

Práce s žánry v mezinárodní tvorbě Yorgose Lanthimose

Jan Ryba

Bakalářská práce
2025



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Jan Ryba
Osobní číslo:	K21224
Studijní program:	B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická práce: Práce s žánry v mezinárodní tvorbě Yorgose Lanthimose 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Tři scénáře v rozsahu 10-15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20-25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální ?Zadání DP/BP? včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované ?Zadání DP/BP? se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže). Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Příпустné varianty praktické části: 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Tři scénáře v rozsahu 10?15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20?25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. Další požadované materiály praktické části: a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2). V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a?h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Uložení na NAS: Ve složce na NAS-AAV, označené ?Bakalářská / Magisterská práce? uložte: 1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, [2022]. ISBN 978-80-7331-629-7.
TRUBY, John. The anatomy of genres: how story forms explain the way how the world works. New York: Picador, 2022. ISBN 978-0-374-53922-1.
BERGSON, Henri. Smích. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0404-9.
ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. přeložil Vlastimil Zuska. In: Illuminace. Praha: Národní filmový archiv, 1989, roč. 1, č. 1.
SOLANSKÁ, Eva. Absurdita v dílech Yorgose Lanthimose. Opava, 2021. diplomová práce (MgA.) Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Vedoucí bakalářské práce:	MgA. Martin Velič Ateliér Audiovize
Konzultant bakalářské práce:	Mgr. Milan Cyroň, Ph.D. Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce:	2. prosince 2024
Termín odevzdání bakalářské práce:	16. května 2025

L.S.

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2024

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení bakalářské práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na bakalářské práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne:

.....
podpis autora

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá scénářistickou teorií filmového žánru a jejím využitím v tvorbě řeckého režiséra Yorgose Lanthimose v letech 2015–2018. V teoretické části se věnuje vymezení pojmu filmový žánr a následně definuje ty, které jsou zastoupeny ve filmech *Humr*, *Zabití posvátného jelena* a *Favoritka*. Analytická část se zaměřuje na způsoby, jakými autor žánry využívá a kombinuje. Cílem práce je na konkrétních příkladech ukázat efektivní využití žánrové teorie v uměleckém filmu a naznačit, jak se může stát výrazem autorského rukopisu.

Klíčová slova: Yorgos Lanthimos, filmový žánr, scénářistické postupy, příběhové beaty, komedie, horor

ABSTRACT

This bachelor's thesis explores screenwriting theory related to film genre and its application in the work of Greek director Yorgos Lanthimos between 2015 and 2018. The theoretical section defines the concept of film genre and identifies the genres represented in *The Lobster*, *The Killing of a Sacred Deer*, and *The Favourite*. The analytical part focuses on how the filmmaker uses and combines genres. The aim of the thesis is to demonstrate, through specific examples, the effective use of genre theory in art-house cinema and to suggest how it can become a hallmark of auteur style.

Keywords: Yorgos Lanthimos, film genre, screenwriting techniques, story beats, comedy, horror

Děkuji Mgr. Milanovi Cyroňovi, Ph.D. za odborné vedení bakalářské práce, cenné rady, věcné připomínky, vstřícnost a trpělivost při konzultacích. Dále také vyjadřuji poděkování svým rodičům za neustálou podporu a povzbuzení během celého období studia.

OBSAH

I	TEORETICKÁ ČÁST	14
1	OBECNÉ VÝCHODISKO PRÁCE.....	15
1.1	YORGOS LANTHIMOS	16
2	FILMOVÉ ŽÁNRY	17
2.1	STRUČNÁ DEFINICE A HISTORIE ŽÁNRU	17
2.2	POJEM ŽÁNR PODLE JOHNA TRUBYHO	17
2.2.1	Příběhové beaty v žánrových filmech	18
2.2.2	Předvídatelnost žánrových filmů.....	19
2.2.3	Nákup a prodej žánrů	19
2.2.4	Překroucení příběhových beatů	19
2.2.5	Kombinování žánrů	20
2.3	ŽÁNR PODLE RICKA ALTMANA	20
2.3.1	Žánr jako ekonomický prostředek.....	21
2.3.2	Kombinování žánrů podle Ricka Altmana	22
2.3.3	Kombinování žánrů výsledkem postmoderny.....	22
2.3.4	Vnímání žánrů v různých kulturách	23
3	DEFINICE JEDNOTLIVÝCH ŽÁNŘŮ	24
3.1	HOROR	24
3.1.1	Paradox hororu podle Noëla Carrolla	25
3.1.2	Charakteristické filmové postupy v hororu.....	25
3.2	KOMEDIE.....	26
3.2.1	Henri Bergson: Čemu se lidé smějí.....	27
3.2.2	Noël Carroll a rozřazení teorií humoru	27
3.2.3	Černá komedie	28
3.2.4	Satira	28
3.2.5	Charakteristické filmové postupy komedie.....	28
3.3	SCIENCE FICTION	29
3.4	KRIMI A THRILLER	30
3.5	ROMANCE	30
II	ANALYTICKÁ ČÁST.....	32
4	ŽÁNROVÝ ROZBOR FILMU HUMR (2015).....	33
4.1	DĚJ FILMU	33
4.2	HOROROVÝ ASPEKT VE FILMU HUMR	34
4.2.1	Charakteristické hororové postupy ve filmu Humr.....	34
4.3	KOMEDIÁLNÍ ASPEKT VE FILMU HUMR.....	35
4.3.1	Bezradný hrdina	36
4.4	SCIENCE FICTION ASPEKT VE FILMU HUMR.....	37

4.5	ROMANCE.....	38
5	ŽÁNROVÝ ROZBOR FILMU ZABITÍ POSVÁTNÉHO JELENA (2017).....	39
5.1	DĚJ FILMU	39
5.2	HOROROVÝ ASPEKT VE FILMU ZABITÍ POSVÁTNÉHO JELENA	40
5.2.1	Charakteristické hororové postupy ve filmu Zabití posvátného jelena	41
5.3	KOMEDIÁLNÍ ASPEKT VE FILMU ZABITÍ POSVÁTNÉHO JELENA	42
5.4	KRIMI A THRILLER ASPEKT VE FILMU ZABITÍ POSVÁTNÉHO JELENA.....	44
6	ŽÁNROVÝ ROZBOR FILMU FAVORITKA (2018)	46
6.1	DĚJ FILMU	46
6.2	KOMEDIÁLNÍ ASPEKT VE FILMU FAVORITKA	47
6.2.1	Charakteristické komediální postupy ve filmu Favoritka	50
6.3	ROMANTICKÝ ASPEKT VE FILMU FAVORITKA	50
	ZÁVĚR.....	52
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	53
	SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	54
	SEZNAM AUDIOVIZUÁLNÍCH ZDROJŮ	56
	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	58

ÚVOD

Ve filmovém odvětví se vyvíjí spousta věcí, ale jedna zůstává pořád stejná. Divákova touha být vtáhnut na několik desítek minut do filmového děje a pak následně vyjít z kina s emočně nezapomenutelným zážitkem. Můžeme tak hovořit o typu umění, které pracuje s lidským vnímáním a prožíváním. Výběr možných emocí filmaři divákovi usnadňují skrze typologii žánrů, která jim napovídá, co mají od filmu očekávat. I když žánrový film byl a u diváka je stále populární, nebylo tomu tak vždy. Žánrové snímky si své místo u diváka musely vybojovat. Určité typy žánrů se nepovažovaly za umělecky hodnotná díla, tak jako tomu bývá u vážných dramát.

V poslední době se situace výrazně mění a novodobí režiséři a režisérky se častěji vrhají do vod žánrových filmů a svojí inovativností rozšiřují možnosti filmového vyprávění.

Nápaditou hru s žánry najdeme v uměleckých snímcích, kde bychom to na první pohled nečekali. Tvůrci experimentují s kombinováním žánrů. Šikovně vytvářejí očekávání na základě našich podvědomě zavedených předpokladů o žánrovém filmu. Následně se s těmito předpoklady snaží pracovat nebo je kompletně převrátit. Toto úsilí, mixování a ohýbání žánrů se ve filmovém světě dostalo tak daleko, že v tom vidím způsob nejenom scénáristického, ale také režijního postupu. Příklad jednoho takového tvůrce budu rozebírat v této bakalářské práci.

Vize mé bakalářské práce je představit, jak scénáristé a režiséři mohou využívat znalostí filmových žánrů, pochopení jejich fungování a za pomoci jejich kombinování je využívají ke hře s divákem a jeho očekáváním.

Toto mé stanovisko bych rád dokázal na jednom dle mého z nejzajímavějších filmařů současnosti: Yorgosi Lanthimosovi. Lanthimos se proslavil hlavně díky svému unikátnímu a absurdnímu stylu. Myslím si, i když to na první pohled nemusí být očividné, že pracuje velice vědomě s žánrovou teorií, která mu umožňuje o to větší manipulaci s divákem, a to i v pozitivním slova smyslu.

I TEORETICKÁ ČÁST

1 OBECNÉ VÝCHODISKO PRÁCE

V této práci se zaměřím na využití různorodosti klasických filmových žánrů v anglicky znějící tvorbě Yorgose Lanthimose. Cílem práce je představit, jak režisér Y. Lanthimos pracuje s filmovými žánry a jak pomocí jejich kombinování si vytvořil osobitý autorský styl. Tento cíl dokážu pomocí komparativní analýzy, kdy rozdělím dané filmy do „žánrových škatulek“ a následně porovnáám zastoupené žánry na konkrétních příkladech filmů s teorií.

Nejprve v práci představím obecnou definici filmových žánrů a jakými způsoby lze žánr klasifikovat. Pokusím se popsat, jaký vliv mají na samotné obecenstvo. Následně zanalyzuji mnou vybrané filmy daného režiséra z hlediska přítomnosti žánrů a práce s nimi. Žánry, se kterými budu pracovat, si nejprve definuji a pak dokážu jejich přítomnost v následujících filmech.

Humr – (*The Lobster*, Velká Británie, 2015) je první anglicky mluvený film Yorgose Lanthimose. Hlavní role ztvárňují Colin Farrell, Rachel Weisz, Léa Seydoux ad. Tento film znamenal představení řeckého režiséra světovému publiku. Filmová databáze IMDB přiřazuje filmu žánry: drama, romance, sci-fi (IMDB, 2025). Webová stránka ČSFD ke snímku přidává také žánr komedie (ČSFD, 2025).

Zabití posvátného jelena – (*The killing of a sacred deer*, Irsko, Velká Británie, 2017) je druhým režisérovy filmem natočeným v angličtině. V hlavních rolích Colin Farrell, Nicole Kidman a Barry Keoghan. Databáze IMDB kategorizuje film jako drama, horor, mysteriózní a thriller. Webová stránka ČSFD snímek zařazuje mezi drama, mysteriózní, psychologický, thriller.

Favoritka – (*The Favourite*, Irsko, Velká Británie, 2018) - historický film z prostředí dvora Anny Stuartovny, hlavní role ztvárnily Olivia Colman, Rachel Weisz, Emma Stone. IMDB film zařazuje do žánrů životopisný, historický a komedie. Webová stránka ČSFD snímek zařazuje mezi drama, komedie, historický, životopisný.

Důvod, proč jsem si pro analýzu vybral právě tyto režisérovy filmy, je ten, že po přesunu do globálního prostředí, se stala jeho tvorba výpravnější. Příběhy pracují s budováním alternativních světů, zacházejí i do minulosti (jako v případě Favoritky) a je zde více patrná práce s technickými složkami k odvyprávění filmu. Lanthimos zřetelněji zachází do známek typických pro žánrové filmy. Zároveň se nebojí více provokovat a experimentovat s příběhovou strukturou.

1.1 Yorgos Lanthimos

Yorgos Lanthimos (*23. 9. 1973, Athény) studoval režii na Helénské filmové škole Stavrakos v Athénách. Od 90. let se věnoval natáčení reklam a hudebních videoklipů. Zajímavostí je i to, že se podílel na uměleckém provedení zahájení XXVIII. letní olympiády v Athénách. Svůj první celovečerní snímek si natočil až v roce 2005 s názvem *Kinetta*.

Zařadil se tak do vznikajícího směru „Řecké divné vlny“, jejíž filmaři kritizovali soudobé poměry v Řecku v nultých letech nového tisíciletí. Jejich atraktivitu i u širokého publika jim zajišťovali univerzální témata (láska, rodina, rodičovství a další) často natočená v absurdním a netradičním podání. Neobvyklé zpracování většinou znamenalo bezemoční herectví připomínající robotické chování, statickou kameru, využívání explicitních násilných nebo erotických scén apod.

Z tohoto období se stal nejúspěšnějším filmem *Špičák* (*Kynodontas*, 2009), který Lanthimosovi zajistil kromě několika mezinárodních ocenění a uznání i možnost natáčet v zahraničí (Velká Británie, USA). Zde vidím zřetelně Lanthimosův specifický režijní styl a schopnost kombinovat několik protichůdných žánrů najednou.

2 FILMOVÉ ŽÁNRY

V následující kapitole se věnuji definicím pojmu žánr a z několika úhlů objasňuji jeho vliv na filmového diváka. K analyzování žánrů vycházím z několika zdrojů, zejména z knih Johna Trubyho „*The Anatomy of Genres*“ (2022) a Ricka Altmana „*Film/Genre*“ (1999). V úvodních částech této kapitoly budu využívat pohled na žánr z knihy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové „*Umění filmu*“ (2011).

2.1 Stručná definice a historie žánru

Slovo žánr pochází z francouzského slova *genre* – *druh, typ*. Na základě určitých kritérií v daném uměleckém odvětví se pak jednotlivá díla dají rozdělovat do takzvaných žánrových kategorií. Mimo film se s tímto termínem lze setkat v téměř ve všech typech umění jako například malba, hudba nebo literatura, která má k filmovému rozřazení nejbliž (Bordwell, Thompson, 2011, str. 423).

Z tvrzení Ricka Altmana si lze odvodit, že umělecká díla potřebovala uspokojit různorodou poptávku spotřebitele a začala se proto rozvíjet a specifikovat do jednotlivých kategorií, kterým říkáme žánry, jako například western, krimi, horor, muzikál... atd.

2.2 Pojem žánr podle Johna Trubyho

John Truby ve své knize *Anatomy of Genres* (2022) klade důraz na důležitost příběhů. Podle něj příběhy měly zásadní úlohu vychovávat a nastavovat morální kodex pro celé civilizace, přičemž uvádí jako příklad samotné biblické příběhy. „*Stories define life. And the philosophies developed over the course of human history inform and respond to both. As a result, understanding the anatomy of a story is about much more than writing. It's also about knowing how to live.*“ - „*Příběhy definují život. A filozofie, které se v průběhu lidských dějin vyvíjely, jednak příběhy ovlivňují, tak na ně reagují. Porozumět anatomii příběhu proto neznamená jen naučit se psát – znamená to také pochopit, jak žít.*“ (Truby, 2022, str. 7, vlastní překlad)

Z citace vyplývá, že samotné žánry, ať už filmové nebo knižní, nám v příbězích nabízejí určitou filozofii života.

Témata, symboly a jednotlivé příběhové obraty, které Truby nazývá *beaty* (dále také příběhové *beaty*, případně „*beaty*“), jsou v daných žánrech podobné, víceméně předvídatelné. Vysvětluje se tím otázka, proč má divák chuť se k jednotlivým žánrům vracet,

neboť náš pohled na svět se slučuje s filozofií, kterou nám předkládá daný žánr. Následně Truby uvádí několik příkladných tezí, které shrnují základní morální zásady žánrů, například:

- „*Action is about being successful, not morally right.*“ - „*V akčním příběhu nejde o morálku, ale o vítězství.*“
- „*Love stories reveal that happiness comes from mastering the moral act of loving another person.*“ - „*Milostné příběhy ukazují, že skutečné štěstí spočívá v tom, naučit se morálně a opravdově milovat druhého člověka.*“
- „*Detective fiction shows us how to think successfully by comparing different stories to learn what is true.*“ - „*Detektivní fikce nás učí porovnávat různé verze příběhů, abychom úspěšně došli k tomu, co je pravda.*“ (Truby, 2022, str.7, vlastní překlad)

Publikum pak rádo převádí danou ideologii na svoji osobnost. Dochází k procesu ztotožnění se s hrdiny filmu, což umocňuje divákovo vtáhnutí do děje. V ideálním případě, vysvětluje Truby, divák odchází z kina obohacen, jak emocionálně, tak intelektuálně. (Ferrari, 2022, 8:00-15:00)

Truby vyjmenovává 14 žánrů – horor, akční, mýtus, memoár, coming of age, science fiction, kriminální, komedie, western, gangsterský, fantasy, thriller, romance a drama. Altman doplňuje žánry ještě o životopisný film.

Truby přisuzuje každému žánru jednoduché filozofické motto. Tyto motto jsou zmíněna v kapitole „Definice filmových žánrů“.

2.2.1 Příběhové beaty v žánrových filmech

Příběhový beat je označení pro změnu v atmosféře, přivedení nového myšlenkového prvku nebo ke zdůraznění zvratu. John Truby vyzdvihuje jejich význam a určuje je jako hlavní body, které charakterizují nejenom příběh, ale i žánr. Příkladem příběhového beatu v hororu může být uvedení monstra na scénu, vystavení hrdiny do nebezpečí nebo postavení se antagonistovi (Truby, 2022, str. 27, také Ferrari, 2022, 19:00).

Těchto beatů ve filmu bývá v průměru mezi patnácti až dvaceti, přičemž jejich znalost může scénáristovi výrazně pomoci osvojit si příběh v konkrétním žánru.

2.2.2 Předvídatelnost žánrových filmů

Beaty určitě slouží jako výborný návod k tomu, jak postupovat při psaní žánrového filmu. Nicméně pro současného diváka, který nechce navštěvovat kinosály pro stejné příběhy pořád dokola, musí scénárista přijít na něco nového. V tomto se Truby s Altmanem shodují. Žánry jsou příliš předvídatelné a je třeba divákům neustále představovat něco nového. (Ferrari, 2022, 19:00; Altman, 1999, str. 123-143)

Truby představuje několik možností, s nimiž by měl scénárista pracovat, aby se vyhnul opakovatelnosti:

1. Nákup a prodej žánrů
2. Překroucení příběhových beatů
3. Kombinování žánrů

Přičemž každá z těchto možností je rozeznatelná ve filmech Y. Lanthimose.

2.2.3 Nákup a prodej žánrů

Nákup a prodej žánru jsem nastínil v předešlých kapitolách. Truby popisuje, jak je přínosné pro scénáristu znát beaty a práci se specifickou atmosférou pro určitý žánr. Diváci přicházejí do kina s určitým očekáváním a jedním z hlavních cílů je uspokojit jejich poptávku. Ať už je tou poptávkou horor, western nebo i muzikál.

2.2.4 Překroucení příběhových beatů

Ve chvíli, kdy si tvůrce odškrtne ze seznamu všechny příběhové beaty, je nutné diváka upoutat, překvapit a vymanit jej z předem zažitého očekávání u nastoleného žánru. Truby nabízí řešení v překrucování nebo prohození jednotlivých beatů. Například podobně jako ve filmu „*Psycho*“ (r. A. Hitchcock, 1960), kdy předpokládaná hlavní postava je zabita v polovině filmu. Nebo naopak, když hlavní antagonista představující nebezpečí, pomáhá naší hlavní hrdince ve filmu „*Mlčení jehňátek*“ (r. Jonathan Demme, 1991).

„When you twist all the beats, people light up because you are undercutting their expectations of what will happen. Now you have shown them how the world works in a new way. You hook the audience because the view is something they recognize – it’s still their world – but it’s recast in a different light.“ - „Když překroutíte všechny příběhové beaty, lidé ožijí, protože narušíte jejich očekávání ohledně toho, co má následovat. V tuto chvíli jim nabízíte příběh s novým pohledem na svět - stále rozpoznatelný, ale viděný jinou optikou.“ (Truby, 2022, str.14, překlad vlastní)

2.2.5 Kombinování žánrů

Téměř u každého žánru se jejím kombinováním obohacuje i jeho téma, díky čemuž dochází k osvěžování žánrových beatů a jednotlivých příběhů. Toto má za následek různorodější a originálnější vyprávění.

Ovšem kombinování žánrů není tak jednoduché. Podle Trubyho (2022, str. 13-15) a Altmana (1999, str. 123-143) se dají v jednom příběhu zkombinovat maximálně dva až čtyři žánry. Čím více žánrů bude scénárista kombinovat, tím složitější následně bude udržet celý příběh pohromadě. Truby toto vysvětluje rozdílností příběhových beatů a filozofií mezi žánry.

Pokud chce tvůrce film udržovat v několika žánrech najednou, musí počítat s variantou, kdy ne všechny beaty se mohou snadno napojovat do druhého žánru. Je to sice pořád možné, ale je jasné, že beaty klasické komedie se nebudou tak lehce slučovat s beaty klasického hororu.

Truby dále doporučuje obohacování klasických žánrů o nestandardní témata, která lze nalézt v jiných žánrech. Například westernový film, který původně vznikl na rovině drsného prostředí honáků dobytka, prvoplánově představoval muže jako symbol maskulinního vzoru. Toto rozvrací film „*Síla psa*“ (r. Jane Campion, 2021), který obohacuje klasický western o téma latentní homosexuality. Dalším příkladem je sci-fi film, kde mezi nepřátelskými mimozemskými tvory se žena stará o malé dítě na vzdálené planetě – „*Vetřelci*“ (r. Cameron, 1986). Nebo ve filmu „*Favoritka*“ (r. Y. Lanthimos, 2018), kdy ve vysoce patriarchální době 18. století se dvě ženy prou o moc a přízeň královny. Tento film je podrobněji analyzován v kapitole „Žánrový rozbor filmu Favoritka.“ (Ferrari, 2022, 00:30:00)

Truby nicméně opomíjí režijní a „filmové postupy“ (Bordwell a Thompson, 2011, str. 425), kdy filmaři pracují i s technickými prostředky, aby vyjádřili lépe náladu a atmosféru daného žánru. Mám tím na mysli například kamerové pohyby a úhly, práci se zvukem, hudbou nebo svícením.

2.3 Žánr podle Ricka Altmana

V následující kapitole se věnuji žánrům z pohledu filmového teoretika Ricka Altmana z knihy „*Film/Genre*“ (1999). Jeho pohled s Johnem Trubym se neliší, avšak Altman při celkové analýze žánru a jeho historie dává mnohem větší důraz na diváky jako kupní sílu a filmová a distribuční studia jako mechanismy, které řídí jejich vývoj.

2.3.1 Žánr jako ekonomický prostředek

Postupně jak umělecká tvorba získávala na oblibě a přibližovala se ke stále většímu počtu lidí, objevovala se na trhu i větší poptávka po konkrétních příbězích s určitými tématy a příběhovými beaty. Postupně se vytvořila spousta žánrů, ale z ekonomického hlediska jich přežila pouze hrstka. A to stejné se stalo s filmovým průmyslem. Malá filmová studia se neudržela, obzvlášť poté co se ve „Zlaté éře Hollywoodu“ (30. – 60. léta 20. století) film stal nejvíce profitujícím druhem umění, a zůstalo jen několik velkých studií, která zkupovala práva na herecké hvězdy, úspěšné scénáristy a autorská díla.

Nejenom v Hollywoodu, ale kdekoliv jinde na světě jsou rozhodující silou, zdali se film natočí, producenti nebo filmová studia. Logicky porovnávají tržby a kritický úspěch žánrových filmů a pověří filmaře a tvůrce, aby jim vytvořili další podobný film, pokud ten předchozí měl úspěch. Z hlavních žánrů tzv. „Zlaté éry Hollywoodu“ Altman zdůrazňuje především žánry jako western, muzikál a biopic – životopisný film.

Může se zdát, že studia díky tomu mají nad vývojem podoby žánrů absolutní kontrolu. Nesmí se však zapomínat, že studia jsou pod silným sevřením publika a kritiků, jejichž podoba žánrů se vyvíjí na základě podvědomých očekávání, na které pak reagují producenti. (Altman, 1999, str. 30-48)

„Film production constantly involves a process of criticism that actually precedes the act of production. Almost every film is meant to serve the function of creating synergy by locating successful device and carrying it to another film where, if it again succeeds, still further success is guaranteed. Yet these attempts are by definition multiple, inconsistent, contradictory, and thus in constant internal competition.“ - „Filmová produkce je neustále provázána procesem kritiky, která ve skutečnosti předchází samotnému aktu tvorby. Každý nový film vzniká ve stínu jiných – přebírá osvědčené postupy, pokouší se je zopakovat a znovu zúročit. Tento proces je ale vnitřně rozporuplný: filmové prvky se opakují, mísí, přepisují a zároveň spolu soupeří o pozornost.“ (Altman, 1999, str. 44, překlad vlastní)

Tento závod a soutěž má u diváků za následek, že se nakonec každému žánru dostane jeho opotřebení neboli přestane být pro diváky, a tedy i pro producenty atraktivní. Můžeme vidět, že v současnosti už se nevyrábí tolik muzikálů nebo westernů jako třeba v 50. letech (Altman, 1999, str. 30-48). Ze současných výjimek mohu s jistotou uvést obrovský úspěch studia Disney, jemuž se podařilo opět zpopularizovat hrané superhrdinské filmy podle komiksové předlohy.

2.3.2 Kombinování žánrů podle Ricka Altmana

K tomu, aby žánry dokázaly přežít, Altman (1999, str. 123-143), podobně jako Truby sází na kombinování žánrů. Kromě přežití se jedná taky o snahu zapůsobit na co největší množství diváků.

„The goal is of course to attract those who recognize and appreciate the signs of a particular genre, while avoiding repulsion of those who dislike the genre.“ - „Cílem je samozřejmě přilákat ty, kteří rozeznávají a oceňují znaky daného žánru a zároveň se vyhnout odporu těch, kteří daný žánr rádi nemají.“ (Altman, 1999, str. 128, překlad vlastní).

Dnes například na webových databázích jako ČSFD nebo IMDB lze nalézt, že neoznačují naprostou většinu filmů pod jednu žánrovou škatulku, ale označují je rovnou dvěma až čtyřmi kategoriemi, což koresponduje i s pravidlem Johna Trubyho.

Altman (1999, str. 24) s Trubym (2022, str. 336) se zde shodují, když oba uvádějí film *„Hvězdné války“* (*Star Wars*, r. G. Lucas, 1977) jako příklad filmu, který uspěl hlavně díky perfektnímu kombinování žánrů. Na první pohled nám Hvězdné války mohou připadat jako klasické sci-fi, nicméně prvky nadpřirozené energie zvané síla a živé organismy, které diváci ještě nikde neměli možnost vidět, vedla kritiky k označení Hvězdných válek jako fantasy. Nebo jednotlivé příběhové znaky a charakter bandity a pistolníka Hana Sola přiměl některé kritiky označit zase tento film jako western.

2.3.3 Kombinování žánrů výsledkem postmoderny

Altman (1999, str. 123-143) dále polemizuje s problematikou toho, zdali důsledek moderního experimentování s žánry není hlavně také výsledkem umělců přizpůsobující se postmoderní situaci. Je celkem očividné, že filmaři nejsou studii vyzýváni k experimentální tvorbě. Studia především potřebují ověřený systém, který uspěl u diváků, aby ho mohly zopakovat ve větším měřítku. To je také důvod, proč se studia inspiroují u nezávislých filmů a dávají nabídky režisérům z tohoto prostředí.

Stejný postup se stal i u Lanthimose, kterému se naskytla šance práce v Hollywoodu po několika úspěšných snímcích v jeho mateřské řečtině. Globální studia si tímto vyžádala jeho styl při přípravě jeho dalších snímků.

2.3.4 Vnímání žánrů v různých kulturách

Jak Truby (Ferrari, 2022, 00:51:00), tak Altman upozorňují i na jiné aspekty, které ovlivňují cílovou skupinu filmu. Vyjmenovávají třeba pohlaví, sexuální orientaci, politickou preferenci, ale především upozorňují na rozdíly mezi kulturami – zejména mezi západním a východním trhem. Ve zkratce tato problematika znamená, že ne mnoho filmů má možnost uspět současně v Evropě, v Americe nebo v Číně.

Truby si toto vysvětluje hlavně jinou výchovou a filozofií náboženství v jednotlivých regionech. Zatímco křesťanství je více orientované na cíl dostat se do nebe, asijská filozofie má jiné zásady. Tento rozpor může mít vliv na vnímání a vytváření umění samotného. V našem případě to samé platí i pro příběhy a pro žánry.

Není proto náhoda, že jihokorejští režiséři jako Park Chan Wook nebo Bong Joon Ho měli tu možnost zrealizovat několik snímků i pro americké publikum, nicméně jejich pokusy zdaleka neměly takový úspěch jako jejich filmy z domácí produkce. Na druhou stranu filmům od evropských režisérů, jako třeba Lanthimos nebo Ruben Östlund, tvůrcům s odvážnými vizemi, se jejím filmům na anglicky mluvící půdě daří, aniž by museli obětovat mnoho ze svého unikátního režijního stylu.

3 DEFINICE JEDNOTLIVÝCH ŽÁNŘŮ

V této kapitole se zaměřím na popis a přiblížení jednotlivých žánrů, které popisují v rozboru Lanthimosových děl v analytické části bakalářské práce. Postupuji především podle definic Johna Trubyho. Následně se pokusím vysvětlit i společné znaky filmových postupů neboli technických zpracování, které jsou pro dané žánry specifické.

3.1 Horor

Horor (Truby, 2022, str. 22-60) je jeden z nejstarších klasických žánrů, jehož cílem je v divákovi probudit pocity strachu a děsu nebo znechucení. Truby zjednodušuje horor na prostý strach ze smrti, který je většinou způsoben iracionálním nebo dokonce nadpřirozenem. Ne nadarmo přirovnává náboženské a biblické příběhy k prvním hororovým příběhům, kde figuruje hlavně strach a nemožnost se postavit bohu (téma filmu Zabití posvátného jelena). Doslova motto, ke kterému Truby horor přirovnává, je náboženství.

Tématem hororového příběhu je pak podle něho nutnost se postavit nebezpečí a utéct potenciální smrti. Truby sám přiznává, že toto prvotní zaměření na strach je poněkud primitivní, čímž si vysvětluje, proč horor je mnohými označován jako nejméně hodnotný žánr.

Jedním z prvních příběhových beatů, který musí filmař nastolit, je představení slabosti, která by ideálně měla pocházet z hrdinovy mysli. Současně zde má být představeno hlavní monstrum nebo nebezpečí, kterého antagonista (monstrum) využívá nebo je schopen použít proti filmovým hrdinům. Dalšími beaty jsou třeba budování napětí skrze zmatení hrdiny nebo finální postavení se protivníkovi ad. Na konci kapitoly o hororu vyzdvihuje Truby, že poslední příběhový beat zaměřený na tzv. „*self-revelation*“ – „*sebeuvědomění*“ v hororu často chybí. Může se stát, že hrdinové smrti před antagonistou neuniknou nebo po jeho přemožení jsou postavy natolik psychicky ovlivněny událostmi příběhu, že ani nemají prostor se jakkoliv na konci příběhu rozvíjet, neboť neustále očekávají návrat monstra někde za rohem. Jako příklad mohu použít závěr ve filmu Zabití posvátného jelena.

„The hero's mind is horribly broken, on the edge of insanity. It is typically split between the socially appropriate mind and the taboo she is desperately hiding. Under the intense pressure of the monster's attacks her mind breaks completely. She has no chance of learning, growing or healing.“ - „Psychika hlavní postavy je hluboce narušená a pohybuje se na pokraji šílenství. Její vědomí je rozštěpeno mezi tvář, kterou ukazuje společnosti, a temné,

zakázané já, jež se snažil potlačit. Pod intenzivním nátlakem monstra se úplně zhroutí, nemá šanci se zotavit, růst ani uzdravovat.“ (Truby, 2022, str. 45, překlad vlastní)

3.1.1 Paradox hororu podle Noëla Carrolla

Filozof Noël Carroll se zabíral paradoxem hororu (Carroll, 2016), který můžeme najít téměř ve všech Lanthimosových snímcích, a tím je efekt znechucení. Jak už jsem uvedl v předešlém textu, horor se zakládá na dvou aspektech - děsu a znechucení. Děs Carroll vysvětluje klasickým soubojem v mysli diváka, kdy jedna část si přeje zůstat v bezpečí a pohodlí, zatímco ta druhá si přeje zjistit, jak ono nebezpečí vypadá. Podobný princip Carroll pak aplikuje i na otázku znechucení, kdy lidskou mysl jednoduše řídí smysl pro zvědavost a touha vidět onen výjev (mrtvoly, vnitřností atd.).

Ve filmografii Lanthimose nacházím spoustu takových výjevů, nečekané zvraty a explicitní násilí, které jsou často využívány jako triky k udržení divákovy pozornosti.

3.1.2 Charakteristické filmové postupy v hororu

Termín „charakteristické filmové postupy“ jsem převzal z knihy „*Umění filmu*“ od Bordwella a Thompsonové (2011, str. 436-440). Tento pojem představuje režijní a technické postupy při produkci filmu, kterými filmaři vytvářejí a podporují strach a znechucení.

V hororovém žánru jsou filmové postupy mnohem specifičtější a zřetelnější než v jiných žánrech. Jejich podstata závisí zejména na budování napětí a strachu z toho „co se skrývá za rohem“. Kdybych měl shrnout jednotlivé postupy, tak například u herců režisér žádá, aby v napjatých situacích jednali pod neustálým tlakem. Kamerové pohyby bývají většinou pomalejší až do samotného momentu překvapení neboli „jumpscaru“. Osvětlení je spíše přirozené nebo stylizované do temnějších barev. Více se využívá práce se stíny, aby se ani divák nedokázal orientovat v prostoru a cítil se ztracen podobně jako filmové postavy, a o to víc očekával nebezpečí, které na něj může zaútočit.

Zvuk představuje zásadní složku hororového žánru, jelikož z kamerového hlediska se nelze spolehnout na náš zrak, tak většinu práce musí zařídit naše fantazie skrze sluch. V hororech bývá zvuk mnohdy velice stylizovaný, v tom smyslu je často přepálený a divák si díky tomu například uvědomuje každý krok, frekvenci srdečních úderů, zrychlený dech apod. Jako ukázka může sloužit scéna z filmu „*Vetřelec*“, kdy postava Bretta hledá v útrokách vesmírné lodi kocoura, aby ho na konci scény zabil samotný Vetřelec. (r. R. Scott, 1979, 01:04:00-01:08:00).

3.2 Komedie

Komedie (Truby, str. 292-320) se podobně s hororem řadí mezi první žánry vůbec. Primárním cílem komedie je především diváky rozesmát. Není proto divu, že důraz na vtipnost a optimismus příběhu si rychle našel své místo u širokého obecnstva. Tím se řadí mezi nejpopulárnější žánry i v současnosti. Komedie často vytváří samostatný svět plný narativní nebo herecké stylizace, kde životy hrdinů a věcí můžou fungovat trochu jinak (nicméně jsou stále schopny reflektovat skrze určitou žánrovou filozofii na reálný svět a životy diváků), což jim umožňuje podkopávat morální a výchovné standardy filmové reality.

Způsobů, jak diváka rozesmát, je mnoho. Avšak z dramaturgického hlediska filmaři servírují jen pár formulí, které i mě v této práci dopomůžou k identifikování komedie.

Jednou z formulí může být takzvaně „neschopný hrdina“, který se potýká s obtížnými překážkami. V průběhu filmu se s nimi snaží poprat, ale řešení spíš vyplyne samo ze situace než ze samotného jednání hrdiny. Díky tomu náš hrdina i přes všechna svá příkoří dokáže zvítězit a dosáhnout svého cíle (ať už původního nebo nově získaného) neobvyklým způsobem. Komedie by se také dala zredukovat na prostý a neustálý boj s neúspěchem, ze kterého si postavy mohou myslet, že se poučily, nicméně opakují stále ty samé chyby pořád dokola.

Komedie zároveň může pracovat s ironií, která je definovaná v momentech, když jednání hrdiny, ať už fyzické nebo vedené dialogem, vede k opačným výsledkům, než postavy původně zamýšlely. Ironie může být udělaná i na tzv. „meta úrovni“ v souvislosti s divákem, který ze svých životních zkušeností očekává určitý výsledek. Divák se domnívá, jaké bude následovat řešení akce, ale filmaři mu na základě stylizace příběhu předkládají jiný překvapivý výsledek. Příkladem může být například scéna z filmu „Humr“, kdy postava, kterou hraje Olivia Colman, řekne novému páru, že pokud jim partnerský vztah nebude klapat a budou se chtít rozejít, tak jim budou přiděleny děti. V tomto případě se jedná o jasnou narážku filmařů na současnou problematiku, která by ve skutečném světě byla nejspíš označena za tabu. Nicméně ten fakt, že ve světě filmu „Humr“ jsou absurdní pravidla běžnou záležitostí, převrátí to divákovo očekávání. Tato absurdita může vyústit v pobavení. (r. Y. Lanthimos, 2015, 00:36:00)

A v neposlední řadě lze v komedii nalézt i formule založené na přetvářce a falešných rolích, kdy se postavy snaží dostat to, po čem touží jednoduchým lstivým hraním si na něco,

čím nejsou. Často za dosažením cíle, který se může divákovi zdát dost zbytečný nebo absurdní, jsou postavy ochotné obětovat svoji tvář i hodnoty, které jsou jim blízké. V tvorbě Lanthimose se s vlastně až s dětinským hraním rolí setkáváme velice často. Ve filmu *Favoritka*, který je v podstatě celý o přetvářce a falši, postavy bojují o přízeň královny předstíráním, které v tomto případě společně s infantilností hereckých výkonů může fungovat jako skvělá příčina smíchu.

3.2.1 Henri Bergson: Čemu se lidé smějí

Truby v kapitole o komedii zmiňuje 3 základní rozlišení humoru, podle filozofa Henriho Bergsona (Truby, 2022, str. 392-393).

- 1) **Zvířecí humor** – vzniká, když jsou lidé přirovnáváni k zvířecím protějškům přes jejich tělesné podobnosti. Mluvíme zde o například fekálním humoru nebo oplzlém humoru zahrnující především sex.
- 2) **Dětský humor** - vzniká, když dospělý člověk reaguje na situaci jako dítě. Emocionálně je reakce více vyhocená, než se očekává. Jedná se o příklady přehnané paniky, strachu nebo brekotu.
- 3) **Robotí humor** – vzniká, když subjekty hrají nebo reagují na danou situaci s kamenným výrazem a naprosto redukováným emočním projevem. Vyznačuje se tím třeba suchý humor nebo hra s trapností.

Když porovnáám tuto typologii ve filmech Yorgose Lanthimose, zjišťuji, že jednotlivá rozlišení humoru jsou hojně zastoupená v celé jeho tvorbě. Lanthimos využívá těchto primitivních prvků ve svých filmech jako prostředek, jak zdůraznit nejen absurditu, ale i odlišnost světa ve kterém se děj odehrává.

3.2.2 Noël Carroll a rozřazení teorií humoru

Při definici vtipu a komedie nám dopomůže ještě rozřazení humoru, které krátce popsal Noël Carroll v první kapitole své knihy *„Humour: A Very Short Introduction“* (2014, str. 4-54). Vycházel zde hlavně z teorií, které v průběhu historie nejvíce kolovaly mezi filozofy.

- 1) **Teorie nadřazenosti** – méně sofistikovanější typ humoru. Vtip je zde odvozen z něčího neštěstí a z vlastního pocitu převahy na druhým jedincem.

- 2) **Teorie úlevy** – humor slouží jako ventilace napětí, stresu nebo strachu. A smích proto vzniká ve chvíli, kdy je tato energie uvolněna. Často se pojí s tématy, které považuje za tabu (smrt, nemoc, sex), kdy se jim namísto toho, abychom jim čelili, spíše smějeme.
- 3) **Teorie nesouladu** – humor vzniká z překvapivého nesouladu mezi tím, co se očekává a tím, co se skutečně stane. Pointa má za cíl překvapit a záměrně narušit naši logiku. Často se tento typ humoru zaměřuje na slovní hříčky nebo absurdní situace.

3.2.3 Černá komedie

V Lanthimosově díle lze nalézt i tzv. černou komedii. Jedná se o subžánr, který podobně jako samotný žánr komedie operuje s tím, že se postavy pohybují ve světě, který funguje na jiných morálních hodnotách a výchovných standardech. Nicméně v černé komedii se jedná o model světa, který působí na destruktivních a násilných základech (fyzických i psychologických). (Truby, 2022, str. 326)

3.2.4 Satira

Ve vybraných filmech Y. Lanthimose, které v této práci analyzuji, nemohu vynechat pojem satira. Jedná se zejména o společenskou kritiku, která by měla především zpochybňovat status quo, negativní vlivy společnosti na jedince nebo zažitá kulturní přesvědčení. Ke kritice využívá prostředků ironie a sarkasmu, které by v závěru měly fungovat jako morální zrcadlo na diváka – zpytování svědomí, sebereflexe. (Truby, 2022, str. 326-327)

„Satire is the comedy of beliefs. It questions the values by which the entire society operates. Most of the time, a satire ridicules the culture's faulty view of a good life. But it rarely provides an alternative.“ - *„Satira je komedie o přesvědčení. Zpochybňuje hodnoty, podle kterých se řídí celá společnost. Satira většinou zesměšňuje chybný pohled společnosti o tom, jak by měl vypadat správný život. Zřídka však nabízí alternativu.“* (Truby, 2022, str. 326, překlad vlastní).

3.2.5 Charakteristické filmové postupy komedie

Komedie rozhodně není žánr založen tolik na stylizovaných filmových postupech jako například horor. Naopak se soustředí více na herecké výkony, a to i díky kameře, která je spíše statická a světelně nijak výrazná (většinou), čímž dávají filmaři větší prostor herecké

akci. Podobné je tomu i u zvuku, který nebývá přehnaně stylizovaný a detailní. Hudba je složena většinou v kratších tónech, v optimističtějším duchu.

V současné evropské komediální tvorbě je zvykem natáčet scény na dlouhé statické celky, které vytváří jak odstup od hrdinů a jejich psychologizace, tak od příběhu samotného. Divákům se tím může vytvořit nadhled a ulehčí se tím cesta k poptávanému smíchu. Jako příklad mohu uvést filmy Rubena Östlunda – *Vyšší moc* (2014) a *Čtverec* (2017) nebo Aki Kaurismakiho – *Karaoke Blues* (2023) nebo *Bohémský život* (1992).

3.3 Science fiction

Science fiction jako jeden z mladších žánrů se objevil hlavně s rozvojem vědy během osvícenství. Lidé přestali být čím dál tím méně zaměřeni na náboženskou roli boha ve společnosti a začali se zaměřovat více na to, jakým způsobem jim zejména věda pomůže usnadnit život v nové době. Využívali k tomu moderní technologie.

John Truby (Ferrari, 2022, 55:00-57:00) pokládá otázky, na které science fiction hledá odpovědi. Moderní společnost a role individua v ní. Je vůbec možné najít v budoucnosti způsob fungování světa, které by zajistilo svobodu a volnost všem jedincům? A jsme schopní tohoto stavu dokonalé společnosti dosáhnout pomocí technologií?

Při ohlédnutí se zejména na první snímky Lanthimose, můžeme je podle mého zařadit do žánru sci-fi. Pro postavy je zde vytvořený samostatný svět, který je autoritami určen, aby udával pravidla a následně chránil subjekty, které v něm žijí (Špičák, 2009). Nicméně jako ve většině sci-fi filmech s konfliktem, se nám představí protagonista, který z důvodů emočních nebo vnějších okolností je nucen z tohoto systému vystoupit a postavit se proti němu. V závěru příběhový beat zaměřený dle Trubyho na „sebeuvědomění“ není pouze k hrdinovi samotnému, ale většinou ovlivňuje celé okolí nebo společnost. Příklady: „*Matrix*“ (r. A. a L. Wachovski, 1999) – hlavní hrdina Neo se dozvídá, že je vyvolený. Film Lanthimose „*Humr*“ – sci-fi část příběhu končí, když se hlavní hrdina vymaní ze společenského boje mezi vládoucí společností a kmenem „singles“.

V současné tvorbě je ovšem za sci-fi film považováno i dílo, které se odehrává v technologicky vyspělé době nebo využívá aspoň vědecky vyspělých vymožeností, které hýbou příběhem kupředu. Příklad – film *Vynález* („*Primer*“, r. S. Carruth, 2004) – tento film sice nesplňuje podmínky Johna Trubyho, ale kvůli aspektu cestování v čase pomocí věrně vypadajícího přístroje a zasazení do skutečného světa, kritici přisoudili filmu žánr sci-fi.

Nebo například film *Počátek* („*Inception*“, r. Ch. Nolan, 2010), který je ve své podstatě „heist movie“ (film o loupeži), ale v příběhu se využívá velké množství moderních technologií, tak jej lze opětovně označit za sci-fi žánr.

3.4 Krimi a Thriller

Krimi (Truby, 2022, str. 464-469) je žánr založený na touze obecnstva po pravdě a spravedlnosti. Divák sleduje na plátně podobnou strukturu, která je založena na obyčejném souboji mezi protagonistou (detektivem) a antagonistou (zločincem). Antagonista spáchá i přes všechny morální a právní překážky zločin, který pak detektiv vyšetřuje. Klíčovým bodem dobré krimi záhady je hon za pravdou nebo odhalením, kdy často zůstává pachatel až do poslední chvíle neznámý.

Žánr se těší velké popularitě také díky možnosti vžít se do zločinců nebo vyšetřovatelů, kteří přicházejí do kontaktu s nebezpečnou činností nebo dokonce se smrtí.

Jednou z odnoží tohoto žánru je například thriller (Truby, 2022, str. 465). V případě thrilleru se jedná o kombinaci žánrů krimi a hororu. Tudiž ve filozofii žánru se jedná o sloučení touhy po pravdě a strachu ze smrti. V praxi si můžeme domyslet, že thrillery jsou snímky, které nás vrhají s protagonisty přímo do nebezpečí, jemuž se často dá uniknout pomocí vyřešení záhady a dospění k pravdě.

V dnešní době bychom mohli rozdělit thrillery na dvě hlavní podkategorie, a sice akční, kde sledujeme hlavně fyzickou akci a psychologický, kde postavy zápasí převážně s emocionálním násilím. Co se týče tvorby Lanthimose, zajímá mě především podkategorie druhá.

3.5 Romance

Romance (Truby, 2022, str. 519-524) je žánrem zaměřeným na hledání „štěstí“. Štěstí, které plyne z víry v pravou lásku. Naše postavy zde musí vynaložit úsilí v podobě obětování části svého já nebo svého ega, aby dosáhly soužití s druhou osobou, kterou milují.

„The Love story tracks two people whose attraction and affection cause them to form a „marriage.“ It's based on the idea that each person grows through another person. The logic of the Love story works like this: the main character has a unique need that can only be fulfilled by one other person in the world. In other words, the lover must always be necessary to the main character and vice versa.“ - „Příběh lásky sleduje dva lidi, jejichž

přitažlivost a náklonnost je vedou k uzavření manželství. Celý příběh je založen na myšlence, že každý člověk roste skrze jiného člověka. Logika příběhu lásky funguje takto: hlavní postava má jedinečnou potřebu, kterou může naplnit pouze jedna další osoba na světě. Jinými slovy, milenec musí být pro hlavní postavu vždy nezbytný, a naopak.“ (Truby, 2022, str. 519, překlad vlastní).

Oproti ostatním žánrům se v romanci lze nejvíce setkat s interními překážkami našich hrdinů. Klade se zde důraz na vztahovou linii oproti linii událostí, což dělá z romance naprosto skvělý žánr k promíchávání s žánrem, který je méně psychologický (akční film, komedie...). Z toho také můžeme odvodit, že u romance se příběh postupně zaměřuje na hlavní hrdiny než na dění kolem nich. Jejich cíle se podle Trubyho převedou ve finále na otázky, zdali by měli být spolu nebo ne. Tento cíl se natolik umocňuje, že prvotní cíle hlavních postav, vystavěné na začátku filmu, se stávají druhořadé, ne-li úplně opomíjené. Příklad můžeme vidět ve filmu Humr, kde cíl hrdinů vůbec přežít v tomto nehostinném světě se přetaví na cíl společného soužití.

„In one respect, the Love story has the smallest story world/playing field of any genre: the mind-body of the lead characters. Regardless of the specific time or place, the lovers become progressively more interested in living strictly in the mind and body of the other. Structurally, the lover is simultaneously the story world, desire and main opponent.“ - *„V jednom ohledu má milostný příběh nejmenší dějovou hrací plochu ze všech žánrů: vnitřní svět hlavních postav. Bez ohledu na konkrétní čas nebo místo se milenci postupně stále více zajímají výhradně o existenci toho druhého. V podstatě milenec představuje dějový svět našeho hrdiny.“* (Truby, 2022, str. 523, překlad vlastní)

II ANALYTICKÁ ČÁST

4 ŽÁNROVÝ ROZBOR FILMU HUMR (2015)

V této kapitole zužitkuji definice nastolené v teoretické části práce. Ke každému z avizovaných filmů Yorgose Lanthimose přiřadím jednotlivé žánry a pak dokážu, z jakých důvodů je daný žánr ve filmu zastoupený. Zaměřím se na jednotlivá témata a příběhové beaty zastoupené ve filmu, jakými způsoby film daný žánr naplňuje, nebo jak ho naopak porušuje. U filmu Humr se zaměřím na žánry horor, komedie, sci-fi a romance.

4.1 Děj filmu

Film je zasazený do alternativní blízké budoucnosti, kde se společnost řídí podle pravidla, že nikdo nemůže žít bez partnera. Nezadaní jsou pak odváženi do speciálního hotelu, kde mají 45 dní na to si najít odpovídajícího partnera. Pokud tak neučiní, budou proměněni na zvíře dle jejich výběru.

V takové situaci se ocitne i náš protagonista David, který je na začátku příběhu podveden manželkou. Po převezení do hotelu si zvolí humra jako své zvíře k proměně. David se snaží v resortu hledat tu „pravou“. Avšak po několika neúspěšných pokusech se uchyluje k taktice, jež využívá většina obyvatel hotelu - k přetvářce. Předstírá před „Bezcitnou ženou“, že s ní sdílí její ukrutný pohled na svět. Bohužel jeho plán se mu velice vymstí, když „Bezcitná žena“ mu jako test jeho emocí zabije bratra, který už byl v minulosti přetvořen na psa. David už dál nevydrží lhát sám sobě, a tak uteče z hotelu a připojí se ke skupině samotářů, které vede „Lídryně samotářů“, postava hraná Léou Seydoux.

Chvíli se zdá, že život v lese mezi samotáři je přesně to, co David potřebuje. Bohužel záhy zjišťuje, že i tato společnost má svá přísná pravidla, které musí dodržovat. Hlavní pravidlo obnáší to, že samotáři nemohou navazovat mezi sebou milostné vztahy. To obzvlášť přijde nevhod, když se David zamiluje do „Krátkozraké ženy“, hranou Rachel Weisz, se kterou je pojí právě vada - krátkozrakost. Od této chvíle hlavní hrdina David s novou partnerkou musí svoji lásku před ostatními z klanu samotářů skrývat, a to hlavně před jejich lídryní.

Ovšem lídryně brzy nabude podezření a rozhodne se pro trest, kdy pomocí lsti oslepí „Krátkozrakou ženu“. Když se to dozví David, rozhodne se se ženou utéct do města, za životem, kde jim už nehrozí nebezpečí. Na konci se David rozhodne oslepit sám sebe. Gesto, které nejen má podpořit svoji přítelkyni, ale zároveň navrátit zpátky jejich ztracené, společné pouto.

4.2 Hororový aspekt ve filmu Humr

I když to není na první pohled patrné, Humr poměrně dobře spadá do žánru hororu. Celý film je poháněný tímto nepopsatelným, iracionálním zlem a úzkostí, které ve filmu představuje morální hodnoty a principy filmového světa, jež tu Lanthimos nastavuje.

V prvních několika minutách je popsáno, na jakých principech je tato společnost postavena. A sice že od určitého věku musí osoby žít s milostným partnerem. Ve chvíli, kdy v milostném poměru nejsou, tak do určitého časového limitu budou přeměněny na zvíře jejich výběru. Tyto pravidla jsou už danou normou. Neví se, kdo anebo co tyto pravidla vymyslelo, tudíž je nelze ani z pozice diváka ve světě filmu zpochybňovat. Vidíme, že na těchto základech možná společnost funguje, ale brzy si uvědomujeme, že jsou to principy poháněné strachem.

Zde dochází ke kontaktu s náboženským elementem, ze kterého žánr hororu vychází. Přivádí nás do světa, kde je hrdina okamžitě nucen bojovat o život nebo je skličován neznámými silami (snad i božského charakteru). Hororové monstrum se zde nijak neodhalí (oproti většině klasických hororových snímků), ale je stále všudypřítomné skrze morální hodnoty, které je hrdinům vštěpováno. To lze zejména pozorovat u zaměstnanců hotelu nebo „Bezcitné ženy“, když se snaží znepříjemnit cestu k cíli hlavnímu protagonistovi. To může vyvolat myšlenku, že možná samotné zlo (antagonista) filmu je představeno přes tyto postavy, které se snaží znepříjemnit cestu protagonisty. Ovšem po makrostrukturální stránce je jasné, že David nebojuje po celý film s těmito jednotlivými postavami, nýbrž s morálními hodnotami, které jsou nastaveny na samotném začátku filmu.

Ze vztahové linie filmu, nechybí ani hororový beat postavení se úhlavnímu „monstru“, jež uvádí John Truby. David musí bojovat i přes nepřízeň osudu, aby mohl být se svou skutečnou láskou. Pokoří ono monstrum, které pro mě představuje i samotné téma filmu – předstírání emocí. A následně se vydává zpátky do města se svojí přítelkyní s vědomím, že přemohl obludu, se kterou válčí dost možná většina postav tohoto filmového světa.

4.2.1 Charakteristické hororové postupy ve filmu Humr

I přesto, že jsem určil scénaristické postupy, díky kterým lze tento snímek označit za horor, po audiovizuální stránce film nepůsobí typicky hororově, nelze v něm najít typické hororové postupy (práce se stíny, stylizovaný zvuk). Zde Lanthimos jde naprosto očividně proti proudu. Záměrně se vyhýbá, aby film bylo možné zařadit pouze do jedné žánrové

„škatulky“. Scény jsou natáčené statickou kamerou, s barevně našedlými a dlouhými záběry – to není úplně obvyklý postup pro klasické žánrové filmy. Osobně bych řekl, že tohoto stylu se Lanthimos se svým kameramanem drží hlavně proto, že si jej vyvinuli již při tvorbě v Řecku. Přisuzuji to jejich záměru nebýt předvídatelný a nejít na ruku ohraným hollywoodským žánrům, díky čemuž nabízí divákům možnost nekonvenční zážitků. Současně ani nijak nepracuje se stylizovanými zvuky nebo se záběry, které by využívaly tmu nebo stíny.

Nicméně si všímám, že v určitých momentech hraje hru i naopak. Občas se ve filmu objeví prvek, který bych mohl označit za body horror nebo gore (označení pro násilné, krvavé scény). Jako například u scény se zabitím psa nebo pádu ženy z balkónu. Případně při využití smyčkové hudby, která připomíná zlověstné úryvky z filmu *Psycho* (Hitchcock, 1960). Dovolím si tvrdit, že těchto postupů využívá Lanthimos z důvodu nastolení nepříjemné, podivné, ponuré atmosféry. Na straně druhé si myslím, že záměrně vytváří protiklady (příklad – když u absurdně laděné scény začne znít hororová hudba), a nechává diváka, ať si emoci, kterou má cítit, vyhodnotí sám. Závěrem, nebo i v průběhu této části by se tedy dalo shrnout, že v Humrovi se horor projevuje v rovině motivů/témat (v „obsahové“ rovině), ale výrazové prostředky hororu nevyužívá, případně tak činí zřídka.

4.3 Komedialní aspekt ve filmu Humr

Paradoxně si myslím, že hororové prvky ve filmu Humr jsou úzce spojené i s komediálními prvky. Už jsem vysvětlil, že největší část strachu v tomto světě tvoří ona nadpřirozená až božská entita, která svými striktními pravidly řídí tuto společnost. Nesmím však zapomínat na to, že samotní diváci v tomto světě nežijí, a tak tuto filmovou morálku vnímají se značným odstupem (opakující prvek u všech filmů Y. Lanthimose). Postavy zde hovoří naprosto bez obalu. Bez problému uhodí dítě a projde jim to bez větších následků nebo hovoří otevřeně na veřejnosti o sexuálních praktikách. Ovšem na to, jak se všichni nebojí vyjádřit otevřeně svůj názor před druhými, ve chvílích, kdy jde o jejich život, jim nedělá problém zalhat podobně jako malému dítěti, vlastně se až bojí říci pravdu.

Ona přetvářka tohoto světa je postupně odhalována poměrně chytrými vtipnými způsoby. Divák postupně zjišťuje pravidla této společnosti, uvědomuje si, že tento svět je dost odlišný od tohoto našeho. A pak postupně odhaluje, co toto extrémně striktní nastavení provádí s jednotlivci – např. téměř všichni si mezi sebou lžou nebo že pravidla naoko všichni ctí, ale nikdo je nedodržuje.

V příběhu se pak posouváme do druhé půlky filmu, kde skrze Davidovy oči odhalujeme prolhanost celého hotelu (tedy i celé společnosti). David se rozhodne utéct k samotářům. Zde také zjišťujeme, že si v lese samotáři pod vedením Léa Seydoux vytvořili svoji vlastní hierarchii a soubor striktních zákonů, kterým se ovšem David zprvu podřizuje bez protestů. Ve chvíli, kdy se nám představí svět druhý je na řadě zpochybnit ještě ten první. Samotáři vtrhnou do hotelu a vydrancují ho. Během toho jsme svědky scény, která slouží jako finální tečka za zdiskreditováním hotelového zřízení. Útočníci vtrhnou do pokoje páru manažerů hotelu, ženu svážou a muže podrobí testu, jak moc miluje svoji manželku. Dají mu na výběr mezi jeho a jejím životem, načež si sobecky vybere ten svůj. Zbraň, kterou mu dali, avšak nebyla nabitá a ředitel tak, bude mít co vysvětlovat před svojí ženou.

Podobný dramaturgický oblouk je i u samotářů. Zde platí přísná pravidla, které ovšem většina členů samotářů stejně porušuje. Také David se nimi musí vyrovnat, když se zamiluje do krátkozraké ženy. Vědomě se rozhodnou pravidla porušovat. V jednotlivých interakcích se nám zejména odhaluje závist a prolhanost postavy vůdkyně, která odhalí lásku našich protagonistů, a v reakci na to jednoho z nich kompletně oslepí. A i v této dějové lince se objeví scénka, kde vůdkyně autoritářského systému dostane za vyučenou. David ji sváže a nechá ji napospas psům v jejím hrobě, což jedno z absurdních pravidel samotářů při blížení se smrti.

Na jedné straně se nám tu odehrává poměrně očividný typ společenské satiry, jaké negativní vlivy má autoritářské řízení na skupiny lidí. A na straně druhé se jedná o komentář k lidským vztahům. Lanthimos svým postavám účelově nedává přílišnou psychologickou hloubku, čímž si je může dovolit modelovat podle svých představ, když se k tomu přidá pro Lanthimose specifické, robotické hraní. S diváckým odstupem vidíme, že předlohu musel brát z reálných lidských situací. Následně pak můžeme porovnat naši morálku s morálkou filmovou a najít v často pasivně vyhocených scénách určitou vtipnost.

4.3.1 Bezradný hrdina

Dalším způsobem, proč tento film zařazují mezi komedie je způsob, jak Lanthimosovy postavy bojují v každodenních interakcích se životem. U Davida jsme mnohokrát svědky jeho pokusů navázat kontakt, zalíbit se někomu nebo si prostě sám chce namazat záda mastičkou. Většinou ho ovšem vidíme, jak se v těchto úkonech spíše trápí, než aby jimi hladce proplouval. Lanthimos na těchto situacích často drží dlouhé nesestříhané záběry,

které v kombinaci s infantilním herectvím sociálně nevyspělých postav působí komicky, pro někoho až trapně.

Podle mě je to přímo navázáno na hororovou stránku tohoto filmu. Ona nadpřirozená (skoro až náboženská) entita, která je přítomná v celém snímku, se projevuje i v expresi našich hrdinů. Můžeme na nich vidět, že jsou neustále pod úzkostlivým tlakem. Skoro to až působí, jako by je někdo celou dobu pozoroval. A pod tímhle dohledem jednají postavy velice neohrabaně. Což mne přivedlo na teorii nadřazenosti popsanou v knize Noëla Carrola, kdy se lidé smějí z neštěstí druhých.

4.4 Science fiction aspekt ve filmu Humr

Sci-fi patří podle Trubyho do kategorie žánrů s názvem spekulativní žánr. Tyto žánry využívají možnosti, které filmový svět nabízí a vytahují je do extrémů. Zatímco horor se zaměřuje na extrémy ovlivňující psychické prožívání jednotlivců, u sci-fi můžeme extrémy aplikovat na celou společnost.

Nacházíme se zde ve zřetelně jiné realitě, než kterou známe u nás. Pohybujeme se na půdě, kde se nám konfrontují různé ideologie a lidé v nich žijící jsou nuceni se rozhodnout podle jakých principů chtějí žít. David zde slouží jakýsi průvodce, který tímto kolotočem prochází. Přičemž mu v cestě většinu času stojí ona ideologie nebo nová technologie.

Otevírá se nám zde dystopický svět, který vnucuje svoji vlastní představu, co znamená být člověkem. A tím se pro tento systém zdá být nalezení partnera, bez kterého nemůžete být plnohodnotným občanem. Jak postava manažerky promluví v 9. minutě filmu.

„This is to show you how easy life is when there are two of something instead of just one, we tend to forget that from time to time.“ - „Tohle vám má ukázat, jak snadný je život, když jsou na vše dva, když není člověk sám. Máme tendenci na to čas od času zapomínat.“
(Lanthimos, Farrell, 2017)

A v neposlední řadě tu přeci jen máme důraz na technologickou stránku, kterou žánr science fiction často tematizuje. I přesto, že je celý film zasazený téměř mimo město a žádná moderní technologie se nám vyloženě neukáže, z chování hrdinů je nám přítomnost těchto zařízení pouze nastíněna. Příkladem pro toto je samozřejmě existence „přeměňovací místnosti“, která je využívána hotelem ke změně dotyčného jedince, který neuspěl ve shánění partnera, na zvíře svého výběru. V první půlce je nám přítomnost tohoto zařízení

pouze řečena, avšak od druhé poloviny filmu můžeme vidět její efekt – např. v lese, kde se mnohdy na pozadí ve scénách prochází různé druhy zvířat, od velblouda až po páva.

Tento přístroj můžeme také chápat jako finální prostředek dehumanizace tohoto institucionálního zřízení. Jako donucovací efekt, který nutí občany jednat, tak jak si systém přeje. Všimněme si, že toto téma, kdy za pomoci technologií se vymáhá pořádek pro celé okolí, není pro tento žánr žádnou novinkou. Ve filmu „*Minority Report*“ (2002) se jedná o vědmy, které dokážou předvídat budoucí zločiny nebo v „*Sexmisi*“ (1983), kde geneticky vládá kontroluje pohlaví narozených dětí.

4.5 Romance

Dostávám se k poslednímu žánru, a sice k romanci. Z předešlých definic vím, že romance má tendenci asi nejvíc ze všech žánrů se zajímat o emoční rozpoložení hlavních hrdinů. Navíc je podobně jako u Humra ve středu pozornosti téma lásky.

Ve výsledku mi připadá, čím více prostupujeme v příbězích Lanthimosových filmů, tím více pozornost vyprávění přechází z budování světa k psychologii hlavních hrdinů, které v tomto případě začne Lanthimos rozvíjet (odlišovat od ostatních) až v druhé půlce filmu. A v dramaturgické struktuře, kterou jsem si už představil, to dává smysl. Nejdřív vyřkneme téma ze sociálního hlediska, a pak se postupně zaměřujeme na naše 2 protagonisty – Davida a krátkozrakou ženu. Ve výsledku můžeme tvrdit, že v průběhu příběhu na sci-fi žánru film spíše ubírá, zatímco na romanci přibírá. Což ale neznamená, že romance není zastoupená i v první polovině příběhu. Přeci jen celý film je vyprávěn skrze voiceover krátkozraké ženy, nastiňující fakt, že nakonec skončí s Davidem.

Navíc Humr se v případě scénaristických beatů drží poměrně přesně těch definovaných od Johna Trubyho. Od nastolení přesvědčení našich hlavních hrdinů, přes překonané problémy přicházející jak z vnitřního, tak z vnějšího světa, až k finálnímu rozuzlení v podobě obětování se jeden druhému - v tomto aspektu bych řekl, že Humr exceluje především. Díky nehostinnému a sobeckému světu, ve kterém se naši hrdinové nacházejí, působí na diváky o to víc účinně závěrečné rozuzlení filmu, kdy se postavy rozhodnou zahodit svá ega a oddat svůj život tomu druhému.

5 ŽÁNROVÝ ROZBOR FILMU ZABITÍ POSVÁTNÉHO JELENA (2017)

U tohoto snímku z roku 2017 si všímám značného posunu v Lanthimosově tvorbě. I přesto, že měl režisér pod svým vedením podobný štáb jako u minulých filmů, v dalších kapitolách představím, že technická a vizuální forma prošla poměrně značnou proměnou.

5.1 Děj filmu

Steven je úspěšný kardiochirurg, který žije spořádaný život se svou manželkou Annou a dvěma dětmi. Ve svém volném čase se Steven stýká s teenagerem Martinem. V průběhu filmu se postupně dozvídáme, že Martin je syn bývalého pacienta, který umřel na Stevenově operačním stole. Tento netradiční vztah se vyvíjí zprvu poněkud nevinně. Steven představí Martina svým dětem a manželce. Jeho dcera se do Martina dokonce zakouká a naváží spolu blízký vztah.

Martin ovšem na Stevenovi začne čím dál tím víc lpět. Chce se s ním častěji vídat, navštěvovat ho u něho doma, dokonce se snaží dát dohromady jeho ovdovělou matku se Stevenem. Avšak Stevenovi je toto chování již nepříjemné. Martinovi se začne vyhýbat a postupně se snaží jeho styky co nejvíce omezit.

Jednoho dne se ovšem stane, že Stevenův syn Bob se nedokáže postavit na vlastní nohy. Rodiče ho převezou do nemocnice, kde se jeho stav nijak nelepší. Navíc se stejné symptomy projeví i na dceře Kim. Steven a ostatní lékaři jsou bezradní. Opakují celé řady testů, ale nejsou schopni přijít na to, co nemoc způsobilo.

Do nemocnice následně přichází Martin. Ten v soukromí oznámí Stevenovi, že jeho rodina byla nakažena. Jejich nemoc by se měla postupně zhoršovat – od ztráty pohybu, přijdou o schopnost jíst, až jim nakonec začne téct krev z očí. A že jediný způsob, jak tuto nákazu zvrátit je obětovat jednoho člena z rodiny dle Stevenova výběru. Viz 50. minuta film: *„Ano, je to přesně tak, jak si myslíš, tak jak jsi zabil ty člena mé rodiny, teď musíš zabít člena té tvé, aby si všechno vyvážil, rozumíš?“* (překlad vlastní)

Z výpovědi Anny je zřejmé, že důvod úmrtí Martinova otce byl s největší pravděpodobností fakt, že Steven před operací pil. Stevena tíží svědomí a snaží se Martinovi nahradit zesnulého otce. Následně sledujeme, jak se rodina snaží se situací bojovat. Poměrně zoufale se každý z nich snaží zavděčit Stevenovi, dcera Kim se pokusí dokonce utéct atd. V naději, že by se dala kletba zvrátit, Steven unese Martina a vydírá ho. Brzo všem ovšem

dochází, že tento osud nebude jen tak lehké zvrátit. Čas se krátí. Bobovi začne z očí téct krev (poslední fáze nemoci) a je zřejmé, že Steven musí jednoho člena rodiny obětovat. V obývacím pokoji přehodí všem pytel přes obličej a postaví je do kruhu. On sám si přes oči přetáhne čepici a s nabitou puškou se začne rychle otáčet. Dvakrát se netrefí, ale napotřetí někoho přeci jen zasáhne – svého syna Boba, kterého tímto obětoval této nemilosrdné spravedlnosti

5.2 Hororový aspekt ve filmu Zabití posvátného jelena

V teoretické části jsem popsal dle Johna Trubyho hororový aspekt, který přirovnává horor k náboženství. Na začátku filmu Zabití posvátného jelena se i nám představuje postava, která je v podstatě božská – Steven, je představován jako hrdina. Do první třetiny filmu je Steven vyobrazen jako neomylný a vzorový otec, silná hlava rodiny, kterou děti poslouchají na slovo. Tento fakt je navíc podpořen tím, že Steven pracuje jako chirurg, který nad svými pacienty drží ochranou ruku, de facto rozhoduje mezi životem a smrtí. Z pohledu hororového aspektu může Steven posloužit jako počáteční monstrum, které si uspořádalo své okolí podle svých pravidel a představ. Jako příklad pro doložení Stevenových pravidel uvádím scénu z 9. minuty, kdy Steven manipuluje Annu při jejich sexuální předehře. Steven vyžaduje její plné oddání, ke kterému využívá anestézii.

Tento hladký průchod životem má ovšem Stevenovi znepříjemnit další „monstrum“, objevující se na scéně. Martin zprvu tíhne k Stevenovi jako ke svému otci. Moc dobře si uvědomuje, že Stevena pronásleduje svědomí a svým způsobem toho i využívá. Kamera je na něm až fixovaná za pomoci plíživých zoomů, díky kterým Martinova přítomnost nabývá až zlověstných rozměrů. Zároveň ukazuje jeho nekalé úmysly, které lze odhadnout dlouho před tím, než se jeho pravá povaha skutečně projeví.

Zlom přijde ve chvíli, kdy Martinovi dojde trpělivost se Stevenovým vyhýbáním se. Uvalí na jeho rodinu kletbu za pomoci vyšší „nadpřirozené“ entity, jejíž moc lze ve filmu pocítit díky specifické formální stránce. Dalo by se proto hovořit, že ze snímku se stane plnohodnotný, scénaristický horor až od tohoto momentu. Právě monstrum je nám představeno až zde, skutečný boj o život začíná právě tady a také iracionální strach se v postavách objevuje až od tohoto momentu. Důvodem proč se dostáváme do klasického hororu tak pozdě, je dle mého názoru to, aby dostatečně rozehrál Lanthimos příběh se všemi jeho tématy, tudíž i se všemi jeho žánry.

Nicméně v momentu, kdy přijde tento zvrat, film se přesune dožánru hororu. Komické známky absurdního prostředí jdou stranou a lze cítit neustále vzrůstající napětí, které na rodinu doléhá. Na postavy doléhá skutečný vliv oné terorizující nadpřirozenosti. Nejvíce se toto sužování projeví u Stevena, kterého Lanthimos šikovně donutí projít většinou hororových beatů, jež nám Truby nadefinoval – vzpírá se uvěřit, pravdu pochopí až na konci filmu, bojuje s monstrem, pustí se do finální souboje. Finálním soubojem se ukáže být samotné obětování Boba. Dále podle Trubyho v hororu postavy neprojdou ani závěrečným „sebeuvědoměním“. Na konci filmu sice spatříme zdravou rodinu v restauraci, avšak Lanthimos nám nedává žádný psychologický dovětek, zdali jsou postavy nějak ovlivněny událostmi, které se odehrály. Z jednoho úhlu nám tento přístup sedí do klasicky zjednodušeného Lanthimosova světa, z druhé strany bych řekl, že to přidává na celkovém teroru a zlověstnosti filmu. Truby u hororu vysvětluje: „*Under the intense pressure of the monster's attacks, character's mind breaks completely. She has no chance of learning, growing, or healing. The hero may survive, but the ghost/monster sits deeply embedded in his mind... waiting for the right moment to return.*“ - „*Pod intenzivním tlakem útoku monstra se myšlení postavy zcela zlomí. Nemá šanci zdokonalovat se, růst ani uzdravovat. Hrdinka sice může přežít, ale přízrak monstra je hluboce zakořeněn v její mysli... a čeká na správný okamžik k návratu.*“ (Truby, 2022, str. 45, překlad vlastní)

5.2.1 Charakteristické hororové postupy ve filmu Zabití posvátného jelena

Oproti filmu Humr, Lanthimos se svým tvůrčím týmem výrazně posunul formální a vizuální ztvárnění snímku. Je zde jasně patrný záměr, který koresponduje s hororovým žánrem. O tomto záměru hovoří s Lanthimosem v jednom z rozhovorů: „*This time around I just had this feeling that the camera should be almost like another presence. Like an entity that followed all these people and was hovering above them or creeping from below. Always be there, watching them observing them.*“ - „*Tentokrát jsem měl prostě pocit, že kamera by měla být skoro jako jiná přítomnost. Jako další entita, která všechny ty lidi sleduje a vznáší se nad nimi nebo se plíží zespodu. Vždycky tam je s nimi přítomná, připravena je sledovat, pozorovat je.*“ (Lanthimos, Farrell, 2017, překlad vlastní)

Režijní vize tedy byla od samého počátku představit film v hororové stylizaci, který má v divákovi navodit nejistotu a úzkost. Tento pocit se daří navodit hned několika způsoby. Například s kamerou, která téměř nikdy nejde na úroveň očí. Když se kamera nachází nad hlavními hrdiny, na diváka se přenáší pocit, že je sledován pomocí bezpečnostních kamer,

kteřé opravdu kontrolují každý pohyb. Nebo když se k nadhledu přidá i hladká jízda kamery, naše entita najednou obživne a můžeme skutečně cítit její tíhu, kterou přenáší na postavy.

Lanthimos netradičně pracuje s podhledy. Ve filmech se většinou lze setkat s kamerovými podhledy, když režisér chce vyjádřit dominanci postavy nad druhou. Lanthimos nicméně tento efekt využívá navíc k vyjádření nejistoty a ztráty kontroly u postavy, kterou snímá. Daří se mu to za pomoci delších objektivů a specifického komponování, které působí nepřírozeně.

Z kamerového hlediska nelze pominout často využívané pomalé zoomy. Narozdíl od nájezdů jsou zoomy v moderní kinematografii poměrně netradiční prvek. Mnohem víc fixují obraz na specifickou postavu nebo předmět, čímž zdůrazňují její důležitost. Navíc při měnícím ohnisku můžeme během přibližujícího se záběru mnohdy cítit i emoční změnu postav. Kamera nám sice neodpoví na otázku, co přesně se změnilo, ale podvědomý dojem v divákovi tento efekt zanechá. Není proto náhoda, že většina scén, kde je zoom využit, je během scén s Martinem na plátně (Lanthimos, online, 2022). Podporuje se tím jednoduše pocit jeho významnosti a podivnosti, jež je pro film kritická. Jinými slovy by se dalo hovořit, že v kombinaci s robotickým hraním (pro Lanthimose tak typické), dopomáhá kamera hercům v jejich projevu vyjádřit potřebné emoce.

V porovnání s filmem „Humr“ se ve filmu Zabití posvátného jelena vyskytuje mnohem více scén, které bychom mohli označit za „gore“ nebo body horror. Samotný úvodní záběr filmu ukazuje odryté tepající lidské srdce, které ve filmu utvrzuje hororové téma života a smrti a Stevenovu kontrolu nad nimi. Dále můžeme jmenovat vytékající krev z očí na závěru filmu nebo také méně graficky explicitní scény, které ale pořád dávají důraz na tělesnost. Příkladem mohou sloužit scény, kdy se děti nemohou postavit na vlastní nohy a jsou nuceni se plazit po zemi.

5.3 Komedialní aspekt ve filmu Zabití posvátného jelena

Také ve filmu Zabití posvátného jelena se divákovi prezentuje alternativní svět, který má vlastní logiku a morálku. Stejně jako u filmu Humr i zde jsou tyto vlastnosti převrácené naruby, ze kterých vyplyne velké množství komických scén. Například když se postavy bez jakékoliv studu baví o první menstruaci své dceři nebo když Martin se Stevenem porovnávají mezi sebou hustotu ochlupení na jejich břiše. Věty jsou často napsány záměrně co nejvíc popisně. Postavy při vysvětlování zacházejí až do zbytečných detailů. Herci přednášejí repliky opět v robotím projevu, což dopomáhá morálce a pravidlům světa, aby divák na hru

lépe přistoupil. Colin Farrell v jednom rozhovoru dle mého výstižně popisuje odůvodnění onoho robotího, bezemočního herectví.

„There was no memo that went out and told us to speak in a staccato or monotonous tone. It just didn't happen...and because the work is so strong on the page, so hard to own or possess, because it is such an extraordinarily, violently, atypical behaviour you are watching. It renders you powerless, you have no experience to draw from.“ – „Nepřišla žádná instrukce, že bychom měli mluvit ve staccatu nebo monotónním tónem. Prostě se to nestalo... a protože je ten text na stránce tak silný, tak těžko uchopitelný nebo přivlastnitelný, protože sledujete něco mimořádného, násilně atypického, zbavuje vás to veškeré moci – nemáte žádnou zkušenost, z níž byste mohli vycházet.“ (Lanthimos, Farrell, 2017, 4:18 - 4:51, překlad vlastní)

Myslím si, že i to samé platí i pro diváka. Jeho neznalost daného světa a nemožnost si ho spojit se svými životními zkušenostmi by nemohla fungovat, kdyby herci nehráli tak abnormálně. Divák tak přistoupí na hru a netradiční morálku poměrně snadno, což ale neznamená, že se úplně odosobní. Má sice nad filmem emoční distanc, ale stále porovnává morálku filmového světa s morálkou světa skutečného. V mnoha scénách jsme pak svědky scén s groteskní ironickou logikou. Jako příklad uvedu scénu, kde Martin pojídá špagety nebo když Martin názorně vysvětluje Stevenovi, za pomoci kousanců, že nejlepší způsob spravedlnosti je rovnocenná odplata, přičemž mu Steven nijak nerozporuje. Podobnou ironii spatříme i ve scéně, kdy se Steven snaží obhájit manželce svoji nevinu. Lže jí a namluví jí, že chirurg nikdy nemůže za smrt pacienta, zatímco anesteziolog může. Tato scéna má následně i své dohrání, kdy o několik minut později Stevenův anesteziolog odpoví Anně, že anesteziolog nikdy nenese vinu za smrt pacienta, ale chirurg. Všimnul jsem si, že při jedné scéně Lanthimos obrátí tuto logiku ještě jednou naruby, kdy by se dalo říct, že se nijak neliší od logiky skutečného světa. A sice ve scéně, kdy Steven rozhází celou kuchyň, aby našel veškeré potřebné artefakty na pohanský rituál, kterým by všechno utrpení ukončil. Ironizuje tím nátlak Anny. Podle mého názoru důvod, proč se tato scéna nevymyká logice skutečného světa, je ten, aby se lépe podtrhl její význam a divák tak pocítil sílu Stevenova zhroucení.

Podobnost v komičnosti s filmem *Humr* můžeme nalézt i v sobecké povaze světa, jež nám Lanthimos představuje. Zatímco se množství nebezpečí zvyšuje, narůstá i míra bezohlednosti a egocentrismu v postavách. Zatímco bychom si představili, že za podobné situace by se členové rodiny například obětovali, aby ušetřili život druhých (obzvlášť u rodičů dětí), to se v tomto snímku nestane. Až na jednu krátkou výjimku, kdy Kim se

v afektu nabídne obětovat, se všechny postavy snaží zachránit, i když vědí, co je v sázce. Bob přesvědčí svého otce, že se chce stát chirurgem, a ne oftamologem, stejně jako Steven. Nebo když Anna nadhazuje Stevenovi myšlenku toho, že by mohli mít další dítě.

Ve víru tohoto sobeckého světa mnohdy vychází Steven jako komický element bezradného hrdiny. Steven se snaží udržet svoje silné, neomylné postavení v rodině, doplněné kamenným výrazem Colina Farrella, ale ve výsledku téměř vždy prohraje. Odhaluje tím přetvářku nejenom svoji, ale i své rodiny.

5.4 Krimi a thriller aspekt ve filmu *Zabití posvátného jelena*

Žánr krimi je založen na heslech spravedlnosti a hledání pravdy. Z mého pohledu se ve filmu kriminální element nachází v několika příběhových rovinách.

Za prvé je zřetelně přítomný v ústředním konfliktu filmu mezi Martinem a Stevenem. Martin požaduje po Stevenovi spravedlnost a na divákovi je posoudit její obhajitelnost.

Jedná se o atypický prvek, který u detektivek není obvyklý, avšak dle mého se jedná o chytré využití podřívání morálního kodexu, jak u postav, tak u diváků. Lanthimos navíc tento žánr nijak neodkrývá, a to až do momentu, kdy se všechny postavy vykrystalizují a na scénu přijde skutečné nebezpečí. Domnívám se, že díky tak specifické atmosféře filmu, divákova úloha v první třetině filmu je rozluštit, o jakou záhadu se jedná. K tomu mu dopomáhá řada vodítek, které jsou postupně předkládány. Jako například specifická atmosféra filmu a důraz kamery (zejména zoomů) na určité scény. Martin prozradí, že jeho otec byl Stevenův pacient a že zahynul při operaci nebo ten fakt, že Steven se podezřele vyhýbá užívání alkoholu.

Zhruba od 40. minuty divákovi na pomoc s vyšetřováním přichází Steven, který se za každou cenu snaží zjistit, čím se nakazily jeho děti. O několik minut později Martin Stevenovi prozradí celou pravdu. Stevenův a divácký zájem o rozluštění záhady se mění na otázku, kdo je ve větším právu. Dramaturgicky se jedná o neustále se vyvíjející prvek napětí a žánr krimi se nám představí v celé šíři.

V neposlední řadě je kriminální žánr zastoupen i ve vedlejší lince s Annou. Jedná se o scény, kdy se sama Anna snaží dopátrat pravdy. Navštíví Martina u něho doma, aby ho zpovídala nebo vyzvídá u Stevenova kolegy anesteziologa. Pozornějšímu divákovi by sice tato krátká odbočka mohla připadat zbytečná, neboť pravdu o úmrtí Martinova otce už zná. Nicméně v zájmu Annina rozvoje dává linka smysl, neboť jí dodává motivaci, se kterou pak

v příběhu zvyšuje tlak na Stevena. Navíc bez této linky by dle mého názoru snímek ve třetí čtvrtině postrádal pohyb kupředu a působil by rozvlekle.

6 ŽÁNROVÝ ROZBOR FILMU FAVORITKA (2018)

Ve filmu *Favoritka* spojil Yorgos Lanthimos síly s australským scénáristou Tonym McNamarou a britskou Deborah Davis. Výsledkem je snímek, který se z režisérova díla výrazně odlišuje. Je zasazen do skutečného historického období, a jak následně ukáží, technická a herecká stránka prošla velkou proměnou.

6.1 Děj filmu

Favoritka se odehrává na začátku 18. století na královském dvoře Anny Stuartovny. Anglie je ve válce s Francií, poddaní se bouří a v parlamentu panuje nevraživá nálada mezi Whigy a Toryi.

Královna Anna je velice křehká a emočně labilní osoba. Politice se raději vyhýbá a většinu času se skrývá ve svém zámeckém obydlí. Navíc trpí stále zhoršující se bolestivou nemocí, která na její psychice moc nepřidává. Vládnutí země raději přenechává své přítelkyni Lady Sarah, která s královnou udržuje tajný milostný vztah. Sarah svého postavení náležitě využívá a tahá za nitky tam, kde se jí to zrovna hodí.

Vše se ale změní, kdy na dvůr dorazí sestřenice Sarah Abigail, která na zámku požádá o práci. Zprvu naivně vypadající Abigail získá práci v zámecké kuchyni, ale brzy se jí zprotiví a začne si dělat ambice dostat se mezi panstvo ve vyšších vrstvách. Vkrade se do královnina pokoje, aby ji namazala její bolavou nohu bylinkovou mastí, kterou nasbírala v lese. Mast královně od bolesti uleví a Sarah se odvděčí své sestřenici tím, že z ní udělá svou osobní služebnici. Abigail se rychle v nově nabyté pozici zalíbí, ale brzy ani ta nebude stačit. Sarah ji uvádí do světa dvorní politiky, kde člověk musí výrazně ohnout své morální zásady, aby přežil. Zprvu se Abigail tento způsob jednání vůbec nezamlouvá, avšak brzy pochopí, že po boku tak silné manipulátorky, jakou je Sarah, nemá mít jinou možnost. Příležitost se naskytne jednoho večera, kdy Abigail odhalí ukrývané tajemství Sarah a královny. Nechtěně se stane svědkem jedné z jejich milostných hrátek.

Abigail je Sarah častěji využívána, aby namísto ní obstarala královně společnost, zatímco Sarah přebírá královniny povinnosti a řeší politické záležitosti země. Abigail s lišáckou vychytralostí se snaží zalíbit královně Anně, a tak jí neustále lichotí. A protože zná královninu slabost pro ženy, flirtuje s ní. Královna manipulaci Abigail podlehne a udělá z ní osobní služebnou a milenku. Jakmile se to Sarah dozví, zuří a snaží se udělat cokoli pro to, aby vyhodila Abigail ze zámku. V tom jí ale brání královna, která si mezitím Abigail

oblíbila. Postavy se ocitnou v poměrně netradičním milostném trojúhelníku, kdy se protagonistky přou o přízeň královny.

Abigail si uvědomuje, že pokud chce nad Sarah zvítězit musí hru dotáhnout do konce. Rozhodne se na chvíli Sarah ze dvora odstranit. Vhodí Sarah do čaje uspávací, které zapříčiní, že při své pravidelné vyjížďce spadne z koně a z bezvědomí se probudí až v nedalekém nevěstinci.

Mezitím Abigail využije nově nabytého spojení s politikem od opozičních Toryů. Jako odměnu za služby, kdy podsouvá názory Toryů královně, si vyslouží strategický sňatek s členem parlamentu, a tedy nabude i titulu Lady. I nadále pokračuje ve skryté manipulaci s královnou.

Sarah se po několika dnech objeví. S vědomím, že toto celé nastražila Abigail, je odhodlaná se jí pomstít. Bohužel pro ní je už pozdě. Královna neprohlédla lži a manipulaci Abigail a jejich bývalý vztah je značně narušený. Sarah se dokonce snaží královně vyhrožovat, ale brzy pochopí, že toho není schopna, je do královny stále a opravdově zamilována (oproti předstírajícím citům Abigail). Ze zámku je nakonec vystrnaděna na popud nově vládnoucích Toryů, kteří se k vládě dostali díky Abigail. Sarah je i s manželem poslána do exilu.

Abigail tedy souboj o přízeň královny vyhrává, ale její triumf je spíše hořký a emočně prázdný. Zjišťuje, že život u královny bez opravdových citů je pouze další forma podřízenosti a osamění. Film končí, když Abigail drbe královně Anně nohu, celá scéna působí pro Abigail dost nedůstojně, když se Anna hrubě opře o její hlavu, aby nespadla.

6.2 Komedialní aspekt ve filmu Favoritka

Jak už jsem zmínil v předešlých kapitolách, komediální žánr předkládá svět postavený na jiných pravidlech a na podkopávání morálních standardů. U Favoritky se setkávám s tím, že svět funguje na odlišných principech než doposud. Herecké projevy v první půlce balancují na tenké hranici mezi klasickým Lanthimosovým až robotickým hraním a projevem, na který bychom mohli narazit ve skutečném světě. Scénář také není tolik bizarní a překvapivý, než tomu je v jiných snímcích. To je samozřejmě zapříčiněno výměnou scénaristického týmu, kdy Tony McNamara s Deborah Davis si pro umístění této komedie vybrali počátek 18. století, které se sice tolik nepodobá naší moderní době, nicméně tím výborně ukazují, že určitá témata a lidské chování se nezměnilo.

V první řadě je ve filmu vytvářena komedie, která je založená na zesměšňování oné historické doby, na zesměšňování šlechtického stavu. Členové parlamentu ve zpomalených záběrech závodí se svými kachnami, na veřejnosti postavy mluví přehnaně nóbl (posh) angličtinou, ženy se líčí jezevčím make-upem a muži zase nosí obrovské bílé paruky nebo když se postavy navzájem uráží vulgárními výrazy, které bychom mohli nalézt i v dnešní anglické mluvě. Příkladem nám může posloužit scéna, kdy lídr Toryů Harley nazve Lady Sarah hanlivým výrazem „cunt“. Boří se zde určitá představa diváka v tom, jak toto období v historii vypadalo a často divákovi nezbyvá nic jiného než se zasmát. Toto potvrzuje teorii Noëlla Carolla - teorii humoru nesouladu. Toto boření mýtů je zde podáváno komickou formou.

Komický nesoulad podkopává historické předpoklady, které mají diváci zažité o dané době. Mám na mysli především o motivu silných ženských hrdinek, které v tomto období - v tak mužské společnosti, plné bojů, válek, nejsou typické. Ve Favoritce je ale naopak nahráváno hlavním ženským hrdinkám, kdykoliv to jen jde. Vezmu-li si například scény, kdy si Sarah pohrává se svým nápadníkem Mashamem nebo scéna z 21. minuty filmu, kdy Lady Sarah zesměšňuje politika Harleyho v hádce o financování války. Harley, který chce kvůli nedostatku financí válku ukončit, se přes Sarah dozví, že se v bojích bude pokračovat. Harley se naštve a rozbije podnos s jídlem, načež Sarah odpoví: *„To budete muset zaplatit, jsme ve válce, počítá se každá pence.“*

S bizarností a nehostinností tohoto světa divákovi brzy dojde, že zde není moc místa pro upřímnost a přátelství. Manipulace a přetvářka je to, co dokáže postavy dostat k cíli, který potřebují. Nicméně jak ukážu v kapitole o romantickém aspektu, téměř každá postava i přes toto přesvědčení na konci filmu zaplatí svou daň. Ženské hrdinky a jejich okolí si v blízkosti královny vytvářejí falešné identity, které hrají nejen před ostatními, ale i před sebou samou. Vidím to na Sarah, když vyhrožuje královně zveřejněním jejich intimních dopisů, ale sama toho není schopna. Jinými slovy myslela si, že její přetvařování ji tento akt dovolí, avšak opak se stane pravdou.

V druhé polovině příběhu se stane naším bezradným hrdinou Sarah, která se snaží bojovat s jedním neúspěchem za druhým, avšak marně. Bohužel pro ni se z „bezradného hrdiny“ už nevyhrabe a zůstane v něm až do jejího tragického konce. Skrze bezradného hrdinu pozoruji, jak se v dramaturgii příběhu mění dominance mezi postavami. Zprvu roli bezradného hrdiny zaujímá jednoznačně Abigail, společně s královnou. Abigail, která přišla o šlechtický titul, nejprve dorazí na zámek špinavá od bahna, neustále ji někdo překvapuje

či děsí. Toto prokazuje scéna s Harleym, kdy vyzve Abigail na procházku do zahrady a nabízí jí spojenectví. Abigail ale zůstane věrná Sarah, proto Harley ji drze strčí dolů ze srázu. Abigail se tak skutálí až do louže a je celá od bahna. Toto je příklad scény typické pro grotesku. U druhé postavy královny Anny nalézám bezradného hrdinu spíše z hlediska škodolibosti. Její nezdary plynou spíše z jejích psychických a zdravotních problémů. Olivia Colman, kterou ztvárňuje postava královny, svoji roli natolik přehrává, že v určitých momentech je to až úsměvné a divák se z jejího projevu může zasmát.

Na druhou stranu *Favoritka* je zdárným příkladem komedie, kde humor nezůstane pouze u komičnosti vyplývajících ze situací, nýbrž se pokusí i vtipné chování vysvětlit psychologickým pozadím příběhu. Například u královny Anny většina neduhů má základ v touze po dítěti a v nemožnosti dítě donosit, kdy již takto potratila 17 dětí. Podobné momenty pomáhají přetavit film z jednoho žánru do druhého.

Zde musím upozornit na to, jakým způsobem scénář pracuje s formulí bezradného hrdiny. Jak jsem popsal a podložil na konkrétních situacích, dopomohlo mi to určit komediální žánr v jednotlivých pasážích příběhu, zároveň pomocí popisu jednotlivých „bezradných hrdinů“ jsem objasnil změny dynamiky mezi postavami v průběhu děje.

Ironie je jedním z prostředků, kterým postavy (a to nejen hlavní) mezi sebou bojují. Také v tomto filmu najdeme nečekanou odchylku od Lanthimosovy tvorby, neboť se zde už většinou nejedná o ironii, které by v dialogu postavy nerozuměly nebo nechápaly její význam. Zatímco v předešlých snímcích Lanthimos vedl ironický dialog pouze s divákem – připomenu výroky z filmu *Humr*: manažerka hotelu hovoří o tom, jak nefunkčnímu páru přidělí děti nebo ve scéně z filmu *Zabití posvátného jelena* vysvětluje Steven, že chirurg nemůže zabít pacienta, ale anesteziolog ano. Ve *Favoritce* využívají postavy ironii k tomu, aby vědomě zesměšnily nebo dokonce vyhrožovaly postavám ve filmu.

Jedná se třeba o scénu, kdy Sarah vystřelí po Abigail nenabitou pistolí. Abigail je celá v šoku, avšak Sarah si dovolí nazvat tento pokus jako vydařený žertík, načež ji následně pohrozí, že si občas nevzpomene, zdali je zbraň opravdu nabitá nebo ne.

Monology postav jsou často velice zdlouhavé a příliš popisné. Za běžných okolností bych ve scénaristice označil tento přístup za rušivý, avšak ve spojení s pravidly světa, které filmu nastavil Lanthimos a teatrálnímu herectví, repliky do úst hercům sedí a účinně podporují dané ironické momenty.

6.2.1 Charakteristické komediální postupy ve filmu *Favoritka*

Favoritka sdílí podobné audiovizuální rysy s filmem *Zabitím posvátného jelena*. Avšak zatímco u *Zabití posvátného jelena* filmové postupy Lanthimos využíval spíše k tomu, aby podpořil hororový žánr, ve *Favoritce* si s nimi dopomáhá ke komediálnímu žánru.

Extrémně široké objektivy zde plní úlohu pozorovatele, avšak tentokrát není k těmto záběrům využívána táhlá, stupňující se hudba navozující nepříjemný pocit, ale barokní smyčcová, která dodává vyprávění určitou dynamiku a optimismus v přechodu z jedné scény do druhé.

Mimo jiné široká skla značně deformují prostor a svojí pokřiveností mohou značně přispět divákovi k pobavení. Na deformaci obrazu je zde dokonce upozorňováno za pomoci švenků a nájezdů kamery, které jsou mnohem častěji využívány, a proto i rychleji stříhány. Obzvlášť při použití rybího oka mají zámecké prostory mnohem méně serióznější charakter než třeba prostředí sterilní nemocnice ve scénách filmu *Zabití posvátného jelena*.

Nelze ještě opomenout výrazné scény natáčené na zpomalené záběry. Tyto scény zahrnují vždy mužské obyvatele zámku při svých bizarních kratochvích (venčení kachny, házení ovoce po nahém člověku). Podobně jako u rybího oka, mají za cíl udělat z výjevu ještě větší karikaturu, než je ve skutečnosti.

6.3 Romantický aspekt ve filmu *Favoritka*

Romance jako zástupce žánru zaměřený na psychologické prožívání hrdinů, to nemá ve světě *Favoritky* vůbec jednoduché. V prostředí plném přetvářky a hrubého zacházení se nejdříve zdá, že postavy se nijak neodhalí a jejich vývojový oblouk zůstane stejný jako na začátku. Nicméně záhy zjišťují, že tomu tak není. Film sám o sobě tematizuje, že emocionální potřeby, které skrývají přetvářku, hrdiny nakonec stejně dostihnou.

Zřetelným příkladem je vývojová linka Lady Sarah, kterou na konci filmu opravdové emoce ke královně Anně podrazí nohy. Ve chvíli, kdy se rozhodne spálit intimní korespondenci, kterou si vedla s královnou, vidím, že zde její hranice předstírání končí a že její city pro královnu jsou skutečné. Bohužel se jí příběh moc neodvděčí, když o pár vteřin později vejde do místnosti sluha, aby oznámil Lady Sarah, že ji královna vyhostila ze zámku.

Toto uvědomění s realitou lze rozpoznat i u dalších postav. Abigail na konci příběhu pochopí, že ji štěstí (hlavní cíl hrdinů v romanci) lepší postavení nepřineslo. Stává se otrokem předstíraných emocí, které musí hrát před královnou Annou. Anna si zase vybere

lásku jednostrannou, neboť ona sama se bojí opuštění a samoty. Přitahuje jí krátkozraké řešení, které nabízí Abigail v podobě neustálých lichotek a pozornosti. Ale ve finální scéně lze vypořovat, že ani ona není po pár měsících se vztahem s Abigail nijak spokojena. Z hlediska žánru romance je konec filmu tragický, poněvadž ani jedna postava nenaplnila své emoční potřeby skrze druhého člověka, kterého Truby označuje za „milence“.

Podobně jako u jiných filmů, které jsem zde rozebíral, i zde dochází k žánrovému posunu, konkrétně z komedie do romance. Pozoruji to také u hereckých výkonů, kdy z teatrálního a stylizovaného hraní představitelky přechází do civilnějšího a méně expresivního projevu. Hlavní zlom, který přetaví film z větší části do romance, je dle mého moment, kdy Sarah vstoupí do královniny ložnice a spatří v posteli Annu s Abigail. Jedná se též o scénu, kdy se nám kompletně naexponuje milostný trojúhelník mezi hrdinkami.

ZÁVĚR

V této práci jsem se zaměřil na využití různorodosti klasických filmových žánrů v anglicky znějící tvorbě Yorgose Lanthimose. Cílem práce bylo představit, jak režisér Lanthimos pracuje s filmovými žánry a jak pomocí jejich kombinování si vytvořil osobitý autorský styl. Věřím, že se mi podařilo tento cíl naplnit, když jsem v teoretické části představil definice jednotlivých filmových žánrů, jaké prostředky jsou v jednotlivých žánrech zastoupeny a jaký mají dle teorií vliv na diváka.

Následně v analytické části jsem na vybraných filmech Yorgose Lanthimose – *Humr*, *The Lobster*, (2015), *Zabití posvátného jelena*, *The Killing of a Sacred Deer*, (2017) a *Favoritka*, *The Favourite*, (2018) analyzoval zastoupení dříve definovaných filmových žánrů, žánrových postupů a příběhových beatů. Na konkrétních příkladech jsem doložil zastoupení jednotlivých žánrů v daných snímcích, jak ze scénářistického pojetí, přes režijní vedení až po technické aspekty kamery, zvuku a světla. Dále jak jejich propojováním a mixováním si Yorgos Lanthimos vytvořil svůj osobitý styl s prvky absurda, komična i hororové atmosféry.

I když se může na první pohled zdát, že pravidla žánrové konvence ignoruje, ve skutečnosti jeho příběhy vědomě pracují s žánrovou teorií, která mu umožňuje pohrávat si efektivněji s divákovými emocemi. Při srovnání s dalšími filmovými tvůrci je zřejmé, že Yorgos Lanthimos není na poli hraniční žánrové práce osamocen – podobné postupy nacházíme i u řady jiných autorů. Filmaři a filmařky, čím dál tím víc zabředávají do sféry žánrového filmu, uvědomují si jeho sílu a náležitě toho využívají. Kombinování žánrů a jejich beatů zaručuje tvůrcům vytvářet nové, neokoukané příběhy. Cílem této práce bylo ukázat, že se práce s žánry vyvinula natolik, abychom ji považovali za nejen autorský rukopis, ale i plně vyvinutý režijní postup, který nemusí být konstantní v průběhu jednoho filmu, což se mi na rozboru díla podařilo.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-717-3.
- BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- CARROLL, Noël. *Humour: a very short introduction*. Very short introductions. Oxford: Oxford University Press, 2014. ISBN 978-0-19-955222-1.
- TRUBY, John. *The anatomy of genres: how story forms explain the way the world works*. New York: Picador, 2022. ISBN 978-0-374-53922-1.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

- CARROLL Noël, *The Paradox of Horror*, 15. 11. 2016, Aeon Video, [YouTube]. Online, Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dcX9dur-px8>, [cit. 2025-01-04]
- FERRARI, Alex, *BPS254: Free Screenwriting Masterclass – The Anatomy of Story Genres with John Truby*, 2022, Bulletproof Screenwriting, . The Bulletproof Screenwriting Podcast [Spotify]. Online, Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/6KL0NmcO7uyqkK42Xf68zY>, [cit. 2024-12-04]
- Humr, *The Lobster*, (2015), / ČSFD.cz, Online, Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/364012-humr/prehled/> [cit. 2024-12-14]
- *The Lobster*, [Humr] (2015), / IMDb.com, Online, Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt3464902/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_the%2520lob [cit. 2024-12-14],
- Favoritka, *The Favourite*, (2018), / ČSFD.cz, Online, Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/430938-favoritka/prehled/>, [cit. 2024-12-14],
- *The Favourite*, [Favoritka] (2018), / IMDb.com, Online, Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt5083738/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_The%2520favou, [cit. 2024-12-14],
- Zabití posvátného jelena, *The Killing of a Sacred Deer*, (2017) / ČSFD.cz., Online Dostupné z: . <https://www.csfd.cz/film/452767-zabiti-posvatneho-jelena/prehled/>, [cit. 2024-12-14]
- *The Killing of a Sacred Deer*, [Zabití posvátného jelena], (2017),/ IMDb.com., Online Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt5715874/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_the%2520killing%2520of, [cit. 2024-12-14]
- LANTHIMOS, Yorgos, *The Synthetic Terror of Yorgos Lanthimos*, 2. 7. 2022, Spikima Movies, [YouTube]. Online, Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OuUFUgqLRRo>, [cit. 2025-01-27]

- LANTHIMOS, Yorgos a FARRELL, Colin, *Colin Farrell and Yorgos Lanthimos talk The Killing Of A Sacred Deer | Film4 Interview Special*, 2. 11. 2017, Film4, [YouTube]. Online, Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=C29iACkyfYY&t=291s>, [cit. 2024-12-04]

SEZNAM AUDIOVIZUÁLNÍCH ZDROJŮ

- CAMERON, James (režisér). *Aliens* [Vetřelci], Film. USA: 20th Century Fox. 1986
- CAMPION, Jane (režisérka). *The Power of the Dog* [Síla psa]. Film. Velká Británie: New Zealand Film Commission. 2021
- CARRUTH, Shane (režisér). *Primer* [Vynález]. Film. USA: Shane Carruth. 2004
- DEMME, Jonathan (režisér). *The Silence of the Lambs* [Mlčení jehňátek], Film. USA: Orion. 1991
- HITCHCOCK, Alfred (režisér). *Psycho* [Psycho], Film. USA: Paramount Pictures. 1960
- KAURISMÄKI, Aki (režisér). *La Vie de bohème* [Bohémský život]. Film. Francie, Německo, Švédsko, Finsko: Sputnik. 1992
- KAURISMÄKI, Aki (režisér). *Kuolleet lehdet* [Karaoke blues]. Film. Finsko, Německo: Sputnik Oy. 2023
- LANTHIMOS, Yorgos (režisér). *Kynodontas* [Špičák]. Film. Řecko. Boo Productions. 2009
- LANTHIMOS, Yorgos (režisér). *The Favourite* [Favoritka]. Film. Irsko, Velká Británie, USA: Element Pictures. 2018
- LANTHIMOS, Yorgos (režisér). *The Lobster* [Humr]. Film. Irsko, Velká Británie, Řecko, Francie, Nizozemsko: Element Pictures. 2015
- LANTHIMOS, Yorgos (režisér). *The Killing of a Sacred Deer* [Zabití posvátného jelena]. Film. Irsko, Velká Británie, USA: Element Pictures. 2017
- LUCAS, George (režisér). *Star Wars: Episode IV - A New Hope* [Star Wars: Epizoda IV - Nová naděje]. Film. Irsko, Velká Británie, USA: Lucasfilm Ltd. 1977
- MACHULSKI, Juliusz (režisér). *Seksmisja* [Sexmise]. Film. Polsko: Studio Filmowe Kadr. 1984
- NOLAN, Christopher (režisér). *Inception* [Počátek]. Film. USA: Warner Bros. Pictures. 2010
- ÖSTLUND, Ruben (režisér). *The Square* [Čtverec]. Film. Švédsko, Německo, Francie, Dánsko. Plattform Produktion. 2017

- ÖSTLUND, Ruben (režisér). *Turist* [Vyšší moc]. Film. Švédsko, Francie, Norsko, Dánsko. Beofilm. 2014
- SCOTT, Ridley (režisér). *Alien* [Vetřelec], Film. USA, Velká Británie: 20th Century Fox. 1979
- SPIELBERG, Steven (režisér). *Minority report*. Film. USA: 20th Century Fox. 2002
- WACHOWSKI, Lilly a WACHOWSKI, Lana (režisérky). *Matrix*. Film. USA: Warner Bros. Pictures. 1999

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

ČSFD	Česko-slovenská filmová databáze
IMDB	International Movie Database
USA	Spojené státy Americké

