

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

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
PRÁCA S (NE)HERCOM A VYJADROVACIE PROSTRIEDKY
CARLOSA REYGADASA
TERÉZIA HALAMOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce: David Čeněk

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 DEPARTMENT

BACHELOR THESIS
WORKING WITH (NON)ACTORS AND CARLOS REYGADAS'
MEANS OF EXPRESSION

TERÉZIA HALAMOVÁ

Thesis supervisor: Mgr. Helena Bendová

Opponent: David Čeněk

Defence date: 23.9. 2020

Title assigned: BcA

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

PRÁCA S (NE)HERCOM A VYJADROVACIE PROSTRIEDKY CARLOSA REYGADASA
--

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

JMÉNO	INSTITUTE	DATUM	PODPIS

Abstrakt

Cieľom práce je podrobnejšia analýza jednotlivých celovečerných filmov Carlosa Reygadasa s konkrétnym zameraním sa na jeho špecifické využitie neprofesionálnych hercov, pôsobenie ich samotnej fyziológie na plátne a režisérske vedenie. Jeho tvorbu postavím do kontextu voči histórii práce s (ne)hercom a taktiež ju budem porovnávať s inými súčasnými umeleckými filmami z prúdov slow cinema, či extrémnej kinematografie, pre ich paralely a odlišnosti vo využívaní (ne)hercov. Výsledkom práce bude text zaoberajúci sa režiséorskými prostriedkami a vedením (ne)herca Carlosa Reygadasa, ktoré robia jeho filmy tak inovatívnymi.

The main aim of this thesis is a detailed analysis of individual feature films of Carlos Reygadas with a particular focus on his specific use of non professional actors, the impact of their physiology on screen and the director's leading of his (non)actors. I'm going to put his work in context with the history of working with (non)actors and I'm also going to compare it with other contemporary art films from the slow cinema or extreme cinematography. The result of this thesis will be a text dealing with Carlos Reygadas' directorial means and leadership of his (non)actors, which make his films so inovative.

Obsah

Úvod.....	7
1. <u>Od senzomotorického herectva k herectvu prebytku a rozpadu</u>	9
2. <u>Carlos Reygadas a jeho filmová reč</u>	16
2.1. Scéna, komponovanie a spev.....	21
2.2. Fyziológia (ne)hercov.....	24
2.3. Duchovno a príroda.....	27
2.4. Krutosť na zvieratách.....	29
Záver.....	32
Filmografia Carlosa Reygadasa.....	33
Zoznam použitej literatúry.....	34

Úvod

Filmovú réžiu možno skúmať z jej technického hľadiska a rovnako aj z hľadiska estetického, ako prostriedok slúžiaci na sprostredkovanie reflexie emócií, myšlienok, javov či existencie samotnej. Jej proces si prechádza niekoľkými fázami, od stavby scenára, moodboardu, storyboardu, cez prípravu, skúšanie a samotné natáčanie, až po strihovú, zvukovú a obrazovú postprodukcii. Rada by som v tejto práci podrobila analýze zásadný režijný prostriedok, a to prácu s (ne)hercom. Drvivá väčšina filmových štúdií zaoberajúcich sa týmto aspektom filmovej réžie začína diskusiu o herectve v kinematografii vystopovaním jej počiatočného pokusu prezentácie emócie vo filme, a to zmienkou známeho experimentu Leva Kulešova, filmového tvorca a teoretika, ktorého zahrávanie sa s montážou nalomilo pohľad na dôležitosť samotného hereckého výkonu už na počiatku 20. storočia. V následných desaťročiach herectvo zaujímavo teoretizovalo množstvo tvorcov a teoretikov, ako Bresson, Cassavetes či Dyer¹, ktorí sa návazne zamýšľali nad rozsahom pôsobnosti filmového herectva s postupným vývojom filmovej reči v kinematografii, a vykreslili i aspekt, ktorým sa zaoberáme dodnes, a to významnosť fyzického tela na plátne a jeho vplyv na telo samotného diváka.

Je dôležité upozorniť, že nepovažujem využívanie nehercov ako filmový prostriedok špecifický pre Carlosa Reygadasa, to má samozrejme istú históriu prameniaku už z Talianskeho neorealizmu a je taktiež odpozorovateľná u iných súčasných tvorcov, ako napríklad Bruna Dumonta, Ulricha Seidla, Abbasa Kiarostamiho, Lisandra Alonsa, či iných, ktorým sa budem venovať v neskoršej časti tejto práce. Študujem však tento režijný prostriedok konkrétne na tvorbe Carlosa Reygadasa, pretože si myslím, že jeho filmy sú obzvlášť pozoruhodným príkladom súčasného umeleckého filmu, ktorý sa radikálne odkláňa od dramatických konvencií založených na postave, a miesto toho využíva citovú formu hereckého výkonu založenú na vnímaní pohybu, ktorý presahuje vôľu jednotlivca, a namiesto toho sa ukazuje ako jedinečná zrážka dojmov, ktoré existujú ešte pred sformovaním identity. Pre pochopenie osobitosti tohto prístupu je potrebné ho najskôr

¹ Richard Dyer. *Stars*. Bloomsbury Academic, 1979.; James Naremore. *Acting in the Cinema*, University of California Press, 1988.; Nicole Brenez. *De la figure en général et du corps en particulier*, Coll. Arts & Cinéma, 1998.; Jacqueline Nacache. *L'acteur de cinéma*, Coll. Cinéma, 2003.

porovnať s bežnou koncepciou herectva v naratívnej kinematografii a preskúmať, ako sa k neprofesionálnemu výkonu pristupuje, a ako sa formuje samotným filmovým procesom.

K spracovaniu tejto bakalárskej práce bolo nutné najskôr vyhľadať odborné zdroje, zaoberajúce sa analýzou herectva a filmového štýlu, a vymedziť obsah práce a jej štruktúru. Ako zdroje mi slúžili publikácie najmä zahraničné, v anglickom jazyku, ale aj domáce. Zameriavala som sa najmä na hľadanie textov priamo o Carlosovi Reygadasovi a rozhovorov s ním. Zároveň som sa snažila taktiež zoznámiť s niektorými teoretickými konceptmi popisujúcimi filmové herectvo a s knihami prehľadovo zhrňujúcimi dejinami hereckých techník, vrátane práce s nehercami. Reygadasovu filmografiu som tiež porovnávala s inými audiovizuálnymi dielami a dedukciou som odvodzovala konkrétne závery súvisiace so stanoveným cieľom, teda pochopiť špecifickosť jeho práce s nehercami a jeho režijné metódy obecné.

V práci sa zameriavam hlavne na jeho rannú tvorbu, a to jeho prvé tri celovečerné snímky Japón (Japonsko, 2002), Batalla en el cielo (Súboj s nebom, 2005), a Stellet Licht (Tiché svetlo, 2007), pretože hlavné postavy v nich sú neherci bez veškeréj hereckej skúsenosti, na rozdiel od jeho štvrtého celovečerného filmu Post Tenebras Lux (2012), kde manželský pár stvárňujú herci, ktorých Reygadas kombinuje s nehercami. V snímku Nuestro Tiempo (Naše doba, 2018) si zase hrá on sám hlavného predstaviteľa po boku s jeho manželkou a deťmi.

1. Od senzomotorického herectva k herectvu prebytku a rozpadu

Za filmové herectvo v klasickej naratívnej kinematografii sa zvyčajne považuje využitie herca zobrazujúceho postavu vo fiktívnom svete. Vznik reprezentatívnych hereckých štýlov prispel k vývoju psychologického naratívu v Hollywoodskom filme. Uprednostňovanie tohto reprezentačného výkonu nasleduje silný odkaz Konstantina Stanislavského, pre ktorého je autenticita a celistvosť hereckého výkonu dosiahnuteľná prostredníctvom dokonalého technického ovládnutia, ktoré poskytne hercovi nástroje potrebné na plné zobytnenie postavy, ktorú zobrazuje.² Táto metóda herectva spočívala v dôslednej príprave herca, ktorý musel dosiahnuť úplnú kontrolu nad každým prvkom svojho výkonu, prispôsobujúc tak svoje výrazové pohyby širším naratívnym účelom. Cieľom tohto technického ovládnutia bolo dosiahnutie neviditeľnosti procesu samotného hereckého výkonu, kde zámery postavy boli ľahko zrozumiteľné a pochopiteľné v rámci širších naratívnych súvislostí. „*Veškerá individuálna tendencia, najmenej podstatné zámery, všetky imaginatívne myšlienky, pocity a činy herca by mali byť konané v prospech zápletky.*“³ Stanislavského divadelné techniky boli adaptované Lee Strasbergom, ktorý je najznámejšie spájaný s vynálezom metodického herectva, a ktorý prepracoval kľúčové myšlienky Stanislavského z javiska pre plátno. Naturalistického výkonu podľa neho dosahuje herec absolútnou asimiláciou s postavou, prostredníctvom procesu starostlivej prípravy, založenej na spracovávaní potlačovaných spomienok, z ktorých čerpá, aby plne zosobnil postavu.⁴ Prednosť sa pripisuje „emocionálnej pravde“, pričom má herec slobodu vytvoriť zo scenára jedinečnú postavu, na čo si už zvykol aj samotný divák, ktorý má sklony posudzovať herecké výkony prostredníctvom tejto emocionálnej pravdepodobnosti.

Gilles Deleuze popisuje techniku metodického herectva a realizmus, ktorý so sebou nesie, za pomoci pojmu „*senzomotorická schéma*“. Tá má umožňovať živému objektu (hercovi) primerane reagovať na podnety z okolia prostredníctvom procesu zámeru a voľby. Pre Deleuza je „obraz – akcia“ (obraz, ktorý sa sústreďí na správanie a zmeny vo svete)⁵ usporiadaný okolo týchto senzomotorických spojení, ktoré tak vytvárajú

² Constantin Stanislavski. *An Actor Prepares*. Preložila Elizabeth Reynolds Hapgood. [e-kniha] London: Bloomsbury Academic, 2013, str. 237.

³ Tamtiež.

⁴ Miloš Mistrík. *Herecké techniky 20. Storočia*. Veda, 2003.

⁵ Gilles Deleuze. *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.

zjednocujúce prepojenia medzi jednotlivými obrazmi, ktoré vo výsledku vykresľujú jednotlivca ako racionálneho agenta schopného konať a meniť svoje prostredie.

Celá Deleuzova filozofia štúdia herectva je vo všeobecnosti veľmi podobná „akčnej kinematografii“, pretože sa živý objekt (herec) spolieha na „senzomotorický“ tréning, vďaka ktorému prenikne do jadra vnútornej existencie a vyjadrí ho prostredníctvom odpovedajúcej akcie. *„Kinematografia správania sa neuspokojuje s jednoduchou senzomotorickou schémou typu reflexu. To, čo sa musí objaviť na povrchu, je skutočne to, čo sa odohráva vo vnútri.“*⁶

Toto senzomotorické školenie sa prejavuje v intenzívnej príprave a analýze postavy, s ktorou sa stretávame v spomínanej metodickkej škole herectva, kde sa hlavne vyžaduje rozoznanie seba identity ako formy ustanovujúcej sily. Podľa Deleuza tak „obraz – akcia“ a metodická technika fungujú návazne, pričom každé z nich zosilňuje to druhé v zjednotenom pohybe: *„Pravidlá štúdia herectva sa od počiatku vzťahovali nielen na herecké výkony, ale aj na samotnú koncepciu a rozvoj filmu, jeho záberovanie, komponovanie, strih. Musíme tak odvodiť jedno od toho druhého – realistickú povahu filmu od hrania herca a naopak.“*⁷

Vedľa tohto realistického senzomotorického herectva fungujúceho vo svete akcie a reakcie, sa po druhej svetovej vojne podľa Deleuza a iných autorov začína v rámci modernistickej kinematografie rozvíjať iný typ herectva – a tak i iný typ postav. Pojmom „citovo – performatívne momenty“ Elena del Río pomenováva tie, ktoré *„napádajú nielen koncept naratívneho útvaru, ale taktiež koncept postavy ako samostatného jednotlivca, ktorého konanie je výsledkom vedomého a úmyselného zámeru.“*⁸ Tieto citovo – performatívne momenty tak na rozdiel od foriem subjektivity, ktoré upopredňujú zámer, zdôrazňujú *„vzťah medzi rýchlosťou, pohybom a stupňom jeho intenzity, ktoré nemôžu byť obsiahnuté v samo uzavretých formách telesnosti.“*⁹ V tomto ohľade sa realistické herectvo a Bazinova kinematografia obrazu – pohybu, vo všeobecnosti viac zaujímajú o rozpoznateľné subjektívne stavy, ako o vznik neznámych pocitov. V prípade filmového

⁶ Gilles Deleuze. *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.

⁷ Tamtiež, str. 155

⁸ Elena Del Río. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh University Press, 2012, str. 50.

⁹ Tamtiež, str. 53.

herectva je chápanie emócie uľahčené prostredníctvom realistických estetických kódov, ktoré napomáhajú naturalistickej povahe výkonu. Môžeme tak porozumieť pohybu, ktorý ponúka metodika herectva, ako telesnosti, ktorá sa stáva prostriedkom na vytvorenie základnej formy identity. To je taktiež stelesnené na tematickej a naratívnej úrovni, pričom hrdina je, ako som už spomenula, schopný primerane reagovať na vonkajšie situácie a meniť priebeh histórie.

Trochu radikálnejší prístup k herectvu zastával napríklad Antonin Artaud, ktorý zúril proti „tyranii textu“.¹⁰ Túžiac po divadle nezaťaženom reprezentáciou, navrhoval násilnú formu estetiky založenú na náhodnej energii a rôznosti telesnej intenzity. Jeho „divadlo krutosti“ sa veľmi stručne zhrnuto formuje prostredníctvom predstavenia pocitových rytmov a vibrácií, ktoré pôsobia priamo na nervový systém publika. Táto Artaudova predstava citového (afektívneho) hereckého výkonu, či aj charakteristika afektívnosti metodického herectva, je obzvlášť užitočná, keď venujeme pozornosť filmovým metódam, ktoré napádajú konvenčné herectvo založené na útvare identity, a miesto toho usilujú o momenty telesného prebytku a rozpadu, medzi ktoré sa podľa môjho názoru radia čiastočne práve aj režijné postupy Carlosa Reygadasa. Vyhľadáva radikálne alternatívy k naturalistickým formám psychologického (hereckého) výkonu a jeho (ne)herci tak narúšajú stabilné formy zobrazovania svojím vlastným spôsobom.

Deleuze vo svojej knihe neskôr konštatuje, že *obraz – pohyb*, si prechádza po devastácií druhej svetovej vojny určitou krízou, ktorá sa po prvý raz prejavuje vo filmoch talianskeho neorealizmu, kde autori už nedávajú dôraz na samostatnú akciu, ale naopak sa dielo stáva viac rozptýleným a existenciálnym. Čiastočné vyprázdnenie akcie je stelesnené v postavách, ktorým chýba senzomotorická schéma, pomocou ktorej by reagovali na svoje okolie. V tomto novom spôsobe zobrazovania začína byť prítomnosť času hmatateľná, čo sa prejavuje pri budovaní čisto vizuálnych a zvukových situácií, počas ktorých postavy môžu len pasívne pozerieť a počúvať. S týmto javom prichádza do kinematografie isté modernistické herectvo a práve u neho už čiastočne môžeme povedať, že na neho nadväzuje svojou metódou práce s nehercami Carlos Reygadas. Aj jeho neherci sú pohltení istou motorickou bezmocnosťou, pričom im chýba schopnosť ovládnuť postavu,

¹⁰ Srov. Antonin Artaud. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove, 1958.

ktorú sa snažia vykresliť. Práve toto odcudzenie herca od postavy je miestom, kde sa herecký výkon primerane zhmotňuje. Realizmus uvedený do praxe hnutím neorealismu bol produktom zlúčených realistických tendencií. I keď bol čiastočne ovplyvnený francúzskym naturalizmom 19. storočia, neorealizmus odmietal anti – metafyzický postoj naturalistickej estetiky a zobrazoval hmotný svet v súlade s vyššími, morálne významnými hodnotami. Tento morálny impulz prinútil Rosselliniho definovať „realistický film“ a povedať, že „*nekončí len pri povrchu a vzhľade, ale hľadá tie najjemnejšie časti duše.*“¹¹

Zásadný význam pre vznik talianskeho neorealizmu mal práve Roberto Rossellini, ktorého filmovú tvorbu Reygadas často spomína ako inšpiratívnu,¹² a prejavuje k nemu veľkú úctu pre jeho schopnosť transcendentálnej filmovej reči: „*Mám veľmi rád Roberta Rosselliniho a podmienky, v ktorých musel natáčať so všetkým, čo tam bolo. Rossellini bol majstrom v používaní sveta takého, aký bol, a vo využívaní ho na vytvorenie všetkého potrebného pre svoje príbehy.*“ Pre Andrého Bazina sú Rosselliniho filmy spôsobom, ako vidieť krásu sveta¹³, a rovnako tak by sme mohli nahliadať aj na tvorbu Carlosa Reygadasa. No zároveň sa jeho filmy rozhodne nezhodujú s Bazinovou predstavou o realizme, a to najmä v ohľade opakovanej prezentácie sexuálneho styku a smrti na plátne. Pri viacerých príležitostiach Bazin opakoval, čo pre neho predstavuje „*obscénnosť média*“ – tzn. narušenie povahy sexuálneho styku a smrti, keď sa tieto javy zaznamenajú a zobrazia na plátne: „*Rovnako ako smrť, láska musí byť prežitá a nesmie byť zastúpená bez narušenia jej povahy. Zobrazenie skutočnej smrti je taktiež obscénnosťou, nie už morálnou, ako zobrazenie lásky, ale metafyzickou.*“¹⁴ Reygadas naopak zastáva opačnú perspektívu, kedy v rozhovore uvádza: „*Pre mňa, osobne, neexistuje viacej duchovný spôsob vyjadrenia lásky, ako prostredníctvom sexuálneho aktu.*“¹⁵ Bazin pristupoval

¹¹ „Tiago De Luca – Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas“ [online]. *Sensesofcinema.com*. Júl 2010; č. 55. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/#b2>

¹² Tamtiež

¹³ „Manohla Dargis – Probing questions, profound answers create art in ‘Japon’“ [online]. *Latimes.com*. Apríl 2003. Dostupné z: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-apr-25-et-manohla25-story.html>

¹⁴ André Bazin. *Death Every Afternoon* v knihe Ivone Margulies: *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Duke University Press, 27.3. 2003, str. 30.

¹⁵ „Paul Dallas – Mexico City – Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Percepton and the Feeling of Being Embraced“ [online]. *Extraextramagazine.com*. Č. 6. Dostupné z:

k realizmu v kinematografii z dialektickej perspektívy, ktorá priznávala rozstup medzi realitou a jej audiovizuálnou reprodukciou. Vo svojom texte rozoberajúcom taliansky neorealizmus uvádza, že: „*realizmu v umení je možné dosiahnuť iba jediným spôsobom – rafinovaným trikom [artifice]*.“¹⁶ Z Reygadasovho uchopenia realizmu sa tak dá vyvodiť, že porušuje a popiera morálnu nevyhnutnosť Bazinovej predšavý o hraniciach zobrazovania vo filmovom médiu, ktorú nachádzame aj vo filmoch C.T. Dreyera, Roberta Bressona, Roberta Rosselliniho či Andreja Tarkovského. Ich všetkých spája najmä opakovaný výskyt hlavných postáv hnaných vierou, z ktorých si Reygadas berie mnoho inšpirácie. Čo sa však nevzťahuje na jeho tvorbu je práve spomenutý morálny impulz sprevádzajúci jednotlivé diela, v ktorých naopak ruší vopred stanovené kategórie dobra a zla. Reygadas od diváka nevyžaduje, aby sympatizoval s Estheriným utrpením v *Stellet Licht* (Tiché Svetlo, 2007) a rovnako nie je jeho zámerom súdiť Marcosove zločiny únosu a vraždy v *Batalla en el cielo* (Súboj s Nebom, 2005), či ľutovať jeho existenčný rozruch. Na čo naopak dáva dôraz, je kontemplácia týchto udalostí, ktoré sa vyskytujú bez morálnej hodnoty a pochopenia ich citovej závažnosti. Práve toto odcudzené zobrazovanie postáv a odmietanie posilňovania morálnych hodnôt oddeľujú Reygadasa od jeho filmových vzorov a humanizmu spomínaného André Bazinom.¹⁷ Ak by sme sa riadili jeho pojmami, tak by sme naozaj mohli označiť Reygadasovu metafyziku za obscénnu, pretože kladie priveľký dôraz na telesný rozmer bytostí. No dalo by sa tiež povedať, že rovnako sa ním zaoberali aj Reygadasove filmové vplyvy Carl Theodor Dreyer či Roberta Bresson. Tí ho však zdôrazňovali ako to, čo odhaľuje dušu, a to sám Bazin vyzdvihoval aj vo svojom texte: „*Prirodzene sa Bresson, rovnako ako Dreyer, zaujíma o výraz (tvár) iba ako o telo, ktoré je skutočným odtlačkom človeka, jeho najviditeľnejšou známkou duše, keď sa práve nezúčastňuje na hraní role.*“¹⁸ Bazin vyzdvihuje telo v ich dielach, pretože odhaľuje dušu, a tým pádom získava „*znak dôstojnosti*“. V Reygadasových filmoch je však telo nevyhnutne telom.

<https://www.extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

¹⁶ Tiago De Luca. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*; I.B. Tauris, 2014. str. 6

¹⁷ Tamtiež pozn. 11

¹⁸ André Bazin. *Co je to film*. Preložil Ljubomír Oliva. Československý filmový ústav, 1979.

V praktikovaní obsadzovania svojich filmov nehercami je Reygadas najčastejšie prirovnávaný práve k Bressonovi, ktorý od nich v reakcii na psychologické techniky herectva založené na konvenčnej expresívnej rétorike vyžadoval naopak proces fyziologickej vycibrenosti a oddramatizovanosti. Tento proces, ktorý vyvinul prostredníctvom prísnych a opakujúcich sa pohybov tela istým spôsobom podporuje určitú formu automatického herectva bez vedomej vôle a samostatnosti, riadeného naopak nejakou nevysvetliteľnou logikou neznáma. „*Gesta, jež tvé modely, vpuštěné do akce, opakovaly mechanicky nejméně tisíckrát, si je ochočí. Slova, která se učily svými rty, naleznou, aniž by se toho účastnila jejich mysl, intonace a melodičnost vlastní jejich pravé podstatě. Způsob, jak znovu najít automatismus skutečného života. (Nepodléhej talentu jednoho nebo několika herců či stars. Důležité je, jak přistupuješ ke svým modelům, jak se ti z nich daří dostat neznámé a panenství.)*“¹⁹ Spoločných znakov režisérskych prístupov je teda u Reygadasa a Bressona niekoľko – neprofesionálni herci, automatické gestá, potlačenie obrazu emócie. V Bressonovom prípade oddelenie každého malého gesta a spoliehanie sa na montáž ale znamená, že pohyb herca je podriadený presnému rámcu obrazu a je mu ponechaný malý priestor na prekročenie jeho okrajov. Konkrétny spôsob hereckej akcie je tak stanovený vopred. V prípade Reygadasa však podľa Michela Rubina fyziognómia herca zostáva neobmedzená rámom obrazu, a často ho prekračuje prostredníctvom nepredvídateľných citových odchýlok, ktoré sa objavujú pri každom zábere tela herca.²⁰ Najviac tomu napomáha využívanie dlhých záberov, ktorých neustále trvanie je veľmi významné, pretože má schopnosť vyprovokovať nepredvídateľné pohyby neherca. Herecký výkon je tak materializovaný prostredníctvom nestabilnej interakcie v rámci hercových vlastných parametrov.

Napriek ich rozdielom sú diela Rosselliniho, Dreyera, Bressona, Tarkovskeho a aj Reygadasa často spoločne pomenované pojmom „transcendentálna kinematografia“. „*Krása tvého filmu nebude v obrazech (pohlednice), ale v nevyslovitelném, které budou vyzářovat.*“²¹ Pozornosť, ktorú venujú fyzicnosti, je vždy podrobená väzbe s duchovným

¹⁹ Robert Bresson. *Poznámky o Kinematografu*. Dauphin, 1998.

²⁰ „Michel Rubin – Corporeal Affects and Fleishy Vulnerability: Nonprofessional Performance as Process in L’Humanité and Battle in Heaven“ [online]. *Sensesofcinema.com*. September 2016. Č. 80. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2016/new-directions/nonprofessional-performance-process/>

²¹ Robert Bresson. *Poznámky o Kinematografu*. Dauphin, 1998. Str. 21.

svetom a myšlienke, že k podstate vecí sa dá dospieť iba prostredníctvom pozorovania ich hmotného povrchu. Reygadas sa taktiež ale zameriava aj na možnosť dokumentovať materiálne deformácie, nesúvislosti a zlomy, ktoré nastávajú v procese filmovania. Na jednej strane zachádza tak ďaleko, že svojim nehercom priviaže špagát o nohy a zatiahne zaň, keď chce po nich vykonanie pokynu, na druhej strane sa však vyhýba tomu, aby im dal konkrétne pokyny na to, aké výrazy tváre majú použiť: „*Niekedy si kvôli správne mu načasovaniu proste klaknem k ich nohám a uviazem o ne špagát. Potom zaň potiahnem, keď chcem, aby prehovorili, alebo spravili pohyb. To mi zaručuje dokonalé načasovanie. Niektorí ľudia si myslia, že to je ponižujúce, ale pre mňa je to naopak. Čo po nich naozaj chcem, je skutočná vnútorná energia a prítomnosť. Verím, že ak niekto hrá a premýšľa pri tom celý čas o načasovaní postavy, tak už nie je veľmi prítomný.*“²² Okrem toho dáva najväčšiu prednosť prvému záberu, pretože obsahuje najvyšší stupeň nepredvídateľnosti – i keď skúša scénu s nehercami dookola predtým, jeho formálna prísnosť je neustále podkopávaná narušovaním spontánnej reality. Ak sa budeme týmto postupom zaoberať ešte hlbšie, mohli by sme aj navrhnúť vzájomnú asociáciu medzi týmito zdanlivo protichodnými ukazovateľmi, ako podotkol Michel Rubin: „*Formálna prísnosť skutočne vytvára priestor na odhalenie skutočného stavu. Obmedzenia kladené na nehercov sú v konečnom dôsledku produktívnymi prostriedkami pre stanovenie medzí, ktoré tvoria možnosť zintenzívnenia skutočného. Dumont a Reygadas podvracajú naturalistické herecké výkony, ktoré majú pôvod v prístupe Stanislavského. Telo herca, ktoré výlučne vyjadruje psychológiu postavy, je narušené prezentačným hereckým štýlom, ktorý namiesto toho uprednostňuje fyzickosť tela. Znetvorenie motivácie postavy a naratívnej teleológie kladie dôraz na nemotorné gestá a neisté pohyby tela.*“²³ Z pohľadu diváka to znamená, že naratívna interakcia sa rozplynie v prospech zmyslového zážitku a estetického chápania. Cieľom autorov takýchto a podobných súčasných umeleckých filmov je kultivovať fenomenológiu zážitku zo sledovania prostredníctvom zmyselného kontaktu s hmotnou realitou zachytenou a spracovanou filmovým médiom. Vyžadujú radšej divácku interakciu s audiovizuálnymi zložkami obrazu fyzickou prítomnosťou, ako

²² „David Jenkins – Carlos Reygadas: interview“ [online]. *Timeout.com*. Dostupné z: <https://www.timeout.com/london/film/carlos-reygadas-interview-1>

²³ „Michel Rubin – Corporeal Affects and Fleshy Vulnerability: Nonprofessional Performance as Process in L'Humanité and Battle in Heaven“ [online]. *Sensesofcinema.com*. September 2016. Č. 80. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2016/new-directions/nonprofessional-performance-process/>

prístup založený na sledovaní a usporiadaní naratívnych nápovedí. Toto sa vzťahuje primárne na to, keď hovoríme konkrétne o (ne)hercoch a ľudskom tele. Na otázku, či si Reygadas myslí, že nie je rozdiel medzi natáčaním ľudského tela a stromu, zhodnotil: *„Nie. Uznávam, že medzi týmito dvomi vecami je veľmi dôležitý rozdiel. Z náboženského hľadiska by sme mohli povedať, že strom nemá „dušu“ rovnakým spôsobom ako človek. Iní môžu túto kvalitu označovať ako „dôstojnosť“. Hlavný rozdiel spočíva ale v tom, že človek si je vedomý svojej existencie spôsobom, ktorý sa líši od hory alebo zvieratá.“*²⁴

2. Carlos Reygadas a jeho filmová reč

*„Keď postavíte pred kameru známú tvár, prispievate tak veľkému bludu kinematografie. Ak si predstavíte tento film (hovori o Stellet Licht, 2007 – pozn. autora) s Bradom Pittom a Nicole Kidman v hlavných rolách, zničili by ste ho. Okamžite by ste vedeli, že sledujete Brada Pitta a Nicole Kidman oblečených za Menonitov. Nie je to tak, že by som bol vyberavý človek, len sa mi proste nepáči celý tento cirkus, ako sa všetci tí ľudia recyklujú. Pre mňa je táto kinematografia prepychová módna prehliadka. Vidím Gael García Bernala oblečeného ako Che Guevaru. Potom vidím Benicia del Tora oblečeného ako Che Guevaru. O päť rokov uvidíme niekoho iného.“*²⁵

To čiastočne vysvetľuje Reygadasovo preferovanie obsadzovania neprofesionálnych hercov.

Nezostáva však ale len pri vyberaní určitých typov ľudí, samotné jednotlivé scény a obrazy z jeho filmov sa pohybujú často na sfére od zaskakujúco konfrontačných, kedy si napríklad postava Seven v Post Tenebras Lux (2012) z nezniesiteľnosti pocitu svojej viny odtrhne vlastnú hlavu, až po extaticky krásne, ako v úvodnej scéne v Batalla en el cielo (2005), kde sledujeme v blízkom detaile orálny sex vykonávaný na Marcosovi (viď obr. 1 a 2).

²⁴ „Paul Dallas – Mexico City – Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Percepton and the Feeling of Being Embraced“ [online]. *Extraextramagazine.com*. Č. 6. Dostupné z: <https://www.extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

²⁵ „David Jenkins – Carlos Reygadas: interview“ [online]. *Timeout.com*. Dostupné z: <https://www.timeout.com/london/film/carlos-reygadas-interview-1>



obr.1 (*Batalla en el cielo*, 2005)



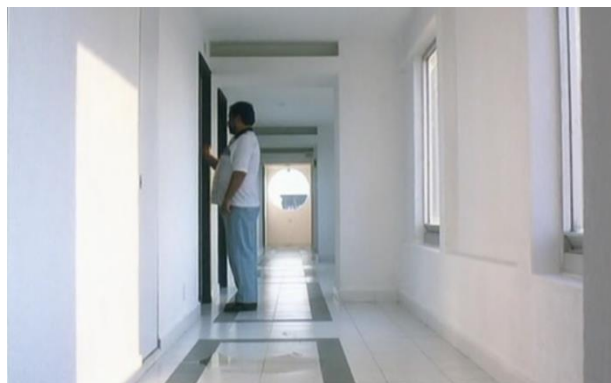
obr.2 (*Post Tenebras Lux*, 2012)

Reygadasova poetika je obsiahlejšia a ponúka aj momenty nesmiernej jemnosti a pokory. Snímky *Stellet Licht* (2007) a *Post Tenebras Lux* (2012) začínajú napríklad vizionárskymi sekvenciami východu slnka a súmraku a dokazujú autorovu úctivú citlivosť pre svetlo a krajinu, ktoré zobrazuje prostredníctvom média. Využíva stav prírody pre nastavenie nálady a poukázanie na nepatrnosť človeka. Kinematografia má podľa neho bližšie k poézii ako k dramatickému umeniu, a preto sa viac zameriava na zachytenie podstaty jednotlivca, ktorého natáča, ako na jeho herecké schopnosti. „Niektorí hovoria, že kinematografia je o vyrozprávaní dobrého príbehu, a to mi príde hrozne smutné. Viete, čo už existuje, pre rozprávanie príbehov? Knihy. Filmy sú lepšie na sprostredkovanie emócií. Ak vo filme nie je žiadne tajomstvo, je to len napodobenina života, proste a jednoducho povedané.“²⁶ Tento zámer sprevádza jeho schopnosť plne sa napojiť na svojich (ne)hercov a viesť ich vnútorným procesom, ktorým môžu stelesňovať scény, ktoré sú často krát fyzicky i emocionálne náročné. Môžeme byť tak niekedy ako diváci svedkom snahy netrénovaného herca, ktorý nedokáže úplne napodobňovať alebo ovládať gestá, ktoré sa od neho očakávajú. No práve zraniteľná fyzickosť herca je odhalená v tomto „nedostatku“, kedy herecký výkon nevyvíja náznakov postavy, ale skôr preukazuje závažnosť samotného výkonu. Môžeme to vidieť napríklad v *Batalla en el cielo* (1:14:14 – 14:15:00), kedy Marcos prvý raz opustí Anin byt, predtým ako sa tam opäť vráti ju pobodať (viď obr. 3 a 4).

²⁶ „Marta Balaga – Carlos Reygadas – Director“ [online]. *Cineuropa.org*. 8.9.2018 – VENICE 2018. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/interview/360053/>



obr.3



obr. 4 (*Batalla en el cielo*, 2005)

Celé rozhodnutie postavy je zobrazené v jednom širokom zábere, kde vidíme Marcosa stáť na chodbe. Obraz tvoria biele steny a okná panelákovvej chodby a uprostred nej vidíme postavu a jej tieň. Nečinnosť postavy nás núti skúmať prostredie a reflektovať obsah predchádzajúcej scény a v tom si všimneme, že Marcos sa pomočil. Nereaguje však na to nijak a tak nestrháva pozornosť od samotného skutku, ktorý si vieme napríklad interpretovať ako jeho strach z činu, ktorý sa chystá práve vykonať, pretože cíti, že nemá na výber. V zapätí na to si zloží okuliare z tváre a vracia sa k Aniným dverám. Inými slovami nedokončená kvalita hereckého výkonu vytvára istý dokumentárny rozmer postavy, kde viac sledujeme človeka, ktorý sa vysporiadava s dejúcou sa situáciou, ako herca zobrazujúceho kompletnú postavu vo fikčnom svete.

Podľa Reygadasových slov ten najprirodzenejší výkon vyžaduje absolútny nedostatok “hrania skutočných” ľudí. Je pre neho zásadné, aby sa nesnažili komunikovať konkrétny význam a potvrdzuje to aj tým, že samotný Marcos Hernández, ktorý stvárňuje postavu s rovnakým menom, pracoval rovnako aj v skutočnosti dlhé roky ako vodič pre Reygadasovho otca na ministerstve kultúry.²⁷ Odvracia obvinenia, že nehercov pre svoje vlastné umelecké účely zneužíva a poukazuje na spomínanú dôveru, ktorá existuje medzi ním a jeho hercami. Ich herecké výkony sú zhmotnené prostredníctvom dlhých záberov a ich následnosť sa

²⁷ „Jason Wood – The uncompromising Works of Carlos Reygadas“ [online]. *Acmi.net*. Dostupné z: <https://www.acmi.net.au/ideas/read/uncompromising-works-carlos-reygadas/>

neriadi naratívnou logikou, ale jednotlivými situáciami, ktoré obsahujú vlastnú esenciu a tempo.

Reygadas taktiež používa časť záberov pred a po akcii, ktorá pomáha pri podmývaní akéhokoľvek rozdielu medzi inscenovaným a skutočným, napomáhajúc tak opäť k vyprovokovaniu ďalšej neistoty (ne)herca v hraní pred kamerou. V scéne, kedy Marcos oznámi Ane, že sa udá na políciu, si môžeme všimnúť, ako záber na neho nie je narušený strihom, ale kamera zostáva natáčať. Marcos neohrabane a trápne stojí na mieste a nevie, čo robiť s telom; načiahne ruky ku vreckám a potom ich nervózne vráti späť. V takejto chvíli nepredvídateľná realita prekoná tú inscenovanú a dodá skutočný pocit postave vo fikčnom svete.

To isté vieme napríklad povedať aj o množstve scén, kedy Reygadas sníma svoju dcéru v úvode *Post Tenebras Lux* (2012). Pri súmraku je expozícia scény zložená z jumpcutov, kedy sledujeme dieťa veselo poskakovať a pomenovávať, čo vidí. Je snímaná spredu a niekedy hovorí na kameru, niekedy akoby na niekoho za ňou. Keď sa začne stmievať a prichádza búrka, zastavuje sa aj kamera a akoby prestane na dieťa reagovať, čo v nej vzbudzuje nepokoj, ktorý slúži pocitu, ktorý sa snaží Reygadas v scéne sprostredkovať (viď obr. 4 a 5)



obr. 4



obr. 5 (*Post Tenebras Lux*, 2012)

Režisér sa opakovane vracia k obsadzovaniu členov svojej rodiny vo svojich snímkoch, v spomínanom *Post Tenebras Lux* (2012) natáčal svoje dve deti, ktoré sme opäť videli aj v jeho snímku *Nuestro Tiempo* (Naše doba, 2018), ku ktorým tento krát pridal aj svoju manželku, ktorá hrala po jeho boku manželku hlavnej postavy. Film natáčali v oboch prípadoch u Reygadasa doma a na ranči, on sa ale stráni návrhom, že

by filmy boli autobiografické, vyhýbajúc sa tak ochote uvaliť meta naratív na svoju tvorbu, nie to ešte pomýliť si jeho umenie za osobnú terapiu: „*Divák sa nedíva v skutočnosti na Natáliu (Natália Lopéz, Reygadasova manželka) – ona hrá. Ľudia vravia, že Nuestro Tiempo (2018) je autobiografický, ale mojím najautobiografickejším filmom bolo Stellet Licht (2007) a to v ňom ani nehrám ja sám a tiež nehovorím nemecky. Natáčal som v týchto podmienkach z praktických dôvodov.*“²⁸

Mohli by sme zhodnotiť, že neurčitý pocit, ktorý u diváka nastáva pri sledovaní jeho snímkov, je vyvolaný kombináciou často prázdnych výrazov hercov, citovo nezafarbeného dialógu a spôsobu, ako sa to všetko rozhodne kamera snímať. Opakovane je ale v jeho tvorbe patrný ešte istý tajomný efekt, ktorý sa týka existencie jeho postáv. „*Od začiatku bolo vylúčené, že by som obsadil niekoho iného, ako samotných Menonitov. Bolo to len otázkou nájdenia ľudí, ktorí by ladili vzhľadom i energiou s postavami, ktoré som si vymyslel.*“²⁹ Opäť sa vrátim k filmu Batalla en el cielo (2005), obsahujúcom scénu, ktorú by sme bežne považovali za melodramatickú, no v prípade tohto filmu je akákoľvek emocionálna ozvena odoprená pre apatické výrazy tváre (ne)hercov a ich monotónne prejavy, ktoré naznačujú, že čítajú napísané repliky. Spomínam scénu, kedy Marcos hovorí so svojou ženou o smrti dieťaťa, ktoré sa (z nevysvetleného dôvodu) rozhodli uniesť. Scéna sa odohráva na mieste trhoviska, kde Marcosova manželka predáva tovar. Počas celej sekvencie môže divák cítiť neprestajný nepokoj. Síce sa postavy rozprávajú o smrti, obsah ich rozhovoru je ale takmer utopený v ruchu, stávajúc sa tak len hlukom v podivnej zvukovej palete metrového priechodu. Zvuková skladba je nesmierne dôležitým prostriedkom, ktorým si Reygadas pomáha v dosiahnutí svojho zámeru: „*Som posadnutý zvukom a pokiaľ ide o atmosféru, tak si vždy zvuk robím sám. Dva mesiace po natáčaní (hovori o Stellet Licht, 2007 – pozn. autora) som sa tam vrátil o _samote, aby som zachytil všetku zvukovú atmosféru. Venoval som blízku pozornosť rôznym mikrofónom. Vývoj mikrofónu je neokázalým darom pre kinematografiu. Obraz sa v podstate tak veľmi*

²⁸ „Marta Balaga – Carlos Reygadas – Director“ [online]. *Cineuropa.org*. 8.9.2018 – VENICE 2018. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/interview/360053/>

²⁹ „Jason Wood – The Heart of the Matter“ [online]. *Closeupfilmcentre.com* Vertigo Volume 3, č. 7. 2007. Dostupné z: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/the-heart-of-the-matter/

nezmenil od 40. rokov, ale zvuk sa premenil radikálne. Každé tri roky je tu nový pokrok. Pre mňa je podstatou kinematografie to, čo vidíte, váš mozog to cíti, akoby to bola realita priamo pred vami. Existuje tam filter, ktorý hovorí, že samozrejme, že to realita nie je, je to scenár, ale vnímate to, akoby to realita bola. Obraz je pre nás úplne skutočný a zvuk mu tak pomáha v tom zmysle, že mu dáva špecifický úmysel. So zvukom sa dá taktiež veľmi dobre podvádzať.“³⁰ Post Tenebras Lux (2012) zase začína šesť minútovým úsvitom slnka, ktorý nás prevedie z nočnej oblohy rozžiarenej hviezdami, do ohromujúceho výhľadu na vidiek v úsvite, to všetko za doprovodu vzrušujúcej prírodnej symfónie cvrčkov, kráv a vetra v tráve. Toto prelínanie svetského s veľkolepým nám tak umožní nahliadať na drámu filmu v úplne inom organickom kontexte, kde sa záhada ľudskej duše jemne prekrýva s prírodnými zázrakmi.

2.1. Scéna, komponovanie a spev

Aby Reygadas mohol vo svojich filmoch zobrazovať realitu spôsobom, akým chce, prispôsobuje tomu celý natáčací proces, ktorý napríklad v prípade Stellet Licht (2007) zahŕňal veľmi skromné životné podmienky v domoch Menonitov a tvrdú prácu od pondelka do soboty. Reygadas kombinuje podrobnú pripravenosť v podobe storyboardov s maximálnou citlivosťou a asimiláciou sa v prostredí, v ktorom natáča. Keď opisuje natáčanie Post Tenebras Lux (2012), zdôrazňuje: „Natáčali sme v Chihuahua a štáb sa skladal z jedenástich členov. To zahrňovalo asistentov produkcie, takže na pláči nás bolo teda často sedem alebo osem. Natáčali sme tri a pól mesiaca a boli sme v úzkom kontakte s prírodou; rozhodne som vyžadoval, aby nás obklopoval tento druh pokoja.“³¹ Tento proces je nevyhnutný pre to, aby film dostatočne nasiakol skutočným prostredím, kedy samotní tvorcovia ním žijú: „Museli sme často čakať na množstvo prírodných javov. Veľa kameramanov takto nerado pracuje, keď musia čakať na prirodzený dážď a nosiť si sami množstvo techniky. Taktiež tu (hovorí o Stellet Licht, 2007 – pozn. autora) bola otázka práce s prirodzeným svetlom. Film neobsahuje žiadne špeciálne svietenie. Jediné umelé svetlo, ktoré sme použili bolo zo žiaroviek v domoch. Šli sme po úplne bielom svetle,

³⁰ „Jason Wood – The Heart of the Matter“ [online]. Closeupfilmcentre.com Vertigo Volume 3, č. 7. 2007. Dostupné z: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/the-heart-of-the-matter/

³¹ Tamtiež pozn.28

využívajúc starožitné ruské objektívy, filmový materiál a filtre. To všetko pomohlo tomu, aby bol obraz jasný, pretože koniec koncov, svetlo je zdrojom života. A taktiež so svetlom nastáva ticho.“

Reygadasov naratív je taktiež oprostý o morálne súdenie jeho postáv, ktoré majú často minimálny alebo žiaden make-up, a v jeho prvých filmoch aj o hudobnú citovú sugesciu, kde využíval minimum hudby. Keď už, tak vo väčšine prípadov má v obľube hudbu diegetickú. V *Stellet Licht* (2007) počúval Johan hudbu z rádia, v Japón (Japonsko, 2002) zase na záver spieval srdcervúco robotník z dediny, neskôr v *Post Tenebras Lux* (2012) v jednej scéne Natália doprevádza svoj tlmený falošný spev jemným brnkaním do klavíra a v *Nuestro Tiempo* (2018) zase spieval v Reygadasovej obývačke diabol – El Muertho di Tijuana. Reygadas necháva zábery zotrvať v reálnom čase po celé minúty, potom scéna náhle skončí a film skočí do úplne iného času a miesta.

Herectvo a postavy v Reygadasových filmoch sú vždy obsiahlo dotvárané samotným kontextom a spôsobom snímania, a preto sa nedá opomenúť ich význam. Konkrétne napr. v prípade *Stellet Licht* (2007) je značná schopnosť Reygadasa vyvolávať v divákovi rastúci pocit úzkosti dosahovaná nekončiacimi dlhými zábermi, či už hovoríme o scénach s Johanom, kedy sedí za kuchynským stolom, alebo o záberoch jeho subjektívneho pohľadu z čelného skla auta, ktoré ide dlhou a plochou vidieckou cestou. Doba trvania takýchto záberov nadobúda dojem nie len atmosféry prostredia, ale aj očakávaného zvratu.

Užívanie dlhých a širokých záberov vykresľujú vznešenú kvalitu prírody, ktorá sa môže prejaviť ako hrozivá životná sila, alebo ju možno začať vnímať jemnejším spôsobom. Kamera na jednej strane zobrazuje prírodu preplnenú ťažkým symbolizmom, na druhej zase spoločné scény Johana a Marianny (druhá žena, do ktorej je Johan zamilovaný) sú poznačené „iba“ ich fyzickým kontaktom. Najvýraznejšie je to vidieť v scéne, kedy majú posledný sexuálny styk. Kamera tu prechádza do nadhľadu nad Marianne, zobrazujúc tak Johanov subjektívny uhol pohľadu. Marianne taktiež ujde pohľad do kamery, ktorá sa nepravidelne hýbe tam a späť, čím simuluje samotný akt. Pozoruhodný je nie len herecký výkon (ne)herečky, ale aj blízkosť jej tela, ktorú kamera poskytuje. Scéna sa vyvíja striedaním extrémnych blízkych profilov tváre týchto dvoch

milencov, ktoré odhaľujú kvapky potu na Johanovej tvári a jeho sčervenelej pokožke, približujúc tak divákovi jeho vlhký povrch (viď. obr. 7 a 8).



obr.7

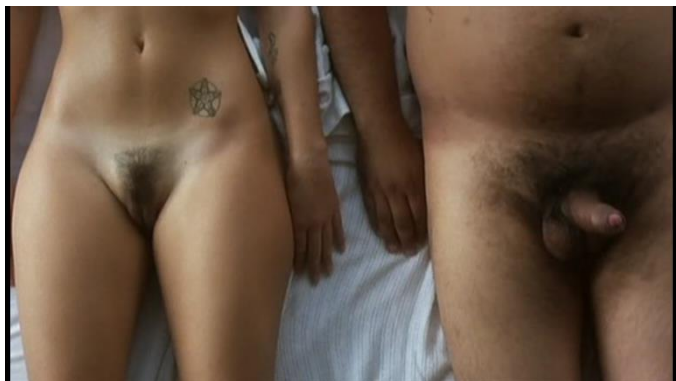


obr.8 (Stellet Licht, 2007)

V tomto filme sa teda Reygadas na rozdiel od snímku *Batalla en el cielo* (2005) a *Japón* (2002) síce vyhýba frontálnej nahote a sexuálnej explicitnosti, dôraz na telesnosť však zostáva.

Môžeme teda vidieť opakované spôsoby, ktorými Reygadas zachytáva svoje postavy vo filme; využíva zámerne výrazovo i významovo prázdne herectvo (ne)hercov, záberové presahy spred aj po akcii a striedanie frontálneho záberovania a pohľadu spoza tyla. Keď je to však potrebné, necháva kameru ukázať, čo je dôležité a opustí spôsob snímania, ktoré budoval od začiatku, pre jeho širší úmysel: „*Ústřední sexuální interakce mezi Marcosem a Anou je snímána a stříhána způsobem, který sugeruje existenci transcendentního, vševědiaceho pozorovatele: nejprve vidíme křižovatky Ciudad de México z ptačí perspektivy, potom temeno dívčiny pohybující se hlavy, krátce nato kamera od celkového pohledu na lůžko s prudce kopulujícími milenci panoramuje přes okno k okolním domům a po opsání 360° se k dvojici, mezitím již odpočívající v objetí, vrátí. Po sérii pohledů přibližujících divákovi obě těla jako torza (včetně dvojdetailu genitálií a velkého detailu Anina klína), se objeví záběr těchto nahých figur snímaných rovnoběžně přes chodidla, což asociuje polohu, v níž se ukazují nebožtíci. Nabízí se význam „zemřeme spolu“, který vzápětí potvrdí masivní vpád hudby: jde o smuteční vojenský pochod, při němž se kamera*

obloukem zvedne v úhlu 90° a ukáže nám těla našich hrdinů kolmo seshora, z pozice vyšší, než je předpokládaný strop místnosti.“³² (vid'. obr. 9 a 10)



obr. 9



obr. 10 (Batalla en el cielo, 2005)

To sú skutočnosti zdôraznené v ich zmyslovej, zázračnej a materiálnej úplnosti. Inými slovami, vďaka kamere, ktorou Reygadas schopne zachytáva útržky priestoru a času, je realita vnímaná a sprostredkovaná čírymi zmyslami, ktoré z obrazu sálajú.

2.2. Fyziológia (ne)hercov

Blízky detailmi ľudskej pokožky vo svojej tvorbe využíva Reygadas kameru ako mikroskop, ktorý skúma ľudské telo v jeho nepatrných detailoch. Tvrdí, že sa zaujíma o „*performatívny rozmer tel v kinematogra fii; na ontologickej úrovni: telá ako konatelia, generátory, tvorcovia, zobrazovatele svetov, dojmov a pocitov, ktoré nemajú žiadne imitačné alebo obdobné väzby na vonkajšiu alebo transcendentálnu realitu. Z tohto hľadiska, herecký výkon zahŕňa podnietenie, ktoré nahrádza divákov záujem o obraz sprostredkovaný reprezentatívnymi štruktúrami domnienky a mimézy.*“³³ To je povšimnuteľné v opakovanom užívaní veľkých detailov tváre v jeho filmoch. Občas blízkosť kamery k telám jeho postáv spôsobuje skreslenú reprezentatívnu čitateľnosť obrazu, aby zdôraznila jeho materiálnu štruktúru a zároveň hmatateľnosť ľudí a vecí –

³² Jaromír Blažejovský. *Spiritualita ve filmu*. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita, FK Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2006. Str. 143-145

³³ „Michel Rubin – Corporeal Affects and Fleishy Vulnerability: Nonprofessional Performance as Process in L’Humanité and Battle in Heaven“ [online]. *Sensesofcinema.com*. September 2016. Č. 80. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2016/new-directions/nonprofessional-performance-process/>

Johanova červená spálená koža pokrytá potom, Anine genitálie, ktoré zaberajú celý obraz, až vyniká pôrovitosť jej kože a štruktúra jej ochlpenia. Telá (ne)hercov, ktoré Reygadas volí do svojich filmov, a spôsob, akým ich sníma, je protikladný voči „ideálnejším“ telám, ktoré nachádzame vo väčšine klasickej naratívnej kinematografii. *„Mojím cieľom je pozorovať život a nie ho mystifikovať. To, čo filmujem, je jednoducho hmota, ktorá existuje vo svete. Človek alebo predmet môžu mať nejaký konkrétny význam v kontexte filmu, ale ja ich nevnímam tak, že by mali vlastnú koncepčnú identitu. Ak poviem slovo „strom“, nemusíte strom nevyhnutne vidieť, pretože ste sa od detstva učili, ako tento strom konceptualizovať. Vo väčšine naratívnych filmoch veci – či už sa jedná o vtáka, ľudské telo, oblak, auto, alebo zvuk – existujú ako zariadenia, ktoré slúžia iba na vyrozprávanie príbehu. To platí aj pre hercov. Tieto typy filmov neumožňujú divákovi vidieť hercov ako ľudí vo svete. Namiesto toho divák vidí masku, ktorá sa pohybuje v kostýme a nosí veľa make-upu. Mojím cieľom je poukázať na individualitu každej osoby alebo objektu a zachytiť niečo z ich podstaty. Nezaujíma ma maska. Preto vidieť v mojich filmoch tie konkrétne telá. Ak nie sú „konvenčné“ – ak sú považované za staré, škaredé, alebo tučné – vôbec ma to nezaujíma; všetci sú to ľudia a všetci sú rovnako krásni. Natáčať ľudí tak, akí sú, je môj spôsob, ako im ukazujem rešpekt.“*³⁴

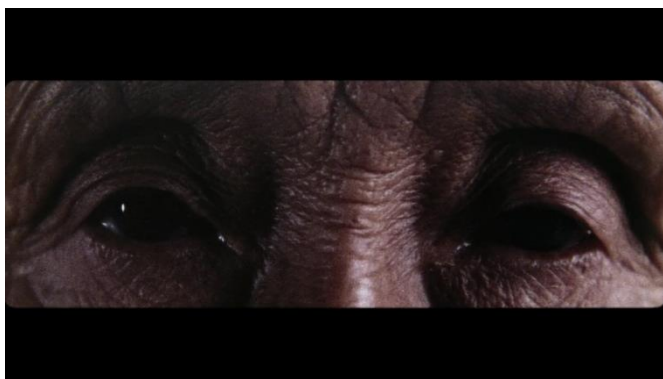
Reygadas sa uchýľuje k svojvoľnému rámovaniu, aby odhalil zvláštnosti jednotlivých povrchov. Vytvára tak zmyslové spojenie s divákom, pretože obraz „nezahrňa ani tak jeho schopnosť uvažovania, ako jeho pudovú spôsobilosť.“³⁵ Keď si vezmeme za príklad Marcosov vyčerpávajúci pochod po kolenách v *Batalla en el cielo* (2005) naprieč celým Mexico City, môžeme tak nazrieť na podstatu filmového procesu nie len ako sledovanie vopred určenej naratívnej trajektórie, ktorá sleduje vývoj Marcosovho kajania sa vrcholiace jeho smrťou, ale aj ako vyvolávanie telesných vplyvov prostredníctvom **extrémnych** fyzických situácií, ktoré na nás celá jeho púť má.

³⁴ „Paul Dallas – Mexico City – Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Percepton and the Feeling of Being Embraced“ [online]. *Extraextramagazine.com*. Č. 6. Dostupné z: <https://www.extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

³⁵ „Tiago De Luca – Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas“ [online]. *Sensesofcinema.com*. Júl 2010; č. 55. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/#b2>

Dlhými zábermi krajiny a kozmu, detailmi tváre a prírodných javov ako kvapky vody či prúdu rieky, Reygadas tiež podporuje schopnosť filmového média posúvať naše vedomie miery týchto vecí, ktorú pre ne normálne nemáme – keď Marianne objíma v *Stellet Licht* (2007) Johana, do očí jej svieti slnko a tak zodvihne ruku, aby dlaňou zakryla svetlo, ktoré jej bráni vo videní. Ako podotkol De Luca, jej ruku s predlaktím Reygadas rámuje krížom cez celý obraz, ktorý vo výsledku evokuje zatmenie slnka, pričom ľudské telo nadobúda obrovského rozmeru nebeského telesa.³⁶

Veľké detaily tela Reygadas kombinuje aj so širokými zábermi z diaľky, ktoré premieňajú prirodzený tvar krajiny. Toto vzájomné pôsobenie rozpätí vytvára odhaľujúce dojmy – keď za zábery drsnej pokrčenej pokožky Ascen v Japón (2002) strihá Reygadas opakujúce sa široké celky drsných kaňonov, vytvára tak prepojenie medzi topografiou jej tváre a prostredím, ktoré ju obklopuje a *odtláča sa* tak do nej (vid' obr. 11 a 12).



obr. 11



obr. 12 (Japón, 2002)

Jej pokožka reprodukuje fyzické vlastnosti krajiny, čo platí aj pre realitu, kedy sa človek celú svoju existenciu asimiluje na svoje okolie, čo si bežne nie tak ľahko uvedomíme, no vďaka filmovému médiu je tak autor schopný spájaním mikra a makra odhaliť pozoruhodnú podobnosť povrchov materiálov.³⁷ Týmto Reygadas pripisuje všetkému rovnaký význam; všetko je vecné. „*Kinematografia je predovšetkým o zachytení existencie. Je to vlastnosť, ktorú na tomto médiu najviac oceňujem. Kamera zaznamenáva veci, ktoré sa skutočne dejú, aj keď boli zinscenované, čo platí pre väčšinu prípadov*

³⁶ Tiago De Luca. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*; I.B. Tauris, 2014. str. 66

³⁷ Tamtiež

v komerčných filmoch. Zaznamenávanie života je pre mňa tým najpodstatnejším. Natočením stromu v skutočnosti prezentujete akt existencie, pretože to technicky je akcia. Kamera funguje ako nejaký lievik, ktorý zachytáva život. Je len na tvorcovi, aby s týmto materiálom vystaval niečo iné. Ale bez ohľadu na to, čo raz natočíte, existuje to ako obraz [imagery]. Hudba to má veľmi podobne. Ako náhle vytvoríte zvuk husľami alebo gitarou, zvuk existuje sám o sebe, nezávisle od toho, čo s tým umelec urobí. Natáčam filmy, aby som potvrdil, že som nažive. Život je prežívanie prostredníctvom našich zmyslov. Keď vidíte, privoniavate, dotýkate sa a cítite, komunikujete s ostatnými ľuďmi a vecami okolo nás. Hlavným nástrojom je zmyselnosť.“³⁸

2.3. Duchovno a príroda

Reygadas svoju fascináciu ľudským telom prepája aj s rituálnym aspektom náboženstva. Vo filme *Batalla en el cielo* (2005) využíva extrémne blízke zábery na obézne telá Marcosa a jeho manželky pri ich spoločnom intímnom styku, na ktoré strihá zábery malieb Ježiša Krista zavesených v ich spálni. Kristovo zranené telo, z ktorého vyteká krv, v kombinácii s detailmi na záhyby tiel postáv, tvorí paralelu medzi zbožným a ľudským. Keď sledujeme, ako Marcos kolenačky, do pol pása nahý a s vrecom na hlave putuje do Baziliky a počas toho sa kajúcne bičuje, symbolizuje takto kresťanskú ideu telesnej seba obety a jej spoliehanie sa na telesné prežitky človeka.³⁹ Kľúčovú úlohu totižto v Marcosovom živote zohrávajú jeho sexuálne túžby, či už hovoríme o sexuálnom styku medzi ním a jeho manželkou, alebo s Anou, alebo o masturbácií, ktoré všetky Reygadas zobrazuje v grafickom detaile. Vo filme *Japón* (2002) zase sledujeme muža v strednom veku, ktorý si odchádza do hôr vziať vlastný život, hľadajúc na svojej ceste isté duchovné vykúpenie. Počas filmu si utvorí silné puto so staršou vdovou Ascen [*Ascension – Nanebovstúpenie*] – čo samo o sebe evokuje doslovné duchovné spojenie – ktorá mu nejakým spôsobom zabezpečí jeho vykúpenie prostredníctvom spoločného

³⁸ „Paul Dallas – Mexico City – Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Percepton and the Feeling of Being Embraced“ [online]. *Extraextramagazine.com*. Č. 6. Dostupné z: <https://www.extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

³⁹ „Tiago De Luca – Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas“ [online]. *Sensesofcinema.com*. Júl 2010; č. 55. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/#b2>

intímneho styku. Prepája sexuálne s duchovným nie len prostredníctvom sexuálnych scén, ale taktiež opakovanými náznakmi spojenia – Ascen vo filme hovorí medzi rečou, že muži často krát uprednostňujú modliť sa k Panne Márii a ženy zase ku Kristovi, a že jej synovca prichytili onanovať nad obrázkom Panny Márie. Dokonalý vzťah s Bohom sa v tomto kontexte vyjadruje v zmysle orgazmu a to môžeme vidieť najmä v prvých troch Reygadasových filmoch. I keď v *Stellet Licht* (2007) neuvidíme žiadny explicitný záber sexuálneho styku, sme svedkami zmŕtvychvstania Esther, ktorá ožije potom, ako ju Marianne pobozká. „*Všetko, čo robíme, má fyzický aj duchovný rozmer. Oba existujú súčasne. To platí aj pre sex. Pre mňa osobne neexistuje viacej duchovný spôsob vyjadrenia lásky, ako prostredníctvom sexuálneho aktu. Láska je staranie sa a túženie po druhom človeku a to sa dá vyjadriť rôznymi spôsobmi, či konverzáciou o tom, čo cítime a vidíme, dotýkaním sa, bozkávaním sa, alebo tou najhlbšou fyzickou formou akej sme schopní, a to pohlavným stykom s milencom, alebo úplným cudzincom. Podstatné je, že dvaja ľudia zdieľajú puto.*“⁴⁰

Reygadas bol niekoľkokrát obvinený, že sa snaží dobiedzať pozornosti, keď do svojich filmov nasadzuje zámerne provokatívne obrazy, čo on odmieta. O *Stellet Licht* (2007) hovorí ako o filme, ktorý sa skôr zaoberá konfliktom muža zamilovaného do dvoch žien, ako konkrétnym náboženským konfliktom. To, že film zasadil do prostredia radikálnej náboženskej komunity vraj „pomohlo tomu, aby divák mohol ľahšie prijať moment, kedy vo filme nastane zázrak [Esther ožije]“. ⁴¹ Reygadas opakovane zdôrazňuje jeho využívanie konkrétnych (ne)hercov pre ich vlastnú esenciu. V *Stellet Licht* (2007) sa zaujímal o archetypy a nenatočil len snímok o Menonitoch, ale o ľuďoch. Zobrazuje duchovno a fyzické paralelne a rovnocenne, zahŕňajúc tak zázraky do súčasti každodenného života, pretože to je jeho vlastným subjektívnym vnímaním sveta, o ktoré sa snaží prostredníctvom filmového média podeliť, ako každý autor. Otázkou potom už len zostáva, čo divák od kinematografie chce. Či je to uspokojenie očakávaní dosiahnuté

⁴⁰ „Paul Dallas – Mexico City – Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Percepton and the Feeling of Being Embraced“ [online]. *Extraextramagazine.com*. Č. 6. Dostupné z: <https://www.extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

⁴¹ „Jason Wood – The Heart of the Matter“ [online]. *Closeupfilmcentre.com* Vertigo Volume 3, č. 7. 2007. Dostupné z: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/the-heart-of-the-matter/

prostredníctvom dodržania naučených naratívnych schém, alebo komplexnejšia cesta k prežitku. „Zlý spôsob, ako robiť film, ktorý väčšine ľudí pripadá ako výborný spôsob, je, že divák vie všetko. Preto si ľudia myslia, že Spielberg je tak vynikajúci filmár – v jeho filmoch nie je nič nejednoznačné, všetkému rozumieme a to nás robí šťastnými. Časom, ale isto, na ne však zabudneme.“⁴²

2.4 Krutosť na zvieratách

Carlos Reygadas používa zvieratá vo svojich filmoch ako ďalší, veľmi špecifický typ neherca. Ešte silnejší dopad ako zobrazovanie ľudského tela a sexuality môže mať na niektorých divákov zobrazovanie násilia práve na zvieracom tele. Snímanie zvierat vo filmoch zastáva špecifickú rolu, pretože divák na ne môže reagovať odlišne, ako na postavy, či prostredie. Jonathan Burt vysvetľuje, že tomu tak je, „pretože zvieratá sú lapené v neurčitom priestore medzi prirodzeným a docieleným.“⁴³ Autor ich totižto dokáže vytréňovať, aby sa riadili jednoduchými pohybovými pokynmi (vieme si vziať za príklad „výkon „Balthazara“ u Roberta Bressona), ktoré navyše v dnešnom svete technologických inovácií dokážeme i sfalšovať, no nedokážu však predstierať utrpenie.

Konfrontovaní so „skutočnou“ smrťou človeka na plátne, by sme ju takmer okamžite zavrhlí ako filmový podvod. Avšak obraz umierajúceho zvieratá sa nedá tak ľahko poprieť, pretože vyvoláva pocit, že sme svedkami brutálneho vtrhnutia do procesu smrti naživo a absolútne, bez možnosti odvolania. Nejde pochybovať o bolestivej realite zdĺhavej agónie zvieratá, keď sme konfrontovaní s obrazom a jeho zvukovým doprovodom, ktorý tvorí kňučanie a zavíjanie – príklady môžeme nachádzať prierezom histórie kinematografie, kde využívanie obrazu umierajúceho zvieratá nie je unikátnym; vo filme Andalúzsky Pes Louisa Buñuela z roku 1929 sledujeme zárez britvou do oka teľaťa, vo Weekende od Jean-Luc Godarda z roku 1967 zase môžeme vidieť podrezanie králiky, a zo súčasnejších tvorcov je výrazná úvodná scéna Bennyho Videy Michaela Hanekeho (1992), kde opakovane sledujeme videozáznam zabíjačky ošípanej. Pri

⁴² „Marta Balaga – Carlos Reygadas – Director“ [online]. *Cineuropa.org*. 8.9.2018 – VENICE 2018. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/interview/360053/>

⁴³ Jonathan Burt. *Animals in Film*. London: Reaktion Books Ltd, 2002. str. 10.

sledovaní spomenutých obrazov nestačí jednoducho prijať tieto obrazy ako filmové reprezentácie – divák je nútený ich zjavnou autentickosťou skúmať celý obraz, s cieľom vymedzenia čo je v ňom bezpečne v rámci fiktívneho sveta, a čo desivo zasahuje do skutočného života.

Sila scény posvätnej obety somára v Manderlay Larsa von Triera, alebo scény, kedy Juan kope do svojho neposlušného psa v *Post Tenebras Lux* (2012), môže spočívať práve v tom, že sme konfrontovaní so zraniteľnosťou zvierat'a, a následne tak i s našou vlastnou. Ako presne zraniteľnosť ale pociťujeme na základe sledovania niekoho neschopnosti? Do akej miery sa nás to týka? Jacques Derrida ponúka k tejto téme svoj pohľad, ktorý nazýva „otázkou zvierat'a“, ako produktívnejšiu metódu diváckej angažovanosti. Zdôrazňuje, že základné etické puto, ktoré máme so zvieratami, spočíva v našej spoločnej konečnosti, zraniteľnosti a smrteľnosti bytostných spoločníkov.⁴⁴ A teda základnou etickou otázkou ohľadne zvierat nie je „dokážu rozprávať?“ alebo „dokážu premýšľať?“, ale skôr „dokážu trpieť?“. Tým pádom sa nás násilné scény so zvieratami dotýkajú, pretože v nich prebýva smrteľnosť, ako ten najradikálnejší prostriedok pre premýšľanie nad konečnosťou, ktorú so zvieratami zdieľame, a vďaka ktorej prežívame súcitiť a muku tejto zraniteľnosti.

Dalo by sa zhodnotiť, že filmy využívajúce tieto obrazy im prepožičiavajú istý metaforický význam. Zabíjanie zvierat ponúka náhľad na to, ako môže vyzerat' "skutočná" smrť. Reygadasov Japón obsahuje množstvo scén skutočnej krutosti páchanej na zvieratách a Britská Rada pre klasifikáciu filmov požadovala ich vystrihnutie pre Britské odvysielanie v súlade so zákonom o filmoch. Vystrihnuté scény sú opisované ako neúspešný pokus o uškrtie vtáka a nútenie šteňať a k zavíjaniu prostredníctvom bolestivého podnetu. Film taktiež obsahuje nenafigovanú scénu zastrelenia vtáka, kedy bol následne zabitý odtrhnutím jeho hlavy. Reygadasov dôraz na týranie a smrť zvierat v jeho filmoch je opakovaný a vieme mu pripísať metaforickejší dôraz pre ich vzájomnú náväznosť (napríklad keď sledujeme muža v mäsiarstve, zatiaľ čo sa kamera vznáša nad surovým mäsom, a neskôr ho vidíme objaviť polozhnuté telo koňa na vrchole kopca – vid' obr. 13 a 14).

⁴⁴ Jacques Derrida. *The Animal That Therefore I Am (More to follow)*. Preložil David Wills. The University of Chicago Press, 2002.



obr. 13



obr. 14 (Japón, 2002)

Reygadas háji násilné scény rovnako ako tie sexuálne, hovoriac: „*Ak sa nad tým zamyslite, čo je tak obscénne na nahej obéznej žene? Existuje toľko filmov, čo v sebe majú množstvo udivujúcich výjavov ako lietajúce autá a podobne... Čo vidíte v mojich filmoch, vidíte v každodennom živote: benzínová stanica, lovec zabíjajúci zviera, milujúcich sa ľudí. Na nikoho sa nesnažím spraviť dojem týmito obrazmi, dávajú zmysel v kontexte mojich filmov.*“⁴⁵ Reygadasovo premýšľanie by sa dalo tak vyložiť, že úder, ktorý zasiahne živé zviera, je násilným ekvivalentom záberu penetrácie v milostnej scéne, ponúkajúci dôkaz činu, ktorý šokuje svojou skutočnosťou. Bez ohľadu na kontext neexistuje deliaca čiara medzi simulovaným a skutočným.⁴⁶

⁴⁵ „José Castillo – Carlos Reygadas“ [online]. Bomb Magazine. 20.12. 2012. Dostupné z: <https://bombsite.com/issues/111/articles/3452>

⁴⁶ Tanya C. Horeck. *New Extremism in Cinema*. Edinburg:Edinburgh University Press Ltd, 2011, str. 97.

Záver

V tejto práci som si dala za cieľ podrobne preskúmať zaobchádzanie Carlosa Reygadasa s jeho nehercami a s jednotlivými filmovými prostriedkami, ktoré využíva pre doplnenie ich výkonu, robiac tak svoje diela inovatívnymi. Pre pracovný postup tvorby Carlosa Reygadasa je charakteristické, že je veľmi inštinktívny a na plátno prevádza pocity a dojmy odvodené priamo z jeho vlastných snov a každodenného života, plodiac tak napínavé a intímne filmové diela, ktoré sú zmyselné, taktilné a živé. V práci rozoberám, že tieto filmy vyžadujú viac prežitok, ako dekonštrukciu, no je dôležité podotknúť, že stále všetky pociťovo dodržiavajú vlastnú vnútornú logiku. Carlos Reygadas má za sebou päť celovečerných filmov, ktoré sa všetky líšia v tvare, no spája ich spiritualita, ktorá zobrazuje svetské a zázračné bok po boku, často krát so znepokojivým účinkom, ktorý je výsledne braný ako očarujúci, alebo pre niekoho mätúci. Hemží sa štylistickými juxtapozíciami, kedy intímno narušuje dokumentárnym snímaním, alebo keď necháva surovú sexualitu náhle prerastať do duchovného. Jeho postoj k životu a skutočnosti sa tak odzrkadľuje na jeho zaobchádzaní s nehercami, nad ktorými má čiastočne úplnú moc a zároveň, ktorí mu svojou autenticitou dotvárajú postavy. Všetko, čo robíme, má fyzický aj duchovný rozmer: „*Kinematografía je predovšetkým o zachytení existencie.*“

Filmografía Carlosa Reygadas

Maxhumain (1999), *krátkometrážny*

Japón (2002)

Batalla en el Cielo (2005)

Stellet Licht (2007)

Este es mi Reino (2010), *krátkometrážny*

Post Tenebras Lux (2012)

Nuestro Tiempo (2018)

Zoznam použitej literatúry

Knižné zdroje

- ARTAUD, Antonin. *The Theatre and Its Double*, Grove, New York, 1958
- BAZIN, André. *Co je to film*. Preložil Ljubomír Oliva. Československý filmový ústav, 1979
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita, FK Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2006
- BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier*, Coll. Arts & Cinéma, 1998
- BRESSON, Robert. *Poznámky o Kinematografu*, Dauphin, 1998
- BURT, Jonathan. *Animals in Film*, Reaktion Books Ltd, London, 2002
- DE LUCA, Tiago. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*, I.B. Tauris, 2014
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh University Press, 2012
- DELEUZE, Gilles. *Film I. Obraz – pohyb*, Národní filmový archiv, Praha, 2000
- DERRIDA, Jacques. *The Animal That Therefore I Am (More to follow)*. Preložil David Wills. The University of Chicago Press, 2002
- DYER, Richard. *Stars*. Bloomsbury Academic, 1979
- HORECK, Tanya C. *New Extremism in Cinema*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2011
- MARGULIES, Ivone. *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Duke University Press, 2003
- MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. Storočia*, Veda, 2003

NACACHE, Jacqueline. *L'acteur de cinéma*, Coll. Cinéma, 2003

NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*, University of California Press, 1988

STANISLAVSKI, Constantin. *An Actor Prepares*. Preložila Elizabeth Reynolds Hapgood. [e-kniha] London: Bloomsbury Academic, 2013

Internetové zdroje

BALAGA, Marta. Carlos Reygadas – Director. Cineuropa [online]. 8.9.2018. Dostupné z WWW: <https://cineuropa.org/en/interview/360053/>

CASTILLO, José. Carlos Reygadas. Bomb Magazine [online]. 20.12. 2012. Dostupné z WWW: <https://bombsite.com/issues/111/articles/3452>

DALLAS, Paul. Mexico City – Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Percepton and the Feeling of Being Embraced. Extra Extra Magazine [online]. Č. 6. Dostupné z WWW: <https://www.extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>

DARGIS, Manohla. Probing questions, profound answers create art in 'Japon'. LA Times [online]. Apríl 2003. Dostupné z WWW: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-apr-25-et-manohla25-story.html>

DE LUCA, Tiago. Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas. Senses of Cinema [online]. Júl 2010. Dostupné z WWW: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/#b2>

JENKINS, David. Carlos Reygadas: interview. TimeOut [online]. Dostupné z WWW: <https://www.timeout.com/london/film/carlos-reygadas-interview-1>

RUBIN, Michel Rubin. Corporeal Affects and Fleшы Vulnerability: Nonprofessional Performance as Process in L'Humanité and Battle in Heaven. Senses of Cinema [online]. September 2016, Č. 80. Dostupné z WWW: <http://sensesofcinema.com/2016/new-directions/nonprofessional-performance-process/>

WOOD, Jason. The uncompromising Works of Carlos Reygadas. Acmi [online].

Dostupné z WWW: <https://www.acmi.net.au/ideas/read/uncompromising-works-carlos-reygadas/>

WOOD, Jason. The Heart of the Matter. Close up Film Centre[online]. 2007, Vertigo

Volume 3, č. 7. Dostupné z WWW:

https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/the-heart-of-the-matter/

Obrázky z filmov

1, 3, 4, 9, 10 *Súboj s nebom*(*Batalla en el cielo*), r. Carlos Reygadas (2005)

2, 4, 5 *Post Tenebras Lux*, r. Carlos Reygadas (2012)

7, 8 *Tiché Svetlo* (*Stellet Licht*), r. Carlos Reygadas (2007)

11, 12, 13, 14 *Japonsko* (*Japón*), r. Carlos Reygadas (2002)