



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Ve výstavbě

José Luis Guerín

ŠPANĚLSKO, 2001

PEDAGOGICKÁ SLOŽKA



I – OBSAH

I – ÚVOD

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str. 3**
- Úvod k filmu **str. 5**
- Základní informace **str. 6**
- Filmové otázky – filmový obraz **str. 7**
- Synopse **str. 8**

II – FILM

- Kontext a rámce vzniku **str. 6**
- José Luis Guerín a různé podoby filmu **str. 7**
- Filmografie **str. 9**
- Ve *výstavbě* v kontextu tvorby José Luíse Guerína: nový způsob práce, portrét města **str. 10**
- Úvahy Josého Luise Guerína **str. 11**
- Úvahy Núrie Esquerraové a Amandy Villaviejaové **str. 13**

III – ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 14**
- Otázky kolem filmu **str. 20**

IV – SOUVISLOSTI

- Souvislosti mezi obrazy **str. 27**
- Vztahy mezi filmy: *Ve výstavbě* a *Místo: město a tváře* **str. 28**
- Vztah k jiným uměním **str. 29**
- Přijetí filmu **str. 31**

V – PEDAGOGICKÉ NÁVRHY **str. 32**

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, která svým pojetím reaguje na naši dobu, jež se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různě 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 předpovězená 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, indukční, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí 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 různě 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, rozřadit 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.

Materiál připravila organizace **A Bao A Qu**.

Gonzalo de Lucas je profesorem oboru filmová studia na Univerzitě Pompeu Fabra, dramaturg v Xcèntric (CCCB) a editor časopisu *Cinema Comparat/ive Cinema*. Napsal články do více než třiceti sborníků a odborných publikací; je autorem knih *Vida secreta de las sombras* a *El blanco de los orígenes*, také spoluredaktorem knihy (s Núrií Aidelmanovou) o Jeanu-Lucovi Godardovi, *Pensar entre imàgenes*.

Jordi Balló *Kontext a rámec tvorby*

Núria Esquerra a **Amanda Villavieja** *Úvahy*

Núria Aidelmanová a **Laia Colelló** *Pedagogické návrhy*

Koordinace CinEd Španělsko: **A Bao A Qu**

Obecná pedagogická koordinace: **La Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse**

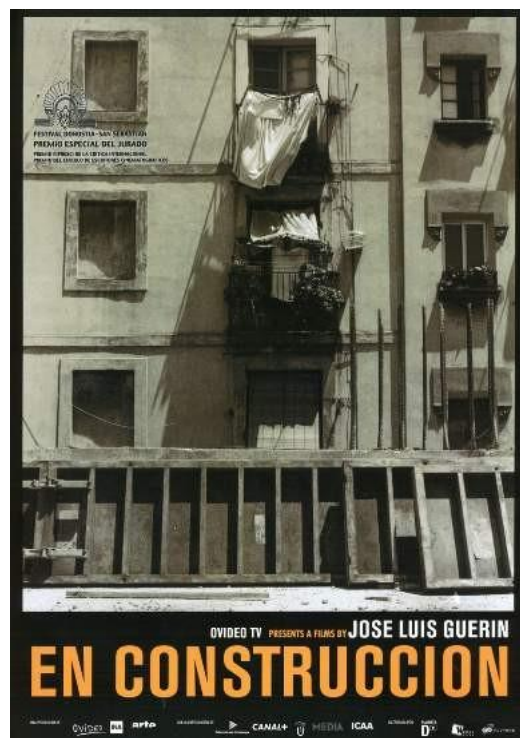
Obecná koordinace: **Institut français**

Autorská práva: **CinEd / Institut français / A Bao A Qu**

Tato publikace je chráněna článkem 31 Zákona o duševním vlastnictví Královského zákonného nařízení 1/1996 ze dne 12. dubna.

ÚVOD K FILMU

José Luis Guerín je jedním z významných autorů současné španělské kinematografie. Jeho tvorba zahrnuje velmi různorodé snímky, všechny jeho filmy jsou výsledkem výzkumu, hlubokým zamyšlením nad filmovou tvorbou a novým způsobem hledání jejích možností. Tak je tomu i v případě filmu *Ve výstavbě*, v emblematickém snímku španělské kinematografie uplynulých dvaceti let. Je to dokumentární film, který nám připomíná, že filmové umění není možné škatulkovat a že velký film se velkým nestává v závislosti na své povaze, ať už jde o hraný film, nebo o dokument.



Film je portrétem Barcelony, tváří a lidí, obyvatel jedné čtvrti. Barcelona je tak městem filmaře, který jej snímá poprvé v životě, a vytváří tak nádherný film, skrze nějž pronikáme do zásadních specifíků filmového umění. Zprostředkovává vidění světa pomocí filmových prostředků, jak tomu již bylo u prvních filmařů, bratrů Lumièreových a jejich kameramanů, které Guerín tolik obdivuje. Z tohoto důvodu je to mimořádný film, ve kterém můžeme sledovat pečlivou volbu tvůrce, význam každého záběru a každé kompozice, důkladnou práci se zvukem a stavbu filmu z hlediska střihu...

Ve výstavbě je také možné vnímat jako film o interakci a předávání znalostí. Vztahy, které se během filmu splétají mezi postavami, úvahy o práci a o životě, jehož jsme součástí, a také samotné prostředí tvorby filmu, který vznikl ve spolupráci se skupinou vysokoškolských studentů, kteří s tímto filmem začínali svoji filmařskou kariéru po boku Josého Luise Guerína.

A konečně, film *Ve výstavbě* je zajímavým snímkem, který naznačuje, jak řešit řadu závažných problémů našeho moderního světa a také historie, která jej utvářela. Máme na mysli proces gentrifikace, který zažívají (a kterým trpí) velká i středně velká evropská města. Naznačuje dále také role, kterou urbanismus zastává v životě lidí, soužití lidí různých sociálních vrstev a různého původu, historii, která nás obklopuje (i když si jí často ani nevšimneme). Je to film, který nás přiměje přemýšlet naráz o kinematografii i o světě, ostatně jako všechny významné filmy.

ZÁKLADNÍ INFORMACE:

Originální název:	<i>En construcción</i>
Druh:	Dokumentární film
Stopáž:	125 min
Rok:	2000
Země původu:	Španělsko, Španělština, katalánština, arabština
Jazyky:	José Luis Guerín
Režie:	Abel García
Asistent režie:	Elena Marí
Pomocná režie:	Antoni Carmín Díaz
Výkonný producent:	Joan Antoni Barjau
Veducí výroby:	Francina Cirera
Asistent produkce:	Alex Gaultier
Kamera:	Ricardo Íscar
Pomocný kameraman:	Amanda Villavieja, Kiku Vidal
Zvuk:	Marta Andreu
Asistent zvuku:	Mercedes Álvarez, Núria Esquerra
Střih:	Gerard Collas a Jordi Balló
Zástupci produkce:	Dana Hastier a Thierry Garrel
Produkční partneři:	

Vyrobeno společností OVIDEO ve spolupráci s La Sept-Arte/INA

Film byl vyroben v rámci vysokoškolského studijního programu Tvůrčího dokumentu na Univerzitě Pompeu Fabra v Barceloně.

Ve filmu hrají (řazeno dle pořadí): : Juana Rodríguez Molina, Iván Guzmán Jiménez, Juan López López, Juan Manuel López, Sonia, Pedro Robles, Santiago Segade, Abdel Aziz El Mountassir, Abdelsalam Madris, Antonio Atar, Pere Lluís Artigas, Jesús M. Eiris, Francisco Gómez, Juan M. Ortiz, Jordi Martínez

OKNO A RÁM UVNITŘ
RÁMU

SOUČASNOST A
MINULOST

PORTRÉTY

PRÁCE



DIALOG A HODNOTA SLOVA

FILMOVÉ OTÁZKY - FILMOVÝ OBRAZEM (FOTOGRAM)

PORTRÉTY

Ve *výstavbě* je jak portrétem lidí, tak i čtvrti, ve které žijí. Hlavními postavami filmu jsou dělníci rekonstruující budovu ve čtvrti Raval a obyvatelé této emblematické lidové čtvrti v centru Barcelony. V průběhu filmu si Guerín všimá jejich tváří a gest, způsobu, jak se vyjadřují a jak obývají tento prostor. Kompozice jednotlivých záběrů je rozhodující pro stavbu tohoto filmového portréту. Protagonisty se tak stávají i ulice a zákoutí Ravalu, která tvoří portrét čtvrti v kompletním procesu městské přestavby.

DIALOG A HODNOTA SLOVA

Prostřednictvím slov se lidé s velmi odlišnými životními cestami a původem setkávají reálně, naslouchají si a promlouvají k sobě. Během výstavby této budovy se učí poznávat, společně pracovat, předávat si řemeslo a vytvářet přátelství. Tyto scény se odehrávají v závěrečné fázi stavby a na konci filmu, takže divák má pocit, že se v příběhu vytvořila komunita spojující dělníky, obyvatele čtvrti a také filmový štáb. Skrze mluvené slovo se nám postavy vtiskávají do paměti a jako diváci se je také učíme znát a milovat.

PRÁCE

Tento film pojednává o práci. Nejde pouze o práci dělníků, kteří budovu staví, ale také o práci filmařů - Guerína a jeho filmového štábu tvořeného studenty, kteří vytváří film v průběhu dvou let při natáčení stavby budovy. Ve výše uvedeném záběru jsme svědky ruční

práce dělníků při stavbě okna. Podobně tvůrce pomocí kamery vytváří další okno - rám obrazu, aby tak expresivně vystavěl každý záběr příběhu. Stavba budovy - cihla po cihle - postupuje paralelně s filmem - záběr po záběru. Až bude stavba dokončena, skončí také film.

OKNO A RÁM UVNITŘ RÁMU

Okna spojují exteriéry s interiéry, čtvrť a její domy. Pomocí oken se nová budova integruje a vizuálně vztahuje ke své čtvrti, interiéry (soukromé prostory domů) se pojí s exteriérem (město). Když Guerín rámuje své obrazy či vizuální okna svými záběry, aby tak poukázal na architekturu, jeho záběry jsou zase okny, kterými můžeme sledovat a dokumentovat život ve čtvrti. Jde o vizuální motiv výtvarné tradice, která je charakteristická pro většinu záběrů ve filmu - rám uvnitř rámu obrazu. Na tomto snímku je zachycen prostřednictvím vztahu mezi první částí (dělníci uvnitř budovy) a dalším záběrem či rámem v druhé části (okno, které zobrazuje fasádu kostela Sant Pau del Camp).

SOUČASNOST A MINULOST

V jediném obraze se spojují různé vrstvy času a historie. Nová výstavba domu ještě pokračuje a vedle ní je kostel, který stále stojí i po jedenácti stoletích. Na pozadí vidíme budovu ze století dvacátého. Tvůrce nám tak ukazuje městskou čtvrť, kde koexistuje mnoho období a kultur. Právě tímto je vyjádřena jedna z hlavních os filmu - plynutí času, kontrast stabilního a pomíjivého, napětí mezi výstavbou a zničením, paměť a zapomněním.

SYNOPSIS

V ikonické lidové čtvrti v Barceloně, která čelí plánu reformy, probíhá výstavba bloku bytových domů. Chtěli jsme se důvěrně seznámit s průběhem stavby, tak jsme tam zašli v době, kdy ten prostor byl jen stavenišťem, na kterém kluci hráli fotbal. V tomto terénu jsme se snažili najít způsob, jak spolu žít, poznat se a natáčet (ve stejném pořadí), který by nám umožnil vypořádat se jak s příběhem samotné výstavby, tak i s jejím dopadem na okolí. Byli jsme v každodenní realitě, narušené rámusem demolice, mezi obyvateli této čtvrti. Ve skutečnosti se obraz čtvrti soustředil na hrstku tváří, které jej, podle našeho názoru, reprezentovaly. Během procesu natáčení jsme si brzy uvědomili, že změna městského prostředí se odráží také ve změně prostředí lidského a že v tomto počínu bude možné rozpoznat určité ozvuky světa. Na těchto základech jsme film stavěli.

José Luis Guerín Shrnuje obsah filmu v textu zveřejněném v dubnu 2001

KONTEXT A PROSTŘEDÍ NATÁČENÍ

Vedle domu, kde žil José Luis Guerín, probíhala rekonstrukce. Mohl proto pozorovat tamní pracovníky a přesnost jejich řemeslných dovedností, stejně jako chvíle jejich odpočinku, kdy si povídali o naprosto nepředvídatelných věcech. Guerín z tohoto každodenního setkání s pracovním prostředím vytěžil myšlenku, kterou formuloval takto: „Všichni žijeme v prostředích, která byla postavena neznámými lidmi.“ Na základě tohoto tvrzení se zrodil film *Ve výstavbě*, který se na delší časové ose snaží zachytit zkušenosti těch, kteří vybudovali prostředí našeho každodenního života.

Ve výstavbě byl jeden z prvních filmů, které vznikly z iniciativy oboru Tvůrčího dokumentu na Univerzitě Pompeu Fabra. Guerín po celou dobu tvorby filmu spolupracoval se skupinou studentů, a to včetně přípravných prací. Přípravná fáze byla naprosto zásadní. Aby bylo možné natočit film o dělnících na stavbě, bylo nutné najít místo a rozestavěnou budovu, která bude představovat narativní základ filmu. Nakonec bylo vybráno místo v Ravalu, lidové barcelonské čtvrti *par excellence*, kde měl vyrůst nový blok bytových domů.

Tato volba byla mnohem více determinující, než se zdálo na první pohled. Samotný výběr čtvrti předurčil jednu z expresivních vrstev filmu. El Raval je nejstarobylější čtvrtí města, ale také místem, kde docházelo k vyhraněným situacím sociálního vyloučení. El Raval byl a stále je čtvrtí, kde se soustředí imigranti a kde spolu žijí lidé různého původu. Dříve byl El Raval také proslulý prostitucí a podsvětím a v letech renovací po olympiádě v Barceloně byl podroben procesu transformace. Vybraný blok bytových domů je příkladem této renovace. Noví obyvatelé z bohatších vrstev se nastěhovali do lidové čtvrti. Ve skutečnosti je Barcelona jedním z velkých měst, která se v posledních desetiletích zavázala k zásadním projektům reurbanizace. Města transformovala svá historická centra či průmyslové zóny. Tento jev je známý pod pojmem „gentrifikace“, odkazující k procesu, kdy je původní obyvatelstvo určitého sektoru nebo čtvrti, většinou v centrální a lidové části, postupně přemístěno a nahrazeno obyvateli s větší kupní silou.

Je také zajímavé zmínit roky, ve kterých se film natáčel (1998-2000), jako mimořádně intenzivní moment ve vztahu k některým historickým událostem. Jednou z nich je například válka v Kosovu, která je přítomna ve filmu prostřednictvím televizních zpráv a rozhlasu a také některých dialogů.

Nicméně středobodem filmu nadále zůstává život a práce zedníků, betonářů a různých pomocníků. Guerín se svým týmem nastolil specifický pracovní plán, aby měli možnost pracovníky pozorovat a získat si jejich důvěru. Celý štáb přijížděl na místo natáčení v brzkých ranních hodinách, ve stejnou dobu, kdy začínali pracovat zedníci, a odjížděli, když práce skončila. Většinu času se nic nenatáčelo, tým jen sledoval situaci. Z toho, co viděli a zaslechli, se začaly plánovat scény, které měly později tvořit podstatu filmu. Po celý rok štáb natočil mnoho podobných situací, ale jen malá část z nich se dočkala finální montáže.

Proto například sekvence nečekaného objevu koster římského pohřebiště, které bylo ukryté pod základy nové budovy, se stala základní osou filmu, která pozměnila jeho charakter. Tato sekvence způsobila něco nečekaného a zázračného. Spousta obyvatel čtvrti Raval se přišla podívat a okomentovat tento nález a tím se i oni stali součástí filmu. Od té chvíle film *Ve výstavbě* nebyl jen filmem o zednících, ale také o vztazích mezi nimi a čtvrtí, která prochází hlubokou transformací v rovině urbanistické i lidské. Tento prvek spojuje film s univerzálními otázkami, protože tyto proměny lidových čtvrtí probíhaly, a stále probíhají, v mnoha evropských i mimoevropských městech.

Všichni, kteří spolupracovali na filmu jako jeho protagonisté, ignorovali skutečný dopad snímku *Ve výstavbě*. Mysleli si, že jde o dílo jediného režiséra, který se ve čtvrti usadil spolu se svojí skupinou studentů, a zdálo se, že pracují na vysokoškolském projektu. Ale když byl film promítán na festivalu v San Sebastianu v roce 2001 a získal Zvláštní cenu poroty, začal vyvolávat skutečný význam inovací, které tento film přináší. Den po premiéře některé barcelonské deníky film nazvaly „Umělecké dílo v Ravalu“, což bylo předzvěstí chvály ze strany kritiky. Ta vyzdvihovala schopnost natočit dojemné fragmenty reality někdy i za použití výrazových prostředků, které byly do té doby výsadou hraného filmu, jako například dialogy natočené dvěma kamerami formou záběr/protizáběr. *Ve výstavbě* byl opravdu jedním z prvních dokumentárních filmů, které soutěžily na festivalech spolu s hranými filmy. Tímto prolomil hranici, která se zdála být neotřesitelná. Ukázal, že mimo všechny kategorie záleží především na tom, že všechno je filmové umění.

Ve Španělsku se snímek *Ve výstavbě* stal nečekanou distribuční událostí, což v rámci dokumentárního filmu nemělo precedens. V Evropě jeho úspěch také výrazně rezonoval, protože se ukázalo, že i dokumentární film může najít své místo v promítacích sálech, neboť reaguje na touhu diváků sledovat reálné události. Další evropské počiny dokumentárního filmu následujících let, jako například *Být a mít* Nicolase Philiberta z roku 2002, znovu potvrdily tento jev, jak se dokumentárním filmem hromadně přiblížit veřejnosti s velmi podobným systémem výroby. Jde především o dlouhou dobu natáčení, které v uvedeném příkladu probíhalo na základní škole - pečlivé sledování událostí a konečný střih, který je syntetický, vzrušující a odhaluje nové skutečnosti.

Některé filmy boří zavedené systémy a otevírají nový prostor pro tvůrčí svobodu. Úspěch filmu *Ve výstavbě* ukázal, že jiný druh filmového umění je možný. Stejně tak i nový způsob pojetí filmového štábu s mladými lidmi, kteří postupně nabývají zkušeností, a s inovativními dramaturgickými strategiemi, které se staly dědictvím komunity filmových tvůrců.

Jordi Balló, ředitel oboru studia Tvůrčího dokumentu na Univerzitě Pompeu Fabra a pověřený producent filmu Ve výstavbě.

JOSÉ LUIS GUERÍN A RŮZNÉ PODOBY FILMU

Josého Luise Guerína lákala kinematografie už od dětských let. Ve svých patnácti let začal natáčet krátké filmy na kameru Super 8. Byly to poznámky z cest nebo náčrtky portrétů natočené se stejným přesvědčením, které mu vydrželo dodnes. Filmové umění stále chápe jako druh diáře a záznam zážitků. Ve svých čtyřiaadvaceti letech dokončil svůj první celovečerní film *Los motivos de Berta* (1983). Ovlivnili ho, mimo jiné, filmoví tvůrci jako Robert Bresson, Alexandr Dovženko a Víctor Erice.



Los motivos de Berta (1983)



Vlak stínů (1997)



Innisfree (1990)

Guerín se vždy především považoval za diváka a poté až za filmaře. Jeho divácké zkušenosti a zvědavost milovníka filmu se promítá do mnoha jeho snímků, jako např. *Innisfree* (1990). Tento film vznikl v irském městečku, ve kterém John Ford natočil snímek *Tichý muž* (*The Quiet Man*, 1952). Svůj *Vlak stínů* (*Tren de sombras*, 1997) pojal jako vizuální úvahu nad taji němých obrazů ke stému výročí kinematografie.



Tichý muž, John Ford (1952)



Innisfree (1990)



Innisfree (1990)



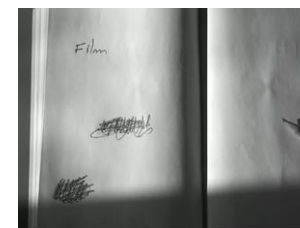
Vlak stínů (1997)



Guerínův dialog s tradicí a odkazy nikdy nepůsobí nepravdivě či nadbytečně. Snaží se s pomocí prostředků moderní doby znovu nalézt potěšení z natáčení (a znovuobjevování) filmů způsobem, který je pozapomenutý nebo navždy přerušený. Vznikl tak zdánlivě amatérský film z němé éry *Vlak stínů* nebo film klasické kinematografie, jako v případě *Innisfree*. K dosažení tohoto cíle rozvíjí velmi důkladný proces filmové tvorby od přípravných prací až do momentu, kdy najde jedinečný a vypilovaný styl, který se v projektu zhmotní. Z tohoto důvodu proces tvorby jeho celovečerních filmů obvykle probíhá několik let, protože natočit film pro něj znamená zkoumání látky, četbu, sledování filmů, cestování, přemýšlení, pokusy a zaznamenávání poznámek prostřednictvím kamery. Jeho pojetí kinematografie obsahuje veškerou životní zkušenost – cesty, které podniká, výstavy, které navštěvuje, ulice, po kterých se prochází. To vše později živí projekty, na kterých pracuje, a občas se některé poznámky či náčrty dokonce objeví v jeho filmech.



V Sylviině městě, José Luis Guerín (*En la ciudad de Sylvia*, 2007)



Correspondencias: Jonas Mekas – José Luis Guerín (2011)

Guerín se proto také věnoval výuce kinematografie, během níž vždy zdůrazňuje, že přání vytvořit film nevzniká na základě hotových obrazů, nýbrž na základě těch, které jsme doposud neviděli nebo které ještě nevznikly. Guerín obvykle začíná pracovat na projektu filmu na základě domněnky nebo snového obrazu, dokud nenalezne obrazy míst nebo lidí, o kterých chce natáčet. Zatímco filmová skutečnost v jeho filmech má dokumentární základ v závislosti na vybraném místě natáčení (městečko v *Innisfree*, hrad ve *Vlaku stínů* nebo městská čtvrť ve *Výstavbě*), Guerín pracuje s pomíjivými vrstvami obrazu a tím odhaluje jejich fantaskní a poetický charakter (sugestivní moc stínů, odlesky, světlo...).



Vlak stínů (1997)

„Není to život, nýbrž jen jeho stín,” napsal Maxim Gorkij, když se poprvé setkal s kinematografií. Tato myšlenka možná spojuje Guerínovy filmy, ve kterých skutečnost obrazu převládá nad obrazem skutečnosti. Vidíme to u prchavých setkání s tvářemi, které natáčí, nebo u měnící se a mizející čtvrti, jako je tomu v případě snímku *Ve výstavbě*. Téměř všechny záběry se snaží zachytit pomíjivost okamžiku, čili to, co zanechá stopu ve své prchavosti, co v okamžiku zmizí - nečekaný pohyb, momentální pohled, nenadálý střet. Je to určitý druh kompozice či choreografie krátkých okamžiků a odlesků.



V Sylviině městě, José Luis Guerín (En la ciudad de Sylvia, 2007)

Většina jeho filmové tvorby má původ v nepřítomných, vytoužených, ztracených či neviditelných obrazech nebo ve výjevech z minulosti, ať už jde o mýty nebo legendy, které vyplouvají na povrch nebo pulzují na pozadí chystaného filmu. Z tohoto důvodu snímek *Ve výstavbě* začíná filmem *El carrer/La calle/Ulice* fotografa Joana Coloma, který zaznamenává obrazy Ravalu v šedesátých letech minulého století; na této vzpomínce je vystavěn celý film. Ve stejném duchu je *Innisfree* vizuálním dialogem s přízraky, které vznikly během natáčení Fordova filmu v irském městečku, kde také zachycuje atmosféru a krásu zlaté éry hollywoodského filmu, jejíž dozvuky přesahují až do současnosti. *Vlak stínů* se dotýká až počátků kinematografie a amatérského filmu, v němž zkoumá pomocí střihu důvěrně známé obrazy a objevuje v nich veškerý poetický potenciál. Obraz je vždy možné interpretovat, vždy obsahuje něco, co nám uniká, co nedokážeme pojmenovat. Tento efekt navíc zesiluje na samotném fotocitlivém filmu, na nosném materiálu, plátně nebo látce, se kterými filmař pracuje a které jsou vystaveny poškození a působení času. Filmový tvůrce



Fotografie z filmu V Sylviině městě (2007)

takto v obrazech analyzuje, uvažuje a učí nás soustředit se na tvář, na její křehký charakter vyjadřující veškerou svoji prchavost a pomíjivost, když je zachycený v obraze.

Toto hledání bude dále pokračovat v diptychu, který zrealizuje po dokončení *Ve výstavbě*. Jeho filmy *V Sylviině městě* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007) a *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (Několik fotografií ze Sylviina města, 2007) vychází z příběhu filmaře, který se pomocí evokací, hypotéz a věšteg snaží obnovit vzpomínku na mládí, setkání s ženou v cizím městě před dvaceti lety. Zatímco znovu po letech prochází městem, snaží se představit si, jak by tvář oné ženy vypadala dnes.

Je to dvojí příběh se spojujícími se póly. První je příběhem filmaře, který připravuje projekt filmu, a druhým je vzpomínka na minulost. Snímek *V Sylviině městě* je natočený na 35 mm film s herci a filmovým štábem, *Unas fotos...* je natočený pouze samotným Guerínem. Začíná záběry natočenými jeho videokamerou během cest. Film sestává ze statických černobílých obrazů, které jsou němé a prokládané titulky na fotografiích a na černém plátně. Tento dvojí postup výroby a rozdílný charakter obou filmů dokazují Guerínovu chuť zkoumat širokou škálu možností filmu. Ať už natáčí s mladým týmem studentů, jako je tomu v případě snímku *Ve výstavbě*, nebo točí své filmy s malou videokamerou během svých cest, jako v jeho pozdějších filmech *Host* (Guest, 2010) nebo *Correspondencias* (Filmové dopisy, 2011) spolu s tvůrcem Jonase Mekasem. Jindy jde o filmovou spolupráci s profesorem Raffaelem Pintem o přenosu básnického slova na plátno ve filmu *Akademie múz* (*La academia de las musas*, 2015). Všechny tyto filmy ve výsledku vytvářejí dokonalou konstelaci motivů a obrazů, které se navzájem doplňují. Vzniká tak významný film, který prodlužuje čas expozice při pozorování světa, kdy je kinematografie vnímána jako zahrada, které dali vzniknout bratři Lumièreové.



Vlak stínů (1997)



Vlak stínů (1997)

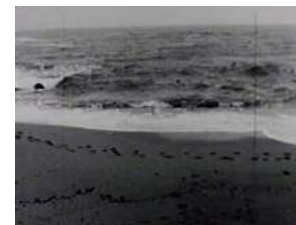
Correspondencias (2011)

FILMOGRAFIE

- *Los motivos de Berta* (1983)
- *Vzpomínka* (krátkometrážní film, 1986)
- *Innisfree* (1990)
- *Vlak stínů* (*Tren de sombras*, 1997)
- *Ve výstavbě* (*En construcción*, 2000)
- *V Sylviině městě* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007)
- *Několik fotografií ze Sylviina města* (*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007)
- *Ženy, které neznáme* (*Las mujeres que no conocemos*, výstava 2007)
- *Host* (2010)
- *La dama de Corinto* (*Dáma z korintu*, výstava, 2010)
- *Dva dopisy Aně* (*Dos cartas a Ana*, středometrážní film, 2010)
- *Correspondencias Jonas Mekas-José Luis Guerín* (*Filmové dopisování Jonas Mekas-José Luis Guerín*, 2011)
- *Recuerdos de una mañana* (*Vzpomínky jednoho rána*, středometrážní film, 2011)
- *Le Saphir de Saint-Louis* (*Safir ze Saint-Louis*, středometrážní film, 2015)
- *Akademie múz*, (*La academia de las musas*, 2015)



Los motivos de Berta (1983)



Vzpomínka
(1986)



Innisfree (1990)



Vlak stínů (1997)



Ve výstavbě (2000)



V Sylviině městě (2007)



Několik fotografií ze Sylviina města
(2007)



*Ženy, které
neznáme* (2007)



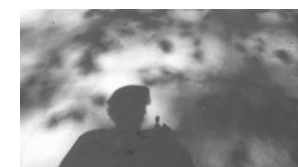
Host (2010)



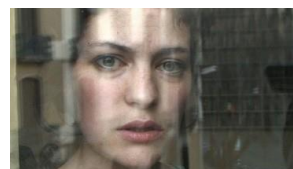
Dáma z korintu (2010)



Dos cartas a Ana (2010)



*Filmové dopisování Jonas
Mekas-José Luis Guerín*
(2011)



Vzpomínky jednoho rána (2011)



Safir ze Saint-Louis (2015)



Akademie múz (2015)

„VE VÝSTAVBĚ“ V KONTEXTU TVORBY JOSÉ LUIS GUERÍNA: NOVÝ ZPŮSOB PRÁCE, PORTRÉT MĚSTA

Projekt *Ve výstavbě* byl jedinečný a odlišný od předchozích filmů Josého Luise Guerína, a to ze dvou hlavních důvodů. Byl to jeho první film natočený na videokameru, kdy pro něj natáčení znamenalo objevování možností tohoto média a osvojování si práce s videoformátem. Jak již bylo zmíněno v kapitole „Kontext a prostředí natáčení“ (s. 6), film postupně vznikl kolektivním způsobem s týmem studentů oboru Tvůrčího dokumentu z Univerzity Pompeu Fabra v Barceloně.

Obě okolnosti svým způsobem předurčily kreativní postup výroby snímku. Filmová zkušenost z natáčení *Ve výstavbě* znamenala jak předávání filmového umění Guerínovým studentům, tak i objevování práce s video-formátem. Guerín se poprvé rozhodl v mnoha situacích natáčet současně dvěma kamerami a nechával přitom dostatek prostoru pro improvizaci a nečekané momenty v dialozích a natáčených scénách. Takto mohlo být natáčení velmi flexibilní a dynamické, protože natočili mnohem více materiálu, než by bylo kdy možné na 35 mm film – více než 200 hodin materiálu! Střih se z větší části realizoval současně s natáčením, čímž se současně změnil v náročný proces vytvářející styl a kompozici.

Ve výstavbě byl také první Guerínův film z městského prostředí. Barcelona představuje silný vizuální motiv, který přesahuje snímané záběry. Je zde zachycen život v ulicích, v bytech, dopravních prostředcích, zvuky, bary, náměstí a veřejná prostranství. Vše se skládá ze statických záběrů podle geometrických zásad a vizuálních vrstev uvnitř filmového rámu s jedinou významotvornou výjimkou posledního záběru.

Je hezké všimnout si pozornosti, kterou film věnuje samotné práci, rukám dělníků držících nářadí, jejich gestům. Není pochyb o tom, že stejnou pozornost věnoval Guerín a jeho tým nástrojům, které se sami učili používat – videokamery, distanční tyče pro záznam zvuku, osvětlení... Samotná myšlenka filmu je natáčet proces přestavby, jak se staví zeď nebo schodiště, abychom viděli, odkud se berou již udělané a dokončené věci.

Již v předchozích filmech, jako je *Innisfree*, si Guerín všiml pocitu sounáležitosti, který vzniká při práci. Nicméně v tomto filmu jej mohl proměnit v zásadní téma, které definuje mnoho scén a záběrů. Hlavním hrdinou je tento celek sdílených gest a týmové práce.

V kontextu jeho filmové tvorby je motiv sounáležitosti viditelný a jedinečný prostřednictvím setkání a portrétů, filmováním tváří. Tvář jako taková představuje plátno, na kterém se odráží městské prostředí, soustředí se zde emoce, zvědavost a vynalézavost.

Viz komentáře samotného Josého Luise Guerína o tom, co ho poprvé přimělo pracovat s videokamerou (s. 12).

Již v předchozích filmech, jako je *Innisfree*, si Guerín všiml pocitu sounáležitosti, který vzniká při práci. Nicméně v tomto filmu jej mohl proměnit v zásadní téma, které definuje mnoho scén a záběrů. Hlavním hrdinou je tento celek sdílených gest a týmové práce. V kontextu jeho filmové tvorby je motiv sounáležitosti viditelný a jedinečný prostřednictvím setkání a portrétů, filmováním tváří. Tvář jako taková představuje plátno, na kterém se odráží městské prostředí, soustředí se zde emoce, zvědavost a vynalézavost.

Ve tvářích lidí také vidíme dramatické stopy práce a účinky přeměny okolí, ať už u těch, kteří v nových prostorách začínají nový život, nebo u těch, kteří na tomto místě žijí celý svůj život. Motiv portrétní je opravdu jedním ze zásadních témat Guerínovy filmové tvorby.

„[...] Film jako velké umění portrétní. Když filmujete nějakou postavu, ať už profesionálního herce, nebo neherce, a ptáte se sami sebe, jak zachytit to nejvíc emblematické, jedinečné a krásné, co v sobě má, vlastně si pokládáte ty stejné otázky, které si kdysi pokládali klasičtí malíři. Při malbě přemýšleli nad tím, kam umístit kterou postavu, kterým směrem by se měla dívat, jaké vytvořit prostředí, aby mohli přesně zachytit portrétovaný objekt.“¹

Guerín dále rozvíjí aspekty montáže, které si vyzkoušel v barové scéně ve filmu *Innisfree*. Ve snímku *Ve výstavbě* jsou mimořádné hromadné scény, jako je například ta, ve které obyvatelé čtvrti sledují naleziště římských ruin. Guerín si všimá výrazů a jedinečnosti tváří a tím proniká do specifik dokumentárního filmu, aby zachytil autentičnost a opravdovost v úloze každodenního běžného života, který je nám blízký. Je denně tvořen obyvateli města, právě těmi lidmi, kteří se ve filmu a v televizi objevují jen zřídka.

S touto touhou subjektivizovat zážitek celé čtvrti a přiblížit se k osobní zkušenosti si tvůrci vybrali Juani a Ivána, jejichž příběh je vyprávěn především prostřednictvím jejich tváří, gest, vztahem mezi jejich těly, pohledy...

Snímek *Ve výstavbě*, stejně jako celá Guerínova filmová tvorba, je úvahou o filmu. Oživuje tradici městských filmových symfonií z období němé kinematografie. Kamera zde slouží jako oko, které plynule prochází všemi prostory a předává zkušenost plynutí času. Během dvou hodin máme pocit, že jsme prožili v této čtvrti celé měsíce. Portrét města je také autoportrétem samotného filmového tvůrce, zprostředkovaným jeho úhlem pohledu a jeho prací.

¹ Viz komentáře samotného Josého Luise Guerína o tom, co ho poprvé přimělo pracovat s videokamerou (str. 11).
Álvaro Arroba: Conversación con José Luis Guerín. Letras de cine nº 6, 2002, p. 68.

ÚVAHY JOSÉHO LUISE GUERÍNA

FILM: ÚŽAS A SCHOPNOST ZVIDITELŇOVA

Myslím, že velcí umělci jsou schopni nás opakovaně ohromovat tím, z čeho jiní už udělali klišé. I když je přípustné ptát se, je-li dnes možné znovu natočit západ slunce, když už se objevil v tolika kalendářích a na turistických fotografiích. Vždy záleží na prvotním pohledu, na navrácení iluze prvního okamžiku, znovuobjevení prvního užasnutí... A tohle bylo zajisté nahrazeno touhou po novém autě, po umělém a vynuceném úžasu. Myslím, že bychom si měli nárokovat schopnost znovu objevit úžas.

...

Filmový tvůrce by měl zjistit, na kterých místech bude hledat svoji postavu, jaká jsou její expresivní a významná gesta. Nemyslím si přitom, že by měla slabé a silné momenty, všechny mají podobnou texturu. Současný divák je natolik zvyklý nechat se navádět k tomu, co má sledovat, jak je dobře vidět u křiklavých a prvoplánových filmů, v nichž je obtížné slyšet šepot. [...] Výrazový potenciál obsažený v každodennosti je obrovský. Úkolem filmaře je zviditelnit tento velký spektakl každodennosti a problémem je najít způsob, jak odhalit skrytou stránku této podívané. Problémem kinematografie je v konečném důsledku způsob, jakým zviditelňujeme realitu. Do budovy přichází noví nájemníci. Zatímco si představují dekorace obývacího pokoje, stojí vedle Abdela. Vzájemně se nevnímají, ani se nepozdraví. Holčička sleduje starého muže v protějším domě a tento moment symetricky souvisí se scénou, ve které dělník zdraví dítě na balkóně. V těchto okamžicích film dokáže zviditelnit to, co je neviditelné, dva světy, které se nachází ve stejné místnosti a nevidí se.

...

Kde jsme se naučili rozumět si a mít se rádi (s odkazem na Abdela Azize, s kterým vede tento rozhovor), bylo myslím při střihových pracech, protože během natáčení se člověk musí potýkat s přístroji a nepříjemnostmi při výrobě. Během střihu se naučíte zvažovat hodnotu určité věty, která byla pronesena bez povšimnutí, nebo chápete hlubší smysl věcí a jejich kontextu. Porozuměl jsem postavám v procesu střihu. Na základě tématu konce století, z něhož vycházím, mám například ve zvyku mluvit o postupném mizení venkovské společnosti. Pravdou je, že zjištění, že všechny postavy, které se ve filmu pohybují, jsou venkovského původu, je faktem, který vyplul na povrch až ve střihně. Je to jedna z věcí, které dodávají filmu spád. U všech postav je patrná jistá vykořeněnost, protože byly pohlceny žravostí velkého města.

PORTRÉT

Portrét jako záliba a film jako velké umění portrétu. Když filmujete nějakou postavu, buď profesionálního herce, nebo neherce, a ptáte se sami sebe, jak zachytit to nejvíc emblematické, jedinečné a krásné, co v sobě má, vlastně si pokládáte ty stejné otázky, které si kdysi pokládali klasičtí malíři. Při malbě přemýšleli nad tím, kam umístit kterou postavu, kterým směrem by se měla dívat, jaké vytvořit prostředí, aby mohli přesně zachytit portrétovaný objekt. Jaká máte hledat gesta a jak je vystihnout, s jakými doplňkovými předměty máte počítat, jak jsou uspořádány v prostoru, atd. [...] Chuť vykresat z postav to, čemu říkám „odhalující gesto“, což je něco, co daleko přesahuje hranice mezi dokumentárním a hraným filmem. Robert J. Flaherty byl velký portrétista především ve filmu *Nanuk – člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922). Když Nanukovi ukazuje gramofon a desku, zavádí tak naprosto cizí prvek do Eskymákovy každodenní reality a mění ji. Filmový tvůrce tak narušuje jeho realitu, aby mohl zachytit jediný okamžik jeho výrazu a intenzitu. Nanukův úsměv je v té chvíli k nezaplacení. To, co bych moc rád dál rozvíjel, je právě tato vašeň filmu pro portrét.

UMÍSTĚNÍ V SITUACI

[Autor navazuje na komentář o Abdelu Azizovi ve vztahu s některými postavami z filmů íránského tvůrce Abbase Kiarostamího] V mém filmu se objevuje pár malých filozofů, dokonce i stavební dozorce říká několik krátkých vět, které se mi hodně zamlouvají. Je to druh dialogů, které se nemohou nikdy objevit v hraném filmu, protože by na papíře působily nevěrohodně. Představíte si dělníka, jak říká: „příroda Barceloně našeptává skrze snůh“ a pomyslíte si, jak dělník na stavbě bude takovou větu říkat. Dokumentární film vám dává rozměr, ve kterém má realita více odstínů a je mnohem složitější. [...] Zde se objevuje to, čemu říkám „umístění v situaci“, což je podobný koncept jako umístění na scéně či mizanscéna, ale má odlišné prvky. Jde o vytvoření situace a o správný výběr postav, protože ve filmu tohoto druhu je casting naprosto zásadní. Na čem potom opravdu záleží, nejsou pouze tyto postavy, ale spíše jejich interakce. Pokud je Abdel tak dobrý, je to díky konfrontaci s jemu naprosto opačnou postavou, jakou je zedník z Galicie. V dokumentárním filmu je výběr postav mnohem více rozhodující, než je tomu u hraného filmu. Když v hraném filmu mluvíme o chemii mezi postavami, v dokumentu chemie prostupuje postavu celou a přesahuje k interpretaci. Postavy se stávají spoluscénáristy a spolutvůrci dialogů ve filmu. [...]

Co se týče vizuální výrazovosti digitálního videa, připadá mi přílišná. Pro film *Ve výstavbě* jsem to přijal velmi neochotně, musel jsem souhlasit se změnou nástrojů, abych našel modernější a důležitější krásu, která jde bok po boku s Rossellinim. Žádné krásné obrazy, ale obrazy pravdivé a potřebné.

² Úvahy z článku Gonzala de Lucase, „La sonrisa y la nieve. Conversación con Abdel Aziz y José Luis Guerín“, La Madriguera č. 44, 2001, s. 69-73

Co se týče vizuální výrazovosti digitálního videa, připadá mi příšerná. Pro film *Ve výstavbě* jsem to přijal velmi neochotně, musel jsem souhlasit se změnou nástrojů, abych našel modernější a důležitější krásu, která jde bok po boku s Rossellinim. Žádné krásné obrazy, ale obrazy pravdivé a potřebné.

O VIDEO A MOŽNOSTI VYČKÁVAT

Než jsem vytvořil *Ve výstavbě*, nikdy jsem neviděl film natočený na video, byl to zásadní krok a velké riziko. Ve filmu Víctora Ericeho *Sen o světle* (*El sol del membrillo*, 1992), který neměl k dispozici dostatečné prostředky pro některé sekvence filmu a musel se uchýlit k videu, jsem objevil jiný způsob natáčení. Tato metoda mi umožnila vyčkávat, čekat na okamžik odhalení. Čekání je velmi důležitý morální princip ve filmové tvorbě. Umět čekat a nesnažit se podrobit si realitu, abychom z ní něco získali. Myslím na film *Nanuk – člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922) a znovu vidím Flahertyho s kamerou položenou na zemi a Nanuka proti němu se svojí harpunou, jak tvůrce čeká, až bude moci něco zachytit. Oba čekají. Pro mě je to zásadní obraz Nanuka, kterého si velmi cením. Čas plyne stejně jak pro filmaře, tak pro Eskymáka. Když nic neuloví, záběr se nenatočí a oba se vrací. Tento přístup je opakem práce televizního reportéra, který nemá čas čekat a má pocit, že jeho čas je cennější než čas Eskymáka. Při práci s videokamerou máme možnost při natáčení vyčkávat.

POTŘEBA OBRAZOVÉHO RÁMCE

Mám potřebu jistých omezení, abych se dostal k podstatě věci a věděl, že tento, ne jiný obraz je ten správný. Pevně věřím v rámování, které pomáhá vytvořit obrazové kompozice. Je to časový horizont a také rámování záběru, co umožňuje dát předmětům a světu řád. Tato omezení, tyto limity a boj s technikou vytváří můj rukopis. Banalita mě děsí. Jak můžeme ve světě zahlceném obrazy stále vytvářet ty, které dávají smysl, které mají sémantický význam, poetický náboj?

MONTÁŽ JAKO PROCES POZNÁNÍ A STAVBY SCÉNÁŘE

Během práce na střihu jsem odhalil ty nejzajímavější věci. Natáčení vždy bývá příliš komplikované, nikdy nezbyvá čas na přemýšlení. Při práci na dokumentárním filmu je to někdy až při střihu, kdy opravdu pochopíte, co chtěla která postava říct. Poměrujete hodnotu odmlky, nějakého slova či věty, jejichž důležitosti jste si nevšimli během natáčení. Počínaje snímkem *Innisfree* jsem téměř všechny filmy natáčel po fázích. Je to metoda, která mi umožňuje vzdálit se od striktního smyslu scénáře. [...] Když mám od začátku natáčení přesně daný scénář, moje touha natáčet skomírá. Pokud už předem víte, jak film natočíte, pokud je všechno přesně dané ve scénáři, prostor pro tyto odhalující momenty je velmi limitovaný. Když mi to dovolí systém výroby filmu, snažím se natáčet po etapách. Natáčím, potom začínám analyzovat první fázi střihu. Tato analýza mi poskytuje návod pro další natáčení. Ve snímku *Ve výstavbě* jsem tento proces dovedl do extrému, kdy týden natáčení střídá týden ve střihně. Ve smyslu narace se příběh utvářel během střihových fází.

Úvahy z článku „*Un désir de révélation: entretien avec José Luis Guerín*“, Images documentaires: José Luis Guerín, č. 73/74, s. 23-27

ÚVAHY NÚRIE ESQUERRA

Počínaje filmem Ve výstavbě je Núria Esguerraová, kromě filmu Host (Guest) střiháčkou všech dlouhometrážních filmů Josého Luise Guerína

Před filmem *Ve výstavbě* se moje zkušenost se střihem omezovala na pár krátkometrážních filmů spolužáků z univerzity. Přesto jsem měla tušení, že když budu jednoho dne pracovat ve světě filmu, moje místo bude ve střihně - přitímí, řád a důkladná práce, téměř o samotě s již natočenými záběry.

Proces tvorby snímku *Ve výstavbě* byl neobvyklý - film natáčela skupina studentů, která spolupracovala s filmovým tvůrcem od počátečního nápadu, hledání lokací a postav, natáčení, až po míchání zvuku o téměř dva roky později, což se týkalo mě. Měla jsem štěstí, že jsem se naučila stříhat za běhu a navíc pod vedením Josého Luise Guerína, filmaře a střiháče, jehož filmový rukopis je na montáži založený. Guerín své předchozí filmy stříhal s přístrojem Moviola, sám vyhledával, stříhal a lepil filmová políčka.

Proces tvorby snímku *Ve výstavbě* byl neobvyklý - film natáčela skupina studentů, která spolupracovala s filmovým tvůrcem od počátečního nápadu, hledání lokací a postav, natáčení, až po míchání zvuku o téměř dva roky později, což se týkalo mě. Měla jsem štěstí, že jsem se naučila stříhat za běhu a navíc pod vedením Josého Luise Guerína, filmaře a střiháče, jehož filmový rukopis je na montáži založený. Guerín své předchozí filmy stříhal s přístrojem Moviola, sám vyhledával, stříhal a lepil filmová políčka.

Protože film *Ve výstavbě* byl natáčený na video, první fázi střihu (prohlížení materiálu, selekce, předběžná montáž a hledání postav) jsme provedli „vyříznutím“³ v malém video editoru a José Luis dále delegoval technické i manuální úkoly. Tato fáze předběžné montáže sekvencí sloužila k definování a opětovnému zvážení projektu. Vedla také k druhému natáčení s inscenovanou realitou a už jasněji definovanými postavami. Po tomto druhém natáčení práce pokračovala, souběžně se střihovými pracemi byla intenzivnější. Začali jsme pracovat se střihovým softwarem „Avid“, abychom se vypořádali se závěrečnou fází, což byla rekonstrukce zvuku. Jedna z věcí, která je na způsobu Guerínovy práce jedinečná, je fakt, že se už při střihu obrazu maximálně vytváří zvuková stopa na základě slov, zvuků a pohybů reálného prostředí u záběrů, jejichž obrazy nebudou použity ve filmu. Jde o snahu dosáhnout struktury a finální stavby filmu tak, jak jej známe. Aniž bych si to tehdy uvědomila, naučila jsem se stříhat na možná nejjednodušším filmu z hlediska montáže, s jakým jsem se kdy setkala. Film bez scénáře, mnoho hodin materiálu, rekonstrukce reálných zvuků a pohybů... Uvědomila jsem si to během práce na následujících projektech v roli střiháčky, především při montáži hraných filmů s jasně daným scénářem.

Deset let vyučuji filmovou montáž, což mě nutí přehodnotit svoji práci střiháčky, abych mohla vyučovat nejen technickou stránku věci, což je bezpochyby to nejjednodušší, ale také pracovní metody, strategie, jak zvážit problémy, abychom mohli nabídnout lepší řešení. Zkrátka je to něco, co je mnohem obtížnější předat – jak správně chápat montáž.

ÚVAHY AMANDY VILLAVIEJA

Počínaje snímkem Ve výstavbě je Amanda Villavieja zvukačkou všech dlouhometrážních filmů Josého Luise Guerína.

Když mi José Luis nabídl, abych si vzala na starost zvuk ve filmu *Ve výstavbě*, odpověděla jsem mu, že jsem nikdy předtím nedržela mikrofon v ruce. Ale pak jsem si pomyslela: to, co chci, je být u natáčení, na místě, kde se poprvé všechno děje. Chci ho sledovat při práci a učit se od něj, tak proč to neudělat skrze práci zvukačky.

Neměla jsem tušení, že pozice zvukačky na natáčení s José Luisem bude tak privilegovaná a že se tolik naučím s tímto novým nástrojem, který jsem sotva znala.

Natáčení *Ve výstavbě* trvalo téměř dva roky a bylo opravdovým „work in progress“ procesem. Mnoho dní jsme sledovali dění ve čtvrti, poslouchali jsme, všímali si detailů, také jsme viděli spoustu filmů a snažili jsme se najít způsob, jak technicky materializovat rozličné situace, které jsme plánovali natočit.

Myslím, že to byl nejhezčí způsob, jak se učit. Hledali jsme metodu práce, z níž jsme dál mohli vycházet a načrtávat realitu, která byla před námi.

Ve výstavbě byl můj první film. Tehdy jsem si uvědomila, že se chci věnovat zvuku, a to za předpokladu, že se budu dále učit pozorovat a naslouchat, což byl i důvod, proč jsem v tomto filmu poprvé vzala mikrofon do ruky.

„VIDĚNO A ZASLECHNUTO“ ČTEME V ÚVODNÍCH TITULCÍCH FILMU.

³ Odkazuje na lineární střih. V tomto případě se rozhoduje o filmových políčkách (25 za vteřinu u videa, což se rovná 24 políčkám za vteřinu u filmu) na počátku a v závěru scény na pásce (zde Betacam Digital) a poté se udělá kopie na jinou pásku. Potom se znovu kopíruje další scéna a tak to pokračuje dál. Na rozdíl od digitálního střihu, na který jsme v současnosti zvyklí (jde o střih v počítači) a při němž je možné neustále modifikovat trvání a umístění scén v montáži, při lineárním střihu je nutné pokaždé znovu začít celý proces přepisování předchozího materiálu. Ve skutečnosti jde o proces mnohem bližší střihu pomocí Movioly (16 mm nebo 35 mm).

ROZVRŽENÍ SEKVENCÍ

Rozvržení sekvencí vytvořený Núriou Esquerrou, střihačkou filmu.

„Obzvláště přínosné je pozastavit se nad rozvržením sekvencí, protože můžeme odhalit způsob, jak vzniká struktura filmu postavená na opakování motivů, prostor prvků, které se proměňují v čase a během trvání filmu.“



1 – Čínská čtvrť v roce 1960 (archivní záběry)
(00:00:32–00:01:34)



2 – Zeď s očima, ulice čtvrti a představení prvních postav (pan Antonio, Juani, Iván). Demolice
(00:01:34–00:06:00)



3 – Fotbal na náměstí (Juani, Iván a obyvatelé čtvrti)
(00:06:00–00:07:03)



4 – Demolice na staveništi, pohled zvenku a různé interiéry domu (00:07:03–00:07:51)



5 – Juani and Iván spolu mluví v místnosti
(00:07:51–00:10:33)



6 – Zbořeniště na staveništi. Tři komíny Poblenou s jeřábem. Strmivání s jeřábem. Maska noci (00:10:33–00:11:24) [viz analýza v kapitole „Filmové okénko. Tři komíny: variace vytvářející čas a prostor.“, s. 20]



7 – Počátek stavby. Pracovníci a sousedé (Sonia a starší osoby), (00:11:24–00:12:36)



8 – Oběd betonářů, zpívají Bolero (Pedro, Juanma), (00:12:36–00:13:31)



9 – Vrtání děr pro umístění sloupů, kočky a sousedé pozorují práce (Juan), (00:13:31–00:14:27)



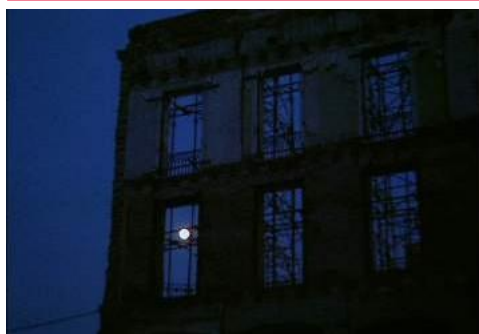
10 – Počátek výkopů na staveništi a objevení římského pohřebiště. Komentáře pana Antonia a dělníků (00:14:27–00:17:57)



11 – Děti, mládež a starší lidé komentují, rozjímají a sprádají hypotézy o zbytcích pohřebiště (00:17:57–00:26:42)



12 – Demoliční práce, sousedé rozebírají problémy s bydlením (00:26:42–00:28:31)



13 – Noc padá na fasády domů a římské pohřebiště. Měsíc. (00:28:31–00:29:00)



14 – Scény ze čtvrti: demolice, práce, rozhovory v baru (00:29:00– 00:30:08)



15 – Oběd pana Antonia a dvou kamarádů v baru, vzpomínají, jak dříve vypadala Čínská čtvrť. Televizní zprávy (00:30:08–00:32:37).



16 – Demolice ve čtvrti a v ulicích (00:32:37–00:33:25)



17 – Práce betonářů (00:33:25–00:33:54)



18 – Stavba schodiště a rozhovor mezi Juanem a jeho synem Juanma (00:33:54–00:38:03) [viz analýza v kapitole „Sekvence. Schodiště: práce a předávání znalostí“, s. 22-23]



19 – Práce betonářů a Abdel Aziz. Sousedé se dívají z oken (00:38:03– 00:39:22)



20 – Rozhovor mezi Abdelem Azizem a Abdelsalamem, který chce na stavbě pracovat (00:39:22–00:41:02)



21 – Pohledy mezi Juanma a Soniou na balkóně (00:41 min:02–00:41:58)



22 – Sousedé a stavba (00:41:58–00:42:33)



23 – Práce a rozhovory (Abdelsalam, Santiago, Abdel Aziz) (00:42:33–00:44:06)



24 – Odpoledne ve čtvrti – průčelí domů, děti, ulice, náměstí, prostituce, bar, otáčivé hodiny (00:44:06–00:46:03)



25 – Noc. Tři komíny, Juani na ulici. (00:46:03–00:46:37)



26 – Hodiny, jeřáby a stavba z pohledu okna školy (00:46:37–00:47:09)



27 – Čekání na beton. Prádlo ve větru a jeřáby. Rozhovor mezi pracovníkem a batoletem sousedů na balkóně (00:47:09–00:54:15)



28 – Beton přijíždí za soumraku. Juan v kabině (00:54:15–00:55:02)



29 – Noc, Tři komíny. Vinárna Apolo. Juani a Iván u herních automatů (00:55:02–00:56:00)



30 – Děti si na stavbě staví přístřešek (00:56:00–00:57:36)



31 – Abdel Aziz a Abdelsalam (00:57:36–00:58:24)



32 – Rozhovor se svolením mezi Juanma a Soniou, která se bude stěhovat do Poble-sec (00:58:24–00:59:42)



33 – Juani a Iván sledují na terase Abdelsa-lama při práci (00:59:42–01:01:31)



34 – Ulice přilehlé ke staveništi (01:01:31–01:01:58)



35 – Juani a Iván spolu mluví v místnosti (01:01:58–01:06:43)



36 – Pan Antonio a jeho kamarád Luis mluví o problémech s bydlením v popředí stavby (01:06:43–01:07:33)



36 – V televizi v baru běží *Země faraonů* (*Land of the Pharaohs*, 1955) Howarda Hawkse



37 – Stmívání ve čtvrti. Pan Antonio se svým vozíkem. *Země faraonů* na fasádách sousedních (01:07:33–01:09:06) Zvuk filmu *Země faraonů* se míchá s dalšími zvuky ze čtvrti.



38 – Juani a Iván v interiéru, za zvuku *Země faraonů* (01:09:06–01:09:29)



39 – *Země faraonů* u televizích sousedů (01:09:29–01:10:35)



40 – Pokročilé stádium prací. Juan a Pedro mluví o „duši budov“ (01:10:35–01:11:30)



41 – Rozhovor mezi Juanem a Pedrem o stavbě kostela Sant Pau del Camp, katedrály Sagrada Familia, o současných stavebních pracech, pyramidách... Rozhovor s holčičkou, která vstoupila na stavbu (01:11:30–01:17:11)



42 – Rozebírání dřevěné stěny s dětskými kresbami na staveništi. Demolice ve čtvrti (01:17:11–01:17:46)



43 – Demolice domu Juani, exteriér a interiér (01:17:46–01:18:04)



44 – Poslední demolice. Kontejner na staveništi. Sousedé a pan Antonio nachází obrazy a předměty v kontejneru (01:18:04–01:19:34)



45 – Noc. Vinárna Apolo. Iván a Juani (01:19:34–01:20:23)



46 – Noční rozhovor mezi Santiagem a Abdelm Azizem na stavbě (01:20:23– 01:26:22)



47 – Jeřábi a střechy na stavbě (01:26:22–01:26:37)



48 – Juani a Iván na stavbě. Podvečer. (01:26:37–01:29:23)



49 – Práce na stavbě z oken bytů sousedů a školy (01:29:23–01:29:57)



50 – Sníh. Santiago, Abdel Aziz a Abdelsalam (01:29:57–01:34:03 [viz analýza v kapitole „Záběr. Sníh: znovuobjevení schopnosti žasnout“ s. 21



51 – Oběd u vaříče. Santiago, Abdel Aziz a Abdelsalam (01:34:03–01:37:39)



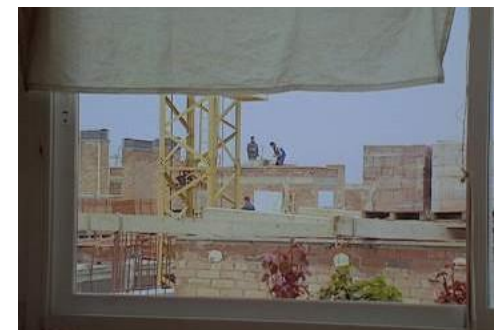
52 – Demolice ve čtvrti (zeď s namalovanými očima, kterou film začíná) (01:37:39– 01:38:12)



53 – pan Antonio a jeho kamarád Luis v baru (01:38:12–01:44:14)



54 – Pan Antonio a jeho předměty na staveništi. Podvečer (01:44:14–01:44:54)



55 – Poslední podlaží budovy z pohledu oken sousedů (01:44:54–01:45:14)



56 - Santiago a Abdel Aziz pokračují ve stavbě zdi (01:45:14–01:46:45)



57 - Abdel Aziz a Juan u dokončeného okna (01:46:45–01:47:52) [viz komentář v kapitole „Otázky filmové tvorby týkající se filmového okénka“, s. 5]



58 - Santiago a Abdel Aziz mluví u jídla (01:47:52–01:49:29)



59 - Práce na stavbě: sádrování zdi, malba, dokončování fasád (01:49:29–01:50:25)



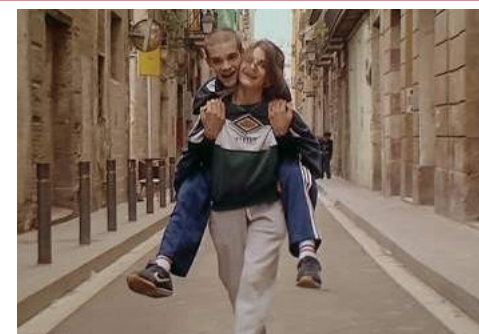
60 - Silvestr. Tulák večeri na stavbě (01:50:25–01:52:08)



61 - Ulice, sousedčina terasa a závěrečné práce (01:52:08–01:53:10)



62 - Návštěvy budoucích nájemníků bytů, komentáře o sousedech. Rozhovor holčičky se sousedem (01:53:10–02:01:46)



63 - Na cestách. Juani nese Ivána na zádech po ulici ve čtvrti (02:01:46–02:05:35)



64 - Závěrečné titulky (02:05:35–02:07:30)

OTÁZKY FILMOVÉ TVORBY

FILMOVÉ OKÉNKO (FOTOGRAFIE). TŘI KOMÍNY: VARIACE VYTVÁŘEJÍCÍ ČAS A PROSTOR CONSTRUCTING TIME AND SPACE

[Sekvence. 6 – TC : od 00:10:33 s do 00:11:24 s]



Záběr tří komínů

Tento snímek se objeví v desáté minutě filmu. Po prvním rozhovoru Juani s Ivánem [1] následují dva záběry na práci na staveništi [2, 3]. Potom poprvé vstupují do záběru Tři komíny, ikonický prvek Barcelony, který se ve filmu opakovaně objevuje a znázorňuje plynutí času.



1



2



3

Prostřednictvím vizuální a zvukové montáže (zvuky probíhajících prací postupně zeslabují, dokud úplně nezmizí, a dají tak prostor hluku města) je vyznačeno plynutí dne, od denních hlučných prací až do noci. Záběr je tónovaný večerním světlem. Jde o celek, ve kterém ježábník slézá z jeřábu v prvním plánu obrazu. V pozadí je hotel a blíže k nám Tři komíny. Proto obraz fixuje jeden okamžik dne a práce na stavbě v čase, který situuje prostor do vztahu k městu.

Původní myšlenka spočívá v tom, že divák by měl konkrétním způsobem konstruovat prostor, spojit si budovu se sousedícími ulicemi, se čtvrtí a celým městem. Film je montáží prostorových fragmentů, které dohromady tvoří celkový obraz. Guerín se drží několika motivů, které se opakovaně objevují v různých momentech filmu, aby tak divákům zformoval toto prostředí. Přispívají také k tomu, abychom si v hlavě vytvořili „mapu“ místa a tím si vše dali do souvislosti. Často se jedná o prázdné záběry nebo záběry obsahující jen drobný pohyb nebo postavu v rámu obrazu. Jeden z těchto opakujících se obrazů je záběr na Tři komíny v sousedství budovy. Je to obraz, který odkazuje na záběry japonského filmového tvůrce Jasudžira Ozua, což je Guerínova oblíbená reference. Stejně jako Ozu, Guerín subtilním způsobem filmuje plynutí času.



Podzimní odpoledne/ Sanma no aji,
Yasujiro Ozu (1962)

Komíny se znovu objevují v dalších záběrech filmu v souladu s různými rámy obrazu a denní dobou. Tyto záběry jsou zásadní, protože filmu dodávají strukturu pomocí vizuálních rýmů, opakování a variací, díky kterým se můžeme vrátit k tomu, co už známe na pozadí pokračujících prací



Sekvence 25, 00:46:00 s



Sekvence 30, 00:56:00 s



Sekvence 47, 01:24:00 s



Sekvence 55, 01:00:00 s

Záběry jsou statické a mají velmi pečlivou kompozici. Jedná se o krátké okamžiky a pomíjivé dojmy složené dohromady pomocí kamery, které tvoří filmový prostor, dokumentují skutečný prostor a vyjadřují přeměnu města. Po skončení filmu diváci sdílí reálné, blízké a povědomé pocity s obyvateli čtvrti a uvědomí si vlastní zkušenost tváří v tvář mizení věcí a objevování se nových na jejich místě.

ZÁBĚR. SNÍH: ZNOVUOBJEVENÍ SCHOPNOSTI ŽASNOUT

[SEKVENCE. 50 – TC : 01:29-57–01:34:03]

Po hodině a půl trvání filmu začne nad městem nečekaně sněžit. Guerín natáčí své postavy, Abdela, Santiaga a Abdelsalama, jak se dívají a reagují na sněhovou nadílku a zároveň pokračují ve své práci a baví se o samotě, politice a vzpomínkách. Sníh dále padá s narůstající intenzitou, současně pokračují záběry na kostel, školu, oblohu, pracovníky... V tomto záběru Guerín izoluje postavu Abdela v polocelku, kde jej vidíme před průčelím kostela pokrytého snášejiícími se vločkami. Jak později uvidíme, je to obraz, který nás přibližuje k jeho úhlu pohledu a emocím, když sleduje padající sníh.

Dlouhé natáčení filmu *Ve výstavbě* reagovalo do značné míry na přání objevovat film v procesu natáčení spolu s postavami filmu a otevřelo zkušenost natáčení směrem k neočekávanému. Díky tomu mohl Guerín reagovat na neobvyklý a výjimečný jev v Barceloně – sněhová přeháňka v listopadu roku 1999, která zasáhla i níže položené části města blízko moře ve čtvrti Raval, kde se film odehrává.

Tento moment nebyl v původním scénáři předvídatelný, mohla jej vytvořit jen realita. Aby tuto skutečnost mohl zachytit a umístit do filmu, rozhodl se Guerín natočit scénu s Abdelem a Santiagem. Původně to byli pracovníci téměř opačných povah, kteří se v průběhu filmu nakonec spřátelili a vytvořili si spiklenecký vztah. Oba sledují padající sníh rozdílně, téměř kontrastně. Zatímco Santiago se soustředí na svoji práci, Abdel se oddává rozjímání a vzpomínkám.

V souvislosti s touto scénou Guerín řekl: „Je nutné najít schopnost znovuobjevovat úžas. Někdy mluvím o cestě, která evokuje tuto myšlenku. Když procházím ulicí, na které bydlím, už nejsem schopen ji ani vnímat. Nejužitečnější věc na cestování je, že nás všechno překvapuje, protože pro to máme předpoklady.“

V tomto filmu chtěl Guerín znovu objevovat město, kde žije. Tímto způsobem se zde kostel Sant Pau del Camp, který se opakuje v tolika obrazech, jeví jako impresionistická variace, vzniká nové prostředí. Během filmu scény s obměnami stejného motivu vytvářejí vrstvy, které vyjadřují plynutí času. Kostel snímán z různých oken, za noci, při západu slunce, pod sněhem... Kostel Sant Pau del Camp se tak stává živou entitou z devátého století odkazující na princip přetrvání ve městě, které se neustále mění.

Guerín chtěl natočit úžas nad sněhem, pocítit situaci jako něco výjimečného, jako nečekanou a lyrickou kompozici městského prostředí, které jsme předtím sledovali a kolem kterého je postaven celý film. Skrze Abdelův úhel pohledu se tedy tato zkušenost subjektivizuje. Abdel vzpomíná, kdy poprvé viděl padat sníh, když vyrůstal v Maroku.



"Příroda našeptává Barceloně skrze sníh"

Scéna se stává chvalozpěvem, oslavou přítomnosti, zároveň sdílí Abdelův úžas a jeho schopnost poetizovat realitu, když improvizuje a říká: „Příroda našeptává Barceloně skrze sníh.“ Jak dodává sám Guerín, pro scénáristu by bylo velmi obtížné takovou větu napsat, zatímco pro samotného Abdela je to velmi originální a autentický způsob vyjadřování. Proto vždy chtěl, aby v rozhovorech postavy mluvily svými vlastními slovy a používaly vlastní způsob vyjadřování, a tak zachovaly autenticitu. Guerín to vysvětluje takto: „Říkám tomu „umístění do situace“, což je podobné mizanscéně, ale má rozdílné prvky. Jedná se o vytvoření situace a výběr postav, protože u filmu, jaký je tento, je casting naprosto zásadní. Potom nezáleží pouze na těchto postavách, ale spíše na jejich interakci. Pokud je Abdel tak dobrý, je to díky konfrontaci s jemu naprosto opačnou postavou, jakou je zedník z Galicie. [...] Přechází ke konceptu interpretace, protože postavy se stávají spoluscénáristy a spolutvůrci dialogů ve filmu.“⁴

⁴ Álvaro Arroba, „Conversación con José Luis Guerín“ *Letras de cine*, č. 6, 2002, s. 70. Úryvek ze s. 11.

SEKVENCE. SCHODIŠTĚ: PRÁCE A PŘEDÁVÁNÍ ZNALOSTÍ

[Sekvence 18 – TC : 00:33:54–00:38:03]

Tato sekvence ukazuje stavbu schodiště. Stavebníkem je šéf betonářů Juan López a jeho syn Juan Manuel López. Oba se již v předchozích částech filmu objevili zvlášť, ale tentokrát je to poprvé, co je vidíme spolu. Prostřednictvím dialogů pochopíme, že se jedná o otce a syna a že Juan Manuel brzy nastoupí vojenskou službu a stavbu opustí.

Je to sekvence o předávání znalostí, o způsobu učení řemesla, ale také o sdílení a předávání vášně pro řemeslo. „Člověk musí být zamilovaný do své práce,“ říká otec, zatímco ukazuje péči a řemeslnou preciznost, která umožňuje správně postavit schodiště, a pracuje s nářadím a materiálem.

Předávání znalostí je filmově postaveno na vztahu mezi scénami ukazujícími tvář a gesta. Stříhem je vystavěno učení řemesla, které přechází z otce na syna. Takto například vidíme otce, jak velmi soustředěně sleduje hodnotu na měřidle, a následující scéna ukazuje syna s podobným soustředěným výrazem [1, 2].



1



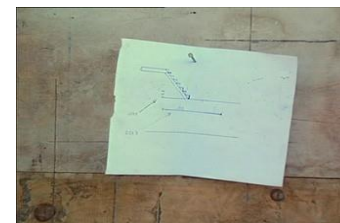
2

Během čtyř minut a deseti vteřin trvání sekvence proběhne čtyřicet dva záběrů. Z toho důvodu se jedná o sekvenci, která je vytvořena především stříhem. Téměř celá se skládá z detailů a polodetailů zabírajících postavy, bez toho, aby byly zachyceny celky, které by ukázaly úplnou situaci (vlastně až do 27. záběru nevidíme otce a syna ve stejném záběru [3]).



3

Scéna začíná záběrem na náčrt schodiště, které mají postavit [4], následně uvidíme sled fragmentovaných gest, obličejů postav, které pozorují a vypočítávají, jejich ruce s nářadím. Tato gesta nakonec ukazují akci jako celek.



Krok za krokem, kousek po kousku až po dokončení schodiště práce koresponduje se samotnou montáží, která spojuje záběry – detaily obličejů, rukou, předmětů – až po celou scénu týkající se konstrukce schodiště.

V této scéně je fragmentace na krátké záběry výrazovým prostředkem, který nám dovoluje se přiblížit úhlu pohledu postav na základě jejich činnosti. Tím se vytváří pocit blízkosti a pozornosti vůči detailu s ohledem na fyzickou realitu (dřevo, nářadí). Guerín přikládá velkou důležitost rukám a ukazuje tak krásu řemeslných gest. V detailních záběrech vidíme pravítko, metry, provázky a tužky [5 a 8].



5



6



7



8

Sledujeme tak způsob, jakým nás film přibližuje k drobným a konkrétním reálným věcem, zvětšuje detaily a každodenní předměty na filmovém plátně, a tím nám odhaluje jejich skrytý estetický potenciál. Autor využívá pohybů postav, které ovládají tyto předměty, a někdy udržuje dlouhý záběr, abychom viděli vizuální transformaci.

Může například začít s pravítkem a udržovat scénu po dobu pohybu rukou. Vidíme potom obraz toho, co bylo původně pod pravítkem – dřevo s modrými liniemi v kompozici, která se podobá abstraktnímu obrazu [9, 10]. Ve stejném segmentu reality se vytváří dva různé obrazy. Nový obraz se objevuje pod původním obrazem, což transformuje figurativní v abstraktní.



9



10

Krása těchto scén plyne ze zdůraznění materiálnosti. Film jako umění, které nejvíce souvisí s realitou a předměty kolem nás, je ve svých nejlepších momentech oceněním a intenzivním vnímáním každodennosti. V této scéně je gesto pracovníka („člověk musí být zamilovaný do své práce“) také gestem filmového tvůrce.

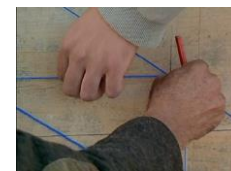
Ve zvukové montáži si také můžeme všimnout, že režisér přikládá velkou důležitost zvukům tužek rýsujících linky na dřevě, čímž zesiluje pocit realismu a blízkosti. Dialogy pro změnu slouží k vytvoření kontinuity v sekvenci, kdy otec vysvětluje své řemeslo synovi nebo když vzpomíná na svůj příchod do Barcelony a na návštěvy čtvrti Raval, když byl mladý. Dialogy přispívají k tomu, že se všechny obrazy časově propojují.

Juan López sdílí svůj způsob porozumění řemeslu a životu, když zmiňuje, že „nejlepší je život prožívat tak, jak přijde“. Sekvence nás učí oceňovat ty chvíle, které se málokdy objevují ve filmech, jako například manuální práce, kdy se něco staví a čas se tráví u soustředěné a sdílené činnosti.

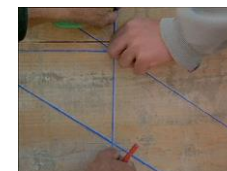
Jindy říká otec: „Předsevzali jsme si, že postavíme novou čtvrt', a také toho dosáhneme.“ Aby Guerín mohl sledovat transformaci města a stavbu nové budovy, nezakládá své

scény na velkých a obecných událostech (přesně takových, které vidáme v montážích, které ukazují během několika málo vteřin, jak se staví dům), nýbrž na nejmenších a nejobyčejnějších detailech, a oceňuje tak význam malých gest.

Konec scény odhaluje vše, co bylo zdůrazněno precizní choreografií synchronizovaných gest rukou otce a syna, jako u scény s modrou malířskou linkovačkou, kterou načrtávají linie. Když se jich dotknou, zdá se, že jsou to struny nástrojů, které vibrují. Práce spojuje otce se synem, zatímco nám film umožňuje detailně sledovat, jak se všechno staví, krásu dřeva, modrých linií a rukou [11 a 14].



11



12



13



14

STAVBA FILMU: MONTÁŽ / STŘIH

José Luis Guerín je filmovým tvůrcem a střihačem. Nejen proto, že on sám ovládal Moviolu a následně editační programy, ale především proto, že pojímá své filmy na základě montáže. Jak uvedl v rozhovoru: „Během střihových prací jsem měl ta nejzajímavější prozření. Natáčení vždy bývá příliš komplikované, nikdy nezbyvá čas na přemýšlení. Při práci na dokumentárním filmu je to někdy až při střihu, kdy opravdu pochopíte, co chtěla nějaká postava říct. Poměřujete hodnotu odmlky, nějakého slova či věty, jejichž důležitosti jste si nevšimli během natáčení.“⁵

Pro Guerína je to právě střih, kde skutečně vzniká film a kde je jeho podstata. Proto vždy organizuje proces filmové tvorby tak, že jej mezi etapami natáčení prokládá důležitou fází střihu. Tato průběžná střihová fáze umožňuje dát filmu směr a dotočit chybějící záběry.

V případě filmu *Ve výstavbě* umožnilo snímání dlouhého a kolektivního procesu, jakým je stavba domu, vytvořit odpovídající způsob natáčení a střihu. Z toho důvodu Guerín projekt označil za „*work in progress*“ a takto nazýval film během natáčení. Tvůrčí proces (natáčení a střih) probíhal paralelně s prací dělníků, dokud nestála nová budova. Takto se film postupně rodil během dvou let, spolu se svým mladým štábem zaznamenávali stavbu budovy a život ve čtvrti. „Opravdu mě zajímalo, jaké to je, začít točit bez předchozího scénáře a postupně s plynutím času film objevovat.“⁶

Natáčení začalo na podzim roku 1998 a skončilo v lednu roku 2000. Montáž pokračovala stejným tempem jako natáčení. V průběhu natáčení si Guerín prohlížel a vybíral všechny natočený materiál a střihačky jej uspořádávaly. Natáčení bylo navíc rozdělené do dvou odlišných etap. První z nich bylo hledání prostor a kontakt s postavami ze čtvrti a stavby, potom následovala fáze soustřeďující se pouze na střih. Druhá fáze byla mnohem více zaměřena na tvorbu dialogových scén a konkrétních situací. Střih Guerínovi umožnil objevit a dále rozvinout postavy filmu, najít možné zápletky a vytvářet nové situace.

Bylo natočeno více než 200 hodin materiálu, ze kterých nakonec vzniklo 130 minut filmu. Proces vyřazování, výběru a řazení záběrů a scén určuje dramatickou strukturu filmu. Od počátečních záběrů nás montáž vpravuje do života ve čtvrti a do prací na stavbě, čímž se stáváme citlivějšími na účinky času. Po dvou hodinách filmu máme pocit, že známe sousedy a dělníky, ulice a jejich zvuky. Kromě uspořádání každé scény nás celá struktura pozvolna a plně vnáší do této skutečnosti, dokud ji sami nezažijeme a neobýváme zevnitř spolu se sousedy.

Posloucháme, co si myslí o přeměně čtvrti, a vidíme je přizpůsobovat se změnám. Zkušenost, která je tolik prožívaná a sdílená, nakonec mnohem více zesiluje pocit plynutí času. Film tak podává svědectví o době, ve které žijeme, a o tom, jak rychle se mění místa, kde žijeme.

Tato životní zkušenost prožívaná skrze film je strukturovaná ve velmi složité montáži, která se skládá z mnoha relativně krátkých scén (a z mnoha zvuků), které se navzájem propojují na různých úrovních. Vytváří prostor stavby a její vztah ke čtvrti, ukazuje plynutí času, popisuje práci dělníků a život sousedů.

Tvůrce a střihačky uspořádali film do dvanácti „falešných“ dní různého trvání a počtu scén a osmi nocí jako organizačních prvků, aby tak organickým způsobem seskládali to obrovské množství vizuálních a zvukových elementů. Znovu natočili některé opakující se motivy, aby vytvořili strukturu dní – komíny, vinárnu Apolo, průčelí domů, prázdné staveniště, otočné hodiny... Právě vnitřní struktura filmu vyjadřuje pomocí těchto dní plynutí ročních období a pokroky při stavbě budovy.

Na strukturální úrovni můžeme rozlišit dvě hlavní linie montáže. Na jedné straně máme po sobě jdoucí sekvenční bloky jako například scény výkopů nebo stavby schodiště, dialogové sekvence s panem Antoniem nebo Abdelem Azizem, scény postupné stavby zdi s okny. Na straně druhé motivy, postavy, místa, které se znovu objevují a vzájemně se mezi sebou doplňují a vytvářejí poetické asociace. Film je vystavěn z variací, které probíhají během dne, ročních období; evoluce stavby od prvních demolic po dokončení budovy. Současně všechny tyto prvky situují budovu ve výstavbě do vztahu k ulicím a sousedním domům. Uvádíme „falešné dny“, protože neodpovídají reálným natáčecím dnům, ale byly složeny ze scén mnoha různých dní. Dvanáct dnů jsou časové bloky, které dodávají filmu strukturu.

V tomto smyslu volba montáže spočívá ve výběru scén a motivů reprezentujících mnohem širší celek. Například sekvence stavby schodiště [viz „Sekvence. Schodiště: práce a předávání znalostí“, s. 22-23] shrnuje mnohé procesy tohoto typu, které upevňují stavbu. Současně zachycuje Juana a jeho syna Juanma, vysvětluje historii čtvrtě, hodnotu předávání řemesla... Při jiných příležitostech Guerín postupně rozpracovává jeden motiv, jako například okna a televizní obrazovky v baru a v bytech sousedů během vysílání *Země faraonů* (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955): filmové obrazy spojují celou komunitu [Sec. 38].

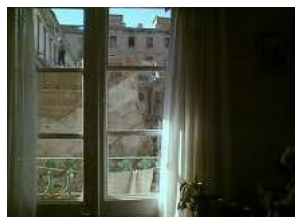


⁵ „Un désir de révélation, entretien avec José Luis Guerín“ *Images documentaires: José Luis Guerín*, č. 73/74, s. 25.

⁶ Rozhovor s f José Luis Guerínem : [youtube.com/watch?v=NmBPPe4bWmQ](https://www.youtube.com/watch?v=NmBPPe4bWmQ).

Jsou to vizuální motivy, jako je např. okno, které vytvářejí rýmy v celém filmu. Guerín dává do souvislosti okna nové budovy a okna domů ve čtvrti, okna školy a kostela Sant Pau del Camp. Tyto motivy spolu souvisejí jak vnitřní montáží (vztahy uvnitř rámu obrazu, když vidíme okno rozestavěné budovy a domy za ní), tak i skrze montáž, která vytváří vizuální rezonance v po sobě následujících nebo samostatných záběrech ve struktuře filmu.

Na po sobě jdoucích sestřihaných obrazech vidíme osm záběrů ze sekvence 4, které sdílejí řadu vizuálních motivů: zbořeníště, prach, postavy pracovníků na pozadí, okna, která rámují stavbu v prvním plánu (prostor domu) a v druhém v pozadí (dělníci, rozbouraný prostor). I přes jejich krátké trvání prostřednictvím těchto záběrů pociťujeme plynutí času, průběh dne. Například v záběru matky s dítětem hluk ze staveniště ustal a v exteriéru se již nic nehýbe, pouze jeřáb. Možná se jedná o polední pauzu předtím, než se znovu rozběhne stavba v následujících záběrech.



Aby Guerín upevnil základy filmu, zvolil celou řadu vizuálních motivů (komíny, jeřáby, kostel Sant Pau del Camp, ulici, jež vede ke staveništi...), které se během filmu objevují v různých rámech, úhlech, v různé denní době nebo fázích stavby. Něco podobného se děje i s pracovníky a sousedy. Někteří se objevují s přesností ve scéně, ale jiní se opakovaně objevují v různých sekvencích a nakonec se z nich stávají protagonisté filmu - postavy, které rozpoznáváme a které jsou představiteli svého řemesla nebo komunity. Povšimněme si dětí, jak pozorují vykopávky, a ty později vidíme stavět si přístřešek na staveništi a bavit se s pracovníky. Nebo Abdesalam, který je nejprve jen soused sledující příjezd stavební buňky a hned poté žádá o práci na stavbě. Bude na ní pracovat až do samotného konce a díky němu vznikne také sekvence, která ho pojí k Juani a Ivánovi. Tento druh pohybu mezi ulicemi, domy a novou budovou vytváří možnost hrát si se střihem – postavy pohybující se mezi prostory, předměty z bytů, které později objevíme v ruinách... Zvuk hraje rozhodující úlohu, spojuje staveniště se čtvrtí (zvuky staveniště ve čtvrti a v domech, zvuky čtvrtě na staveništi), zdůrazňuje plynutí času (zvuky za svítání nebo při soumraku, zvuky noci, zvuky svátečních dní), vyzdvihuje dokumentární podstatu historického kontextu (zpravodajství o Kosovu, které posloucháme obzvlášť mezi sekvencemi 14 a 16).

Guerín v tomto dokumentárním hledání chtěl pomocí sekvencí vytvořit bloky reality. V tomto smyslu je scéna objevu zbytků římského pohřebiště z 6. století během výkopů v místě, kde budou položeny základy nové budovy, naprosto výjimečná. Před objevem římských ruin Guerín vytvořil krásnou scénu, které určil strukturální úlohu ve filmu. Jedná se o první významný kontakt místa stavby s obyvateli čtvrti, je to moment, kdy se film plně otevírá čtvrti Raval.

K zorganizování této scény měl Guerín skvělou představu o montáži filmu, která později rozhodovala o tom, jaké záběry dále točit. Začíná blokem scén, který se věnuje archeologickému objevu kosterních pozůstatků; většina scén je natočená v detailních záběrech v prvním plánu a s kontaktním zvukem. Postupně se o nález dozvídají sousedé ze čtvrti, děti, mládež a starší lidé velmi rozličného původu, kteří se jako diváci stávají skutečnými protagonisty scény. Vytvářejí určitý sbor, který komentuje scénu ve chvíli, kdy se objeví pozůstatky, sprádaají hypotézy a s humorem rozjímají o životě, čase a historii města.



Natočit takovou sekvenci vyžaduje složitou realizaci při snímání kontaktního zvuku a poté při míchání zvuku. Aby jej zvukaři mohli zaznamenat, postavili se do úzkého pásu země na hraně vykopávek, těsně pod místem, kde stáli obyvatelé čtvrti. Později byla při montáži pomocí kolektivního dialogu vytvořena kontinuita mezi některými dialogy mimo záběr a těmi, které zachycovaly hypotézy, úvahy, expresivitu a představivost sousedů. Situace, kterou je tak složité natočit a ve které naráz mluví spousta lidí, se nakonec stává zásadní



scénou díky rytmu, který je vytvořen střihem a díky vývoji od počátečního očekávání lidí („co tam archeologové asi najdou?“) a sledování postupujících událostí.

Jak ukazuje tato sekvence, Guerín během montáže našel hlavní souvislost, která organizuje celý film. Vztah se vytváří mezi stavbou a čtvrtí, mezi dělníky a sousedy, intimními a kolektivními situacemi. Jak postupuje stavba budovy, čtvrt' se transformuje a současně se natáčí i film.

V nástinu vztahu mezi kolektivními a intimními situacemi, který film vytváří pomocí střihu, jsou také velmi relevantní scény rozhovorů mezi postavami. Většina těchto dialogů byla natočena dvěma kamerami. Guerín naznačoval témata a motivy, ale nikdy nežádal postavy, které točil, aby říkaly nebo opakovaly nějakou větu. O co se opravdu snažil, bylo, aby se postavy vyjadřovaly vlastním jazykem a aby mezi sebou mluvily přirozeně. Při střihu se snažil zachovat opravdovost těchto výrazů i s jejich mlčením a pauzami, aby autenticky zachytil jednání postav. Proto je v konverzacích mezi Abdelem Azizem a Santiagem jasně vidět, že každá postava má velmi odlišný způsob vyjadřování a z tohoto kontrastu potom vyvstávají vzájemné sympatie.

Záběry nám ukazují tyto protiklady s jejich ironickými reakcemi a protichůdnými tóny – proti sobě stojí nápaditý a poetický Abdel Aziz a zapříisáhlý realista a pragmatik Santiago.

Tato důsledná montáž krátkých záběrů zesiluje a zvyšuje význam kontrastu v dlouhém záběru, který film uzavírá, kamerová jízda doprovázející Juani a Ivána na ulici. Jde ve filmu o jediný tzv. záběr-sekvenci, tedy dlouhý záběr bez střihů, kdy kamera spolu s Juani a Ivánem prochází čtvrtí, sbírá zvuky ulice a potkává na pozadí obyvatele čtvrti. Realita pokračuje – film končí, ale život jde dál.



FILM A PRÁCE

INSPIRACE VIZUÁLNÍMI PRVKY



Květ rovnodennosti, Yasujiro Ozu (Higanbana, 1958)



Dobry den, Yasujiro Ozu (Ohayo, 1959)



Pověstné prádlo ve filmu Ve výstavbě (2000)



Playtime, Jacques Tati (1967)



Země faraónů na obrazovkách sousedů ve filmu Ve výstavbě (2000)

VZTAH MEZI FILMY *VE VÝSTAVBĚ* A *MÍSTO (IL POSTO)*: MĚSTO A TVÁŘE

Ve filmu *Ve výstavbě* je transformace čtvrti emočním prostředím, ukazujícím vztah, který vzniká mezi intimní a kolektivní realitou. Ve snímku *Místo (Il posto)*, 1961) mladý Domenico přijíždí hledat práci do Milána, kde probíhá úplná industriální přestavba. Režisér Ermanno Olmi řekl, že ve svých prvních filmech „je vždycky trochu historie naší země, přechod z rolnické společnosti do světa dělníků a k nové buržoazii“.



Místo (1961)



Ve výstavbě (2000)

Guerín a Olmi sdílejí obdiv a ocenění dokumentární tvorby, protože dokument dokáže zaznamenat, jak město postupně mění tvář a jak tento proces vytváří emoce a náladu. Z tohoto důvodu přikládají velkou hodnotu filmování města, stejně jako detailnímu záběru. Tvář jako způsob, jak pocítit městské prostředí. Domenico je ve městě úplně sám, dokud nepotká Antoniettu, dívku, která dělá zkoušky ve stejné společnosti jako on. Olmiho kamera je často snímá přes okenní tabule v záběrech, které zvyšují sensibilitu introspektivního prostoru, pocitu nebo vnitřních myšlenek ve vztahu k městu. Domenico je většinou tichý, pozoruje, co ho obklopuje, postupně objevuje město. Portrét města je vnímán hlavně z odrazů na jeho tváři. Podle Olmiho slov „tvář člověka představuje maximální výraz, odráží nejen osobu, ale také prostředí, ve kterém se rozvíjí. Mohu například dokonale pozorovat scénu skrze tvář člověka, který není protagonistou této situace, nýbrž jen prostým divákem. To, co se děje ve tváři člověka, je dokonce důležitější a zářivější než to, co se děje kolem něj.“



Expresivita tváří Domenicoa a Antonietty ve filmu Místo (Il Posto, 1961)

Stejně tak ve snímku *Ve výstavbě* odrážejí tváře sousedů natáčených v jejich prostoru (doma, v barech ve čtvrti) přes okna nebo skleněné tabule, jaký na ně má stavba nové budovy dopad.

Tato dramatizace obličeje se objevuje v obou filmech při setkání, vzniku přátelství nebo zamilování. Pohledy, které si mezi sebou vyměňují Domenico a Antonietta [1, 2], jejich úsměvy, když pijí kávu [3, 4], vyjadřují gesta první lásky, učení se novým emocím. V těchto okamžicích se město stává zářivým pozadím, které se zdá, že vibruje spolu s jejich pocity. Olmi řekl: „Pro svou intenzitu a povahu gest jsou nejkrásnější právě ty stydlivé milostné příběhy z dob, kdy nám bylo patnáct, šestnáct let. I dlouhý pohled nebo ruce, které se sotva postřehnutelně dotknou, mohou vytvořit emoce, které jsou věčné.“



1



2



3



4

V pracovním prostředí José Luis Guerín také nachází prostor pro milostné setkání ve dvou scénách, kde prostřednictvím pohledu a protipohledu mladý zedník Juan Manuel mluví se Soniou [5, 6], sousedkou, kterou požádal o schůzku. Další sekvence zachycuje intimitu dvojice Juani a Ivána [7, 8].



1



2



3



4

Olmi, syn rolníků z okolí Bergama, nikdy nechtěl jít do Říma, do centra filmového průmyslu italské kinematografie. Filmové řemeslo se naučil ve své vlasti, od ovládání kamery až po montáž. Z jeho filmů je cítit řemeslný cit pro obraz a kompozici spolu s jeho slabostí pro krásu nástrojů, předmětů, materiálů a všeho, čeho se dotýkáme rukama. Hledání co možná největší autenticity a pravdivosti, které sdílí s Guerínem, naplňuje filmy obou tvůrců tvářemi, které mají své příběhy a emoce, v jejichž výrazech a rysech vidíme také portrét jejich života a ubíhajícího času.

VZTAH K JINÝM UMĚNÍM

Když Guerín hledal co nejautentičtější a pravdivou výrazovou škálu života v ulicích Ravalu na přelomu století, jeden z odkazů a inspirací jeho tvorby byly fotografie Joana Coloma. Guerín již na začátku filmu dává tento vztah najevo, když představuje obrazy z jediného filmu, který fotograf natočil, *El carrer*, což je soubor záběrů Čínské čtvrti v 60. letech.

Colom byl vždy považován za amatérského fotografa a pracoval jako účetní v textilním podniku. Měl pouze víkendy na to, aby se mohl věnovat své velké vášni. V jeho fotografiích vynikají portréty Čínské čtvrti v Barceloně, které nafotil v letech 1958 až 1960. Během těchto dvou let se s obrovskou intenzitou a vášní ponořil do života ve čtvrti, prošel každý její kout. Výsledkem je mimořádný soubor vzpomínek plný pravdy, spontánnosti, syrovosti a emocí, tváří a gest obyvatel čtvrti. Zachycuje na nich život v tempu své doby, kterou si dnes můžeme prohlížet díky těmto fotografiím.

Aby tuto realitu zachytil, snažil se Colom vyhnout jakékoliv inscenační funkci kamery, nechtěl mít připravené záběry ani jejich složitou kompozici. Hledal krásu neopakovatelného, prchavého – pohled, výraz, myšlenku – pomíjivost, kterou nikdy nebudeme mít čas zachytit a zapamatovat si. Proto se naučil se svojí Leicou M2 fotografovat bez toho, aby se díval do hledáčku. Procvičoval si svoji techniku před zrcadlem, dokud se mu nedařilo fotit zespodu, a to s takovou zručností a rychlostí, že tím ohromoval své kolegy fotografy. Tímto způsobem se mu podařilo zachytit takové obrazy, na kterých jsou gesta zobrazených lidí neobyčejně živá a přirozená.



El carrer, Joan Colom (1960)



Vždy vyhledával momenty během dne, jako například soumrak, kdy se život ve čtvrti začal probouzet. A díky této pravidelnosti, s jakou fotografoval obyvatele čtvrti během dvou let (stejně tak i Guerín pracoval na svém filmu dva roky), jeho portréty zachycují vztah obrovské upřímnosti a spiklenectví. Prostředí čtvrti je především lidským prostředím – pohledy, pózy, tváře, v kterých se zračí pocity. Colom a Guerín vyhledávají a sdílejí mnohé vizuální prvky, jako je spontánnost, střet pohledů a jedinečná gesta, která vytvářejí příběhy uvnitř obrazu, autentičnost a lidské vyjadřování, stopy zmizelé doby.



El carrer, Joan Colom (1960)

Pokud Guerín ve fotografii oceňuje realistickou či dokumentární citlivost obrazu, další jeho velká inspirace plyne z jeho blízkosti k malbě, jíž je velkým obdivovatelem a znalcem. Způsobem, jakým se dívá na obrazy, Guerín obvykle vytváří „montáž“ uvnitř kompozice, jak to i vyučuje ve svých kurzech, když ukazuje obrazy. V hlavní scéně se pozastavuje nad jinými obrazy, jako by to byly detailní záběry. Takto v obraze *Oltář z Mérode* přibližně z roku 1428, který namaloval malíř Robert Campin, a který patří do období vlámské primitivní malby, se Guerín soustředí na některé části boční strany obrazu. Snaží se v obraze najít realistické prvky umělce, například v zobrazení nástrojů nebo v řemeslné činnosti Svatého Jiří v jeho neobvyklém zobrazení při tesařské práci [1 a 3]. Právě tato slabost pro ruce, gesta a materiály jako originální forma realismu tvoří základ snímku *Ve výstavbě*.



Oltář z Mérode Triptych (Merode Altarpiece), Robert Campin (ca.1427-32)



1



2



3

PŘIJETÍ FILMU

Snímek *Ve výstavbě* byl ve Španělsku mnohými přijat s nečekaným překvapením, že i dokumentární film je možné vnímat a obdivovat jako film, součást kinematografie, bez potřeby dávat mu nálepky a škatulkovat. Jedním z nejvýznamnějších momentů, který do jisté míry zafungoval jako roznětko, bylo získání Zvláštní ceny poroty na festivalu v San Sebastianu v roce 2001. V té době už dvacet let žádný další „nonfikční film“ v San Sebastianu nesoutěžil a za celých 49 let v historii trvání festivalu se to povedlo jen třem. Po této ceně následovala Premio Nacional de la Cinematografía, která potvrdila Guerína jako uznávaného filmového tvůrce a zdůrazňovala důležitost především snímku *Ve výstavbě*. Pozoruhodná byla také návštěvnost diváků a uznání kritiky. Nicméně i tak je dnes *Ve výstavbě* jeden z filmů Josého Luise Guerína, o kterém se psalo nejméně a který byl akademickou obcí nejméně analyzován.

DOMÈNEC FONT

"Valéry y los paletas" *El País*, 16 October 2001

Trpělivě a pečlivě, během dlouhých peripetií tří let, se Guerín a jeho obětavý tým nořili do útrob chudé lidové čtvrti, která procházela procesem demolice. Výsledkem tohoto „opojení vůle“, jak by řekl Valéry, je městská symfonie plná odvážných vizuálních a zvukových prvků, která se stejně tak drží při zemi mezi míchačkami na beton a zbořeníštím, jako nabírá vertikální polohy prostřednictvím jeřábů a stává se filmem s křídly. V obou případech Guerín přikládá ruku k dílu, aby na povrchu našel hustotu skutečnosti a zachytil čas promítající se do prostoru. Je to soubor paradoxů pro tak výjimečný film, který se s názvem *Ve výstavbě* odehrává polovinu své délky mezi ruinami domů. *Ve výstavbě* je dokumentární film, což je špatně identifikovatelný filmový formát. Je známo, že jeden z hlavních problémů dokumentárního filmu je, že vždy odkazuje na jinou formu, na hraný film, skutečné dogma filmového průmyslu. A protože nemá vlastní teritorium nebo jen prostor obsazený hybridem, jakým je televizní reportáž, dokumentární film si musel vystačit s přívlastky. Existují kategorie „direct cinema“ nebo „cinéma vérité“, který v 60. letech vzbudil velký rozruch. Tvůrci tohoto směru pracovali s lehkým vybavením, které kontrastovalo s těžkopádnými přístroji tradičního filmového průmyslu. V 60. letech se snažili přeměňovat film k jednoduchosti jeho počátků. Abychom v této konstelaci našli vzorec Guerínovy práce, použili bychom označení „cinéma vérité“, osobní rukopis, který považuje termíny jako reálné a imaginární, pravdivé a falešné, objektivní a subjektivní za protikladné komplice. [...] Guerín se rád uzavírá do epického romanticismu Flahertyho, který v roce 1922 z Nanuka udělal mistrovské dílo s využitím všech triků inscenace. Aniž bych popíral tuto souvislost, zdá se mi, že odkazy ve filmu *Ve výstavbě* mají blíže k filmovým dokumentům jako *Dvě nebo tři věci, které o ní vím*, starý surrealistický projekt, ve kterém Godard hledal paralelu mezi městem a *modus vivendi* jeho obyvatel.

VÍCTOR VÁZQUEZ ALONSO

"Un soplo de voces y de calles" *Letras de cine* n° 6, 2002, p. 64

Posledním pokladem tohoto filmu je velkolepá ukázka konverzačního teritoria jako místa setkání mužů dvojího typu – na jedné straně člověk se zdravým rozumem, na druhé straně bláznivý člověk donquijotského ražení. [...] V tomto smyslu je potřeba zmínit toho, který je bezpochyby postavou filmu nejbližší Donu Quijotovi (a takových je tu hodně). Jde o postavu námořníka, který srší nevyčerpatelným vtipem a má jedinečný styl. Ve filmu v baru vykládá svým kamarádům o svém životě plném kuriozit. Tento stařík, o kterém jen tušíme, že měl minulost prosolenou mořem a historií, se jemně a prchavě chytá odkazu popleteného rytíře. Díky tomuto charakteru není film jen příkladem motivu renovace, nýbrž dílem, které zachycuje bystrou a pomatenou postavu, která je nadčasová, postavu opakovaně se objevující ve velkých španělských literárních dílech a umění a která v tomto filmu září zvědavostí svého úžasné delikátního a pomínutého rázu. Tento stařík by se stejně tak dobře mohl prohlížet v jakémkoliv zrcadle v dílech Valle-Inclána nebo být jedním z Goyových groteskních stvoření. Jedná se o charakter nejasných obrysů, který vykazuje známky životní moudrosti, kterou střídají náznaky kultivovaného a pozorného cestovatele. Jak jeho monology, tak i dialogy nám ukazují do sebe pohroužené nitro, duševní útěk člověka, který žije ve víře v absolutno uvnitř svého osamělého světa a ve své bídě.

JEAN-MICHEL FRODON

«"En construcción, de José Luis Guerín. Sous un autre jour „ *Cahiers du cinéma* n° 637, septembre 2008, p. 24

[...] Film vždy vzniká na základě dvou stejně riskantních sázek. Nejprve je nutné neustále hledat úhly pohledu, které překvapí a zaujmou při natáčení ulic, prací, hledat vyrovnání víceméně náhodných perspektiv, účinky světla v různých denních dobách, jedinečné rámování záběru pomocí zdí pobořených demolicemi, množství materiálů používaných během natáčení, atd. Žadoucí estetizace reality, která neusiluje o žádné „přikrášlování“, nýbrž chce jiným způsobem ukázat všednost, špínu a neštěstí. Znovu uvést pohled do pohybu. V současné době motiv těchto prací nevyhnutelně evokuje jiné filmy, například *Still Life*, a to především způsobem, jakým Guerín ještě před Jia Zhang-ke trvale redefinoval škálu záběrů a místo vztahující se k postavám v prostoru. Zde je motiv zdramatizovaný zbořeníštím zdí, destrukcí věcí denní potřeby, silou strojů používaných na stavbě.

Zároveň Guerín dlouze naslouchá velkému počtu postav, které se na místě objevují [...] Zatímco exteriéry prochází zásadní transformací, skutečným architektonickým a společenským dobrodružstvím, jednotlivci se stávají nositeli prvků příběhů, které utvářejí jejich existenci.

PŘED PROJEKČÍ FILMU

Může být zajímavé umístit film do jeho městského a historického kontextu: Barcelona, čtvrť Raval, konec 90. let. Město prochází úplnou urbanistickou přeměnou. Můžeme si zjistit něco málo o samotné čtvrti, jaká je a jaká byla, jakými změnami prošla, atd. Existuje podobná čtvrť ve městě, kde žijeme, nebo v jiných městech, která známe? Prošla si podobným procesem?

Možná je vhodné zdůraznit, že jde o celkem dlouhý film (délka přesahuje 2 hodiny) s bohatým obsazením a mnoha rovinami. Také by bylo zajímavé zmínit dokumentární film jako takový, obzvláště takzvaný tvůrčí dokument, v tom, jak se vzdaluje principům reportáže a těm dokumentům, na které jsme pravděpodobně zvyklí. Hlubběji to probereme po zhlédnutí filmu, ale když to budeme vědět předem, může to obohatit sledování filmu.

PO PROJEKCI FILMU

PLYNUTÍ ČASU

Ve *výstavbě* je filmem o plynutí času. O čase, který je potřeba na stavbu domu, o čase ubíhajícího dne a ročních období a o čase potřebném k natočení filmu. Kromě toho, že sledujeme vývoj stavby, můžeme také analyzovat téma času ve dvou úrovních. Na jedné straně je plynutí hodin a ročních období. Na druhé straně se film drží dlouhé a hluboké literární a umělecké tradice španělské kultury, témat času a smrti.

JAK UKÁZAT PLYNUTÍ HODIN A DNÍ

Některé prostory a stavební prvky se objevují v celém filmu. Nacházíme je v různých záběrech, ve kterých se mění světlo v závislosti na denní době a ročním období [viz Stavba filmu: montáž, s. 24-26].

Pokusme se vyjmenovat některé z těchto prostor a prvků, které se opakují a znovu objevují v celém filmu. Bylo by vhodné, kdybychom mohli z filmu vybrat některé záběry (vybrat konkrétní statické filmové snímky) a potom z nich sestavit jakousi fresku z obrazů ze stejného prostoru nebo stejného motivu s odlišným rámováním obrazu a jiným osvětlením.

Obzvláště významnou scénou je v této souvislosti zeď, kterou staví Abdel Aziz a Santiago a která svými okny rámuje ke konci stavby kostel Sant Pau del Camp a sousedící školu. Prostřednictvím stavby zdi jsme svědky pokračujících prací a zároveň utváření dní (a nocí) a ročních období.

Můžeme pozorovat naše bezprostřední okolí a zvolit si místo, z něhož vystavíme náš vlastní „Deník světa“ nebo „Deník ročních období“. Poté, co analyzujeme vlastnosti tohoto místa, zvolíme si rámování záběru, které bude nejvýstižnější, abychom ukázali plynutí hodin a dní. Zachováme stejné rámování záběru a budeme-li fotografovat prostor během jednoho dne (může to být také soumrak, noc nebo svítání) a/nebo v průběhu dní během delšího časového úseku (např. od podzimu do jara), můžeme si vytvořit lineární sérii fotografií, seřadíme je do řady vedle sebe. Vytvoříme si tak názorný příklad toho, jak světlo a roční období mění prostor.

O ČASE, KTERÝ PLYNE A O SMRTI, KTERÁ VYČKÁVÁ

Kromě toho, že film zachycuje mizení jedné čtvrti a jednoho způsobu života, prochází skrytě celým filmem úvaha nad plynutím času, nad životem a smrtí. Tato úvaha vyvstává současně a spojuje se na dvou úrovních. Projevuje se v narativní a filmové struktuře, ale také v dialozích většiny postav, které tak navazují na zásadní směr španělské literatury. Začíná u *Sloky na smrt mého otce* („*Las coplas por la muerte de su padre*“) od Jorgeho Manrique a končí básnickou sbírkou „*Elegías*“ Miguela Hernándeze nebo Antonia Machada a sonety Francisca Quevedy.

Zpaměti můžeme před třídou zmínit momenty, prvky a věty, které jsme si zapamatovali na téma plynutí času. Může to být například objevení pozůstatků ze starého Říma a rozhovory, které tyto nálezy podněcují mezi souse-

dy (staří lidé i děti). Dalším motivem, který se ve filmu několikrát opakuje, jsou otáčivé hodiny nebo oslava silvestra na konci tisíciletí, kdy Abdel Aziz poznamenává, že „problém není zemřít, ale čekat na smrt.“

SOUŽITÍ EPOCH V MĚSTSKÉM PROSTŘEDÍ

Mnoho obrazových výjevů ve filmu *Ve výstavbě* vytváří společný prostor budov nebo architektonických prvků z různých období. Film tímto způsobem vyzdvihuje jednu z velkých hodnot měst jako je Barcelona. Historická minulost je stále přítomná prostřednictvím budov, ulic, zdí, továren, které jsou opuštěné nebo slouží jinému účelu...

Zamysleme se nad místy kolem nás (vesnice, čtvrť, město), kde je možné vypočítat stopy různých období pohromadě. Jak bychom je zarámovali, aby vyniklo překrývání epoch? Pomocí souboru fotografií můžeme vytvořit portrét historie námi vybraného místa.

PROSTOR A ZVUKY
VYTVÁŘENÍ PROSTORU A ZVUKU

Neobyčejně bohatým aspektem filmu je zvuková výstavba prostorů. Stavba se pomocí zvuků rozšiřuje do okolních budov a do čtvrti, a celá čtvrť se tak stává součástí stavby [viz „Stavba filmu: montáž“, s. 24-26].

Pokusme si vzpomenout na zvuky z filmu. Stavební práce, auta, rádia, plynář, ptáci, hudebníci, hlasy, archeologické vykopávky, zvuk filmu *Země faraonů*, děti ve škole... Potom se můžeme pozastavit u jedné ze sekvencí a analyzovat zvuky detailněji. Kdy se každý z těchto zvuků objeví? Pokračují v následujících záběrech a jaký je jejich význam? Kdy mizí? Jak vytvářejí dojem prostoru a kontinuitu mezi nimi? Víme, nebo spíše cítíme, že dva prostory na sebe navazují, protože sdílí společný zvuk. Sekvence 16, 17, 32 a 55 jsou pro tuto analýzu obzvláště zajímavé.

POSTAVY

Postavy *Ve výstavbě* nás nepřestávají fascinovat. Poznáváme je postupně prostřednictvím jejich gest, osudů a zejména na základě slov. Co říkají a jak to říkají, jejich věty a odmlky, rozhovory a tón jejich hlasu.

José Luis Guerín dal postavám prostor tak, aby každá

svým způsobem vytvořila svůj vlastní obraz v průběhu filmu. Je velmi hezké, že to nedělá jen z respektu, ale také z úcty k postavám. Během natáčení se tvůrci naučili milovat každou z těchto postav (v rozhovoru Gonzala de Lucase „Úsměv a snív. Rozhovor mezi Abdelem Azizem a José Luisem Guerínem“ tvůrce říká: „Prostřednictvím střihu jsme se naučili vzájemně chápat a milovat.“ - viz „Testimonios: Reflexiones de José Luis Guerín, Núria Esquerra y Amanda Villavieja“, s. 11-13).

Navrhujeme, aby si každý student nebo malá skupina studentů vybrala jednu postavu, která je jim obzvláště blízká nebo je zajímavá. Napišeme její popis na základě dialogů počínaje tím, co o sobě daná postava sama prozradí během filmu. Stejně jako Guerín k nim přistupujeme s respektem a úctou. Jak bychom je představili někomu, kdo film neviděl?

ZÁVĚR FILMU

Poslední záběr filmu je zcela odlišný od ostatních. Pokusme se záběr popsat a vystihnout, proč se od zbývajících záběrů tak liší.

José Luis Guerín ho analyzuje takto: „Ve filmu *Ve výstavbě* poslední záběr doprovází dva mladé lidi ze čtvrti a spíše než odcizení reflektuje morální postavení někoho, kdo se s někým rozhodne kráčet. Poté, co je celý film natočený ve statických záběrech, se to v tom okamžiku jeví jako nutnost s nimi jít a doprovodit je.“

José Luis Guerín zakončuje film dlouhou sekvencí v pohybu mimo stavbu, která byla středobodem filmu. Sleduje Juani a Ivána, postavy, jejichž budoucnost se nám jeví jako nejvíce nejistá. Kamera se pohybuje spolu s nimi ulicí, život na ní ji už nezajímá. Postavy jdou směrem ke kameře, dívají se na ni zepředu a ta před nimi couvá.

Jaké pocity nebo myšlenky v nás vyvolává každý záběr? Můžeme vytvářet hypotézy o tom, z jakého důvodu si tvůrce vybral právě tyto.

HISTORICKÝ ASPEKT FILMU

OD HISTORICKÉHO MOMENTU FILMU K REÁLNÉMU DĚNÍ

Film *Ve výstavbě* se natáčel v Barceloně v letech 1998 až 2000. Kromě konkrétní historie jedné barcelonské čtvrti a jejích obyvatel se během filmu objevuje spousta odkazů na současné dění. Je tu téma obtížného přístupu k bydlení a spekulací s nemovitostmi, války v Kosovu (zvláště patrné to je v sekvencích 14 a 16), konce tisíciletí, atd.

Bylo by zajímavé se hlouběji zabrat do těchto témat a zvážit, co se s těmito problémy stalo po téměř dvaceti letech.

PŘESTAVBA MĚSTA A GENERAČNÍ PROCESY

Barcelona je příkladem jednoho z největších měst, která v posledních desetiletích podstoupila zásadní projekty městské přestavby. Došlo k transformaci historických center nebo průmyslových zón. V případě Barcelony byla zásadním momentem olympiáda v roce 1992, která tento proces odstartovala.

Můžeme si klást otázky, zda se něco podobného stalo v našem městě, v okolních městech nebo ve velkých hlavních městech, která prošla podobnými procesy městské přestavby. Ve kterých čtvrtích se proces odehrál, ve které době a z jakých důvodů. Je to fenomén známý jako „gentrifikace“. Můžeme si nastudovat, čeho se tento termín týká, jaké jsou jeho příčiny a důsledky, přemýšlet nad tím, jak se k němu stavíme.

STŘIHOVÁ PRAXE

Po analýze můžeme také realizovat kreativní cvičení. Začneme tím, že budeme nahrávat zvuky z našeho okolí, které nás každý den obklopují a u kterých nás nenapadne se zastavit a zaposlouchat se. Dále můžeme nafotit nebo natočit prázdné prostory bez lidí. Potom spojíme zvuky s obrazy a tím vytvoříme prostorovou kontinuitu míst, která v realitě spojená být nemusí. Prostory jsou plastičtější, vytváříme zdání plynutí času.

POUŽITÉ OBRAZOVÉ MATERIÁLY

s. 3: Původní plakát k filmu *Ve výstavbě* © Imagina International Sales / s. 7, 9: José Luis Guerín, *Los motivos de Berta*, 1983 © V.O. Films / s. 9: José Luis Guerín, *Vzpomínka* (Souvenir, 1986) © José Luis Guerín / s. 7, 8, 9: José Luis Guerín, *Vlak stínů* (Tren de sombras, 1997) © Wanda Vision / s. 7, 9: José Luis Guerín, *Innisfree*, 1990 © Cine Company / s. 7: John Ford, *Tichý muž* (The Quiet Man, 1952) © Classic Films Distribución / s. 7, 8, 9: José Luis Guerín, Jonas Mekas, *Correspondencias Jonas Mekas – José Luis Guerín*, 2011 © Intermedio / s. 8, 9: José Luis Guerín, *V Sylviiině městě* (En la ciudad de Sylvia, 2007) © Wanda Vision / s. 8, 9: José Luis Guerín, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007 © Wanda Vision / s. 9: José Luis Guerín, *Las mujeres que no conocemos*, 2007 © José Luis Guerín / s. 9: José Luis Guerín, *Host* (Guest, 2010) © Versus Entertainment / s. 9: José Luis Guerín, *La Dama de Corinto*, 2010 © Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente / s. 9: José Luis Guerín, *Dos cartas a Ana*, 2010 © Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente / s. 9: José Luis Guerín, *Recuerdos de una mañana*, 2011 © JIFF Project – Jeonju Digital Project / s. 9: José Luis Guerín, *Le Saphir de Saint-Louis*, 2015 © Perspective Films / s. 9: José Luis Guerín, *Akademie múz* (La academia de las musas, 2015) © Los films de Orfeo / s. 20: Jasudžiró Ozu, *Chut' makrel* (Sanma no aji, 1962) © A Contracorriente Films / s. 27: Jasudžiró Ozu, *Květ rovnodennosti* (Higanbana, 1958) © Shoichiku / s. 27: Jasudžiró Ozu, *Dobrý den* (Ohayo, 1959) © DeA Planeta / s. 27: Jacques Tati, *Playtime*, 1967 © DeA Planeta / s. 28: Ermanno Olmi, *Misto* (Il posto, 1961) © Radio Films / s. 29, 30: Joan Colom, *El carrer*, 1958-60 © Joan Colom / s. 30: Robert Campin, *Ol'tár Merodův* (Mérode-altaarstuk), cca.1427-32 © The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1956.

www.metmuseum.org

GRAFICKÝ DESIGN SLOŽKY: Benjamin Vesco / adaptace české verze: Eva Spilková

JAK CITOVAT TENTO DOKUMENT: De Lucas, G. (2016) *En construcción*. Copyright: www.cined.eu

COPYRIGHT CinEd / Institut Français / Os Filhos de Lumière

Tato pedagogická složka je určena výhradně k nekomečním účelům. Její užívání nesmí být zneužito pro částečné či plné finanční obohacování, v takovém případě hrozí soudní stíhání.



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

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 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



os filhos de
LUMIERE



a bao a qu

LA
CINEMATHEQUE
FRANÇAISE

ARTE URBANA
collectif



COOPERATIVA SOCIALE GET
CENTRO PER LA MEDIA E LA DIGITALITÀ DELL'IMMAGINE