiatku v mojej hlave a na stránke. Takže sa to začína už pri písaní. Vždy vidím film a niekedy som naozaj frustrovaná, keď ho nevidím. Poznám podstatu filmu a viem, čo je jeho srdcom už počas písania, ale som otvorená aj tomu, čo objavíme, pretože to je filmová tvorba. Vyjdete s nejakým zámerom a potom sa stretnete so všetkými vecami, ktoré sú iné, než ste očakávali. Takže som vždy do nejakej miery otvorená, ale zároveň si v sebe nesiem, aké by to malo byť, ako chcem, aby to vyzeralo. A niektoré veci veľmi tvrdo strážiame, aby sme ich do filmu dostali.“⁸

Filmy Andrey Arnold spája niekoľko opakujúcich sa tematických a estetických tendencií. Ako už bolo spomenuté, všetky sa týkajú outsiderov, ktorých spôsob nazerania na svet zdieľame, zväčša prostredníctvom záberov z uhlu pohľadu postavy (tzv. POV) alebo záberov cez rameno. S ohľadom na to Andrea Arnold uprednostňuje ručnú kameru a pomer 4:3, ktorý umožňuje pohlcujúci spôsob portrétovania, pretože, ako sama hovorí, jej filmy sú *”zvyčajne o jednej osobe a jej zážitkoch zo sveta”⁹*. Arnold vyvoláva v divákovi stelesnený pocit, že divák

⁷ FORREST, David. *NEW REALISM: Contemporary British Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press Ltd, 2020. ISBN 978 1 4744 1303 9.

⁸ MALLET, Whitney. *Human Highway: Writer/Director Andrea Arnold Talks American Honey*. Online. Filmmaker. 2016-09-29. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/100002-human-highway-writerdirector-andrea-arnold-talks-american-honey/>.

⁹ ROBINSON, Tasha. *Director Andrea Arnold on the cross-country party that produced American Honey*. Online. The Verge. 2016-09-29. Dostupné z:

"je tam", tzn. že má pocit, že je prítomný v scéne, ale samotná povaha jej estetiky vytvára taktiež angažovanejší efekt, ktorý podporuje ilúziu, že divák "je s", tzn. že prežíva obsah scény spoločne s postavou.¹⁰ Neúnavná, pohyblivá a spoluúčastná kamera dopomáha k tomu, že jej filmy uprednostňujú stelesnenú evokáciu dychu a dotyku, ktoré sú sprostredkované intímnymi scénami, ktoré jej filmy zobrazujú s jej protagonistami. David Forrest taktiež poukazuje na to, že tento zmysel pre štruktúrovaný prístup k forme, ktorý podporuje spôsob atmosférickej zakotvenosti, je cítiť v jej dvojitom prístupe ku krajine a poetike miesta. Na jednej strane intenzívne subjektívne zamerané zobrazenie interakcie jednej postavy s konkrétnym miestom umožňuje, aby bolo miesto zobrazené ako prežité a zažité. Na druhej strane viac kontemplatívnejší rozmer Arnoldovej estetiky predstavuje pretrvávajúci dôraz na detaily vybudovaného a prirodzeného prostredia, v ktorom sa nachádzajú jej postavy, a rozširuje sa na vypointované a viacrozmerné zaobchádzanie so zvieratami, a to nielen ako s tematickými protipólmi ľudských subjektov, ale aj ako s neoddeliteľnými prvkami viacvrstvovej evokácie priestoru. Ako príklad by sa dal použiť kôň vo filme Fish Tank (2009), ktorého Mia nájde uviazaného na malom pozemku a pokúsi sa ho neúspešne oslobodiť. Koňa vlastní kočovná rodina a väčšinu života trávi priviazaný na parkovisku za mestom, ktoré mu vôbec nie je prirodzeným prostredím. Keď sa v závere filmu Mia dozvie o jeho smrti, hlboko ju to zasiahne a rozplače sa – jej súcit so zvierateľom možno interpretovať tak, že sa v ňom a jeho životných okolnostiach Mia spoznáva a rovnako ako kôň, ktorý je zviazaný na pre neho neprirodzene malom priestore, sa snaží Mia oslobodiť od malomesta, z ktorého pochádza, a vzťahov s matkou a jej priateľom, ktoré ju zväzujú.

V jadre jej tvorby je teda určitý druh neurčitosti. Čiastočne to vyplýva z toho, že využíva neprofesionálnych hercov, ktorých status potvrdzuje prítomnosť jej naratívu aj mimo filmový záber. Zároveň prostredie je ústredným prvkom vytvárania významov v rámci fikcie a funguje ako prvok vytvárania miesta, ktorý vyzýva k identifikácii a účasti, pričom sa známe a všedné prvky životnej skúsenosti využívajú ako zdroje na prehĺbenie diváckeho hodnotenia postavy a situácie. *„Keď som sa rozprávala s deťmi v týchto skupinách¹¹, veľa z nich hovorilo o tom, že sa pozerajú z okna a vidia rozľahlú krajinu, ktorá sa nikdy nemení, zeleň a oblohu. Hovorili o tom, že veľkú časť ich cesty tvorilo len pozeranie z okna, keď išli z jedného mesta do druhého. Spomínam si na jedno dievča, že ju to kedysi naozaj dostávalo do kolien, že toto bol jej jediný výhľad. Pomyslela som si, že to musí byť dosť ťažké, sedieť celý deň v dodávke hodiny a hodiny a hodiny a pozerat' sa von. Ale potom som si povedala, že predsa nie, nemôžu si myslieť, že za oknom nič nie je. Za oknom vždy niečo je. Tak som sa snažila*

<https://www.theverge.com/2016/9/29/13109072/american-honey-movie-director-interview-andrea-arnold-tiff-2016>.

¹⁰ FORREST, David. *NEW REALISM: Contemporary British Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press Ltd, 2020. ISBN 978 1 4744 1303 9.

¹¹ Arnold hovorí o deťoch, ktoré pracujú ako podomoví predavači, s ktorými sa stretla, keď medzi nimi hľadala (ne)hercov do filmu Americká jízda (American Honey, 2016)

*hľadať všetky drobnosti. Hovorila som si, že predsa to nemôže byť len rovná čiara. Budú tam zvlhnené horizonty a na rôznych miestach budú iné vtáky a iné stromy. Začala som hľadať všetky tieto druhy textúr, nie keď sme natáčali film, ale keď som sama cestovala. Len som sa snažila pozerieť trochu pozornejšie.*¹² Tento ritualizovaný dôraz na participáciu vytvára podmienky pre ďalší príklad záujmu autorky o pozorovanie ako prvok jej rozprávania, ale aj ako rutinu každodenného života. Pohľad z okna je tu nesmierne významný, keďže sa vo filme opakuje približne päťdesiatosem krát (čo predstavuje viac ako päť percent záberov filmu). Vo väčšine prípadov je to pohľad Star, ktorý zdieľame, keď sa v priebehu filmu odohráva množstvo meniacich sa krajinných scenérií. V istom zmysle tieto zábery plnia naratívnu funkciu, uvádzajú diváka a postavy do nových priestorov a naznačujú povahu týchto priestorov (napríklad mestské, vidiecke, bohaté, chudobné), keď členovia skupiny mladých predavačov komentujú nové prostredia, kam zavítajú. Opakovanie záberov z okna ako spôsobu, ako si predstaviť Starino aj naše vlastné chápanie mnoho vrstevnatých krajín, ktoré obývame a ktorými prechádzame, neukotvuje pocit pasivity – naopak, Americká jízda (*American Honey*, 2016) nás núti predstaviť si a uznať viaceré paralelné dianie, ktoré sa odohráva popri tom Starinom.

David Forrest vysvetľuje, že tento jav "nepretržitého stávania sa" a možnosti uvažovať o filmovej krajine ako o "procese"¹³, pôsobí diegeticky, ale divák ho pociťuje a identifikuje aj nediegeticky.¹⁴ To je pre realistické filmy Andrey Arnold rozhodujúce. Priestor teda nie je ani kulisou, ani autentickým prvkom fikcie, ale je reprezentovaný viacerými mechanizmami ako premenlivý a tvárny. Napríklad keď v závere filmu *Fish Tank* (2009) vidíme Miu, ktorá opúšťa svoje rodné malomesto a díva sa cez zadné sklo auta na svoju mladšiu sestru, ktorá ju so smútkom vypravádza a splýva s panelákmi, ktoré má za sebou. Hneď na to nasleduje posledný záber filmu, ktorý ukazuje pohľad na sídlisko, kde sa pomedzi panelákmi vznáša balón a stúpa k oblakom, až napokon vyletí mimo kantnu záberu. Tieto obrazy mladých postáv, ktoré sa stretávajú so svetom a dávajú mu zmysel, sú prerušované zábermi, ktoré dávajú zmysel poetickému potenciálu ich prostredia.

Vo svojej tvorbe sa Andrea Arnold odovzdáva poetike každodennosti, ktorú by sme mohli považovať za súčasť narácie vedenej obrazom, v ktorej sa význam konštruje v samostatných obrazoch a prostredníctvom nich a/alebo prostredníctvom opakujúcich sa formálnych vzorcov. Arnoldovej dlhoročný spolupracovník a kameraman Robbie Ryan

¹² MALLETT, Whitney. *Human Highway: Writer/Director Andrea Arnold Talks American Honey*. Online. Filmmaker. 2016-09-29. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/100002-human-highway-writerdirector-andrea-arnold-talks-american-honey/>.

¹³ MASSEY, Doreen. *Landscape/Space/Politics: An Essay*. Online. Faculty of Social Sciences, The Open University. 2010. Dostupné z: <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/08/landscape-space-politics.pdf>.

¹⁴ FORREST, David. *NEW REALISM: Contemporary British Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press Ltd, 2020. ISBN 978 1 4744 1303 9.

opisuje tento proces celkom priamočiara: *"Andrea [Arnold] by to nazvala poetickým realizmom. Snažíte sa byť lyrickí s niečím, čo je skutočné."*¹⁵ Andrea Arnold sa sama stavia do pozície rozprávačky, ktorá je primárne motivovaná vizuálnymi podnetmi, a nie napríklad rozvinutejšími štruktúrnymi témami. Komplexné témy filmu sú kondenzované v rámci pomyselnej a skutočnej vizuálnej ikonografie, aby poskytli "pocit", a nie direktívny význam. Ako hovorí Stella Hockenull, predstavuje to proces, v ktorom Andrea Arnold *"zdôrazňuje prostredie a uprednostňuje obraz pred rozprávaním"*¹⁶. Tieto obrazy však neznamenajú odstup alebo objektivizáciu. Naopak, ako Arnold s nadšením zdôrazňuje, ponúkajú cesty k hlboko stelesneným reprezentáciám postáv a ich prostredia: *„Celý čas sme cestovali, veci sa neustále menili. V mojich ostatných filmoch som v čase, keď sme natáčali, už naozaj poznala naše filmové lokácie. Keď sme natáčali, vedela som, s čím mám do činenia. Zatiaľ čo v tomto filme [Americká jízda (American Honey, 2016)] som mala menej prehľad o miestach, na ktoré sme išli. Veľa som cestovala. Niektoré miesta som poznala veľmi dobre. S niektorými miestami som si vytvorila spojenie."*¹⁷ Tieto efemérne fragmenty každodenných skúseností dodávajú portrétom postáv osobitú štruktúru a naznačujú hĺbku a komplexnosť života, ktorá presahuje prchavé záblesky, ktoré sa ponúkajú. Tieto vizuálne stratégie sú v súlade s poetikou každodennosti.

Vo filme Americká jízda (American Honey, 2016) sa široké témy ekonomickej marginalizácie a neľudskosti voľného trhu, kde je samotné telo komodifikované, opäť predstavujú ako vydestilované v rámci konkrétneho obrazu filmových postáv, ktoré riadili režisérkin tvorivý proces: *„Bol to obraz toho, že sú mimo vecí a snažia sa dostať dovnútra a byť prijatí ľuďmi v domoch. Bola v tom akási zraniteľnosť, keď boli na prahu alebo na parkovisku, akoby sa snažili, aby ich ľudia prijali, aby ich ľudia počúvali a kupovali to, čo predávajú. Mám veľmi silnú spomienku na to, ako som ich videla predávať a snažiť sa prilákať ľudí. Sú to akési osamelé postavy na tom obrovskom asfalte alebo pred domom, kde neboli veľmi vítaní. Bol to veľmi dojemný pocit, s ktorým som odchádzala, keď som s nimi strávila nejaký čas. Dúfam, že to je dobre zobrazené aj vo filme."*¹⁸

Andrea Arnold tak spája tento spôsob afektívneho, obrazom vedeného rozprávania so širším uznaním, že jej filmy nie sú koncipované inštrumentálne, aby boli poháňané "problémom" – postava v tvorbe Andrey Arnold nie je mechanizmom, prostredníctvom ktorého sa

¹⁵ JENKINS, Jennifer. *Remaking the Landscape: The Changing Face of Britain*. Londýn: Profile Books. 2002. ISBN 978-1861973757.

¹⁶ HOCKENHULL, Stella. *British Women Film Directors in the New Millennium*. Londýn: Palgrave Macmillan. 2017. ISBN 978-1-137-48991-3.

¹⁷ MALLETT, Whitney. *Human Highway: Writer/Director Andrea Arnold Talks American Honey*. Online. Filmmaker. 2016-09-29. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/100002-human-highway-writerdirector-andrea-arnold-talks-american-honey/>.

¹⁸ ZUCKERMAN, Esther. *Arnold on her mesmerising party on wheels, American Honey*. Online. The A.V. Club. 2016-30-09. Dostupné z: <https://film.avclub.com/andrea-arnold-on-her-mesmerizing-party-on-wheels-ameri-1798252554>.

uskutočňuje analýza, ale skôr cestou do prežívanej skúsenosti a kanálom pre širšiu emocionálnu projekciu: „*Film je pre mňa cesta, na ktorú sa musím vydať. Začína u mňa samej a smeruje von. Svoje filmy robím so sociálnym zameraním. Nie je to veľká vec a nechcem to ľuďom strkať do tváre, ale je to stále prítomné v mojich pocitoch a myslení. Takto jednoducho vidím svet.*“¹⁹ Vo svojom krátkom filme *Dog* z roku 2001 v opakujúcich sa kompozíciách sa kamera nachádza v nízkom pohľade medzi lístím s ostro kontrastnými hĺbkami ostrosti, pričom sa striedajú detaily popredia a jasnosť vzdialenej krajiny, pričom divoké zvieratá a samotné roviny nie sú prezentované izolovane, ale ako súčasť živej, štruktúrovanej krajiny. Tento cit pre ekológiu sídliska a jeho okolia uľahčuje komplexné spracovanie vzťahov medzi ľuďmi a zvieratami vo filme, keď postava Johna zabije psa. To podnieti Leah k úteku, pričom dlhý záber ju ukazuje, ako sa pohybuje v diaľke cez pustatinu, ale až potom kamera spočinie na oku mŕtveho psa. Tento kontemplatívny moment akoby spustil Leahin posilnený pohyb smerom k živočíšnosti, a keď sa vráti domov, na násilie jej nahnevanej matky reaguje štekotom ako pes, pričom film sa končí detailným záberom, spočívajúcim na jej smútiacej tvári. Kombinácia smrti zvierat a utrpenia dospievajúcich a zakomponovanie týchto prvkov do krajiny a prostredníctvom nej pripomína taktiež Miin vzťah ku koňovi vo filme *Fish Tank* (2009) a Heathcliffove stretnutie so psami a králikmi vo filme *Búrlivé výšiny* (*Wuthering Heights*, 2011).

V jej ďalšom krátkom filme *Vosa* (*Wasp*, 2003) zase kladie dôraz na detaily a textúry vnútorného aj vonkajšieho prostredia, ktoré jej postavy obývajú, a snaží sa vyzdvihnúť ich intímnu a fyzickú skúsenosť s týmito miestami. Napríklad po tom, čo sa postava Zoë stretne s Daveom, kamera z pohľadu zaberá ružový kvet, rozostrený v popredí, ktorý zakrýva niečo, čo sa zdá byť zatráveným dvorom, a v diaľke sídlisko z červených tehál. Zmeny hĺbky ostrosti opäť zdôrazňujú vrstvy krajiny a jej ľudských a neľudských zložiek a uvedomujú si potenciál krásy v tomto prostredí. Následne kamera zozadu sleduje skupinu detí, ktoré kráčajú po zeleni, a potom ďalší štruktúrovaný záber krajiny, tentoraz so stebkami trávy jemne sa pohybujúcimi vo vetre v popredí a dvoma ženami na balkóne bytu v zadnej časti záberu.

Uprednostňovanie špecifického druhu domácich a veľmi osobných detailov sa objavuje v celej tvorbe Andrey Arnold a je obzvlášť významné v scénach v Miinej izbe vo filme *Fish Tank* (2009) a v Starinom dome vo filme *Americká jízda* (*American Honey*, 2016). Vo filme *Vosa* (*Wasp*, 2003) sa zase scéna končí, keď Zoë otvorí okno a nechá osy vyletieť von. Rovnako ako Miine pokusy oslobodiť koňa a podobné Starine oslobodenie hmyzu z bazénu fungujú ako ďalší krok k vykresleniu súčinnosti medzi ľuďmi a inými formami života. V ďalšej sekvencii Zoë a deti kráčajú do krčmy a pocit blízkosti je opäť zdôraznený prostredníctvom

¹⁹ O'HAGAN, Sean. *Andrea Arnold: "I always aim to get under the belly of a place"*. Online. The Guardian. 2016-10-09. Dostupné z: https://www.theguardian.com/film/2016/oct/09/andrea-arnold-interview-american-honey-shia-labeouf-sasha-lane?CMP=share_btn_url.

ručnej kamery, s blízkymi zábermi chodidiel, nôh a iných častí tela, ktoré vyjadrujú ich pohyb v krajine. Rovnako ako v predchádzajúcich scénach Arnold zdôrazňuje aj širší kontext prostredia dlhým záberom z úrovne cesty na diaľnicu, ktorý ukazuje rodinu v diaľke kráčajúcu po moste, a potom detailným záberom na lienku šplhajúcu sa po steblo trávy s rozmazanými autami v pozadí. Prírodné obrazy sa teda opäť používajú ako analógia k ľudským subjektom filmu.

Používanie ručnej kamery zvyšuje intimitu scén a okamžite nás vtáhuje do deja aj vo filme *Fish Tank* (2009). Andrea Arnold nás spája s hlavnou hrdinkou tým, že nás necháva vidieť všetko Mii očami, keďže *"nikdy nevystúpi, aby vysvetlila veci z iného uhla pohľadu"*.²⁰ Dôvodom bolo, že jedným z jej hlavných záujmov bolo *"podporiť divákovu empatiu k jej problémovej protagonistke"*.²¹ Prostredníctvom kamery vytvára autorka vo filme pocit intimity, kedy Mii svet vidíme hlavne jej očami. Andrea Arnold zvolila formát v pomere strán 1,33:1, takže obrazovka je takmer štvorcová²² a upriamuje pozornosť vždy na postavu uprostred záberu. *"Moje filmy sú zvyčajne o jednom človeku a jeho skúsenostiach so svetom. Takže ich väčšinou sledujem a natáčam dosť zblízka. Je to veľmi krásny formát pre postavu. Rámuje ju s obrovským rešpektom. Dáva jej to akúsi česť, postave v tomto formáte."*²³ Odlesky slnka často tancujú po objektíve na spôsob domácich amatérskych fotiek. Film sa točil v lete a to mu dodáva jasnú, teplú atmosféru, ktorá pretína ponurú šedú farebnú gradáciu a vytvára atmosféru, ktorá je menej nešťastná ako v tradičných filmoch sociálneho realizmu. Autorka tiež udržiava Miu počas celého filmu v tesnej vzdialenosti prostredníctvom polodetailov a detailov a zobrazuje Miu v strede záberu, aby nám ukázala svet z jej pohľadu.

Andrea Arnold v tomto filme tiež zaviedla techniku "slooge" počas scén so zvýšenými emóciami, keď je scéna v spomalenom zábere a používa 48f snímok za sekundu pre intímne a zmyselné momenty.²⁴ Vo filme sa sexuálna príťažlivosť vyjadruje aj zmyselnejšie, a to pomocou spomalených záberov Mii, ktorá si užíva fyzickú blízkosť pri tom ako ju Connor nesie na chrbte alebo keď vdychuje Connorovu čerstvo nastriekanú vodu po holení, keď sa nad ňou skláňa. To vytvára pocit eufórie, s ktorým sa možno stotožniť. Okrem toho silné spoliehanie sa na ručnú kameru nielenže umiestňuje divákov do centra diania, ale tiež zvyšuje napätie a dodáva filmu dokumentárnejší pocit. Andrea Arnold dáva kamere obmedzený výhľad, kúpe miestnosť v červenom svetle a spomaľuje tempo prostredníctvom

²⁰ EBERT, Roger. *A teen girl looking for trouble just as it's looking for her*. Online. RogerEbert.com. 2010-02-03. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/fish-tank-2010>.

²¹ THOMPSON, Patricia. *Hard Lessons*. *American Cinematographer*. 02 2010. str. 18.

²² CALHOUN, Dave. *Fish Tank*. Online. Timeout. 2010-03-23. Dostupné z: <https://www.timeout.com/movies/fish-tank>.

²³ ROBINSON, Tasha. *Director Andrea Arnold on the cross-country party that produced American Honey*. Online. The Verge. 2016-09-29. Dostupné z: <https://www.theverge.com/2016/9/29/13109072/american-honey-movie-director-interview-andrea-arnold-tiff-2016>.

²⁴ THOMPSON, Patricia. *Hard Lessons*. *American Cinematographer*. 02 2010. str. 22

„sloogu“. Ruch sveta ustupuje, aby vyniklo len úzkostlivé dýchanie. Divák si tak miestami príde ako votrelec, kedy ho scéna láka a zároveň odpudzuje, pretože sa díva na niečo intímne a stáva sa voyeurom. Tieto kamerové techniky pomáhajú Andree Arnold vytvárať estetiku jej filmov tým, že diváka dištancujú vytváraním atmosféry autenticity a legitimacy sociálnej reality, a potom ho opäť emocionálne vtiahnu do deja a prostredníctvom intímnych momentov sa s postavami spoja. Tento pocit voyeurizmu je zo strany Andrey Arnold vedomým aktom, pretože napriek jej starostlivej kontrole natáčania sa zároveň aj čiastočne bráni role vševediacej filmárky: *"Namiesto toho sa jej dielo neustále vracia k nebezpečne konfliktnému spojeniu medzi pozorovateľom a pozorovaným a k prenosu moci v rámci tejto výmeny."*²⁵ V rozhovore týkajúcom sa jej realistického štýlu Andrea Arnold upresnila: *"Neustále som sa snažila nájsť spôsob, ako cítiť to, čo si postava myslí, a experimentovala som s týmito momentmi, aby som sa pokúsila nájsť toto miesto... keby som si myslela: 'Natočím sociálno–realistický film', potom by som možno takéto veci nerobila a niečo by sa stratilo."*²⁶

Ako tvrdí Jonathan Murray, *"Arnoldovej záujem o exteriérovú topografiu vychádza z jej zjavného presvedčenia, že ľudia sú hlboko formovaní miestami, ktoré obývajú. Zobrazenie miest predstavuje účinný spôsob, ako preniknúť hlboko do skrytej zložitosti ľudí"*²⁷. Toto skúmanie miesta ako určujúceho faktora identity nás vracia k miestu, ktoré zastáva Andrea Arnold v kontexte nového realizmu. Lyricky stavia do popredia prostredie, v ktorom sa jej postavy pohybujú, a to nie ako obyčajnú dekoráciu, ale ako základný prvok ich poetiky: *„Miesto, kde sa narodíte a kde ste vyrastali, má do istej miery obrovský vplyv na to, aký je váš život. Vaše okolnosti a prostredia, do ktorých ste sa narodili, sú všetkým, najmä keď ste mladí. Myslím, že možno práve preto sa pri natáčaní nechávam unášať prostredím a miestom. Záleží na tom a vypovedá to niečo o ľuďoch – kto sú a ako žijú. Všetky moje filmy mali tento prvok. Keď premýšľam o ďalšej veci, ktorú budem robiť, viem, že to budem robiť znova, pretože filmová lokácia je niečo ako postava."*²⁸

Filmová reč Andrey Arnold sa zaoberá vzťahmi medzi miestom a identitou a pozorne pristupuje k skúsenosti, a to z hľadiska reprezentácie – do popredia sa dostávajú textúrované a hmatové stretnutia medzi postavami a krajinou, ktorú obývajú, s cieľom evokovať známe miesta a zmysly, aby sa diváci napojili a následne si nanovo predstavili vlastný zmysel pre miesto a bytie vo svete. Ako David Forrest podotýka, Andrea Arnold k tomu dospieva prostredníctvom vysoko štruktúrovaných a dôkladných prístupov k

²⁵ Mullen, Lisa (2009), 'Estate of Mind', Sight and Sound, 19: 10, str. 19

²⁶ Social Realism In A Poetic Lens, Graham Fuller, Jan. 14, 2010

²⁷ MURRAY, Johnatan. Red Roads from Realism: *Theorising relationships between technique and theme in the cinema of Andrea Arnold*. Journal of British Cinema and Television, vol. 13, 2016, no. 1, str. 197.

²⁸ SMITH, Damon. *Andrea Arnold, Fish Tank*. Online. Filmmaker. 2010-01-13. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/1403-andrea-arnold-fish-tank/#.XIZGuRP7SCd>.

mizanscéne, čo sa môže nazvať rozprávaním vedeným obrazom, ktoré vyvoláva pocit bytia s protagonistom, a vytváraním detailov a vyzdvihovaním vizuálnych perspektív, ktoré upozorňujú na konvenčne prehliadané aspekty každodenného života a transformujú ich.²⁹ Tieto spôsoby poetiky sú imerzívne, evokujú a transformujú každodenný život, čím dochádza k obnovenému kritickému zapojeniu do skúsenosti s realitou. Filmy Andrey Arnold vyvolávajú a podporujú vzťah k intímnym perцепčným a telesným skúsenostiam tohto sveta. Práve tento poetický apel na materiály a skúsenosti nášho každodenného života je základom jej tvorby.

1.2. Casting a práca s (ne)hercami

Pozornosť venovaná kráse a súcitná kamera v tvorbe Andrey Arnold vyvoláva empatiu a emocionálnu angažovanosť, a tak jej dôrazu na intimitu a ľudskosť pomáha vytvárať estetiku robotníckej triedy, ktorá rezonuje vo všetkých jej filmoch. Omar Ahmed vysvetľuje, ako Andrea Arnold vytvára estetiku robotníckej triedy prostredníctvom viacerých filmových prvkov, ako je prirodzené osvetlenie, neprofesionálni herci, lokálne nakrúcanie a observačný štýl, ktorý *"úprimne diktuje súčasnú a brutálne úprimnú neorealistickú agendu"*³⁰. Andrea Arnold sa opakovane rozhoduje hľadať neznámych hercov do hlavných úloh vo svojich filmoch a táto riskantná metóda sa jej veľmi vyplatila už v spomínanom filme *Fish Tank* z roku 2009, v ktorom v úlohe drsnej, ale problémovej tínedžerky, ktorá sa dostane pod vplyv nového priateľa svojej slobodnej matky Connora (Michael Fassbender), excelovala neherečka Katie Jarvis. Využíva tu hercov s rôznym stupňom skúseností, napríklad Kierston Wareing predtým spolupracovala s Kenom Loachom a Michael Fassbender mal za sebou množstvo filmových úloh. *"V skutočnosti som chcela do úlohy Michaela Fassbendera obsadiť tiež neherca. V mojom miestnom parku bol muž, ktorý vysypával koše, a mal zaujímavý vzhlad. Rozmýšľala som o ňom. Ale keď som obsadila Katie, ktorá nikdy predtým nikde nehrala, pomyslela som si, že by to mohlo byť priveľa, mať dvoch ľudí, ktorí nikdy nehrali. A potom som si povedala, že ak do tejto úlohy obsadím herca, tak to bude odzrkadľovať skutočnú situáciu; je viac znalý, je starší, sebavedomejší a istejší. Ona nie je, je mladá a nevie. Takže som dala na to, že obsadenie herca a neherca bude fungovať z hľadiska oboch príbehov a že to každému z nich dodá váhu, ktorá bude pre príbeh správna. Neprofesionál sa učí od profesionála, ale aj profesionál sa učí od neprofesionála. Pracujú s niekým, kto je úplne nepredvídateľný. Nevedia, čo sa stane."*³¹ Andrea Arnold obsadila neznámu herečku Kate Jarvis, aby reprezentovala robotnícku triedu a hrala hlavnú hrdinku Miu kvôli jej veľmi

²⁹ FORREST, David. *NEW REALISM: Contemporary British Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press Ltd, 2020. ISBN 978 1 4744 1303 9.

³⁰ AHMED, Omar. *FISH TANK (Dir. Andrea Arnold, 2009, UK) - Broken Britain*. The Accents of Cinema. 2010.

³¹ MOTTRAM, James. *Andrea Arnold Talks About Her Unconventional Cast In American Honey*. Online. Filmink. 2016-11-02. Dostupné z: <https://www.filmink.com.au/andrea-arnold-talks-about-her-unconventional-cast-in-american-honey/>.

reálnym emóciám. *"Vždy som chcela do role Mie niekoho skutočného. Chcela som niekoho, kto by mi robil problémy naozaj. Chcela som dievča, ktoré by nemuselo hrať, mohlo by byť samo sebou."*³² Pri vytváraní pocitu autenticity sa tiež Arnold rozhodla nakrúcať film chronologicky, aby Kate Jarvis pomohla udržať si prehľad o dejovom oblúku: *"Celý scenár zatajila nielen Kate Jarvis, ale aj všetkým hercom, zápletku im odhalila len niekoľko dní vopred, aby ich reakcie boli reálne."*³³

Jej ďalší film Americká jízda (American Honey) z roku 2016 trvá 163 minút, má kľukatý, zdanlivo bezcieľny dej bez zreteľného záveru a taktiež obsahuje obsadenie prevažne neznámych a neprofesionálnych hercov, s výnimkou amerického herca Shia LaBeouf. Realizácia tohto filmu je výsledkom výraznej dôvery v umeleckú víziu Andrey Arnold a jej spolupracovníkov, hlavnú (ne)herečku opäť našla Andrea Arnold v exotickej, charizmatickej podobe texaskej tínedžerky Sashy Lane medzi tínedžerskými opilcami počas jarných prázdnin v USA: *"Keďže robíme pouličný casting, neustále chodíme za mnohými ľuďmi. Zvyčajne ideme za ľuďmi, o ktorých si myslíme, že by mohli byť vhodní. Sasha vynikla, keď som ju zbadala na pláži. Počas jarných prázdnin sú tam tisíce a tisíce tínedžerov."*³⁴

Arnoldovej metóda obsadzovania a spôsob, akým počas filmu pracovala s (ne)hereckým ansámblom, tiež umocňuje jej prístup k filmovému realizmu. Spolu s castingovými režisérkami Lucy Pardee a Jennifer Venditti hľadali hercov na okresných veľtrhoch, parkoviskách Wal-Martu, striptízových kluboch, parkoviskách a plážach. Jedenásť z pätnástich členov hereckého súboru boli neprofesionálni herci, ktorých našli počas týchto prieskumov. Andrea Arnold obsadila týchto (ne)hercov, aby zachovala spojenie s realitou: *"Vidieť tieto autentické tváre mi pripadalo veľmi dôležité."*³⁵ Toto obsadzovanie neprofesionálnych hercov – majú na pamäti pojem použitý Andreou Arnold "autentické tváre" – je veľmi blízke koncepcii "typáže" Sergeja Ejzenštejna³⁶, v ktorej boli neprofesionálni herci obsadení, aby hrali úlohy na základe vzhľadu a fyziognómie svojej tváre. Táto typáž bola založená na fotografii, ako tvrdí Andrea Arnold: *„Predtým, ako sme začali s castingom, vytlačila som si z internetu množstvo fotografií typov detí, ktoré som chcela obsadiť, a dala*

³² NEWS. *Andrea Arnold returns to Cannes with "Fish Tank"*. Online. Festival de Cannes. 2009-05-14. Dostupné z: <https://www.festival-cannes.com/en/2009/andrea-arnold-returns-to-cannes-with-fish-tank/>.

³³ MULLEN, Lisa. *Estate of mind*. Sight and Sound, vol 19 (2009), str. 16-19.

³⁴ MOTTRAM, James. *Andrea Arnold Talks About Her Unconventional Cast In American Honey*. Online. Filmink. 2016-11-02. Dostupné z: <https://www.filmink.com.au/andrea-arnold-talks-about-her-unconventional-cast-in-american-honey/>.

³⁵ ROBINSON, Tasha. *Director Andrea Arnold on the cross-country party that produced American Honey*. Online. The Verge. 2016-09-29. Dostupné z: <https://www.theverge.com/2016/9/29/13109072/american-honey-movie-director-interview-andrea-arnold-tiff-2016>.

³⁶ EISENSTEIN, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Jay Leyda (prekladateľ). New York City: Harcourt Inc. 1969. ISBN .0156309202-978

som ich castingovým režisérom/kám.”³⁷ Jack Cortvriend podotýka, že táto skupina ľudí má spoločný charakteristický vzhľad – bledý, vychudnutý a poškodený – ktorý tiež pripomína filmy Harmonyho Korinea, režiséra a scenáristu, ktorého filmy sa tiež zameriavajú na americkú mládež. Herci si tak zachovávajú spojitosť s realistickým vnímaním americkej mládeže dvoma spôsobmi: fyziologicky a prostredníctvom vlastnej prežitej skúsenosti.³⁸ Lucy Pardeem opisuje pouličný casting a hovorí, že *“je dosť netradičný, pretože sa nejedná o tradičné spôsoby obsadzovania hercov z hromady hereckých škôl a agentúr. Keď sme hľadali hlavnú postavu do filmu Fish Tank, všimla som si hlavnú predstaviteľku Katie Jarvis, ako sa háda so svojim priateľom a nadáva mu. Počkala som niekoľko minút, a keď Katie Jarvis vyšla z metra, využila som šancu a bežala za ňou, aby som ju pozvala na konkurz. Táto práca je spojená s veľkou dôverou medzi mnou a tými, ktorých oslovím, a aj z toho, ako sa človek správa, sa dá vycítiť, či má záujem vydať sa na dlhú cestu, akou je nakrúcanie filmu. Samozrejme, niektorí ľudia povedali rázne nie a vedieť, kedy sa stiahnuť, je niečo, čo som sa tiež musela naučiť.”*³⁹ Ďalej popisuje prípravu filmu Americká jízda (American Honey, 2016) a neštandardnú absenciu hereckých príprav: *„Pred natáčaním sa nerobili žiadne kamerové skúšky ani čítania, pretože Andrea Arnold nechcela, aby sa herci poznali tak, ako to je aj v príbehu, preto bolo kľúčové dôverovať svojim inštinktom, že sme vybrali správnych ľudí, ktorí budú väčšinu natáčania spolu v dodávke.”*⁴⁰

Scény sú preto vystavané na opakujúcej sa estetike: zábery sú snímané z ruky v hracej dodávke, a hoci sa najčastejšie pozeráme na Starin pohľad alebo zábery cez rameno, dochádza aj k rozptýleniu pozornosti na ostatných členov posádky. To možno považovať za ďalší príklad spôsobu "bytím s postavou" a samotná Andrea Arnold opisuje, že *“[to] bolo dosť intenzívne. Na konci dňa som vystupovala z dodávky a hovorila som si, uf. Bol to malý priestor vzadu. Bol tam tiež so mnou kameraman Robbie [Ryan] a zvukár [Rashad Omar]”*⁴¹. Andrea Arnold spolu so svojim štábom bola explicitne postavená do popredia ako účastník – doslova spolucestujúci. Nakrúcanie filmu teda obsahovalo aj momenty, ktoré stierajú hranice medzi fiktívnym svetom a skutočným procesom konštruovania filmu. Zvyšok skupiny (ne)hercov, ktorí jazdili v dodávke a bývali spolu so štábom v moteloch, tvorili taktiež mladí ľudia z ulice, podobne ako Sasha Lane. Textúra ich odlišných prízvukov a hip–hopovej a skejterskej módy vnáša do filmu autenticitu. *„Nakrúcali sme možno jednu alebo dve scény*

³⁷ CORTVRIEND, Jack. Making Sense of Everyday Spaces: A Tendency in Contemporary British Cinema, The University of Sheffield, 2017, str. 212.

³⁸ Tamtiež pozn. 37

³⁹ DOS SANTOS, Vanessa. AMERICAN HONEY CASTING DIRECTOR ON FINDING DIAMONDS IN THE ROUGH. Online. GirlInFilm. 2019-04-26. Dostupné z: <https://www.girlsinfilm.net/post/american-honey-casting-director-on-finding-diamonds-in-the-rough>

⁴⁰ CORTVRIEND, Jack. Making Sense of Everyday Spaces: A Tendency in Contemporary British Cinema, 2017, str. 212.

⁴¹ ZUCKERMAN, Esther. Arnold on her mesmerising party on wheels, American Honey. Online. The A.V. Club. 2016-30-09. Dostupné z: <https://film.avclub.com/andrea-arnold-on-her-mesmerizing-party-on-wheels-ameri-1798252554>.

denne. Záviselo to len od toho, kto tam bol. Niektorí z nich, ktorí nie sú herci, ak som im dala príliš veľa replík, nemali to radi. Bolo im to neprijemné. Takže som im uberala repliky alebo som im radila. Záleží to len na konkrétnom človeku. Nieкто, kto nikdy predtým nehral, a iný človek, ktorý predtým nehral, by mali úplne iné predstavy o tom, čo im robí dobre. Takže som sa snažila pracovať s nimi individuálne. Je to balansovanie, snažiť sa získať to, čo potrebujem pre film, ale zároveň ich počúvať a nechať ich, aby sa cítili pohodlne. Každá scéna je úplne iná. Zakaždým, keď tam idem, neviem celkom presne, ako to dopadne.⁴²

Vo filme Americká jízda (American Honey, 2016) režisérka opakovane dodržiava svoj režijný postoj. Jadrom filmu je pozorovanie osamelej marginalizovanej protagonistky; subjektívne zaobchádzanie s ľudskými subjektmi vyvažuje blízkym záujmom o krajinu a jej mnohovrstevnatosť, pričom uprednostňuje pohyblivé zábery z ruky spolu so symbolicky zaťaženými zábermi a zdĺhavými zábermi na zvieratá a hmyz. Tým Andrea Arnold stiera rozdiely medzi ľuďmi a zvieratami, často ako mechanizmus umožňujúci skúmanie telesných inštinktov. Poskytuje divákovi detailné zábery na prostredie, v ktorom sa postava pohybuje. Predtým, ako sa Star rozhodne vziať deti a utiecť z domu, vidíme detaily motýľa na okne; malého pavúka, ako sa plazí po stene; vidíme detailný záber na pár červených topánok; fotografie korytnačky a niekoľkých delfínov; dve fotografie vlkov; širší záber, na ktorom sú vlci spolu s obrázkami západu slnka, slonov a tigra vedľa ďalších tvarov ručne nakreslených priamo na stenu; je tu obrázok vtáka; pes skákajúci na pláži; a žubrienky na dne plastovej fľaše. Ako tvrdí Cortvriend, *"tieto obrazy sa stávajú symbolmi, ku ktorým sa vraciame počas celého filmu"*⁴³, a preto ide o ďalšiu destiláciu spôsobov, akými možno neverbálny spôsob obrazového rozprávania Andrey Arnold vnímať ako kondenzáciu kľúčových tém v rámci prvkov mizanscény, ktoré sú lyrické a zároveň zakotvené v materiálnej realite. Napríklad korytnačka predznamenáva korytnačku, ktorú Star v závere filmu vráti do vody v akte znovuzrodenia, vlci odkazujú na Jakea, ktorý počas celého filmu vyje a ktorý jej povie, že ho otec naučil vydávať vlčí zvuk, ak by sa niekedy stratil. Symbol líšky zase spája vo filme Red Road (2006) Clyda so zvieracou prírodou, a nie s umelo disciplinovanou kultúrou.⁴⁴ Takto možno vnímať aj Jakea, čo evokuje širší symbolický systém v tvorbe Andrey Arnold – viditeľný aj v Fish Tank – ktorý stotožňuje sexuálnu túžbu so živočíšnosťou. Keď Jake vypne motor auta, pieseň prestane hrať a zvuková stopa zdôrazňuje ruch okolo nich, keď začnú mať so Star sex. Keď sa vyzliekajú do naha, Andrea Arnold využíva expresívnu techniku:

⁴² MALLET, Whitney. *Human Highway: Writer/Director Andrea Arnold Talks American Honey*. Online. Filmmaker. 2016-09-29. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/100002-human-highway-writerdirector-andrea-arnold-talks-american-honey/>.

⁴³ CORTVRIEND, Jack. *Making Sense of Everyday Spaces: A Tendency in Contemporary British Cinema*, The University of Sheffield, 2017, str. 212.

⁴⁴ MURRAY, Johnatan. *Red Roads from Realism: Theorising relationships between technique and theme in the cinema of Andrea Arnold*. *Journal of British Cinema and Television*, vol. 13 (2016), no. 1, str. 104.

zvuky hmyzu a vtákov poskytujú kontrast s dychčaním a chrčaním samotných postáv, pohyb sa spomaľuje, keď sa bozkávajú, a scéna je natočená počas západu slnka, čo znamená, že svetlo je zlaté s momentmi odleskov objektívu. Druhá sexuálna scéna vo filme je vystavaná podľa podobného vzoru: Jake vyjde, Star ho nájde a začnú mať sex v záhrade, opäť v magickej hodine. Dôraz sa kladie na sex a telá ako na živočíšne – zastavia sa, keď si Star odstraňuje zakrvavený tampón, telá do seba narážajú a chytajú sa. Dvojica súloží na tráve a kamera je umiestnená na zemi, často sa pozerá cez stebľá trávy, a zvuk ich tiel a rúk zvierajúcich trávu je zdôraznený spolu so štebotom vtákov a ich vlastným chrčaním. Sex je pre Arnold prirodzeným živočíšnym pudom. Spôsob, akým je Jake pred oboma sexuálnymi scénami zobrazený ako vlk, to zdôrazňuje, rovnako ako expresívne zvukové scény a dôraz na realistické sexuálne správanie, ktoré je neoddeliteľne spojené s posthumanistickou filozofiou Andrey Arnold.⁴⁵

Sasha Lane stvárnila postavu Star, ktorá často pôsobí ako pozorovateľ svojho okolia, no postupne sa začne prejavovať a jej prvotná neustrannosť sa premieňa. Divák si vkladá významy aj do najmenších náznakov výrazov v tvári, keďže je jej prejav inak dosť tlmený. V momentoch zraniteľnosti sa jej čelo zvráti a pery sa chvejú, vyjadrujú pocit neistoty. Naopak keď je odhodlaná alebo vzdorovitá, zatína čelúšť a priviera oči. Málo krát ju človek vidí radovať sa, takže každý najmenší náznak úsmevu zdôrazní dôležitosť toho, čo jej práve prinieslo radosť – či už je to darček od Jakea alebo potešenie zo zarobených peňazí. Jej hlas je melodický, s miernym americkým južanským prízvukom, ktorý maľuje predstavu o jej pôvode. Keď sa Star prvýkrát stretne s Jakeom, mimiku a reč tela si stráži a snaží sa pôsobiť dominantne – odpovedá mu jednoslovné, často odvracia tvár, keď sa jej niečo pýta, akoby ju to nezaujímalo. Ako sa ich dynamika vyvíja, jej hlas nadobúda hravý tón, ktorý odráža Jakeovo koketné flirtovanie. Reč jej tela sa stáva uvoľnenejšou a otvorenejšou, díva sa mu do očí a stavia sa k nemu priamo a blízko, čo signalizuje jej rastúci vzťah k nemu. V tichom momente zraniteľnosti sa jej láme hlas od emócií, keď sa s Jakeom podelí o svoju traumu z minulosti.

Ostatní (ne)herci, ktorí stvárňujú členov skupiny, ako napríklad Shauntey (Shawna Rae Moseley), zostávajú rovnakí celý film. Shauntey hlas je chrapľavý a drsný, mimika a reč tela vyžarujú sebavedomie – nosí pohodlné veľké oblečenie, často krát si nasadí kapucňu a sama sa vždy prihovára Star. Práve jej hlas a prítomnosť vzbudzujú pozornosť v každej scéne, v časti filmu hlas dokonca skoro úplne stratí kvôli kašľu z húlenia marihuany a neustáleho rozprávania. Chrapľavosť jej hlasu navodzuje pocit drsnosti, ale aj únavy a zanedbanosti. Miestami nezrozumiteľné mrmlanie neprofesionálnych hercov, rýchla výslovnosť a silný prízvuk dodávajú ich prejavu pocit ozajstnosti, pretože konverzácie a

⁴⁵ CORTVRIEND, Jack. *Making Sense of Everyday Spaces: A Tendency in Contemporary British Cinema*, The University of Sheffield, 2017, str. 212.

chémia medzi nimi pôsobia prirodzene a nestrojene, keď nekladú dôležitosť na zrozumiteľnosť každej repliky. Corey (McCaul Lombardi) je veľmi búrlivý, jeho mimika a reč tela odrážajú jeho drzé správanie. Často sa vyzlieka, pokrikuje a zavíja, zároveň ale skrýva oči pod svoje dlhé vlasy, nevydrží na mieste vôbec postávať a je ťažké sa o ňom dozvedieť viac ako iba to, čo sám odhaľuje – najčastejšie svoje telo, čím skôr tvorí pozadie a prostredie sveta, v ktorom postavy existujú.

V prípade Kate Jarvis, ktorá stvárnila Miu vo filme *Fish Tank* (2009), Andrea Arnold popisuje, ako *“nikdy nemala ani len lekciu herectva. Nevedela som, či ju budeme schopní niečo naučiť. Nerada tancovala a nerada tancuje, takže som vedela, že je to veľký risk. Ale nakoniec som sa jednoducho rozhodla, že jej duch je silný a že do toho pôjdem a prijmem túto výzvu a riziko.”*⁴⁶ V scéne, kedy Mia trénuje svoj tanec, sa prejavuje jej silná frustrácia a neohrabanosť. Kate Jarvis trhane hádže rukami pred seba, jej kopance do vzduchu sú bez energie a pôsobia unavene. V istú chvíľu si nasadí kapucňu a zrýchli svoje pohyby, jej výraz je zamračený a pootvorené ústa a kusanie do pier naznačujú jej sústredenosť. Ku koncu scény Kate Jarvis niekoľkokrát zahreší a vykrične do vzduchu a kontrast jej emócií s vášňou postavy pre tanec vytvárajú uveriteľný obraz o zápase, ktorý Mia prežíva. Jej túžba tancovať sa bije s jej netrpezlivosťou a strachom z neúspechu.

Ako David Forrest podotýka, Andrea Arnold sa sústreďí najmä na intímny portrét postavy, ktorý však neohrozuje možnosť skúmania sociálno–ekonomických podmienok a ich deterministického vzťahu k identite.⁴⁷ Taktiež obsadzuje neznámych a neprofesionálnych hercov popri etablovaných účinkujúcich; a film je ukotvený v poetických rytmoch, ktoré sa rodia z opakovania každodenných rutinných činností a ponúkajú lyrickú transformáciu prostredníctvom hudby a iných foriem zdôraznenia. Je potrebné ale podotknúť, že hoci Andrea Arnold zachytáva istú ekonomickú realitu, nezaťažuje situáciu žiadnou melodramou ani moralizovaním, ale tká expresionistický a vzrušujúci príbeh, ktorý tiež umocňuje veľké emócie pomocou prevažne diegetického soundtracku *We found love* od speváčky Rihanny. Postave Star sa zdá, že tento život je lepší ako ten, ktorý zanechala za sebou, keď sa hrabala v smetiakoch, aby dala jedlo na stôl deťom svojho opitého priateľa. Spoločne so skupinou ďalších tínedžerov príde na to, ako si zarobiť na živobytie, a taktiež nadobudne chvíle extázy, sexu a tanca. Citujúc pieseň Rihanny, ktorá sa stáva ústredným motívom filmu, Star nájde *“lásku na beznádejnom mieste”*.

⁴⁶ TULLY, Michael. *A Conversation With Andrea Arnold (FISH TANK)*. Online. Hammer To Nail. 2009-09-13. Dostupné z: <https://www.hammertonail.com/interviews/a-conversation-with-andrea-arnold-fish-tank/>

⁴⁷ FORREST, David. *NEW REALISM: Contemporary British Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press Ltd, 2020. ISBN 978 1 4744 1303 9.

2. Harmony Korine

Kariéra Harmony Korine sa začala, keď ako dvadsaťročný napísal scenár k filmu Kids (1995) o skupine tínedžerov v New Yorku počas AIDS krízy, ktorý režíroval Larry Clark. 19-ročný Harmony Korine sa stretol s fotografom Larrym Clarkom, keď sa s kamarátmi skateboardoval vo Washington Square Parku a Clark ho krátko potom požiadala, aby vytvoril scenár o skejteroch, ktorý by zahŕňal aj krízu AIDS, ktorá v tom čase doliehala na mladú generáciu.⁴⁸ Korine do troch týždňov napísal celovečerný film Kids (1995), ktorého dej sleduje život skupiny tínedžerských skejterov, ktorí si užívajú drogy a sex. Deväťdesiatminútový film vyústil do vzniku novej produkčnej spoločnosti len preto, aby ho mohla vydať, a to kvôli ratingu NC-17, ktorý by dostal, ak by ho vydala spoločnosť podpísaná pod Americkou filmovou asociáciou. Tým sa vyhli kinám, ktoré by nemohli premietat filmy s ratingom NC-17, a novinám, ktoré by na ne nemohli uverejňovať reklamu. Odvážny krok filmu bol tiež pozoruhodným zlomom v kinematografii, pretože téma nechráneného styku a AIDS ochorenia bola v tom čase v médiách väčšinou nedotknutá, pretože sa spájala s členmi LGBT komunity, sexuálnymi pracovníkmi a užívateľmi drog, ktorí boli v 90. rokoch spoločnosťou zväčša odstrkovaní.

Následne Korine natočil svoj režijný debut Gummo(1997) a odvtedy režíroval šesť ďalších filmov. Filmy Gummo (1997), Julien Donkey-Boy (1999) a Spring Breakers (2012) majú spoločné, že skúmajú rôzne typy ľudí v Amerike, ale všetky využívajú podobné experimentálne naratívy a čierny humor, aby reflektovali absurditu života. Postavy v týchto filmoch hľadajú únik z vlastných obmedzení, ale toto hľadanie je takmer vždy márne a nič nemení. Harmony Korine zobrazuje triedy ľudí, ktoré sú na plátne zastúpené len zriedkavo, a vyzýva svojich divákov, aby premýšľali a cítili inak, ako by to robili pri sledovaní komerčnejších filmov. Vo svojej tvorbe využíva nelineárne rozprávanie poháňané emóciami a zmyslovými pocitmi a brutálne satirizuje rasovú a triednu politiku v Amerike. *„Keď som začal nakrúcať prvé filmy, naratívne rozprávanie bolo pre mňa, ako keď si prezeráte fotoalbum svojich rodičov a vidíte tam tú náhodnosť – ako napríklad fotku, na ktorej stojíte vedľa svojej babičky v Grécku, fotku, na ktorej vás kúpe vaša mama, keď máte tri roky, a fotku, na ktorej váš otec pije pivo. Samy o sebe sú takmer bezvýznamné, alebo možno len náhodné momenty, ale nejakým zvláštnym spôsobom na konci tohto fotoalbumu je príbeh, je v ňom obsiahnutá dráma príbehu tejto rodiny. Ale je to aj o tom, že keby ste tú fotku odlepili a vzali si ju samostatne, bol by to náhodný moment sám o sebe... Vždy som chcel robiť filmy, kde by ste si mohli zaviazať oči a vytiahnuť scénu samostatne a niečo z nej získať.*

⁴⁸ BURDEAU. Emmanuel. *TRANSCENDENT CRIMINAL DREAM*. Online. Gagosian Quarterly. 2018. Dostupné z: <https://gagosian.com/quarterly/2019/02/05/interview-harmony-korine-transcendent-criminal-dream/>.

*Nezáležalo mi na jadre, chcel som len to okolo. Filmy, ktoré pozostávali výlučne z momentov a postáv.*⁴⁹

Film Gummo Harmony Korinea je natoľko odlišný od toho, čo si väčšina ľudí predstavuje pod pojmom "film", že je ľahké ho sprvu odmietnuť. Pod prvotnou reakciou šoku, ktorá sa dostaví pri sledovaní Gumma (1997), Julienu Donkey-Boya (1999) alebo iných Korineho celovečerných filmov, sa však skrýva takmer úprimná a láskavá empatia k zabudnutým alebo ignorovaným ľuďom v Amerike: chudobným, drogovu závislým, mentálne postihnutým, bizarným a absurdným. Na otázku, odkiaľ pochádzajú jeho filmy, Korine tvrdí, že jeho filmy nemajú autobiografický charakter, ale sú len náhodnými výtvormi: *"Nikdy som si nekládol za cieľ natočiť niečo konkrétne... Snažím sa to hľadať. Snažím sa to vymýšľať za pochodu. Filmy sú skôr o energii, divokosti alebo o niečom, čo je menej definované. Niečo, čo je viac magické. Nejdem do toho s vedomím."*⁵⁰ Musíme sa však pýtať, nakoľko tieto postavy a ich prostredie vďaka Korineho minulosti, pretože hoci nemusí byť tak pevne fixovaná v autobiografickom zmysle, jeho minulé zážitky sú fakticky tým, čo formovalo myseľ, ktorá im dáva život. Napríklad keď hovorí o dospievaní v Nashville, spomína, že tam *"nebolo veľa ľudí. Nikto v skutočnosti nič nemal. Bolo tam veľa excentrikov"*, čo vyvoláva podobné predstavy, aj keď možno menej extrémne, ako scény z filmu Gummo. Alebo jeho skúsenosti zo skateboardovej scény v New Yorku, ktoré výrazne usmernili jeho písanie filmov Kids (1995) a Ken Park (2002).

Jedným z aspektov, ktorý vo filme Kids (1995) okamžite vynikne, je voľná a nenútená réžia filmu. Dokumentárne zábery nepostihnutej mládeže stierajú hranice medzi fikciou a realitou vďaka uvoľneným dialógom a absencii tradičnej filmovej zápletky alebo štruktúry – začiatok, stred a koniec – čo má za následok také ľahké realistické zobrazenie, že mnohí diváci ho považujú za ťažko sledovateľný film kvôli jeho trýznivej povahe. Vo filme tiež takmer úplne absentuje prítomnosť dospelých. Deti sú ponechané bez dozoru, voľne sa pohybujú po meste bez akejkoľvek disciplíny. To však v skutočnosti slúži ako prostriedok na to, aby sa celá pozornosť sústredila na neviditeľnú hrôzu HIV ako veľmi reálny dôsledok tohto druhu mládežníckeho nihilizmu.

Do sveta zvláštnych a nenormálnych postáv nás následne pozýva dielo Gummo (1997), ktoré slúžilo ako jeho režijný debut s rozpočtom iba 1 milión dolárov⁵¹. Korine sa rozhodol nakrútiť ho v Nashville, kde strávil väčšinu svojho detstva, a tak sa ponoril do vidieckeho prostredia a nahliadol do života niektorých zabudnutých ľudí, ktorí zostali nedotknutí a bez

⁴⁹ TAUBIN, Amy. *Harmony Korine in Conversation with Amy Taubin*. Online. The Brooklyn Rail. 2008. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2008/07/film/harmony-korine-in-conversation-with-amy-taubin>.

⁵⁰ M, Ronan. *Harmony Korine - An Unstructured Reflection of Life*. Online, Gata magazine. Dostupné z: <https://gatamagazine.com/articles/cinema-/harmony-korine>.

⁵¹ KOHN, Eric. *Harmony Korine: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 2014. ISBN 978-1628461602.

starostlivosti v temných, ale plytkých trhlínach spoločnosti. Vďaka neštruktúrovanému dejú, nezvyčajným postavám a drsnej téme film preberá spontánnosť filmu Kids (1995) a desaťnásobne ju zvyšuje. Deti, ktoré trávajú čas čuchaním lepidla a zabíjaním mačiek, či chlapec so zajačími ušami, ktorý hrá na akordeón v záchodových kabínkach, tvoria film, ktorý pripomína horúčkovitý sen. Film obsahuje množstvo podobných výjavov, ako dievča s Downovým syndrómom, ktoré si oholí obočie, pretože si myslí, že tak vyzerá krajšie; trpaslík, ktorý zápasí s veľkým medveďom a vyhráva; hluchonemý pár, ktorý sa háda pomocou intenzívnej gestikulácie rúk; albínka čašníčka na parkovisku, ktorá opisuje, čo ju na mužoch priťahuje; tri mladé sestry, ktoré zneužíva muž v strednom veku. Je to spleť originálnych myšlienok; sčasti poézia, sčasti nonsense, sčasti mládežnícka rebélia a podľa vlastných slov Harmony Korine "úplný genre-fuck (žánrový ošial)"⁵². Nie je tu žiadny cynizmus ani irónia, iba forma metarealizmu, ktorá je sociálnou antropológiou. Režisér nachádza krásu na veľmi špinavých miestach a hovorí, že "všetky postavy v mojich filmoch sú krásne, dokonca aj tie, ktoré považujem za nechutné", čo akoby vystihovalo jedinečnú auru jeho filmov, ktoré sa vznášajú niekde na pomedzí sna a nočnej mory.⁵³

K podobným oblastiam sa vracia aj film Julien Donkey-Boy (1999), ktorý sa sústreďuje na Julienu, muža so schizofréniou, a jeho dysfunkčnú rodinu. Tento film slúži ako ďalší dôkaz Korineho schopnosti vyvolať emócie s obmedzeným množstvom filmových prostriedkov, pretože je jedným z prvých filmov, ktoré vznikli podľa manifestu Dogma 95 dánskych režisérov Larsa von Triera a Thomasa Vinterberga, ktorý zavádza prísne pravidlá a predpisy týkajúce sa filmovej tvorby – ako napríklad, že kamera musí byť ručná a nesmie sa používať umelé svetlo alebo lokácia. Film v sebe pestuje neodmysliteľný smútok spolu s istou žeravou nevinnosťou a je komplikovaný a jednoduchý zároveň, podobne ako postava Julienu. Ed Cameron poukazuje na to, že Harmony Korine vymieňa metonymiu túžby spojenú s postavami v hollywoodskej produkcii s vysokým konceptom za "monotónnosť nutkania", ktorá poháňa depresívne príbehové svety postáv spojených s jeho vlastnými filmami.⁵⁴ Bez typického rozprávania, ktoré "svedčí o potlačenom antagonizme"⁵⁵, filmy Harmony Korinea ponúkajú realitu zbavenú hollywoodskeho života.

Slovo Gummo sa vo filme nikdy nespomenie a dá sa len domnievať, že odkazuje na film, v ktorom je neznáme vždy za rohom a ktorý nemá záujem o pojmy ako zápletky a štruktúra. Rozprávanie príbehu je extrémne nelineárne, do veľkej miery ide o sériu voľne prepojených viet, ktoré sa odohrávajú v tornádom zničenom mestečku Xenia v štáte Ohio. Zatiaľ čo Kids

⁵² MAULT, David. *What is Gummo?* Online. The Double Negative. 2013-01-24. Dostupné z: <https://www.thedoublenegative.co.uk/2013/01/what-is-gummo/>.

⁵³ M, Ronan. *Harmony Korine - An Unstructured Reflection of Life*. Online, Gata magazine. Dostupné z: <https://gatamagazine.com/articles/cinema-harmony-korine>.

⁵⁴ CAMERON, Ed. *Harmony Korine's Break from Reality: Spring Breakers as Candy-Coloured Neon Noir*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 49 (2016), No. 4, str. 89-105, ISSN 00271276.

⁵⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Londýn: Verso, 2009. ISBN 9781844673032.

(1995) zachytával 24 hodín zo života zmiešanej skupiny tínedžerov a ich interakciu so sexom, drogami, alternatívnym životným štýlom a HIV; Gummo je jeho opakom. Xenia je malomesto v USA, je schátrané, vidiecke a divák v ňom objavuje a pozoruje sex hendikepovaných ľudí, transvestitizmus tínedžerov, pedofíliu a rasizmus. To, čo cíti z toho, čo vidí, je v rukách diváka, Korine rozhodne nemá záujem hovoriť mu, čo má cítiť. Morálny postoj pre neho poráža predmet umenia a existencie. *"Mám pocit, že dokumentárny film je vždy nedostatočný. Myslím si, že cinema verité je omyl, že dokumentárny film je zmanipulovaný, že vo filme neexistuje nič také ako pravda. Myšlienka, ktorú vyslovil Godard o 24 snímkoch pravdy, bola pre mňa vždy maximálnou lžou. Je to len 24 snímkov lží. Ale najlepší film pre mňa funguje na akejsi teoretickej úrovni, ktorý obsahuje 24 snímkov „akoby“ pravdy. Pre mňa ako umelca a diváka je jediná vec, ktorá ma zaujíma, realizmus. Ak mi to nie je prezentované spôsobom, ktorý je reálny, s reálnymi dôsledkami, reálnymi postavami, nemám chuť to vidieť, pretože potom je to falošné. Je to rozprávka a mňa tieto veci jednoducho nezaujímajú. Ale zároveň viem, že v tomto konečnom hľadaní pravdy, realizmu, sa to nedá dosiahnuť. Je to ako Gummo, ľudia hovoria: "Bože môj, veď to nemá scenár." A pritom tam absolútne existuje scenár. Ale to je to, čo to je – trik. Všetko je prezentované, akoby to bolo skutočné, všetko manipulujem."*⁵⁶

Vo filme Spring Breakers (2012) zase Harmony Korine odvádza svoju pozornosť od prísne vonkajšej reality a približuje sa k niečomu, čo sa podobá vnútornej realite, niečomu, čo sa viac podobá snovej realite spojenej s filmom. Postava Alien to v deji filmu dokonca explicitne popisuje, keď hovorí, že Spring Break⁵⁷ *"vyzerá ako sen, vyzerá ako sen"*, a Korine sa sám vyjadruje o vizuále filmu ako o "cukríkovom"⁵⁸. Ed Cameron tak podotýka, že namiesto toho, aby Korine postavil bdelú realitu a snovú realitu vedľa seba v jednom filme, vkladá do svojho noirového sveta príliš veľa fantázie bez toho, aby niektorú časť svojho príbehu pripútal k normatívnej hollywoodskej vierohodnosti alebo Bazinovmu realizmu.⁵⁹ Jeho filmy pred Spring Breakers (2012) sú prezentované ako šedivé realistické zobrazenia každodennej reality sociálnych patológií, ktorým chýba uhladená umelá okrasa, ku ktorej je hollywoodska produkcia náchylná. Na druhej strane sa zdá, že Spring Breakers (2012) sa dostáva do opačného extrému a javí sa ako cukríková snová krajina presahujúca pravdepodobnosť aj tých najextrémnejších mainstreamových kinematografických produkcií. Dve z antihrdiniek filmu sa dokonca volajú "Candy" a "Cotty"⁶⁰ a v mnohých scénach filmu si hovoria, aby sa správali, akoby *"to bola videohra alebo niečo podobné"* alebo *"akoby boli vo filme"*. Harmony

⁵⁶ MAULT, David. *What is Gummo?* Online. The Double Negative. 2013-01-24. Dostupné z: <https://www.thedoublenegative.co.uk/2013/01/what-is-gummo/>.

⁵⁷ Pozn. jarné prázdniny pre študentov vysokých škôl v USA

⁵⁸ CAMERON, Ed. *Harmony Korine's Break from Reality: Spring Breakers as Candy-Coloured Neon Noir. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 49 (2016), No. 4, str. 89-105, ISSN 00271276.

⁵⁹ Tamtiež pozn. 58

⁶⁰ pozn. voľný preklad - „Candy“ – sladkosť, „Cotty“ – skratka od cukrovej vaty

Korine sa vo svojom rozprávaní snaží vytvoriť to, čo nazýva *"tekutým rozprávaním, ktoré by sa zacyklovalo"*. Tvrdí, že film *"v skutočnosti nemá byť skutočný, ale skôr impresionistickou reinterpretáciou tohto sveta a jeho postáv"*⁶¹, a že určité veci sú posunuté do inej sféry, do transcendentnej oblasti. Úvod filmu prináša relatívne realistické zábery skutočných Spring Breakers, ktorí sa natáčajú prostredníctvom mobilných telefónov alebo videokamier. Korine tu využíva svoje prostredie tým, že využíva neprofesionálnych hercov, aby stvárnilo to, čím v skutočnosti sú: Spring Breakers⁶². Avšak napriek tomu, že realita hlavných postáv filmu často interaguje s týmito vedľajšími aktérmi, pôsobia v porovnaní s nimi úplne fantasticky. *"Chcel som, aby sa [dievčatá] mohli dostať na nejaké miesto, ktoré by bolo neskutočné, ktoré by bolo skôr ako sen alebo ako červia diera."*⁶³ Korine tiež priznal, že film nakrúcal predovšetkým na 35mm anamorfné objektívy, aby vytvoril skreslenie na okrajoch kadrů a sprostredkoval tak nadpozemský vzhľad filmu⁶⁴. Tvrdil tiež, že jeho obľúbený kameraman Benoît Debie využil v celom filme "cukríkovo farebné" osvetlenie, ktoré napomohlo zdôrazniť snovú kvalitu sprostredkovaného naratívu.⁶⁵

2.1. Zobrazenie a práca s (ne)hercami

*„Keď obsadzujete neprofesionála, ide skôr o to, aby ste vyzdvihli jeho osobnosť, nechali mu voľnosť, ale zároveň netočili dokumentárny film. Aj keď obsadzujem človeka za to, aký je, tak to trochu prekrútim. Skoro by som povedal, že je to ako sci-fi, ako skutočný svet, ale kde sú veci len mierne upravené. Väčšina postáv vzbudzuje pocit, že skutočný svet nestačí, posúvajú to o ten krok navyše, nie príliš, ale len natoľko, aby ste tomu naozaj uverili, že existujú tak, ako existujú.“*⁶⁶ Vo filme Kids (1995) mladícke obsadenie slúži aj ako nostalgický, hoci trýznivý odraz ľudí, ktorí vyrastali v podobnom prostredí ako tínedžeri vo filme, pričom niektoré postavy alebo problémy odrážajú buď ľudí, ktorých divák pozná, alebo seba samých; bezstarostných a rebelujúcich. Hoci mnohé scény pitia, užívania drog a násilia mohli najmä v mladšom divákovi vyvolať isté pocity rebélie a vzrušenia, nihilizmus a bezcieľnosť tínedžerov slúži ako mrazivá pripomienka dôsledkov, ktoré tento životný štýl prináša, keď sa prepadáme z mladosti do sveta väčšej zodpovednosti. Keď Harmony Korine

⁶¹ CAMERON, Ed. *Harmony Korine's Break from Reality: Spring Breakers as Candy-Coloured Neon Noir. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 49 (2016), No. 4, str. 89-105, ISSN 00271276.

⁶² "Spring Break" – jarné prázdniny v USA, ktoré mladí ľudia trávia oslavovaním, pitím alkoholu a užívaním drog; Spring Breaker – mladý človek, ktorí sa účastní osláv tohto charakteru

⁶³ CAMERON, Ed. *Harmony Korine's Break from Reality: Spring Breakers as Candy-Coloured Neon Noir. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 49 (2016), No. 4, str. 89-105, ISSN 00271276.

⁶⁴ Tamtiež pozn. 63

⁶⁵ Tamtiež pozn. 63

⁶⁶ TAUBIN, Amy. *Harmony Korine in Conversation with Amy Taubin*. Online. The Brooklyn Rail. 2008. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2008/07/film/harmony-korine-in-conversation-with-amy-taubin>.

hovorí o postavách vo svojich filmoch, tvrdí, že *"mnohé z týchto postáv sú neodmysliteľne dramatické a dokonca tragické. Niekedy tí najkreatívnejší, tí, ktorí si najviac vymýšľajú vlastnú realitu, tí najslobodnejší, sú zároveň tí, ktorí sa ocitnú v najväčšom ohrození."* A hoci sa s postavami alebo ich životným štýlom nemusí každý priamo stotožniť, k jedinečným postavám, ktoré zdobia Korineho plátno, existuje neodmysliteľné spojenie, vďaka ktorému sa zahniezdili v našich myšliach; či už sa jedná o Jennie v podaní Chloë Sevigny ako symbol straty nevinnosti, alebo Solomon Gummo, ktorý slúži ako jej opak.⁶⁷

*"Ak herec fajčí krek, nech si medzi zábermi odskočí, vyfajčí krek a potom sa vráti a vyhodí chladničku z okna! Nechajte ľuďom pocit, že si môžu robiť, čo chcú, bez akýchkoľvek následkov. Chcel som ukázať, aké to je čuchať lepidlo. Nechcel som nikoho súdiť. Preto mám veľmi malý záujem pracovať s hercami. Neherci [vám] môžu dať to, čo vám herec nikdy nemôže dať: kúsky seba samého."*⁶⁸ Gummo, ktorého zdanlivá zápleтка zahŕňa tornádo, je sám o sebe búrkou poloimprovizovaných sekvencií v najzaprášenejších kútoch Nashvillu. Napriek tomu, že sa v ňom objavujú herci ako Chloë Sevigny, herecký ansámbl pozostáva prevažne z nehercov: Nick Sutton, ktorý hrá Tummlera, bol nehercom, ktorého Harmony Korine videl diskutovať o protidrogovej prevencii v relácii Sally Jessy Raphaelovej⁶⁹, medzitým mnohí účinkujúci boli jednoducho ľudia oslovení na ulici. Film Gummo sa odohráva v meste Xenia v Ohiu, niekoľko rokov po zásahu tornáda, a je kolážou niekoľkých obyvateľov mesta, ktorí hľadajú spôsob, ako si skrátiť čas. Tummler a Solomon sú dvaja chlapci, ktorí jazdia na bicykloch a lovia túlavé mačky, aby ich mohli zabiť, predať miestnemu mäsiarovi a kúpiť si za to lepidlo, ktoré fetujú. Tri sestry Dot, Helen a Darby sú posadnuté fotkami celebrít v časopisoch a v televízii. Chlapec s ružovými zajačimi ušami (príznačne pomenovaný "Bunny Boy") sa potuluje mestom na skateboarde. S hlavnými postavami sa prelína rad drobných vinetiek: chlapec hrá tenis a rozpráva o svojom ADHD ochorení, opitá partia dospelých zápasí v malej miestnosti, dvaja bratia skinheadi boxujú v kuchyni. Zdá sa, že bizarné a v konečnom dôsledku deštruktívne činy, do ktorých sa obyvatelia dostávajú, sú vyústením frustrácie zo života v krajnej chudobe. Pozostatky popkultúry sa recyklujú a postavy ich využívajú na to, aby sa stotožnili so svetom, ktorý je pevne oddelený od ich vlastného. Obsadenie prevažne nehercov len ešte viac umocňuje pocit, že sledujeme skutočných ľudí v srdci Ameriky.

Vo filme Gummo sa vyskytujú aj viac znepokojujúce obrazy: v jednej dlhej scéne sa Solomon (Jacob Reynolds) kúpe v špinavej vode a jeho matka ho kŕmi špagetami. Kým chlapec je s neprítomným pohľadom do prázdna, matka mu šampónuje vlasy. Solomon vo filme

⁶⁷ M, Ronan. *Harmony Korine - An Unstructured Reflection of Life*. Online, Gata magazine. Dostupné z: <https://gatamagazine.com/articles/cinema-harmony-korine>.

⁶⁸ MAULT, David. *What is Gummo?* Online. The Double Negative. 2013-01-24. Dostupné z: <https://www.thedoublenegative.co.uk/2013/01/what-is-gummo/>.

⁶⁹ CHEN, Nick. *A beginner's guide to Harmony Korine*. Online. GQ Magazine. 2024-02-27. Dostupné z: <https://www.gq-magazine.co.uk/article/harmony-korine-films>.

opakovane prednáša prostredníctvom voice overu monológy a jeho monotónny hlas a nezaujatý postoj vyvolávajú pocit odcudzenia, čím diváka vŕahuje do bezútešného pohľadu postavy na svet. V znepokojujúcej scéne, kde Solomon zabíja mačky, je jeho hlas opäť pokojný a odosobnený, jeho pohyby sú pravidelné a spoločne s monotónnym voice overom dávajú scéne poetický rytmus. Hovorí vecným tónom, akoby opisoval počasie, zatiaľ čo reč jeho tela zostáva stoická a bez emócií, čo vyvoláva mrazivý pocit odstupu a amorálnosti. Napriek grotesknej povahe jeho konania je v jeho správaní cítiť banalitu, vďaka čomu scéna pôsobí ešte znepokojujúcejšie.

Iná sekvencia ukazuje muža, ktorý predáva svoju mentálne postihnutú sestru niekoľkým rôznym mužom na sex. Zdá sa, že obyvatelia mesta Xenia nemajú žiadnu morálku a správajú sa ľahostajne k špine a nečistote, ktorá ich obklopuje, ale Harmony Korine predstavuje všetky postavy surovým spôsobom, ktorý odráža pravdivosť ich skúseností a osobností – častokrát natáča u nehercov doma, kde scénografiu tvoria ich bordel a osobné veci.⁷⁰ Obyvateľov mesta zobrazuje v krátkych prestrihoch, ktoré sa od zvyšku filmu líšia aj formátom kamery, ktorou boli snímané – DV kamerové záznamy pôsobia ako home-videá, kde využíva ručnú kameru a zoomy na tváre obyvateľov. Tieto scény taktiež vždy obsahujú dialógy mimo kontext zvyšku filmu, neobsahujú žiadnu zápletku, naopak v nich iba divák pozoruje (ne)hercov, ako v kruhu diskutujú o tom, čo zažili, a rozhovory tak pôsobia značne improvizovane, pretože ich prejavy sú často nesúvislé, nedokončené a veľa krát sa aj zakoktajú. Tieto vsuvky nepridávajú žiadne podstatné obsahové informácie, ale skôr slúžia ako nástroj na domalovanie prostredia mesta – vidíme (ne)hercov v zašpinenom oblečení, častokrát s nezdravým chrupom, neupravenými vlasmi, popíjajúc pivo, zatiaľ čo opakovane hovoria cez seba alebo s nezrozumiteľným mumlaním. Harmony Korine sa nesnaží nájsť humor v samotných ľuďoch, ale v absurdnosti ich životných podmienok. Vo filme Gummo (1997) nie je žiadna romantizácia, len surové zobrazenie. Dá sa namietat, že film zneužíva nehercov účinkujúcich v malých úlohách, ale zároveň dokázal veľmi blízko zobraziť "white trash"⁷¹ obyvateľstva žijúceho v Amerike a odvážne provokuje svojich divákov. V podstate vidíme chudobu, ktorú sme zvyknutí vidieť v krajinách tretieho sveta, keď spravodajské štáby informujú o hladomore, ale vidíme ju aj v srdci Ameriky. „*V jednom malom dome žilo pätnásť ľudí a niekoľko tisíc švábov. Chrobáky sa doslova plazili po stenách. Štáb sa občas búril proti nakrúcaniu v takýchto podmienkach a Harmony Korine bol nútený zakúpiť pre nich ochranné obleky. Korine a Escoffier (kameraman), ktorí to považovali za urážlivé, nosili plavky a žabky, len aby ich našťvali.*“ – opisuje Cary Woods, producent filmu Gummo.⁷²

⁷⁰ MAULT, David. *What is Gummo?* Online. The Double Negative. 2013-01-24. Dostupné z: <https://www.thedoublenegative.co.uk/2013/01/what-is-gummo/>.

⁷¹ Tzv. „biely odpad“, pejoratívny výraz odkazujúci na najchudobnejšiu triedu bieleho obyvateľstva, žijúcu v malomestách a na vidieku v USA

⁷² MAULT, David. *What is Gummo?* Online. The Double Negative. 2013-01-24. Dostupné z: <https://www.thedoublenegative.co.uk/2013/01/what-is-gummo/>.

V meste Xenia v Ohiu je to vždy opakujúci sa deň monotónnosti a nudy – je ochudobnením času, rutinným opakovaním dní a týždňov. Tornádo neustále ničí mesto, rovnako ako dnešok monotónnosti a nudy ničí horizont úspechov a zmien. Salomon hovorí takmer nepočuteľným hlasom a bez náznaku emócií odkazuje na svoje rodné mesto vo svojom nonšalantnom prejave počas celého filmu. Chudobní obyvatelia mestečka Xenia sú vulgárni, ľudovo povedané, osprostene ochudobnení a sociálne prehliadaní – a teda ťažko pochopiteľní – ľudia. Harmony Korina takéto postavy zaujímajú a nadobúdajú v jeho tvorbe atmosféru fantastických fragmentov ako z rozprávky. Film obsahuje rozprávkové prvky, či už sa jedná o chlapca so zajačiami ušami, mýtické tornádo alebo Salomonove črty, pripomínajúce sfingu, ale aj otupenú bezmocnosť a zmätenosť chudoby, ktorá samotných chudobných ľudí oberá aj o skúsenosť vlastnej chudoby, a teda aj reči, a ponecháva im len vrodenu a prázdnu čistotu.

Thomas Carl Wall podotýka, že Harmony Korine využíva polaroidné snímky, videokameru a domáce videá točené na Super 8mm film, čo na jednej strane vyvoláva efekt neposednosti a na druhej strane znižuje prestíž zvyšku filmu točeného na 35mm film na vulgárnu, každodennú a rutinnú reprodukciu.⁷³ Gummo exponuje obraz chudoby, ktorý je v hollywoodskej kinematografii umŕtvený, a vynachádza syntax, ktorá sa odchyľuje od zvyšku amerického filmového priemyslu. Podobne ako v tvorbe Roberta Bressona, využíva neprofesionálnych hercov aj Harmony Korine preto akí sú, nie pre ich herecké schopnosti. Napríklad postava Tummlera, ktorú stvárnil (ne)herec Nick Sutton, vidíme túto neschopnosť hrať v konvenčnom zmysle. Tummlerov výkon sa vyznačuje odstupom, čo odráža problematickú a nejednoznačnú povahu postavy. Suttonovo stvárnenie pôsobí neučesane, s momentmi rozpačitosti a váhania, ktoré prezrádzajú nedostatok jeho formálneho hereckého vzdelania. Namiesto precízneho prednesu či hĺbky emócií pôsobí Suttonov výkon často roztrieštene, čo odráža realitu sveta, v ktorom postavy žijú. Táto neschopnosť prispôbiť sa tradičným hereckým konvenciám prispieva k surrealistickej a znepokojujúcej atmosfére filmu – Korine sa neusiluje o uhladené výkony, ale prijíma nedokonalosť svojich neprofesionálnych hercov a necháva ich autenticitu vyznieť vo svojej surovosti. Tým sa film mení na laboratórium, experiment, alebo ako by povedal Harmony Korine – omyl. *„Chcel som vytvoriť koláž s obrazmi prichádzajúcimi zo všetkých strán – obraz a zvuk, akúsi tapisériu. Táto myšlienka ma veľmi priťahovala a stále priťahuje – akoby dávala zmysel chaosu a okamihom. Pri filme Mister Lonely (2007), keď som začal premýšľať o týchto postavách, boli v istom zmysle menej útočné. Mal som pocit, že musím ísť len s obrazmi. Chcel som jednoducho vytvoriť krásne obrazy. Po vizuálnej stránke sa spôsob, akým sme to natáčali, trochu líši od niektorých iných filmov. Ale čo sa týka natáčania, spôsob, akým som režíroval, je takmer rovnaký. Len sme lepšie nastavovali situácie, povzbudzovali a povoľovali veci a ja*

⁷³ WALL, Thomas Carl. Dolce Stil Novo: Harmony Korine's Vernacular. CR: *The New Centennial Review*, No. 1 (spring 2004), Vol, 4, str. 307-321.

som tak trochu dúfal, že sa budú uberať určitým smerom. Takže vytvoríte prostredie, v ktorom dovoľíte chyby alebo pocit trápnosti, aby doň prenikol život, a potom to herci a kameraman môžu nasmerovať nejakým iným smerom.”⁷⁴

2.2 Štruktúra verzus Forma

Korine sa spolieha na nespočetné množstvo techník, od ručnej kamery a neprofesionálnych hercov až po zrnitý filmový materiál, dostupné osvetlenie a voľnú réžiu, ktoré dodávajú jeho filmom realistický dojem a vzhľad. Použitie ručnej kamery na vytvorenie nesprostredkovaného, živého vzhľadu je priamo z príručky Dogma '95⁷⁵. Ako Ed Cameron podotýka, najsilnejší a najzrejmější dôvod na zaradenie Korinovho štýlu k realistom spočíva v jeho naratíve, ktorý sa bráni hollywoodskemu deju.⁷⁶ Mnohí kritici si všimli, ako sú Korineho naratívne línie *”hlboko neucelené”*⁷⁷ a poskytujú *”skôr prezentáciu alebo zostavu dôkazov než rozprávanie príbehu”*⁷⁸. Filmy ako Gummo (1997), Julien Donkey-Boy (1999) a Trash Humpers (2009) sa zvyknú vnímať ako zavrnutie *”konvenčnej štruktúry a zápletky v prospech nelineárneho prístupu k rozprávaniu”*⁷⁹. Iba rozpustením štandardného a veľmi umelého lineárneho príbehu s jeho konvenčnými očakávaniami a typickými cieľavedomými postavami sa Harmony Korine môže dostať k tomu, čo je skutočné. Ako potvrdený realista sa Korine vyhýba naratívnej dráme v prospech subjektu: *”Neznášam zápletky, pretože nemám pocit, že život má zápletky. Nemá začiatok, stred ani koniec a rozčuľuje ma, keď sú veci tak dokonale zviazané.”*⁸⁰ Harmony Korine verí, že intenzívne využívanie epizodickej štruktúry rozprávania umožňuje jeho postavám, prostrediu a scenárom ožiť. Režisér tiež používa v scéne, kedy je Julien v práci, mrtvolky⁸¹ Julienu a jeho kolegu, zatiaľ čo vo zvuku počuť zvukový záznam ich dialógu v reálnom čase. Zvukový záznam pôsobí nekvalitne, akoby nebol nahrávaný na porty, ale naopak zachytáva atmosféru celej miestnosti, čím dodáva všednejší a autentickejší pocit zo scény. Taktiež keď Julien počúva rozhovor skupiny slepcov o Bohu, tak sa celý čas v pozadí prekrikuje druhá skupina, ktorá rozhovor narušuje aj hrou

⁷⁴ TAUBIN, Amy. *Harmony Korine in Conversation with Amy Taubin*. Online. The Brooklyn Rail. 2008. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2008/07/film/harmony-korine-in-conversation-with-amy-taubin>.

⁷⁵ Online. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/>.

⁷⁶ CAMERON, Ed. *Harmony Korine's Break from Reality: Spring Breakers as Candy-Coloured Neon Noir. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 49 (2016), No. 4, str. 89-105, ISSN 00271276.

⁷⁷ WALL, Thomas Carl. *Dolce Stil Novo: Harmony Korine's Vernacular. CR: The New Centennial Review*, No. 1 (spring 2004), Vol, 4, str. 307-321.

⁷⁸ WHITE, Duncan. *Seeing or Believing: Harmony Korine and the Cinema of Self-Destruction. New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2005, str. 115-28.

⁷⁹ GARGETT, Adrian. *The Future of Cinema: Harmony Korine. Film Journal*, Vol 3 (2002).

⁸⁰ CAMERON, Ed. *Harmony Korine's Break from Reality: Spring Breakers as Candy-Coloured Neon Noir. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 49 (2016), No. 4, str. 89-105, ISSN 00271276.

⁸¹ “mrtvolka” - filmový výraz na zastavený záber; Online. Dostupné z: <http://scenar.cz/clanek-slovník-filmových-vyrazu.html>

na klavír a tieto ruchy vytvárajú chaotickú povahu scény, ktorá neobsahuje žiadnu zásadnú informáciu, ale funguje skôr ilustratívne. Slepí v závere scény beatboxujú a albínsky chlapec rapuje, ich hudobný prejav pôsobí improvizovane, pretože sa občas zaseknú, nestrážia si výrazy tváre a skáču si do reči. Taktiež neskôr režisér ukazuje ďalšie hudobné vystúpenie, kde (ne)herci nie vždy zahrajú správne akord, spievajú falošne, či mimo rytmus – všetky nedokonalosti pomáhajú uvoľnenej a nezaťaženej atmosfére scén a celkového filmu, ktorý je zložený z podobných ilustračných vsuviek v kontraste so scénami s hlavnými hercami, ktoré naopak posúvajú dej.

Harmony Korine oslovil obyvateľov Xenie, aby si zahrli vo filme *Gummo* (1997), a tak v mnohých scénach vôbec nehrajú herci, ale len ľudia, ktorých poznal. „*Gummo bolo 50/50 v tom zmysle, že existoval scenár a 50 percent toho, čo ste videli na plátne, bolo napísané. Ďalších 50 percent bolo úplne improvizovaných na základe nápadu alebo niečoho, čo stále súviselo s tým, čo bolo napísané. Julien Donkey-Boy (1999) mal 20 strán a nemal napísané takmer žiadne dialógy – bol to skôr prehľad toho, čo by sa mohlo stať. Pojem "improvizácia" je zvláštne slovo, pretože ľudia majú predstavu, že to je akoby ste mali tých hercov a oni jednoducho začali rozprávať a jednoducho to funguje. Ale tak to nikdy nie je. Strávite veľa času vymýšľaním postavy s hercom – ako hovorí, ako sa pohybuje. V podstate ide len o to, aby ste pochopili postavy, kto sú. Nerád príliš skúšam s hercami. Ale keď sa rozhodneme, že takto by mali vyzeráť, že sú takí, akí sú, potom neexistuje nič správne alebo nesprávne. Ako náhle vyjdú ako tá postava do konkrétneho prostredia a je tam kamera, je tam buď dobrý alebo zlý moment, ale nie je tam žiadne skutočné dobro alebo zlo; je to ako v živote, viete, v tom zmysle, že jednoducho sú.*“⁸² Korine povedal dvom svalnatým holohlavým chlapcom, aby zinscenovali priateľský, bratský súboj, čo s úsmevom vykonali, až kým ich stupňujúca sila ich úderov nevyčerpala. Potom sa jednoducho spýtajú, kto bude variť večeru. Thomas Carl Wall vysvetľuje, ako toto nevysvetliteľné vzrušenie z toho, že to vidíme, že počujeme údery pästí, keď sa pokúšajú obmedziť to, čo robia, na hranie pred kamerou, je vzrušením z aktuálneho: aktuálne ako neovládateľné a doslovné oddelenie činu od jeho skutočnosti, jeho kontextu.⁸³ Ďalej vysvetľuje, že Korine nezachytil realitu, ale *prázdnu skutočnosť*. Upozorňuje, že v tomto odlúčení nejde o neúmyselné presakovanie istej reality cez inscenovaný akt, napríklad, že by "v skutočnosti" alebo "podvedome" boli bratia násilnícki rivali, ktorí si navzájom želajú zahubenie toho druhého. To, čo preniká, nie je nejaký kontext, nejaká skutočnosť, ale *niekto*. Niekto, ktorého aktuálnosť sa navyše nikdy neuskutoční; *niekto*, kto nikdy *nebol* a kto ničí prítomný okamih.⁸⁴ Wall ďalej podotýka, že v Kantovskom

⁸² TAUBIN, Amy. *Harmony Korine in Conversation with Amy Taubin*. Online. The Brooklyn Rail. 2008. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2008/07/film/harmony-korine-in-conversation-with-amy-taubin>.

⁸³ WALL, Thomas Carl. *Dolce Stil Novo: Harmony Korine's Vernacular*. CR: *The New Centennial Review*, No. 1 (spring 2004), Vol, 4, str. 307-321.

⁸⁴ Tamtiež pozn. 83

ponímaní je tento *niekto* tým, o ktorom nemožno predikovať skutočnosť a to vysvetľuje efekt nadsázky, ktorý Korine využíva.

Analýza filmu záber po zábere neprináša veľa, žiadna scéna nie je kompozične neštandardná, čo robí ale tvorbu Harmony Korina zaujímavou je to, čo sa deje v niektorých scénach, ktorých aktuálnosť je pre diváka taká strhujúca. „*Cieľom bolo dať fotoaparáty čo najväčšiemu počtu ľudí. Dať super-8 kameru mojej sestre, dať polaroid môjmu najlepšiemu priateľovi a jednoducho im povedať, že toto chcem, toto je to, o čo sa snažím – len choďte von a fotte, prineste mi to späť a ja z týchto momentov vytvorím zmysel. O tom to bolo. Bolo to ako tornádo – obrazy padajúce z oblohy. Bolo mi jedno, odkiaľ pochádzajú, aké sú dlhé alebo kto v nich vystupuje, pokiaľ som mal pocit, že dávajú zmysel v rámci tejto filmovej koláže. Väčšinu filmu Mister Lonely (2007) sme nakrúcali na 35mm materiál, ale točil by som to aj na telefón, ak by som mal príbeh alebo tému, ktorú by malo zmysel nakrúcať týmto spôsobom. Všetko je to len technológia, všetko sú to len stroje, to čo je najzaujímavejšie sú ľudia, postavy, obrazy.*“⁸⁵ Odmietajúc koncepty, zápletku, vysvetľujúce celky (tzv. establishing shots), záber/protizáber a využívajúc neznámych profesionálnych hercov aj s miestnymi obyvateľmi, Harmony Korine vymanil skutočnosť z akejkolvek reality. Nekonstruuje postavy tak, aby vzbudzovali dojatie a bolo možné sa s nimi identifikovať klasickým spôsobom, ale vytvára určitú dištanciu.

Ku koncu filmu Solomon mŕtvym monotónnym hlasom prednáša preslov: „*Život je skvelý. Naozaj je. Plný krásy a ilúzií. Život je skvelý. Bez neho by si bol mŕtvy.*“ Wall poukazuje na to, ako Solomon transformuje reč do podoby, ktorá sa stáva doslovnou, rutinnou, ako v slávnom Bressonovom hlasovom efekte, ktorý analyzoval Gilles Deleuze v jeho rekonceptualizácii kinematografie⁸⁶, kde postavy vo filme hovoria akoby rutinne. Technické sa stáva počuteľným. Postava dievčaťa vo filme Gummo (1997) recituje naspamäť reč o tom, že už ju chlanci nepovažujú za príťažlivú, pretože "chlanci sú takí". Existovať naspamäť, existovať čisto vyprázdnený od všetkých referencií, znamená vyčerpať rozdiel medzi autentickým a neautentickým, medzi životným a neživotným, medzi pamäťou a zabudnutím. Soundtrack k filmu sa začína detským hlasom, ktorý nadšene rýmuje slová "peanut butter [arašidové maslo]" s "motherfucker" a potom používa vulgárne epitetá. Dieťa je uchvátené slovami, ktoré používa, pretože nemá žiadne vlastné. Nasleduje ženský hlas, ktorý recituje detskú pesničku o zvukoch, ktoré robia rôzne zvieratá a následne dieťa začne recitovať abecedu. Fragmenty vulgárnosti, ktoré sa Korine snažil vložiť do scén a prehnaná skutočnosť sú vulgárnosťou existencie, ktorá je samozrejmá. Harmony Korine našiel niekoľko ľudí, ktorí,

⁸⁵ TAUBIN, Amy. *Harmony Korine in Conversation with Amy Taubin*. Online. The Brooklyn Rail. 2008. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2008/07/film/harmony-korine-in-conversation-with-amy-taubin>.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam (prekladatelia). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. ISBN 978-0-8166-1400-4.

ako sám hovorí, "jednoducho sú"⁸⁷. Ľudí, ktorých vylúčenie zo spoločnosti je samozrejmé. Korinova filmová reč však na seba berie neľahkú úlohu a Gummo nie je len ódou na depriváciu, ale ani nihilistický komentár, ako jeho predchádzajúci film Kids (1995).

Podobne ako Gummo (1997), aj Julien Donkey-Boy (1999) sa zaoberá znepokojujúcimi témami: ťažkou duševnou chorobou, fyzickým a emocionálnym zneužívaním a incestom. Harmony Korine sa opäť rozhodol nič romanticky nezobrazovať, namiesto toho sa snaží o znepokojivo realistické zobrazenie. V celom filme je cítiť bezmocnosť, že rodina nemôže urobiť nič, aby Julienovi alebo sebe pomohla. Na znázornenie Julienovej duševnej choroby natočil film na DV kameru a potom záznam z pásky zväčšil na 35 mm, aby vytvoril nekvalitný, zrnitý vzhľad. Preto sa veľká časť sveta okolo Julienu, najmä keď stráca kontrolu nad vnímaním priestoru a času, stáva intenzívnou digitálnou škvrnou, v ktorej je ťažké rozlíšiť ľudí a predmety. Strih filmu taktiež prispieva k tejto strate reality: zábery z DV kamery sa striedajú so statickými fotografiami a paralelnými strihmi, čo ešte viac skresľuje čas a ponára diváka do pocitu, aké to musí byť mať schizofréniu.

Vďaka kamere a strihu je Julien Donkey-Boy (1999) oveľa náročnejší film, ale režisérova empatia a odmietanie ignorovať neprijemné témy z neho robia účinné filmové dielo. Síce jeho neskoršia tvorba tak výrazne nezobrazuje nedostatočne zastúpenú skupinu obyvateľstva ako v prípade Gumma (1997) alebo Julien Donkey-Boy (1999), jeho čierny humor a vitálna kritika americkej spoločnosti sú napríklad stále prítomne aj vo filme Spring Breakers (2012) a odhaľujú silné privilégia, ktoré majú niektorí ľudia oproti iným.

⁸⁷ WALL, Thomas Carl. Dolce Stil Novo: Harmony Korine's Vernacular. CR: *The New Centennial Review*, No. 1 (spring 2004), Vol, 4, str. 307-321.

Záver

Vykonal som podrobnú analýzu vybraných filmov Andrey Arnold a Harmony Korina, pričom som ich skúmala z významového, štylistického a naratívneho hľadiska. To zahŕňalo štúdium spôsobu, akým boli do filmov začlenení neherci, ich vplyvu na vývoj postáv a spôsobov, akými ich výkony prispievali k celkovej autenticite a realizmu príbehov. Analýzou konkrétnych scén a charakterových oblúkov som sa snažila odhaliť jedinečné prístupy, ktoré títo režiséri uplatňujú pri práci s neprofesionálnymi hercami.

Aby som získala prehľad o režijných metódach Andrey Arnold a Harmony Korine, preskúmala som dostupné rozhovory s tvorcami a texty napísané o ich práci. Tieto primárne a sekundárne zdroje poskytli cenný kontext o ich tvorivých procesoch, výbere hercov a filozofii práce s (ne)hercami. Skúmaním ich vlastných slov a úvah o ich filmoch som sa snažila pochopiť ich zámery pri obsadzovaní neprofesionálnych hercov a techniky, ktoré používajú na dosiahnutie autentických výkonov. Kombináciou analýzy filmov s pohľadmi samotných tvorcov som sa snažila vytvoriť komplexný obraz o tom, ako zvolení režiséri využívajú nehercov vo filme. Tento prístup mi umožnil preskúmať nuansy vývoja postáv, výstavbu rozprávania a vzťah spolupráce medzi režisérmi a neprofesionálnymi hercami.

V tvorbe Andrey Arnold sa neprofesionálni herci často vyznačujú naturalistickou telesnosťou. Ich pohyby odrážajú vnútorné boje a prostredie ich postáv. Na druhej strane Korineho neprofesionálni herci majú tendenciu stelesňovať prehnanejšiu a surreálnejšiu telesnosť, čo prispieva k neštandardnej a chaotickej povahe jeho filmov. Zatiaľ čo Arnoldovej neprofesionálni herci vedú naturalistické dialógy, Korineho (ne)herci často hovoria roztrieštene a nezrozumiteľne. Tento rozdiel v spôsobe reči dodáva ich výkonom osobitosť a prispieva k celkovej atmosfére ich filmov.

Na záver možno konštatovať, že neprofesionálni herci vo filmoch Andrey Arnold a Harmony Korine vykazujú odlišné fyziologické črty, pohyby, mimiku a rečové vzorce, ktoré prispievajú k autenticite a jedinečnosti ich výkonov. Či už vyjadrujú zraniteľnosť, vzdor, výstrednosť alebo nebezpečenstvo, títo (ne)herci prinášajú na plátno surovú a podmanivú prítomnosť a dodávajú postavám, ktoré stvárňujú, vrstvy hĺbky.

Celkovo táto výskumná metóda umožnila hlbšie preniknúť do tvorby zvolených autorov a syntézou filmovej analýzy a režisérskeho postrehov som sa snažila prispieť k širšej diskusii o autenticite, reprezentácii a rozprávaní príbehov vo filme. Andrea Arnold a Harmony Korine pristupujú k práci s (ne)hercami odlišným spôsobom, ktorý odráža ich filmovú filozofiu a umelecké cítenie. Andrea Arnold sa zameriava na intímne charakterové štúdie a sociálny realizmus, pričom jej proces spolupráce s hercami prináša surové, emocionálne komplexné výkony. Na druhej strane Harmony Korine sa venuje excentrickým a experimentálnym

činnostiam a využíva neprofesionálnych hercov na vytvorenie nadživotných postáv vo vizuálne pôsobivých a často šokujúcich príbehoch. Obaja režiséri, hoci majú odlišný prístup, dokazujú silu neprofesionálnych hercov, ktorí vnášajú do ich filmov autenticitu a nepredvídateľnosť.

Filmografia autorov

Andrea Arnold

Wasp (1998), *krátkometrážny*

Dog (2001), *krátkometrážny*

Milk (2003), *krátkometrážny*

Red Road (2006)

Fish Tank (2009)

Wuthering Heights (2011)

American Honey (2016)

Cow (2021), *dokument*

Harmony Korine

Kids (1995), *scenár*

Gummo (1997)

Julien Donke-Boy (1999)

Ken Park (2002)

Mister Lonely (2007)

Trash Humpers (2009)

Spring Breakers (2012)

The Fourth Dimension (2012), *krátkometrážny film*

Beach Bum (2019)

Circus Maximus (2023)

Aggro Dr1ft (2023)

Zoznam použitej literatúry

Knižné zdroje

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam (prekladatelia). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. ISBN 78-0-8166-1400-4.

FORREST, David. *NEW REALISM: Contemporary British Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press Ltd, 2020. ISBN 978 1 4744 1303 9.

EISENSTEIN, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Jay Leyda (prekladateľ). New York City: Harcourt Inc. 1969. ISBN .0156309202-978

HOCKENHULL, Stella. *British Women Film Directors in the New Millennium*. Londýn: Palgrave Macmillan. 2017. ISBN 978-1-137-48991-3.

JENKINS, Jennifer. *Remaking the Landscape: The Changing Face of Britain*. Londýn: Profile Books. 2002. ISBN 978-1861973757.

KOHN, Eric. *Harmony Korine: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 2014. ISBN 978-1628461602.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Londýn: Verso, 2009. ISBN 9781844673032.

Internetové zdroje

BURDEAU, Emmanuel. *TRANSCENDENT CRIMINAL DREAM*. Online. Gagorian Quarterly. 2018. Dostupné z: <https://gagorian.com/quarterly/2019/02/05/interview-harmony-korine-transcendent-criminal-dream/>.

CALHOUN, Dave. *Fish Tank*. Online. Timeout. 2010-03-23. Dostupné z: <https://www.timeout.com/movies/fish-tank>.

CHEN, Nick. *A beginner's guide to Harmony Korine*. Online. GQ Magazine. 2024-02-27. Dostupné z: <https://www.gq-magazine.co.uk/article/harmony-korine-films>.

Online. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/>.

CHILD, Ben. *"James Howson to be first black actor to play Heathcliff in film"*. Online. The Guardian. 2010-23-11. Dostupné z: https://www.theguardian.com/film/2010/nov/23/james-howson-heathcliff-wuthering-heights?CMP=share_btn_url.

DOS SANTOS, Vanessa. *AMERICAN HONEY CASTING DIRECTOR ON FINDING DIAMONDS IN THE ROUGH*. Online. GirlInFilm. 2019-04-26. Dostupné z: <https://www.girlsinfilm.net/post/american-honey-casting-director-on-finding-diamonds-in-the-rough>.

EBERT, Roger. *A teen girl looking for trouble just as it's looking for her*. Online. RogerEbert.com. 2010-02-03. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/fish-tank-2010>.

HUTTNER, Jan Lisa. *FISH TANK: Andrea Arnold Pulls Treasure from the Muck*. Online. FF2 Media. 2010-02-15. Dostupné z: <https://thehotpinkpen.azurewebsites.net/2010/02/15/fish-tank-2009-review-by-ff2-media/>.

KEMMERLE, Karen. *Andrea Arnold was "Nearly Possessed" By Adapting "Wuthering Heights"*. Online. Tribeca. 2012-10-03. Dostupné z: <https://www.tribecafilm.com/news/512c18cb1c7d76d9a9000a7d-andrea-arnold-was-nearly>.

M, Ronan. *Harmony Korine - An Unstructured Reflection of Life*. Online, Gata magazine. Dostupné z: <https://gatamagazine.com/articles/cinema-/harmony-korine>.

MALLET, Whitney. *Human Highway: Writer/Director Andrea Arnold Talks American Honey*. Online. Filmmaker. 2016-09-29. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/100002-human-highway-writerdirector-andrea-arnold-talks-american-honey/>.

MASSEY, Doreen. *Landscape/Space/Politics: An Essay*. Online. Faculty of Social Sciences, The Open University. 2010. Dostupné z: <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/08/landscape-space-politics.pdf>.

MAULT, David. *What is Gummo?* Online. The Double Negative. 2013-01-24. Dostupné z: <https://www.thedoublenegative.co.uk/2013/01/what-is-gummo/>.

MOTTRAM, James. *Andrea Arnold Talks About Her Unconventional Cast In American Honey*. Online. FilmInk. 2016-11-02. Dostupné z: <https://www.filmink.com.au/andrea-arnold-talks-about-her-unconventional-cast-in-american-honey/>.

NEWS. *Andrea Arnold returns to Cannes with "Fish Tank"*. Online. Festival de Cannes. 2009-05-14. Dostupné z: <https://www.festival-cannes.com/en/2009/andrea-arnold-returns-to-cannes-with-fish-tank/>.

ROBINSON, Tasha. *Director Andrea Arnold on the cross-country party that produced American Honey*. Online. The Verge. 2016-09-29. Dostupné z:

<https://www.theverge.com/2016/9/29/13109072/american-honey-movie-director-interview-andrea-arnold-tiff-2016>.

SMITH, Damon. *Andrea Arnold, Fish Tank*. Online. Filmmaker. 2010-01-13. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/1403-andrea-arnold-fish-tank/#.XIZGuRP7SCd>.

TAUBIN, Amy. *Harmony Korine in Conversation with Amy Taubin*. Online. The Brooklyn Rail. 2008. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2008/07/film/harmony-korine-in-conversation-with-amy-taubin>.

TULLY, Michael. *A Conversation With Andrea Arnold (FISH TANK)*. Online. Hammer To Nail. 2009-09-13. Dostupné z: <https://www.hammertonail.com/interviews/a-conversation-with-andrea-arnold-fish-tank/>

Online. Dostupné z: http://scenar.cz/clanek-slovník_filmových_vyrazu.html)

ZUCKERMAN, Esther. *Arnold on her mesmerising party on wheels, American Honey*. Online. The A.V. Club. 2016-30-09. Dostupné z: <https://film.avclub.com/andrea-arnold-on-her-mesmerizing-party-on-wheels-ameri-1798252554>.

Ostatné

AHMED, Omar. *FISH TANK (Dir. Andrea Arnold, 2009, UK) - Broken Britain*. The Accents of Cinema. 2010.

CORTVRIEND, Jack. *Making Sense of Everyday Spaces: A Tendency in Contemporary British Cinema*, The University of Sheffield, 2017, str. 212.

GARGETT, Adrian. *The Future of Cinema: Harmony Korine*. *Film Journal*, Vol 3 (2002).

GERAGHTY, Christine. *Casting for the Public Good: BAME Casting in British Film and Television in the 2010s*. *Adaptation*, Volume 14, Issue 2, August 2021, str. 168–186. ISSN 1755-0645.

THOMPSON, Patricia. *Hard Lessons*. *American Cinematographer*. 02 2010. str. 18.

WALL, Thomas Carl. *Dolce Stil Novo: Harmony Korine's Vernacular*. *CR: The New Centennial Review*, No. 1 (spring 2004), Vol, 4, str. 307-321.

WHITE, Duncan. *Seeing or Believing: Harmony Korine and the Cinema of Self-Destruction*. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2005, str. 115-28.