

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**DRAMATURGICKÁ STRUKTURA V DÍLE CARLOSE
REYGADASE**

NUESTRO TIEMPO

ADAM MARTINEC

Vedoucí práce: Mgr. Jasmína Blaževič

Oponent práce: Radim Valak

Datum obhajoby: 23. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, Television and Photographic Art and New Media
Directing

BACHELOR THESIS

**DRAMATURGICAL STRUCTURE IN THE WORK OF
CARLOS REYGADAS
*NUESTRO TIEMPO***

ADAM MARTINEC

Thesis supervisor: Mgr. Jasmína Blaževič
Opponent: Radim Valak
Defence date: 23. 9. 2020
Title assigned: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

<p style="text-align: center;">DRAMATURGICKÁ STRUKTURA V DÍLE CARLOSE REYGADASE: <i>NUESTRO TIEMPO</i></p>

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Cílem práce je zmapovat dramaturgickou strukturu snímku Carlose Reygadasa *Nuestro Tiempo* (2018). Kromě struktury celého snímku, budou popsány také dramaturgické principy, kterých Reygadas užívá v jednotlivých scénách, obrazech a záběrech. Touto analýzou, opřenou o pojmové aparáty běžně akceptované narativní dramaturgie a scénáristiky, rozkryji, jakým způsobem Reygadas pracuje s diváckým očekáváním, napětím, příběhem a kde leží těžiště jeho vyprávěcích postupů.

Abstract

The aim of the work is to map the dramaturgical structure of Carlos Reygadas' film *Nuestro Tiempo* (2018). In addition to the structure of the whole film, the dramaturgical principles used by Reygadas in individual scenes, images and shots will also be described. With this analysis, based on the conceptual apparatuses of commonly accepted narrative dramaturgy and screenwriting, I will reveal how Reygadas works with the audience's expectations, tension, story and where the focus of his narrative procedures lies.

Klíčová slova

Carlos Reygadas, *Nuestro Tiempo*, dramaturgie, Linda Aronsonová,

Keywords

Carlos Reygadas, *Nuestro Tiempo*, dramaturgy, Linda Aronson

Obsah:

Úvod	7
Klasická filmová dramatická stavba a její aspekty	9
Nuestro Tiempo	13
První akt	16
Druhý akt	21
Třetí akt	23
Reygadas o scénáři	25
Závěr	29
Přílohy	30
Seznam použité literatury a zdrojů	33

Úvod

Tématem této bakalářské práce bude komparace dramaturgické stavby posledního filmu Carlose Reygadas *Nuestro Tiempo* s konvenčním vnímáním stavby dramatu klasického filmového vyprávění.

Cílem práce je ukázat, jakým způsobem Reygadas pracuje se stavbou příběhu, postavami, scénami i jednotlivými obrazy z dramaturgického i režijního hlediska. Rád bych dokázal, že ačkoli Reygadas ve své pozdější tvorbě zapadl s filmem *Post Tenebras Lux* do škatulky tvůrce filmů s vyprázdněnou narací, nereziňuje na stavbu klasického dramatu vůbec.

Tato práce nemá být z podstaty filmovědecká, naopak má sloužit studiu režie hrané tvorby. Pokud se mi podaří pochopit, jakým způsobem Reygadas vine nit svého vyprávění, jakým způsobem dokáže nebo nedokáže udržet divákovu pozornost, dostanu nástroj užitečný pro mou každou další fázi tvorby audiovizuálního díla, od scénáře po střih.

Film budu co do dramaturgické stavby analyzovat s pomocí neoformalistických metod, načrtnutých autory Bordwellem a Thompsnovou. Pro potřeby své komparace ale nebudu analyzovat všechny prostředky filmu nebo scén. Zúžím analýzu určitých scén tak, aby co nejtěsněji souvisely s tématem práce a daly se přímo komparovat s poučkami klasického filmového scénáře.

Za příručku oné klasické dramaturgické, scénáristické stavby jsem si zvolil primárně text *Scénář pro 21. Století* od Lindy Aronsonové¹, která je považována za více než etablovanou mezi příručkami pro scénáristy. Sekundárně budu pracovat také s knihou Syda Fielda a další tématicky podobnou literaturou.

Důvodů, proč jsem si toto téma zvolil, je více. Tvorba Carlose Reygadas mi konvenuje emblematicností, kterou Carlos Reygadas předkládá divákovi své autorské dílo. Jeho vztah k tvorbě může být označen za unikátní, ale především jasně vyhraněný. Carlos Reygadas patří k těm autorům, kteří dokáží velmi jednoznačně a vyhraněně artikulovat své názory na samotnou tvorbu, úlohu tvůrce i své konkrétní snímky. Jako autor etablovaný na poli artového filmu, mnohonásobně oceněn na největších filmových festivalech a automaticky zařazován do

¹ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

nejúžších výběrů festivalových selekcí, bezesporu stojí za pozornost. Co je ještě důležitější, je schopnost, s jakou předkládá divákovi své světy, emoce a příběhy. Ačkoli se opakuje v tématech a určitých základech formálních aspektů, jsou jeho snímky vždy odlišitelné jeden od druhého. To, jakým způsobem konkrétní látku adaptuje pomocí nástrojů filmového jazyka, jak znovu a znovu vyvíjí nástroje, kterými konkrétní text opracovává, mi konvenuje nejvíce. označovanému *storytellingu*. Nebyl by to ale silný tvůrce, pokud by tento obrat sebou nenesl své specifické uchopení.

Jak už bylo řečeno, především po *Post Tenebras Lux* byl odklon od klasického filmového vyprávění nejdramatičtější. Ve svém posledním filmu *Nuestro Tiempo* ale svým velmi specifickým způsobem Carlos Reygadas činí obrat zpět k někdy pejorativně Protože k tomuto obratu došlo, nebude tedy dalším překvapením, že *Nuestro Tiempo* je ve své podstatě možné číst jako klasické tříaktové dílo s hlavním hrdinou, konfrontovaným s velmi specifickým problémem, překonávajícím překážky a směřujícím do určitého cíle. Dále tedy jen pro pořádek nadefinuji, co takto “klasické dílo” od autora předpokládá a na konkrétních příkladech doložím, zda a jakým způsobem Carlos Reygadas toto zadání naplnil.

Doufám také, že během této komparace vydestiluji prvky, kterými autor své vyprávění a “příběh” ve své banálnosti ozvláštňuje. Mnozí totiž právě schopnost ozvláštňit historicky nezměněnou kostru *správného* příběhu považují za onu výsostnou autorovu povinnost, pokud má vzniknout dílo s evidentním uměleckým přesahem.

Klasická filmová dramatická stavba a její aspekty

V úvodu této práce se budu krátce věnovat zběžné charakteristice toho, čemu rozumím pod pojmem *Klasická filmová dramatická stavba* nebo *Konvenční narativní struktura*. Nepůjde o hlubinný ponor do úplné charakterizace s nezbytnými historickými nebo současnými kontexty, ale o stručnou sumarizaci toho, za co považují onu *klasickou dramatickou stavbu* autoři jako již zmíněná Aronosová, Thompson-Bordwell a Syd Field. Výsledkem by měla být srozumitelná definice tohoto pojmu, kterou budu následně používat pro komparaci s postupy Carlose Reygadase v *Nuestro Tiempo*.

"Za konvenční narativní strukturu se ve scénáristice dnes obecně považuje chronologicky vyprávěné tříaktové dílo s lineární chronologickou strukturou, jedním příběhem a jednou postavou, která se vydává na napínavou cestu za nějakým cílem (a jak jsme již viděli, často je jím vykoupení)."²

Toto je jeden z mnoha způsobů, jakým se dá konvenční narativní struktura zjednodušeně definovat. Sama Linda Aronsová se k pojmenování toho, co je ono "klasické", vrací na mnoha místech³, ale doplníme ji o tak notoricky zažitou literaturu, jako je Syd Field, který říká, že dobrý filmový scénář podléhá "paradigmatu" začátku, prostředku a konci s dvěma body obratu. "Scénáře, které fungují, se paradigmatem drží."⁴ A když i na přebalu tvrdí David Ondříček, že právě *Jak napsat dobrý scénář* je biblí scénáristů, tak na tom všem musí něco být. Kromě problematizace stavby postavy Syd Field věnuje mnoho prostoru popisu právě těmto třem aktům.

Kromě vnímání klasické stavby se ještě můžeme jen pro úplnost vrátit k samotné naráci jako takové. Na této meta úrovni uvažuje Bordwell a Thompson, když píší: "Obecněji lze říci, že máme jistá očekávání typická pro narativní formu jako takovou. Předpokládáme, že v příběhu se budou odehrávat něčaké události, které mezi sebou propojí osudy jednotlivých postav. Očekáváme tedy sérii příhod, které spolu budou nějak souviset. Předpokládáme pravděpodobně i to, že se v průběhu dění objeví problémy čili konflikty, které se nakonec buď

² ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 44.

³ V zásadě platí, že film s konvenční narativní strukturou je rozdělen do úseků, kdy na začátku je zaháčkování diváka, děj graduje na konci prvního dějství a na konci druhého (příp. pokud použijeme čtyřaktovou strukturu, tak i na konci třetího) vyvrcholí těsně před koncem filmu, kdy dojde k vyřešení ústředního dilematu celého příběhu. (ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 48).

⁴ FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Rybka Publishers v Praze, 2007, s. 22.

vyřší, nebo na ně alespoň získáme jiný náhled. Divák je zkrátka připraven narativnímu filmu porozumět.”⁵ Kromě jistě důležitého *porozumění* je kladen důraz na kauzalitu a *osudy postav* (nebo postavy). “Vyprávění postupně proměňuje počáteční stav do konečného s využitím kauzality, prostoru a času.”⁶ Ona kauzalita musí být v příčině a následku logicky konzistentní. Tento řetězec směřuje k určitým cílům, které slouží jako médium přenosu emocí a udržení pozornosti. “Velice častým vývojovým vzorcem je syžet směřující k cíli: postava činí kroky s cílem získat vytoužený objekt nebo dosáhnout kýženého stavu věcí.”⁷

“Zní to suše, ale tím nejdůležitějším u scénářů všeho druhu, konvenčních nebo nekonvenčních, jsou vždy emoce”⁸ dodává Aronsonová a doplňuje tak hlavní snahu tvůrců snad jakéhokoli uměleckého díla, tedy aby publikum reagovalo emocionálně, v ideálním případě podle přání scénáristy, který je manipuluje dostatečně obratně tak, aby udržel divákovu pozornost. “Technicky znějící pojmy jako “bod obratu” jsou jen jedním ze způsobů, jak scénáristovi připomenout, že aby udržel diváckou pozornost, potřebuje do klíčových momentů oněch 100-120 minut napsat velké překvapení či pozitivní odhalení. V konvenční i nekonvenční struktuře scénáře znamenají body obratu chvíli velkých emocí pro postavu, a tudíž i pro publikum.”⁹ Identicky uvažuje nad onou emocionální manipulací také Thompson-Bordwell. “Film tvaruje konkrétní očekávání tím, že vzbuzuje zvědavost, napětí a překvapení. Konec filmu má za úkol uspokojit nebo vyvrátit očekávání, kterým nás film jako celek nabádal.”¹⁰ Způsob, jakým film končí, ale není nutně vždy klimatický a nemusí podle Thompson-Bordwella působit bezpodmínečně zcela katarzně. “Obvykle vyprávění vyřeší kauzální vztahy tím, že dovede vývoj filmu do závěrečného bodu, do vyvrcholení (klimax). (...) Existují však i vyprávění, která jsou záměrně antiklimatická. (...) V takových filmech zůstává závěr relativně otevřený. To znamená, že syžet nás ponechává v nejistotě ohledně následků událostí fabule. Naše reakce pak není tak jednoznačná, jako když má film jasné

⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 111.

⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 125.

⁷ Tamtéž s. 124-125.

⁸ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 44.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 111.

vyvrcholení a rozuzlení.”¹¹ Ona katarze se tak tedy dostavuje v modulované podobě, kdy neprobíhá přímo u sledování závěrečných scén v reálném čase, ale doznívá v divákovi v určitém post procesu. Samotný pocit nedořečení ale ve zvládnutém zpracování může působit silněji než jasně vyvrcholený snímek.

Pro úplnost jen vzhledem k Aronsonové doplním, že kromě konvenční narativní struktury rozlišuje ještě struktury paralelní narace a jejich šest kategorií. Paralelní vyprávění rozlišuje na ty se skoky v čase a bez skoků v čase. *Nuestro Tiempo* je ale chronologicky vyprávěný příběh, a tak se nemusíme dále zabývat.

Co se ale alternativních vyprávěcích forem týče, u těch, které stojí v zdánlivé kontrapozici vůči konvenční narativní formě, je Aronsonová přesvědčená že jde jen o modulace právě klasických postupů. “Alternativní vyprávěcí formy fungují na principu rozdělení, znovusložení a někdy také zkrácení či zdvojení konvenční tříaktové vyprávěcí struktury. (...) Všechny alternativní narativní struktury vycházejí z té tříaktové (...).”¹² Tuto poznámku zde uvádím především proto, že sám považuji alternativní způsoby za autorovu možnost jen v jednom případě, a to pouze pokud si onu klasickou naratologii osvojí. Až s touto znalostí je podle mého názoru možné formu vyprávění na popud látky ohýbat do různých (nových) úhlů. Pravděpodobně existují i případy, kdy tomu tak není, ale nahodilost, s jakou musí takové dílo vzniknout, se mi přičítá. Věřím sice v intuitivní autorský výron tvořivé energie a vize, ale starosvětsky zastávám přesvědčení, že jistý fundující základ by, třebaže v podvědomí autora, existovat měl. Obloukem se tak vracím touto zmínkou zpět ke své práci a studiu režie.

Klasická dramatická filmová struktura tedy předpokládá existenci děje. Narativ je předkládán divákovi s předpokladem srozumitelnosti a pochopitelnosti. Toho je dosahováno nezbytnou kauzalitou mezi příčinou a následkem dějotvorných prvků. Chronologický vyprávěný příběh by měl mít svůj začátek ve výchozím stavu věcí a konec, který může být klimatický i antiklimatický. Cestu od začátku do konce zpravidla absolvuje *hlavní postava*. Ta se na této cestě musí vyrovnávat s překážkami, které jsou jí do cesty stavěny a skutečným dramaturgickým začátkem je pro ni narušení výchozího stavu věcí na konci expozice. Aby ona dramaturgická stavba byla funkční, předpokládá se, že bude schopen se divák na postavu nebo situaci, které ji obklopují, emocionálně napojit a že bude vznikat dramatické napětí, které

¹¹ Tamtéž s. 126.

¹² ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 45.

udržuje divákovu pozornost a především také zvědavost směřující k dalšímu obrazu, který by měl příběh vývojově opět posunout. Za nejklassičtější termín je v současné době ve vztahu k filmovému dramatu označována tříaktová struktura, která se skládá z 1) úvodu 2) druhého aktu a 3) třetího aktu. Mezi prvním a druhým aktem leží 1. bod obratu (katalyzátor, dramatický podnět) který naruší výchozí stav světa tak, jak je nám v úvodní scéně předkládán. Mezi druhým a třetím aktem by se měl nacházet 2. bod obratu, který uvádí postavu do *závěrečné bitvy* třetího aktu. Základním předpokladem pro tuto cestu je postava, nebo skupina postav, které se v rámci své přirozenosti během cesty proměňují a dochází na konec snímku proměněné o zkušenost, kterou si během předkládaného syžetu prošly - v každém případě ale buďto dosáhnou, po čem toužily nebo naopak. Zodpovězení této otázky je finálním rozřešením jejich putování. “Velice častým vývojovým vzorcem je syžet směřující k cíli: postava činí kroky s cílem získat vytoužený objekt nebo dosáhnout kýženého stavu věcí.”¹³

Ve své podstatě jde o banální shrnutí toho, co je studentům režie natolik sveřepě právě na FAMU předkládáno jako funkční vzorec po celé tři roky bakalářského studia. Jde o poučku, kterou jsme se tak úpěnlivě snažili naplnit během natáčení Malé a Velké etudy. Odhlédnu-li od hodnocení konečných výsledků, musím přiznat, že i takto banální pochopení dramaturgie vyžaduje spoustu mentální práce, omylných pokusů a chyb i jistého uvědomění. To, jakým způsobem se právě tento nástroj dá nebo nedá naroubovat na uvažování Carlose Reygadase a jeho tříhodinový opus, je pro mě velmi cennou lekcí. Považuji totiž Reygadase za současného tvůrce, který ke kinematografii přistupuje svým specifickým, naprosto výsostným autorským přístupem. Rozvíjení vlastního jazyka je pro mě osobně maximou práce filmového režiséra a zajímá mě, s jakým ohledem se tak děje na již zavedená schémata – ať dramaturgická nebo formální.

¹³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 124-125.

Nuestro Tiempo

"Být svobodný znamená chtít svobodu druhých." Simone de Beauvoir

Nuestro Tiempo¹⁴ je tříhodinový hraný film, skládající se z 38 scén. Každou scénu, její stopáž a stručný obsah, přítomné postavy a stěžejní dialogy nebo citace uvádím v příloze. Ta je výchozím bodem pro další komparaci dramaturgie, protože zde jasně vypočítávám všechny důležité dějotvorné momenty.

Samotný film zpracovává témata otevřeného vztahu a vlivu na jeho účastníky. Jde o velmi intimní portrét, který rozkrývá v tomto konkrétním případě možnost nebo nemožnost takového soužití.

Kromě odhalování vlastního soukromí ale Reygadas obsazuje do své role sebe samého do role své ženy, svou ženu, do role svých dětí své děti. Povyšuje tak upřímnost sdělení z meta úrovně vlastní zkušenosti celý film, skrze proces natáčení. Znovu prožívá, co sám zažil, nejen přes obsazené herce a postavy, ale přímo skrze svou vlastní fyzickou přítomnost ve svých scénách.

Nyní krátce shrnu syžet samotného filmu, který následně naklíčuji podle stavby vytyčené v předchozí kapitole. Orientovat se budu především podle postav, jejich chování a významů jednotlivých obrazů, které jsem od sebe již separoval.

Rodina žijící na mexickém venkově se stará o svou farmu, kde chovají bojovné býky. Juan, hlava rodiny, chovatel býků, ale také světově uznávaný básník žije s Esther, matkou jeho dvou dětí. Vztah Juana s Esther je výsostně partnerský, ale v otázkách milostného života se odchyľují od toho, co je považováno za "tradiční". Otevřený vztah, který mezi sebou udržují, jim dovoluje jiné sexuální partnery a jedním z Juanových fetišů je dokonce skryté pozorování své ženy při souloži s jiným mužem. Tento specifický "rodinný" model je narušen v momentě, kdy se Esther zamiluje do Phila, krotitele koní, který na ranči krátkodobě pracuje. Tento milostný poměr, který přesahuje rámec pouhé fyzické přitažlivosti, dekonstruuje vztah Juana a Esther. Juan se neustále snaží dostat celou věc pod kontrolu, jenže právě ona touha mít vše pod

¹⁴ Originální synopse: "A family lives in the Mexican countryside raising fighting bulls. Esther is in charge of running the ranch, while her husband Juan, a world-renowned poet, raises and selects the beasts. When Esther becomes infatuated with a horse-breaker, Juan seems incapable to reach his own expectations about himself." (*Nuestro Tiempo: Synopsis* [online]. NBCUniversal, 2020 [cit. 2020-09-05]. Dostupné z: <https://www.fandango.com/our-time-nuestro-tiempo-217991/plot-summary>)

kontrolou a ovládat tak nepřímou svou ženu v důsledku Esther zraňuje nejvíc. Uvědomění si, že Esther miluje někoho víc než jeho samotného, je pro něj bod, ze kterého se nelze vrátit. Jeho selhání je zavrženo metaforickou smrtí chovného býka, kterého jiný, silný býk srazí v boji ze srázu.

Výchozím bodem celého dramatu je pro něj každodenní idyla na ranči, kde se svou rodinou žije a kde chová dobytek. V úvodní scéně exponuje obecnou problematiku lidské sexuality v nejčistší podobě. Děti v různém věku, hrající si při břehu řeky, jsou symbolem pro dynamiku mezilidských vztahů, především pak vztahů mezi muži a ženami. Problematické je v tomto případě především to, že postavy z úvodní scény jsou pro další vývoj příběhu jen podružné. Tuto symbolickou rovinu je možné rozšířovat až retrospektivně a pokud bychom hovořili v intencích klauzurního hodnocení, mohlo by se mu vytknout, že tento 12'27''dlouhý prolog *nefunguje*. Od druhé do sedmé scény, která je prvním bodem obratu, už ale Reygadas přímo rozvíjí hlavní postavy, tedy sebe (Juan) a svou ženu (Ester). Protože sedmá scéna končí až ve 45' můžeme celou expozici rovnou označit za příliš dlouhou a rozvlklou. V kontextu tříhodinového trvání se ale jedná o čtvrtinu vyprávění a proporcionálně tak jde o méně než v příručkách uváděnou jednu třetinu. Obloukem se tak dostáváme k samotnému názvu *Nuestro Tiempo* - tedy *Náš čas*. Tento název, jak se později ukáže, má několik významových rovin.

Od sedmé do dvacáté deváté scény se Juan snaží získat celou situaci pod kontrolu. Proč mu Esther lhala, nakolik je její vztah s Philem hluboký? Vytváří situace, které mají nepřímou vést zpět do jejich vztahu. Dělá vše pro to, aby se všechny věci v jejich životě navrátily do původního stavu.

Dvacátá devátá scéna je druhým bodem obratu. Všechny tři klíčové postavy, Esther, Juan a Phil, se setkávají v jedné místnosti a jsou přímo konfrontováni. Juan vidí v očích Esther vášeň, zamilovanost, jiskru, kterou kdysi viděl v jejím pohledu, který byl upřen na něj. Nyní ale tento pohled patří Philovi, a tak mu nezbývá než odejít.

Třicátá až třicátá osmá scéna je třetím aktem - rozuzlením. Vycházejíce z traumatu, kterým si spolu během cesty prošli, se naposledy pokouší svůj vztah vrátit do normálu, ale právě vlivem zkušenosti, kterou během vyprávění syžetu prošli, už toho nejsou schopni. Juan je konfrontován s jinou podobou lásky umírajícího přítele ve stejný okamžik, ve kterém mu Esther oznamuje svůj odchod. V třicáté osmé scéně umírá chovný býk v boji s jiným.

Jak je z výše uvedeného patrné, chápu dramaturgickou stavbu *Nuestro Tiempo* jako klasickou tříaktovou strukturu s dvěma body obratu. Toto zdánlivě banální konstatování proto podrobím podrobnějšímu dokazování a analýze klíčových scén, kde bych rád odhalil, resp. dokázal, jak “klasicky” napětí Carlos Reygadas buduje. O banalitu nejde jednak pro kontext Reygadasovy tvorby, za druhé také pro formálně netradiční uchopení v rámci jeho autorského světa.

První akt

Jak je ze stopáže patrné, je jedním z hlavních atributů Reygadasova ozvláštnění především čas. Úvodní scéna č. **1 Děti u řeky** není ničím jiným než prologem. Jde o princip, který Carlos Reygadas použil i ve svých ostatních filmech. Dnes už téměř kultovní je první scéna z filmu *Post Tenebras Lux* (2012), kde divák dlouhé minuty pozoruje malou holčičku uprostřed pastviny s kravami. Ve scéně se postupně stmívá a přichází bouřka a její nevinná hra tak končí ve velmi zranitelné poloze ztraceného dítěte. Ačkoli je právě *Post Tenebras Lux* co do stavby především mozaikovitým filmem, i tato úvodní scéna slouží jako metafora pro vše, co se dále tematizuje. Stejně jako v *Nuestro Tiempo* jde o uvědomění retrospektivní a pro diváka jsou tak oba případy narativně vyprázdněné. Jen tato scéna (1. Děti u řeky) trvá celkem 12'27". Jde o tak velmi rozvleklou observaci vztahové dynamiky ve skupině různě starých dětí.

Následující scéna **2. "Corrida"**, jakkoli mohla scéna u řeky analyzovat dynamiku mužství a ženství v útlém věku a dospívání, tematizuje hlavní postavy Juana a Esther a jejich vztah. Scéna je otevřena téměř maskulinně zahalenou ženou na koni. Jen komentáře přihlížejících prozrazují, že jde o ženu, která se mužům v sedle naprosto vyrovná. "Jste každým rokem lepší šéfová," komentuje jeden z honáků práci Esther, která předtím dovede býka před smrtelnou ránu čekajícího pikadora.

Malou vsuvkou je zde také hierarchizace celé společnosti. Pozorováním hostiny *zaměstnanců* a jejich zaměstnavatelů, *pánů* v těsném sledu se rozvíjí téma poddanosti již naznačené v první scéně, kde spolu hovoří vychovatelka s námezdným pracovníkem.

Konečně se ale objevuje také Juan, tedy Carlos Reygadas v sedle. Svým neúspěchem je postaven jako postava do blízkosti své úspěšné ženy Esther. "Kdo ho složil?", ptá se jeden z rančerů. "Esther," odpovídá druhý. "Juan to podělal?", pokračuje první. "Ano". Honáci a jejich přátelé komentují jeho selhání při nahánění býka a aby byla submisivita a dominance ještě více právě v tomto páru vysaturovaná, je to právě Esther, která nemá čas Juana vyslechnout, protože je zaměstnána chodem domácnosti. Zatímco do vysílačky diktuje směšně banální recept na večeri pro děti, opisuje tak svou touhu mít vše pod kontrolou, stejně jako se zde objevuje pouze v druhém plánu netrpělivě přešlapující Juan.

Jen máloco vzbuzuje v divákovi určité otázky. V kontrastu k úspěchu Esther se můžeme domnívat, jestli bude stejně úspěšný Juan, později tedy jak se se selháním vyrovná. Možná proto, že se stále pohybuje v expoziční zóně prvního aktu, jde spíše o deskripci jejich soužití bez přímého dramatu. Poprvé se zde objevuje také postava Phila. Z její povahy spíše vedlejší postava, která ale stojí za narušením rovnováhy. Phil se svěřuje Juanovi jako příteli a ten jej stejně včele častuje zdvořilostními frázemi.

V další scéně je jejich soužití definováno dalším, pro celý film nejdůležitějším tématem. **3. Večeře v domě a odjezd Esther** je scéna složená z obrazů společné večeře, ale především z intimního rozhovoru Esther a Juana. V pouhém náznaku se zde odhaluje povaha jejich sexuálního soužití. Pochybuji ale, že je divákovi z jejich rozhovoru jasné, že mezi sebou stále udržují otevřený vztah, který povoluje další sexuální partnery mimo jejich svazek. “Jsi z odjezdu do města nějaká nadšená. Co tam máš v plánu?”, ptá se Juan, zatímco se intimně dotýká své ženy. “Chceš podpořit fantazii, až si budeš honit?”, odpovídá otázkou Esther a usmívá se. Ani jeden není ze situace znepokojen.

Při nastupování do auta se ještě jednou Phil bodře loučí s Juanem a společně s Esther poté odjíždí do západu slunce mezi vzrostlými stromy. Bujaré loučení, pokřikování a troubení vystřídá statický celek pouze s diegetickými zvuky ptáků a poryvů větru. Tento celek, rytmicky vytržen (trvá celkem 43 sec.) společně s rudě zbarveným západem syntagmaticky předznamenává význam tohoto trojúhelníkového spojení.

Stejně jako na mnoha jiných místech tohoto snímku se ale nemohu zbavit dojmu, že dramatickou situaci Reygadas vědomě oslabuje retrospektivní aktivací diváka. Obeznamen se syžetem celého snímku vím velmi dobře, že jde o moment, kdy se Juan loučí se svou ženou v okamžiku, který zcela změní jejich dosavadní život. Vypravuje ji na cestu se svým budoucím milencem, který neměně rozklídí vztah Esther a Juana. Jde o retrospektivní divácký zážitek. Informační výpustě, kterých se zde Reygadas dopouští, jsou divácky v klasickém smyslu velmi nedramatické. Vyprazdňuje před divákem obsah zčásti stejně jako před postavami, které jsou i přesto svým vědomím před vypravěčem nebo divákem. Je pouhou spekulací, jak by se celý tvar posunul a dramatizoval, pokud by divák věděl, co je v sázce. I zde jsem si vědom, že se stále, třebaže na 28. minutě, pohybuje v expozičním prvním aktu, ale i dále poukáží na místa, kde podobně Reygadas strukturu vyprávění podobně před divákem oddramatizovává.

Ve scéně **4. Rozhovor s Esther** Juan ještě týž večer pracuje na svých poznámkách a poté telefonuje s Esther. Ta komentuje Phila jako velice vtipného společníka a svěruje se, že u něj zůstane na bytě dlouho po půlnoci kvůli jejich společné práci. Zde Reygadas formálně dohání vše, co mu mohlo být syžetově vytýkáno. S nedopitým drinkem sedí zády ke kameře, kapuci mikiny staženou přes hlavu v potemnělé místnosti. Bez jeho tváře jen z dikce jejich rozhovoru vyčteme diametrální rozdíl ve vnímání nastolené situace mezi postavami. Hned další scénou se dostáváme k jeho býkům. Velmi těsným postavením, ale také metaforickým významem Reygadas buduje vztah mezi Juanem a jeho býky, kde jedno se zrcadlí v druhé. Scéna, kde je býkem zabita mula (**5. zabití muly**) je velmi dramatickou, téměř dokumentární observací rozrušeného býka útočícího na muže a jejich mulu. Ta je býkem popravena a on ve svém běsnění jakoby nenacházel klidu. Tato scéna kromě své symbolické hodnoty připravuje půdu také pro první bod obratu. V šesté scéně (**6. Návrat Ester**) rančeři komentují událost z rána a Esther přijíždí ke statku. Jen mimoděk cosi během řízení provede na svém telefonu - jde o akt, který opět až retrospektivně dává svůj příčinný smysl.

Nyní se konečně dostáváme k místu, které považuji za první bod obratu. Juanovo podezření, že před ním Esther něco skrývá se konečně potvrdí a je spouštěcím momentem pro další eskalaci jednotlivých situací. Ve scéně, kterou jsem volně pojmenoval **7. Rodinný čas**, Juan Esther zdůrazňuje závažnost celé situace kolem zabití muly a je překvapen její apatickou reakcí. Přítomny jsou také jejich děti, nejstarší syn a nejmladší dcera. Pomineme-li další vývoj v postavě Juanita (nejstaršího syna), je kruciólní rozhovor Juana s Esther o Philovi. “Zapíchala sis včera dobře?”, konfrontuje Juan Esther. Z jejich vzájemného rozhovoru dále vyplývá, že zde není problematizovaná nevěra jako taková. Pravděpodobně se tak potvrzuje především podezření z netradičního vztahu ze třetí scény. “Doufám, že příště mi své historky povíš více spontánně.” Esther celou věc bagatelizuje a kromě Juanova požadavku na spontánnost zde kolem nevěry spor negraduje. Juan ale hned vzápětí Esther zalže o svých pracovních povinnostech, pošle ji do domu a skrytě nahlédne do telefonu, který si Esther nechala ve voze. Nyní si bystrý divák uvědomí, co že to mohla Esther s telefonem před příjezdem provádět. Juan nalistuje zprávy, které si Esther s Philem vyměnili, ale jejich historie je prázdná. Pokud se tedy dožadoval spontánnosti, nyní si může být jist také tím, že je Esther neupřímná, nebo něco skrývá.

“Výchozí stav musíme brát tak, že máme hlavní postavu na pokraji změny a první částí této změny je právě narušení rovnováhy. (...) Mějme na paměti, že narušení rovnováhy není

nějaký pocit či nálada, ale konkrétní událost (...).”¹⁵ Za onu událost můžeme považovat jednak v metaforické rovině onen souboj býka s mulou, ale pak především Juanovo zjištění, že mu Esther něco tají. Od tohoto místa by měl být Juan postaven do řetězce příčin a následků v linii událostí, kterými se snaží navrátit svůj vztah s Esther do původní podoby. Ony následné události ukazují, o jak zásadní zásah do jejich intimity se Phil zasloužil a co vše bude Juan muset podniknout, aby se Esther opět přiblížil.

Za krátkou odbočku stojí ona etuda s telefonem v šesté a sedmé scéně. Jak již bylo zmíněno, “to” že Esther maže Philovy zprávy, resp. co vůbec Esther s telefonem dělala v šesté scéně, je divákovi odhaleno retrospektivně. Jde tak o další případ zatajování, který diváka zbavuje pocitu, že ví, o co vše se hraje. Ve výsledku tak práce s telefonem jako rekvizitou našemu životu tak banálně vlastní nemůže plnit vůbec žádnou dramatickou funkci jako “akce”. To, co zde může znít jako výtky Reygadasově práci s divákovou pozorností, pojmenovává Bordwell a Thompsonová jako práci s hloubkou vědění. “Manipulací s hloubkou vědění může být dosaženo mnoha cílů. Ponoření se do hloubek mentální subjektivity přispívá našemu porozumění postavě a podněcuje opodstatněná očekávání toho, co postavy později řeknou nebo udělají.”¹⁶ Kromě hloubky mentální subjektivity ale jde také o pochopení příčin a následků (v tomto případě pouze následků). Reygadas pracuje s hloubkou vědění různými způsoby. Ne vždy konzistentně vytváří psychologické portréty nebo nabízí divákovi o postavě dostatečný přehled. Hned v další scéně **8. Koncert** opouštíme Juana a soustředíme se na postavu Esther. Způsob vyprávění se subjektivizuje pomocí zpráv, které si Esther s Philem před koncertem tympánů vyměňují. Formálně zde Reygadas bere v úvahu také formální ozvláštnění. Nenahlédneme stejně jako Juan do jejího telefonu, ale necháme si jejich konverzaci samotnou Esther v potmělém sále přečíst.

Chápeme-li Juana jako jedinou hlavní postavu, dostáváme se hloubkou informací před jeho vědomí. Bylo nám poodhaleno, o co samotná postava Juana tak usilovala. Prohlubuje se naše vědomí o rozpoložení Esther a jejím vztahu s Philem. **9. Juan telefonuje s Esther** můžeme vnímat z perspektivy, která je Juanovi cizí. Esther chce zůstat v Mexico City kvůli příteli, který potřebuje její mentální podporu. Juan protestuje, ale ví, že víc udělat nemůže. Reygadas stejně jako v případě zabití muly podporuje emocionální význam scény, když se snaží pohladit svého koně. Ten se jeho doteku vzpouzí. Kovboj, který Juana doprovází, upozorňuje na to, že

¹⁵ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 59.

¹⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 130.

kůň je nervózní, protože pozná, že sám Juan je nervózní. Divácky víme, že Esther nezůstává jen kvůli “nemocnému” příteli a tvůrce tak před námi svou (Juanovu) nervozitu ospravedlňuje.

Druhý akt

Za druhý akt tohoto snímku považuji vše od konce sedmé scény po konec dvacáté deváté scény, tedy po stopáž 2°11'11". Scéna **29. Esther + Phil (a Juan)** je Juanovým momentem, kdy počíná závěrečná bitva třetího aktu. Vše od scény osm po scénu dvacet osm je tělem samotného příběhu, během kterého se Juan snaží s narušením rovnováhy vyrovnat. Zjednodušeně řečeno se snaží navrátit stav věcí do původního stavu v takovém smyslu, kdy pro něj bude vztah s Esther i nadále oboustranně udržitelný.

I zde můžeme poukázat na určitou, téměř schematickou, proporcionalitu. Druhý akt můžeme rozdělit do dvou částí momentem, který se nachází přesně v polovině celého snímku. Jde o scénu **17. Ester opouští Juana, opouští dům**. Kromě významové roviny odchodu Esther se po jejím fyzickém zmizení objevuje do té doby formálně cizorodý prvek. Hlas dítěte, děvčátka, nevěda kterého, i když je na- snadě nejmladší z dětí, Růth, přebírá iniciativu a na nejintimnější možné rovině opisuje vnitřní stav postavy Juana. Ten, konfrontován svým dosavadním snažením, které se ukazuje jako víceméně neúspěšné, mění svůj plán na záchranu vztahu a rozhoduje se ustoupit Esther a Philovi z cesty a odevzdat tak svou partnerku jejímu milenci. Přesnou logickou vazbu jeho uvažování doslova odhaluje onen voiceover, a protože jde o vyznání navýsost upřímné (přesně odpovídá všemu, čeho jsme doposud byli svědky), staví diváka do naprosto nové pozice. Co se Juanova psychologického profilu a vývoje postavy týče, jde o extrémní případ hloubky vědomí. Pokud jsme v minulých případech mohli tápat, nyní není o ničem pochyb. Naprosto vše je ozřejmeno, vědom si toho, co je v sázce, posílá Reygadas své postavy na cestu s téměř doplněnými silami. Jde tedy nejen o formální změnu paradigmatu, ale o dramaturgickou výhybku, která svým "radikálním" rozhodnutím obnovuje své vnitřní napětí.

Pokud budeme uvažovat o druhém aktu jako o přepůleném celku, můžeme konstatovat, že v jeho první části je Juan postava nutící Esther reagovat, zpovídat se, sdílet a celý problém řešit. Je tak neustále aktivním činitelem, který od Esther očekává nějaký - jakýkoli čin. Ospravedlňuje svou vynucovanou touhu po přítomnosti skrze výčitky z minulosti. Jakkoli Esther žádá, aby jí byl darován čas a prostor, je dohnána k (pouze symbolickému) odchodu z domu. Hádky a celá situace ji dokonce fyzicky přitěžuje.

Druhá polovina po Juanově vyznání a odevzdání Esther Philovi vykazuje jiné prvky kontradikce. Pomínu-li formální prvky, kdy se většina informací z tohoto trojúhelníku přenáší

pomocí dopisů nebo telefonátů, dochází k rozporu mezi tím, co Juan dělá a co si myslí, že dělá. Ačkoli chce Esther dopřát volnost, prostor, ve kterém sama za sebe musí zjistit, jaká je její další cesta a pasuje se do pozice pasivního přihlížejícího, neustále aktivně zasahuje do jejího rozhodovacího procesu a psychického rozpoložení. Manipuluje s jejím prostředím, zatajuje určité skutečnosti a na rozdíl od svobody jen staví plot kolem pouze zdánlivě nekonečné pustiny.

Třetí akt

Jako závěrečný akt chápu vše od konce scény dvacet devět po závěrečné titulky. V druhém bodu obratu je Juan svědkem aktu Esther a Phila. Kromě jeho voayeristického sexuálního uspokojení, které hledal ve scéně **22. Juan Voyer**, ho nyní žene zvědavost po něčem co funduje jeho představu o lásce jako takové, nebo o zamilovanosti.

Kromě toho, že přihlíží sexuálnímu (ne)aktu Esther a Phila, vidí v očích, v pohledu Esther to, co kdysi patřilo jemu. “Před lety jsem viděl ten samý výraz ve tvé tváři, Esther. Způsob, jakým ses na mě dívala, to, jak jsi se cítila. Když tě vidím teď, všechno se mi to vrátilo. Vidím to jako včera. Jenže teď to vše patří někomu jinému.” Juan prochází uvědoměním, že nedochází ke styku v rámci polyamorie, který jejich vztah může unést. Esther k Philovi doopravdy cítí hluboký cit, stejný, který ji kdysi přivedl k Juanovi.

Jde o moment, ve kterém se Juan konfrontuje s něčím, co se do poslední chvíle snažil ovlivnit. Dospěl do bodu, který sám pojmenovává jako “nejhorší případ”, když ve scéně **27. Rodinná cesta zpět** píše dopis Philovi, ve kterém vypočítává důvody pro její neupřímnost. “V nejlepším případě se chce utvrdit o sobě. V prostředním případě se mi chce pomstít. V nejhorším případě je její touha natolik silná, že tě miluje.”

Juanova cesta druhým aktem tedy končí selháním, které si bere za své. Postava prohrává nad city Esther, také svým vlastním přičiněním (touhou po kontrole, která oklešťovala její svobodnou vůli).

32. Juan píše a hovoří s Esther je scéna ze záběru sledující Juanovu ruku při psaní dopisu Esther. Pouze mimo obraz slyšíme jejich rozhovor, který napovídá tomu, že jejich vztah utrpěl obrovskou ránu, ale ani zde se Juan a Esther nevzdávají. Zda jde pouze o Juanovo přání, nebo je jejich rozhovor skutečně diegetický, se nikdy nedozvíme. Formální klíče jsou v těchto případech až příliš mělké, kvůli Reygadasově širokému vyjadřovacímu aparátu. Jejich rozhovor je tedy tím, čím je a pochybnosti o jeho pravosti jsou jeho součástí.

Informační tenzi vytváří nejen toto zatajování, ale také juxtapozice, vznikající (opět retrospektivně) postavením vedle následující scény. **33. Umírající přítel Pablo** je scéna složená ze třech obrazů. V tom prvním se opět objevuje vševědoucí nediegetický hlas

holčičky, která podává vysvětlení Juanových pocitů. Konfrontován s umírajícím přítelem, ale především s láskou, kterou pro něj chová jeho snoubenka, se Juan cítí osamocen a ohrožen. “Juan byl obklopen osamělostí, když si uvědomil, že by se nemohl cítit stejně, kdyby byl na Pablově místě. (...) Byl si vědom hrůzy z nevědomí, kdo by jej doprovázel a dopřál mu klidu a míru, tak jako Pablovi [jeho snoubenka].” Dalším obrazem této scény je Juanův telefonický rozhovor s Esther. V něm Esther jasně požaduje rozchod. Je evidentní, že Juan už nezná způsob, jak by její rozhodnutí zvrátil (kromě časového odkladu). Juan trvá na tom, aby si Esther přečetla ještě jeden dopis, který jí už napsal. Poté se vrací v posledním obrazu scény zpět k Pablovi, který obklopen přáteli pomalu odchází za zvuku písně, kterou mu všichni zpívají. Juanovo osamocení už není pouhým podezřením jeho vlastní skepse. I zde posiluje repetitivně své sdělení kladením obrazů a scén do určitého pořadí jejich emocionální význam.

Ve scéně **35. Esther čte Juanův dopis** sedí Esther v potměšilé místnosti sama jen částečně. V druhých plánech je Juan přítomen a čeká, až bude jeho dopis dočten. I zde se snaží Esther vyjevit situaci, ve které se oba vyskytují a jaké jsou podle něho možné kroky. Esther za dopis poděkuje, ale odvětí tak, že jí není Juan schopen pochopit. Dále v třicáté sedmé scéně odmítá jeho objetí a odsoudí Juana za jeho tendence mít vše pod kontrolou. Jejich vzájemný rozpad je tak dokonán. Na konci této scény ještě služebná oznámí Juanovi, že jej ráno navštívil Phil a nechal pro něj klíče - s Esther se nepotkal a odjel. Všechny vrcholy trojúhelníku se tak konečně osvobozují.

Scéna poslední **38. Souboj býků**, jakkoli by se takovému označení Reygadas pravděpodobně bránil, je stejně symbolická jako scéna s rozzuřeným býkem a ubitou mulou. Jeden z býků je stádem napaden a po souboji shozen ze srázu. Následkem pádu umírá.

Reygadas o scénáři

Pokud by šlo o čistě filmovědeckou analýzu (čímž tento text jednoznačně není), bylo by možné pominout samotný Reygadasův názor. Protože mě ale jako autora zajímá způsob, jakým Reygadas nad svým filmem uvažoval, je pro mě načtení dramaturgické struktury jeho filmu zajímavé především v kontextu toho, jak ke své tvorbě ve skutečnosti přistupuje. Jakými kroky k finálnímu tvaru dospěje, jaké ideje jsou skryty v celém procesu jeho tvorby.

Naštěstí je Reygadas intelektuál s potřebou své chápání kinematografie jasně artikulovat. Jeho přístup k filmu je podle něj samého obranou kinematografie jako uměleckého díla a tak se sveřepě snaží hájit její postavení. Je jen málo smířlivosti v jeho názorech na “klasickou” kinematografii, za kterou považuje hollywoodsky nastavený kánon příběhů, efektů a primární snahy být zábavou.

Zajímavé je, že většina jeho rozhovorů, ze kterých jsem při vytváření jeho pojmové mapy vycházel, se týká především fáze realizace. Samotná práce na textu je zde stále nepopsaná důkladně a zůstává tak tajemstvím, jak Reygadas uchopuje své literární “filmové” texty.

Vyskytují se samozřejmě vodítka, nebo odpovědi, ze kterých lze leccos vytušit. Jak sám uvádí, nikdy pro něj nebyl výchozím bodem příběh, ale samotné lokace nebo postavy. Příběh jako takový doklívá až po určité mentální práci, kterou vytváří svůj vlastní filmový prostor.

V případě popisovaného filmu *Nuestro Tiempo* vycházel především z lokací a rámcových představ o postavách, které ho zajímaly. “Během procesu psaní zažívám podobnou zkušenost. Trávím dlouhou dobu přemýšlením o filmu předtím, než položím jediné písmeno na papír; jakmile začnu, jsem schopen ale napsat celý scénář ve dvou, nebo třech dnech. (...) Ani mně není úplně jasné, jak se to děje.”¹⁷

Důvodů, proč se Reygadas o svém postupu při práci na scénáři nevyjadřuje může být samozřejmě více, ale jedním z nich je, podle mého názoru, jeho vlastní kontradikce, které si je velmi dobře vědom. Chápu jeho dilema jako nutný ústupek pro přežití ve filmovém světě.

¹⁷ Dallas, Paul. Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Perception and the Feeling of Being Embraced. In: *Extra extra magazine* [online] Extra Extra no 6 [12.5.2020] Dostupné z <https://extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

Na jednu stranu je totiž součástí filmového průmyslu, který, až na velmi malé výjimky, vyžaduje jasný literární scénář. Teprve s takovým textem, vydestilovanou ideou o konečném tvaru, je vůbec možné předstoupit před fondy, nadace, granty apod. To automaticky předpokládá, že je film už od textu “srozumitelný” v určitých schématech a kódech. Vyžadovalo by to právě respektování určitého způsobu “vyprávění”.

Na druhou stranu ale Reygadas apeluje na instinkt, schopnost neptat se, proč dělá to, co dělá, ale jak to dělá. Intuice je pro něj naprosto klíčovým atributem při rozhodování o jeho práci. Není to ale práce čistě na podkladu improvizace z prostředí a nastavených postav. Reygadas je autor, který svá díla vizualizuje ještě před jejich natočením. Ve storyboardu naprosto přesně zakresluje záběr po záběru každý pohyb kamery, včetně audio stopy, dialogů a celkové akce.¹⁸ Stojí tak v opozici například vůči Werneru Herzogovi, který tvrdí, že storyboardy jsou pro zbabělce a připomíná mi z naší kinematografie především Františka Vlácilu (vyjma jeho posledního snímku).¹⁹

Jak sám říká, pouze z této naprosto precizní přípravy můžete konečně na place ustoupit do pozice pasivního příjemce reality (kterou jste dopomohl zformovat) a nechat kamerovou a zvukovou techniku zachycovat realitu.

A zachycování reality není jen přenesený pojem. Sám chápe výsledek jako skutečnou “presenci” reálných objektů pouze v odlišném formátu. Jeho výsostným cílem je eliminovat umělečnost zaznamenaných objektů tak, aby se co nejvíce samy o sobě blížily své nové formě presence.²⁰ Jak tedy sám uvádí, nereprezentuje lidská těla v případech, kdy je snímá, ale ukazuje jejich skutečnou podobu. Alespoň se o to snaží jako o maximum, které je schopný pouze film svým specifickým fungováním v čase. “Kinematografie je primárně o zachycování existence. To je, co na ni oceňuji nejvíce. Kamera zaznamenává věci, které se doopravdy dějí,

¹⁸ Masterclass Carlos Reygadas. In: Youtube [online]. 26. 1. 2019 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam Kanál International Film Festival Rotterdam

¹⁹ Během osobního setkání mi autor Adelheid, Vladimír Körner sdělil, že Vlácil celý film točil pouze s pomocí knihy, kterou s sebou neustále nosil. (Rozhovor s Vladimírem Körnerem, nar. 1939. Praha 20.6.2020)

²⁰ Frames of Representation: The Cinema of Carlos Reygadas - Masterclass. In: Youtube [online]. 27. 4. 2019 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://youtu.be/DFK81wWa974> Kanál ICA

i přesto, že mohly být připravené, což je případ komerční kinematografie. Schopnost zaznamenávat život je pro mě nejdůležitějším aspektem”²¹

Jak ale chápe filmový scénář, jaký příběh je schopen vyprávět a zda vědomě respektuje zavedená pravidla vyprávění, Reygadas nikdy neodhalil. Nejjednodušší odpovědí se tak nabízí, že coby cinefil zkrátka jen podvědomě chápe podoby filmového příběhu a právě na základě toho, co považuje za čistě autorskou intuici, implementuje do své literární přípravy. A nemusí jít zdaleka jen o jeho vášeň pro film. Vyprávění příběhu je samozřejmě výsostně meta-kinematografickou záležitostí, která je součástí každodenního života všech civilizovaných lidí.

Uvažovat na této úrovni jsem nucen především proto, že vyprávět příběh není pro Reygadase prioritou a naopak takovou šablonovitou tvorbu hollywoodského stříhu striktně odmítá, jako pouhou zábavu, která ho osobně ale nudí a v určitých momentech ji ani není schopen pochopit. “Není to tak, že jsem proti vyprávění jako takovému - nesnesu ilustrovanou literaturu. Nechci příběh který je ilustrovaný způsobem, ve kterém bude jasně odlišitelná forma od významu. Myslím, že v umění je forma a smysl to samé. Například hudba je tím nejušlechtlejším uměním, protože zde není možné oddělit formu od významu. Ve filmu to vnímám stejně. (...) Není to tak, že je možné říci ‘Nelíbí se mi ten příběh, ale je to krásně natočeno’. Obraz je filmem sám o sobě, není to prostředek příběhu. Když je kinematografie pravdivá, stává se svým vlastním jazykem a to je důvod, proč může být uměním. Nesnáším to, co se říká v Hollywoodu, že dobrý film může být jen ten s dobrým příběhem.”²²

Film je pro něj médium přesahující v určitých aspektech všechny ostatní umělecké formy a snaží se mu vymezit vlastní, specifický pojmový aparát. Nesnese přirovnání a analogie, které mnohé filmové teoretiky napadají. “Ne! Netvořím to jako skladatel hudbu, ale jako režisér film!”²³

²¹ Dallas, Paul. Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Perception and the Feeling of Being Embraced. In: *Extra extra magazine* [online] Extra Extra no 6 [12.5.2020] Dostupné z <https://extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

²² HOAD, Phil. The Carlos Reygadas guide to cinema. In: *The Guardian* [online] 7. 12. 2007 [13.5.2020] Dostupné z <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2007/dec/07/carlosreygadasmynema>

²³ Masterclass Carlos Reygadas. In: Youtube [online]. 26. 1. 2019 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam Kanál International Film Festival Rotterdam

Tuto práci by ale určitě považoval za nanejvýš pitomou. Jednak se snaží pitvat a hledat v jeho díle vazby, které pro něj nejsou důležité, druhak se snaží pojmenovávat, škatulkovat principy, o kterých sám nikdy neuvažoval (nebo to nikdy nepřiznal v rozhovorech). “Vytváření filmu je o touze se dozvědět, zda jsem živý a komunikovat to s ostatními lidmi. Není to nezbytně o přenášení myšlenek (v originále 'ideas'). Je to spíš o vztahování se k ostatním na více zjednodušené úrovni. Toto je základ i cíl. Realita není nikdy jednoduchá sbírka faktů. Je komponovaná z myšlenek, vzpomínek, snů a projekcí budoucnosti. To jsou nedosažitelné věci, které se film snaží vykreslit.”²⁴

²⁴ Dallas, Paul. Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Perception and the Feeling of Being Embraced. In: *Extra extra magazine* [online] Extra Extra no 6 [12.5.2020] Dostupné z <https://extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

Závěr

Závěrem této práce je v úvodu avizované tvrzení, že snímek *Nuestro Tiempo* mexického režiséra Carlose Reygadase je z dramaturgického hlediska vystavěn jako klasické tříaktové drama tak, jak jej chápou etablované scénářistické příručky. Kromě stopáže a formálně osobitými prvky, Reygadas překvapivě svým tříhodinovým opusem naplňuje šablonu, které by se podle svých slov pravděpodobně sám bránil. Bylo pro mě extrémně přínosné i zajímavé dopracovat se k podrobné analýze, načíst jednotlivé scény a popsat si jejich smysl v dramaturgické struktuře, stejně jako bylo důležité v tomto kontextu vyslechnout Reygadase artikulujícího svou tvůrčí pozici při vzniku filmu.

Přílohy

Scénosled Nuestro Tiempo

Číslo scény	Název scény	TC začátek	TC konec	Akce
1	U řeky	1:03	13:30	- Chlapecká bitva, děvčata na člunu, děti si hrají s korálkami, chlapci vs děvčata bitva. Chůva s pomocníkem a rádiová komunikace s "paní domu" matkou. - Teenage chlapci a děvčata. Společný čas syna (Juanito) a milenky u řeky a v řece dotek. Děti na člunu - chlapci a děvčata společně - nárat syna a milenky k teenagerům. Cizí pár odchází aby se skutečně mohl milovat.
2	Korida	13:30	21:54	- první hon, osamělý kovboj (ženský hlas) - Esther a Piccador - ester je pochvalována - Zázemí honáků, Gringo - PHIL. Oběd poddaných / zábava pánů. Juan na Koni - s jednou ženou nejdříve rozmlouvá, s Esther potom vyráží na býka. - v zázemí honáci komentují jeho neúspěch. Juan s Esther přichází do zázemí. Phil děkuje za pozvání. Juan ho zve k večeři ale Phil chce s Esther odjet ještě večer do Mexico City. Juan si chce s Esther promluvit ale ta na něj nemá čas protože diktuje recept pro dětskou večeři.
3	Večeře v domě a odjezd Esther	21:54	28:57	- Místní stařešina vypráví legendy, - Juan a Esther se baví o Philovi, sexu a polyamorii v koupelně - Odjezd Phila a Esther - Phil děkuje Juanovi za příležitost a práci. Teenageri hrají v kostky - někdo je pozoruje oknem
4	Rozhovor s Esther	28:57	30m 12s	- Juan pracuje na svých poznámkách - Juan a Ester se baví o jejím pobytu v MC
5	Zabití koně/ muly	30:12	35:03	- velký býk v úvodu řve - Rancheři vezou krmení pro býky + souboj s býkem - Úděl Buddha - Odchod býka
6	Návrat Esther	35:03	38:12	- vůz jede krajinou, Esther se vrací, kouří a ovládá telefon - klid krajiny - Gaspar ji otevře bránu a Carlos posílá pryč - Juan se baví s Ranchery - prázdné tlachání
7	Rodinný čas	38:12	44:49	(jeden záběr) - Juan rozmlouvá s Esther, která si neuvědomuje vážnost situace tak jak ji vnímá Juan - Celá rodina jde k domu, Juanito našťvaně odchází - Juan a dcera - Juan a Esther hovoří o Philovi Juanovi vadí, že se mu nesvěžuje sama rovnou - Juan jde zkontrolovat potají telefon Esther

8	Koncert	44:49	52:46	- zmiňka o Juanovi, při pohledu na Esther, jeho přítomnost - Hudba zvedá se opona - Esther píše Philovi - Koncert při kterém obraz opouští budovu - Obraz se vrací
9	Juan telefonuje s Esther	52:46	57:10	- Juan s rancherem projíždí krajinou, Juan kontroluje telefon, rozdělí se aby si mohl zatelefonovat s Esther. Ta sdílí s Juanem zážitek z koncertu ale lže také o důvodech proč chce v MC zůstat. Juan odmítá, že by odjel do Kanady. - Juan chce pohladit svého koně, ale ten se splaší. Rancher se vrací k Juanovi a říká že kůň je nervózní když je Juan nervózní
10	Esther telefonuje, přichází déšť	57:10	57:59	Esther položí telefon, přijde déšť a nastoupí k ní do vozu Phil
11	Esther se vrací 2	57:59	1:02:29	Juan a Rancher se radují z deště - zahlédnou Esther - Esther jede vozem, který je technicky akcentován - Esther se myšlenkami vrací k sexu s Philem (první flashback) - Esther se zdraví s Juanem a pokračuje v jízdě - Na Ranchi prší - suchem rozpukaná půda nasakává vodu - Esther se vrací k Philovi (druhý flashback)
12	Večeře a promluvy	1:02:29	1:09:47	- společná rodinná večeře - Juan kontroluje Esther telefon aby poznal že mu lže - Juan a Juanito spolu hovoří o životě "Sometimes one can do terrible things" - Juan konfrontuje Esther s její lží. Esther mu řekne pravdu. Juan je našťvaný že mu to neřekla rovnou, na rovinu "You never lied to me before."
13	Hádka, skrývání	1:09:47	1:16:23	Rančeři nahání krávy v mokařdech, děti odjíždí do školy - Juan sleduje Esther přes okno Juan Ester a Paz hovoří a Ester je okamžitě opouští - Esther pracuje osamotě, prohlíží si fotografie mladého Juana. Ten přichází a říká že ji miluje. Hádají se. Juanovi vadí že nekomunikuje a nesdílí své pocity ohledně Phila.
14	Macho rozhovor rančerů	1:16:23	1:17:36	Juan s Rancherem vedou silácké řeči
15	Snídaně	1:17:36	1:18:46	Esther není dobře u snídaně. Juan ji nabádá aby si užila život a nepracovala
16	Esther opouští Juana	1:18:46	1:22:48	Esther se sprchuje. Juan je našťvaný že nechce přijmout jeho pomoc. - Esther vyčítá Juanovi že jeho řeči o polygamii nebyly opravdové

17	Závodní vůz	1:22:48	1:29:31	Juana přesvědčují aby sponzoroval závodní vůz. Krajina přehlušuje rozhovor. Pohled na poklidné strany do kterých kdysi odjžděla Esther střídají stromy ohnuté v silném větru. Juan je sám se psi. - dětský hlas předčítá co se děje. VO zastupuje vypravěč (ČASOVÉ POLOVINA FILMU) - VO oznamuje, že se Juan rozhodl zavolat Philovi, aby se teď po nějaký čas hezky staral o Esther
18	Dopis Juanovi	1:29:31	1:31:41	Kamera se dostává do pohybu. Phil odpovídá Juanovi, nechce přistoupit na Juanovo otevřené manželství
19	PHIL	1:31:41	1:35:52	- Phil osamotě krotí koně - Čte Juanovu odpověď. Ten obhajuje svůj postoj a nabádá Phila aby přijal jeho podmínky. Být s Esther a neprozradit že ho pobídl.
20	Korida	1:35:52	1:38:53	- souboj s býkem - Santiago a Juan rozmlouvají zatímco Phil s Esther odešli bokem - Juan se Santiaga ptá jestli ho může opustit ester. Ten jej utěšuje, že mu se to stát nemůže. Esther pláče
21	Setkání s exmilencem	1:38:53	1:43:32	- Chceš mít vše pod kontrolou - Esther jde na toaletu a Juan se svým přítelem domlouvají, že se s Esther může vyspat (naposledy to udělal před 4 lety) - Esther se vrací a Juan odchází. - dostává tajně klíče
22	Juan voyer	1:43:32	1:49:09	- Juan prochází bytem a přestavuje nábytek tak aby měl dobrý výhled ze skříně do které se zavře. - Rušné ulice MC - kamera opouští místo stejně jako při koncertu - Carlos čeká, milenec a Esther přichází. - Milenec a Esther se milují
23	Juan přednáší	1:49:09	1:53:51	Juan přednáší v Kanadě - diváci v sále, jako by pozorovali onu soulož společně s ním
24	Skype s Esther	1:53:51	1:53:51	Juan se zajímá o špatný stav Esther - Chce se ukájet nad jejíma prsama - to ji rozčílí protože ji je špatně - je to něco osobního "Leave other people in peace! - Juan si zapisuje co Esther říká
25	Letadlo	1:53:51	2:00:47	- Letecké záběry a dopis od Esther - Esther je ráda za svůj život. Ulevilo se jí, psal jí Phil a Esther chce Juana ujistit, že jde o epizodu, která pomine - Musí se seberealizovat
26	Chrást	2:00:47	2:02:27	Malby lidských těl, zvířat, organicky propojených harmonií

27	Rodinná cesta zpět	2:02:27	2:05:29	Juan píše Philovi - Phil píše Juanovi - Juan píše Philovi - "Nevím proč mi lže a chce mě obejít. V nejlepším případě se chce utvrdit o sobě. V prostředním případě se mi chce pomstít. V nejhorším případě je její touha natolik silná že tě miluje. Láska je nedokonalá - Phil píše Juanovi - Esther se dotýká Juana
28	Večírek	2:05:29	2:11:11	- u Juana doma probíhá drogový večírek - Juan nalezne Phila a Esther v soukromí, při líbání, chce Ester také políbit ale ta ho odmítne - Večírek končí a hosté odchází - Juan mluví s Esther v soukromí - posílá Esther s Philem pryč. Esther trvá na tom, že I Juan bude souložit s jinou ženou.
29	Esther + Phil (a Juan)	2:11:11	2:22:41	- Juan hledá místo, odkud přes okno sledovat Esther s Philem - ti se ale odeberou do ložnice, kam Juan nevidí + ještě předtím ale shlédne vášnivou Esther a modlí se - něco je jinak, poté se chce dívat znovu. - Phil a Esther jen leží v posteli a hladí se. I to Juan vidí z jiného okna - poté vstupuje do místnosti. - Juan vstoupí do ložnice (2:16:10) - Juan se posadí a vydává nesnesitelné zvířecí zvuky "vidím pohled který jsem viděl, když jsi mě milovala" Poté vstane a vymočí se před dveře - Esther hystericky křičí a hází židli, dokud ji nerozbije. Pere se s Juanem, chce mu fyzicky ublížit, pokořit ho, ale Juan ji chytne a uklidní. Až potom se mu podaří vymočít. Phil je okouzlen silou jejich vztahu.
30	Děti jedou do školy	2:22:41	2:23:50	- děti na kole projíždějí bahnitou cestou
31	Juan a Juanito	2:23:50	2:24:57	Rozhovor nad Conradem se synem - pokud jsi v přílišném komfortu ztratíš inspiraci
32	Juan píše a hovoří s Esther	2:24:57	2:26:34	Juan píše - tvoří. S Esther se baví o příteli Pablovi. Esther: Chybíš mi. - Napíše si "řekneme dětem že jsi odjela na výlet. Chce vidět její tělo ale odmítají sex, dokud nebude sama připravena.
33	Umírající přítel Pablo Feudal	2:26:34	2:30:19	Juan závidí umírajícímu příteli Pablovi naplněnost láskou. Juan si představuje sebe na jeho místě vystrašen doměnkou, že by nikdo nebděl nad jeho postelí
34	Telefon s Esther	2:30:19	2:35:05	Esther - musíme se rozdělit - nemůžu ti dát co chceš. Můžeme se rozejít zítra. - zahradník che vědět zda Juana neviděl v televizi - ten mu oplácí kompliment vůči jeho zahradě. Ta je fakt krásná! Juan se vrací k Pablovi a pláče - ostatní netuší jakou prochází bolestí.
35	Esther v autě	2:35:05	2:36:45	- Esther si čte Juanův dopis. Protože je Phil pryč měla by se vrátit. Juan je čtení skoro přítomen. Její návrat ale musí být upřímný, ne jen vytvořen tlakem osudu. Ester mu děkuje a svěří se že Juan jen není schopen ji pochopit.

36	Rodinná snídane	2:36:45	2:39:29	U snídane Juan s dětmi řeší jak se řeší šikana. Esther skrytě pláče. Děti vyráží do školy a v domě zůstává jen Jean a Esther
37	Poslední rozhovor s Esther	2:39:29	2:43:00	Esther odmítne Juanovo objetí. Měla sen o tom, že ji Juan a Phil urazili. Nařkne Juana z toho že on tahal za všechny nitky. Juan se jde napít kávy. Službná mu předává Philovy klíče, které tam ráno byl předat, ale nepozdravil se ani s ním ani s Esther.
38	Souboj býků	2:43:00	2:52:30	Ve stádu je vyčleněn býk, který je později zabit jiným býkem - padá ze srázu.
	Titulky			

Seznam použité literatury a zdrojů

Literatura

1. ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.
2. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
3. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 80-870-6765-7.
4. MATHAUSOVÁ, Milena. *12 pádů scenáristiky: scenáristický slabikář*. Praha: Victoria Publishing, 1996. ISBN 80-718-7071-4.
5. TRUBY, John. *The Anatomy of Story*. New York: Faber and Faber, 2008. ISBN 978-0-86547-951-7.
6. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
7. BOORSTIN, Jon. *Tajemství filmové řeči: proč funguje americký film?*. Praha: Euromedia Group, 2019. Universum (Euromedia Group). ISBN 978-80-7617-619-5.
8. TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9.

Ostatní zdroje

9. CLEMENT, Nick. Phil Burgers Talks: Starring in Carlos Reygadas' 'Nuestro Tiempo'. *Variety* [online]. 1. 8. 2018 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://variety.com/2018/film/spotlight/venice-film-festival-phil-burgers-carlos-reygadas-nuestro-tiempo-1202914148/>
10. DALLAS, Paul. *Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Perception and the Feeling of Being Embraced* [online]. Extra Extra č. 6 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>
11. Frames of Representation: The Cinema of Carlos Reygadas - Masterclass. In: Youtube [online]. 27. 4. 2019 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://youtu.be/DFK81wWa974>
Kanál ICA
12. HOAD, Phil. *The Carlos Reygadas guide to cinema* [online]. 7. 12. 2007 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2007/dec/07/carlosreygadasmycinema>
13. MARTINEZ, Alfonso. *Nuestro tiempo* [online]. 12.10.2019 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://enfilme.com/resenas/en-pantalla/nuestro-tiempo>
14. Masterclass Carlos Reygadas. In: Youtube [online]. 26. 1. 2019 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?>

[v=x6bes4b3jeQ&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam](https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam) Kanál International Film Festival Rotterdam

15. Nuestro tiempo: de Carlos Reygadas: No hay libertad en el control. *Cine y Literatura* [online]. 20. 6. 2019 [cit. 2020-09-05]. Dostupné z: <https://www.cineyliteratura.cl/nuestro-tiempo-de-carlos-reygadas-no-hay-libertad-en-el-control/>
16. SHANON, Andre. *You Have to Watch Everything: An Interview with Carlos Reygadas* [online]. 13. 2. 2019 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://roughcutfilm.com/2019/02/13/you-have-to-watch-everything-an-interview-with-carlos-reygadas/>
17. WEISSBERG, Jay. Film Review: 'Our Time'. *Variety* [online]. 5. 8. 2018 [cit. 2020-06-05]. Dostupné z: <https://variety.com/2018/film/reviews/our-time-review-1202927418/>