

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VLIV BRESSONA NA SOUČASNÉ FILMAŘE

Paula Mangano

Vedoucí práce: Václav Kadrnka

Oponent práce: Tomáš Pavlíček

Datum obhajoby: 16.06.2021.

Přidělovaný akademický titul: Magistr umění

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography, and New Media
Directing

MASTER'S THESIS

**THE INFLUENCE OF BRESSON ON CONTEMPORARY
FILMMAKERS**

Paula Mangano

Thesis advisor: Václav Kadrnka

Examiner: Tomáš Pavlíček

Date of thesis defence: 16.06.2021.

Academic title granted: Master of Arts

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

VLIV BRESSONA NA SOUČASNÉ FILMAŘE

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

Praha, dne 16.06.2021.

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

Abych ukázala, jak se kořeny nejmodernějších hnutí často nacházejí v minulosti, chci se zabývat Bressonem a jeho vlivem na současný film, konkrétně na významné autory, kteří posouvají hranice konvencí. V jeho díle budu analyzovat, jak práce a myšlení mistra, který často stojí v historii kinematografie osamocený, nikdy nebyl součástí žádné skupiny či hnutí, má dodnes podstatný vliv na filmové tvůrce, kteří přetvářejí jazyk a pracovní postupy tvorby filmu. Robert Bresson, který stál stylisticky mimo, avšak umělecky byl poměrně klíčovou postavou, velmi přímo ovlivňuje marginalizované filmaře dnešní doby. Někdy stojí mimo hlavní proud na základě vlastní volby, jindy je to jenom důsledek, to však nehraje roli, neboť jsou to právě oni, kteří ukazují cestu skutečně nezávislých a nových forem filmařství.

ABSTRACT

To see how the most forward movements often find their roots in the past, I want to talk about Bresson, in contemporary cinema, specifically in eminent authors pushing the boundaries of conventions. We will in this work be analysing how the work and thought of a master that very often stands alone in the history of cinema, never part of a group or movement, still today has a significant effect on filmmakers that are reinventing the language and workflow of the making of a film. Robert Bresson, a stylistically marginalised but artistically quite central figure, is very directly affecting the marginalised filmmakers of today. Sometimes they are marginalised by choice, other times by consequence, but little importance does it make, for they are the ones who are showing the way to a truly independent and new form of filmmaking.

OBSAH

OBSAH	1
ÚVOD	2
KAPITOLA 1 - ZÁKLADY BRESSONA	5
1.1 <i>Kontext a forma</i>	5
1.2 <i>Od teorie k praxi</i>	9
KAPITOLA 2 - CARLOS REYGADAS	16
2.1 <i>Umění přítomnosti</i>	16
2.2 <i>Čas a rytmus</i>	21
KAPITOLA 3 - PEDRO COSTA	27
3.1 <i>"Čas není náš nepřítel"</i>	28
3.2 <i>Soukromý obraz, veřejný zvuk</i>	30
KAPITOLA 4 – TŘI DALŠÍ NÁZORY	39
4.1 <i>Jessica Hausner</i>	39
4.2 <i>Lisandro Alonso</i>	41
4.3 <i>Paul Schrader</i>	42
ZÁVĚR	45
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A LITERATURY	47

ÚVOD

Může vypadat jako zobecnění, řekneme-li, že v různých uměních mají hnutí, která přinášejí ty největší změny, často kořeny u mistrů minulosti. U umělců renesance můžeme například pozorovat, jak se inspirovali formami antické řecké a římské estetiky. To by mohlo vést k ještě horšímu zobecnění, když řekneme, že „všechno již bylo uděláno“ nebo „všechno již bylo řečeno“. Zda jsou daná tvrzení pravdivá či ne, je věc spekulací, které nás v této práci nezajímají. Zmiňuji to však proto, že pokud by tyto postřehy byly pravdivé, mohly by snad sloužit jako výchozí bod pro naši diskusi.

Žijeme v době, kdy je pohyblivý obraz tak rozšířený a všem dostupný, že samotné slovo „film“ může ztrácet svoji podstatu. Přesto se *modus operandi* velkých televizních a filmových produkcí zdá přísnější a totalitnější než kdy dříve, s příchodem takových hráčů, jako jsou Netflix a další, kteří produkují enormní množství obsahu ve velmi krátké době, což činí možnost přizpůsobení pracovních procesů jednotlivým projektům či režisérům téměř nemožné. Tento druh pracovního postupu, který je nejrozšířenější a do kterého jde nejvíce peněz, visí nad hlavami mladých filmařů jako něco, co musí přijmout a následovat.

Nevyhnutelně existují filmaři, pro které není přirozené nebo přitažlivé pracovat v takových strukturách - s velkými štáby, omezeným časem na natáčení a omezenou tvůrčí svobodou, a kteří si proto museli vytvořit vlastní pravidla a vymyslet jiné pracovní postupy. Vidět, že existuje možnost natáčet filmy jiným způsobem a stále mít dostatek peněz na to všem zaplatit, aniž byste museli obětovat čas a kreativitu, je pro někoho, komu konvenční nebo nejrozšířenější způsob výroby filmů příliš nevyhovuje, velmi inspirativní. Místo aby obětovali čas nebo tvůrčí rozhodnutí, obětují složitost natáčení, počet členů štábu, popularitu herců (kteří někdy nejsou ani herci, ale lidmi ze všech oblastí života), drahé lokace a luxusní catering. Díky tomu jsou jejich rozpočty mnohem menší, ale

také to kreativně ovlivňuje výstup jejich filmů v tom smyslu, že jsou mnohem koncentrovanější a výstižnější, a je-li výdej energie a peněz takto kontrolován, stává se kvalita filmů tím nejzásadnějším.

Nemáte-li dostatek peněz na to, abyste dělali to, co chcete, a upřednostňujete-li určité věci před ostatními, nevyhnutelně vás to vede ke zpochybňování přijatých konvencí týkajících se způsobu, jakým budete natáčet. Možná právě z těchto omezení vyvstávají nejkreativnější řešení. Mohli bychom, použijeme-li takový nešťastný termín, hovořit o minimalistické filmové tvorbě v tom smyslu, že vše, co je ve filmu nebo výpravě, je pro natáčení filmu skutečně nezbytné. Nejenže byl Bresson jedním z prvních, kteří si tento přístup osvojili, ale během 40 let své kariéry za něj neustále bojoval a aplikoval ho ve všech svých filmech. Navíc si dokonce našel čas na napsání a editaci malé knihy s názvem *Poznámky o kinematografu (Notes sur le cinématographe)*, kde pečlivě propojil své myšlenky a pravidla pro filmovou tvorbu. Jedná se o knihu složenou z krátkých postřehů týkajících se téměř všech aspektů filmu - herců, obrazu, zvuku, času, stříhu, vlivu jiných umění atd. Je zajímavé sledovat, jak jsou tato kniha a jeho postřehy aktuální dodnes, a porovnat je s myšlenkami vybraných současných tvůrců.¹

Abychom našli spojení mezi Bressonem a jeho současnými kolegy, začneme nejprve krátkým úvodem k Bressonovi a jeho myšlenkám, aby bylo později snazší je identifikovat u jiných režisérů. To bude tématem první kapitoly, zatímco ve druhé a třetí kapitole provedu hloubkovou analýzu dvou režisérů, kteří se od sebe velmi liší, ale každý si svým způsobem nese mnoho z Bressonových lekcí. Tyto dvě kapitoly budou věnovány mexickému režisérovi Carlosu Reygadasovi a portugalskému režisérovi Pedrovi Costovi. Ve čtvrté kapitole zmíním další tři filmaře, jmenovitě Jessicu Hausnerovou, Lisandra Alonsa a Paula Schradera, kteří Bressonův odkaz přijali v menší míře, ale neméně efektivně. Je zřejmé, že by

¹ Abychom uvedli nedávný příklad, mexický režisér Amat Escalante uvedl, že při natáčení jeho prvního filmu, *Krev (Sangre)*, měli vždy na place ne jednu, ale dvě kopie Bressonovy knihy. Zdroj tohoto rozhovoru naleznete zde: Escuela Superior de Cine ESCINE (2020) *Amat Escalante / MASTERCLASS 2020*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/IA6Bz1Aik0o> [cit. 2/02/2021].

seznam těchto autorů mohl být nekonečný, ale pro účely této práce bylo nutné provést výběr. Práce bude zakončena závěrem, kde shrneme vše, co jsme analyzovali a objevili v průběhu čtyř kapitol.

KAPITOLA 1 - ZÁKLADY BRESSONA

Je prakticky nemožné diskutovat o Bressonově filmu, aniž bychom vzali v úvahu jeho stručné, přesto však důležité úvahy o teorii filmu. Jak již bylo zmíněno, většina z nich byla sepsána v *Poznámkách o kinematografu*, ale existuje další kniha vydaná Bressonovým jménem, a to je sbírka jeho rozhovorů, nazvaná *Bresson o Bressonovi (Bresson on Bresson)*. Tyto dvě knihy, zároveň s jeho filmy, budou hlavním zdrojem pro tuto kapitolu. Většina z řečeného bude tedy podpořena přímými citacemi samotného autora, pokud se nenajdou konkrétní příklady z jeho filmů.

Ačkoliv téměř každý, kdo se zajímal o kinematografii, toto jméno zná, není zaručeno, že Bressonova filozofie jazyka je tak známá jako jeho jméno nebo jeho filmy. Bresson je nicméně někdo, kdo ze svých rozjímání o jazyce a svého používání jazyka učinil téměř politickou bitvu. Říkám politickou, protože jeho myšlenky vycházejí z ideologie filmu, z toho, jaký by film měl a neměl být. V tomto je velmi blízký André Bazinovi, velmi silné osobnosti v boji za ontologii filmu, toho, co je skutečně filmové, v kontrastu s tím, co je převzato z jiných umění a filmovému obrazu nepřírozeně vnuceno. Takové puristické myšlenky se dnes zdají téměř nepodstatné, podíváme-li se na kvantum současné produkce, ale jak zjistíme, jsou jistě přítomny u některých nejzajímavějších současných autorů - těch, kteří, jak jsme řekli v úvodu, musí pečlivě vybírat, co vstupuje do jejich filmů a co ne. Ve velké míře zakládají svá rozhodnutí na podobných úvahách.

1.1 - Kontext a forma

Abychom porozuměli Bressonovým myšlenkám, musíme nejprve pochopit, proti čemu bojoval. Stejně jako tomu bylo u fotografie, když byl film vynalezen, byla

zpočátku zpochybňována jeho pozice v oblasti umění. Film nemohl být považován za umění kvůli nedostatku lidských (či tvůrčích) zásahů do jeho tvorby, nebo jednoduše řečeno, protože šlo o výtvar stroje - stroje, který zaznamenal realitu, prostřednictvím zachycení světla, a reprodukoval ji tak, jak byla. Za účelem ospravedlnění a obrany pozice filmu v umění se zrodily první teorie o filmu, přibližně 10 let po Lumierově vynálezu. Riciotto Canudo byl italský kritik, jeden z vůbec prvních, kteří o filmu psali. Ve své renomované eseji *Triumf filmu* (*Trionfo del cinematografo*) píše Canudo následující:

„Musíme si nyní položit otázku, zda je film uměním. Já tvrdím, že to ještě umění není, neboť mu chybí prvky charakteristické volby, tvárné interpretace, a nikoli čistě kopírování předmětu, což znamená, že fotografie nikdy nebude uměním.“²

Canudo v zásadě říká, že podstata existence filmu - jeho schopnost reprodukovat realitu - nestačí na to, aby mohl být nazván uměním. Film si podle něj musí půjčovat z jiných umění, jako je malířství a divadlo, aby mohl být považován za umění, aby obsahoval tvůrčí zásah. Dnes se to samozřejmě zdá absurdní, ale představa, že pouhá reprodukce reality nestačí k tomu, aby se dal film nazvat uměním, je kořenem mnoha problémů, které v kinematografii stále máme. Canudo v zásadě říká, že

„není-li film ve své podstatě nic jiného než mechanická kopie reality, potom jediný způsob, jak se může podobat umění, je půjčit si (nebo lépe přisvojit si) některé vlastnosti jiných, již potvrzených, umění, zejména z divadla s jeho dramatickým modelem; toto je slavné obvinění z „natáčeného divadla““³

² Riciotto Canudo, „Trionfo del cinematografo“ [„Triumf filmu“], v Grignaffini, G., *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto [Znalosti a teorie filmu. Némé období]*, 1. vyd. Bologna: Editrice CLUEB, 1989. ISBN: 88-491-0373-5, str. 109. (Všechny překlady z italštiny jsou mé vlastní.)

³ Bertoncini, M., *Teorie del realismo in André Bazin [Teorie realismu v André Bazinovi]*, 1. vyd. Milano: Il Filarete, 2009. ISBN: 978-88-79-16418-4, str. 30.

Přestože dnes není vliv divadla na film tak diskutovaný, jako tomu bylo v dřívějších obdobích, stále je možné zachytit, jak se z těchto diskusí, nebo navzdory nim, zrodily dva opačné směry filmu. To je to, co Bazin označil za rozdíl mezi filmaři, kteří věří v obraz, a filmaři, kteří věří v realitu.⁴ Bresson to nazval jinak:

„Dva typy filmů: ty, které využívají prostředky divadla (herci, režie atd.) a používají kameru, aby reprodukovaly; ty, které využívají zdroje kinematografu a používají kameru, aby tvořily.“⁵

Krása divadla podle Bressona spočívá v tom, že v divadle je umělec fyzicky přítomen, je „z masa a kostí“, zatímco ve filmu nic z toho není - film je jen stínem představení. Proto chce koncept představení z úvah zcela vyloučit. Pokud jsou herci požádáni, aby před kamerou dělali to, co dělají na divadelní scéně, zůstane film pouze zobrazením jejich představení, nevytvoří nic nového.

„Film nemůže být divadelní hrou, protože divadelní hra vyžaduje přítomnost z masa a kostí. Může to však být, stejně jako ve fotografovaném divadle nebo FILMU⁶, fotografickou reprodukcí hry. Ano, fotografická reprodukce hry je srovnatelná s fotografickou reprodukcí malířovy malby nebo sochy. Reprodukce JANA KŘTITELE od Donatella nebo ŽENY SE ŠŇŮROU PEREL od Vermeera však nemá ani sílu, ani hodnotu, ani cenu té sochy nebo malby. Nevytváří je. Nic nevytváří.“⁷

⁴ Viz André Bazin, „L'evoluzione del linguaggio cinematografico“ [„Evoluce filmového jazyka“], v Bazin, A. *Che cos'è il cinema?* [Co je to film?], 1. vyd. Milano: Garzanti Editore, 1999. ISBN 978-88-11-67458-0.

⁵ Bresson, R., *Note sul cinematografo* [Poznámky o kinematografu], 4. vyd. Benátky: Biblioteca Marsilio 2008. ISBN 978-88-317-4896-3, str.13.

⁶ Bresson, ve své knize Poznámky o kinematografu, striktně rozlišuje mezi filmy "FILMU" (*cinéma*) a filmy "KINEMATOGRAFU" (*cinématograph*). Filmy "filmu" jsou podle něj ty, které se neřídí ontologií filmového jazyka a přijímají techniky z divadla. U diváků jsou nicméně často populární.

⁷ Bresson, R., *op. cit.*, str.14.

Tato přísná ideologie purismu, důkladného zpochybňování toho, co je ontologicky filmové a mělo by být součástí filmu, a co ne, vedla ke zrození Bressonova stylu. Ten jako takový není čistě ideologií, takže jeho použití nedělá film pouze morálně lepším, nýbrž přispívá podle Bressona obecně k lepšímu filmovému zážitku. Jinými slovy, nejde jen o něco, co přiláká filmového kritika; mnohem důležitější je to, že také divákovi přináší cosi autentičtějšího, čistšího a zajímavějšího.

Kamera tedy podle Bressona musí být spíše nástrojem tvoření než reprodukce. Kamera tvoří, protože zachycuje věci, které běžně nevidíme, například nechtěné gesto nebo podvědomý výraz. Díky mechanickému oku kamery, které je objektivní a mnohem přesnější než naše vlastní, si všímáme věcí, kterých bychom si jinak nevšimli, protože jsme formováni emocionálně, ideologicky atd. Úkolem filmaře tedy není podrobně řídit herecký výkon, aby získal jeho reprodukci, ale počkat, až se kameře podaří zachytit tyto neúmyslné a neplánované okamžiky, i když je možná objeví až později, když sleduje záznamy denních prací. Tímto způsobem kamera, stroj umožňující existenci filmu, překvapuje filmaře i diváka, zachycením toho, co vidí pouze kamera. Úkolem umělce zde je být schopen pasivně pozorovat a vzdát se kontroly a poté vytvářet nová spojení mezi prvky, které kamera zachytila.

„Vzhledem k tomu, že nemusíte napodobovat, jak to dělají malíři, sochaři a spisovatelé, vzhled lidí a předmětů (dělají to za vás stroje), jsou vaše tvorba a vynalézavost omezeny na propojení, která vplétáte mezi různé fragmenty reality, které jsou zachyceny.“⁸

Toto obrací úvahy Ricotta Canuda, kterými jsme začali, vzhůru nohama - namísto kompenzace objektivity a mechaniky kamery, je to právě objektivita a mechanika, které dávají filmu něco, co žádné jiné umění předtím nemělo - dávají

⁸ *Tamtéž*, str. 71.

mu jeho specifičnost jako umění. Tímto způsobem nejen uctíme médium, protože mu umožňujeme dělat to, co dělat má a co žádné jiné médium dělat neumí, ale také dáváme divákovi něco, co nemůže najít v jiném umění nebo na jiném místě - něco konkrétního, jedinečného a autentického. "Umění zapůsobí nejvíce ve své čisté formě."⁹

1.2 – Od teorie k praxi

Snad jeden z nejlepších příkladů, který ukazuje jednoduchost a základnost Bressonova přístupu, lze najít v jednom z jeho posledních filmů, *Lancelot od jezera (Lancelot du Lac)*. Tento film je součástí jeho posledního tvůrčího období, barevného. Příběh se odehrává ve středověké Francii a představuje nemožnou lásku mezi královnou a jejím rytířem. To, co se jeví jako velmi komplikovaný příběh, odehrávající se v dávných dobách mezi složitými bitvami, se v Bressonových rukou stává nádherně přímočarým dílem. Úspornost jeho vyprávění je mistrovská a výsledek je takový, že film klade důraz na postavy a vztahy mezi nimi, přičemž ze zbytku kontextu bere jen to, co je skutečně nezbytné.

Na začátku filmu se Lancelot vrací z války, v níž utrpěli mnoho ztrát. Válka není nikdy ukázána, hovoří se o ní pouze v míře, v jaké ovlivňuje to, čím se postavy momentálně zabývají. Později musí Lancelot opustit své společníky a skončí zraněný. Rozšíří se, že Lancelot je mrtvý, ale rolnická žena se o něj v naprostém utajení postará. Při svém návratu jede Lancelot přes noc a je napaden dvěma postavami, které zabije. Jednou ze dvou postav byl jeho nejlepší přítel a královský synovec Gawain. Lancelot samozřejmě neví, koho zabil.

Celý tento sled událostí není ve filmu vůbec zobrazen. Lancelotův návrat a skutečnost, že to způsobilo tragédii, je ohlášen řadou záběrů mužů v brnění

⁹ *Tamtéž*, str. 82.

běhajících dovnitř a ven z hradu a Lancelotem objevujícím se na zámku před královnou s krvavou zbrojí, krvavýma rukama a krvavým mečem. Jsou tam jeho společníci, kteří se rozhodnou odejít a zaútočit na druhou skupinu, která je s králem. Lancelot se ptá, kde je Gawain, ale nikdo neví. Další scéna je v táboře krále. Začíná to slovy „Gawain zabit Lancelotem? To by Bůh nedovolil.“ Pak vidíme krále, jak se blíží ke Gawainovi, který leží na nějakém seně a má krvavou ránu na hrudi. Gawain na smrtelném loži Lancelota hájí a říká, že to byl on, kdo v noci na Lancelota zaútočil, a Lancelot ho nemohl poznat. Říká králi: „Ty i já jsme oba chtěli královnu zachránit. Co jsme nezvládli, Lancelot udělal.“ Tím, že neukazuje, co se stalo, ale spíše odměřuje informace, zatímco my už sledujeme, jak se odvíjejí důsledky, udržuje Bresson intenzitu této scény na velmi vysoké úrovni. Jinými slovy, je to odebrání prvků (místo přidávání), co intenzitu zvyšuje.

Závěrečná scéna filmu je zde možná ještě zajímavější. Poté, co se Lancelot rozhodne neútočit a místo toho královnu vrátí králi, Mordred, rytíř, který krále zradil, se zmocní hradu a rozhodne se krále vyzvat k boji. Lancelot a jeho společníci vstupují do bitvy na straně krále. Po přijetí rozhodnutí je následujících 5 minut filmu bez dialogu. První scéna ukazuje, jak se Lancelot a jeho společníci připravují na bitvu, sedlají koně, nasedají na ně a berou si zbraně. To vše je zobrazeno prostřednictvím podrobných záběrů a rychlého střihu. Následně přeskočíme přímo na konec bitvy. Oznamují to široké záběry prázdných lesů, které jsou přerušeny nejprve zvukem a poté vynořením se jednoho z Lancelotových koní, jenž volně pobíhá, bez pána v sedle. Záběry mužů v brnění na zemi a pokrytých krví jsou prostřiženy těmi s pobíhajícím koněm. Malé jednotky Mordredových mužů jsou ohlášeny zvukem bitevního pochodu, když kolem nich běží stejný kůň. Jedna jejich skupina pochoduje, zatímco ostatní sedí na vrcholcích stromů a střílí dolů na zem šípy. Jejich šípy padají na již zraněná těla koní a rytířů. Další záběr běžícího koně nás přivádí k mrtvému tělu krále, ležícímu mezi ostatními mrtvými těly v brnění. Je to opět stejný kůň, který nás přivádí k Lancelotovi, který, zraněný, vstane, udělá pár posledních kroků a řekne jméno královny, Guinevere, než spadne na mrtvoly pod sebou a zemře.

To, co zde vidíme, je prokládání událostí, které mohly být zobrazeny mnoha různými způsoby, pravděpodobně velmi komplikovanými. Bressonovým mistrovstvím je v tomto případě vyprávět velmi komplikovanou část děje velmi neokázalým způsobem. „Dvě jednoduchosti. Ta špatná: jednoduchost jako východisko, vyhledaná příliš brzy. Ta pravá: jednoduchost jako cíl, odměna za roky úsilí.“¹⁰ V tomto případě je pravděpodobně nejgeniálnější jednoduchostí postava koně, která celou scénu spojuje, ale zároveň vypovídá něco o výsledku bitvy, protože běží bez rytíře. Kůň je také maximálně objektivní aktér - není emocionálně zapojen do bitvy, běží jen o život a my pozorujeme skrze něj. Červená nitka (*file rouge*), která by mohla zůstat netrénovaným okem nepovšimnuta, ale dává této scéně svou podobu, tak jak jí zvuk jeho běhu dodává rytmus. Takto se Bressonovi podaří tento film uzavřít, aniž by byl patetický, ačkoli je extrémně snadné chytit se do této pasti. Díky tomuto pohledu nám poskytuje všechny informace, které potřebujeme, a nic víc než to. „Ve filmu existuje proti jednoduchosti předsudek. Pokaždé, když se proti tomuto předsudku postavíme, je účinek ohromující.“¹¹

Na tomto příkladu je také užitečné si povšimnout, jak se Bresson vyhýbá scénám intenzivní akce, i když jeho filmům nechybí napětí a intenzita. On věří

„že akce ve filmu se musí stát – stane se – více a více vnitřní. A že to, co jsme dosud chápali jako „pohyb“, takový druh pohybu, nebo aktivity, který aktuálně hledáme ve filmech, není nic jiného než neklid.“¹²

To ho přivádí k tomu, aby vždy upřednostňoval vnitřní hnutí postav před explicitními akčními scénami. Dobrým příkladem toho je například *K smrti*

¹⁰ *Tamtéž*, str. 72.

¹¹ Bresson, R., *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983.*, 1. vyd. New York: New York Review Books, 2016. ISBN 978-1-68137-045-3, str. 18.

¹² *Tamtéž*, str. 22.

odsouzený uprchl (*Un condamné à mort s'est échappé*), film z roku 1956, který patří do Bressonova raného období. Jedná se o film téměř úplně uzavřený mezi čtyři stěny, neboť se odehrává během okupace ve Francii v německém vězení. Vypráví příběh muže, který se, jak název napovídá, pokouší uprchnout z vězení, aby se vyhnul trestu smrti, ke kterému je odsouzen. Kromě začátku a konce filmu, které se odehrávají mimo vězení, je téměř 90 % zbývajících scén umístěno buď ve vězeňské cele, na dvoře nebo v umývárně. Prostřednictvím těchto prostorů sledujeme vývoj Fontainova (hlavní postava) plánu. Jde o film vyrobený z extrémně podrobných akcí, zatímco Fontaine pomalu shromažďuje všechny kousky, které potřebuje k útěku, k výrobě lan, vyřezání díry do dřevěných dveří, výrobě háčků atd. V každém kousku, který musí udělat, je napětí, protože by ho mohli chytit. Způsoby, jakým je napětí dosaženo, v některých momentech téměř připomínají Hitchcocka. Například, když je Fontaine odváděn do své nové cely, strážný jde za ním a skřípe velkými klíči o zábradlí schodiště, což vydává vysoký zvuk. Odkaz na tento zvuk je zde vytvořen vizuálně, ale později, když jsme uvnitř cely s Fontainem, se opakuje pouze zvuk. Pokaždé, když slyšíme tento zvuk, napětí scény stoupá, protože víme, že se blíží stráž. Tím se nejen přiblížíme k vnitřnímu hnutí postavy, ale vyprovokuje to extrémně silné hnutí v nás, divácích, při sledování vizuálně relativně statické scény. Pomalé stupňování až do posledního okamžiku útěku je konstruováno podobnými mechanismy důsledného využívání zvuku, obrazu a narativního hlasu Fontaina.

Samotný útěk nakonec zabírá posledních 20 minut filmu. Scéna je téměř úplně bez dialogů a s každým krokem, který je přibližuje k opuštění vězení, napětí stoupá. Fontaine a jeho společník na útěku krácejí pomalu po střeších vězení a využívají zvuk projíždějících vlaků, aby překryl jejich kroky. V jednu chvíli musí Fontaine zabít strážného, aby mohli pokračovat. Stojí ve tmě, za zdí, několik metrů od strážce. Nemůže se dívat, nebo bude viděn. Jediné, co vypovídá o přítomnosti strážného, jsou jeho kroky. Potom se strážce na chvíli zastaví, ale brzy poté pokračuje v chůzi. Fontaine si položí ruce na srdce, aby zpomalil jeho tlukot. Vede nás svým narativním hlasem a vypráví nám o tom, kde odhaduje, že

se podle kroků může strážný nacházet. To vše ukazuje jeden dlouhý detail Fontaina, jehož tvář je téměř nehybná. Všechno, co dělá, je, že si položí ruce na hrud', ale mohli bychom, laicky řečeno, říci, že vůbec nehraje. Má stejný výraz jako v jiných scénách filmu. To, díky čemu cítíme jeho vnitřní napětí, je souhra vizuální a zvukové části filmu, ale záběr zblízka připomíná Kuleshovovy experimenty s hercem Ivanem Mozzuchinem, jehož tvář je zcela neutrální a nevýrazná.



K smrti odsouzený uprchl (Un condamné à mort s'est échappé), Robert Bresson, 1956.

To je samozřejmě záměrné, kvůli Bressonovým myšlenkám o hraní ve filmu, které jsme vysvětlili v první části této kapitoly. Bresson nazývá své herce modely, protože podle něj nehrajou, musí být jen takoví, jací jsou.

„Vaším modelům: „Nemysli na to, co říkáš, nemysli na to, co děláš.“ A také: „Nepřemýšlej o tom, co říkáš, nepřemýšlej o tom, co děláš.“¹³

Kromě snahy o nevýrazné herectví, aby byl skutečný stav postavy budován prostředky, které jsou imanentní pro film, existuje u Bressona tendence k plochosti obrazu v jeho úplnosti. Podle Bressona by obraz sám o sobě neměl vyjadřovat příliš nebo být příliš konkrétní, jinak by se v kontaktu s jinými obrazy nezměnil, což by znamenalo, že nebude přizpůsobitelný filmovému médiu.

„Všiml jsem si, že čím je obraz plošší, čím méně vyjadřuje, tím více se transformuje, když přijde do kontaktu s jinými obrazy. V určitém okamžiku musí dojít k transformaci, jinak nejde o umění.“¹⁴

To nás přivádí k obecné otázce emocí. Čím to je, že emoce v jeho filmech jsou tak intenzivní, když se zdá, že jediným Bressonovým cílem je zbavit film téměř všeho, na co jsme zvyklí ve většině produkcí? Na uvedených příkladech můžeme snad vidět, jak právě tato eliminace prvků a velmi přesné použití těch nemnoha, které se do filmu dostaly, činí jeho filmy tak překvapivě intenzivními. Jeho proslulý výrok zní: „Ujistěte se, že jste vyčerpali vše, co se sděluje nehybností a tichem.“¹⁵

¹³ Bresson, R., *Note sul cinematografo*, op. cit., str. 24.

¹⁴ Bresson, R., *Bresson on Bresson*, op. cit., str. 24.

¹⁵ Bresson, R., *Note sul cinematografo*, op. cit., str. 31.

Tato základnost a přesné použití jazyka je charakteristická pro autora, který přesně ví, co chce. Aby Bresson věděl, jak dosáhnout určitých emocionálních stavů, jak u diváka, tak i u postav, začíná budovat film od emocí a poté se vrací zpět, aby vystavěl příběh, který tyto emoce vyvolá; začíná od účinku a přesouvá se zpět k příčině.

„To, o co [režisér] usiluje, je účinek nebo řada účinků, jichž chce dosáhnout. Je-li svědomitý, jeho přípravná práce spočívá právě v pohybu zpět od účinku k příčině. Počínaje tímto konečným výsledkem - emoční reakcí diváka - hledá kombinace, které budou při jeho tvorbě nejúčinnější. Je to cesta zpět, postupný ústup, plný možností, hlavolamů, škrtnání, interpolací, který nevyhnutelně dospívá k počátkům kompozice: tedy ke kompozici samotné.“¹⁶

Kompozicí, o níž hovoří, je výsledná struktura filmu, a to nejen co se týče scénáře, ale také všech kombinací modelů, lokací a obrazů upravených pomocí zvuků, které vygenerují požadovaný účinek.

Tato kapitola poskytla krátké, ale obecné pochopení Bressonovy metody. O tomto autorovi by nepochybně mohlo být napsáno a řečeno mnohem víc, ale připomeňme si, že cílem této práce je nejen seznámit se s Bressonem, ale také zjistit, jak jsou jeho myšlenky stále přítomné v dnešních filmech a autorech. Setkali jsme se tedy se sklonem vždy zvolit jednoduchost před složitostí vyprávění, dodat filmu napětí prostřednictvím vnitřního hnutí postav místo vnějšího pohybu předmětů a lidí, s náchylností vyhledávat nevýraznost v obraze a v hraní, aby došlo k lepší transformaci v kontaktu s jinými prvky, a s inklinací vážit si emocí více než děje, nebo spíše vycházet z emocí a nakonec se k ději dostat jejich prostřednictvím. Podívejme se v následujících kapitolách, jak se některé nebo všechny tyto tendence objevují u současných tvůrců vybraných v této práci.

¹⁶ Bresson, R., *Bresson on Bresson, op. cit.*, str. 51.

KAPITOLA 2 - CARLOS REYGADAS

Reygadas je režisérem zvláštního zájmu, pokud jde o jeho představy umělecké svobody a způsob, jakým o nich mluví. Jeho myšlenky o podstatě filmu jsou často provázány se způsobem, jakým popisuje svůj pracovní postup a jak se dostává k určitým tvůrčím rozhodnutím. Tyto dva pojmy je ve skutečnosti obtížné rozdělit, protože jeho pracovní postup skutečně vychází z jeho hloubání o ontologii filmu a jeden bez druhého se nemůže obejít.

Reygadas měl na naší univerzitě nedávno master class¹⁷, kde hovořil o různých prvcích filmového jazyka a analyzoval je z hlediska svých teorií. Podobné úvahy lze nalézt také v různých online rozhovorech. V této kapitole se pokusím některé z těchto prvků vydělit a rozebrat, abych lépe porozuměla jeho praxi.

2.1 – Umění přítomnosti

Prvním prvkem, o kterém bych ráda mluvila, a který se i Reygadasovi zdá být nejdůležitější, je charakteristika filmu jako umění přítomnosti a nikoli reprezentace. V rozhovoru z května 2019 říká:

„Film považuji za umění přítomnosti, stejně jako hudbu, fotografii nebo malířství; není to umění reprezentace, jako je literatura nebo divadlo; Film je autonomní umění, nejde o nástroj, kterým lze ilustrovat literaturu a vyprávět prostřednictvím informačně vyčerpávajících záběrů; film existuje, když každý záběr přesahuje svou narativní funkci a co je

¹⁷ Reygadas, C., *Carlos Reygadas a jeho tvůrčí metoda*. (přednáška) Praha: AMU, 30.10.2020.

prezentováno jako specifické, je imanence, tj. stálost přítomnosti, zkušenost bytí.¹⁸

Reygadas v podstatě říká, že film je o vytváření něčeho nového - postřeh, který připomíná to, co jsme řekli o Bressonovi a divadle, tj. že film není prostředkem reprodukce, nýbrž tvoření, což je zde rozšířeno i na vyprávění. Být uměním reprezentace by znamenalo zastupovat něco, co již existuje. Film, který je zcela podřízen poskytování informací a vyprávění příběhu, je v podstatě film, který nám pouze vysvětluje příběh, který toto médium k oživení nepotřebuje, protože již má život na papíře. Na druhou stranu, pokud kombinace kamery, zvuku a času filmu společně vytvoří něco nového - novou vizi, nový svět - pak nedáváme nástroje filmu do služby příběhu, spíše naopak, pozvedneme film, a příběh, pokud existuje, skončí na druhém místě vůči přítomnosti, která je před námi. Film má moc vytvářet emocionální prostor, který se vyvíjí v čase, velmi podobně jako to, co žijeme v každodenním životě. „Přítomnost je rozšířena na myšlenky a ještě více na pocit žití.“¹⁹

Ráda bych zdůraznila formulaci, kterou používá - pocit žití. Když sledujeme film, který není čistě reprezentací příběhu, nebo zfilmované divadlo, jak by jej nazval Bresson, můžeme cítit, že sledujeme něco nového a autentického. Postavy by snad ani neměly být nazývány postavami - protože být postavou znamená mít dramatickou funkci, a ti před námi jsou spíše bytostmi, jsou tím, čím jsou, a sňatkem jejich přítomnosti s přítomností kamery se vytváří nová entita, která je jedinečná pouze pro tento konkrétní film a nelze ji reprodukovat. Bresson by je z podobných důvodů nazval modely místo herců - herec musí hrát, předstírat, že je něčím, čím není, zatímco model prostě je: „BYTÍ (modely) namísto ZDÁNÍ (herci).“²⁰

¹⁸ Rodríguez, C. (2019, May 6). "El cine es una revelación": Reygadas. La Tempestad. <https://www.latempestad.mx/reygadas-entrevista/> (Všechny překlady ze španělštiny jsou mé vlastní.)

¹⁹ *Tamtéž.*

²⁰ Bresson, R., *Note sul cinematografo*, *op. cit.*, str.10.

Existuje mnoho podobností ve způsobu, jakým Bresson a Reygadas vidí film. Otázka modelů versus herců je pro oba velmi důležitým bodem, možná nezbytným pro dosažení přítomnosti v Reygadasově pojetí. Ve svém prvním filmu Japonsko (Japón) je jednou z hlavních rolí vesničanka, která žije v odlehlé vesnici v Mexiku, v izolovaném domě na vrcholu kopce. Když byl Reygadas při master class na tento film dotázán, řekl, že začal hledat herečku, která by tuto roli hrála, a v procesu obsazování a posuzování mnoha hereček si všiml, že všechny musí napodobovat přízvuk, způsoby, vzhled vesničanky, ale žádná z nich jí ve skutečnosti nebyla. Šel tedy jinou cestou a rozhodl se pro tuto roli hledat vesničanku skutečnou a našel jednu, která nemusela hrát nebo předstírat – ona jí prostě byla. Na tomto přístupu nemusí být nic zvlášť nového nebo převratného – konec konců to Neorealisté dělali již před 80 lety. Dnes existují i další režiséři, kteří dokážou být ve své práci velmi autentičtí, i když využívají herce, ale zajímavé je vidět, jak tato myšlenka přežívá již více než 80 let, a najít mezi různými přístupy, různými filmy, různými epochami souvislost v určitých prvcích (jako je tento), které roky přežívají a jsou znovuobjevovány téměř každé desetiletí.

Reygadas však poukazuje na rozdíl při srovnávání svého a Bressonova přístupu k hercům (modelům). Mluvil o tom na master class, kterou vedl na Mezinárodním filmovém festivalu v Rotterdamu v roce 2019 a která je k dispozici online.²¹ Říká tam, že to, co chtěl Bresson od modelů, bylo zbavit se sebe samých, vyprázdnit se od toho, kdo jsou, takže by nějakým způsobem inkarnovali energii postav pouhým bytím, a ne využitím techniky hraní. Reygadas naproti tomu o svém přístupu vysvětluje, že by chtěl, aby si herci nebo modely uchovali svou osobnost, svoji energii, zkrátka sami sebe. Vysvětluje to dále tím, že dodává, že se svou přítomností, tím že jsou, čím jsou - cítí své vlastní pocity, ze svých osobních vzpomínek nebo zdrojů štěstí, smutku, zoufalství atd. - s těmi pocity,

²¹ International Film Festival Rotterdam (2019) *Masterclass Carlos Reygadas*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/x6bes4b3jeQ> [Cit. 24/11/2020].

keré jsou pro ně osobní, tvoří postavy. Příklad, který používá, je z jeho filmu *Tiché světlo (Stellet Licht)*, kde je scéna, kdy žena opouští své auto, prochází se trochu v dešti a pak spadne a zemře na bolest v srdci. Tři různé přístupy k hraní v tomto případě by podle Reygadasa byly následující: klasický – divadelní, ale i hollywoodský způsob hraní – by znamenal, že by se herečka vžila do postavy, že by si myslela, že ji opustil manžel, kterého opravdu miluje, a že by si to prožila. Druhou metodou, kterou by podle Reygadasa pravděpodobně použil Bresson, je, že řekne herečce, aby nic nedělala ani necítila - prostě vystoupit z auta, trochu se projít a jen si lehnout a nechat na sebe padat déšť. Reygadas ovšem vysvětluje, že co udělal on, bylo, že nechal herečku pocítit vlastní smutek z něčeho, o čem mu řekla - ze skutečnosti, že její otec spáchal sebevraždu; nešlo tedy o nic, co by se týkalo samotného příběhu nebo situace její postavy - byl to její vlastní, osobní, nesouvisející smutek. Řekl jí, aby vyšla z auta a cítila veškerý smutek, který mohla, z důvodu, který si zvolila. Podle jeho názoru tento smutek, který je skutečný a nepředstíraný, prodchne film jiným způsobem, dává mu něco jiného, než jaké by to bylo, kdyby byl hrán klasickým způsobem.



Tiché světlo (Stellet licht), Carlos Reygadas, 2007.

Důležitým postřehem tohoto přístupu, který by neměl být přehlížen, je další důvod, proč neobsadit slavné herce: protože budou poznáni, takže do filmu vždy přinášejí něco zvenčí. Obsazením slavného herce v podstatě hned říkáme, že film je reprezentací něčeho, a ne něco autentického. Bresson opět potvrzuje naléhavost tohoto postřehu:

„Připustit, že X je střídavě Attila, Mohamed, bankovní úředník, dřevorubec, znamená připustit, že X hraje. Připustit, že X hraje, znamená připustit, že filmy, ve kterých hraje, mají původ v divadle. Nepřipustit, že X hraje, znamená připustit, že Attila = Mohamed = bankovní úředník = dřevorubec, což je absurdní.“²²

Snad dosud nejzajímavějším prvkem Reygadasova filmu jsou děti v jeho filmech. Objevují se v mnoha jeho dílech, od *Post Tenebras Lux* po ten poslední – *Naše doba (Nuestro Tiempo)*. Na začátku *Post Tenebras Lux* je malá holčička, možná 2 nebo 3 roky stará, chodící mezi domácími zvířaty. Zatímco si hraje se zvířaty, volá je, pak zavolá nějaká jména a svou matku. Často se dívá do kamery a nebojí se k ní přiblížit a podívat se přímo do ní. A co víc, při střihu se nepokusili tyto části vystříhnout, ale nechali je ve filmu. Je zvláštní, že něco, co nás každý učí nedělat (protože to narušuje fikci), zde má opačný účinek – posiluje to autentičnost fikce, protože si uvědomujeme, že to dítě je skutečné a může být samo sebou, což dělá film mnohem reálnějším a autentičtější. Abychom se vrátili k výše uvedenému Bressonovu citátu, holčička je sama sebou, nepředstírá, že je někdo jiný, a můžeme v něm vidět pravdu, takže přítomnost filmu a fikce mají autenticitu - nejsou vyrobeny z lepenky jako řízené fiktivní prostory, kde každý centimetr reprezentace musí být perfektní, aby se to celé nerozpadlo. Ten film nemusí být ani se nemusí zdát realistický, protože je opravdu skutečný. Realistické je něco, co tak vypadá, ale víme, že to není, víme, že je to reprezentace. Skutečné prostě je.

²² Bresson, R., *Note sul cinematografo*, op. cit., str.23.



Post Tenebras Lux, Carlos Reygadas, 2012.

2.2 – Čas a rytmus

To, čím jsme obvykle při natáčení nejvíce podmíněni, je čas nebo jeho nedostatek. Čas je často považován za stylistický prvek, vědomou volbu, ale někteří tvůrci tvrdí, že čas je spíše důsledkem samotného filmu - postav, příběhu, konfliktu, okamžiku natáčení. Moci dát filmu čas, který vyžaduje, aby byl zhlédnut, skutečně viděn, a aby byl procítěn, je v podstatě skutečná svoboda, o kterou musí autor bojovat, jakmile je na scéně, ale také ve střížně. Svoboda nechat čas plynout a svoboda následovat svůj instinkt při práci na place.

„Čas jako takový je třetím prvkem filmu,“ říká Reygadas, a: „film je jako hudba: vyskytuje se v čase a definuje ho rytmus.“²³ Pro Reygadase se tedy čas vedle obrazu a zvuku stává určujícím prvkem. V mnoha ohledech film jako hudba není, ale skutečně se vyvíjí v čase a rytmu. Co však tento rytmus definuje? Kdy se stříhá? Samozřejmě, když mluvíme o filmu reprezentace, jehož hlavním cílem je poskytnout informace za účelem vysvětlení příběhu, pak stříháte, když jsou informace poskytnuty. Ale mluvíme-li o jiném druhu filmu, kde příběh nevládne, ale je jen jedním z výrazových prvků na stejné úrovni s ostatními, pak není tak snadné říct, kdy a proč stříhat. Je to mnohem těžší, protože rozhodnutí se v tomto případě skutečně film od filmu liší, protože žádný film se nemůže jinému podobat, protože jsme všichni od sebe odlišné bytosti a nic, co děláme, pokud je to autentické, se nemůže rovnat tomu, co by udělal někdo jiný.

„Budte první, kdo vidí, co vidíte, když to vidíte,“²⁴ řekl by Bresson. Dnes se zdá, že existuje tolik pravidel ohledně procesu a způsobu, jakým děláme filmy, že filmy, které sledujeme, se nakonec nutně jeden druhému podobají. Tento způsob přístupu k filmům „snižuje film na úroveň minimálního společného jmenovatele“²⁵, i když ve skutečnosti

„umělci z povahy věci vytvářejí vlastní pracovní metody a když se pokusíte vše, dokonce i ve filmové škole, zredukovat na jednu konkrétní metodu, pak snížíte rozmanitost individuálního vidění.“²⁶

Možná by bylo užitečné zde rychle zmínit, jaké tyto dnes obecné metody jsou. Zprv existují pravidla dramaturgie, která lze určitým způsobem studovat a mohou vždy pomoci v procesu psaní a stříhu, ale která také všichni máme

²³ Rodríguez, C. (2019, May 6). „El cine es una revelación“: Reygadas. La Tempestad. <https://www.latempestad.mx/reygadas-entrevista/>

²⁴ Bresson, R., *Note sul cinematografo*, op. cit., str.53.

²⁵ International Film Festival Rotterdam (2019) *Masterclass Carlos Reygadas*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/x6bes4b3jeQ> [Cit. 24/11/2020].

²⁶ *Tamtéž*.

přirozeně v sobě, jak ukazují hluboké a vyčerpávající studie Vladimíra Proppa.²⁷ Když vedl master class na naší univerzitě, Reygadas se zmínil, že se snaží nevnucovat tato pravidla svému psaní, a jak to dělá, všimá si, že prvky jeho příběhů se začnou přirozeně vracet tam, odkud vzešly. Jedná se o jeho metodu, a nelze ji aplikovat na všechny, ale může sloužit jako příklad toho, jak tato pravidla dramaturgie mohou vzejít zevnitř příběhu, a nemusí být nutně autorskému procesu vnucena jako hlavní a nejdůležitější cíl jeho (nebo jejího) filmu.

Zadruhé, jelikož je film také průmyslovým odvětvím, čím výše v odvětví člověk stoupá, tím více pravidel pro realizaci filmu existuje - přesný proces předprodukce je již nastaven, což znamená, že je přesně dáno, kolikrát je možné se podívat na lokace natáčení a v jaké fázi, ale také je při natáčení často přesně předdefinováno, kdy přijde kamera, kdy přijdou herci, blokování, pokrytí a scéna je natočena skoro, jako by to bylo na pásku; a je hotovo dřív, než vůbec někdo mohl přemýšlet, co ta scéna vlastně potřebuje. To jsou jen některé z metod, které jsou dnes vnucovány mladým filmařům a které umělcům ztěžují hledání a objevování jejich vlastních metod - něco, co by mělo být základní podmínkou pro práci, se stává něčím, za co člověk musí bojovat zuby nehty.

Vraťme se však k otázce času a rytmu - mohli bychom tvrdit, že pokud je autor schopen vytvořit svůj vlastní autentický proces, ve kterém se cítí jistě a příjemně, pak rytmus filmu vyplývá z rytmu jeho procesu, protože pouze prostřednictvím správného procesu je člověk skutečně schopen vyjádřit, co opravdu chce říct, nebo co Reygadas nazývá individuální vizí. Takže když se vrátíme k jeho osobnímu procesu, který je předmětem naší analýzy, zdá se, že Reygadasův čas je stanoven něčím ve filmu nesmírně důležitým - pozorováním.

²⁷ V polovině 20. století, když studoval strukturu folklóru na tisících příkladech z nejruznějších kultur na Zemi - některé z nich izolované, které nikdy nemohly být v kontaktu s ostatními - našel Propp a jeho tým určité vzorce struktury způsobů, kterými jsou tyto příběhy vyprávěny. Tato studie naznačuje, že struktura příběhu je člověku nějak vrozená a není podmíněna kulturou ani jinými formami podmíněnosti. Hlavním zdrojem této studie je:
Propp, V., *Morfologia della fiaba* [Morfologie pohádky], 4. vyd. Řím: Newton Compton Editori, 2006. ISBN: 978-8-88289-843-4.

Na master class na naší univerzitě řekl, že čas, něco, co se často považuje za stylistické rozhodnutí, jím ve skutečnosti vůbec není. Pro něj je to důsledek - důsledek pozorování - takže můžeme říci, že čas filmu je časem pozorování filmaře. Čas by měl přirozeně vycházet z emocionální konstrukce filmu, stejně jako dramaturgie. Bresson by to opět potvrdil, neboť sám napsal: „Pocity by měly vyvolat události. Ne naopak.“²⁸

Reygadas přikládá pozorování velkou důležitost, podle něj se totiž zdá být jádrem filmové praxe. Voyeurismus je bezpochyby jednou z nejdominantnějších charakteristik filmu - tiché pozorování toho, co někdo dělá, bez zasahování. V jiné master class, kterou uspořádal pro mexickou filmovou školu²⁹ a kterou lze najít online, konkrétně hovoří o otázce pozorování: „Spíše než postavu budovat, což musíte dělat v literatuře, protože tam neexistuje, na ni ve filmu musíte narazit (...) klíč je ve výběru.“ Pokud je to, co vidíme - postavy a lokace - silné, film z toho hodně získá. To je mnohem důležitější než příběh. „Dobry příběh na strašném místě s hroznými lidmi je noční můra. (...) Předmět castingu a lokace je hmotná podstata filmu.“ To je to, co divák po celou dobu trvání filmu vidí. „Pokud si vyberete dobře, věci se spojí téměř samy,“³⁰ pokračuje a říká, že jakmile jste si vybrali své postavy a svou lokaci, jediné, co musíte udělat, je nechat je být, spíše než abyste se neustále vnucovali, abyste získali příběh toho, co chcete. Přípravuje se mimořádně dobře a podrobně, vytváří kreslený scénář (*storyboard*) pro každý záběr a mnohokrát navštěvuje lokace, ale když je na place s herci, jako skutečný pozorovatel nechá věci probíhat tak, jak se dějí, a „zbytek je postaven na souhrnu filmového jazyka se všemi jeho faktory.“³¹

²⁸ Bresson, R., *Note sul cinematografo*, op. cit., str. 38.

²⁹ Escuela Superior de Cine ESCINE (2020) *Carlos Reygadas/ MASTERCLASS*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/95IWQIGHfh0> [Cit. 3/12/2020]

³⁰ *Tamtéž*.

³¹ *Tamtéž*.

Zde můžeme vidět, jak důležité je mít na place svobodu a čas nechat události plynout, aby daly filmu svůj přirozený rytmus. Toto se ovšem zdá být do značné míry spojené s procesem natáčení, zatímco při stříhu se zdá, že rytmus Reygadasových filmů je ve velké míře řízen zvukem - což nás přivádí zpět k podobnostem mezi hudbou a filmem, jak je vysvětleno v následující citaci:

„Přesný rytmus určuji správným stříhem každého záběru na svém místě, a proto je pro mě zvuk zásadní, protože rytmus je dán věcmi v čase a zvuk je toho otiskem.“³²

Takže *soundtrack* vytvořený ze všech zvuků filmu (dialogy, povzdechy, zvuky pozadí atd.) je ve skutečnosti druh hudby, která dává v Reygadasových filmech rytmus příběhům a stříhům, určuje puls každého stříhu, a v důsledku toho diktuje čas filmu. Význam rytmu je další podobnost mezi Reygadasem a Bressonem:

„Rytmy.

Všemocnost rytmů.

Přetrvá jen to, co je zachyceno v rytmu. Přizpůsobte kontext formě a smysl rytmům.“³³

V této souvislosti je zajímavé sledovat, jak práce s kamerou ponechává hodně prostoru, aby rytmus určovaly bytosti před kamerou a zvuk při stříhání. Reygadasova kamerová práce se samozřejmě změnila od doby, kdy natočil *Japonsko (Japón)*, svůj první film, dodneška: dříve byla dynamičtější v pohybu a s každým dalším filmem se kamera stávala klidnější a statictější. Například v jeho posledním filmu *Naše doba (Nuestro Tiempo)* to vypadá, že kamera je často na *steadycamu*, zejména v úvodní části filmu, ale zůstává často na místě,

³² Rodríguez, C. (2019, May 6). "El cine es una revelación": Reygadas. La Tempestad. <https://www.latempestad.mx/reygadas-entrevista/>

³³ Bresson, R., *Note sul cinematografo*, op. cit., str. 65.

připravena se otočit a zachytit cokoli zajímavého, co se děje kolem. V *Japonsku*, například, je celá finální sekvence natočená na kamerovém vozíku, který se několikrát otočí o 360°, což by v *Naší době* mohlo vypadat velmi nevhodně. Zajímavostí je, že Reygadas zřídka rozděluje scénu na záběry, které lze dohromady prořezávat, jako například dialogy, které se téměř nikdy nedělají klasickým způsobem záběru a protizáběru, ale jsou místo toho natáčeny kompletně z jednoho úhlu (nebo aspoň rozdělené na části z různých úhlů, které se téměř nikdy vzájemně neprolínají). To ponechává určitou svobodu tomu, aby se věci před kamerou prostě „staly“, aniž by to bylo diktováno předem vytvořenou myšlenkou rozstřihávání (*découpage*), která může často omezit rozsáhlost filmu.

Na závěr můžeme shrnout, co jsme zatím řekli o souvislostech mezi Reygadasovým a Bressonovým tvůrčím procesem. Začali jsme kapitolu konstatováním důležitosti toho, že film je vytvořením něčeho nového, čemu Reygadas říká přítomnost, namísto reprezentací něčeho, co již existuje. To nás přivedlo k významu, který jak Reygadas tak Bresson přikládají použití neherců, ačkoli k tomu každý přistupuje svým způsobem. Nakonec jsme mluvili o cennosti pozorování, umožnění kameře, aby zachytila věci, které jsou neopakovatelné a které dopředu nemohly být naplánovány. Tomuto pasivnímu pozorování je později dodána forma prostřednictvím pečlivého využití zvuku, který určuje rytmus filmu. V následující kapitole se pokusíme zjistit, jak podobné charakteristiky uplatňuje Pedro Costa, režisér, který se svým stylem od Reygadase velmi liší, přesto je však velmi blízký světu Bressona.

KAPITOLA 3 - PEDRO COSTA

Pedro Costa je, stejně jako Reygadas, jedním z tvůrců, kteří v současném filmu nabízejí alternativu k *modus operandi*, kterou většina produkcí považuje za samozřejmost. Costa natáčí své filmy s velmi malým počtem členů štábu, v těsném kontaktu se subjekty, které natáčí a jejichž pozorováním přichází ke konstrukci příběhu a dialogů. Díky tomu mají jeho filmy často příchuť dokumentu, ale většina scén je inscenována a zkoušena; každopádně bychom mohli říci, že rozmazávají hranici mezi dokumentem a fikcí.

Mezi prvky jeho stylu patří aspekty baziniánského realismu - například hloubka ostrosti spolu s dlouhými záběry, ve kterých během akce kamera neustále jede, a jen zřídka nechávají střih diktovat rytmus scény. Jeho kompozice jsou často v různých rovinách záběru, s akcí jak v prvním, tak v druhém plánu, což filmu a postavám dává silnější pocit přítomnosti. Jeho filmy také mívají velmi nízké rozpočty, což umožňuje poměrně efektivní výrobní proces. Costa říká, že za *Cavalo Dinheiro* utratili jen 90 000 eur, zatímco na *Vitalina Varela* šli s rozpočtem 600 000 eur, což při měsíčním vyplácení platů štábu umožnilo natáčet delší dobu.³⁴ Je důležité zmínit rozpočet, protože najít peníze na natočení filmu může být pro režiséra často jednou z nejnáročnějších částí a na Costově příkladu vidíme, jak je možné vytvářet hodnotné filmy, aniž bychom byli úplně otroky rozpočtu, respektive nalezením efektivních způsobů, jak tento problém obejít.

³⁴ Viz Kasman, D. (2020, February 19), *Cinema must be a ritual: Pedro Costa discusses "Vitalina Varela"*. MUBI. <https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela>

3.1 - "Čas není náš nepřítel"

Costův produkční přístup, stejně jako subjekty, které si vybere, mu umožňují mít neustálý přístup k hercům, lokacím, a svobodu a čas zkoušet a hledat správný způsob provedení scény nebo záběru. Když mluvíme o *Kostech* (*Ossos*), prvním filmu, který natočil v dnes již zbořeném lisabonském sousedství s názvem Fontainhas, Costa říká, že potřeboval lidi, kteří jsou pořád doma, kteří se „poflakují“.³⁵ Fontainhas bývalo sousedství, kde žila nejnižší subproletářská portugalská třída, kde se někteří trápili, aby si udrželi zaměstnání v dělnické třídě, zatímco jiní žili z obchodování s drogami a prostituce. To byli ti, kteří se „poflakovali“.

Tak našel Costa Vandu, jednu z hlavních hereček v *Kostech*, kde hraje roli, v níž není sama sebou, ale později se stane hlavním subjektem jeho dalšího filmu *Ve Vandině pokoji* (*No Quarto da Vanda*), kde sama sebe hraje (nebo by bylo vhodnější říci, kde sama sebou je). Dalším důležitým subjektem Costových filmů je Ventura, kapverdský muž ve výslužbě, který se objevuje ve všech jeho filmech od doby *Mládí vpřed* (*Juventude em Marcha*), které přišlo chronologicky hned po *Ve Vandině pokoji*, a kde také hraje sám sebe.

„Ventura je také hodně s námi, i když nenatáčí. Každopádně, tak jak pracuji, bez scénářů, harmonogramů natáčení, denních rozpisů a tak dále, nikdy nevím, jestli bude zítra točit nebo ne. Jak rád říká, je v důchodu a nemá mnoho dalšího na práci, takže... je vždy součástí štábu.“³⁶

³⁵ Manfredi Buonomo (2013) *Ossos conversation between Pedro Costa e Jean-Pierre Gorin*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/nDvPO9tqKSk> [Cit. 25/01/2021].

³⁶ Kasman, D. (2020, February 19), *Cinema must be a ritual: Pedro Costa discusses "Vitalina Varela"*. MUBI. <https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela>

Vanda, Ventura a také Vitalina (z *Vitaliny Varely*) jsou všichni lidé, kteří jsou buď v důchodu, nebo nezaměstnaní a kteří jsou pro Costu vždy k dispozici, když natáčí své filmy. Jejich původ a příběhy vytvářejí esenci a příběhy těchto filmů. V *Kostech* sice cítíme jakousi dramaturgii subjektům, které v tom hrají, vnucenou, ale již u svého následujícího filmu se Costa úplně zbavil předem vytvořeného příběhu nebo scénáře a našel látku, která bude držet film pohromadě, krok za krokem, jak pokračuje a objevuje jejich tajemství, traumata a utrpení. Dokonce říká, že pro něj píší své dialogy oni, ale ve skutečnosti to je tak, že s nimi Costa tráví spoustu času bez své kamery, jen zkoumá a zjišťuje jejich názory.

„Ventura není schopen vyprávět svůj příběh, svůj život, takže za něj tuto práci dělám já, ale já ten příběh nemám, nemám postavy, nemám kulisy, makeup, kostým, catering, nic. Po celou dobu jsme tedy redukováni na tři, čtyři stěny.“³⁷

Zdá se, že za procesem Costových filmů je silná intimita, touha se vzájemně poznávat, skutečné přátelství. Intimita, která je téměř nevyhnutelná, dar jeho minimalistického přístupu. Čtyři holé stěny, na které jsou omezeni právě proto, že je to vše, s čím můžou natáčet, fungují jako katalyzátor intimity a upřímnosti. Jakmile odstraní z produkce všechno, co není nezbytné, asistenty a techniky a konstrukce a velká světla apod., jste to opravdu jen vy, kamera a osoba, která je před ní, a autorovou prací se stává učinit tu nepřekonatelnou vzdálenost mezi ním a jeho objektem menší, navzdory, ale také díky přítomnosti kamery.

„Rád bych [Venturu] pochopil a on by mi pravděpodobně rád otevřel svou bytost, otevřel svou minulost. Děje se to, že, kvůli tomuto stroji, této kameře, kterou mezi sebou máme, se to nikdy nestane. Nikdy mu nebudu rozumět a on se nikdy neodhalí. Ale to je v pořádku, já to vím,

³⁷ The Seventh Art (2016) *Pedro Costa Interview - The Seventh Art*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/C1kCwAO0Uqk> [Cit. 25/01/2021]

on to ví, a proto dávám přednost práci s ním nebo s lidmi jako on, protože alespoň víme, že práce, kterou musíme udělat, je vždy se snažit sblížit se a tento neúspěch.“³⁸

Uložení a priori dramaturgie by znamenalo riziko, že tento proces objevování a důvěrnosti skončí. Costa se snaží přiblížit svým subjektům (nebo modelům), abychom nemuseli my, protože nám je vrací přímo ve filmu. Sdílí sám sebe, dává sám sebe v sázku a vzhledem k předpokládané nejistotě natáčení bez daného plánu také konfrontuje své vlastní démony, takže jakmile sedíme v kině, můžeme se automaticky cítit blízko k lidem, které jsme nikdy předtím nepotkali a jejichž dramatické záběry zblízka se vznášejí ve tmě nad námi. Mezi dvěma lidmi nemůže být větší vzdálenost, než když jeden sedí anonymně v temné místnosti a druhý je zvětšený na obrazovce na vzdáleném místě, a Costa ji nechává zmizet, nebo ji alespoň zmenšuje na to nejnutnější. „Pokud umístíte kameru před Venturu nebo Vitalinu, musíte být připraveni čelit své vlastní samotě.“³⁹ To je pocit, který také převládá, když se ocitnete před projekcí Ventury nebo Vitaliny, musíte čelit své vlastní osamělosti kvůli tomu, jak blízko se dostanete k té jejich.

3.2 – Soukromý obraz, veřejný zvuk

Důvěrnost, které Costa dosahuje se svými herci, je to, co umožňuje, aby jeho filmy byly současně epické a intimní, univerzální a velmi specifické. Dokáže vyprávět velký příběh o naší globální společnosti pomocí velmi malého příkladu člověka, který byl odsunut a zapomenut na okraji téže společnosti.

Costa vlastně přizpůsobuje celý svůj proces potřebám místa, kde natáčí. V rozhovoru, který udělal pro DVD vydání Criterion Collection s názvem *Dopisy*

³⁸ *Tamtéž.*

³⁹ Kasman, D. (2020, February 19), *Cinema must be a ritual: Pedro Costa discusses "Vitalina Varela"*. MUBI. <https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela>

z *Fontainhas* (*Letters from Fontainhas*) a které lze najít na YouTube⁴⁰, Costa hovoří o době, kdy osvětlovali ulici, aby natočili záběr pro *Kostí*. V jedné z chatrčí poblíž byl muž, který se snažil usnout, ale vadilo mu velké 10K světlo, které používali k záběru. Ten muž byl jedním z těch, kteří museli jít ráno do práce, a vzkázal, že ho světlo obtěžuje. Jenže to není totéž, jako když točíte na rušné ulici a někomu to vadí, protože musí obejít budovu. V tomto případě existence tohoto muže závisela na tom, zda se dobře vyspí nebo ne - byl součástí skutečné dělnické třídy, přesně té zapomenuté a často nerespektované. Mohu si jen představit, jak by se většina produkcí pokusila prosadit svůj původní plán osvětlení. Ale v případě *Kostí* to světlo zhasnuli. To dodalo filmu celkově temnější vzhled, takže bychom mohli jít až tak daleko, že můžeme říci, že nejen jeho příběhy jsou ovlivňovány lidmi a místy, se kterými Costa pracuje, ale také samotný vzhled jeho filmů, až po snímání a osvětlení, je vyroben v úplném souladu a přizpůsoben těmto místům. To je možná jedna z věcí, které dodávají jeho filmům tak silný pocit realismu a autenticity, a je přinejmenším osvěžující, když vidíme, že existuje režisér ochotný tolik hledat kompromisy ze správných důvodů.

Obecně platí, že osvětlení je velmi jednoduché, ale velmi účinné, i když je zredukováno na minimum. Velmi brzy víme, že nepřijdou žádná velká překvapení. Costa co nejvíce využívá přirozené světlo a staví estetiku na tom, co s prostory, kde žijí jeho postavy, dělá přirozeně slunce.

„Svým způsobem neexistuje žádný jiný odkaz na osvětlení, jenom pohyb slunce v místě, které točíme. Musíme přesně vědět, odkud přichází, že zapadá a stoupá v té či oné chvíli; v srpnu je to tady, v září je to tam. To

⁴⁰ Manfredi Buonomo (2013) *Ossos conversation between Pedro Costa e Jean-Pierre Gorin*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/nDvPO9tqKSk> [Cit. 25/01/2021].

je něco, co musíme vědět. Snažíme se pracovat se zrcadly a odrazy. Někdy si musíme pomáhat s umělým světlem.“⁴¹

Výsledkem takového přístupu je velmi dramatický obraz, který se dobrovolně nebo nedobrovolně vrací ke Caravaggiovi podobnému šerosvitu, přičemž některé části obrazu jsou velmi dobře osvětlené, zatímco jiné jsou ponechány v naprosté tmě. Někdy je osvětlena pouze část obličeje a jindy je to zeď, zatímco lidská postava zůstává skryta svou siluetou, nebo je znázorněna pouze stínem.

Kromě světla můžeme, s přihlédnutím k dalším prvkům obrazu, ve všech Costových filmech pozorovat určitý minimalismus. V tomto smyslu můžeme vidět velmi silnou souvislost s Bressonem, vezmeme-li v úvahu pouze filmy jako *K smrti odsouzený uprchl* nebo *Deník venkovského faráře* (*Journal d'un curé de campagne*), kde se toho tolik říká jen přítomností lahve na stole, nebo tužky, stromu, pouhého stínu, které mají v Bressonovi stejnou hodnotu jako lidé, nebo vyprávění. V Costovi vidíme totéž – v záběru je jen velmi málo prvků, každý z nich na správném místě, má prostor k dýchání a nedusí se ani není pohřben stovkami dalších předmětů. Ve *Vitalině Varele* je malý domácí oltář, který vyrobila pro svého zesnulého manžela. Oltář je jednoduchý a malý, jsou tam jenom dva obrázky, dvě svíčky a květina - pravděpodobně všechno, co tam mohla dát. Tento oltář hraje ve filmu velmi důležitou roli, téměř jako leitmotiv, v němž vyznává veškeré opovržení, ale i veškerou lásku ke svému manželovi. Je to také místo, kde se schází s ostatními muži, přáteli svého zesnulého manžela ze sousedství. Tito muži, na druhou stranu, nemají žádné dialogové hlášky, jen tam jsou, stojí nad ní a téměř získávají status předmětů, zatímco objekty na obrázku mají mnohem větší roli a téměř se stávají postavami. Vitalina dostane v jednu chvíli dva ukradené parfémy od Zary a položí je na stůl, jako by byly svaté. Záběr těchto parfémů, způsob, jakým s nimi zachází, způsob, jakým jsou osvětleny, a co pro ni znamená jednoduchost poloprázdného parfému Zara, jsou

⁴¹ Tafoya, S. (2020, February 23) *The Camera Becomes a Friend: An Interview with Pedro Costa*. KinoScope. <https://read.kinoscope.org/2020/02/23/the-camera-becomes-a-friend-an-interview-with-pedro-costa/>

přesně to, co dává něčemu, co je neživé a tiché, obrovský význam, ale ve výsledku vypovídají strašně moc o osobě, která ten předmět má.



Vitalina Varela, Pedro Costa, 2019.

Podobné příklady lidí a předmětů, které si vyměňují své typické role, nebo se spíše dostávají do stejné roviny, najdete opět v *Kostech*. *Kosti* je film, který charakterizují lidé, kteří se opakovaně objevují v některých záběrech, nebo dokonce v detailech, ale neinteragují s hlavními postavami, nebo pokud ano, je to minimální a nijak to neovlivňuje vyprávění. Tyto postavy jsou jako pozorující stíny, duchové místa, lidé, kteří tam jsou, jako by patřili k domu, nebo k nábytku. Objeví se, a zmizí. Poslouchají, sledují a přesouvají se zpět do stínů. Existují, to je vše, co dělají, a v obraze dostávají velký prostor. Nejde o kompars,

ale plně přítomné postavy, přesto jsou přítomny, jako je přítomna malba na stěně, nebo pánev zapomenutá na sporáku, existující v prostoru, vyprávějící o sobě pouhým aktem, že tam jsou. Několik vybraných lidí spolu s několika vybranými objekty vypráví příběh místa, který je větší a drsnější, než může ukázat jeden film. Přiblížením se k těmto několika vyvoleným a tím, že si na ně zvykneme, se začneme vracet k tomu starému pocitu intimity, důvěrnosti. Je tam tak málo prvků, že si na všechny zvykneme velmi rychle, a když už není nic divného, pak se můžeme ponořit hlouběji do jejich pravdy.

Tyto posvátné vizuální prostory samoty a intimity jsou najednou znesvěceny agresivním kontrastním zvukem. Všechno, čeho Costa nedosahuje pomocí obrazu kvůli svým nízkým rozpočtům a způsobům, kterými se rozhodl pracovat, kompenzuje zvukem. Někdy je zdánlivě prázdná místnost zaplněna zvuky mluvících lidí, projíždějících aut a autobusů, štěkotem psů, techno hudbou v pozadí, kterou někdo poslouchá, a podobnými hluky obydleného prostoru. Tento postup nám toho říká tolik o susedství, ve kterém se nacházíme - jak tam není nic opravdu soukromé, protože každý může skrz tenké zdi slyšet vše, ale také to, jak těžké je uniknout a najít skutečně soukromý okamžik. Všechno je sdíleno, všechno je veřejné a ticha obrazu se nedostává vzhledem k drsnosti toho, co slyšíme.

„Líbí se mi, když máte tuto možnost obohacení, přivedení mnoha věcí, paralelních událostí, protichůdných věcí do záběru jen kvůli zvuku v diskusích, rozhovorech, životě toho prostředí. Velmi intenzivní, velmi bohatý, nikdy se nezastaví. Může být ticho, ale je to velmi živé. Je to trochu [jako] zvuk vesnice, kde si všichni představujeme, že bychom mohli žít. Ptáci, psi a něco, co má hodně co do činění s filmem, obrazem a zvukem, veřejný prostor a soukromý prostor - zejména v tomto typu susedství, kde pracuji. Lidé říkají, že tu není nic tajného. Všechno je sdíleno. Všechno, hlavně tragédie. Je to velmi intenzivní místo. Někdy může být v uličce více soukromí než doma v pokoji. Zmatek těchto

prostorů, nikdy nevíte, jestli jste venku nebo uvnitř. Jestli jde o místnost hned za domem, nebo jsou lidé na střeše. Funguje to zvláštním způsobem."⁴²

Další způsob, jak malovat zvukem větší obraz, je funkcí dialogů. Postavy mluví téměř, jako by šeptaly, skáčou ze vzpomínek do přítomného okamžiku zdánlivě bez koherence. Někdy mluví s duchy, někdy se vedle nich objevují mrtví lidé jako staří démoni z jejich minulosti. Prostřednictvím textu, prostřednictvím toho, co je řečeno, se dozvídáme o útrapách celých desetiletí života, aniž bychom se fyzicky pohnuli z chatrče oné osoby.

Snad nejvýstižnější příklad toho, jak slyšíme víc než to, co vidíme, lze najít ve filmu *Cavalo Dinheiro*, zejména ve scéně ve výtahu. Je to scéna dlouhá více než třicet minut, v níž Ventura, hlavní postava, vstupuje do výtahu nemocnice, kde se zotavuje, aby jezdil donekonečna. Když nastoupí, dveře se po dalších třicet minut nikdy neotevřou. Uvnitř výtahu na něj čeká postava vojáka. Muž, jehož pokožka je natřena tmavě zelenou barvou, má na sobě uniformu vojáka a drží zbraň, mluví s Venturou celou jízdu, aniž by otevřel ústa nebo oči. Tento voják je jako Venturovo alter ego, jeho část, která si pamatuje revoluci, léta práce zedníka, a která nemá v úmyslu přestat v boji. Ventura mu řekne „Neznám tě.“, ale voják odpoví „Tvá noc mě zná.“. Část, která Venturu straší, a která nám vypráví o epickém příběhu padlého vojáka revoluce. Do záběrů těch dvou vnikají další hlasy zvenčí - muži, děti, ženy, všichni Venturu volají, všichni z Venturovy minulosti. Od příběhu neúspěšné revoluce, přes příběh zedníka, stejně jako mnohých dalších zrazeného firmou a systémem, až po příběh manžela čekajícího na to, až se jeho žena vrátí z Kapverd. Všechny tyto informace jsou konstruovány pouze pomocí hlasů a jsou srovnávány s Venturou dneška - mužem v důchodu, jehož nejlepší odpovědí na všechna tato volání z minulosti je „Teď umírám“.

⁴² *Tamtéž.*



Cavalo Dinheiro, Pedro Costa, 2014.

Ve filmu *Vitalina Varela*, který je možná více než cokoli jiného o smyslu domova, je Vitalinin dům ve velmi špatném stavu a skrz střechu do něj neustále proniká déšť. Většinou je to opět ukázáno zvukem, scénami, kdy jsme s ní uvnitř jejího domu, ale do tohoto intimního prostoru si razí cestu zvuk bouře.

Kromě toho, že dialogy jsou psány společně s jeho herci, nebo spíše z jejich vzpomínek a jejich vyprávění o vlastních životech, tráví údajně Costův zvukař spoustu času zaznamenáváním všech druhů zvuků v okolí míst natáčení:

„Když tam jsem, a už jsem tam roky, zvuk se postupně stává velmi konkrétním. Formuje svůj vlastní rytmus a pohyb. Snažím se to znovu

vytvořit spoustou nahrávek, zvuků prostředí, které nahrává zvukař. (...) Zvukař chodí po okolí a nahrává všechno možné dnem i nocí. To je velmi užitečné, protože skončíme s kufrem plným zajímavých věcí, které můžeme použít při stříhání. Zvukové stopy mých filmů jsou kombinací přímého zvuku a všeho, co místo obklopuje. Je to jako skladba, řekněme. Někdy je to jen detail nebo hlas, zvuk vzduchu nebo větru. Jindy je to více nabitě. Dvě nebo tři konverzace, televize atd."⁴³

Celkově lze říci, že Costa má tendenci vytvářet svůj vlastní proces, svůj vlastní způsob práce a natáčení filmů, a to jak co do poetiky, tak po stránce formy. Když mluví o *Ve Vandině pokoji*, popisuje to velmi jasně:

„Film, jaký jsem chtěl natočit, se liší od konečného výsledku, ale také je velmi blízký smyslu, ve kterém bylo pro mě skutečně možné přiblížit se širšímu a svobodnějšímu obzoru, nezávislému na filmu a více vázanému vztahy mezi lidmi, přirozenými světly, plynutím času, ročními obdobími...“⁴⁴

V tomto smyslu také vidíme silnou souvislost s Bressonem - tuto myšlenku co nejmenšího ovlivňování světa, který zachycujeme. Máte svůj narativní kontext, své modely, své dialogové linie, své lokace, a zbytek pochází z pozorování, nikoli z vnucování. Jedná se o respektování místa, kde natáčíte, ale také o poskytnutí prostoru kameře, aby dělala to, k čemu byla vyrobena; a tím, že pro vás zachytí věci, které jste ani nečekali, že byste našli, vytváří kouzlo filmu, poetiku. „Nežeň se za poezií. Sama proniká spojeními (elipsami).“⁴⁵

⁴³ *Tamtéž.*

⁴⁴ giusa80 (2007) *Intervista a Pedro Costa*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/1h2zBBaSfO0> [Cit. 29/01/2021]

⁴⁵ Bresson, R., *Note sul cinematografo, op. cit.*, str. 37.

Ráda bych uzavřela tuto kapitolu slovy velkého současného umělce Jeffa Walla, který komentoval Costův film *Kosti*. To, co říká, se shoduje zejména s tématem této práce, a způsob, jakým to formuluje, poskytuje hluboké pochopení Costovy práce a jeho spojení s autorem, jako je Bresson:

„Když jsem poprvé viděl *Kosti*, okamžitě mi to připomnělo pozdější filmy Roberta Bressona, ty barevné. Měl jsem pocit, že Pedro Costa byl velmi pečlivý a pozorný Bressonův student. Kombinace realismu a velmi nestranné, snad až metafyzické formy poezie, kterou najdeme v nejlepších aspektech přinejmenším u Bressonových filmů, se zdají být velmi ústřední pro druh obrazů a zvuků, které chtěl zaznamenat a dát na film Pedro Costa. Taková tichá, ale intenzivní poezie, která se dívá na každý předmět na světě, na každou tvář, na každé zvíře téměř rovnocenným způsobem, nebo alespoň způsobem, který projevuje stejný zájem o konvici na kávu, o obklady za kamny, o něčí vlasy, o to, co visí ve dveřích, o bundu, kterou má na sobě dítě, ať je to cokoli, strom přes silnici. Všechny tyto věci dohromady tvoří určitý druh vize, která úzce koresponduje, myslím, se způsobem, jakým vidíme svět normálně a přenáší to na nás intenzivnějším způsobem, který nám někdy ukazuje, jaké to je mít zážitek.“⁴⁶

⁴⁶ Pablo Useros (2014) *Jeff Wall on Pedro Costa*. [online video] Dostupné z: <https://vimeo.com/121562419> [Cit. 11/02/2021]

KAPITOLA 4 – TŘI DALŠÍ NÁZORY

Vzhledem k tomu, že je Bresson jedním z nejvlivnějších filmařů v historii, počet současných režisérů, na které měl vliv, by mohl být nekonečný. Doposud jsme se zaměřili na dva režiséry, na které měl velmi přímý dopad a kteří o tom otevřeně hovoří. Vliv Bressonova jazyka na jejich filmy je velmi jasný a lze jej najít v celé jejich filmografii. V této kapitole se pokusím zmenšit mezeru mezi tvůrci zmíněnými a těmi nejmenovanými, kteří si zmínku zaslouží. Budu hovořit o těch současných režisérech, které na mě v poslední době měly snad největší vliv, a pokusím se analyzovat alespoň jeden film každého z nich.

4.1 - Jessica Hausner

Před rokem nebo dvěma lety jsem měla to potěšení sledovat projekci filmu *Lurdy* (*Lourdes*) z roku 2009 od rakouské režisérky Jessicy Hausnerové. Hausnerová se od Bressona v mnoha věcech velmi liší a možná se více podobá někomu, jako je Buñuel, ve své zvrácené kritice norem společnosti a tendenci převracet společenské konvence. Přesto, spíše než že by byla Bressonovou stylistickou kopií, jsem v Hausnerové cítila přítomnost některých myšlenek Bressonova světa, spíše ideologickou spojitost než formální.

Při sledování *Lurd* je jedním z prvních dojmů, které film zanechává, myšlenka, že svět není černobílý a že neexistují žádná pravidla, kterými by se měl člověk řídit, aby v životě dosáhl určitého výsledku (v tomto případě aby se zázračně vyléčil). Zdálo se mi to docela podobné tomu, co se děje v *Penězích* (*L'Argent*), kde se podle všeho čestný a nevinný muž ztratí následkem zvratu osudu, který ho přiměje klesat níže a níže v morálním kodexu společnosti. Stalo se mu něco, co nemohl ovlivnit, a co si nijak zasloužil. Otázka zázraku je v *Lurdách* zobrazena velmi podobně: hlavní hrdinka je zázračně vyléčena z nevléčitelné nemoci, i

když nebyla tou, kdo věřil v Boha nejsilněji, ani tou, kdo se nejvíce modlil nebo dělal ty nejlepší skutky. Ve skutečnosti existuje další postava, jedna ze zdravotních sester, která je ve své víře a oddanosti asi ta nejčistší, ale ona je ta, která nakonec umře a není nikdy vyléčena. Zázrak je také nejasný, protože na konci filmu vidíme hlavní postavu padat a sedět na jejím invalidním vozíku, takže se tento film rozhodně nesnaží nabídnout žádné odpovědi nebo řešení otázky víry, zázraků nebo života samotného. Hausnerová nám ukazuje jen zlomek reality, vědomá si toho, že se film nemůže snažit podat ucelený obraz, a tak nám předkládá jen některé kousky mnohem větší hádanky a vytváří více otázek než odpovědí. Jednou z hlavních otázek v tomto filmu je otázka víry, což je rovněž opakující se téma v Bressonovi, i když ho ztvárňují zcela odlišně. V Bressonovi lze cítit sílu víry jako něco, do čeho se postavy rodí a co se ve skutečnosti nikdy nezpochybňuje, zatímco u Hausnerové je to mnohem konfliktnější: v jedné části vyličeeno cynicky, ale v druhé části existuje přání, aby Bůh existoval, aby bylo něco víc.

Dále je zajímavé sledovat podobnosti v přístupu k hraní (nebo nehraní). Hausnerová, na rozdíl od Bressona, totiž angažuje profesionální herce, což se zdá být ideologicky v rozporu s Bressonovými principy. O co se Hausnerová s těmito herci snaží, je nicméně velmi minimální výsledek jejich hraní. Jednou řekla, že na svých castinzích nutí herce jíst nebo tančit, aniž by jim dávala jakékoli jiné instrukce, jak to dělat.⁴⁷ To, co hledá, je mechanická akce, nevědomé konání. Její dialogy navíc přispívají k této obecné myšlence skrývání toho nejdůležitějšího - emocí a myšlenek. Její postavy velmi dobře vědí, které sociální normy se od nich očekávají a co by měly v určitých situacích říkat, což má za následek, že nikdy nemluví upřímně nebo od srdce. Celé prostředí Lurd je samo o sobě velmi formální a postavy jsou obklopeny lidmi, které příliš dobře neznají a kteří tu jsou, aby jim pomohli, a tak jsou v pozici nekonečné zdvořilosti a vděčnosti, ačkoli uvnitř mohou být rozzlobené svou situací nebo týmiž lidmi, kteří jim pomáhají.

⁴⁷ gbgfilmfestival (2012) *GIFF 2012, Jessica Hausner, Master Class*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/hyxPs9bkRJI> [Cit.: 14/02/2021]

Tím, že neřeknou, co cítí a co si myslí, a ani neprojevují city, ale nechají své úkony a slova být mechanickými, se nevyhnutelně to, co je skrýváno, stane tím, co je nejviditelnější - podtext vyplývá na povrch díky kontrastu toho, co je řečeno, co je ukázáno a jak je to ukázáno.

4.2 - Lisandro Alonso

Dalším filmařem, kterého bych chtěla analyzovat, je Lisandro Alonso, zejména jeho film *Liverpool* z roku 2008. Jedná se o film zasazený do argentinských hor, který vypráví příběh námořníka, který se vrátí domů do vesnice, ve které se narodil a kde nechal nemocnou matku a retardované dítě, než opět odejde. Stejně jako v Hausnerové, i v případě Alonsa asi existují filmaři, jejichž vliv je v Alonsových filmech mnohem patrnější než vliv Bressona - například Tarkovský nebo Sokurov. Přesto si myslím, že Bresson je v Alonsovi jasně přítomen, spíše v morálním než estetickém ohledu.

V kapitole věnované Bressonovi jsme zmínili, jak měl velmi silnou, téměř ideologickou preferenci toho, co nazval vnitřní hnutí postav, v protikladu k vnějším pohybům akce. Bresson často kritizoval filmy s příliš intenzivní vnější akcí jako příliš pomalé na emoční úrovni. Alonsův film je příkladem současného výkladu této myšlenky. Jeho film by se dal popsat, pro nedostatek lepšího pojmu, jako pomalý, posuzuje-li se podle doby trvání záběrů nebo malého počtu dialogových linií. Avšak přestože jsou záběry dlouhé a nedochází k mnoha dialogům, pohyb a napětí filmu jsou konstantní. Tempo filmu tedy rozhodně nevypadá jako estetická volba provedená a priori, ale spíše jako něco, co vyplynulo přirozeně z vnitřní potřeby filmu, jako by si to vynutil sám film. Zdá se, že s hlavní postavou se toho děje hodně, takže film sleduje jeho přirozený vnitřní rytmus a ve filmu není skutečně pomalý okamžik.

To je něco, co lze najít ve filmu jako *Deník venkovského faráře*, kde je u hlavní postavy stejná osamělost jako u té v *Liverpoolu*, podobné chování, co se týče alkoholu, a tendence uzavírat se ve svém vnitřním světě, k němuž máme privilegovaný přístup prostřednictvím komunikace pomocí filmového média. Tyto dva filmy jsou, až na dvě částečně podobné postavy, vizuálně natočeny zcela odlišně. *Deník venkovského faráře* obsahuje převážně detaily a vede nás do vnitřního světa kněze také díky jeho vnitřnímu dialogu prezentovanému pomocí *voice-over*. *Liverpool* má naproti tomu v celém filmu jeden jediný detail - když se hlavní hrdina po flámu probudí ve starém autobuse, než odejde do své vesnice. Zbytek záběrů je převážně široký a spíše než blízkost inspirují vzdálenost od hlavní postavy, což je vzdálenost, kterou staví mezi sebe a všechny ostatní. Jde tedy o úplně jiný úhel pohledu, ale oběma se podaří dosáhnout silné intimity a emocionálního spojení, svými vlastními způsoby, tím, že prvky spíše odebírají, než přidávají.

4.3 - Paul Schrader

Na rozdíl od dvou výše uvedených filmařů je Paul Schrader stylisticky Bressonovi docela podobný, zejména ve svém posledním filmu *Zoufalství a naděje* (*First Reformed*). Na rozdíl od Alonsa, ale podobně jako Bresson, se Schrader v tomto filmu velmi přibližuje tvářím svých postav, s častým používáním detailů. Nevyhnutelně se znovu nabízí srovnání s *Deníkem venkovského faráře*. Je tomu tak proto, že Schraderův film také pojednává o knězi v morální krizi, pro kterého je obtížné přijmout různé způsoby, jakými se zlo ve světě prezentuje, a které se projevily v problému znečištění Země. I zde, stejně jako v Bressonově filmu, si hlavní postava vede deník, kterým nás provádí jeho hlas a umožňuje nám vstoupit do jeho vnitřního světa.

Zajímavé je sledovat tento film v kontextu Schraderovy filmografie jako režiséra, protože *Zoufalství a naděje* vyčnívá ze zbytku jeho práce. Schrader zahájil svou

cestu ve filmu jako filmový kritik a předtím, než se stal scenáristou a režisérem, napsal knihu o Bressonovi, ale i dalších režisérech, jako jsou Ozu a Dreyer⁴⁸. Tématem této knihy bylo, co pojmenoval transcendentální styl ve filmu, nebo jednoduše řečeno styl filmu, který nachází svůj základ spíše v duchovnu než ve vyprávění příběhů (zde se nutně ozývá Reygadasova dichotomie přítomnosti proti reprezentaci). *Zoufalství a naděje* vypadá jako film, ve kterém se nyní vydává na cestu transcendentálního filmu nejen jako kritik nebo analytik, ale konečně jako filmař. Víra se nevyhnutelně stává jedním z ústředních témat filmu; víra a neustálý boj mezi dobrem a zlem uvnitř každého z nás, nebo spíše boj mezi tím, v co chceme věřit, a surovou pravdou, kterou v životě vidíme.

Toto téma lze také rozvést jako dichotomii mezi posvátným a profánním, která je v Bressonu velmi přítomná v každém filmu, ale možná nejcharakterističtější je v tomto případě *Kapsář (Pickpocket)*, film o muži se silnou morální vírou, který dělá něco, co je považováno za zcela nemorální, ale při tom najde svou morální nadřazenost a vykoupení. Schraderova postava v *Zoufalství a naději* nepadá od téže myšlenky daleko. Film se postupně dopracuje k tomu, že se rozhodne vyhodit do vzduchu v kostele - velmi nemorální čin, který se rozhodne udělat právě kvůli svému morálnímu přesvědčení, protože z morálního hlediska mu nezbyvá žádná jiná volba.

Jinou podobností je způsob, jakým Schrader dává důležitost objektům v záběru. Kněžův zápisník, jeho láhev whisky, jeho počítač hrají při odhalování postavy a jejich vnitřních bojů nesmírnou roli. Krása tohoto filmu spočívá v tom, že stejně jako *Kapsář* nachází spásu v lásce a ve spojení s jinou osobou. To se stane v momentě, kdy už je vše ztraceno, ale určitým způsobem to víře otevře dveře, aby zvítězila nad zoufalstvím ztraceného muže.

⁴⁸ Schrader, P., *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 1. vyd., Oakland: University of California Press, 2018. ISBN: 9780520296817.

Opět se jedná o film, kde fyzicky neexistuje dominantní akce a pohyby kamery téměř neexistují. Přesto je vnitřní napětí postav extrémně intenzivní a poutavé. Možná by bylo nejlepší zakončit slovy, která o tomto aspektu Bressonova filmu a jeho důležitosti v historii filmu řekl sám Paul Schrader:

„I když lidé nejsou přímo ovlivněni Bressonem, je důležité, abyste uměli natočit film s jeho druhem estetiky. Samotná skutečnost, že to dokážete, je v rozporu s tím, co si mnozí z nás myslí, že je film – je-li film kinetický, o akci a empatii, pak dvě věci, kterým se Bresson vyhýbá, jsou akce a empatie.“⁴⁹

⁴⁹ Schrader, P. in Brooke, M. (2012, February 10). *Robert Bresson: Alias Grace*. Sight and Sound. <https://web.archive.org/web/20120803090354/http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49407>

ZÁVĚR

Tato práce se zrodila v první řadě z lásky k filmům Roberta Bressona a některých současných autorů, kteří se zdáli být propojeni s určitými starými hodnotami, hodnotami, které se někdy zdají být ztraceny v mnoha velkých produkcích, se kterými se dnes setkáváme. Vycházela tedy z myšlenky, že bude existovat způsob, jak tyto vazby najít, a to nejen na smyslové úrovni, ale že by mohly být jasně definovány a dokázány formálnější analýzou díla a myšlenek jednak Bressona, jednak zainteresovaných současných filmařů. Proto tato práce, stejně jako filmy, které v ní byly analyzovány, vycházela ze zkoumání, v dnešním filmu, něčeho skutečného, a ne reprodukce něčeho skutečného. Docela silná myšlenka, která, jak jsme odhalili, je jádrem tohoto umění.

Je zřejmé, že seznam režisérů, které jsme analyzovali, musel být omezen. Mohl by pokračovat mnoha dalšími významnými jmény, jako Lucrecia Martel, Leos Carax nebo Amat Escalante, abychom jmenovali alespoň některé, a to byl zcela opomenut svět asijského filmu. Bylo by prakticky nemožné provést úplnou a vyčerpávající analýzu všech režisérů, které Bresson ovlivnil, takže výběr musel být zúžen na pár jmen. Přesto se jedná o velmi silné osobnosti, které si zaslouží, aby byl věnován čas jejich zkoumání a objevení.

Prostřednictvím tohoto procesu bylo možné si všimnout, jak je Bresson, ať už vědomě nebo nevědomě, cíleně nebo nechtěně, velmi přítomen v přístupu a v myšlenkách některých z nejdůležitějších filmových tvůrců současnosti - těch, kteří se nesklánějí před tím, co vnucuje odvětví, ale bojují za pozici filmu jako umění zabývajícího se lidskou bytostí a za svou vlastní důstojnost filmařů, kteří chtějí vytvářet vlastní procesy výzkumu, tvorby a objevování. Jedná se o filmaře, kteří si uvědomují nekonečné možnosti filmu a toho, kolik nám může dát zpět a naučit nás o sobě, o lidskosti, pokud k nim přistupujeme správným způsobem a poskytujeme správné vstupy. Jejich srovnání s filmařem jiné éry pomohlo

pochopit, co je na tom, co tito tvůrci dělají, opravdu důležité. Poslouchat Bressona, jak mluví o mechanismu kamery, se zdá být jako sledovat někoho, kdo je ještě ohromen možnostmi relativně nového média. Dnes už na nás nezapůsobí něco, co považujeme za samozřejmost, protože je to všude kolem nás. Existují však někteří filmaři, kteří se stále nechávají uchvátit filmovými možnostmi. Pro filmový jazyk je osvěžující být vedeni takovými mozky, které stále nacházejí něco nového v médiu, které je na některých místech konsolidováno do statické reprodukce nejhorších využití sebe sama (jako televize). A co víc, je to často právě díky jejich schopnosti být neustále ohromeni a překvapeni nekonečnými možnostmi jednoduchého zvukového záznamníku a kamery, že jsou tito autoři tlačeni, aby přehodnotili směřování filmu a způsob, jakým je dnes lidská bytost zobrazována.

V době, kdy je film jakoby čím dál víc uměle vytržen ze života, z reality, z pravdy, se zdá být naléhavost návratu k určitým pilířům umělecky etického, umělecky morálního pojetí filmu a reality nevyhnutelná. Když byl dotázán na Bressona, Paul Schrader řekl:

„Je nejvýjimečnější z umělců. Čas od času se někdo pokusí udělat bressonovský film – dá se říci, že Béla Tarr nebo Angelopoulos nebo Sokurov k této tradici náleží, ale jejich filmy jsou spíše o tichosti než o tom, co dělal Bresson. Je jako světlo, cesta, cesta nahoře v dálce: je velmi vzrušující vědět, že to světlo stále svítí, ale nikdy se tam nedostanete.“⁵⁰

A já s dovolením dodám, že toto světlo, o kterém Schrader hovoří, světlo, které stále svítí, nadále hoří právě díky tvůrcům, kteří za něj dnes ještě stále bojují a znovu a znovu ho zapalují každým novým filmem, který vytvoří.

⁵⁰ Schrader, P., in Brooke, M. (2012, February 10). Robert Bresson: Alias Grace. Sight and Sound. <https://web.archive.org/web/20120803090354/http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49407>

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A LITERATURY

1. Knihy

- Bazin, A. *Che cos'è il cinema? [Co je to film?]*, 1. vyd. Milano: Garzanti Editore, 1999. ISBN 978-88-11-67458-0.
- Bertoncini, M., *Teorie del realismo in André Bazin [Teorie realismu v André Bazinovi]*, 1. vyd. Milano: Il Filarete, 2009. ISBN: 978-88-79-16418-4.
- Bresson, R., *Note sul cinematografo [Poznámky o kinematografu]*, 4. vyd. Benátky: Biblioteca Marsilio 2008. ISBN 978-88-317-4896-3.
- Bresson, R., *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983.*, 1. vyd. New York: New York Review Books, 2016. ISBN 978-1-68137-045-3.
- Grignaffini, G., *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto [Znalosti a teorie filmu. Němé období]*, 1. vyd. Bologna: Editrice CLUEB, 1989. ISBN: 88-491-0373-5.
- Propp, V., *Morfologia della fiaba [Morfologie pohádky]*, 4. vyd. Řím: Newton Compton Editori, 2006. ISBN: 978-8-88289-843-4.
- Schrader, P., *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 1. vyd. Oakland: University of California Press, 2018. ISBN: 978-0-52029-681-7.

2. Filmy

- *Liverpool*, Lisandro Alonso, 2008.
- *Deník venkovského faráře (Journal d'un curé de campagne)*, Robert Bresson, 1951.
- *K smrti odsouzený uprchl (Un condamné à mort s'est échappé)*, Robert Bresson, 1956.
- *Kapsář (Pickpocket)*, Robert Bresson, 1959.
- *Lancelot od jezera (Lancelot du Lac)*, Robert Bresson, 1974.
- *Peníze (L'Argent)*, Robert Bresson, 1983.
- *Kosti (Ossos)*, Pedro Costa, 1997.
- *Ve Vandině pokoji (No Quarto da Vanda)*, Pedro Costa, 2000.

- *Mládí vpřed (Juventude Em Marcha)*, Pedro Costa, 2006.
- *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014.
- *Vitalina Varela*, Pedro Costa, 2019.
- *Krev (Sangre)*, Amat Escalante, 2005.
- *Lurdy (Lourdes)*, Jessica Hausner, 2009.
- *Provaz (Rope)*, Alfred Hitchcock, 1948.
- *Japonsko (Japón)*, Carlos Reygadas, 2002.
- *Tiché světlo (Stellet licht)*, Carlos Reygadas, 2007.
- *Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012.
- *Naše doba (Nuestro Tiempo)*, Carlos Reygadas, 2018.
- *Zoufalství a naděje (First Reformed)*, Paul Schrader, 2017.

3. Internetové stránky

- Brooke, M. (2012, February 10). *Robert Bresson: Alias Grace*. Sight and Sound. <https://web.archive.org/web/20120803090354/http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49407>
- Kasman, D. (2020, February 19). *Cinema must be a ritual: Pedro Costa discusses "Vitalina Varela"*. MUBI. <https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela>
- Rodríguez, C. (2019, May 6). *"El cine es una revelación": Reygadas*. La Tempestad. <https://www.latempestad.mx/reygadas-entrevista/>
- Tafoya, S. (2020, February 23). *The Camera Becomes a Friend: An Interview with Pedro Costa*. KinoScope. <https://read.kinoscope.org/2020/02/23/the-camera-becomes-a-friend-an-interview-with-pedro-costa/>

4. Online videa

- Escuela Superior de Cine ESCINE (2020) *Carlos Reygadas/ MASTERCLASS*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/95IWQIGHfh0> [Cit. 3/12/2020]
- Escuela Superior de Cine ESCINE (2020) *Amat Escalante / MASTERCLASS 2020*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/IA6Bz1Aik0o> [Cit. 2/02/2021]

- gbgfilmfestival (2012) *GIFF 2012, Jessica Hausner, Master Class*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/hyxPs9bkRJI> [Cit.: 14/02/2021]
- giusa80 (2007) *Intervista a Pedro Costa*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/1h2zBBaSfO0> [Cit. 29/01/2021]
- International Film Festival Rotterdam (2019) *Masterclass Carlos Reygadas*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/x6bes4b3jeQ> [Cit. 24/11/2020]
- Manfredi Buonomo (2013) *Ossos conversation between Pedro Costa e Jean-Pierre Gorin*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/nDvPO9tqKSk> [Cit. 25/01/2021]
- Pablo Useros (2014) *Jeff Wall on Pedro Costa*. [online video] Dostupné z: <https://vimeo.com/121562419> [Cit. 11/02/2021]
- The Seventh Art (2016) *Pedro Costa Interview - The Seventh Art*. [online video] Dostupné z: <https://youtu.be/C1kCwAO0Uqk> [Cit. 25/01/2021]

5. Přednášky

- Reygadas, C., *Carlos Reygadas a jeho tvůrčí metoda*. (přednáška) Praha: AMU, 30.10.2020.