



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Krev

Pedro Costa

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

ÚVOD str. 2–5

- CinEd: Kolekce filmů, filmová výchova **str. 2**
- Proč tento film? – Základní informace – Plakáty **str. 3**
- Charakteristika a synopse **str. 4–5**

FILM str. 6–13

- Kontext: Konec 80. let... krevní dluh **str. 6**
- Pedro Costa, režisér velkého světa i okraje společnosti **str. 8**
- Film v kontextu díla: Krev a etika při natáčení **str. 9**
- Filmografie **str. 11**
- Souvislosti **str. 12**
- Svědectví k filmu: lidé, kteří se podíleli na vzniku **str. 13**

ANALÝZA str. 14–21

- Kapitoly **str. 14–15**
- Filmové otázky
 - 1 – Obrazy: viditelný ostrov obklopený neviditelnem **str. 16**
 - 2 – Zvuky: Co je slyšet, je také obraz **str. 17**
- Analýza obrazu: odchod otce **str. 18**
- Analýza záběru: nová rodina **str. 19**
- Analýza sekvence: láska a smrt jsou součástí života **str. 20–21**

SOUVISLOSTI str. 22–31

- Obrazy-Reflexe **str. 22–23**
- Dialogy mezi filmy **str. 24–25**
- Přechody:
 - 1 – Fotografie: tmavé obrazy jsou realitou **str. 26–27**
 - 2 – Architektura: obývat černou — problém architektury **str. 28**
- Kritické přijetí: zkřížené pohledy **str. 29**
- Pedagogické návrhy **str. 30**

CINED: KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, jež svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Sledujeme je na různých velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografii ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přináší vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních – jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různých dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek – pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů a schopnosti vybrat obrazy, roztřídit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Autor tohoto materiálu :

Carlos Natálio je filmový kritik (À pala de Walsh, La Furia Umana, Ordet) a grantový výzkumník v oblasti film studies, teorie médií a filosofie techniky. V současnosti dokončuje svoji doktorskou dizertaci pod vedením francouzského filosofa Bernarda Stieglera.

Poděkování :

Pedro Costovi, Manuele Viegasové, Pedro Caldasovi, Terese Garcie and Joaně Cabralové, Isabelle Isabelle Bourdonové, Nathalii Bourgeoisové, Mélodie Cholméové, Agnès Nordmannové a Léně Rouxelové.

Hlavní koordinátor :

Odborná redakce : Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Copyright : CinEd / Institut français / Os Filhos de Lumière

Překlad do češtiny : Barbora Menclová

Jazyková korektura : Lucie Sichingerová

Vydala : Asociace českých filmových klubů, z. s.

PROČ TENTO FILM?

Ve chvíli, kdy stále více mladých lidí začíná točit filmy, je Pedro Costa pro další generace bezpochyby jednou z největších inspirací. Od filmu **Krev** až do současnosti umí s velkým nasazením vytvářet jedny z nejvíce fascinujících děl portugalské kinematografie.

V seznamu hlubokých a odhalujících pozorování/ přeměny reality – především v postoji své země ke koloniálnímu dědictví – je Costa současným nástupcem takových režisérů jako Robert Bresson nebo dvojice Jean-Marie Straub a Danielle Huillet. Nástupcem ve smyslu hlubokého odevzdání se práci: etický svými snímky, profesionální ve svém oboru. Je ale také nástupcem ve smyslu vytváření aktuálních filmů s velkým dopadem na svět. Proto bezpochyby patří mezi autory v kolekci CinEd.

Pedru Costovi bylo pouhých 29 let, když natočil film **Krev**. Vytvořit jako první celovečerní snímek o lásce a vytrvalosti jednoho tvrdohlavého chlapce umožňuje pochopit kořeny filmografie tvůrce. Pochopit, z čeho vychází jeho nedostatek barevnosti, hrdost na jednoduchost postav, hledání domova, rodiny a kořenů, to vše jako velké téma jeho světa. Pracovat s **Krví** ale také znamená osvojit si, jak vzniká film. Z technického pohledu se jedná o přesné kompozice, úsporné použití světla, vedení herců a práci s přítomným a evokujícím zvukem. Z pohledu vyprávění se musí postavy vypořádat s tím, jak žít bez otce a najít si svou vlastní cestu.

Jak Nino s Vicentem, tak Pedro Costa jsou symboly pozitivního myšlení v období dospívání. Experimentovat, měnit, vyvíjet se, respektovat, růst – to všechno jsou slovesa, která jsou součástí slovníku kinematografie. A z této pozice jako poklony sedmému umění vychází i díla z kolekce CinEd. **Krev** nás učí ještě jednu věc: obraz nikdy nevznikne sám. Film Pedra Costy proto umožňuje mladému divákovi vidět obrazy, které inspirovaly samotného režiséra. To je celá filmová historie a její síla v emocích a ve výrazech, která vyniká v každém momentu tohoto dobrodružství dětí na cestě dospívání a k dospělosti.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Země původu: Portugalsko

Stopáž: 1h 35

Formát: černobílý — 1,66: 1–35 mm

Světová premiéra: 6. září 1989 na filmovém festivalu v Benátkách

Premiéra v Portugalsku: 7. prosince 1990

Režie: Pedro Costa

Scénář: Pedro Costa

Producent: Vítor Gonçalves

Produkce: Trópico Filmes

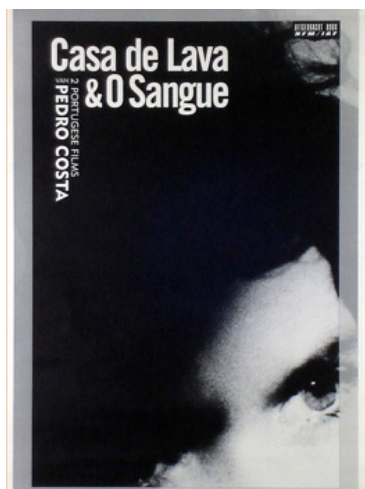
Fotografie: Martin Schäfer, Acácio de Almeida e Elso Roque

Hudba: Pedro Caldas e Gerard Rousseau

Střih: Manuela Viegas

Výprava: Rita Lopes Alves

Hrají: Pedro Hestnes (Vicente), Nuno Ferreira (Nino), Inês de Medeiros (Clara), Canto e Castro (otec), Luís Miguel Cintra (strýc), Henrique Viana e Luís Santos (věřitelé), Isabel de Castro (žena) a zpěvák Manuel João Vieira (Zeca)



Dospívání

Cinefilie



Černá a bílá

Dvojznačnost

Snovost

CHARAKTERISTIKA

DOSPÍVÁNÍ

Dospět je nalézt cestu domů

Krev je o dvou bratrech, kteří se musí naučit žít bez svého otce. Starší Vicente je donucen čelit světu dospělých i následkům a dluhům, které mu zanechal jeho otec. Mladší Nino, který ještě úplně nechápe celou situaci, je donucen přestat se dívat na svět dětskýma očima a rychle dospět. V nové rodině, která se utvoří, si ostříhají vlasy, mění tváře i oblečení a volí si svoji roli. Po celou dobu se učí vyrovnat se s osamělostí, čelit „zlým vlkům“, které představují adoptivní rodiče, a nalézt cestu k domovu, který si vybrali. Také pro Pedra Costu natočení tohoto celovečerního filmu znamenalo, že se etabloval jako filmař a našel svou vlastní cestu.

CINEFILIE

Filmy, které milujeme, jsou naše rodina.

Pokud cinefilie je láska k filmům, potom naši oblíbení filmaři jsou našimi rodiči, u kterých hledáme lásku a útočiště. Z tohoto důvodu se Pedro Costa, vyprávějící příběh dvou sirotek, odvolává i na tuto širší rodinu. Rodinu pevných a neviditelných krevních pout, která se nachází na všech kontinentech. Není proto možné porozumět původu *Krve* bez její návaznosti, která čerpá z francouzské kinematografie a její strohosti (Robert Bresson), z japonské jednoduchosti (Yasujiro Ozu), z německého zaměření na detail (Straub a Huillet), z klasické a tragické americké lásky (Friedrich Murnau, Nicholas Ray) a z tajemných a snových nadčasových světů (Charles Laughton, Jacques Tourneur).

ČERNÁ A BÍLÁ

Černá je barva

Tento výrok vyslovil malíř Henri Matisse a byl to João Bénard da Costa, velký portugalský filmový kritik (viz Příjetí kritiky: zkřížené pohledy str. 29), který si ho vypůjčil, aby popsal význam barvy v kinematografii Pedra Costy. Umístil ho tím do dlouhého seznamu umělců v dějinách umění, kteří pracovali s černou barvou. V **Krvi** černá znamená mnohem více než nepřítomnost dalších barev. Natáčení na černobílý film v tmavých odstínech značí nejen pochmurnost a tajemnost tohoto příběhu – dědice pesimistických trosek období po druhé světové válce – ale také hranici mezi viditelným a neviditelným, mezi tím, co se stalo a co se mohlo stát.

DVOJZNAČNOST

Objevit, co je za viditelným

Jak bude podrobně rozebráno dál, tento film se snaží spíše otázky pokládat než na ně odpovídat. V tomto smyslu natáčení vychází z principu, že to, co vidíme a slyšíme, je „viditelný ostrov obklopený neviditelnem.“ Prostřednictvím elipsových postav, záběrů ve stínu i v protisvětle, mimo obraz i dvojznačných dialogů se snaží vytvořit podivuhodné místo imaginací. „Víš, co byl největší vynález lidstva?“ ptá se Nino Vicente. Nino to bratrovi nikdy neprozradí stejně jako další tajemství, která tak zůstávají na divákovi, aby je odhalil.

SNOVOST

Krajina je prostor snů a mrtvých

Noc byla tmavá a měsíc nesvítil/ a v dálce bylo slyšet vlka výt. Toto je dětská písnička, kterou slyšíme v úvodní části **Krve**, brzy poté, co vidíme tři spící děti, které se neklidně převálují. Od prvních momentů je tak zřejmé, že celý příběh dospívání je rámován snovou atmosférou okouzlujících i hrozivých nocí, hrozbou, která je podpořena dětskou představivostí. Tento svět je tvořen všemocným lesem s jeho strašidelnými stinnými a nahýbajícími se stromy, rákosím močálu u řeky osvětleným pouze měsíčním svitem nebo větrné pláň. Pokud je toto místo snů, odkud přicházejí mrtví, je také protikladem k další „hrozbě“, tvořené rovnými liniemi a velkými budovami v centru Lisabonu.

SYNOPSIS

První film Pedra Costy se věnuje dospívání dvou bratrů, Vicenta (17 let) a Nina (10 let), kteří se učí žít bez svého otce. Ten je nemocný a často odchází z domu na léčení. Jednu noc Vicente vyloupí lékárnu a zavře otce v jeho pokoji. Druhý den požádá Claru, svou přítelkyni a učitelku ve škole, aby mu pomohla s otcovým tělem. Po návratu ze hřbitova řekne svému bratrovi, že jejich otec se už nevrátí. Nastává čas změn, kdy se učí žít sami. Přichází Vánoce a zdá se, že vše je v pořádku. Ale Vicenta přepadnou dva otcovi věřitelé, kteří od něho chtějí vrátit peníze, jež jim otec dlužil. Z Lisabonu přijíždí strýc, který, když se dozví o smrti svého bratra, chce Nina odvézt do města. Jednu noc, když Clara a Vicente odejdou na pouť, se podaří strýcovi Nina unést. Když Vicente přijíždí do strýcova domu, aby dostal Nina zpátky, je chycen věřiteli svého otce. V závěru filmu oba uvězněni bratři utíkají o silvestrovské noci svým pronásledovatelům a vydávají se na cestu domů.

KONTEXT

KE KONCI 80. LET...
KREVNÍ DLUH

Bylo to několik let poté, co Pedro Costa dokončil Filmovou školu a v pouhých 29 letech natočil **Krev**. Proto je tento film charakteristický i tím, že je součástí procesu učení, kdy se v malém štábu potkali kromě jiných i jeho kolegové ze školy. Již před jeho další rozsáhlé práci s neherci v budoucích snímcích, Costa našel chlapce představujícího Nina pod skutečným jménem Nuno Ferreira v jednom dětském domově. Jedná se dosud o jedinou zkušenost tohoto typu v kinematografii. Z dalších postav tu vystupuje Pedro Hestnes („Vicente“), Inês de Medeiros („Clara“), Luís Miguel Cintra („strýc“), Canto e Castro („otec“), Henrique Viana e Luís Santos („věřitelé“), Isabel de Castro („žena“) a zpěvák Manuel João Vieira („Zeca“). Film byl natáčen od října do prosince 1987 v Barreiro, ve Vale de Santarém, ve Valadě do Ribatejo v Car-taxo a v centru Lisabonu. Pedro Costa vzpomínal, že tato jeho první zkušenost byla komplikovaná především deštěm, který poznamenal hlavně natáčení venkovních scén, ovlivněných ještě černobílým natáčením na filmový pás s velkými kontrasty a na hranici viditelnosti.



Krev měla premiéru v portugalských kinech 9. prosince 1990, rok a kousek po pádu berlínské zdi. Ta rozdělovala od roku 1961 německé hlavní město na dvě části: Východní a Západní Berlín. Město se tak stalo symbolem dvou oddělených bloků studené války, na jedné straně kapitalistické země v čele se Spojenými státy, na druhé straně socialistické státy vedené komunistickým Sovětským svazem. Pokud pád zdi znamenal německé sjednocení, dále na východ konec studené války a četné revoluce vedoucí k pádu komunismu roku 1989 předurčily rozpad SSSR.

V Portugalsku 80. léta představovala „tvrdé probuzení“ po slibování „lepších zítřků“ reprezentovaných zejména porevolučním obdobím po 25. dubnu 1975. Nové svobodné prostředí, které nastalo po revoluci, vzbudilo v lidech očekávání ekonomického růstu. Ale

v roce 1978 a poté v roce 1984 muselo Portugalsko požádat o finanční pomoc Mezinárodní měnový fond (MMF), protože země se nacházela v mnohem větší ekonomické tísní než další západoevropské země. Portugalsko tak přistoupilo k novému ekonomickému řádu, reprezentovanému i jeho přijetím do Evropského hospodářského společenství (EHS) v roce 1986. Smlouvu o vstupu podepsal rok předtím tehdejší premiér Mário Soares. Následující roky byly přizpůsobováním se evropské realitě už pod vedením sociálního demokrata Cavaca Silvy.

V **Krvi** je možné zaznamenat, i když ne implicitně, četné náznaky odkazující na toto období přeměny v portugalské historii. Od začátku může být vzpoura mladých, Nina, Vicente a Clary, proti světu dospělých symbolicky interpretována jako odpor Portugalska proti cizím institucím reprezentovaných Mezinárodním měnovým fondem (a jistým způsobem i Evropskou unií). V tomto dospělém řádu je jeho největším představitelem svět jejich strýce s jeho televizemi a videi (kde se může Nino dívat na kreslené filmy, jak se mu zachce), novým oblečením, výlety do zoologické zahrady nebo restaurace, reprezentující tak novou konzumní společnost. Naproti tomu ve světě mladých se úspornost porevolučního Portugalska jeví nedotčená novým důrazem na materiální status. Vicente se ptá svého otce: „A všechny ty peníze, odkud jsou?“ Také odmítá peníze, které mu chce dát strýc, a neprojevuje ani velké nadšení, když dostává plat od svého šéfa. Také Nino odmítá veškerou strýcovu pomoc: „My nepotřebujeme pomoc,“ říká mu. Nechce jít do kina, jak mu strýc navrhuje, nemá rád restaurace. Ve scéně při večeři v Impériu se strýc ptá Nina, co si to píše na papír, a on mu odpovídá: „Ceny. Až půjdu pryč, zaplatím to.“ Tyto dva světy představují dva protipóly, budoucnost, která přichází, a minulost, která už nikdy nebude jako dřív. Na jednu stranu moderní svět ekonomických možností, který vybízí k integraci všech do jednoho prostoru („ze začátku ti to bude připadat divné, ale zvykneš si,“ říká strýc Ninovi o jeho novém domově), a na druhou stranu nadčasový svět, který si vystačí s málem a je vyplněn vnitřním bohatstvím a starobylou mytologií. Svět, který se nenechá ovládnout nebo zlákat novým moderním a městským řádem.

Pochopit **Krev** také nelze bez pochopení hlavních charakteristik 80. let v historii portugalské kinematografie. Na jednu stranu, jak uvádí historik Paulo Cunha, 80. léta byla obdobím, které se definitivně vrátilo k fikci po dokumentární horečce udávající tón porevoluční éře. Na druhou stranu především díky aktivitě producenta Paula Branca a práci režiséra Manoela de Oliveiry podpořeného ze zahraničí (nejvýraznějším příkladem je snímek **Le Soulier de Satin**, 1985, trvající téměř 7 hodin a vyrobený za podpory dalších evropských států) portugalská kinematografie získala větší mezinárodní rozměr. V roce 1983 se Filmová škola (Conservatório de Cinema) přejmenovala na Vyšší školu divadla a filmu (Escola Superior de Teatro e Cinema). Tato změna značí i posun od exklusivního „autorského pojetí“ ve výuce na techničtější zaměřené vzdělání, které se také více zabývá komerčními otázkami v souvislosti s portugalskou kinematografií. V roce 1986 je poprvé v Portugalské cinematéce promítána **Dívka v létě (Uma Rapariga no Verão)** Vítor Gonçalvese, film, který symbolicky reprezentuje nástup nové generace filmařů v portugalské

kinematografii. Jedná se o film, který je představen jako kolektivní projekt této generace zformované na Filmové škole ke konci 70. Let s Pedrem Costou jako asistentem režie.

Tato generace, jejíž součástí je i režisér **Krve**, je známá pod jménem „zapomenutá generace“ nebo „ztracená generace“ z toho důvodu, že většina jejích filmů byla málo navštěvovaná a mnozí neměli jasný program. Do této generace patří ještě Joaquim Pinto (**Kámen v kapse / Uma Pedra no Bolso**, 1986), Joaquim Leitão (**Duma Vez por Todas**, 1986), Leandro Ferreira (**Kontakty / Contactos**, 1986), Edgar Pêra (**A Cidade de Cassiano**, 1991), Ana Luísa Guimarães (**Mrak / A Nuvem**, 1991) nebo Manuel Mozos (**Jeden krok, druhý krok a pak... / Um passo, outro passo e depois...**, 1989). Posledně zmíněný funguje jako jeden z jejích sjednocujících prvků, což je dobře patrné i ve filmu Pedra Costy. Opakuje se tu téma postav hledajících své místo ve světě, rodičů a dětí, kteří se dostávají do konfliktu. Toto téma má etickou i estetickou spojitost: pocit osiřelosti (jako Nino a Vicente, samotní bez otce) ve vztahu k historii a estetice nedávné portugalské kinematografie, což nutí tyto filmaře pátrat nejen po své vlastní umělecké identitě, ale i po vlastním pojetí národní identity. V protikladu k avantgardě nové portugalské kinematografie 60. a 70. let a v otevřeném kontrastu s filmovými počiny největších režisérů tehdejší doby, Manoela de Oliveiry a Joãa Césara Monteiry, se tato „neviditelná generace“ zaměřila především na pozorování lidí a jejich obyčejných životů, odmítajíc velké produkce a diskurzy. Byl v nich určitý strach z růstu, věřili, že film může být nejexpresivnější svým zaměřením na malé události, kde lze nalézt velká témata i city.

(1) Během jeho vydání na DVD Pedro Hestnes řekl, že film byl „nebroušený diamant zakrytý uhlím“ a určitý typ „zjevení“. Pedro Hestnes (1962–2011) patřil k významným hercům v portugalské kinematografii ke konci 80. let a začátku 90. let. K jeho předním snímkům patří *Krev* (1989) a *Dům z lávy* (*Casa de Lava*) (1994) Pedra Costy; *Kámen v kapse* (*Uma Pedra no Bolso*) (1988) (viz Výukový materiál CinEd) a *Jeden krok, druhý krok a pak...* (*Um Passo, Outro Passo e Depois...*) (1989), *Joaquima Pinta; A Idade Maior* (1989) Teresy Vilaverde; *Těžké časy* (*Tempos Difíceis*) (1988), *Tady na zemi* (*Aquí na Terra*) (1993) a *Tři palmy* (*Três Palmeiras*) (1994) Joãa Botelha; *Srpen* (*Agosto*) (1988) od Jorgeho Silvy Melo, *Xavier* (1992) od Manuela Mozose, nebo ještě *Le trésor des îles chiennes* (1990) a *Le trésor des îles chiennes* (1997) od F.J. Ossanga.

(2) *Revoluce 25. dubna 1974*, nazývaná také *karafiátová revoluce*, značí konec 41letého období portugalské diktatury, která začala v roce 1933. V tomto období, známém pod jménem *Nový stát*, řídil zemi pevnou rukou premiér António de Oliveira Salazar.

(3) Viz Cunha, Paulo, „A Diferença Portuguesa“? in *Cinema Português: Um Guia Essencial*, São Paulo: SESI-SP Editora, 2013: 215-238.

(4) Z tohoto období vynikají následující dokumenty: *Zbraně a lid* (*As armas e o povo*) (1975), kolektivní film o samotné revoluci, režirovaný a produkováný *Trabalhadores da Actividade Cinematográfica* za účasti mezi jinými Fernanda Lopese, Josého Fonsecy a Costy; *Co udělám s tímto mečem?* (*Que Farei Eu com Esta Espada?*) (1975) od Joãa Césara Monteiry o Portugalsku, jehož revoluce je v ohrožení; *Bůh, vlast a autorita* (*Deus, Pátria, Autoridade*) (1975), portrét o fašistickém režimu a *Dobrý portugalský lid* (*Bom Povo Português*) (1980) z porevolučního období, oba od Ruie Simões; *Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia* (1976), militantní etnografický film od Antónia da Cunhy Tellese o přeměně rybářské komunity v Algarve po 25. dubnu 1974; a v závěru *Torre Bela* (1977) od Němce Thomase Harlana v portugalské, italské a německé koprodukci o obsazení zemědělské usedlosti v Ribatejo nezaměstnanými zemědělskými dělníky bez domova během PREC (*Revoluční proces v kurzu, období významných revolučních aktivit v portugalské historii trvající od karafiátové revoluce, která začala vojenským převratem 25. dubna 1974, do schválení nové portugalské ústavy v dubnu 1976*).

(5) Manoel de Oliveira a Paulo Branco jsou dvě nejvýznamnější jména portugalské kinematografie. První byl portugalským režisérem s největším mezinárodním dosahem, s kariérou, která trvala téměř osm desetiletí a s takovými slavnými díly jako *Zhoubná láska* (*Amor de Perdição*) (1979), *Aniki Bóbó* (1942) nebo *Abrahámov údolí* (*Vale Abraão*) (1993). Druhý je nejen největším portugalským producentem, produkoval díla národních autorů – jako samotného Manoela de Oliveiry, Joãa Césara Monteiry, Joãa Canija, Joãa Botelha, Teresy Villaverde nebo Pedra Costy – ale také důležitým filmovým producentem evropských filmů – pracoval mezi jinými s Wimem Wendersem, Davidem Cronenbergem, Alai-nem Tannerem, Wernerem Schroeterem, Raúlem Ruizem, Chantal Akerman, Valerií Bruni-Tedeschi, André Techiné, Christophem Honoré, Jerzy Skolimowskim, Sharunasem Bartasem, Paulem Austerem.

(6) Nová portugalská kinematografie nastupuje v 60. letech silně inspirovaná italským neorealismem a francouzskou *nouvelle vague*. Věnuje se tématům hledání lidské identity a realistickému líčení palčivých problémů země. Typický je pro ni etnografický popis, neklasicistní estetika a používání lehké techniky při zachycení obrazu i zvuku. Mezi čtyři esteticky nejvýraznější díla reprezentující svět nové portugalské kinematografie patří *Roberto* (*Dom Roberto*) (1962) od Josého Ernsta de Sousy, *Zelené roky* (*Os Verdes Anos*) (1963) od Paula Rochy, *Belarmino* (1964) od Fernanda Lopese a *Neděle odpoledne* (*Domingo à Tarde*) (1965) od Antónia de Maceda.

AUTOR: PEDRO COSTA, REŽISÉR VELKÉHO SVĚTA I OKRAJE SPOLEČNOSTI

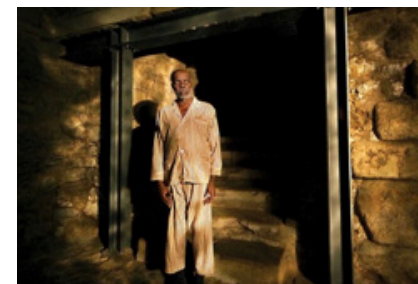
Pedro Costa (Lisabon, 1959) je dnes bezesporu současným nevýznamnějším portugalským filmařem. Po dokončení oboru historie na Filosofické fakultě Lisabonské univerzity se rozhodl studovat film na Konzervatoři (78-81), kde ho učily a ovlivnily takové osobnosti portugalského filmu jako António Reis, Paulo Rocha nebo Alberto Seixas Santos. Mezi jeho první zkušenosti patří už zmíněná asistence režie u filmů **Dívka v létě (Uma Rapariga no Verão)**, 1986 (Vitor Gonçalves), **Duma Vez Por Todas**, 1986 (Joaquim Leitão), **Srpen (Agosto)**, 1988 (Jorge Silva Melo) a **Um Adeus Português**, 1986 (João Botelho).

Po svém prvním krátkém snímku **Vše je náš výmysl (É tudo Invenção Nossa)** 1984 z produkce RTP Pedro Costa napsal **Krev**, svůj první celovečerní film, který měl světovou premiéru na filmovém festivalu v Cannes. Pět let poté Costa opět s herci Marií de Medeiros a Pedrem Hestnesem odjel na Kapverdské ostrovy natočit **Dům z lávy (Casa de Lava)**, 1994. Film, který je volnou adaptací **Putoval jsem se Zombii (I Walked with a Zombie)**, 1943, Jacquesa Tourneura, vypráví příběh portugalské sestřičky Marie, která převáží Leãa, dělníka v kómatu, z Portugalska do jeho rodné země – na Kapverdské ostrovy. Film navazuje na téma „domova“ a hledání kořenů, ale v tomto případě z pohledu vztahů mezi Portugalskem a kapverdskou emigrantskou kulturou, téma, ke kterému se opětovně vrací.



V následujícím roce Pedro Costa režíroval **Kosti (Ossos)**, 1995, fikci natočenou ve čtvrti Fontainhas, předměstí Lisabonu, kde natáčel také své další dva filmy, nazvané Trilogie Fontainhas. Film vypráví příběh páru žijícího v extrémní chudobě, do které se neplánovaně narodí jejich dítě. Čelíc neschopnosti se o něj postarat i sebevraždou sklonů matky se otec snaží dítě prodat. Film, který byl prvně promítán na filmovém festivalu v Benátkách, zanechal výraznou stopu v jeho autorovi. Pedro Costa nechal ve filmu vystupovat různé obyvatele čtvrti jako neprofesionální herce a byl fascinován příběhy těchto lidí na okraji společnosti a dojat světem chudiny bojující o přežití. Zaujala ho zejména Vanda, která v **Kostech** hraje postavu Clotilde, a její sestra Zita. Kromě její divoké krásy, která připomíná postavu Fridy Kahlo, chtěl Costa také vědět, jaký je život takových lidí. Proto v roce 2000 natočil svůj další film **Ve Vandině pokoji (No Quarto da Vanda)**. Kromě jeho zvědavosti a přátelství k Vandě Pedro Costa ve svém rozhovoru s francouzským režisérem Jean-Pierrem Gorinem vyprávěl, že cesta od Kosti k Vandině pokoji znamenala změnu v technice jeho práce. Uvědomil si, že početný filmový štáb, profesionální herci a kamiony s materiálem narušují každodenní život dělníků a žen, které musí denně vstávat v pět ráno. Mezinárodní pověst režiséra stoupla především s druhým dílem trilogie Fontainhas (získal zvláštní ocenění na filmovém festivalu v Locarnu), ve kterém s malým filmovým štábem a s přirozeným světlem vstoupil do Vandina pokoje a vyslechl její příběh o drogové závislosti v první osobě. Snímek o 170 minutách byl natočen digitální kamerou a pohybuje se mezi dokumentem a fikcí. Od tohoto díla filmař přestal nejen používat analogový film, ale změnil i přístup k tvoření scénáře a vyprávění příběhů. Rozhodl se zakotvit v již existujícím reálném světě a v něm hledat podněty pro své příběhy.

Následuje **Kde se ukrývá Váš úsměv? (Où gît votre sourire enfoui?)**, 2001, dokument pro filmový seriál o filmařích, **Kinematografie našich časů (Cinéma, de notre temps)**, o filmové tvorbě režisérské dvojice Jean-Marie Straub a Danièle Huillet. V návaznosti na toto dílo vznikl také krátký film **6 Bagatelas**, 2001, kde byly použity nezveřejněné záběry z předchozího snímku. Jeho další významnější prací je třetí díl už zmíněné trilogie **Mládí vpřed (Juventude em Marcha)** (2006). Pokud ve **Vandině pokoji** to byla ona, kdo



ho „pozval“ do svého pokoje, a natáčení bylo hlavně statické a pozorující, nyní přichází impuls od kapverdského emigranta Ventury a natáčení se odehrává v pohybu. Byl to on a jeho toulání, co vedlo Pedra Costu poznávat místa a ukazovat lidi. Film natáčený během 15 měsíců ve Fontainhas pojednává o zničení této čtvrti a odchodu jejích obyvatel na další místo – do sociálně vyloučené lokality Casal da Boba. V tomto kontextu se odehrávají Venturovy pochůzky a hledání nového domu pro jeho syny v Casal da Boba.

Po natočení dalších krátkých snímků – **Tarrafal**, 2007, **The Rabbit Hunters**, 2007, **Náš muž (O Nosso Homem)**, 2010, **Sladký exorcismus (Sweet Exorcism)**, 2012, – a komorním portrétu zpěvačky Jeanne Balibar, **Ne Change Rien**, 2009, natočený pro kanál ARTE, Pedro Costa režíroval svůj dosud poslední celovečerní film. V **Cavalo Dinheiro**, 2015, za který získal cenu za nejlepší režii na filmovém festivalu v Locarnu, se znovu objevuje postava-herec-osobnost Ventura. Nemocný Ventura leží v nemocnici a v omezeném čase, který mu zbývá, vzpomíná na svou minulost, na život v Portugalsku, revoluci a své osobní přízraky, které jsou také přízraky země, která ho před mnoha lety přijala.

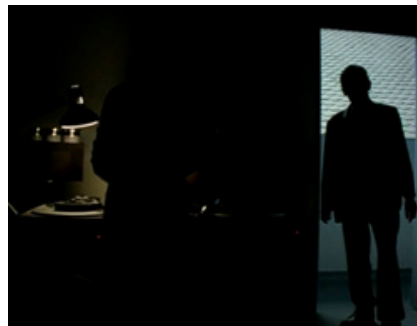
(7) Kapverdské ostrovy, západoafrická země skládající se ze souostroví 10 ostrovů byla objevena portugalskými mořeplavci v roce 1460. Následovalo dlouhé období kolonizace, které skončilo 5. července 1975 nezávislostí země v důsledku portugalské revoluce 25. dubna 1974. Tyto úzké vazby jsou také příčinou silné vlny kapverdské emigrace do Portugalska zejména po osamostatnění této africké země.

(8) Viz Extras z dvd Letters from Fontainhas: Three Films by Pedro Costa edit. Criterion Collection.

FILM V KONTEXTU DÍLA: KREV A ETIKA PŘI NATÁČENÍ

Philippe Azoury v textu nazvaném „Órfãos“ napsal, že **Krev** byla současně prvním a nejpoetičtějším filmem z celé dosavadní Costovy kinematografie. K této myšlence je možné dodat, že první dílo režiséra vždy a současně obsahuje jak charakteristiky, které budou až později rozpracovány, tak jistou nevinnost vlastního mládí. Nesmíme proto ztratit ze zřetele tuto dualitu, abychom pochopili roli prvního celovečerního snímku Pedra Costy v jeho celkové tvorbě.

Dobrým příkladem, který zachycuje toto dvojí pojetí, je způsob, jakým film pojednává o tématu domu. Proces dospívání Vicenta a hlavně Nina je ztvárněn útekem z domu věřitelů a z domu strýce. Na jednu stranu je možné říci, že tady vzniká zásadní téma Pedra Costy – vztah k domu jako kořenu, který nás spojuje s určitým místem. Na druhé stranu v **Krvi** je dům oporou a později v případě Ventury a Vandy útočištěm, které poskytuje ochranu. Ještě jedna citace z Azouryova textu: „V **Krvi** je potřeba přetnout pouto – domov. Pro Vandu a Venturu už domov představuje pouto.“ Koloniální vazby mezi Portugalskem a kapverdskými emigraty, příjezd Leãa do své vlasti v **Domě z lávy** (**A Casa de Lava**), vztah části obyvatel k čtvrti Fontainhas ve **Vandině pokoji** (**No Quarto da Vanda**) a v **MLádí vpřed** (**Juventude em Marcha**) nebo také v symbolické rovině citového vztahu páru Straub-Huillet k jejich ateliéru v **Kde se ukrývá Váš úsměv?** (**Où gît votre sourire enfoui?**) umožňují pojmout celou filmografii Pedra Costy jako nepřetržitý proces hledání domova. Proces, který začíná v závěru **Krve** s upřeným pohledem Nina a jeho slovy „jdu domů“, která řekl krátce předtím Claře (01:27:55).



A v závěru má téma domova ještě jeden význam. Pedro Costa ke **Krvi** řekl, že to byl „kinematografií velmi dobře ochráněný film“. Tím měl na mysli, že tato „ochrana“ spočívala v citacích a vlivu různých filmařů, u kterých se Costa učil sedmému umění (**viz Souvislosti str. 22**). Proto také cesta do Ninova domu znamená samotné dospění filmaře ve smyslu nalezení „vlastního domova“, který se stane jeho tematickým i estetickým univerzem. Ztráta Vicentovy i Ninovy nevinnosti odpovídá postupné ztrátě lyriky i poetického tónu v další Costově tvorbě. Opouští černobílé natáčení (ke kterému se vrátí jen při vzniku portrétní zpěvačky Jeanne Balibar v **Ne Change Rien**), pouhou fikci a od **Vandině pokoje** filmový pás ve prospěch digitální kamery.

„Vlastní domov“ Pedra Costy je vystavěn bez potřeby luxusu a velkého majetku a investuje do samotné etiky při natáčení neoddelitelné od etiky jednání s postavami. Jako kdyby poslouchal rozkaz Clary a Vicenta „blíž, blíž“, filmař využívá jen malý filmový štáb a přenosné kamery, aby se mohl co nejvíce přiblížit k lidem, které chce pozorovat. Nava- zováním přátelských vazeb bez odlišení priorit mezi filmem a životem se stává součástí do tohoto celku. Pro Pedra Costu „film je řemeslem, jako být zedníkem.“ Je možné říci, že hrdost na způsob života bez většího majetku, jako je případ Ventury a Nina (**viz Kontexty str. 6**), bude později představovat prostor, ve kterém chce Pedro Costa natáčet. Malé technické zázemí na okraji velkých produkcí mu umožňuje vyjít každý den ráno z domu na stejná místa se stejnými lidmi a natáčet určenou záležitost.

Další prvky použité už v **Krvi** se vyskytují i v jeho pozdějších dílech. Od začátku se jedná o práci s neherci, která začala obsazením Nina. Dále záběry-portréty (**Analýza ... záběru str. 19**), které Pedro Costa používá i pro zachycení výrazů Vandy a Ventury. Také upřednostňování nehybných, dlouhých a pomalých záběrů s momenty ticha často ve stínu nebo v protisvětle, pracujíc buď s kontrastem mezi viditelným a slyšitelným, nebo s prostorem reflexe a rozjímání, se slovem jako nástrojem příběhů. Důležitým prvkem se stávají také místa umožňující přesun mezi postavami, jako jsou dveře, okna, špatně osvětlené ulice nebo lesní cesty.

Závěrem je možné říci, že **Krev**, ať již pro své technické prvky nebo duševní kvalitu jeho témat, představuje první vlákno velkého goblenu tvořeného jeho tvorbou až do současnosti. Tato trpělivá a precizní „tkanina“ – jak uvádí Straub v **Kde se ukrývá Váš úsměv? (Où gît votre sourire enfoui?)**: „Génius není nic víc než vytrvalá trpělivost.“ Vzniká v protikladu ke spěchu a propojuje různé prvky, které se náhle objevují a znovu ožívají. Nejedná se jen o techniku a postavy, ale také o situace, dopisy, fráze a scény, které se používají i v dalších filmech. Toto nepřetržité oživování prvků nejen dává vizi autorovy soudržnosti, ale potvrzuje i rodinný a umělecký rozměr celého jeho díla.

FILMOGRAFIE

- *Vše je náš výmysl (É Tudo Invenção Nossa) (1984)*
- *Krev (O Sangue) (1989)*
- *Dům z lávy (Casa de Lava) (1994)*
- *Kosti (Ossos) (1997)*
- *Vandin pokoj (No Quarto da Vanda) (2000)*
- *Kde se ukrývá Váš úsměv? (Où gît votre sourire enfoui) (2001)*
- *6 Bagatelas (2001)*
- *Konec milostné aféry (The End of a Love Affair) (2003)*
- *Ne change rien (2005)*
- *Mládí vpřed (Juventude em Marcha) (2006)*
- *Tarrafal (2007)*
- *The Rabbit Hunters (2007)*
- *Náš muž (O nosso Homem) (2010)*
- *Sladký exorcismus (Sweet Exorcism) (2012)*
- *Cavalo Dinheiro (2014)*

(9) *In Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*, Ed. Ricardo Matos Cabo, Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

(10) V celé filmové historii snímky o dvojici Straub-Huillet jsou nejlepšími příklady precizní práce filmové montáže. Film *Pedra Costy* představuje způsob práce dvojice při střihání díla *Sicília!* (1999). V *Kde se ukrývá Váš úsměv?* trpělivá kamera Costy v tmavém koutu střížny režisérů sleduje jejich diskuse nad výrazy, záběry, nejkreativnějšími a nejpravdivějšími formami spojení obrazů jejich filmu. Při sledování *Kde se ukrývá* divák pochopí, že kvůli perfekcionismu dvojice Straub a Huillet se střížna stává „temnou komorou“, kde oba dlouhodobě žijí, sdílejí ideje, příběhy i obsese.

SOUVISLOSTI

Vzhledem k tomu, že tento snímek je silně ovlivněn dalšími filmovými díly, jsou tu uvedeny některé příklady, kde je tato inspirace a spojitost nejviditelnější. Ať už ve filmu Murnaua, nebo Laughtona, se stejně jako v **Krvi** objevuje romantická, magická a evokující role řeky. V **Mušce (Mouchette)**, která se také věnuje osamělému dospívání dívky, facka, kterou hrdinka filmu Roberta Bressona dostane, se objeví i v úvodu filmu Pedra Costy. Konečně i milostný pár z **Žijí v noci (They Live by Night)** tvořený Bowiem, který utekl z vězení, a dcerou majitele benzinky Keechie si užívá poslední okamžiky štěstí, než je nemilosrdná tragédie rozdělí navždy. Jedná se o stejnou atmosféru posledních harmonických chvil, kterou zažívají Vicente a Clara v pohodlí domova (viz **Analýza... záběru str. 19**), než je on a Nino unesen.

1 – Východ slunce (Sunrise, a song of two humans), 1927, Friedrich W. Murnau

2 – Muška (Mouchette), 1967, Robert Bresson

3 – Lovcova noc (The Night of the Hunter), 1955, Charles Laughton

4 – Žijí v noci (They Live By Night), 1948, Nicholas Ray

1



2



3



4

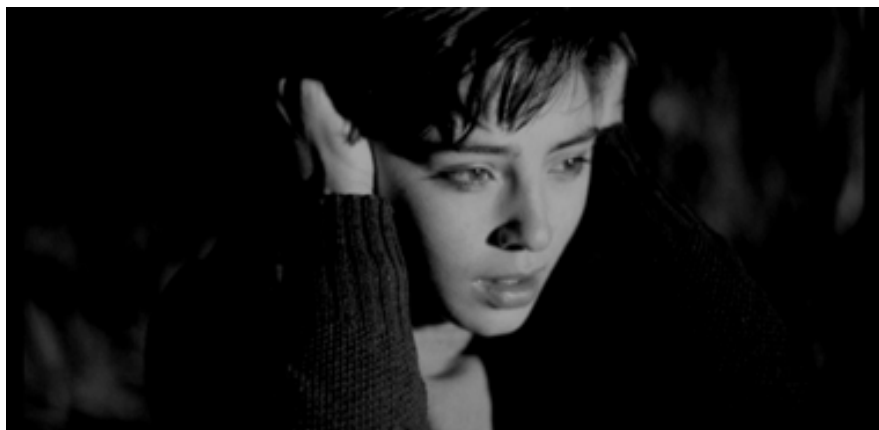


SVĚDECTVÍ K FILMU: LIDÉ, KTERÍ SE PODÍLELI NA VZNIKU KRVE

MANUELA VIEGAS, STŘIHAČKA

Manuela Viegas byla mnoho let profesionální filmovou střiháčkou. V současnosti učí tento obor na Vyšší divadelní a filmové škole v Lisabonu. Mezi filmy, na kterých se podílela, vynikají kromě **Krve Skončená konverzace (Conversa Acabada)** Joãa Botelha a Silvestre Joãa Césara Monteiry, oba z roku 1981. Stříhala také **Místo mrtvého (O lugar do Morto)** Antónia-Pedra Vasconcelose (1984), **A Idade Maior** od Teresy Vilaverde (1991) a **Corte de Cabelo** a **Policaïtku (Mulher Políciã)**, oba od Joaquina Sapinha (1995, 2003). Jejím jediným režisérským snímkem je **Glória** (1999).

*„Stříhala jsem **Krev** a naučila jsem se toho tehdy hodně. Práce s Pedrem Costou, kolegou z filmového kurzu ze stejného ročníku, byla zábavná. A byl to jeho první film se všemi úzkostmi a nečekanými zjištěními, které to doprovází. Já už jsem měla předchozí zkušenost se stříhem ve **Skončené konverzaci (Conversa Acabada)** Joãa Botelha a podílela jsem se i na jiných filmech. Ale tady jsme měli příležitost vidět spojitost mezi obrazy, hudbou a zvukem, jako bychom se vrátili zpět a museli všechno vymyslet od začátku. Výběr hudby měl na starosti Pedro a bylo to zásadní, ovlivnilo to stříh celého filmu, dodalo to tomu smysl. (...) Vzpomínám si, že jsme přerušili stříhání, abychom natočili další záběry jako ten s Inês v noci, jak si zakrývá uši, aby nic neslyšela. Vytvoření tohoto prvního Pedrova filmu a něco z postav a zápletek zůstalo navždy přítomné v naší kinematografii a myslím, že je to vidět i ve filmech nových tvůrců.“*



PEDRO CALDAS, ŘEDITEL ZVUKU

Pedro Caldas je jedním z největších odborníků v oblasti zvuku v portugalské kinematografii. Mezi jinými spolupracoval s Jorgem Silva Melem, Joãem Botelhem, Margaridou Gil, Miguelem Gomešem, Joãem Césarem Monteirou, Vítoorem Gonçalvesem, Antóniem Pedrem Vasconcelosem, Joaquimem Sapinhem. Jeho prvním celovečerním režisérským dílem byla **Občanská válka (Guerra Civil)** (2010), předtím natočil už mnoho krátkých filmů.

*„Jednu z prvních vzpomínek, kterou mám na **Krev**, je natáčení v noci ve Valada do Ribatejo u řeky Tejo. Museli jsme ujít hodně kilometrů tam a zpátky každý den, ale přišlo mi, že máme spoustu času, jakoby se čas zastavil. (...) Tehdy bylo normální, že se zvuku nevěnovala příliš pozornost. Důležité byly obrazy, a od prvních okamžiků byl Pedro jimi v dobrém smyslu skutečně posedlý, jejich složením, hustotou. Ale tím, že je milovníkem hudby, pravděpodobně už měl v hlavě určité představy o zvuku, a hlavně o hudebním doprovodu, který byl doplněn během stříhání filmu. Při samotném natáčení tehdy bylo zvykem, že zvuku se nevěnovala pozornost, většina zvukových prvků byla realizována až v postprodukci. A to je to hlavní viditelné v tomto filmu, magická práce zvukové mixáže Gerarda Rousseaua, který v pouhých třech dnech dokázal vytvořit neuvěřitelnou zvukovou kulisu a zrealizovat všechny Pedrovy představy. Myslím, že to byla skutečná alchymistická práce. (...) K natáčení si ještě vybavuju, jak mě překvapilo, s jakou péčí a trpělivostí Pedro jednal s Nunem Ferreirem (Nino). Věděl, že je to dítě a že ho musí do filmu vtáhnout. A konečně neustávající Pedrova vytrvalost, kdy i přes komplikace při natáčení posouval svůj film neustále vpřed, bránil ho proti všemu a všem.“*



Obrazy Rity Lopes Alves pro storyboard **Krve**

KAPITOLY



1 – Při úsvitu (nebo soumraku) jde otec pryč. (00: 00–04:07) (viz Analýza... záběru str. 19)



2 – Titulky. (04:08–05:08)



3 – Clara a Vicente hledají Nina a Rosu v lese. (05:09–08:35)



4 – Otec se vrací domů po léčení a večerí se svými syny. Potom znovu odchází. (08:36–16:02)



5 – Vicente přichází pozdě do práce a kolega Zeca ho upozorňuje, že ho hledali nějací „přátelé“. (16:03–18:31)



6 – Vicente se vloupá do lékarny. (18:32–21:05)



7 – Vicente prosí o pomoc Claru. (21:06–21:55)



8 – Vicente a Clara nesou tělo otce na hřbitov. (30:37–36:53)



9 – Vicente a Nino upravují svůj život po odchodu otce. (28:09–35:50)



10 – Clara vede Nina do lesa, aby mu řekla tajemství. (35:51–40:17)



11 – Vicente jde uříznout vánoční stromek, když ho začnou pronásledovat dva otcovi věřitelé. (40:18–41:35)



12 – Chlapcův strýc přijede z Lisabonu na návštěvu a když se dozví o smrti bratra, pokusí se bez úspěchu odvézt Nina. (41:36–49:12)



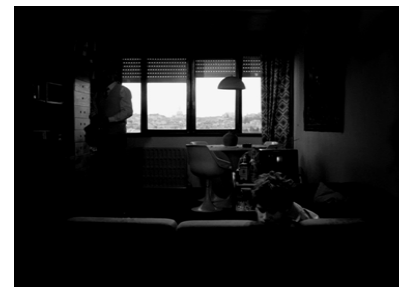
13 – Nová rodina: Vicente, Nino a Clara se chystají na Vánoce. (49:13–52:26) (viz Analýza... záběru str. 19)



14 – Vicente a Clara se prochází na pouti. (52:27–58:15) (viz Analýza... sekvence str. 20–21)



15 – Strýc unáší Nina. (58: 16–01:01:10)



16 – Nino se vzbudí ve strýcově domě v centru Lisabonu. (01:01:11–01:04:10)



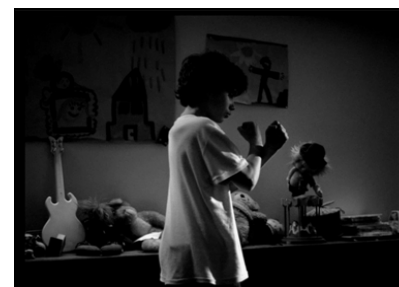
17 – Vicente hledá Nina, ale je také unesen věřiteli (01:04:11–01:06:26)



18 – Strýc se snaží spřátelit s chlapcem, vezme ho do obchodu nakoupit oblečení a do zoo. (01:06:27–01:10:56)



19 – Vicente se probouzí ve svém zajetí. (01:10:57–01:13:57)



20 – Nino večeří venku se svým strýcem a jeho synem Pedrem. Potom čeká, že ho bratr přijde vyzvednout. (01:13:58–01:17:37)



21 – Nino uteče ze strýcova domu a potká Claru. (01:17:38–01: 01:26:13)



22 – Vicente také uteče a střetne se se svým strýcem. (01:26:14–01:29:46)



23 – Nino pluje na lodi domů. (01:29:47–fin) (viz Analýza... obrazu str. 18)

FILMOVÉ OTÁZKY

OBRAZY: VIDITELNÝ OSTROV OBKLOPENÝ NEVIDITELNEM

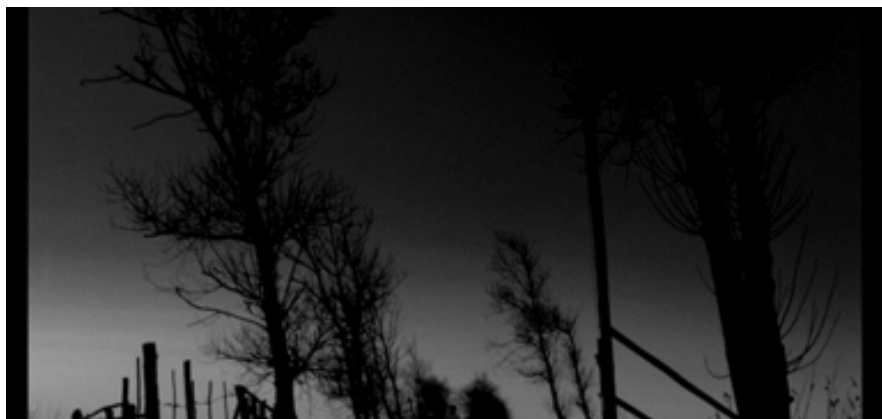
Ve velké míře je prací režiséra zvolit mezi tím, co je nutné ukázat a co jen naznačit. Jinými slovy mezi pocity a představami, které chce předat divákovi, a tím, co chce nechat na jeho představivosti. Majíc toto na paměti, je možné říci, že principem, který rozhoduje v *Krvi*, je: „Skrývat, aby bylo ukázáno víc“. Od začátku je část příběhu skrytá, ponechávajíc mnoho nezodpovězených otázek: co se opravdu stalo otci Nina a Vicente?; jaké tajemství chce Clara říct Ninovi a nepamatuje si ho?; co je „největším lidským vynálezem“, o kterém Nino asi ví?; kdo je mrtvý vyzdvížený z řeky?; co je Ninovu bratranci Pedrovi? Tyto všechny otázky, které režisér nezodpovídá, vytváří film nejednoznačným, ponechávajíc více prostoru pro představivost diváka.

Tato dvojznačnost je také chromatickou otázkou. Na jednu stranu mnoho scén se Pedro Costa rozhodl natočit s omezeným přírodním světlem s cílem vytvořit iluzi stmívání nebo rozednívání, například v úvodu filmu první střet Vicente s otcem. Na druhou stranu, jak bylo už zmíněno na začátku tohoto materiálu, v *Krvi* „černá je barva“. To je možné vidět v různých momentech ve filmu, kdy jsou vidět jen tváře postav a ostatní zůstává ve stínu, nebo v jiných případech, kdy postavy splývají s krajinou. Tento výběr nejen umožňuje, že prostor ponechaný mimo pohled kamery, se stává součástí interiéru obrazu, ale i evokuje v divákovi prostředí strachu a něčeho nadpřirozeného.

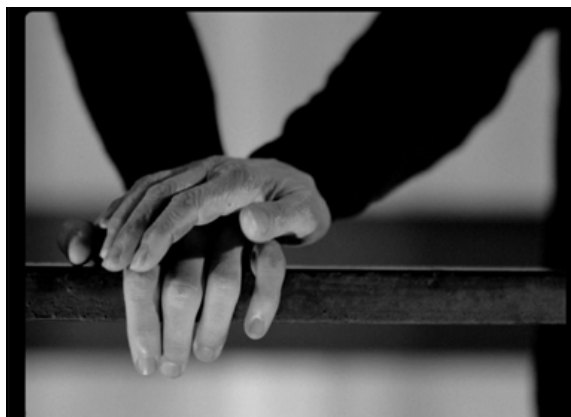
Pokud temnota je královstvím strachu, v *Krvi* je tématem sama o sobě celá neviditelnost. Tak jako krev, která spojuje oba bratry a dala název filmu, ale prakticky se téměř nevidí, jsou přítomné různé věci, které také nejsou vidět, nebo mají nadpřirozený charakter. Ostatně od druhé filmové scény, ve které vidíme děti neklidně spící v posteli, se můžeme

ptát: opravdu se to všechno stalo, nebo to byl jen sen? K tomuto prostředí přispívají mnohé náznaky. Například mlhavé očekávání, že by se otec nakonec mohl kdykoliv vrátit (z říše mrtvých?); přihlížející lidé, kteří jako zombie nebo přízraky asistují vylovení mrtvol z řeky uprostřed noci, kdy Vicente a Clara šli na pouť; nebo také tiché šeptání, stíny pokřivené nočními lampami a význam mlhy (**Analýza ... sekvence str. 20**) a větru, který nadzvedává záclony v pokoji, kde je Vicente vězněn. Do tohoto světa patří ještě duchovní seance, kterou chce jeden z věřitelů uspořádat, obrovské naklánějící se stromy v lese a cesty na hřbitov.

Tato podivnost a dvojznačnost je také spojená s dvojicí Vicente a Clary. On je reprezentován černou barvou vzhledem k jeho ambivalentnímu vztahu s otcem. U Vicente není jisté, zda je oběť, nebo kat. Pedro Costa ho často natáčí, jako by natáčel agresora, vzbuzujíc tak v divákovi pochyby. Dva příklady. První je krátce po sekvenci ze hřbitova, ve které vidíme Nina spícího ve svém pokoji a stín. Poté se objeví ruka nad jeho obličejem (27:13). Strašidelný obraz, u kterého se později ukáže, že jde o Vicente hladícího bratrovo čelo. Druhý několik minut předtím, kdy Vicente jde na ulici za Clarou, aby ji požádal o pomoc (21:38) a chytne ji za rameno. Znovu: agresor, nebo oběť? Co se týče Clary, je spojená s bílou barvou, do které se obléká, a Pedro ji natáčí jako přelud. Už bylo uvedeno výše v analýze sekvence, že ve svém prvním záběru, kdy se Clara náhle objeví, působí jako zjevení. Zjevení, které je později podpořeno scénou, když v kabince obchodu Nino slyší Claru, aniž by ji viděl, jak říká: „Nino, teď už tě neztratím. Nebud' smutný, dělej jakoby nic. Počkej na mě.“ (01:09:06) O něco později se znovu objeví jako zjevení u akvária a později u kovové konstrukce.



V závěru je důležité zmínit, že Pedro Costa se často uchyluje k metonymii, kdy natočí jen část, malý viditelný ostrov, nechávajíc nás představit si celek. Příkladem, který se často opakuje, je role rukou. Nejen, že ruce drží, objímají, tisknou, ale také symbolizují různé vztahy. Jako když se Pedrův prst dotkne Ninovy ruky (01:05:30), snažíc se ho poznat. Nebo když později žena, která drží v zajetí Vicenta, se ho snaží uklidnit a položí mu svou ruku na jeho (01:21:50). V obou situacích je ruka „vetřelce“ odehnána.



ZVUKY: CO JE SLYŠET, JE TAKÉ OBRAZ

V jedné z dodnes nejdůležitějších knih napsaných o kinematografii, Poznámkách o kinematografu z roku 1975, která shrnuje myšlenky o umění filmové režie, její autor, francouzský filmař Robert Bresson, píše: „*Co je k vidění, nesmí být nadbytečné v porovnání s tím, co je slyšet.*“ Tento princip, který určitě Pedro Costa zná, je doslovně následován ve zvukové kompozici tohoto filmu. Příkladem může být úvodní scéna. Ještě před tím, než uvidíme, co se děje, slyšíme zvuk kroků (nejdřív jedné, poté dvou osob), hřmění, bláto a motor. Až potom přihlížíme v obrazech, které následují, setkání otce a syna, aniž bychom viděli jakýkoliv déšť nebo bláto, ty už jsou „integrovány“ zvukem.

V portugalské kinematografii byl až do nedávna problém zachytit hlavně z technických důvodů zvuk. V **Krvi** bylo mnoho záběrů vzhledem k této komplikaci doplněno zvukem až ve studiu. I přesto se ale podařilo vytvořit zvukový doprovod, který rozvíjí už výše zmíněný snový rozměr. K dosažení tohoto efektu bylo mnoho zvuků zachycených během natáčení upraveno ve finální zvukové mixáži v post-produkci. Výsledkem je, že i zvuk zprostředkovává svět zázraků a dvojznačnost, která obklopuje postavy.

Kromě zvukové skladby, která byla zmíněna už v části zabývající se analýzou vybrané sekvence (hudba, která se pomalu mění a připravuje diváka na to, co uvidí), je možné zmínit ještě další příklad. Jedná se o vytvoření zvukového prostředí sousedství Vicentova a Ninova domu, kde je slyšet štěkat psy, plakat děti, mluvit sousedy aj. Ale i tyto zvukové prvky jsou rozptýlené, jako kdyby naznačovaly, že slyšitelný živý svět přesahuje to, co je vidět na obrazovce. Sípavý dech, tlumené hlasy a šeptání postav – jeden z přesných pokynů Pedra Costy některým hercům během natáčení – přispívají k tomuto prostředí, které osciluje mezi zázrakem a hororem.

Ve filmu byly použity také různé hudební skladby: úryvky z Ptáka Ohniváka Igora Stravinského, This is the Day od popové hudební skupiny The The z 80. let, začátek dětské písničky (přímá citace z **Lovcovy noci** od Charlesa Laughtona), úryvky z typických skladeb klasické americké kinematografie nebo skladby složené a zpívané postavou Zeca, kterého hrál známý portugalský hudebník Manuel João Vieira. Vzhledem k tomu, že Pedro Costa je velkým milovníkem hudby – několik let měl vlastní program v rozhlasu – jeho hudební výběr umocňuje měnící se atmosféru filmu. Uvolněná a rodinná atmosféra v sekvencích na pracovišti, tajemno a nadpřirozeno především s použitím Stravinského, snovost dětské melodie nebo nostalgie po mládí prostřednictvím popové hudby.

Je proto možné říci, že veškerá práce se zvukem a hudbou má v **Krvi** nezastupitelnou roli, která umožňuje vidět víc, než co je na obrazovce. Rozšiřuje se tak viditelný prostor bez eliminace představivosti a dvojznačnosti.

ANALÝZA FILMOVÉHO OBRAZU

ODCHOD OTCE

Kapitola 1. (00:00:17 a 01:33:17)

Je možné říci, že filmový obraz je svou povahou více fotografický než kinematografický. Pokud nám statický záběr umožní maximum z nehybnosti kamery během natáčení, tento záběr je stejně jako další typy složený z ještě více specifických a nepohyblivých částí – statických obrazů na filmovém pásu, nebo filmových obrazů. Spojení všech těchto částí během promítání vytváří iluzi pohybu.

Rozhodli jsme se vybrat filmový obraz, který zahajuje film a který se svým způsobem opakuje i v jeho závěru. Pokud je celý film určitým způsobem pojat jako cesta jeho protagonistů, toto je dílo o cestě k dospělosti, znázorněné symbolicky jako přecházení mezi dvěma tvářemi: Vicenta a Nina. První obraz ve filmu, který se objeví po několika vteřinách tmy a zvuku kroků, je vážná zamračená tvář Vicenta uprostřed záběru. Během chvilky zazní jako rána bičem facka od otce a Vicentova pokorná věta, která je v kontrastu s jeho pánovitým pohledem: „Dělej si se mnou, co chceš.“ Na posledním obraze tohoto filmu je Nino, také s odhodlaným pohledem jako jeho starší bratr, také uprostřed záběru, jedoucí na loďce ke svému domovu po útěku ze strýcova domu v centru Lisabonu.

Přechod, který je tu možné zaznamenat, je spojen jak s pohybem značícím dospívání, tak s pohybem geografickým. V prvním obraze se Vicente střetne se svým otcem kvůli jeho vyhrožování odchodem i kvůli jeho nemoci, ve kterou příliš nevěří. V obraze, který následuje vzápětí po obraze s Vicentem, režisér Pedro Costa přiřazuje formálně i tématicky otcovu roli synovi, který ho napodobuje svým jednáním. V celém filmu Vicente zaujímá tento dospělý postoj, zejména poté, co je otec pryč a musí se starat o bratra. Naopak Nino je desetiletý chlapec, který musí dospět. Následuje určité mezidobí, které je dobře vidět ve scéně, kdy se rozhodne obléct jako jeho bratr. Ale finálním činem na cestě k dospělosti – v závěrečném obraze, kde má Nino stejně vážný a rozhodný výraz jako jeho bratr – je útěk od strýce a nalezení cesty domů. Proto druhý výše zmíněný pohyb je geografický. Pokud v první části je to otec, který utíká, a syn, který dospívá po střetu s ním a vrací se domů, s Ninem je situace podobná. Také on, „uvězněný“ strýcem, musí utéct a sám se vrátit domů, aniž by se ztratil. Dva bratři, stejná cesta k dospělosti.

Tyto dva obrazy jsou spojeny i formálně. Centrální záběr na chlapce s rozostřeným pozadím (technicky znázorněné chybějící hloubkou snímku) zdůrazňuje subjektivnost postav. Tato centralizace je v obraze s Vicentem oblečeným v černém v kontrastu s Ninovým bílým oblečením (viz **Charakteristika str. 5**), dokreslena otcovou rukou, která se objeví mimo záběr a udeří ho do tváře. Nikdy tu není záběr na oba dva společně do okamžiku, kdy už víme, že odchod otce je nevyhnutelný. Také v obraze s Ninem nikdy není vidět převozník, který mu pokládá otázku mimo záběr kamery.



Jak už bylo řečeno, jedním z režisérů, který ovlivnil **Krev**, byl Robert Bresson (viz **Souvislosti**). Oči Vicenta a Nina v obou obrazech představují typ pohledu, často používaný ve francouzském filmu: „vnitřní pohled“. Pohled, který není prázdný ani nepřítomný, ale svou intenzitou se jeví obrácený dovnitř, k „duši“ postavy. Pokud spojíme tuto sílu evokujícího pohledu (mnohokrát mimo záběr), centralizaci záběru, mlčící postavy a jejich nehybnost, dospějeme k jedné z charakteristik režie Pedra Costy – k záběru jako portrétu. Ta se snaží zbavením se všech nadbytečných detailů dospět k dramatické intenzivnosti postav, která je vyvolána fyzickou nehybností, zdůrazňující nejvyšší emocionální pohnutí.

ANALÝZA ... ZÁBĚRU:

NOVÁ RODINA

Kapitola 13. (52:09 – 53: 38)

Po vyhnání strýce, zanechávajíc stopy na jeho uchu stejně jako jsou poznamenané ruce⁽¹¹⁾ Roberta Mitchuma v **Lovcově noci** (viz **Souvislosti** str. 12), se Vicente ukryje ve svém domově s Clarou a Ninem. Jsou Vánoce, chlapec si píská Rolníčky, Vicente zdobí stromeček a Clara zametá. Obraz okamžiků domácí pohody. Ale hrozba je stále přítomná: Vicente říká, „on se nevzdá“, odkazujíc na svého strýce, Nino dostane od svého bratra jako dárek kalkulačku (později pochopí, kolik věci stojí, ale nyní si s ní hraje) a Clara vyhlédne z okna, kde vidí nechráněný prostor, který je čeká, kde jsou jen stromy ve stínu.



Zvolený záběr pro analýzu představuje okamžik, kdy se zastavil čas: „máme čas“, slyšíme říct Vicente předtím, než uvidíme všechny tři. Trojúhelníková kompozice s Marií, Josefem a Ježíškem na gauči v obýváku. Pedro Costa je natočil s velmi pomalu pohybující se kamerou umístěnou vepředu, v pohybu netypickém pro další části filmu. Časté jsou záběry, kdy se kamera pohybuje, ale téměř vždy v případech, kdy doprovází pohyb postav (například v krásném postranním snímání za Stravinského hudby, která doprovází útěk Clary a Vicente do lesa (40:19). Tady naopak jsou všichni tři nehybní, a je to režisér, který kamerou vytváří pocit sblížení. Sblížení všech tří, výsek nové rodiny v prostoru (vzdálené od postavy otce a dalších otcovských postav, strýce a věřitelů).

Toto sblížení přejde od rodinného naladění k sexuálnímu napětí, jak odhalí další sekvence, končící symbolickým fyzickým spojením mezi Vicentem a Clarou na břehu řeky (01:00:20). Ale záběr začíná dotechem Clariny ruky Vicentova svetru (původně Ninova,

který on teď nosí), symbol sblížení dvou bratrů po smrti/odchodu otce. Clara mu chce ušít košili a on se stará o ni, řekne „kruhy pod očima“ a položí ji ruku na tvář. „To je z dětí“ – odpoví ona, ale my víme, že za tím je mnohem víc, tíha noci, brímě dospívání.

Mezitím kamera jakoby naslouchala Clariným slovům určeným Vicentovi, která přechází v šepot: „Blíž, blíží.“ Jak se kamera přibližuje k jejich obličejům, Nino mizí ze záběru. Osudový odchod, protože až se vzbudí, je už v domě svého strýce, který ho unesl v době, kdy Clara s Vicentem byli na pouti. Jedná se o simultánní zmizení z příběhu i ze záběru, jako kdyby „opominutí“ postav odpovídalo vědomému opuštění Nina režisérem. Tento „odchod“ Nina ze záběru umožní zaměřit se na lásku a strach Clary a Vicente. Ona cítí, že on má obavy z noci („řeseš se“), ale také z „masa“. Noc venku je plná mrtvol a mlhy a jen pes „Escuro“ se v ní pohybuje bez obav. Tady uvnitř je teplo a světlo, ale také neklidná krev, která vře.

Od scény, kdy Clara nechá spadnout knihy, chytne ho za zakrvácenou ruku a zachrání ho (21:46), mu chce pomoci („požádej mě o něco“). Mezi „požádej mě o něco“ by mohl patřit polibek ve velkém záběru obou, kterým končí pohyb kamery, ale to se nepříhodí. City se vyvíjejí, ale jsou potlačované: od dotknutí se svetru (nebo svrchníku Nina) po pohlazení unavené Clariny tváře kamera ví, že sblížení dvou milenců se děje pomalu, více náznakem než viditelně. Možná také proto místo polibku Pedro Costa zvolí černé plátno, kterým začíná další část (**viz Analýza... sekvence str. 20–21**).

Pohyb kamery nejen vytváří novou rodinu, ale také mění pozice jejich jednotlivých členů. Vicente, který několikrát v záběru pohlíží seshora na spícího Nina, se musí připojit k další straně trojúhelníku, Clare. Je to součástí jeho dospívání: z role bratra se přesouvá do role milence. Nino se na druhou stranu stává podruhé ve filmu „sirotkem“, kdy přestane tvořit pár s Vicentem. Ten vytvořil další pár (s Clarou) a Nino je nucen najít sám cestu domů, do domu, kde by si mohl odpočinout.

(11) Ve filmu *Charlese Laughtona* hraje Robert Mitchum roli nebezpečného náboženského fanatika, který utekl z vězení. Na rukách má tetování: na jedné ruce slovo *lásky*, na druhé *nenávisť*.

ANALÝZA ... SEKVENCE:

LÁSKA A SMRT JSOU SOUČÁSTÍ ŽIVOTA

Kapitola 14. (53:40 – 1:01:03)

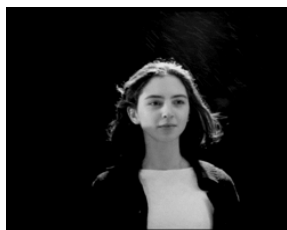
Pokud je nějaká emblematická část v **Krvi**, pak je to Vicenteova a Clarina noční návštěva pouti, která vyvrcholí únosem bratra Nina jejich strýcem. Na jednu stranu jsou přítomná všechna témata filmu: nostalgie po bezstarostné minulosti bez překážek, čistota lásky, fascinace i strach ze smrti, osiřelost, dospívání jako vnitřní i vnější boj. Na druhou stranu z technického pohledu jsou tu mnohé prvky, které tvoří svět režie Pedra Costy: práce s černou, tajemné a snové prostředí, odkazy ke klasické kinematografii, která sahá od gotické tvorby k béčkovým seriálům, žabí perspektiva aj. Jedná se také o okamžik, kdy v příběhu všem z trojice hlavních protagonistů končí mládí a nastává obrat, který vrcholí vstupem do světa dospělých.

Ale podívejme se podrobněji, jak jsou tyto prvky ztvárněny:

Ještě v závěru předchozí scény (**viz Analýza... záběru str. 19**) slyšíme úvodní melodii „This is the Day“ od The The. Tato hudba doprovází první ze tří částí, do kterých je rozdělena tato sekvence. Clara přeruší záběr (**viz obraz 1**) jako zjevení (znak, který ji bude doprovázet) s deštěm lehce smáčejícím její vlasy. Element tekutiny je jeden ze tří, který spojuje tyto scény. Se zářivými světly u vstupu na pouť, jako by „vybuchovala“ v záplavě temnoty (jako např. světla Vicenteova vozidla), mladý pár vstoupí do parku (**viz obraz 2**). Chytanou se za ruce a vesele seběhnou z kopce doprostřed slavnosti. Kromě hudby slyšíme motory, hlasy a dav. Lidé tancují, procházejí se společně a užívají si okamžiku. Zavěšené lampy připomínají hvězdy na nízkém nebi nebo vánoční výzdobu (**obraz 3**). Tady se objevuje další element – plyn, který je zastoupen mlhou a dýmem z oslavy a přispívá k vytvoření tajemnosti prostředí. Zatím je ale atmosféra veselá.

Clara a Vicente se procházejí. Hudba od The The se ztiší a nostalgie z jejich textu – „Všechny peníze na světě/nemohou vrátit ty dny“ – se zrcadlí ve slovech Clary: „Takovou noc už nikdy nezažijeme“. Jako v mnoha dalších scénách filmu i tady jsou postavy v polostínu. Chybějící světlo, nebo v tomto případě protisvětlo (**obraz 4**), umožní neviditelnému vystoupit před viditelné, tady před kameru, a není možné vidět nebo rozlišit detaily. Je tedy na divákovi, aby si doplnil nebo představil scénu. Po náhodném setkání se Zecou (ze kterého vyplývá, že s ním Clara mohla něco mít) něco pozorují (**obraz 5**). „Co to je?“ Ptá se Clara. „Mlha,“ následuje odpověď vzápětí. Ale zaměření světla na jejich obličeje vyvolává dojem, jakoby se odrážely ve vodě. Mluví o únavě Nina a o tom, že zůstal sám doma. Úvodní hudba v prostoru znovu zesílí spolu s klaksony, motory, vodou z řeky, to vše vyvolává pocity podivnosti. Právě tento mix zvuků nejvíce naznačuje pomalý přechod do další fáze těchto scén.

Druhá část této sekvence začíná lesem, který je nyní blízko a podobá se močálu plnému rákosí. Zatímco v první je oslavováno mládí, které se nikdy nevrátí, tady dochází k nevyhnutelnému setkání se smrtí. Clara a Vicente pozorují mrtvolu v řece, kterou vytahuje převozník (**obraz 6**). Světlo je zaměřeno na řeku, všudypřítomný prvek v celém filmu, symbol jejího „cirkulačního mechanismu“. Voda v řece je jistým způsobem symbolický protipól krve, podle které je film nazvaný, ale prakticky není vidět. V tomto záběru převozník vytáhne mrtvolu z vody (**obraz 7**). Pokud byla už v sekvenci představena tekutina (déšť, voda v řece) a plyn (mlha), tady se přidává element pevniny. Cítíme podle namáhavých vzdechů úsilí majitele loďky vytáhnout těžké mrtvé tělo. Stejně tak jako se z vyprávění nikdy nedozvíme, co se



1



2



3



4



5



6

opravdu stalo s otcem Vicenta, také nikdy nezjistíme totožnost tohoto mrtvého. Mrtvé tělo, přihlížející lidé v protisvětle (jako kdyby se jednalo o zombie z filmu Jacquesa Tourneura), (obraz 8), návrat úryvků klasické hudby přispějí k totální změně atmosféry, kterou sekvence začínala. Nyní je zdůrazněno snové prostředí, které mohlo být převzato z gotického hororu nebo mysteriózního snímku. Dominantními znaky se stávají smrt a temnota.

Vicente uprostřed rozcházejícího se pohřebního zástupu najde bílou šálu, která mohla patřit zesnulému. Následuje záběr jakoby filtrovaný přes šálu. V něm vidíme jen zdeformované stíny, evokující představu, že se jedná o duchy a přízraky, které přebývají v tamních lesích v noci. Toto přízračné spojení se zemí (prostřednictvím kořenů) je v protikladu k neosobnímu a anonymnímu prostředí centra Lisabonu, kde budou Nino a Vicente „uvězněni.“ Posléze přehodí Vicente bílý šál přes Claru, oblečenou v bílých šatech (obraz 9). Znovu se objevuje Clara jako symbol bílé v opozici k černé, spojené s Vicentem. Clara pochopí, že šála je kus smrti (stínu), odmítne ji a začne utíkat pryč. Jako na začátku při vstupu na pouť dým z oslavy a mlha dělají z těchto otevřených záběrů na slavnost vstupní bránu pro postavy (obraz 10). Nyní nastává okamžik odejít z „prostoru“ mrtvých a stínů. Ale útek se obrátí: nejdřív Clara utíkala od Vicenta, na konci záběru se Vicente pustí kvůli Clare do hádky se Zecem a Clara se nyní rozeběhne za Vicentem. Oba zmizí v oblaku dýmu, kterým začíná třetí část sekvence.

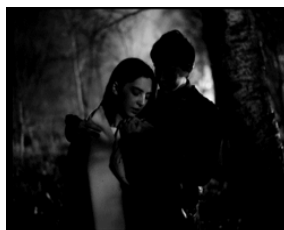
Tato třetí a poslední část ukazuje důsledky Clarina a Vicentova chování. Jejich odchod na pouť a nechráněnost Nina vedou k tomu, že je unesen svým strýcem (obraz 11). Bratři už se znovu nepotkají. Clara opět běží za Vicentem z kopce, ale nyní ve zcela opačné atmosféře oproti úvodu sekvence. Chytne ho a je v tomto „milostném a sexuálním boji“, který svádějí, tou silnější (obraz 12). To je závěrečným momentem sblížení mezi oběma, které Pedro Costa v předchozí scéně ještě před polibkem přerušil (Analýza ... záběru str. 19). Od této chvíle se už nepotkají ani nedotknou až do konce filmu.



7



8



9



10



11



12

OBRAZY-REFLEXE

Tato strana je volnou asociací obrazů na jeden z motivů filmu: milenci.

- 1 — Filmový obraz **Krve** Pedra Costy, 1989
- 2 — Malba René Magritta **Les Amants**, 1928 (Olejová malba umístěná v Muzeu Moderního umění (MoMA), New York, Spojené státy)
- 3 — Sousoší Ruie Chafese **I Am Like You**, 2008 (kov umístěný na Av. Liberdade v Lisabonu)
- 4 — Filmový obraz **Bláznivého Petříčka** od Jeana-Luca Godarda, 1965



1



4



3



2

DIALOGY MEZI FILMY

KREV A DUCH ÚLU (EL ESPÍRITU DE LA COLMENA): DVA SNY O DOSPÍVÁNÍ



Duch úlu – Víctor Erice



Krev – Pedro Costa

Duch úlu (*El espíritu de la colmena*), 1973, natočený Španělem Víctorem Ericem, má s **Krví** několik styčných bodů. Zejména pro své téma, kdy oba líčí rodinu v procesu přeměny. Pokud ve filmu Pedra Costy je to otec, kdo odejde, v tomto je to matka, která se, střežíc své vzpomínky na minulou lásku, odcizuje od svého manžela i malých dcerek Any a Isabel. Zatímco v prvních scénách portugalského filmu se Vicente snaží marně oddálit odchod otce a udržet jednotnou rodinu, Erice nikdy nenatáčí matku, otce a děti v jednom záběru. Dalším společným prvkem je, že oba filmy líčí proces dospívání dvou bratrů (**Krev**) a dvou sester (**Duch úlu**) tváří tvář k úpadku rodičovských hodnot.

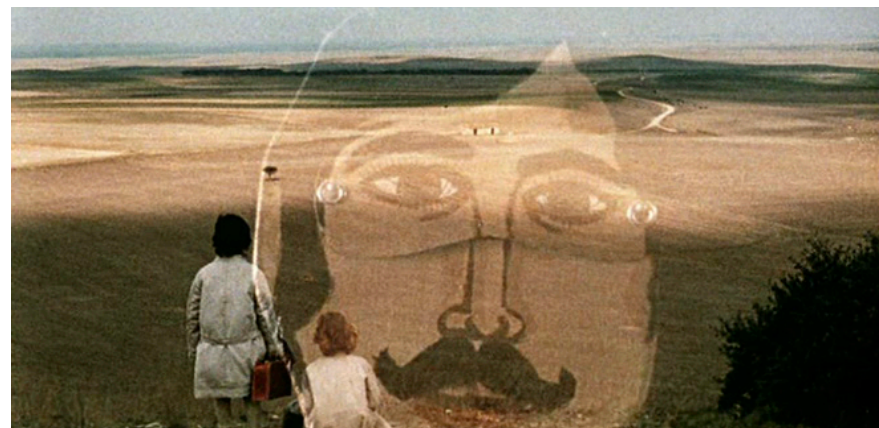
Ve španělském filmu mají vnitřní i venkovní prostory stejnou důležitost, ale odlišné funkce. Vnitřní prostory – zejména rodinný dům, stejně jako v případě domu Nina a Vicenta – jsou útočištěm i místem pohodlí. Ale pokud dům v portugalském snímku je malý a přivětivý a kromě obývacího a skromných pokojů z něho moc nevidíme, dům ve filmu Ericiho působí nekonečným dojmem se svými dlouhými chodbami, rozsáhlými místnostmi a skleněnými okny ve tvaru včelích pláští. To je také skutečnou funkcí vnitřních prostor domu – být viděny a natáčeny jako včelí úly. V obou filmech je spojení s lesem a venkovem zásadní. Ty předpokládají kontakt s přírodou, která nejen podporuje dospívání mladých, ale varuje je před nebezpečím. V **Krví** je to mrtvý vyzdvížený z řeky, v **Duchu úlu** varuje otec dcery před nebezpečím jedovatých hub. Mimo to je tu „kouřící monstrum“ (vlak) přibližující se k nim po trati. Ten jednoho dne přiveze zraněného vojáka, kterému Ana začne tajně nosit jídlo.

Jak jsme viděli v jedné části – kontext **Krve**, je ve filmu skrytá narážka na obtížné ekonomické podmínky, ve kterých Portugalsko žilo po intervenci MMF a později po vstupu do EHS v roce 1986. Také film Víctora Ericiho implicitně komentuje politický vývoj své země. Španělsko ve 40. letech, konec občanské války a začátek frankistického režimu. Rozdělení rodiny se tu objevuje jako protipól dopadů tehdejší národní jednoty v důsledku frankistického vítězství v občanské válce. V tomto smyslu je možné interpretovat „duch úlu“ jako nový systém práce a efektivity, který bude od této chvíle platit.

Vraťme se nyní ke kinematografii. V různých částech tohoto materiálu už byl ukázán význam odkazů a dalších filmů pro **Krev**. V **Duchu úlu** je význam kinematografie zakomponován do vlastního příběhu, kdy je součástí promítání **Frankensteina**, 1931, od režiséra Jamese Whalea, které má ohromující a děsivý efekt na představivost obou dívek. Když později ve filmu Ana toto mýtické monstrum potká, snový rozměr snímku, který je vlastní i **Krvi**, je ještě explicitnější. Nino i Ana se ztrácejí v lese v okamžicích nezapomenutelné hry. Oba filmy se snaží pracovat s fluiditou mezi světem reality a světem snů a představivosti. Obrazy výše ukazují tuto fluiditu prostřednictvím montáže a techniky přechodu, způsobujíc, že se obrazy pomalu prolínají. I když je ale pro oba filmy příznačný stejný lyrický a neurčitě fantastický tón nadpřirozenosti, existuje mezi nimi jeden důležitý rozdíl. Pedro Costa pracuje s černou jako chromatickým signálem jisté vnitřní úzkosti. Vítor Erice a jeho ředitel fotografie Luis Quadrado pracují s barvou. Především se žlutou, teplou barvou medu a ohně, která otepluje a „zjemňuje“ celé prostředí snímku. K doplnění těchto rozdílů je možné ještě zmínit pokřivené i šikmé linie **Krve** (např. nakloněné větve stromů nebo diagonální ulice), které jsou v kontrastu s velmi otevřenými záběry a rovnými liniemi ztrácejícími se z dohledu v obrazech **Duchu úlu**.



Krev – Pedro Costa



Duch úlu – Vítor Erice

PŘECHODY

FOTOGRAFIE: TMAVÉ OBRAZY JSOU REALITOU

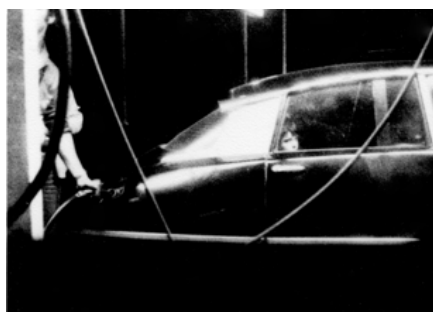
Tuto větu vyslovil fotograf Paulo Nozolino (Portugalsko, 1955), přítel Pedra Costy, který s ním spolupracoval na **Krvi**. Mnohé fotografie, které pořídil v rámci předprodukce (viz Obrazy níže) nejen pomohly s hledáním míst, ale i s nalezením nejpříhodnějšího tónu pro celý film. Jak je možné brzy zjistit, mnohé snímky, které nafotil, se objevují tím nebo oným způsobem ve filmu. Můžeme vidět globus, u kterého Nino dostane zprávu od Vicenta, že otec už se nevrátí, rostliny, které se podobají stínům na dvoře domu chlapců, osamocenost chlapce uvnitř auta, která evokuje únos Nina, sekvence veselých momentů změn v práci nebo náhrobní kameny.

Kromě této spolupráce můžeme vidět také podobné zájmy v Costových i Nozolinových dílech. Kariéra Nozolina byla ovlivněná především cestováním, pobyty v Londýně a Paříži a výjezdy do arabského světa, stejně jako do Evropy po pádu Berlínské zdi. Přes časté cesty ale není Nozolino fascinován fotožurnalistickými momentkami. Zajímá ho

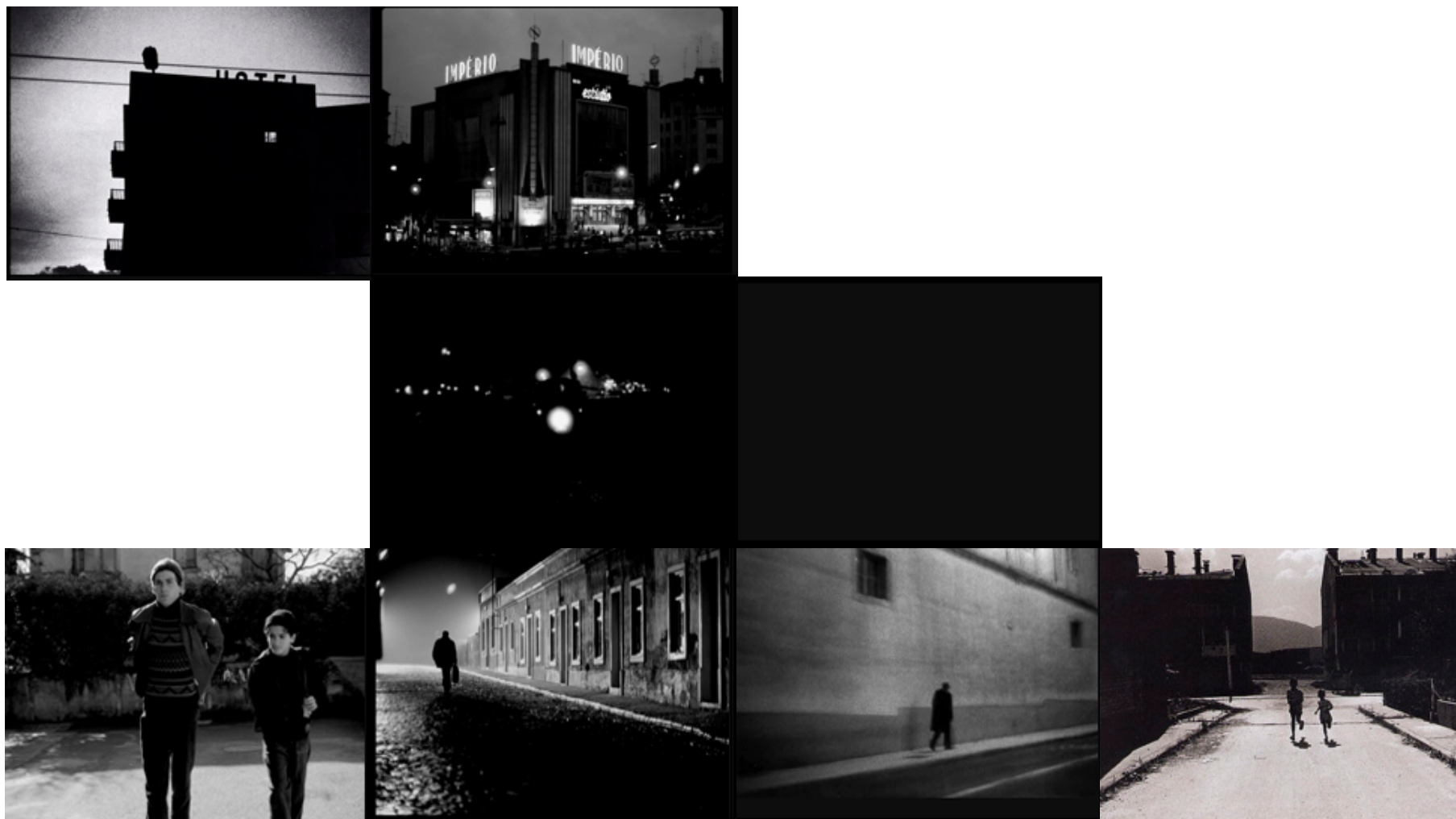
především, do jakého bodu může dojít úpadek, pozorovat, „co bylo, ale už není.“ Stejně jako Costu ho fascinují ruiny a poetická dramatika černé a bílé, odkrývání stínů a míst, kde temnota má vždy poslední slovo. Daleko od exotických a banálních stereotypů, často spojených s ukázkou míst, Nozolinovy fotografie chtějí stejně jako Costovy filmy použít světlo v minimálních dávkách, aby byla lépe vidět temnota, a odhalit stopy zmizení jednoho způsobu života. Jak je řečeno v krátké básni Antónia Osória, jednoho z Nozolinových oblíbenců: „Uskladnit utrpení. Rozmístit ho po očištění.“

Jak je možné vidět níže na některých fotografiích Paula Nozolina, podoby/vlivy **Krve** jsou dobře patrné. Od začátku je důležitá tíha městských budov ve vztahu k totalitě prostoru, jakoby utiskovala nebe; anonymita kolemjdoucích, splývání zdí a chodníků dlouhých a tmavých ulic; minimální známky světla (a jasnosti) v temné noci, jako jsou nestálé majáky světel Vicentovy motorky nebo osamělý chodec na silnici; nebo na závěr symetrie spojení v krvi i v dětství, která evokuje minulost spiklenců, dospívání ve dvou způsobem, který se už nikdy nevrátí.

Pro Nozolina stejně jako pro Pedra Costu jsou toto fragmenty skutečného života. Podle fotografa je cílem znovupoznávání krásy světa, i přes to, že víme, že „chvíle, které považujeme za šťastné“, jsou pomíjivé. V podstatě je potřeba vidět náš pohyb prostorem jako přechodný moment mezi obydlím a ruinou.

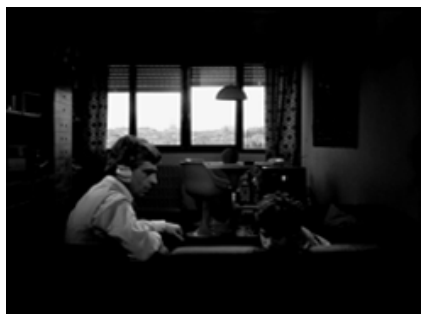


Fotografie nafocené Paulem Nozolinem při hledání dekorací pro **Krev**.

Záběry z **Krvě**.

Fotografie Paula Nozolina

ARCHITEKTURA: OBÝVAT ČERNOU, PROBLÉM ARCHITEKTURY



Jak už bylo v tomto materiálu řečeno, filmy Pedra Costy mohou být viděny jako proces hledání domova. Ale ne jakéhokoliv domova. Například v **Mládí vpřed (Juventude em Marcha)**, 2006, filmu o zničení chatrčí ve čtvrti Fontainhas a přemístění jejich obyvatel do sociálně vyloučené lokality Casal da Boba, existuje silný rozpor v chápání prostoru. Na jedné straně jsou tyto chatrče s tmavými pokoji a opadávajícími zdmi, druh „jeskyně archeologických rozměrů“, kde jejich obyvatelé vyprávějí a vytvářejí příběhy v temnotě bez světla. Na druhou stranu Costa natáčí bělostné domy sociálních čtvrtí, kde nejsou slyšet lidi, pouze ptáci a zvuk televizí. Toto je ztvárněno jako moderní prostor, flat, bez paměti i dramatických rozměrů.

Pokud je tento protiklad někde dobře patrný, je to v architektonickém pojetí prostorů v **Krvi** – jmenovitě, ale nejen tam, v kontrastu domu-vězení strýce v centru Lisabonu a v domu-útočišti Vicenta a Nina na periférii. Právě toto pojetí vytváří kontrast, využitý v dalších dílech. Kontrast, který je ve své podstatě protikladem mezi moderním a mýtickým/starým. Některé náčrty a obrazy vycházející z návrhů pro natáčení je možné vidět i ve scénáři. Na jedné z posledních stránek odkazujících k domu Ninova strýce je možné číst tento návrh: „Dům planoucí realitou, kus za kusem, anonymní. Světlo bez stínu.“ To je dům, který je místnost po místnosti představen Ninovi a který on odmítne.

Kromě domu strýce v modernějším a kosmopolitnějším Lisabonu je v **Krvi** možné ještě vidět fasádu a interiér restaurace Impérium, bývalé sklady Grandella nebo uniformované balkóny domu ženy, kde je Vicente uvězněn o silvestrovské noci. Pokud je pravda, že se postavy úplně nepřizpůsobily tomuto urbanizovanému domestikovanému prostoru, periferie, kde Nino a Vicente bydlí, ulice natočené v Barreiro nebo další ponuré a tajemné cesty se jeví jako symbol průmyslovějšího než monumentálního Lisabonu. Staré čtvrti a nuzná místa (postavená hlavně před rokem 1974) místo působivějších staveb v architektonické vizi téměř nehierarchizovaného prostoru umožňují divákovi hned nepoznat, kde se nacházejí. Prvořadé natáčení v místech přecházení – chodby, úzké ulice, dvory, lesy a močály – umožňuje vyhnout se lineárním a poznatelným úsekům, geograficky nekompletní mapa míst působí neurčitě za jakéhosi bezčasí. Nejvýraznějším příkladem kromě mýtické řeky a lesa s jeho krásnými i strašidelnými stromy je podivná kovová konstrukce, u které se Nino setkává s Clarou předtím, než uteče. Bez poskytnutí dalších informací se může jednat o reálné i fiktivní místo, to nevíme. Přispívá k tomu i už zmíněná asociace Clary jako tématu zjevení (**Filmové otázky str. 16**).

(12) Viz QUANDT, James, „Still Lives“, in *Sto tisíc cigaret*

– Filmy Pedra Costy, Ed. Ricardo Matos Cabo, Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

(13) Sklady „Grandella“ představují jednu z nejemblematičtějších staveb Lisabonu. Byly navrženy Francouzem Georgesem Demayem, odborníkem na železné konstrukce na začátku 20. století. Během velkého požáru, ke kterému došlo v dolním Lisabonu v srpnu 1988, byly zničeny. V roce 1996 byly znovu otevřeny po rozsáhlých úpravách. „Restaurace Impérium“, dnes nazvaná „Café Impérium“, je dalším ze symbolů města. Navrhl ji portugalský architekt Cassiano Branco v roce 1950.



KRITICKÉ PŘIJETÍ: ZKŘÍŽENÉ POHLEDY

Krev měla mezinárodní premiéru na festivalu v Cannes a v Portugalsku 9. prosince 1990. Nadšeně ho přijala především kritika. Mezi její ocenění patří Zvláštní cena filmových kritiků z filmového festivalu v Rotterdamu 1990 a první cena na Festivalu portugalsky mluvících zemí ze stejného roku. Byla také portugalským kandidátem v předvýběru na Oscary za nejlepší zahraniční film.

Ve stejném roce António Braz v časopise „Grande Ilusão“ ve své kritice napsal: „*Křehké vyprávění (...) které má schopnost umožnit, aby byla uvolněna pouta pro naše vnitřní fikce. Příležitost ponořit se do noci, do dětství temné skříňe, kde jsme se schovávali, abychom pocítili naši ztrátu, abychom zažili naši nepřítomnost, půda se starými hračkami našich rodičů stávajících se znovu dětmi, přítelkyně na schodech a zbytečná čekání, první defitivní ztráty. Velká jeskyně všech kouzel, kde jsme se rádi ztráceli, abychom se mohli najít. Tato krev je můj film.*“

Programátor a nyní ředitel Cinematecy Portuguesy João Bénard da Costa v jednom pochvalném textu o Costově díle z roku 2009 nazvaném „*Černá je také barva, aneb filmy Pedra Costy*“, píše, že otcova facka Vicentovi zahajuje film vzdálený od možnosti identifikace (kdy je brzy zřejmé, kdo je kdo) a do středu umisťuje „sloveso být.“ Ještě nevíme, kdo jsou, „*ale víme, že mezi tímto chlapcem a mužem – otcem a synem, jak pochopíme časem – se vytratila důvěra. Jen smrt je tak náhlá, tak připravená, tak neodčinitelná jako ztracená důvěra. Říká „dělej si se mnou, co chceš,“ ale nic nedaruje, ani nedává. Nic tam není. Nic, co se může udělat. Nic, co se může říct. Nic, co se může vidět. Temno, mnoho temna.*“

Mário Jorge Torres, bývalý filmový kritik deníku Público, při vydání DVD filmu společností MIDAS Filmes v roce 2009 napsal: „*Po dnešním zhlédnutí Krve nejen jako bych dostal ránu pěstí do břicha, ale také jako bych tvrdě procítl: probuzená noční můra, film o mrtvých, kteří dýchají pod zemí, pod vlhkostí trosek náměsíčných lidí, hrajících si se stíny, heretické svolávání cinefilového dědictví, aby se přeměnilo (zabití, jakoby se „smrt otce“ stala urgentní) v křečovitý lyrismus snových rysů. (...) nikdy nikdo v Portugalsko nenatáčet takto, fantasmagorická světla jedné zimní slavnosti, nikdo nepředstavil tak reálně působivé zdání života v troskách.*“ V deníku Expresso kritik Francisco Ferreira upozorňuje: „*V Krvi se dějí hrozné věci (...) přicházejí zdaleka, z hollywoodské low range kinematografie, která svého času byla posedlá nocí a dětstvím a která se také stala velkou posedlostí pro mladého portugalského filmaře. Co je objevné, je způsob, jakým Krev zakomponovala toto dědictví do Portugalska na konci 80. let, Portugalsko Vicka Vaporuba pro neklidné. Začíná fackou a s vědomím, že bude filmem všech strachů.*“

Ještě k cinofilnímu rozměru filmu, francouzský kritik Philippe Azoury v textu „Órfãos“ citovaném výše a vydaném v knize „100 tisíc cigaret“ uvádí: „**Krev** je založena na chuti ke hře s celou kinematografií ve všech jejích gradacích (až do žánrového filmu). Ale je to také film, který vyvolává přízraky kinematografie z minulosti, než se zastaví u něčeho

jiného, u jiného spojení s obrazem. Je tíživé, když dnes chápeme, do jaké míry byla Krev zamýšlena jako poslední pocta kinematografii a jistým způsobem jako její způsob rozloučení.“ (...) „*Krev jde za hranice bláznovství. Její kvalitou je ticho. Opět jeden film, který ví, jak uchovat tajemství. Nikdy neříká věci, které ho utváří. Namísto toho, aby je ozřejmil, dává přednost vidět je jako v deliriu: Costa se brání, že nikdy nevěděl, jak natočit sen. Můžeme mu říct, že je to opačně: celý tento film má snovou atmosféru – existoval vůbec, nebo se nám to jen zdálo?*“

Adrian Martin ve „Vnitřním životě jednoho filmu“, textu zveřejněném ve stejnojmenné knize, píše: „*V Krvi je konstantní a mlhavé napětí: když skončí jedna sekvence, když se jedny dveře zavřou, když se někdo obrátí zády ke kameře, vrátí se ještě někdy ta postava, kterou jsme viděli? Lidé mizí mezi střihy, nemocný otec umírá mezi scénami, v jednom okamžiku se promění z mluvícího a (špatně) dýchajícího těla v těžkou mrtvolu. A pokud se někteří lidé vrátí do filmu, v jaké formě to bude? Jako duchové, zombie, představy v paměti, virtuální realita?*“

METODICKÉ NÁVODY PRO PRÁCI S FILMEM

PŘED PROJEKCI

- * Práce s filmovými plakáty (Filmové plakáty obraz 1, 2, 3): popis toho, co je možné vidět; popis kompozice a její estetiky; co je možné uhodnout o postavách a dramaturgii filmu?

První plakát je pojat v minimalistickém stylu. Dominující barvou je černá, naznačujíc od začátku, že se bude jednat o černobílý film s pochmurnou a nepřilíš veselou atmosférou. Plakát také ukazuje kompozici typickou pro tento film, kdy je vidět z celku jen nepatrná část, většina zůstává ve stínu nebo zahalena mlhou. V protikladu k událostem ve filmu je tu krev, více symbolický než doslovný element, v červené barvě. Symbolicky tu také krev z názvu odděluje Vicenta a Claru. Analýza jejich výrazů – strach v případě Clary a vážnost v případě Vicenta – ukazují na tajemný a vážný tón Krve.

- * Vybrat jeden filmový obraz z tohoto materiálu a ukázat ho žákům. Záměrem je, aby si představili situaci, postavy a místo, kde se film odehrává.
- * Poslechnout si úvodní scénu bez obrazu jen s celým zvukovým doprovodem. Poté se žáků zeptat, jak si představují situaci, co se tam může odehrávat (místo, tón, hodina) a k jakému žánru film patří.

PO PROJEKCI

- * Vyslechnout si názory a pocity z filmu. Odpovídá film představám, které měli na základě plakátů?

- * Jaké byly nejdůležitější momenty ve filmu? Proč? Úkolem je popis těchto momentů a jejich umístění v chronologii filmu.

- * Znovu vyprávět příběh filmu a charakterizovat postavy. Popsat začátek a konec filmu a také jaké změny postavy zažily.

- * K jakému žánru/žánrům patří Krev?

- * Proč myslí, že byla natočena černobíle?

1) Co jsme viděli? (viz Filmové otázky str. 16–17)

Jaký je vlastní názor žáků na následující otázky:

- * co se přihodilo ve skutečnosti otci Nina a Vicenta?

- * jaké tajemství chtěla Clara povědět Ninovi a nepamatovala si ho?

- * Jaký je „největší vynález lidstva“, o kterém mluvil Nino?

- * Jaký byl ve skutečnosti problém s Ninovým bratrancem Pedrem?

- * Jaký byl vztah ženy, která byla s věřiteli, k otci Vicenta a Nina?

- * Proč se film jmenuje Krev?

- * Jaká byla vaše nejoblíbenější postava z filmu? Jak ji popíšete?

- * Jednají všechny postavy stejně (dikce, gesta, chůze)?

- * Jaký je rozdíl mezi místem, kde žije Nino, Vicente a Clara, a místem, kde žije strýc a Pedro?

- * Jak se postavy oblékají? Proč se v určité chvíli Nino a Vicente oblékají stejně?

- * Jakým způsobem podle vašeho názoru režisér vytvořil atmosféru strachu? Jakými obrazy, zvuky?

- * Proč myslíte, že Nino nechce přijmout pomoc od strýce?

2) Co jsme slyšeli? (viz Filmové otázky str. 16–17)

Kolik hudebních skladeb ve filmu zazní? V jakém momentu se objeví?

- * Patří všechny skladby ke stejnému žánru? Jakým způsobem se určitý žánr vztahuje k tomu, co se děje na scéně?

- * Můžete spojit určitou hudbu s určitou postavou?

- * Určete rozdílné zvukové prvky, které dokážete rozeznat v úvodu (viz Kapitola 1. str. 14), ve scéně, kde Nino a Vicente mluví v domě (sousedí, viz kapitola 9. str. 14) a v rozhovoru mezi ženou a Ninem na balkóně domu věřitelů (viz kapitola 21, str. 15)

- * *Noc byla tmavá a měsíc nesvítil/a zdálky se ozývalo vytí vlka. Au, au, au, au, au.* Ve kterém okamžiku ve filmu je slyšet tato píseň a kdo ji zpívá? Jaký je vztah mezi touto hudbou a filmem?

3) ANALÝZA

Ukázat vybraný filmový obraz (Analýza ... filmového obrazu str. 18)

- * Na co myslí Vicente?

- * Proč má vážný výraz?

- * Jakou to má spojitost s finálním záběrem Nina, když se vrací domů?

Ukázat další vybraný filmový obraz (Analýza ... filmového obrazu str. 18):

- * Jaký tón má tato scéna (veselý, smutný)?
- * Proč se kamera přibližuje?
- * Proč Vicente a Clara šeptají? Představte si další dialog za scénou.

Ukázat další vybraný filmový obraz (Analýza ... filmového obrazu str. 18):

- * na kolik částí je rozdělena tato scéna?
- * Jaký je nejveselejší a nejstrašidelnější okamžik?
- * Určete hudbu k této scéně.

4) FILMOVÉ PŘIJETÍ

- * Pedro Caldas, zvukař, řekl (*Svědectví str. 13*), že v určitém momentu natáčení se zdálo, že se film zastavil. Jaké jsou nejrychlejší a nejpomalejší okamžiky filmu?
- * Porovnejte styl kritik Antónia Braze a Mária Jorgeho Torrese k filmu. (*Kritické přijetí: zkřížené pohledy str. 29*). Jaká témata se objevují v jejich textech?
- * Philippe Azoury píše (*Kritické přijetí: zkřížené pohledy str. 29*), že: „Krev byla zamýšlena jako poslední pocta kinematografii a jistým způsobem jako její způsob rozloučení.“ Proč?
- * Adrian Martin píše (*Kritické přijetí: zkřížené pohledy str. 29*), že: „A pokud se někteří lidé vrátí do filmu, v jaké formě to bude? Jako duchové, zombie, vzpomínky, virtuální realita?“ Jakým způsobem **Krev** je, nebo by mohla být, hororem?

PRÁCE SE STATICKÝMI A POHYBLIVÝMI OBRAZY

- * Vybrat nebo požádat žáky, aby vybrali jeden obraz z filmu. Která témata z filmu (*Charakteristika str. 5*) jsou přítomná a která chybějí?
- * Na základě vybraného filmového obrazu (*Analýza ... filmového obrazu str. 18*) představit kontext, popsat kompozici (prostor, umístění těla), možnosti režie (umístění kamery, úhel, pohyb kamery) a vysvětlit přítomné dramaturgické prvky v obraze. Jakým způsobem obraz informuje o tom, co bude následovat?
- * Požádat žáky, aby si vybrali oblíbený obraz z filmu, popsali ho a určili jeho význam v příběhu a zdůvodnili důvody k jeho výběru.
- * Zvolit jednu scénu (*Kapitoly str. 18*). Jaké postavy tam vystupují? Jak mohou popsat hraní každé z nich? Jaké je umístění, úhel a pohyb kamery? Jaký je rámec? Jaké jsou zvukové prvky? Jakou novou informaci o příběhu získáme z této scény? Analyzujte s žáky vztah posledního filmového obrazu vybrané sekvence s prvním z druhé sekvence. Zaměřte se na otázku střihu a zejména na vztahy postav a dramatický obsah, který spojuje tyto dva obrazy.

Créditos Fotográficos

p 3 : Midas Filmes, *Capa Dvd O Sangue* © Midas Filmes / Eilidh Price, *Film Poster for O Sangue* / p 6 : Fotografia popular, *Manifestação de estudantes em frente ao Ministério da Educação e Cultura*, 1987 / p 8 : Fotografia Pedro Costa © Kenichi Eguchi, Tóquio 2003 / p 12 : Friedrich W. Murnau, *Aurora: Sunrise, a song of two humans*, 1927, © Costa do Castelo Filmes S.A. / p 12 : Robert Bresson, *Mouchette: Amor e Morte*, 1967 © Animatógrafo / p 12 : Charles Laughton, *The Night of the Hunter: A Sombra do Caçador*, 1955, © Alambique / p 12 : Nicholas Ray, *They Live By Night*, 1948 © RKO Radio Pictures / p 13 : Rita Lopes Alves, *Desenhos para o storyboard de O Sangue* / p 22 : René Magritte, *Les Amants*, 1928, Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque / p 22 : Rui Chafes, *I am like you*, 2008, Avenida da Liberdade, Fotografia publicada em *A Capital*, por Carlos Vidal, Junho 1995 / p 22 : Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou: Pedro o louco*, 1965 © Independente / p 26 e 27 : Paulo Nozolino, *Fotografias tiradas durante a pré-produção de O Sangue*,

Tyto výukové materiály pro ČR připravila
Asociace českých filmových klubů, z.s.



CINED.EU: INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná ve 45 zemích Evropy a slouží k pořádání nekomerčních projekcí určených veřejnosti
- kolekci evropských filmů, jež je určena mladým divákům ve věku 6 až 19 let
- metodické materiály sloužící k přípravě projekcí a k jejich doplnění: výukové materiály k filmu, návrhy pro práci s filmem určené lektorům/učitelům, pracovní listy pro diváky, výuková videa umožňující srovnávací analýzu ukázek z filmu.

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.
CinEd je spolufinancován z programu Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



COOPERATIVA SOCIALE GET
CENTRO PER LA RICERCA E LA DIDATTICA DELL'IMMAGINE

os filhos de
LUMIÈRE
formação • educação do olhar • educação artística

