



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Kat

Luis García Berlanga

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I – ÚVOD str. 2

CinEd: kolekce filmů, filmová výchova str. 2

Základní informace informace str. 3

Klíčová témata - úvahy o filmovém políčku (obrazu) str. 5

Synopse str. 5

II – FILM str. 6

Kontext a rámec tvorby str. 6

Autor str. 8

Tvorba čtyřruč, autor Fernando Trueba str. 9

Filmografie str. 10

Filmové odkazy, autor Javier Rebollo str. 11

Úvahy Luise Garcíi Berlangy str. 14

III – ANALÝZA str. 16

Rozbor sekvencí str. 16

Filmové otázky str. 20

Analýza...filmového políčka str. 24

Analýza...záběru str. 25

Analýza...sekvence str. 26

IV – SOUVISLOSTI str.28

Obrazy ve vzájemném vztahu, autor Javier Rebollo str.28

Dialogy mezi filmy str. 32

Dialogy s historií, politikou a uměním, str. 34

Přijetí filmu, autor Fernando Trueba str. 36

V – PEDAGOGICKÉ NÁVRHY str. 39

CINED: KOLEKCE FILMŮ,
FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření filmu jako kulturního statku a o poskytnutí 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, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různých velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

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

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek – pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, schopnosti vybrat obrazy, roztržít 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. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Tyto výukové materiály připravil španělský partner projektu CinEd A Bao A Qu.

Autoři materiálů:

Fernando Trueba: Kontext a rámec tvorby; Tak vypadá štěstí a Dva šťastné páry (aneb bigamní bilingvismus); Přijetí filmu

Javier Rebollo: Filmové odkazy; Odrasy obrazů; Dialogy s jinými uměleckými díly

Pep Garrido: Filmové otázky; Scénář: struktura a berlangův oblouk, motivy a témata

Bernardo Sánchez: Klíčová témata. Hodnota prostoru: zachycení úzkosti na scéně; Výběr textů k úvahám

Núria Aidelmanová a Laia Colellóvá: Úvod k filmu; Filmové otázky; Analýza políčka, záběru a sekvence; Dialog mezi filmy; Pedagogické návrhy

Koordinace CinEd Španělsko: A Bao A Qu

Odborná koordinace tvorby materiálu: La Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Hlavní koordinátor CinEd: Institut français

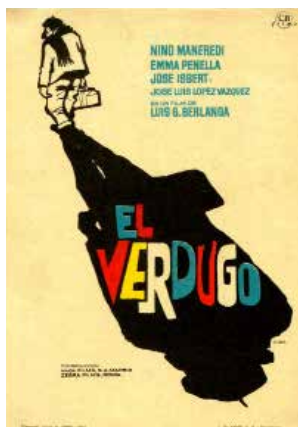
Copyright: Institut français / A Bao A Qu

Tato publikace je určena výhradně k nekomerčnímu použití. Její obsah je chráněn zákonem na ochranu duševního vlastnictví.

ÚVOD

Film *Kat* patří k velkým dílům španělské a evropské kinematografie, představuje to nejlepší z nezaměnitelné tvorby Luise Garcíi Berlangy a jeho spolupráce s Rafaelem Azconou, s nímž napsal mnoho svých scénářů. Jeho kostumbristické, hromadné a hlučné scény s brilantně ironickými dialogy, postavami pohybujícími se na hraně vroucnosti a grotesky, absurdními situacemi, dokáží zachytit i ta nejzávažnější témata s jedinečnou jízlivostí. Berlanga dokáže utkat, se zjevně lehkou formou, hlubokou a nemilosrdnou sociální kritiku.

Stejně jako všechna velká umělecká díla, je *Kat* filmem, který zasahuje mnohem dále, než činí jeho samotné postavy a situace, dialogy a mistrovské provedení. Poskytuje nekonečné podněty k zamyšlení. S klasickými filmovými skvosty navíc *Kat* sdílí hlubokou univerzální hodnotu, aniž by ztratil své pevné ukotvení v historickém kontextu. Děj je zasazen do Španělska na počátku 60. let, kdy zemi opanuje více než 20 let fašistická diktatura Franciska Franca a země se nachází v plném hospodářském rozkvětu. Jedná se o obžalobu trestu smrti, ale jak říkal sám Berlanga, jde o mnohem víc. Je to film o svobodě i nesvobodě; o osobním rozhodnutí i konformismu; o násilí ve společnosti i útlaču jedince; jde téměř o pitvání toho, co Hannah Arendtová nazývá "banalitou zla". Zkrátka je to syrová a nemilosrdná úvaha o lidské povaze. Proto je *Kat* i dnes, přestože v Evropě došlo ke zrušení trestu smrti, nezbytným filmem, obzvláště příhodným a důležitým pro mladé. Mouhou se díky němu věnovat úvahám o jiných, možná méně viditelných formách trestů i smrti, uvažovat o osobní odpovědnosti každého jedince a povinnosti ji nést.



Cartel español, checo e italiano

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Původní název: *El verdugo*

Původní název v italštině (koprodukcce): *La batalla del boia*

Rok: 1963

Stopáž: 87 min

Formát: 1:1,66

Země původu: Španělsko / Itálie

Režie: Luis García Berlanga

Asistent režie: Ricardo Muñoz Suay

Scénář: Luis García Berlanga a Rafael Azcona

Spolupráce na scénáři: Ennio Flaiano

Produkce: Naga Films S.A. (Madrid) / Zebra Films S.P.A.

(Roma)

Vedoucí produkce: José Manuel M. Herrero

Kamera: Tonino Delli Colli

Druhá kamera: Miguel Agudo

Výtvarník: José Antonio de la Guerra

Střih: Alfonso Santacana

Hudba: Miguel Asins Arbó a Adolfo Waitzman (*Twist El verdugo*)

Zvuk: Felipe Fernández

Hrají: Nino Manfredi (José Luis), José Isbert (Amadeo), Emma Penella (Carmen), Ángel Álvarez (Álvarez), José Luis López Vázquez (Antonio), María Luisa Ponte (Estefanía), Guido Alberti (ředitel věznice), María Isbert (Ignacia), Alfredo Landa (kostelník), Chus Lampreave (návštěvník rekonstruovaného bytu), Manuel Aleixandre (odsouzený)

Rozhodnutí a rozdvojenost

Sociální kritika

Záběry



Prostor

Expresivní užití zvuku

KLÍČOVÁ TÉMATA - ÚVAHY O FILMOVÉM POLÍČKU (OBRAZU)

ZÁBĚRY

Záběry filmu *Kat* jsou velice složité a mistrovsky přesné. Můžeme si všimnout dokonalé symetrie. Charakterizuje ji opakování hloubky záběru a pohybu, což je klíčové. Veškeré složky obrazu mají svůj význam a během každého záběru se tyto složky neustále modifikují vzhledem k četným variantám pozic a vztahům mezi postavami. Sledujeme téměř nepetržitý pohyb kamery, která je dokonale sehraná s postavami. V uvedeném filmovém obraze stojí hlavní hrdina José Luis vzadu jako malá figurka a je to tchán - kat, komu náleží přední místo. Avšak José Luis se v toku času děje a záběru dostane do popředí, jakmile se posadí ke stolu (symbolicky obsadí Amadeovo místo).

ROZHODNUTÍ A ROZDVOJENOST

Kata lze interpretovat jako dílo o přijímání rozhodnutí. Jak naznačuje podtitulek této kapitoly, každé rozhodnutí přináší také rozkol, řez, něco, co se dělí. Hlavní hrdina odsoudí sám sebe k tomu, aby se choval jako kat, když téměř nedobrovolně nebo snad z nedostatku vůle učiní své rozhodnutí (ve filmu opakovaně říká "nechtěl jsem..." nebo, jako před tímto záběrem, "tohle se vždycky stane mně"). Práh představuje skvělou vizuální metaforu: José Luis vždy nejprve odmítá vejít do nějakého prostoru, který ho vede k osudu kata, ale nakonec vždy vstoupí, přejde přes práh, překročí limity, které by mu měly stanovit jeho vlastní hodnoty. Dvakrát to udělá také v záběru uvedeném filmovým políčkem na protější straně: poprvé, když vejde dovnitř a následně, když jde do kuchyně.

PROSTOR

Každý prostor byl pečlivě vybrán a zpracován minimálně s dvojnásobným významem. Na jedné straně přispívá k charakteristice postav a obecněji k vykreslení soudobé španělské společnosti. Na straně druhé hraje zásadní úlohu při uvedení

na scénu, umožňuje vytvářet mnoho poloh postav a jejich vzájemných vztahů. Například v bytě Amadea a Carmen lze vnímat prostor mezi vstupními dveřmi, pokojem se stolem v popředí, kuchyní v pozadí, a dokonce i oknem, které se otvírá do dvora sousedů. Také veškeré dekorační prvky mají svou funkci: ručník na ruce, lampa jako srovnání s elektrickým křeslem...

SOCIÁLNÍ KRITIKA

Berlangu a Azcona (spoluautor scénáře tohoto i mnoha jiných Berlangových filmů) dokáží ztvárnit nejzávažnější, jízlivá, kousavá témata se zdánlivou lehkostí. Pokud se v jednu chvíli na rtech diváka objeví úsměv, je jen o několik vteřin později zmrazen. Pro Berlangovu a Azconovu filmovou tvorbu posloužilo jako základ kulturní dědictví Španělska, když navazují na znamenitou literární a uměleckou tradici. Počínaje spisovatelem jako De Quevedo a Valle-Inclán až po Goyu, protli satiru, grotesku a esperpento a vytvořili hravou i bezohlednou vizi sociální i politické reality.

EXPRESIVNÍ UŽITÍ ZVUKU

I se zvukem Berlangu pracuje s ironií. Zařadil do filmu nepřímý zvuk, nahráný po natáčení ve studiu. To mu umožnilo velkou technickou i tvůrčí svobodu (stejně tak hájil Berlanga dabing dialogů, aby se při střihu daly předělat). Režisér vytvořil určitý zvukový leitmotiv skrz kovové zvuky. Díky nim je neustále evokována přítomnost například popravčího nástroje garoty, který ztvárnila basa. Občas vychází ze samotného kufříku další z nesourodých prvků: zástrčka pro zavírání dveří, řetězy nebo dokonce kuchyňské vybavení.

SYNOPSIS

Luis García Berlanga

José Luis je mladý zaměstnanec pohřebního ústavu. Během jedné služby ve věznici se seznámí s katem jménem Amadeo. Když mu nese vrátit kufřík s pracovním náčiním, který si kat zapomněl v dodávce, seznámí se José Luis s Amadeovou dcerou Carmen. Brzy mezi nimi začne románek, když jsou překvapení a přistižení otcem, jsou nuceni se vzít.

Ve sledu těchto událostí je prostřednictvím státního systému pro bydlení poskytnut Amadeovi byt, kde může žít s mladými manželi, kteří navíc čekají dítě. Avšak s odchodem do důchodu musejí všichni byt opustit, pokud by ovšem zeť nezdědil tchánovu funkci a také se nestal katem. José Luis tuto myšlenku odmítá, nakonec však přijímá, přesvědčen, že nebude muset žádnou popravu vykonat, neboť trest smrti nebyl již mnoho let uplatňován. Přesto přichází rozkaz a celá rodina je nucena odjet do Palmy de Mallorca, kde má José Luis popravit vězně. Rodina se snaží užít si pobyt jako by šlo o dovolenou a věří, že odsouzenému bude nakonec udělena milost. Četnictvo si však pro José Luise přijíždí a ten se musí přesunout do věznice. Zde je prakticky odvezen úředníky na popravistiště, kde má vězeň zemřít.

KONTEXT A RÁMEC TVORBY

FERNANDO TRUEBA¹

FILM V HISTORICKÉM KONTEXTU

Přítel vyprávěl Berlangovi příhodu o popravě Pilar Pradesové, která byla známá jako "travička z Valencie", poslední žena popravená ve Španělsku garotou v roce 1959. Když se kat dozvěděl, že musí popravit ženu, zachvátila ho panika a "příslušné úřady" ho musely opít (v oficiální verzi "podat sedativa"), aby ho přesvědčily a splnil svou práci. Provedli to tak, že ho doslova museli dotáhnout na popraviště.

V hlavě si Berlanga vizualizoval obraz: velká, prázdná bílá místnost, kudy kráčí vězeň s obvyklým doprovodem a kat v mdlobách, podpíráný dvěma strážci. Několik let byl tímto obrazem posedlý, až se svým spoluautorem scénářů Rafaellem Azconou napsali příběh vyúsťující v tento obraz: scénář Kata. Berlanga prohlásil, že to byl jediný případ během jeho kariéry, kdy obraz předcházel myšlence, příběhu.²

Pokud by filmoví kritici a historici měli hlasovat v anketě o nejlepší film v dějinách španělské kinematografie, téměř jistě by se shodli na tom, že je to Kat. Domnívám se, že podobná anketa mezi diváky by dopadla stejně. I přes tuto shodu se nejedná o akademický film, ale riskantní snímek. Skutečně doslova riskantní vzhledem k otázkám, o kterých pojednává, o době, kdy tak činí a potíží, které mu to přineslo. Riskantní i z důvodu, že dramatická a bolestivá témata řeší prizmatem komedie.

Kat byl natočen v roce 1963. Frankova diktatura trvající téměř 40 let (1939-1975) dosáhla dvou třetin své existence a na následující rok se připravovaly velké oslavy s ponurým názvem "25 let v míru". Jak však hovořit v Katovi v historickém kontextu a nezmínit dva Frankovy vyhlášené zločiny?

Natáčení začalo v pondělí 15. dubna 1963. O tři dny později, tedy 18. dubna vojenský soud odsuzuje k trestu smrti Juliána Grimaúa, komunistického vůdce působícího v ilegality. O dva dny později, poté, co byl brutálně mučen a souzen bez jakékoliv možnosti odvolat se, je zastřelen náhradní četou branců, neboť jak četnictvo, tak vojáci z povolání odmítli trest vykonat. Grimaúa zasáhlo 26 výstřelů, ale stále žil, proto ho musel dorazit poručík velící četě. Po zbytek života tím byl posedlý a zemřel v psychiatrické léčebně. Ať je Berlangovské či Azconovské vyobrazení společnosti jakékoliv, tyto konkrétní události lze přisuzovat pouze režimu Francisca Franka.

Film byl natočen a měl se účastnit Filmového festivalu v Benátkách, který začínal 24. srpna. O týden dříve nechala Frankova vláda popravit (garotou!) dva mladé anarchisty, Joaquína Delgada a Francisca Granadose. Není žádnou zvláštností, že v mnoha zemích byl Franco známý jako "kat".

Berlangův film byl natočen ve španělsko-italské koprodukcii, v Itálii měl název *La ballata del boia*, tedy, "Katova balada"... Mezinárodní protesty proti popravám Frankova režimu v té době probíhaly neustále.

FILM VE FILMOVÉM A KULTURNÍM KONTEXTU

Ve scéně na knižním veletrhu v Madridu, když jdou hrdinové navštívit akademika Corcuera (dokonalé ztělesnění "intelektuála" za frankismu), který podepisuje svou poslední knihu, samotný film výstižně zachycuje kulturní kontext Kata. Panorama doplňuje "moderní" pár, co přichází do stánku a ptá se, zda mají knihy o Bergmanovi a Antonionim³ (pochopitelně nikdo neví, o koho se jedná), vidíme také chlapce, co prosí o katalogy (jedině ty byly zdarma, děti o ně žádaly, aby mohly snít o knihách, co si nemohly koupit). Lepší obraz "kulturního prostředí" doby načrtnout nelze.

Historicky představují 50. léta ukončení mezinárodní izolace Španělska, dohody Franka se Spojenými státy, vstup země do OSN atd.... Na desetiletí se ze Španělska stává scéna velkých produkcí Samuela Bronstona: John Paul Jones (1959), Král králů (1961), Cid (1961), 55 dnů v Pekingu (1963), Pád říše římské (1964)... Rok před Katem David Lean natočil také ve Španělsku velkou část Lawrence z Arábie (1962) a v roce 1965 Doktora Živaga.

Filmový festival v Benátkách v roce 1963, kde se představil Kat, proslavil novou generaci britské kinematografie. Ta zde vystoupila s díly jako Billy Lhář Johna Schlesingera, Tom Jones Tonyho Richardsona nebo Sluha, klíčové dílo dvojice Josepha Loseyho a Harolda Pintera. Mistrovské dílo, jež předjímá filmový vývoj kinematografie roku 1968 i léta následující.

Ve stejném roce, tj. 1963, Mario Vargas Llosa publikoval román *Město a psi* a Julio Cortázar Nebe, peklo, ráj. V témže roce Bob Dylan vydává první autorskou desku: *The Free wheelin' Bob Dylan*.

Všechna tato díla přichází na pozadí roku 1959, kdy evropská kinematografie zažila revoluci. Tedy přesněji řečeno revoluci estetickou, včetně vystřídání starších tvůrců novou generací. K nejviditelnějším projevům kinematografie patří tzv. nová vlna / Nouvelle vague ve Francii a Free Cinema v Anglii. Ve Španělsku se následně zrodil tzv. "nový španělský film", k jehož nejvýznamnějším titulům patří

¹ Fernando Trueba režisér, scénárista, střiháč, filmový a hudební producent, v jeho filmové tvorbě vynikají *El año de las luces* (1986), *Belle époque* (1992) a *Divka tvých snů* (1998), napsal je právě Rafael Azcona. Jeho první celovečerní film je *Ópera prima* (1980) a poslední dílo, *Španělská královna* (2016).

² Viz kapitola *Reflexe* Luise Garcíi Berlangy (str. 15).

³ [nota de ed.] Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni son dos de los grandes referentes del cine moderno a principios de los 60', muy reconocidos por sus elecciones formales y expresivas fuertes, y por abordar algunas de las grandes cuestiones de la modernidad: la dificultad de comunicación, el aislamiento, el valor (o la pérdida del valor) de la palabra, la crítica a las hipocresías de sociedad burguesa.

Teta Tula Miguela Picaza (1964), Devět dopisů pro Bertu Basilia Martína Patina (1965), Hon Carllose Saury (1965) nebo La busca Angelina Fonseho (1966).



Billy Ihář (John Schlesinger, 1963)



Tom Jones (Tony Richardson, 1963)



Sluha (Joseph Losey, 1963)



Teta Tula (Miguel Picazo, 1964)



Devět dopisů Bertě
(Basilio Martín Patino, 1965)



Hon (Carlos Saura, 1965)

Zároveň se s "novou vlnou" z již vyčerpaného neorealismu v Itálii rodí „komedie po italsku“, jež přinesla mistrovská díla jako Zmýlená neplatí (1958), Velká válka (1959) nebo Stalo se v Turíně (1963) Maria Monicelliho; Una vita difficile (1961), Sváteční vyjížďka (1962) nebo La marcia su Roma (1962) Dina Risiho; Rozvod po italsku (1962) či Svedená a opuštěná (1964) Pietra Germiho; Všichni domů (1960) Luigi Comenciniho; Mafián (1962) Alberta Lattuada. Přestože ignorovala kritiku i módu a neměla povahu "inovace", patří "komedie po italsku" k největším vrcholům evropské kinematografie a komedie. Směs humoru a dramatu i její syrový realismus nabízí velice bohatou, trefnou a hlubokou vizi života i člověka. Kromě neorealismu lze kořeny této komedie hledat ve španělském pikareskním románu, jak při četných příležitostech opakoval sám Monicelli.

Ve stejném období Španělsko vytvořilo svou vlastní verzi komedie. Více než o vlivu italského filmu však můžeme hovořit o dvou směrech stejného základu, rozvíjejících se v téže době. Jedině frankistická diktatura nese odpovědnost za to, že rozkvět nepřinesl vyšší počet snímků. Mezi mistrovská díla Španělska patří Byteček (1959) a Vozík (1960) Marca Ferreriho; Svátek dobročinnosti (1961) či Kat (1963) Luise Garcíi Berlangy a El mundo sigue (1963) a El extraño viaje (1964) Fernanda Fernána-Gómeze. Kuriozitou je, že první dvě rdíla režíroval Ital, ale ještě zvláštnější (a významnější) je, že první čtyři napsal stejný člověk: scénárista Rafael Azcona.



Vozík (Marco Ferreri, 1960)



El mundo sigue (Fernando Fernán-Gómez, 1963)

Filmy Byteček (1959) a Kat se prolíná problematika spojená s nedostatkem bytů a téma smrti. V prvním filmu se hlavní hrdina má oženit se starou ženou, aby po její smrti zdědil její byt. Hrdina Kata se oženil s dcerou kata, aby zdědil jeho místo a udržel si byt, který přidělili jeho tchánovi. Tedy v Katovi zašel Azcona o krok dál co se týče tématu započatém v Bytečku, a pokračuje v „utahování šroubů“. Téma dovedl do extrému vykreslil obrazu morální korupce a společenské hniloby. Činí tak bez toho aniž by se uchýloval ke grotesku a černému humoru. Ferreriho film Byteček je velice realistický. Velký přínos Kata spočívá právě v tom, že komičnost se zde rodí z reality a ve většině případů z ní divák až mrazí.

Ve skutečnosti Kat patří jak do španělské komedie, tak do italské komedie, navíc lze tvrdit, že představuje významný přínos španělské kinematografie té italské, šlo totiž o koprodukcii Španělska a Itálie: koprodukcijí ho bývalý fotbalista Realu Madrid Nazario Belmar (NagaFilms) a italská společnost Zebra Films. Hlavní roli hraje Nino Manfredi (známý jako jeden z pěti velikánů „italské komedie“ vedle kolegů jako Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni a Ugo Tognazzi). Ve vedlejší roli sledujeme jako ředitele věznice vynikajícího Guida Albertiho. Na scénáři spolu s Azconou a Berlangou pracoval Ennio Flaiano, scénárista celé Felliniho tvorby, tedy do doby jejich slavného rozchodu v polovině šedesátých let. Byl vzorem pro mladšího Azconu. Za kamerou stál Tonino Delli Colli, Pasoliniho komorní kameraman. Flaianoovo jméno v titulcích scénáře však více souvisí s byrokracií koprodukce, než s jeho reálnou účastí. I obsazení hlavní role Manfredim byl "požadavek" italské strany. Ve skutečnosti je pro postavu příliš pohledný a jak Berlanga, tak i Azcona upřednostňoval José Luis López Vázquez.

AUTOR

Luis García Berlanga (1921–2010) patří k velikánům španělské kinematografie. Stal se světově proslulým a uznávaným díky dílům jako *Vítáme vás, pane Marshall* (1952), *Svátek dobročinnosti* (1961) a především díky *Katovi* (1963). Jeho jízlivý a tragikomický kostumbrismus, jedinečný pohled na tradice a zvyky španělské společnosti, daly vzniknout výrazu "Berlangovský", který se stal vyjádřením pro vykreslení situací našeho každodenního života, stejně jako s "Goyovým" vtiskem (Francisco de Goya) či "esperpéntický" (hrozivý) Valle-Inclána. Tím ale jeho přínos pro terminologii nekončí: "Berlangita" se nazývá malý jeřáb užívaný ve studiu, rozmontovatelný, šikovný v omezených prostorách, který Berlanga často využíval pro opakované záběry sekvencí v pohybu, velice často snímající mnoho herců.

Luis García Berlanga se narodil v roce 1921 do buržoazní rodiny ve Valencii. Ve dvanácti letech byl přítomen natáčení prvního ozvučeného filmu ve valencijstině, *El faba de Ramonet* (1933), na motivy díla jeho strýce. Když mu bylo patnáct, vypukla ve Španělsku občanská válka (1936–1939). Několik měsíců před jejím koncem byl Berlanga povolán do řad republikánské fronty, bylo mu 18 a tehdejší verbování bylo známo pod názvem "Quinta del Biberón" (v překladu ročník kojenecké láhve). Aby zachránil otce před trestem smrti (byl odsouzen jako zakladatel Republikánské unie ve Valencii a poslanec za Lidovou frontu), a aby si získal pozornost neopětované lásky, narukoval v roce 1941 jako dobrovolník do frankistické Modré divize a vydal se do Ruska, aby se přidal k německé armádě.

Po návratu maloval, založil filmový klub, psal prózu i poezii, jako filmový kritik spolupracoval s několika deníky a začal psát svůj první filmový scénář *Cajón de perro*.

V roce 1947, nastoupil do filmové školy (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), budoucí Oficiální filmové školy, kde o několik let později bude studovat také Víctor Erice. Spolu s ním byli prvními absolventy také Juan Antonio Bardem, Florentino Soria a Agustín Navarro, s nimiž spolurežíroval školní práci *Paseo por una guerra antigua* (1949). Následuje krátký dokument *El circo* (1950), tentokrát již pracoval sám. Jedná se o první díla jeho bohaté filmografie tvořené 20 celovečerními filmy (kromě televizní tvorby, nenatočených scénářů a divadelních her), která trvala víc než 50 let.

Po napsání několika scénářů spolu s dalšími kolegy založil produkční společnost Altamira, jejímž prvním filmem je *Esa pareja feliz* (v překladu "Tento šťastný pár" 1951). Scénáře a režie se ujal Juan Antonio Bardem, na pozici pomocného režiséra působil Ricardo Muñoz Suay, další Berlangův častý spolupracovník. Film měl premiéru dva roky po velkém úspěchu filmu *Vítáme vás, pane Marshall* (1952) - prvním celovečerním filmu Berlangy, který natočil samostatně a který napsal spolu s Bardemem a dramaturgem Miguelem Mihurou. Snímek se představil na filmovém festivalu v Cannes, kde získal cenu pro nejlepší film v kategorii komedie, čestné uznání za scénář a dostalo se mu i pochvaly od režisérů jako Abel Gance nebo Jean Cocteau.

Po filmu následovalo mnoho scénářů, které nakonec nebyly zfilmovány (jeden vznikl ve spolupráci s Cesarem Zavattinim, otcem italského neorealismu a scénáristou filmů jako *Zloději kol*

z roku 1948 nebo *Umberto D* (1952) Vittoria DeSica. V roce 1956 natočil *Calabuch*, venkovskou bajku s ekologickým pozadím, a v roce 1957 *Každý týden zázrak*, kde žaluje komerční zneužívání zázraků a zjevení. O dva roky později (r. 1959) se Berlanga seznamuje se spisovatelem Rafaellem Azconou: šlo o klíčové setkání. Jejich první společné dílo bylo *Se vende un tranvía* (1959), pilotní epizoda seriálu, který nebyl nakonec nikdy schválen. Jejich spolupráce bude pokračovat při všech dalších režisérových filmech až do roku 1987 (Maurové a křesťané).

V roce 1961 společně píše scénář k *Siente un pobre a su mesa*, kde rozehrávají kritiku skrytého pokrytectví charitativních kampaní. Cenzura si vynutila změnu názvu na *Svátek dobročinnosti*/ *Plácido*. Film byl vybrán do soutěže Festivalu v Cannes a nominován na Oscara za nejlepší neanglicky mluvený film, což bylo důvodem Berlangovy cesty do Hollywoodu, kde poznává režiséry klasické kinematografie, jakými byli King Vidor, Willaim Wyler, Josef von Sternberg, Frank Capra, Fred Zinneman, Rouben Mamoulian a Billy Wilder.

Po úspěchu *Svátku dobročinnosti* píše Azcona a Berlanga *Kata* (1963), který získal Cenu kritiky na festivalu v Benátkách, a to i přes snahu Alfreda Sáncheze Belly, tehdejšího španělského velvyslance v Římě, film zakázat.

Kat je pravděpodobně nejoslavovanější a nejuznávanější film ze strany kritiků, filmařů i diváků celého světa po dobu téměř šesti desetiletí. Pro milovníky přehledů a hodnocení: *Kat* se vždy drží na prvních příčkách největších filmů španělské kinematografie a vždy je zastoupen v hodnocení světového filmu.

Následovali filmy *Módní salon* (1967) a *Ať žijí novomanželé* (1969), Berlangova první zkušenost v barvě, oba filmy postihla řada produkčních problémů, což způsobilo, že se od původních záměrů dvojice Azcona - Berlanga značně lišily. Po několika měsících strávených v Paříži Berlanga režíroval francouzskou koprodukcí *Přirozená velikost* (1973). Ve Španělsku byl tento snímek několik let zakázaný. Na filmové plátno se vrací s *Národní puškou* (1977), kousavým portrétem frankistické politické třídy i dekadentní šlechty, kde jako jeden z poradců působil vnučák diktátora Francisca Franca. O několik let později mu producent Alfredo Matas navrhl natočit druhou část, vznikl *Patrimonio nacional* (1980), sledující příhody stejnéohrdiny - markýze - po obnovení monarchie. V roce 1982 následuje třetí a poslední část: *Nacional III*, tentokrát zaměřená na únik kapitálu.

V roce 1984 Berlanga natočil *Kravičku* (1984), scénář napsal Azcona již v 50. letech, ale neprošel cenzurou tehdejší doby. V 80. a 90. letech Berlanga proložil režii v televizi a v divadle s režírováním filmů *Maurové a křesťané* (1987), *Todos a la cárcel* (1993) a *Paříž-Timbuktu* (1998), poslední celovečerní film.

TVORBA ČTYŘRUČ

Fernando Trueba

V rámci Berlanovy kariéry mají mimořádný význam díla vytvořená s dalšími velkými filmovými tvůrci: filmařem Juanem Antoniem Bardemem a spisovatelem Rafaellem Azconou.

S Bardemem ho spojovaly roky studií, první filmové práce, založení produkční společnosti Altamira i scénář a režie prvního celovečerního filmu (i když školního): *Esa pareja feliz* (1951).

Společně s Rafaellem Azconou psal scénáře (budovali svůj svět) v letech 1959 až 1987. Kat byl druhým celovečerním filmem, který společně napsali (po *Svátku dobročinnosti* z roku 1961 a dvou dílech televizního seriálu).

"ESA PAREJA FELIZ" / "TEN ŠTASTNÝ PÁR"

Když se v roce 1951 objevil film *Esa pareja feliz* (Ten šťastný pár), pochybovalo se o tom, zda název odkazuje k hlavním hrdinům či ke dvojici spolurežisérů: těmi byli Luis García Berlanga a Juan Antonio Bardem. Šlo o pokus vytvořit komedii v italském stylu ovlivněnou americkou (Vánoce v červenci, 1940 Prestona Sturgesa), francouzskou (Antoine a Antoinetta, 1947 Jacquesa Beckera) a anglickou kinematografií (Moře whisky! 1949, Alexandera Mackendricka). Přesto je italský vliv (tvůrců De Sica, Zavattiniho, Zampa...) nejpatrnější.



Esa pareja feliz / Ten šťastný pár (1951)

Přehnaným tvrzením není, že se s filmem *Esa pareja feliz* si španělská kinematografie přichází na své, protože zahajuje počátek kariéry nejdůležitějšího režiséra španělské kinematografie jakého kdy vůbec měla: Luise Garcii Berlangy (Luis Buñuel ve Španělsku prakticky netočil). Avšak některá partnerství trvají i ve filmovém oboru krátce a po dalším filmu *Vítáme vás, pane Marshalla* (1953) se Bardem a Berlanga rozešli a jejich kariéry nabraly opačný směr: anarchistický dandy (Berlanga) tíhnoucí k humanistické komedii a propagátor a angažovaný komunista (Bardem) k sociálnímu dramatu. V každém případě však v 50. letech oba natočili filmy, které můžeme považovat za klasiku španělské kinematografie.



Vítáme vás, pane Marshalla (1953)

DVA ŠTASTNÉ PÁRY (ANEK BIGAMNÍ BILINGVISMUS)

Když Berlanga viděl filmy *Byteček* (1958) a *Vozík* (1960) Marca Ferreriho, pochopil, že Azcona je "jeho člověk" a vyzval ho, aby společně napsali jeho další film *Svátek dobročinnosti*, který soutěžil v Cannes a byl nominovaný na Oscara. Přestože nezvítězil představuje spolu s Katem jeden ze dvou vrcholů španělské kinematografie.

Rafael Azcona tedy zahájil dlouhý vztah na bázi spolupráce a "věrnosti" s oběma režiséry: se Španělem Berlangou to byl vztah kostumbristické povahy a s Italem Ferrerim vztah spíše v apokalyptickém duchu.

Azcona dodal Berlangovým scénářům neúprosnou preciznost a jízlivost, tedy "zlobu a blbou náladu", jež se do té doby u Berlangy nevyskytovala. Azconova inspirace vycházela nejen z „komedie po italsku“ ale také ze španělského pikareskního žánru i Čechova. Doplnil ji o třetí složku a neméně důležitý vliv: Kafku a jeho absurditu jako klíčový prvek reality a existence.

Koncem 60. a počátkem 70. let stále temnější a zoufalejší pesimismus přivedl Azconu do existenciální slepé uličky. Tento fenomén se projevil již v téměř neznámém Ferreriho *L'uomo dei cinque palloni* (1968) a vyvrcholil v sérii čtyř filmů: *Dilinger je mrtvý* / *Dillinger é morto* (1969) a *Velká žranice* (1973) Ferreriho a *Přirozená velikost* / *Grandeur Nature* (1974) Berlangy a *El anacoreta* (1976) Juana Estelricha.



Byteček (1958)



Svátek dobročinnosti (1961)

FILMOGRAFIE LUISE GARCÍI BERLANGY

- Paseo por una guerra antigua (spolurežiroval Juan Antonio Bardem, Florentino Soria a Agustín Navarro, 1949)
- El circo (1950)
- Esa pareja feliz (spolurežiroval Juan Antonio Bardem, 1951)
- Vítáme vás, pane Marshall (spoluautor scénáře Juan Antonio Bardem, dramaturgie Miguel Mihura, 1952)
- Novio a la vista (1953)
- Calabuch (1956)
- Každý týden zázrak (1957)
- Se vende un tranvía (pilotní epizoda televizního seriálu Los pícaros, spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1959)
- Svátek dobročinnosti (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1961)
- La muerte y el leñador (kapitola Čtyři pravdy, spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1962)
- Kat / La ballata del boia (guión con Rafael Azcona, 1963)
- Módní salon (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1967)
- Ať žijí novomanželé (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1969)
- Přirozená velikost / Grandeurnature (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1973)
- Národní puška (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1977)
- Patrimonionacional (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1980)
- Nacional III (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1982)
- Kravička (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1984)
- Maurové a křesťané (spoluautor scénáře Rafael Azcona, 1987)
- Todos a la cárcel (1993)
- Blascolbáñez, la novela de su vida (pro televizi, 1996)
- Paříž-Timbuktu (1998)
- El sueño de la maestra (krátký film, 2002)

VYBRANÁ FILMOGRAFIE RAFAELA AZCONY

- Byteček (Marco Ferreri, 1958)
- Vozík (Marco Ferreri, 1960)
- Svátek dobročinnosti (Luis GarcíaBerlanga, 1961)
- Ilmafioso/ Ve službách mafie (Alberto Lattuada, 1962)
- Kat (Luis GarcíaBerlanga, 1963)
- Peppermint frappé (Carlos Saura, 1967)
- Módní salon (Luis GarcíaBerlanga, 1967)
- Los desafíos (Claudio Guerín Hill, José Luis Egea a Víctor Erice, 1969)
- Doupě (Carlos Saura, 1969)
- Ať žijí novomanželé (Luis GarcíaBerlanga, 1969)
- Zahrada rozkoší (Carlos Saura, 1970)
- L'udienza/ Audience (Marco Ferreri, 1970) - verze Kafkova Zámku, kterou se již dříve pokusil adaptovat s Berlangou
- Anna a vlci (Carlos Saura, 1973)
- La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973)
- Přirozená velikost / Grandeurnature (Luis GarcíaBerlanga, 1973)
- Sestřenice Angelika (Carlos Saura, 1973)
- Síla touhy (Juan Antonio Bardem, 1975)
- La ancoreta (Juan Estelrich, 1976)
- Mi hija Hildegart (Fernando Fernán-Gómez, 1977)
- Národní puška (Luis GarcíaBerlanga, 1977)
- Patrimonio nacional (Luis GarcíaBerlanga, 1980)
- Nacional III (Luis GarcíaBerlanga, 1982)
- Kravička (Luis GarcíaBerlanga, 1984)
- El año de las luces (Fernando Trueba, 1986)
- Maurové a křesťané (Luis GarcíaBerlanga, 1987)
- Ach, Carmelo! (Carlos Saura, 1990)
- Belle époque (Fernando Trueba, 1992)
- Dívka tvých snů (Fernando Trueba, 1998)
- Dotek motýla (José Luis Cuerda, 1999)

FILMOVÉ ODKAZY

Javier Rebollo

Filmy Luise Garcíi Berlangy čerpají z nejlepší tradice italské kinematografie – neorealismu: od Zavattiniho humanismu a jeho lásky kobyčejným postavám, až k davovým scénám Luciana Emmera a jeho živých dialogů. Čerpají z emocí a morálky Rosselliniho, který tvrdil, že „jediné kritérium morálky je něha“, a z jeho libování si v záběrech v podobě sekvencí - kde se postavy přesunují za doprovodu pojiždné kamery nebo jeřábu ve velmi malém prostoru (téměř vždy se jedná o přirozenou dekoraci) plném „pohybu“. Stejně jako řada italských tvůrců kladl Berlanga důraz na nepřímý zvuk, na pozdější namlouvání dialogů a replik samotným herci - typické pro italskou kinematografii. To odlišuje Berlangu od Jeana Renoira, dalšího volnomyšlenkářského humanisty, horlivého zastávce přímého zvuku a váhy slova vysloveného v místě i okamžiku natáčení. Tuto estetiku přímého záznamu sílel také jiný velikán italského filmu té doby, Ermanno Olmi, též sází na krásu přímého zvuku v angažovaných, politických a lidských filmech jako *Il Posto*.

Berlangovy postavy nikdy nejsou cynické a ani samotný režisér se i přes svůj humor nad ně nikdy nepovyšoval, což je velmi charakteristické pro neorealismus i Rafaela Azconu ("jeho" velkého scénáristu tohoto i dalších významných filmů jako *Svátek dobročinnosti*). Azcona studoval a hodně pracoval v Itálii. Kromě jiných mimořádných až mistrovských děl se podepsal pod tvorbu scénáře s jiným „vykonavatelem“ trestu, než je kat - Mafiána Alberta Lattuada. Film se stal kultem, jehož skrytý vliv sahá až ke *Kmotrovi*.

Kat vznikl v italské koprodukci a v Itálii měl název *La ballata del Boia* (Katova balada). Díky této spolupráci s Itálií měl Berlanga na palubě i scénáristu Ennia Flaiana, spolupracovníka Federica Felliniho a Antonioniho. Flaiano se spolupodílel na adaptaci dialogů Kata do italštiny. Za kameru se postavil Tonino Delli Colli, Pasoliniho věrný kameraman a hlavní roli nehrál španělský herec, ale Nino Manfredi, velký italský herec a umělec, spolu s Mastroiannim, Gassmanem, Tognazzim a Sordim se řadí mezi velikány italské komedie. Zajímavé může být, pokud si představíme stejný film s odlišnými herci (– což se v té době mnohdy stávalo kvůli problémům s nevyhovujícími termíny nebo koprodukcí), protože právě toto se přihodilo v případě obsazení filmu *Kat*.

Berlanga měl to štěstí, že se mu dostalo přátelství a přízně Marca Ferreriho, působícího jak v Itálii, tak ve Španělsku. Ten ve stejné době točil *Byteček a Vozík*, rovněž podle scénáře Azcony. Vzájemné přátelství mezi těmito dvěma režiséry mělo určitý vliv na jejich celoživotní kariéru. V italské kinematografii se zrodil také klíčový záběr Kata „migrujícího“. Migroval z jiného velkého filmu a Berlanga si jej nevědomky ve svém nenapodobitelném stylu přizpůsobil. V závěrečné scéně *Strážníků* a zlodějí *Maria Monicelliho* vystupuje Totó (zloděj) spolu s policistou

Aldem Fabrizim. Žádá jej, aby ho odvedl na komisařství a uvěznil. Tento záběr putoval časem a kinematografií a přenesl se do závěru *Kata*.

Svoboda myšlení a fantazie (zásadně francouzský koncept) přišla z Francie s Jeanem Vigem a René Clairem, se kterými Berlanga sdílel nejen používání filmových titulků, ale i vzájemný obdiv a humor. V paralelním vývoji přichází z Československa zástupce české nové vlny, režisér udivující svým něžným a absurdním humorem, Jiří Menzel. Přestože Berlanga nikdy nebyl filmový fanoušek a sám to i hlásal (proto je podezírán z opaku), do *Kata* zařadil řadu filmových anekdot v podobě narážek na Bergmana a Antonioniho - jako vyjádření své nespokojenosti. Zároveň během svého života zmíněného českého režiséra několikrát citoval, stejně jako Miloše Formana, než odešel do USA.

Berlangova generace byla inspirována také tvorbou USA. Přístupem a uváděním davových scén jak tomu bylo u Franka Capra a Johna Forda, Charlese Chaplina a Orsona Wellese. Tito čtyři velcí filmoví tvůrci měli mnoho společného. Poukazovali na to nejlepší i nejhorší z Ameriky skrz kritický a zároveň něžný pohled, přes jednotlivé postavy i davové scény. To se často dělo také v Berlangových filmech. Stejně jako Welles (i Renoir), měl Berlanga v oblíbenou hloubku záběru, ta Berlangova hrála méně na efekt, avšak byla velmi působivá v rámci celkového podoby scény.

Javier Rebollo je režisér a scénárista, mimo jiné autor krátkých filmů: *El equipaje abierto* (1999), *El preciso orden de las cosas* (2001) a *En camas separadas* (2002) a celovečerních snímků: *Co vím o Lole* (2006), *Žena bez pianu* (2009) a *Být mrtev a být šťastný* (2013).

FILMOVÉ ODKAZY

Javier Rebollo

KLÍČOVÁ SLOVA TÉTO VIZUÁLNÍ MAPY

KAT - RENÉ CLAIR - SVOBODA - ZÁBĚR SEKVENCE - HLOUBKA
 POLE - POHYBLIVÁ KAMERA - JÍZDA - JEŘÁB - SBOROVOST - ITALSKÁ
 KINEMATOGRAFIE - NEOREALISMUS - HERCI VE VEDLEJŠÍCH ROLÍCH -
 CELKOVÝ ZÁBĚR - ČESKÁ KINEMATOGRAFIE - HUMANISMUS - VESELÍ
 - AMERICKÁ KINEMATOGRAFIE - FRANK CAPRA - FELLINI - JOHN FORD -
 FRANCOUZSKÁ KINEMATOGRAFIE - POSTAVY - JEAN VIGO - ANARCHISMUS
 - ROSSELLINI - ZAVATTINI - ITÁLIE - POHYB - ANONYMNÍ POSTAVY
 - DABING - MARCO FERRERI - STRÁŽNÍCI A ZLODĚJI - CHARLES CHAPLIN -
 RAFAEL AZCONA - LUIS GARCÍA BERLANGA

1. René Clair, Ať žije svoboda/À nous la liberté (Francie, 1931)
2. Frank Capra, You can't take it with you (Spojené státy, 1938)
3. Federico Fellini, Darmošlapové (Itálie, 1953)
4. Vittorio de Sica, Zloději kol (Itálie, 1948)
5. Mario Monicelli, Strážníci a zloději (Itálie, 1951)
6. Miloš Forman, Hoří, má panenko (Česká republika, 1967)
7. Roberto Rossellini, La macchina ammazzacattivi (Itálie, 1952)
8. Jiří Menzel, Ostře sledované vlaky (Česká republika, 1966)
9. Charles Chaplin, Moderní doba (Spojené státy, 1936)
10. Vittorio De Sica, Střecha/Il tetto (Itálie, 1956)
11. Jean Renoir, Pravidla hry (Francie, 1939)
12. Orson Welles, Skvělí Ambersonové (Spojené státy, 1942)
13. Luciano Emmer, Domenica d'agosto (Itálie, 1950)
14. John Ford, Slunce jasně svítí (Spojené státy, 1953)
15. Jean Vigo, Trojka z mravů (Francie, 1933)
16. Ermanno Olmi, Il posto (Itálie, 1962)
17. Marco Ferreri, Vozík (Španělsko, 1960)
18. Alberto Lattuada, Il mafioso (Itálie, 1962)
19. Billy Wilder, Byt (Spojené státy, 1960)

1	2	3	4	
5	6	7	8	9
10	11	12	13	14
15	16	17	18	19



ÚVAHY LUISE GARCÍI BERLANGY

V roce 1962, kdy se točí *Kat*, existuje další anonymní, šedivá a dobrácká postava, naivní kancelářský úředník představující sny průměrného amerického občana, podobný našemu španělskému katovi; jde o C. C. Baxtera, Jack Lemmon v *Bytě* Billy Wildera.

VÝBĚR VE SPOLUPRÁCI S BERNARDEM SÁNCHEZEM⁵: JEDINEC A NEVIDITELNÉ NÁSTRAHY SPOLEČNOSTI

Pro mne je velice důležité, aby bylo jasno, že film nevyjadřuje pouze odsouzení trestu smrti, což samozřejmě činí, avšak zároveň chce objasnit neviditelné nástrahy, které nám klade do cesty společnost tak, aby omezila naši svobodu. V některých případech může jedno rozhodnutí ovlivnit zbytek našeho života. A souhlasím s vámi, že v tomto případě se to dotkne hlavního hrdiny ve scéně, kdy se rozhodne pomilovat. Je to moment, který mění směr příběhu. Zaplete se do série událostí, nad nimiž už nemá žádnou kontrolu: musí mít dítě, musí se oženit a dokonce proti své vůli musí zabít. Společnost jej tlačí k neustálému vstřebávání okolností omezujících jeho svobodu. Zbytek života trávím tím, že platí za chybu - miloval v bytě svého budoucího tchána.

Úvahy z: *Vítáme vás, pane Berlango!*, Carlos Cañeque a Maite Grauová, Barcelona, Ediciones Destino, str. 49-66.

Další, hluboké téma filmu je [...] kompromis, jak snadno se člověk i současná společnost k něčemu zaváží, jak snadno člověk přijde o svou svobodnou vůli, o svou absolutní svobodu, niterní osobnost, protože "se stane součástí systému", použiju k tomu v podstatě cizí výraz "aby pro sebe udělal to nejlepší". Jinými slovy, se zdá být neuvěřitelně snadné udělat skok ze svobody, skok z bytí sám sebou, abychom sami sebou nebyli.

Úvahy z: *Nový rozhovor s Luisem G. Berlangou*, Juan Cobos ve *Film Ideal*, 1963, str. 449-458.

Na kata se vždy pohlíží s určitým odporem, přitom je to paradoxně společnost, která si jej vymyslela a potřebuje ho. Ani četníci nepodají Manfredimu ruku, když jim ji podává při odchodu v jedné z finálních sekvencí. Společnost dokáže akceptovat trest smrti, ale na druhé straně odmítá kata. Chtěl jsem tuto schizofrenii a dychotomii zachytit, proto jsem do titulků vložil dvě části kreseb z *Le voleur*, knihy Georgese Dariena.

⁵ Bernardo Sánchez vyučuje na Univerzitě v La Rioja, spisovatel a dramaturg, autor divadelní adaptace *Kata* a *Bytečku* (spolu s Juanjo Seoanem), spoluautor filmového scénáře (s Davidem Truebou a José Luisem Garcíou Sánchezem) *Los muertos no se tocan, nene* (2011). Je také autorem monografie *Rafael Azcona: hablar el guión* (Cátedra, 2006).

[...] jedním z nejdůležitějších témat filmu je podle mého názoru ukázat, jak jedinec může upadnout do pastí nastražené společností, jak jej může potřeba jen jakéhos nepatrného zabezpečení v životě může uvést do pastí smrti. Pochopitelně, že kat je obětí. Z Manfrediho se stává kat, aby mohl získat byt, zajistil si budoucnost, a nakonec se dostává na zcela nejistou půdu, území smrti, odstraňování jiných lidských bytostí.

Úvahy z: *Posledním obyvateli Rakouska-Uherska: rozhovory s Berlangou*, Juan Hernández Les a Manuel Hidalgo, Anagrama, 1981, str. 95-103.

PROSTOR

Otázka úvahy: Manfredi [José Luis] žije s rodinou svého bratra v malém bytě pouze s malým sociálním zařízením, aby se manželé mohli milovat, musejí nechávat spát dítě s ním.

Všem je velice nepohodlný nedostatek prostoru. Tento tlak na životní prostor v rodině se u Azcony i u mě často opakuje, nevím, možná je to vlivem neorealismu. Omezený životní prostor, kterému se Azcona věnoval už v *Bytečku* a *Vozíku*, byl také ideálním prostředím pro druh filmu, který jsme tehdy chtěli dělat. Navíc se prostor ještě zmenšoval v závislosti na tom, jak do záběru přibývali herci. Stísněnost prostoru jsem sám pociťoval - obzvlášť při některých natáčeních, když bylo horko, opakování scén a pohyb herců i techniků v omezeném prostoru, nás všechny dokázalo přivést k šilenství.

Úvahy z: *Vítáme vás, pane Berlango!*, Carlos Cañeque a Maite Grau, Barcelona, Ediciones Destino, str. 49-66.



Natáčení *Kata*.
Napravo, Luís García Berlanga.

AZCONA: HLOUBKA, KOLEKTIVNÍ SCÉNA

Nahota, oprostění se od veškerého středozevního baroka, je dílem Azcony. K mé optické citlivosti a přirozené snaze klouzat po povrchu věcí jako za časů Novio a la vista (1953), který se některým z vás tolik líbí, nyní, díky Azconovi, přibyla hloubka, co do té doby v mých filmech nebyla.

Úvahy z: Kat v rozhovorech, L.G. Berlanga, J. Cobos, R. Buceta, W. Leiros, J.M. Palá, J.A. Pruneda a G.S. de Erice, Film Ideal 141, 1964.

Spolupráce s Azconou přináší především to, že jsou eliminovány postavy izolované ze svého prostředí a okolí. Vždycky píše na základě určitého celku, kolektivu.

Úvahy z: Nový rozhovor s Luisem G. Berlangou, Juan Cobos ve Film Ideal, 1963, str. 449-458.

SEKVENCE VELKÉ BÍLÉ MÍSTNOSTI: VIZE⁶

Mnoho režisérů říká, že si vizualizují všechno, na co myslí, co chtějí natočit... Nikdy jsem si nic nevizualizoval před střihem - teprve tam něco vzniklo, obraz atd.... Tohle je jediný případ, kdy jsem najednou uviděl něco jako magickou situaci nebo věštbu. Najednou jsem spatřil ohromnou bílou místnost bez nábytku, kde zkrátka nic není. Ohromnou bílou místnost s malými dveřmi vzadu, přesně tak, jak je to zachyceno ve filmu, a dvě skupiny lidí, co vlečou dvě postavy. Hlouček lidí, co vleče dva muže: jeden z nich zemře a druhý bude zabíjet. Ti dva vlečení hloučkem lidí pro mě představovali společnost, jež nutí zemřít toho, co zemře a zabíjet toho, co zabije.

Úryvek z „Berlanga viděn Berlangou“, rozhovor vysílaný na Canal 9. Celý lze vidět na: vimeo.com/53101672

ÚVAHY HERCE PEPE ISBERTA (AMADEO)

Tehdy jsem natáčel Berlangova Kata. Důležitá, nesmírně sympatická role, i přes svůj ponurý cíl. Muž, co zabíjí zkrátka proto, že je to jeho povinnost, ale na druhé straně nedokáže nikoho poškodit ani urazit. Zabije odsouzeného, ale mouchu by nezabil. Má obtížnou psychologii, přesto je ale plný lidskosti. S Berlangou jsem strávil moc příjemné chvíle, také povídáním si s mým nesmírně inteligentním přítelem a kolegou Ángelem Álvarezem, velikánem naší kinematografie, jenž dokáže ztvárnit jak sympatie, tak i velkorysost. To on obhájoval můj nakřáplý a chraplavý hlas při dabingu. Jen díky trpělivosti Berlangy a produkce moje práce dopadla úspěšně. Avšak lehký průvan z větráku ve studiu mi přivodil zápal plic, co se rychle rozšířil.

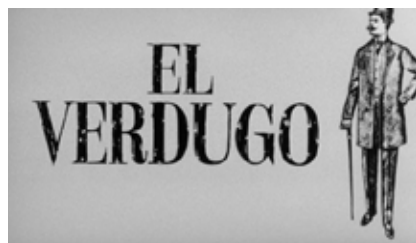
Úvahy vyňaté z kapitoly: Vzpomínky Pepe Isberta v El cine de José Isbert, Julio Pérez Perucha, Valencia, 1984, str. 218.



natáčení Kata. Nalevo Luis García Berlanga; vpravo Pepe Isbert, Nino Manfredi a Emma Penella.

⁶ Fernando Trueba odkazuje na tuto reflexi ve svém textu „La película en su contexto histórico“ (str. 6) a sekvence je analyzována v „Un fotograma. Una caja blanca y vacía donde culmina una doble condena“ (str. 24).

ROZBOR SEKVENCÍ



1 – Úvodní titulky doprovází ilustrace Le Voleur Georgese Dariena, doprovázené hudbou, autor Adolfo Waitzman. (00:00:00 až 00:02:01)



2 – Strážný ve věznici přeruší oběd, aby otevřel dvěma pracovníkům pohřebního ústavu, co přinášejí rakev. Potkají se s katem. (00:02:02 až 00:06:53) [viz. Analýza Sekvence. Prezentace postupující celý film]



3 – V pohřebním voze si kat stěžuje, že jeho zaměstnání není pochopeno. Při loučení zapomene uvnitř svůj pracovní kufřík. José Luis za ním běží. (00:06:53 až 00:08:21)



4 – Carmen, katova dcera, pozve José Luise dál. Povídají si. „Myslím, že lidé by měli umřít ve své posteli“, říká José Luis. (00:08:22 až 00:13:10)



5 – V bytě krejčovství se José Luis dohaduje s bratrem Antoniem a se švagrovou Estefanií. Děcko pláče. Amadeo za ním přijde, aby strávil den na venkově s Carmen. (00:13:10 až 00:17:36)



6 – Během jídla u řeky Álvarez říká José Luisovi, že by se měl oženit. Amadeo začne vyprávět o jedné ze svých prací. Carmen se vzdaluje. (00:17:36 až 00:19:32)



7 – Carmen a José Luis tančí v oběti. „Carmen, kde bys chtěla umřít?“. (00:19:32 až 00:21:23)



8 – José Luis a Álvarez vyzvedávají rakev na přistávací dráze. (00:21:23 až 00:22:56)



9 – Na celnici ho vdova po nebožtíkovi nepoznává. José Luis telefonuje Carmen a domluví se na schůzce u ní. (00:22:56 až 00:24:48)



10 – Carmen a José Luis jsou v posteli. Překvapí je Amadeo, spokojený, že se dostal na seznam žadatelů o oficiální byty. Přes prvotní snahu ukrýt se, je José Luis odhalen. Na naléhání Carmen se postaví před Amadea. Vezmou se, „I kdyby to byla lež.“ (00:24:48 až 00:29:04)



11 – V garážích pohřebního ústavu. José Luis připravuje pohřeb. Navštíví ho Carmen a oznámí mu, že je těhotná. (00:29:04 až 00:32:27)



12 – Po svatbě "bohatých", kněz ohlásí sňatek Carmen a José Luise, zatímco ministranti sklízí koberce a další předměty. Kostelník zhasne svíčky. Antonio, bratr José Luise, a jeho žena Estefanía opouštějí kostel dříve, než podepisují potvrzení o sňatku jako svědci. (00:32:27 až 00:36:27)



13 – Antonio a Estefanía se před kostelem chystají odjet v sidecaru, když José Luis žádá Antonia, aby se podepsal jako svědek. I přes protesty své ženy, Antonio ustoupí: „Podepišu a basta.“ (00:36:27 až 00:37:23)



14 – Amadeo, Carmen a José Luis navštíví byt, stále ve výstavbě. Když rozdělují pokoje, dorazí tři ženy a mladý seminarista a tvrdí, že byt je jejich. (00:37:23 až 00:40:35)



15 – V kanceláři stavební firmy úředník vysvětluje Amadeovi, že když se jeho dcera vdala a on má před důchodem, byt už mu nepatří. (00:40:35 až 00:41:40)



16 – José Luis, Carmen a Amadeo si dávají zmrzlinu před administrativní budovou, kde má José Luis žádat o místo kata, jediné řešení, aby nepřišli o byt. V první chvíli José Luis odmítá vstoupit, ale Carmen a Amadeo ho přesvědčí. (00:41:40 až 00:44:17)



17 – José Luis vedený Amadeem v kanceláři podepisuje žádost. Patří mu číslo 37 v seznamu. Potřebují doporučení. (00:44:17 až 00:46:36)



18 – Amadeo a José Luis jsou na knižním veletrhu, aby získali doporučení od akademika Corcuera: „Pro budoucího kata, následníka rodinné tradice“. Moderní mladý pár hledá knihy o Bergmanovi a Antonionim. (00:46:36 až 00:51:36)



19 – José Luis si vyzvedává měsíční mzdu. Když vyjde ven, zasáhne do hádky, protože má obavy, že by mohla skončit vraždou. (00:51:36 až 00:55:13)



20 – José Luis, Carmen, dítě a Amadeo už jsou v novém bytě. José Luis obdrží soudní výzvu: musí vykonat nejvyšší trest. Chce rezignovat, ale Carmen a Amadeo ho přesvědčí s tím, že existuje možnost, že přijde milost. (00:55:13 až 01:02:11)



21 – Rodina dorazí do Palmy de Mallorca, kde jsou turisté, vlajka OSN a probíhá soutěž krásy. José Luis se pokusí utéct, když vidí, že na něj čekají četníci. Nakonec, poté, co mu Amadeo donese zapomenutý kufřík, s nimi odjíždí. (01:02:11 až 01:05:21) [viz. Analýza záběru: Předtucha konečného trestu aneb první smrt José Luise]



22 – Z vozu, který jede do hotelu zdraví Carmen, děcko a Amadeo José Luise. Ten se vzdaluje v autě četnictva. (01:05:21 až 01:05:55)



23 – V penzionu Amadeo a Carmen s bytnou procházejí jídelniček. Přichází José Luis: vězeň je nemocný. Rozhodnou se, že si cestu se všemi hrazenými výdaji užijí: jako by to byla dovolená. (01:05:55 až 01:08:02)



24 – V prodejně se suvenýry tři mladé švédské turistky požádají José Luise, aby je vyfotil. Carmen začne žárlit. (01:08:02 až 01:10:05)



25 – Carmen a José Luis navštěvují Dračí jeskyně. Ve tmě se líbají, za zvuků Offenbachovy hudby, připlouvají tři četníci a vyvolávají José Luise megafonem. Odjíždí s nimi. (01:10:05 až 01:13:59)



26 – Ve dvoře věznice strážný umísťuje kovové části na garotu, aniž by ho Luis instruoval. (01:13:59 až 01:14:50)



27 – Markýz přináší šampaňské pro vězně, zatímco se Amadeo snaží uklidnit José Luise s nadějí, že bude udělena milost. (01:14:50 až 01:17:17)



28 – Bachař doprovází José Luise do cely odsouzeného. Dívá se přes okénko dveří, ale nic nevidí, protože kněz v černém stojí přímo naproti. (01:17:17 až 01:18:07)



29 – V kuchyni věznice José Luis odmítá vykonat práci. Ptá se, kde jsou dveře. Chce odjet do Madridu, byt už pro něj není důležitý a chce se vzdát funkce. Vypráví svůj příběh řediteli věznice a ten mu nabízí věžňovo šampaňské. Dají mu kravatu. (01:18:07 až 01:25:30)



30 – Dos grupos atraviesan la gran habitación blanca. Dvě skupinky procházejí přes velkou bílou místnost, kde jsou maličké dveře, v jedné je kat a ve druhé odsouzený. José Luis omdlí, ale vlečou ho dál. Míží za dveřmi. (01:25:30 až 01:27:20) [viz. Analýza filmového políčka. Prázdná bílá skříňka, kde vrcholí dvojí trest, str.24]



31 – V přístavišti se José Luis po první popravě sejde s rodinou. Už to nechce dělat. "Ale, to jsem poprvé říkal taky", prohlásí Amadeo a loučí se s vnukem v náručí. Bohatí moderní turisté za zvuku hlasité hudby opouštějí šťastně přístav. (01:27:20 až do konce)

FILMOVÉ OTÁZKY

SCÉNÁŘ: STRUKTURA A BERLANGŮV OBLOUK, MOTIVY A TÉMTA, Pep Garrido

Vždy, když se k tomu naskytla příležitost, míval Luis García Berlanga ve zvyku brojit proti konceptu klasického scénáře, jenž považoval za „filmové gestapo“. Během natáčení se raději nechtěl cítit svázaný, nechával si prostor pro tvorbu, improvizaci a objevování a film dodělával ve zvukovém studiu. Tam, stejně jako Fellini, dokončoval dialogy a vylepšoval sekvence k dokonalosti, až dosáhl výsledné podoby (občas za cenu toho, že je úplně předělal).

Pokud vycházíme z nejširšího významu myšlenky scénáře (zahrnující psaní, ale také otázky celkové koncepce, struktury, interpretace a výstavby postav, dialogy a střih), je nepochybné, že Kat má jeden z nejdokonalejších a nejpragmatičtějších scénářů Berlangovy filmografie. Spolu s Rafaellem Azconou se pod něj podepsal sám Berlanga a představuje vrchol veškerého umělcova narativního a výrazového hledání.

Berlangismus, nezaměnitelný, kostumbristický, výstřední, sborový a bouřlivý styl, s intenzivními hutnými bláznivými dialogy, je lehký jen zdánlivě. Berlanga a Azcona ho svou inteligencí dovedně manipulují a nabíjejí jízlivým černým humorem, aby odhalili skrytou hrůzu, což ocenili především diváci frankistického Španělska. V temnotě kinosálu byla salva smíchu podvrtným gestem svobody, uvolňujícím ventilem pro kritiku.

Berlangovy a Azconovy scénáře mají dokonalý spád, dokáží obelstít cenzuru a lze je natočit jen lehce upravené, přestože obsahují některá nemilosrdná tvrzení namířená proti diktatuře. Španělská cenzura byla neobratná a málo sofistikovaná a Berlangova zlatá trilogie (Vítáme vás, pane Marshall, který napsal s Bardemem Mihou, Svátek dobročinnosti a Kat, jako spoluautor scénáře s Azconou) se díky inteligentnímu a jemnému vypravěčskému postupu překvapivě dotýká zakázaných okrajů politiky, náboženství i sexu.

Jak uvádí Fernando Trueba ve svém textu o kontextu filmu, jádrem scénáře se stal skutečný případ popravy Pilar Pradesové, „travičky z Valencie“, kdy se kat zhroutil při nekontrolovatelném nervovém záchvatu. „Dobře“, řekl Azcona, když se seznámil s vynikající scénou, kdy se z kata stává oběť, „takže jediné, co můžeme udělat je k tomu přidat ještě hodinu a půl“. Styl vypravěčské struktury té hodiny a půl, co se ve scénáři Kata onjevila, nazýváme „Berlangův oblouk“. Jde o cyklickou strukturu založenou na emoční logice, podle které hlavní postava (nikoliv hrdina), končí hůř, než jak tomu bylo v jeho výchozí situaci. Kruhovitost scénáře, jenž v případě Kata začíná i končí popravami, tuto strukturu posiluje.

Podívejme se na vývoj této struktury ve třech dějstvích filmu:

Pep Garrido je scénárista a režisér. Spolurežisoval Bustamante Perkins (2018) a připravuje *Sense* sestry. Od počátku je součástí týmu *Cine en curso* – filmového vzdělávacího programu.

Expozice.

V prvním dějství se nastíní situace a konflikt. Tři různá hlediska představí tři hlavní postavy: José Luise, pracovníka pohřebního ústavu; Amadea, končího kata a Carmen, katovu dceru. José Luis se do ní zamiluje. Její otec Amadeo je přistihne „inflaganti“, následkem čehož jsou nuceni se vzít. Carmen otěhotní. Amadeovi je přidělen státní byt, ale po bydlení je velká poptávka, a protože půjde do důchodu, přijde o něj. Mohl by jej získat jen v případě, že se někdo z rodiny ujme jeho zaměstnání.

Euforie.

Druhé dějství naznačuje, že konflikt se vyřeší příznivě. Postavy jsou směřovány k velké spokojenosti, aby skutečnost byla jiná a pád o to tvrdší. I přes odpor José Luise pracovat jako kat, naléhání jeho ženy i tchána, stejně jako potřeba živit syna, ho přivedou k tomu, aby nakonec souhlasil s tím, že se stane následovníkem Amadea. Hýčká si naději, že nikdy nebude muset práci vykonat. Dostanou byt. Zdá se, že všechno jde dobře (dokonce si mohl koupit i motorku sidecar) až do okamžiku, když José Luis oznámí, že musí na Mallorku, aby vykonal popravu. Avšak naděje na milost a odklady promění cestu v dovolenou.

Pád.

Neblahé rozuzlení nás staví do stejné nebo dokonce horší situace, než ve které byl José Luis na začátku. Milost nepřichází. Tíha okamžiku i tlak úředníků brání José Luisovi, aby rezignoval na své zaměstnání. Z kata se stává oběť. Při návratu na loď José Luis přísahá, že už „to“ nikdy neudělá. Na což Amadeo odpoví: „Ale, to jsem poprvé říkal taky“.

Hlavní postavy jsou jistým způsobem složité a mají široké emoční rozpětí (zvláště José Luis, chudý muž odhodlaný polepšit si, jehož ambice a okolnosti donutí překročit své morální zásady). Vedlejší postavy a sociální skupiny ztělesňují část stereotypů, rozpitvaných s mistrovskou přesností. Příkladem je Antonio, starší bratr José Luise, armádní krejčí, nebo církve, fungující jako metonymie dvou hlavních pilířů režimu, také turisté, odosobnělá masa cizinců, hlavní síla Frankova pokroku, vždy ochotní dívat se jinam, protože „Spain is different“.

PRONIKAVÉ DETAILS

Velkou pozornost si zaslouží i dialogy a drobná gesta opakující se během celého filmu. Jsou plné hořké a bodavé ironie. Všimněme si dvou příkladů.

A) Různé skryté narážky odkazují k popravě garotou. Citujeme některé:

- Když dorazí Amadeo do nového bytu ještě ve výstavbě, upozorňuje tchán zetě: „Pozor, zlomíš si vaz“ [Sekvence 14 – od 37 min 23 s do 40 min 35 s]
- Než jdou kvůli žádosti o zaměstnání kata do budovy četnictva, chystá se Carmen koupit muži ve slevě košili a ptá se José Luise, jaký má obvod krku. On si nedokáže vzpomenout, a tak se ptá Amadea, odborníka na krky: „Otče, jaký má obvod krku?“. Amadeovi stačí rychlý pohled a trefí se. [Sekvence 16 – od 41 min 40 s do 44 min 17 s]
- Před popravou úředníci navlečou násilím José Luisovi kravatu, která by mohla symbolizovat provaz nebo samotnou garotu. [Sekvence 29 – od 1 h 18 min 07 s do 1 h 25 min 30 s]



b) Objevuje se také řada odkazů na jídlo a čistotu, což má konkrétní podobu metonymie formou několikrát opakovaného gesta: „mytí rukou“. Například když José Luis jde ke katovi domů, aby mu donesl kufřík zapomenutý v autě. Poté, co ho nechá odložený u dveří, umyje si ruce, v tu chvíli vyjde Carmen, která si také utírá ruce do zástěry. Potom si doma Amadeo suší ruce do kuchyňské utěrky. Toto gesto představuje kostumbristický portrét charakteristický pro španělskou společnost, pro níž má hygiena a čistota velkou hodnotu; nepochybně však také odkazuje na výraz připomínající gesto Pontia Piláta. Ten poté, co odsoudil Ježíše k trestu smrti, omyl si ruce před davem a pravil: „Já nejsem vinen krví toho člověka. Je to vaše věc.“ (Evangelium podle Matouše 27:24). Když Amadeo představuje Carmen, říká: „Je velice čistá“.



Jídlo

Čistota a úklid

Kat pochopitelně představuje obžalobu trestu smrti. Bez polehčujících okolností, v kontextu kde trest tvořil každodenní kolorit. Ale jak říkal sám Berlanga, je také mnohem víc. Je to film o svobodné vůli a jejím nedostatku, o násilí, s nímž sociální předurčení – a v širším smyslu autoritářský režim – nutí, vydírají a utlačují jedince. Jde v něm také o problematiku s bydlením a o to, co je pracující třída schopna udělat za oficiální byt v betonovém bloku na mizerném madridské periférii “s výhledem do kopců”. Je o smrti a výsostném právu autority uzurpovat si výsadu Bohů, aby ji proměnila v činy dle své libosti, jménem zákona i jiného kata: Francisca Franca, který se také podle mnohých diváků skrýval v názvu Berlangova filmu.

Berlanga formuluje morální postoj své filmové tvorby těmito slovy: „Když řeknu, že tahle společnost je jen sračka, nevím, jestli nabídnu nějaké řešení. Tvrdím, že mé filmy i já plujeme na stejné lodi této společnosti. A na té lodi vždy močím na stejné místo, takže tam snad vznikne otvor a loď se potopí.“

HODNOTA PROSTORU: ZACHYCENÍ ÚZKOSTI NA SCÉNĚ, autor Bernardo Sánchez

Kat je jak ozvučená skříňka, kde všechno rezonuje a nepřináší úlevu, vypouštěcí ventil, východ, obzor, žádou pozitivní budoucnost a pochopitelně ani reálné odpovědi. Všechno zní ve smyčce a upadá do falše. Kde se všechno hroutí směrem dovnitř. A každé vyřčené slovo –ospravedlnění, lásky, slibu, budoucnosti, štěstí, naděje, útěchy, snažné prosby– je od počátku potopeno. Lze říci “udušeno”.

Jedinci uvěznění uvnitř tohoto prostoru – trojice hlavních hrdinů, ale také jejich příbuzní a kolegové z práce – nemohou existovat, vést dialog, milovat se, cítit, mít vzájemné vztahy ani se posunout vpřed... Ani žít. Chci říct opravdu svobodně. Je to takové “nežítí”. Protože jsou si navzájem podmíněni. Chtě nechtě se svazují navzájem osudovým způsobem, aniž by šlo přetít řetěz závislosti, aniž by šlo cokoliv říci tak, aby se vše zlepšilo. Nikdo z té díry nikoho nevytáhne. Přesně naopak. Jedni tlačí druhé. Jejich role je doživotní: starý Amadeo se kvůli své profesi kata ocitá prakticky na okraji společnosti; Carmen je odsouzena k tomu být dcerou kata a José Luis Rodríguez – jehož profese se již týkala zemědělců, avšak neměl zodpovědnost za jejich smrt – musí přijmout povolání kata, dostane se na Amadeovo místo, aby dostal byt, což mu umožní vzít si Carmen, kterou přivedl do jiného stavu, vychovávat syna; syna, co pro ostatní bude –jinak to ani být nemůže- “katův vnouček”.

Proto se scénář filmu tak neúprosně roztáčí; postupuje jako při utahování “šroubů” (v každém smyslu slova) u řetězu povinností José Luise. Každá z nich ho zavazuje ještě víc, je nevratná a zahání jej do rohu, vede jej nejen do bodu jeho morálního sebezničení, ale až k provedení smrti bližního, který je pro něj úplným cizincem. Zahání jej do rohu, který jej limituje do té míry, že je naprosto nemožné říct “ne” nebo se postavit sledu událostí; je nemožné být vůbec vyslyšen (jeho rezignace není přijata; nikdy nedojde k udělení milosti). Do rohu, který jej limituje tak, že ani při pohledu zpět již nelze rozpoznat, kde se zmylil poprvé. Dovádí ho do stavu, kdy už nepoznává sám sebe.

Společnost a její struktura klade mimořádně vysokou cenu za sny, touhy a osobní plány, které jsou vymáhány podstatně rychleji v rámci represivního, uzavřeného a nátlakového systému. Systému nesoucího nedostatky stejně jako frankistická diktatura, na jejímž podkladě se v 60. letech zohrává příběh těchto dvou katů. Cena je tak vysoká, že se za ni platí životem. Ve lhůtách, které jsou stále nepříjemnější. Platí se vlastním životem i cizími, jako je tomu v případech kata. Z tohoto sociálně-politického a historického hlediska lze film považovat za příběh generace, jejíž občané, zvláště ti ze střední třídy, museli obětovat mnoho svých ambicí, idejí i plánů, aby mohli “zajistit” rodinu.

Skříňka vytvořená v Katovi uvnitř obsahuje další skříňky, něco jako pevné přihrádky: obydlí chudých, sklad pohřební služby, krejčovství ve sklepech, oficiálně chráněný malý byt (nejprve navštíveny ve výstavbě, když je to ještě iluzorní, neexistující díra), Dračí jeskyně, byt a všechny části věznice: mříže, místnost pro návštěvy, cela, kuchyň, chodba vedoucí na popravčí dvůr, již Berlanga nazval “myší dírou” (malé černé dveře, “myší díra” vedoucí na popraviště). A další šuplíčky jako ložnice, sakristie, pokladna a různé kanceláře: Kafkova stopa. Navíc je tu kuffík: černá skříňka celého dramatu s vrzajícími kovovými nástroji smrti zevnitř. Všechno opakovaně pohlcuje zpět do svého vaku, putujícího mikroprostoru.





Snad nejvýstižnější definici prostorového utrpení a nekolegiálního boje o to, aby si člověk v té skřínce našel narušení sebe, říká José Luis, když si představují dispozice pokojů pro byt ve výstavbě. Navrhne Carmen, aby jejímu otci nechali ten nejmenší, protože je koneckonců starý a ve svém věku méně dýchá. Dalším paradoxem příběhu – podtržený celkovým tragickým paradoxem příběhu – je to, že i když se zdá, že se prostor v určitém bodě začíná otevírat z Madridu přesunem na Mallorku, z ulic k moři, zlověstný vnitřní okruh, který neustále prochází životem manželů, zužuje opět okraje, dokud se zcela neuzavřou. Ve shodném paradoxu (když to vypadá, že se postavy přemísťují z šedivého Madridu do jasu Mallorky), vzbuzuje postupně středo-mořská záře pocit až neskutečné běloby, až děsivé podobné bílé smrti.

Postavy vystupující ve filmu *Kat* jsou doslova „uvězněny ve vlastní skřínce“. Jejich těla, slova i činy jsou prázdné. Berlanga a Azcona neskrývají, že postava odsouzeného představuje nevyhnutelný odraz osudů José Luise a Carmen. Vždyť José Luis, oficiální kat, je doveden na popraviště. Je vlečen přes velký bílý prostor, dvůr, snímán seshora, jeho velikost je minimalizována, jako kdyby byl pouze malá karikatura, prakticky jen hmyz. Klade větší odpor (další paradox) než samotný vězeň (mimochodem, hrál jej Manuel Aleixandre, i když ho sotva zahlédneme).

Toto poetické a vizuální prolínání prostorů, dialogů a epické plavby do jednoho kontinua je dosaženo díky dokonalému propojení prostorové inteligence Luise Garcíe Berlangy. Expert na manipulaci s prostorem protahuje vše v dlouhých záběrech nehybných činů, ztvárňuje scény tak, aby se prázdnota stala až hmatatelnou a postupně broušení šroubů s jejich utahování mslýšet. K tomu můžeme přidat impozantní ucho Rafaela Azcony, jehož citlivost na akustický efekt nemá ve španělské kinematografii obdoby. Azcona je schopen zachytit vše podstatné pro Španělsko od 30. let do prvního desetiletí 21. století. Mistrovsky umísťuje věty do tísnivé, podrobné a rychlé sekvence dialogů, které však nakonec vyblednou. Jsou uvržené do konečného ticha, nečinnosti, do skříňky, která je zbaví všech známek života.

Kde je tedy ten slavný Berlangův „černý humor“? Jde pouze o efekt. Jde o humor pouze pokud se na situace díváme zvenku, protože život svými neřešitelnými protiklady, náhodami a paradoxy nabývá tragikomickou a absurdní podobu. Ta nás vždy, když nejsme my samotní subjekty, které prochází úzkostí, rozesmívá. Smějeme se, abychom se nerozplakali. Rafael Azcona zcela po právu tvrdil, že mu nešlo o to, aby produkoval černý humor, ale že se pouze vymezil na popis vnitřních mechanismů skutečnosti, reality, jejího fungování... Někdy tak absurdní, tak temné. A někdy je to absurdní a černé. Je pravda, že situace Josého Luise Rodrígueza je extrémní případ, bez východiska. Události jeho života mají mnoho různých verzí v každodenním životě každého z nás. Život nás den co den vydírá s výmluvou, že je třeba pokrýt potřeby emocionální či finanční, svazuje nám ruce, zadlužuje nebo dokonce uvrhne do rukou exekutora.

FILMOVÉ POLÍČKO

PRÁZDNÁ BÍLÁ SKŘÍNKKA, KDE VRCHOLÍ DVOJÍ TREST

(sekvence 30: 1 h 25 min 30s až 1 h 27 min 20 s)



Pravděpodobně se jedná o nejsymboličtější obraz celého filmu. Jak jsme se již dočetli, šlo o první obraz v Berlangově mysli (viz. Úvahy z „Berlangu viděn Berlangou“ str. 15).

Jedná se o velký, téměř abstraktní prostor – skříňku, kde jsou obrovské bílé špinavé zdi a šedivá podlaha, dva hloučky lidí směřují k malým dveřím, dokonalému, tmavému obdélníku, k další abstraktní geometrii, umístěné na konci záběru. Všichni se ubírají ke dveřím, které jsou střeženy mužem v uniformě. Výjev jako v Kafkovi: prostor, neúprosně chladný, dehumanizovaný je sám o sobě děsivý.

Stejně studený jako prostor je i samotný záběr. Je zachycen díky kameře, sestavené a umístěné přímo pro nelehký pohyb a snímání těchto výjimečných obrazových sekvencí. Vyvýšená poloha kamery v rohu obrazu připomíná místo, kam se obvykle umísťují bezpečnostní kamery. Cílem je zachytit prostor s odlidštěným okem, které vidí všechno jako ve Foucaultově

panoptiku. Z této pozice, která je lehce vybočená, kamera zvětšuje objem prostoru i jeho prázdnotu.

V prvním hloučku, který doprovází odsouzeného, rozpoznáváme lehce upozaděnou postavu kněze, nezbytného spolupachatele poprav – stejně tak, jako jím byla církev pro diktaturu. Všichni ve skupině kráčí důstojně, hlavu vysoko. Všichni v černém. Ve druhém hloučku vyniká postava José Luise, který je jediný oblečený ve světlé barvě (by „na dovolené“), jediný jde sklíčený, lépe řečeno, spíš ho táhnou (celý film byl ve vleku – okolností, rodinných povinností, tchána a pak ženy...). Mezi odporem a mdlobami se kat stává odsouzeným. Vzadu leží jeho klobouk, malý bílý bod. José Luis jako jediný úředník ztratil klobouk – symbol důstojnosti. Na podlaze spatříme kaluž, ale mnohem méně zřetelně. Je to voda, ale odkazuje na krev a vizuálně anticipe zločin.

Ve Kapitole „Vztahy mezi obrazy“ Javier Rebollo předkládá bohatý dialog mezi bělostí a prázdnotou, vězeňským dvorem, který zahajuje film (natočený ze stejné pozice), nebo pokojem Martina Creedu, postupuje přes Ivese Kleineho, Michelangela Antonioniho, Grzegorze Klamana a Giorgia Chirica.



ANALÝZA ZÁBĚRU

PŘEDTUCHA KONEČNÉHO TRESTU ANEB PRVNÍ SMRT JOSÉ LUISE

(sekvence 21: 1 h 02 min 11 s až 1 h 05 min 21 s)

Po příjezdu do Palmy de Mallorca četníci hledají José Laise, aby poprvé splnil svou povinnost kata. Jako už tolikrát dříve, odmítá jít, snaží se utéct, ale nepostaví se úřadům. A jako už tolikrát předtím se i nyní nakonec podvolí (v obou smyslech). Začíná konečný pád José Laise. V tomto záběru Berlanga kondenzuje jeho trajektorii a dává tušit konečný okamžik jeho pádu: když je zemdlený vlečen na popraviště, kde poprvé „odvede práci“ [viz. Analýza filmové políčka].

Tento záběr je organizován do tří „etap“, tří okamžiků, kdy se kamera zastaví. Na rozdíl od mnoha jiných záběrů filmu, tentokrát se kamera vždy pohybuje stejným směrem (zleva doprava), za sebou nechává loď i šťastný život (nebo aspoň „normální“), aby doprovázela José Laise k nevyhnutelnému osudu (kterému on sám nedokáže zabránit). Podíváme se na uvedené tři etapy:

1) Záběr začíná, když se José Luis snaží utéct a Amadeo ho popadne, aby splnil svou povinnost. Dialog je přesvědčivý. Amadeo zlehčuje situaci a řekne mu: „Odvezou tě do věznice a pak se vrátíš“. Na jedné straně „odvezou tě do věznice“ podtrhuje ambivalentní pozici José Laise (mezi obětí a katem): přesně to by se dalo říct odsouzenému. Věta „a pak se vrátíš“ obsahuje hlubokou hrůzu z rezignace: José Luis se skutečně vrátí; i po své druhé cestě do věznice, kdy opravdu popraví odsouzeného (toho druhého). To, co udělal, se však nedá vzít zpátky... Odpověď José Laise shrnuje v jedinci chování celé společnosti: „Nic nechci vědět“.

2) José Luis nakonec souhlasí (není to poprvé... chová se tak celý film a je to jeho trest/osud), přejde lávku, další symbol (jako prahy a dveře) překročení limitů.⁸ Amadeo ho popadne, a tak jde, až se zastaví u četníků (představují autoritu). Dotaz jednoho z nich („Kdo z vás je José Luis Rodríguez?“) shrnuje další konstantu celého filmu: otázku identity. Kdo je José Luis? Sám popírá nebo ignoruje svou identitu při různých příležitostech; takže například historikovi Corcuerovi řekne: „Moje jméno není důležité“.

3) Nakonec se José Luis vydá k autu, které jej poveze do věznice spolu se strážníky (zástupci úřadů). Carmen si všimne, že zapomněl kufřík... José Luis se zastaví a s ním i kamera. Ale nejde si pro něj, Amadeo mu ho donese a předá, zatímco ho povzbuzuje (upozorňuje nebo naléhá): „Chovej se jako chlap“. Opět velmi závažná věta v rámci celého stereotypu a klišé. Přesto, že se jedná o příběh kata, můžeme vzpomenout na titul Prima Leviho: „Vždyť je to člověk“. Mohl by to být i dobrý název Kata. Co znamená být člověkem? Co z nás dělá člověka nebo jak jím přestáváme být?

Ze stejné pozice, kde se kamera zastavila poprvé, se lehce nadzvedne, snad jako předzvěst nebo



posun k tomu, co se stane, až bude José Luis vlečen na popraviště. Na této třetí zastávce kamera už nedoprovází José Laise paralelně a z boku, ale zůstává ve stejné pozici, zatímco on se vzdaluje.

Dosud jsme analyzovali to, co můžeme považovat za první rovinu záběrů (v obrazech i v dialogích). Naprosto mistrovská je také práce s pozadím. José Luis je izolovaná bytost uprostřed. Všechno kolem je fiesta (typický prvek esperpenta) koná se zde soutěž modelek. Sekvence začíná záběrem na vlajku OSN vlající ve větru. Berlanga a Azcona tak znázorňují přítomnost společnosti i mezinárodního společenství, jež stejně jako José Luis „nic nechce vědět“. V pozadí se objevuje několik reportérů, všichni náruživě fotí, ale ne zápletku, což je to nejvýznamnější: Fotí to co se odehrává, povrchní soutěž. Kam se dívají reportéři? Co ve Španělsku vidí turisté?

Avšak je třeba vyzdvihnout další dva prvky, co převládají na pozadí: malý hlouček dětí převlečených za vojáky. Objevují se vedle kráčície José Laise. Pozorjeme také gesto, které se v záběrech stále opakuje: mávající ruce a klobouky. Možná se ironicky loučí s José Luisem, s lidskou bytostí, co v něm je, nebo byla. Na konci filmu, když už José Luis „konal“, se Amadeo dívá na Palmu de Mallorca z lodi a řekne vnukovi „zamávej na rozloučenou“.

⁸ Lávka je redukováný obraz mostu, podle Juana Eduarda Cirlota, autora nejdůležitějšího Slovníku symbolů, „most vždy symbolizuje přechod z jedné situace do druhé [...], to platí v různých úrovních (životních etapách, stavu bytosti), přejí na „druhý břeh“, znamená „smrt“.

SEKVENCE

PRESENTACE PROSTUPUJÍCÍ CELÝ TOK FILMU

(sekvence 2: 2 min 02 s až 6 min 53 s)

Jako opravdoví klasici věnují Berlanga a Azcona první sekvenci prezentaci postav. Jako mistři vyprávěči nastolují již zde některé stěžejní otázky filmu. Sekvence nám umožňuje analyzovat „v malém“ prostoru mnoho klíčových prvků Kata.

Můžeme začít pozorováním komplexní choreografie každého z šesti záběrů: pohyby postav a křížovky mezi nimi, pohyb kamery ve vztahu k postavám, využití prostoru, kde je velké množství vchodů a východů, jako by šlo o modelovou scénu. Kamera sleduje buď jednu, nebo další postavu a často využívá momenty, kdy se potkávají, aby změnila směr svého pohybu, čímž dochází k mistrovskému střídání záběrů.

Jakmile je scéna hromadná, pohled je pohyblivý. Pouze ve dvou okamžicích, avšak klíčových, je jasně umístěna vedle José Luise. Jak vytušíme, bude to hlavní postava filmu, antihrdina podle všech pravidel. Poprvé to pozorujeme ve chvíli, když vychází doprovod, který přihlížel při popravě (což nikdy nevidíme, ani teď ani na konci filmu). Kamera se poprvé situuje do perspektivy úhlu pohledu jednoho z hrdinů, José Luise: doprovod vidíme z jeho perspektivy (obrázek 1). Po druhé jde o zvlášť bodavý moment, pokud jsme si vědomi zachycení postavy José Luise v celkovém toku filmu: pozorujeme hrdinu za mřížemi v uzavřeném prostoru, kde se konala poprava. Za mřížemi razantně říká „Otevřete!“ (obrázek 2). Na konci filmu dezorientovaný v kuchyni žádá: „Prosím, kde jsou dveře...“. Řeklo by se, že José Luis je odsouzen k tomu být odsouzený (být katem). Snad proto je to on, kdo když nese jednoduchou rakev pouze s jedním křížem. Vypadá to, že si „nese svůj kříž“, symbol obětování se. Nelze opominout, že když poprvé spatříme hlavního hrdinu filmu, vypadá to, že je schovaný za rakví: bez tváře, bez osobnosti, mohlo by se říci slovy Roberta Musíla, že je to „člověk bez vlastností“.

Mnoho prvků z této sekvence se opakuje na konci filmu. Jedná se i o dobrou ukázkou Berlangovy záliby v symetrických strukturách a jeho mistrovských schopnostech zaplétat je. Lze to

pozorovat ve dvojitým měřítku: uvnitř samotné sekvence i v celku filmu. Na jedné straně první část sekvence, zachycující vnitřek, začíná a končí pohledem na úředníka, když jí. Nejprve se snaží v klidu najíst, i přesto, co se kolem děje (právě v tu chvíli probíhá poprava odsouzeného). Přitom si čte noviny (dokážeme si představit, co popisují a co ne). Ale na konci sekvence přestane jíst.



1



2



3



Na druhé straně je sekvence symetrická a vyvážená vůči konci filmu, tedy okamžiku, kdy José Luis poprvé „koná“: opakují se prvky jídla a smrti (připomeňme, že velká část závěrečné scény se odehrává v kuchyni věznice). Znovu se opakuje zveličení uzavřených prostor a pocit tísně, obtíže při snaze vejít a odejít do a z těchto prostor. Opakuje se i velký dvůr se třpytivou skvrnou, jež nepochybně evokuje krev, dokonce i pozice kamery je podobná a dveře vzadu, uzavírající místo úniku (viz. kapitola Analýza filmového políčka str. 24).



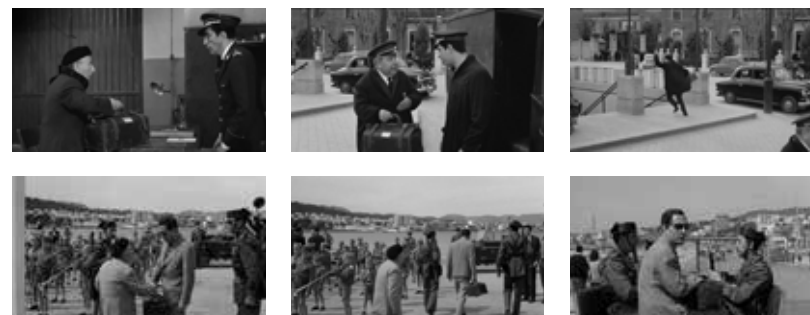
Rovněž linie dialogu jsou obdivuhodně symetrické. Například když kolega José Luise chce vyzvat kata Amadea, v počátku filmu, aby jel s nimi. José Luis odpoví: „Ne, já jedu“. Na konci filmu si také žádá o opuštění prostoru podobnou replikou: „Já chci odejít...“.



Rovněž je velmi zajímavé sledovat během celého filmu zvuk. O zvláštní pozornost si říkají dva prvky: tzv. „zpěv jondo“ (považovaný za nejvěrnější původní andaluský zpěv, jde hluboké vyjádření téměř existenční bolesti). Doprovází celou sekvenci a uzavírá scénu větou „y quién en ese error no vive“ (přeloženo: „kdo v takovém omylu nežije“). Druhým prvkem jsou četné kovové zvuky, které posilují a evokují přítomnost garoty, ukryté v kufříku. Samozřejmě ji nikdy nevidíme, ale metalické zvuky klíčů, zástrčených do dveří, zvuk pantů, pohyb předmětů uvnitř, nám připomínají její práci, utažení šroubů...



Nelze si nepovšimnout také dalších prvků. V prvních dialogích vyniká jízlivá ironie, zvláště když Amadeo po popravě říká zaměstnanci věznice, že nemá odvahu přestat kouřit. Přítomnost kufříku, který během celého filmu představuje symbolický objekt a metonymii viny. Zaměstnanci ho nechťejí vidět ani se ho dotknout. V následující sekvenci ho Amadeo zapomene a José Luis mu ho jde vrátit, dává si velký pozor, aby se jeho ruce přímo nedotkly toho ohavného předmětu. Ale i přes tuto prevenci, jej tento kontakt nakonec „odsoudí“. Až dorazí do Palmy de Mallorca, bude to José Luis, kdo zapomene kufřík a Amadeo ten, kdo mu ho podá, aby mohl poprvé „pracovat“.



OBRAZY VE VZÁJEMNÉM VZTAHU, autor Javier Rebollo

V roce 1962, kdy Luis García Berlanga natáčí Kata, proběhla první výstava Andy Warhola, velkého pop artového umělce, díky němuž se staly nesmrtelnými elektrické křeslo (hrůzný vraždící zařízení stejně jako španělská garota a francouzská gilotina), prací prášek a polévky Campbell. Rok 1962 je i rokem první velké výstavy pop art, příklad lidové i masové kultury, kdy se z konzumu v USA stalo umění.

V Katovi je zachyceno Španělsko ukotvené v diktatuře a byrokracii (jako v románu Franze Kafky), avšak otevřené slunci a cestovnímu ruchu. Španělsko, kde se stále jako nejvyšší trest vykonával trest smrti. Španělsko špatně chápané a v atavistické pobožnosti (jako na fotografii Nicolase Müllera nebo na obraze Daría de Regoyose), ve znamení jha autoritářského přístupu rodiny a státu (ztělesněným v tolika filmech četníky, stejně jako na fotkách Eugene Smith).

Lid se tak bál četnictva, těch úředníků doby, co se vysmívají skutečnému odsouzenému známého jako "el Lute" - také se stal postavou jednoho příběhu. V tomto šedivém i slunečném Španělsku občan, lidská bytost byl poslušný a redukován na nulu (jako postavy Isaaca Cordala uzamčené v archivu).

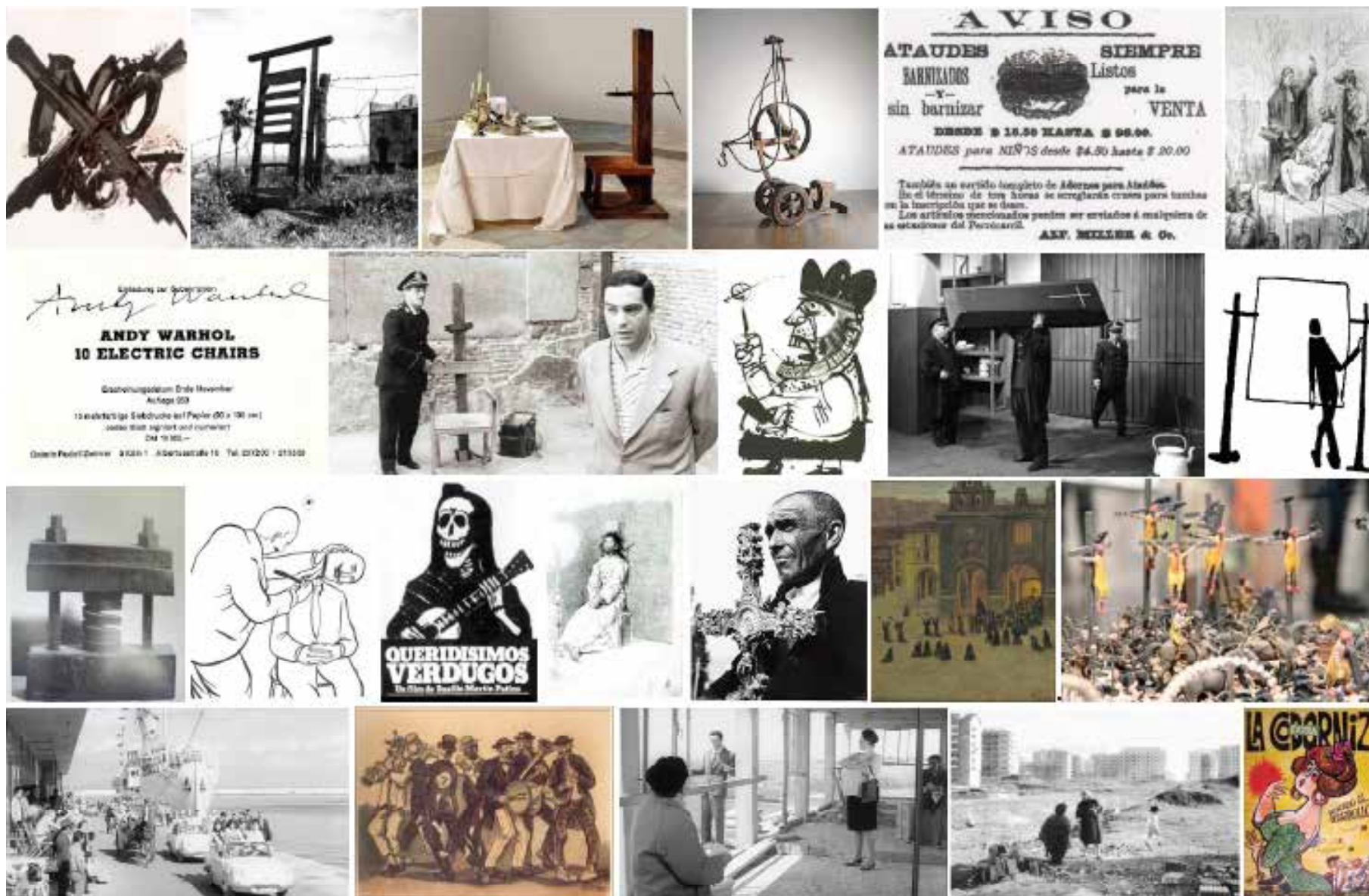
To všechno film ilustruje s humorem i něžnou, kafkovskou absurditou, typicky španělskou jako v satirickém časopise Křepelka Miguela Mihurya Chumy Chúmeze, kam psal Azcona, Berlangův scénárista. Mihura a Azcona s Berlangou napsali Vitánevás, pane Marshall.

Ústředním tématem filmu je apel proti trestu smrti a mučení (podobně jako v dalším klíčovém snímku Queridísimos verdugos/Drazí kati BasiliaMartína Patina nebo rytinách Goyi, Gustave Dorého nebo instalaci Joana Brossy), což ztělesňuje vizuálně a závažně metafyzická prázdnota vězeňského dvora před popravou. Prázdno jako v obraze Giorgia de Chirica nebo Antonioniho filmech, ten v roce 1962 natočil Ztmělí. Berlanga ho v Katovi jmenuje v scéně na knižním veletrhu. Smuteční pochod na konci filmu se odehrává spolu s jinými, veselejšími, avšak stejně temnými přehlídkami (jako v kresbách a malbách Solany), parties de campagne nebo pobřeží a pláž, co se objevují v Katovi (jako na jízlivých dokumentárních fotkách bez glamouru Martina Parra).

Prázdnota a nicota představují dvě stěžejní témata moderního umění: John Cage „skládá“ svou 4"33" v roce 1962, stejná prázdnota počínaje černou Maleviče, přes prázdnotu Yvonne Kleina – ten umírá také v roce 1962 – až po Angličana Martina Creedu, laureáta Turnerovy ceny o 30 let později po natočení filmu s prázdnotou osvětlenou místností. Před nástroji zabíjení a mučení jako symbolu hrůzy stojí nepotřebné stroje a sochy moderního umění Jeana Tinguelyho nebo Chillidy.

1. Antoni Tàpies, Proti trestu smrti, 1975
2. Joaquim Gomis, Bez názvu 1947
3. Joan Brossa, El convidat / Host, 1986-1990
4. Jean Tinguely, Stroj, 1965
5. Inzerát Ataúdes Fernández/Rakve Fernández, uvedl Luis Carandell ve sloupku "Celtiberia Show" vydaném v týdeníku Triunfo
6. Gustave Doré, Poprava vězně v Barceloně, 1847
7. Andy Warhol, Pozvánka na výstavu v Kolíně nad Rýnem, Deset elektrických křesel, 1967
8. Luis García Berlanga, scéna z filmu Kat, 1963
9. Manolo Millares, Kněží, 1960-64
10. Luis García Berlanga, Kat, 1963
11. Franz Kafka, obrázek ze sbírky s názvem Černé loutky na neviditelných nitích, 1917
12. Josep Maria Subirachs, 1962
13. Chumy Chúmez
14. Basilio Martín Patino, Drazí kati, Španělsko, 1977
15. Francisco de Goya, Strnulá postava, 1799
16. Nicolás Müller, Serrano v oděvu na procesí, Cuenca, 1948
17. Djarío de Regoyos, Velký pátek v Orduně, 1903
18. Jake a Dinos Chapman, In our dreams we have seen another world, Art Basel Miami Beach, 2013 [detail díla]
19. Luis García Berlanga, Kat, 1963
20. José Gutiérrez Solana, Kapela z Cádiz, 1945
21. Luis García Berlanga, Kat, 1963
22. Borgata Gordiani, Čtvrť na periférii Říma
23. Obálka časopisu kreslených vtipů La Codorniz, číslo 1467 věnované pokroku. 28. prosince 1969

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	
12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23



OBRAZY VE VZÁJEMNÉM VZTAHU

autor Javier Rebollo

KLÍČOVÁ SLOVA RPO VIZUÁLNÍ MAPY

KAT - TREST SMRTI - GAROTA - ELEKTRICKÉ KŘESLO - GILOTINA - NÁSTROJE
URČENÉ K ZABÍJENÍ - SMRT - KAT - ODSOUZENÝ - NÁBOŽENSTVÍ -
ATAVISMUS - NÁSTROJ UMĚLCE - HUMORISMUS - KAFKA - MUČENÍ -
LIDOVÁ SLAVNOST - PŘEHLÍDKA - STÁT - RODINA - ŠPANĚLSKO - LÉTO
- PLÁŽ - POP ART - POKROK -, BYDLENÍ - KONZUM - PRÁZDNOTA -
MODERNÍ UMĚNÍ - LÉTA 1962 A 1963 - POSLUŠNOST - LIDSKÁ BYTOST -
BYROKRACIE - DIKTÁTOR - NICOTA - ABSURDITA - LUIS GARCÍA BERLANGA

24. Tom Wesselmann, Stilllife č.12, 1962
25. Luis García Berlanga, Kat, 1963
26. Oriol Maspons, První bikiny na Ibize, 1953
27. W. Eugene Smith, Spanish village, reportáž publikovaná v časopise Life, 9. dubna 1951. Publikaci tvoří 16 fotografií zachycujících vesnici Deleitosa, Extremadura.
28. Martin Parr, Life's a beach, 2013
29. El Lute vedený dvěma četníky k soudu u Národního tribunálu, červen 1973
30. Luis García Berlanga, Kat, 1963
31. Michelangelo Antonioni, L'eclisse, 1962
32. Luis García Berlanga, Kat, 1963
33. Luis García Berlanga, Kat, 1963
34. Giorgio de Chirico, Melancholie, 1916
35. Grzegorz Klaman, Fear and trembling, 2010
36. Yves Klein, Le vide, 1958
37. Luis García Berlanga, Kat, 1963
38. John Cage, Ryoanji, 1985
39. Martin Creed, Work n°227: The light sgoing on and off, 2000
40. Isaac Cordal, Scriveners v rámci výstavy Urban inertia, 2015
41. Karikatura publikována ve francouzském týdeníku L'Express po Frankově posledních trestech smrti, 1975
42. Kazimir Malevič, Černý obraz, 1915

24	25	26	27	28
29	30	31	32	
33	34	35	36	37
38	39	40	41	42



DIALOGY MEZI FILMY

KAT A MUŽ BEZ MINULOSTI: ZTRÁTA IDENTITY

Muž je brutálně napaden nedaleko železničního nádraží. Vede zápas mezi životem a smrtí, když se probere, vůbec nic si nepamatuje: neví, jak se jmenuje, nepamatuje si, kde bydlí ani, jestli má rodinu nebo kde pracuje... Neví, kdo je. Jak už poukazuje název, je to Muž bez minulosti. Film Aki Kaurismäkiho je tedy příběh (téměř bajka) a úvaha o identitě. I v Katovi je otázka jedince ústředním tématem.

Hlavní hrdina Muže bez minulosti (Miesvaillamenneisyttä, Aki Kaurismäki, 2002) ztrácí svou identitu poté, co se stal obětí násilí, José Luis o ni zjevně přichází (nebo se jí vzdává), když akceptuje a podrobí se systému opírajícího se do velké míry právě o násilí, přijme systém za vlastní. První z nich je člověk bez minulosti a to, že se stal obětí útoku mu otevře život, který může od základů vybudovat, José Luis je odsouzen k osudu, který ho neúprosně dožene: všechno v jeho životě vypadá jako (před)určeno, události se neúprosně řetězí. Přesto, že neví, kdo je (nebo snad právě proto), M (tak se v titulcích nazývá anonymní hrdina) se chová důstojně a snaží se vybudovat si obyčejný, slušný život skrze lásku a úctu k ostatním. Místo, kde skončil, připomíná obrovské nekonečné prostranství, marginální prostor (téměř mimo svět), kde ti, co nic nemají, navazují pouta solidarity za pomoci "armády spásy", co se jich ujme a živí je. Proti "armádě spásy" můžeme postavit společenskou armádu zjevně tvořenou v Katovi všudypřítomným četnictvem, ale i všemi úředníky i celou společností zcela závislé na moci – jako Amadeo, Antonio a jeho rodina, a nakonec i José Luis a jeho rodina – fungující podle jejich příkazů nebo minimálně poslušná příkazům.

Zatímco "M" je člověk, jak říká jeho milovaná Irma, co "nemá nic", ale má sám sebe (i když nemá jméno), José Luis si zdánlivě postupně "buduje své místo: najde si ženu, má dítě, dostane lepší plat, když přijme funkci kata, zajistí si malý byt s oficiální ochranou (byrokratický popis hovoří za vše), dokonce si i koupí motorku sidecar a užívá si ji s manželkou, šťastnou, že může jít nakupovat ve slevách. Ale čím víc vlastní, tím méně patří sám sobě. Až se dostane k bráně smrti (doslova), před kterou se ani neudrží na nohou.

Oba filmy nás vedou k otázkám identity: co je člověk, jaké jsou vztahy mezi jedincem a společností, ve které žije a která se ho vždy (jak V muži bez minulosti, tak v Katovi) snaží utiskovat. Na konci Muže bez minulosti, když se na nádraží znovu pokusí zaútočit stejní zločinci na M (nyní Jaakko), jako ve snách se objeví dav mrzáků a otrhanců, jako tlupa zombi. Tento obraz se objevil již na začátku filmu, když se M probere v nemocnici, zcela ovázaný jako mumie. Vizually je tomuto obrazu Kat naprosto vzdálen, avšak srovnání těchto dvou filmů nám umožňuje klást si otázku, zda Kat také není světem žijících mrtvol...

I přes téma identity, stěžejní v obou filmech, je důležité zmínit další vztah: vzdálenost, jakou si Berlanga i Kaurismäki drží od svých postav. Oba filmy lze považovat za chladné, vyprávěné v odtazitém tónu, nikdy neusilují o to, abychom jako diváci cítili sympatie k hlavním hrdinům. V tomto smyslu můžeme oba filmy srovnat s Kafkovými povídkami (jistě není náhodné, že stejně jako v případech Kafkových hrdinů, často nazývaných "K", i Muž bez minulosti má jméno, které ve filmu nikdy nezazní, pouze iniciálu) a způsobem, jakým vytváří téměř abstraktní svět, mechanicky organizovaný neúprosnou a neviditelnou autoritou, která všechno podrobuje absurditě a všechny odsuzuje k tomu, aby ztratili svou lidskost.



Muž bez minulosti (2002)



Kat (1963)

KAT A MÍSTO: PORTRÉT DOBY A SPOLEČNOSTI

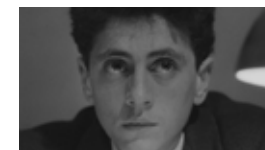
Il posto (Ermanno Olmi, 1961) předchází Kata pouze o dva roky. Oba filmy tvoří trefný portrét své doby i společnosti, jež mají mnoho společného: hlavní role rodiny, katolická tradice, dokonce i fašismus (který v Itálii padl v roce 1943, avšak nepochybně přetrvával v mentalitě mnohých i nadále stejně jako v určitých společenských mechanismech). Oba snímky také sdílejí pozadí hospodářského zázraku, který v 60. letech zažívala západní Evropa, kde všichni občané –převážně pracující třída (dělnická nebo rolnická) – věřili, že je možný “společenský vzestup” a usilovali o něj: zajištěnější život často spojovaný (i nadále) s výrazy jako “důstojný život” nebo “blahobyt” (významově se vztahují pouze na materiální podmínky tohoto života, aniž by se bralo v potaz, jak je těchto podmínek dosaženo).

Postavy Ilpostoa Kata mají společný chudý původ: hned v úvodu obou filmů je například vidět, že jak Domenico (Olmi ho zachycuje, jak spí v koutě kuchyně), tak José Luis (žije v koutě sklepa svého bratra) nemají svůj vlastní prostor. Domenico spolu s Magalí objevuje a zároveň si přeje veškeré “výrobky”, co mu město může nabídnout; Carmen je nadšená, že může jít nakupovat ve slevách díky příplatku, který José Luis pobírá za svou funkci kata.

Práce, jak už v obou případech naznačují názvy (obecně v italském filmu “Povolání” a konkrétně ve španělském “Kat”), hraje pro postavy klíčovou roli, avšak žádný z nich si ji zjevně nevybral. V případě Domenica je to otec, kdo rozhodne, že musí opustit studia, aby mohl začít pracovat; není důležité, co bude dělat, jen aby to byla velká firma, co mu doživotně zajistí místo. V případě José Luise ho série propletených událostí nejprve odsuzuje k tomu, aby přijal práci kata a aby ji nakonec i vykonal. Oba filmy se uzavírají ve znamení tohoto trestu. Navíc, v obou případech zvuk hraje důležitou roli, když se ukazuje, jak je osud neúprosný. Ilpostokončí památným detailním záběrem Domenica, zcela ohromeným rámcem sbíječek, v pozadí progresivně narůstá jejich objem, až vyplní celý záběr. V posledním záběru Kata, poté, co poprvé “pracoval”, José Luis stihne loď, kde na něj čeká rodina a posadí se vedle své ženy Carmen; zatímco opakuje: “Už nikdy

to neudělám!” a kdákání slepic v klecích za ním v pozadí působí mnohem krutěji a pravdivěji než jeho slova.

I přes tyto hluboké otázky, Olmi a Berlanga jsou velmi odlišní filmaři stejně jako oba tyto filmy. Zatímco v Katovi zdůrazníme odtaziťost, s jakou režisér zachycuje postavy, v Ilpostozazíváme první dny Domenica ve městě i jeho citové probuzení, a to vždy z jeho pohledu a vcítujeme se do jeho zážitků. Jako příklad je zajímavé srovnat začátek obou filmů (v obou případech se jedná o představení postav) a pozorovat, jak pohyb kamery slouží v Ilpostu, abychom byli Domenicovi poblíž, zatímco v Katovi kamera přejede po prostoru a střídavě přechází od jedné postavy k druhé, aniž bychom cítili empatii nebo se identifikovali s José Luisem. Tón filmu je téměř diametrálně odlišný: zatímco Kat nás vyčerpá i jako diváky, v Ilpostoje prostor, kdy můžeme šťastně běžet s Magalí a Domenicem, když se drží za ruce, nebo být nervózní, při pohledu na první lásku.



Místo (1961)



Kat (1963)

DIALOG S HISTORIÍ, POLITIKOU A UMĚNÍM, autor Javier Rebollo

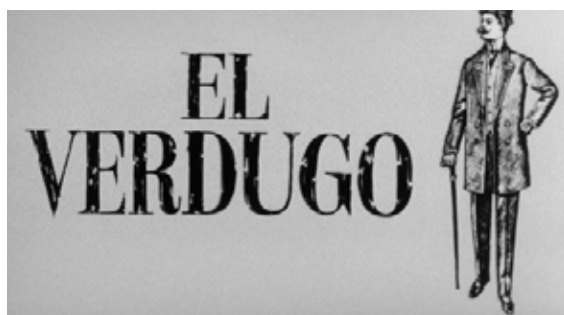
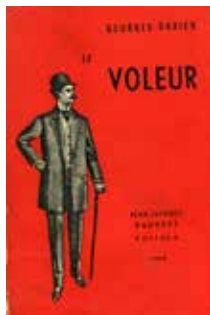
VŠICHNI ODSOUZENÍ SVĚTA

„Kat je film bojující proti trestu smrti pod rouškou černé komedie. Berlanga rád nazýval svůj film „úletem“ nebo „esperpentem“ s odkazem na Goyu a Valle-Inclána, malíře a spisovatele, aby vysvětlil film, který právě pro svůj druh humoru může dramaticky i vizuálně rozšířit naše vnímání do mnoha směrů a tím ho také rozšířit.“

Na humoru je špatné, že ho nikdo nebere vážně.

Mark Twain

Titulky, které vidíme na počátku filmu jsou doprovázeny rytmem šťastného swingu a představují v Katovi druh hudby, který nakonec „není slyšet“ v žádné ze scén filmu. Nicméně tento počáteční moment diváka „naladí“. Berlanga byl velký čtenář a pro titulky si „přivlastnil“, v rámci své velmi privátní intelektuální hry, ilustrace z románu *Le Voleur* Georgese Dariena (filmového zpracování se dočká od Louise Malle, s Jeanem-Paulem Belmondem roku 1973), volnomyšlenkářského anarchisty. Darie, tvrdý kritik společnosti, ve které v Paříži musel žít, si vymyslel elegantního a šťastného banditu, metlu na dobře smýšlející a pámbíčkářskou buržoazii.⁹ Ilustrace „ukradená“ Berlangou se opakuje po celou dobu v titulcích, ale v každém záběru je „zmrzačená“ záběrem a zachycuje „schizofrenii společnosti přijímající trest smrti, ale nikoliv kata“. Sám Berlanga příliš mnoho vysvětlení nenabízel, a když to režisér nedělá, těžko se pak některé věci dedukovaly.



Berlangova si vzal za svůj
tento obrázek...

„Směji se těm, co říkají, že garota je nehumánní. [...] Co pak řeknete o Američanech! Elektrické křeslo - to jsou tisíce voltů. Sežehne člověka, uškvaří ho. Kde je pak ta jejich humanita.“

Pepelsbert v roli Amadea, Kat

Slavný Američan Thomas Alva Edison nevynalezl pouze žárovku, gramofon nebo kinetoskop, ale stal se i polemickým a ziskovým propagátorem elektřiny v domácnosti stejně jako elektrického křesla, jež v USA velmi přesvědčivě hájil jako efektivní nástroj k vykonávání trestu smrti.

Na fotografii dole vidíme melodramatickou fikci tohoto nelidského vynálezu, záběr z Edisonova zvláštního filmu, kde slon umírá ránou proudem z velkého elektrického výboje. Snímek byl natočen, aby ho divák viděl o samotě, kdy se dívá do bedny s průhledem a sám točí klikou a pošť si tak jednotlivé záběry.



Elektrické křeslo, příliš reálná fikce.

„Zničující, ponižující strach, jenž se celé měsíce a roky zmocňuje odsouzeného, je horší trest než samotná smrt. Trest smrti není nic víc, než akt pomsty vykonaný skrze strukturu vytvořenou občany, kteří se dívají jinak.“

Albert Camus

⁹ Viz. kapitola FILM, Úvahy Louise Garcii Berlangy k ilustracím *Le voleur*.

V roce 1957 Albert Camus získal Nobelovu cenu za literaturu a vydal dlouhou esej proti trestu smrti - Úvahy o gilotině, významné pojednání, jež by mělo být povinnou četbou ve všech školách. Stejně jako Berlanga, mnoho umělců a intelektuálů psaloči tvořilo proti trestu smrti, smrti ospravedlněné člověkem i státem: Victor Hugo, Émile Zola, Walter Benjamin, Arthur Koestler, John Dos Passos, Elias Canetti... V roce, kdy měl Kat premiéru v Benátkách, se ve Francii běžně používala gilotina: poslední poprava proběhla v roce 1977. V roce 1981 ji prezident François Mitterrand zrušil zákonem, avšak podle ústavy byla v platnosti až do roku 2000.



Albert Camus a Thomas A. Edison,
dva velicíni proti a ve prospěch trestu smrti.

V roce 1962 Španělsko zažívá nečekaný hospodářský rozvoj a otevírá se zahraničí, což se odráží v podobě boomu v cestovním ruchu. Do země přijíždějí bohatí lidé milující slunce i pitoreskní charakter Španělska. Zároveň zde stále vládne krutá diktatura Francisca Franka a země je nadále uzavřená ve svém labyrintu. Franko praktikuje státní terorismus a nemilosrdně popravuje. V témže roce je zadržen i Julián Grima, vynikající politik a komunistický vůdce, žijící v ilegality. Grima je brutálně mučen, souzen a bez jakékoliv možnosti odvolání popraven 20. dubna 1963... Jen o pět dnů dříve začalo natáčení Kata, jak uvádí Fernando Trueba ve svém textu.

Verše věnované jeho památce napsali dramaturg Alfonso Sastre a velký básník žijící v exilu León Felipe, píseň složil také Chicho Fernández Ferlosio, heterodoxní španělský umělec menšin a vyvrhelů.

Velectěnému generálovi Franciscu Francovi poté,
co podepsal zastřelení Grima

Pane! Generále...
Vy máte ale krásné písmo!
Jak nádherná je kaligrafie kasáren!
Že takto píší tyrani?
A velectění diktátoři...!
To je ale pevná ruka!
Oba mají stejnou hodnotu,
stejně výložky.
Generál se liší od kata pouze tím,
že má krásnější písmo.
Aby mohl podepsat trest smrti,
je třeba mít krásné písmo...
Vy máte ale krásné písmo, generále!

León Felipe
Nová zlomená antologie,
Mexiko



Portrét Juliána Grima vytvořil po jeho
popravě, pro velkou manifestaci v Paříži,
Domingo Malagón

Pro premiéru Kata v Benátkách chtěl producent a Berlangův asistent režie Ricardo Muñoz Suay použít pro propagaci Goyovu rytinu muže usmrčeného garotou. Šlo o jakýsi druhý černého humoru... „Tak končí mnozí“, zněl její název, avšak ve stejné době došlo k i dalším popravám dvou mladých španělských anarchistů, a tak si to Muñoz Suay rozmyslel.

V témže roce 1962, Muzeum Prado zakoupilo Goyův komický a šaškovský obraz, zcela neznámé dílo, kde autor namaloval skupinu přestrojených komiků: jeden jako falešný šlechtic, opilý trpaslík v uniformě a další postavy tehdejší komedie. Goya je vzdělaný Molière, neúprosný autor portrétů falešné morálky a despotismu třídy bez lásky. Slovy Borgese: každý si hledá svůj vliv, Berlanga ho našel v esperpentu Valle-Inclána, v podobných Goyových obrazech nebo v jeho slavných rozmarech.



„Tak končí mnozí“ a detail „Putující komici“
Francisco de Goya, (1793)

„Klasičtí hrdinové odrážející se ve vypouklých zrcadlech tvoří esperpento. Tragický smysl španělského života lze vyjádřit pouze skrz systematicky deformovanou estetiku. (...) Španělsko představuje groteskní deformaci evropské civilizace. (...) I ty nejkrásnější obrazy v konkávním zrcadle jsou absurdní. (...) Deformujeme výraz ve stejném zrcadle, jež nám deformuje tváře i veškerý mizerný život ve Španělsku.“

Ramón María del Valle-Inclán, Světla Bohémy



Franz Kafka, El castillo

na prázdném bílém vězeňském dvoře úředníci doprovázejí vězně, co v klidu kráčí ke svému popravišti; zatímco v další skupině za ním je kat vláčen na místo popravy, aby odvedl svou práci.

Před natáčením Kata se Berlanga a Marco Ferreri pokusili o adaptaci Zámku Franze Kafky, ten totiž o absurditách státu a odsouzených anonymních občanech věděl mnoho. Dokonce se vydali i do lázní, kde Berlanga točil Každý týden zázrak, aby tam Kafku našli. „Strávili jsme tam několik týdnů, voda nám nesmírně svědčila, ale projekt šel ke dnu: za práva po nás chtěli ohromné peníze“, vyprávěl režisér. Berlanga opustil tuto myšlenku (Ferreri si ji ponechal, aby o deset let později ve Vatikánu vytvořil La audiencia/Audience, spolu s Azconou), avšak Kafkův smích se odráží v zápletky i tónu díla, objeví se i v Katovi (ale i ve Vítáme vás, pane Marshall - 1952 - a Svátku dobročinnosti - 1961). O propojení tohoto Čecha a Valencijce bylo řečeno

málo: o kritickém lidském humoru, o absurditě státu i státní správy, což je spojovala. Jeden z nich k tomu přistupoval skrz literaturou, druhý přes film: schopnost těchto jazyků zachytit realitu skrze úlet, káfkovství, berlangovství.

Když vidíme a v tomto případě i slyšíme Kata skrze Offenbachovy Hoffmannovy povídky, když se rozezní v Dračích jeskyních, nelze si nepřipomenout Freuda, lásku, smrt i jeho slavný text Cosí tísňového. Hoffmann byl Němec, napsal Písečného muže, Freud toto dílo analyzoval, aby objasnil cosi tísňového a příslušné vlohy k tomu, jeden z nejlepších Freudových textů, což nám napomáhá uvažovat o filmu skrz klíč tísne a hrůzy. Při zamyšlení o Freudovi bychom se měli vrátit k jeho analýze vtipu povědomí k objasnění komedie, tedy žánru, který má náhody v takové oblíbenosti, dokonce i krutosti a smrti postaveným proti lásce jako v tomto filmu, kde společně zvesela žijí pohřby, popravy a svatby.

Avšak můžeme Berlangu vnímat i skrze pohled Ionesca a Samuela Becketta - nenalezení smyslu jako smysl samotný a žvanění jako nekonečné tlachání.

Vzhledem k tomu, že ve všech Berlangových filmech, nejprve náhodně, později z pověrčivosti, vždycky užívá výraz „rakousko-uherský“, nelze si nepřipomenout rakousko-uherského odpadlíka Roberta Musila a jeho rozsáhlé dílo Muž bez vlastností, (ne)lidský román, který, jak říká komiksová Mafalda, pojednává o tom, jak moderní život je stále modernější a méně život.

Obraz Kata, jenž se stal jeho předlohou, je dokonalým ztělesněním španělského esperpenta:

PŘIJETÍ FILMU

autor Fernando Trueba

José Luis: V kolik hodin se většinou vydává omilostnění?

Úředník: Obvykle se nikdy nevydává.

Tento dialog mezi začínajícím katem a úředníkem věznice patřil k mnoha momentům, které bylo třeba vystihnout kvůli primární cenzuře ještě nad scénářem, aby mohlo být uděleno povolení natáčet. Po natočení a střihu byl film různě přestřihán, aby ho schválila cenzura a mohl se uvést. Nakonec se to podařilo a film byl vybrán na festival v Benátkách, i proti rozhodnutí španělské vlády, která chtěla raději uvést Tudy prošla žena/Nunca pasa nada Juana Antonia Bardema. Zatímco španělská delegace na protest opustila promítání filmu, štáb Kata se dočkal „přijetí“, kdy na něj skupina italských anarchistů, kteří se domnívali, že film chtěl glorifikovat Franka, doslova házela kamení.

Nepochopení a zmatek film neustále doprovázely a například kritika ho v časopise Positif hodnotila jako: „Frankistický a ve prospěch trestu smrti!“. I přesto všechno se film dočkal mezinárodní ceny kritiky v Benátkách (FIPRESCI).

Avšak žádný kritik nepochopil film tak dobře, jako velvyslanec Španělska v Římě, Alfredo Sánchez Bella, který napsal: "Podle mě film představuje jeden z neuvěřitelných hanopisů, co kdy vznikly proti Španělsku; nehorázný politický pamflet, ne proti režimu, ale proti celé společnosti. O humor se snaží jen v titulcích. Zbytek představuje nepřijatelnou kritiku a karikaturu španělského života". Sám Sánchez Bella obvinil film z "komunistické propagandy", ve španělské verzi, což znamená, že je téměř anarchistická." Jak dokonalé.

Sánchez Bella se všemožně snažil zabránit tomu, aby se film na festivalu promítal, avšak pokyn zněl, že se nesmí opakovat "případ Viridiana": o dva roky dříve Buñuelův film získal Zlatou palmu v Cannes (jediný španělský film, který ji dosud vyhrál), i přes útoky L'Osservatore Romano, novin Vatikánu. Nejenže došlo k zákazu promítání Viridiana, dokonce platil zákaz o snímku psát i v tisku (ani ceně z Cannes), byl zbaven státní příslušnosti a Franco nařídil spálení kopií. Zachránily se jen díky tomu, že Alatriste, mexickému koproducentovi se podařilo zachránit negativ a tajně ho autem převézt přes francouzské hranice. A když ho viděl Franco, despektivně ho ohodnotil jako "hulvátský vtíp!..."

"Případ Viridiana" představoval pro Frankův režim velmi negativní publicitu a díky tomu se rozho

dlo, že nezakážou Kata. Avšak ministr Fraga si nechal zavolat Berlangu a poté, co mu nesmírně vynadal, sdělil mu, že po skandálu v Benátkách nezbývá nic jiného než film ještě více vystříhat před premiérou ve Španělsku. Film měl premiéru se 14 vystřiženými místy a byl o čtyři minuty kratší. Z kopie, co byla uvedena, mimo jiné zmizely opakované odkazy na touhu hlavního hrdiny emigrovat do Německa, scéna, kdy zaměstnanci před popravou montují garotu, dokonce i zvuky, co vydávaly kovové části garoty v katově kufříku. Naštěstí se o několik let později díky italské kopii mohla rekonstruovat velká část původního střihu.

Film potkal velký neúspěch, hrál se dva týdny a Berlanga nemohl několik let natočit další film. Avšak rozruch vyvolaný snímek se dostal až k radě ministrů, kde Franco znovu řekl památnou větu: "Vím, že Berlanga není komunist; je mnohem horší, je to špatný Španěl".



PŘIJETÍ FILMU: RICARDO MUÑOZ SUAY, PEDRO ALMODÓVAR, FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ A ROMÀ GUBERN COMENTAN...

PŘIJETÍ FILMU

Podle mého názoru se jedná o Berlangův nejdůležitější film [...] VKatovizmizela nereálnost, aby dala průchod kritickému realismu, i přes humoristický formalismus, jenž se v některých chvílích zjevně proměňuje v excentricitu. Kritika se neomezuje pouze na španělský (nebo provinční) problém, ale na mezinárodní a národní problematiku každé země, i když mimořádná hodnota tohoto Berlangova filmu spočívá v umístění dodnešního Španělska. Je totiž hluboce národní, když přenáší na univerzální rovinu děsivou problematiku, tedy legální hovy konavatele legální spravedlnosti.

Je logické, že Kat začal mít potíže. Na jedné straně předběžná cenzura (na základě scénáře) si již vynutila některé, někdy dost podstatné úpravy. Na druhé straně, hotový film, který jsem měl možnost celý vidět podle mého názoru může být vystaven velmi silnému tlaku, neboť vypráví o zlu, kterému se současná společnost nechce vyhnout, přitom však za každou cenu usiluje o to, aby se nezveřejnilo. Obzvlášť na filmovém plátně.

Ze všech těchto důvodů, což si sám budete brzy moci potvrdit, Vám tedy znovu doporučuji – moje doporučení je objektivní a zcela oproště od mého skromného příspěvku k tomuto dílu – Kata jako španělský film, který v Benátkách může sehrát podobnou úlohu jako před dvěma lety v Cannes Buñuelova Viridiana, na jejíž produkci, jak víte, jsem se také podílel.

Úryvek z dopisu Ricarda Muñoz Suaye zaslaného Luigi Chiarinimu 26. června 1963 sebraném v díle Ricardo Muñoz Suay. Život mezi stíny, Esteve Rimbaua, IVAC La Filmoteca, 2007, str. 400-401

Kat je tak vroucí, protože se jedná o postavu z masa a kostí. Berlanga je všechno možné jen nerežisér, co někoho soudí. Přestože dílo prostupuje velmi svobodný humor, všechny jeho postavy jsou zpracovány do hloubky, a proto nejsou ani dobré ani špatné. Domnívám se, že v této úvaze je více ironie o lidské povaze než něhy a chápání jeho postav, což z Berlangy dělá ještě zajímavějšího a hůře zařaditelného režiséra.

Znám mnoho mladých, kteří po prvním shlédnutí jeho filmů Svátek dobročinnosti, Vítáme vás, pane Marshalla, Katbyli nadšeni. Luisovo kritérium je i nadále zcela moderní, mnohem více než v případě jeho současníků. Vždycky byl jiný, člověk, co ničemu nevěří, v tom nejlepším slova smyslu... Člověk naprosto nezávislého ducha, což ho ponoukalo k natáčení filmů, které si ve své době nikdo netroufl dělat.

Úvahy filmaře Pedra Almodóvara, sebrané ve Vítáme vás, pane Berlango! Carlos Cañeque a Marta Grauová, Barcelona, Ediciones Destino, 1993, str. 160

Berlangova kinematografie je zkrátka Berlanga. Je to náš jediný filmař, jehož jméno dalo názvu určitému ohodnocení. Nikoliv v oblasti umění, jako se dá říci v próze v případě Galdosa, Valle Inclán nebo Prousta, případně o novém režisérovi, že je jako Fellini, avšak v běžném životě, což se stává velice zřídka. Když hovoříme o někom nebo o nějaké události, můžeme slyšet, že jsou "jako z Berlangy".

[...]

Nedávno jsem v samoobsluze zažil, jak se osm až deset lidí různého věku i rozdílného vzezření, mluví jeden přes druhého zmateného povyku. Byl mezi nimi i člověk v uniformě, snad člen ochranky. Zaslechl jsem, jak žena středního věku, která se snažila dostat ke dveřím, ale marně, protože jí v tom bránili ti, kdo se dohadovali, řekla slušně oblečenému Japonci: "Současně v náručí plyšového býčka s bandelíerem zabaleno v celofánu: "Ježíšmarjá, je to jak z Berlangova filmu!".

Úvahy herce Fernanda Fernána-Gómeze, sebrané v Berlanguiano, Nickel Odeon č. 3, 1996

Berlangova kinematografie nebyla mimo Španělsko dostatečně oceněna. Podle mého názoru je to z důvodu, který jsem objevil v Paříži při sledování Svátku dobročinnosti. Film poškodily titulky; ne proto, že by byly špatně přeloženy, ale proto, že je téměř nemožné přeložit řeč tolika herců, když hovoří tak rychle. Pouze deset až patnáct procent dialogů bylo reprodukováno do písemné francouzštiny, navíc se to skoro nestíhalo číst. Orson Welles, původně působící v rozhlasu, začal ve filmech Občan Kane a Čtvrté přikázání technikou, kdy se herci navzájem přerušovali, až se dialogy začaly překrývat. Ale Luis, za využití frašky, v tom došel mnohem dále než Welles, neboť do obrazu zapojuje mnohem víc osob. Problém je v tom, že u Berlangy jsou často natolik důležité nebo dokonce důležitější to, co se říká v pozadí, než co je řečeno v hlavní scéně. Trochu připomíná Tintorettovy obrazy, avšak v ozvučené podobě. Berlangu buď naprosto chápeme, nebo nerozumíme vůbec ničemu.

Úvaha spisovatele a historika Romána Guberna

PŘED PROJEKČÍ

Zajímavé je zařadit film do historického kontextu: fašistické diktatury Franciska Franca. Zároveň můžeme zmínit, že i přesto že se námět točí kolem trestu smrti a přijetí role kata, je důležité, abychom jako diváci viděli dál a vnímali jsme také hlubokou sociální kritiku a zamysleli jsme se nad osobními rozhodnutími, která případně dokážeme přenést do našeho současného kontextu.

Co se týče filmových aspektů, můžeme studenty vyzvat, aby se obzvláště zaměřili na složitost záběrů: pohyb kamery, rozmístění a choreografii postav v záběrech atd. Nakonec si můžeme poznamenat další prvek, na který se zaměříme, a sice práce se zvukem.

PO PROJEKCI

PROSTOR A CHOREOGRAFIE UVNITŘ ZÁBĚRŮ

Cak jsme již viděli, prostor hraje velice důležitou úlohu v koncepci sekvencí a jejich provedení [viz, Analýza v: "Filmové otázky. Zaškatulkování: prostory úzkosti"]. Můžeme začít tím, že si připomeneme prostory, které nám připadají důležité: prostory ve věznici, přízemí Amadea a Carmen, byt-krejčovství bratra, byt ve výstavbě na začátku a pak obydlený, kuchyň, chodby a obrovská bílá prázdná místnost věznice na Mallorce...

Následně můžeme podrobněji analyzovat některou sekvenci a snažit se načrtnout prostor pohledem na celkové uspořádání (grafické vyjádření zenitálního úhlu): pochopíme tak strukturu prostoru, jeho klíčové prvky, vstupy, výstupy atd.

Poté může být zajímavé umístit tam postavy, načrtnout jejich pohyb a popsat polohu a pohyby kamery v každém záběru. Dokonce můžeme zkusit vytvořit maketu těchto prostor a zachytit postavy, kameru a její příslušný pohyb.

Velmi zajímavé jsou úvodní sekvence ve vězení (analyzované v Sekvence. úvod") nebo první návštěva José Luise u Carmen a Amadea (analyzována v "Klíčových slovech k políčkům).

PLAKÁTY

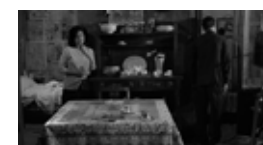
Také můžeme navrhnout plakáty k filmu vedoucí dialog s dobovými plakáty, obrazy samotného filmu nebo inspirované vizuálními odkazy doporučené Javierem Rebollem.

ZVUKY

Před začátkem promítání zdůrazníme význam zaměření se na zvuk. Následně bude zajímavé se k této otázce vrátit a připomenout si všechny momenty, kdy má zvuk podle nás mimořádný význam. Můžeme napsat seznam a pak podrobněji analyzovat zvuky a jejich význam.

DVEŘE, PRAHY, VCHODY A VÝCHODY

V mnoha z prostorů patří důležité místo dveřím a prahům. Také v dialogích se opakují věty vztahující se k příchodu či odchodu na/z nějakého místa. Vybavíme si některý z dialogů? Například si můžeme připomenout okamžik, kdy se José Luis a Amadeo chystají vstoupit do budovy, kde je třeba vyřídít nové místo kata; José Luis odmítá vstoupit (tedy učinit ten krok), tchán ho tedy povzbuzuje: "Když tam půjdeš, k ničemu se nezavazuješ". Také na konci filmu, ve scénách předcházejících cestě přes vězeňský dvůr, José Luis chce odejít a v kuchyni žádá: "Prosím, kde jsou dveře?". Můžeme se zamyslet nad dveřmi jako metaforou, nad rozhodujícím významem, jaký má při každé příležitosti pro José Luise vykročit a projít dveřmi nebo překročit práh. Rovněž můžeme načrtnout vizuální trasu filmu a zaměřit se na tuto otázku. Máme k dispozici širokou škálu záběrů v "Dialogích s jinými uměleckými žánry", z nichž můžeme vycházet nebo je můžeme vytvořit sami.



JÍDLO JAKO METONYMIE

Jídlo se ve filmu objevuje často, mnohdy představuje pokrytectví nebo dobrovolně zaslepený postoj někoho, kdo se raději drží talíře teplého jídla, než aby se vyhranil vůči tomu, co se děje. Jak už bylo řečeno, film začíná u talíře teplého jídla a končí, když Carmen krmit dítě a ptá se José Luise, právě ve chvíli, když poprvé "pracoval" jako kat: "Jedl jsi?".

Vybavujeme si jiný okamžik, kde je jídlo? Například se můžeme zamyslet nad zmrzlinou, kterou si Carmen a José Luis dávají, než jde podepsat, že přijímá místo kata nebo v části ve vězeňské kuchyni atd. Jaký smysl přikládáme tak důležité úloze jídla?

Slavné verše básníka zlatého věku Luise de Góngory, vycházející ze španělského pořekadla, nám snad přinesou klíč k jeho interpretaci:

Když mě teplo hřeje,
jen ať se lid směje.
Jiní nechť holdují panování,
světu či království,
dokud budu živ,
chci mít plný břich,
s máslem čerstvý krajíc
v zimě pak zrána,
pálenka i marmeláda.
Jen ať se lid směje.



Pozorně si báseň přečtete a projdeme si, jak během filmu jídlo získává ironický smysl. Nabízejí se úvahy o tom, zda něco podobného platí i v naší době.

BANALITA ZLA

Hannah Arendtová (1906–1975) patří k velkým myslitelkám 20. století. Má židovský původ, proslavila se svými hlubokými reflexemi o nacistickém holocaustu. Narodila se v Německu a před hrozbou národně socialistického režimu emigrovala do New Yorku. Téměř o 30 let později, na jaře 1961, se jako novinářka účastnila procesu s Adolfem Eichmannem, důstojníkem nacistických SS, jedním z přímých zodpovědných ze systematické genocidy Židů. Po vydání několika článků o procesu napsala knihu Eichmann v Jeruzalému s podtitulkem Zpráva o banalitě zla.

Po zhlédnutí Kata lze zauvažovat o tomto názvu: O čem nás nutí přemýšlet výraz "banalita zla"? Můžeme si připomenout některé pasáže filmu a věty postav a vztáhnout je na myšlenku "banality zla".

Ve své knize Arendtová uvádí, že i přesto, že veřejné mínění považovalo Eichmanna za zrůdu a kriminálního psychopata, ve skutečnosti šlo o normálního člověka s velmi rozvinutým smyslem pro pořádek, přijal německou ideologii a uvedl ji do praxe tím, že poslouchal rozkazy. Podle Arendtové byl Eichmann obyčejný člověk, ambiciózní a efektivní byrokrat, "strašně a děsivě normální" člověk, co se domníval, že dobře plní své povinnosti.

Kniha Arendtové byla vydána v r. 1963, tedy ve stejném roce, kdy měl Kat premiéru. Lze vztáhnout tvrzení Arendtové na vývoj příběhu José Luise? Možná jsou signifikantní některé věty, co prone-se. Například na začátku filmu José Luis, když se potká s katem a ukládá rakev s popraveným do pohřebního vozu, říká: "Popravdě, vypadá to, že je to normální člověk". Ve chvíli, když poprvé musí "vykonat svou práci", říká: "Chci v klidu žít se svou ženou a se synem". Můžeme projít i momenty, kdy Amadeo a Carmen pobízejí José Luise až do chvíle popravky, kdy poukazují na jeho zodpovědnost a povinnosti.

V rámci stejné úvahy se můžeme ptát na okamžiky před popravou a téměř zoufalý a bezmocný pláč José Luise volajícího: "Proč?" "Proč?"

ÚVAHY INSPIROVANÉ CITÁTY LUISE GARCÍI BERLANGY

Některé z citátů Luise Garcíi Berlangy z "Úvah" mohou inspirovat studenty k vlastním myšlenkám o individuální svobodě volby ve vztahu ke společenským konvencím a tlak (str. 14).

UMĚNÍ ZAMÝŠLEJÍCÍ SE NAD LIDSKOU POVAHOU

V této publikaci režisér Javier Rebollo doporučuje četné vizuální asociace mezi Katem a ztvárněním lidské povahy, zla, hrůzy v jiných žánrech umění [viz. "Obrazy ve vzájemném vztahu"]. Na základě jeho návrhů můžeme pracovat odlišnými směry. Doporučujeme některé, které lze provádět individuálně nebo v malých skupinách:

- Vybereme si obraz, co nám připadá zvláště zajímavý nebo na nás dělá mimořádný dojem. Zjišťujeme informace o díle, autorovi, historickém kontextu. Poté, co se dostaneme trochu do hloubky, zamyslíme se nad vztahem, který lze vytvořit mezi tímto dílem a Katem.

- Zamysleme se nad bílým, prázdným dvorem, kterým je José Luis vlečen a pro Berlangu je to první obraz filmu, co mu vytane v mysli. Na základě návrhů Javiera Rebolla začneme toto dílo zkoumat z hlediska pojetí prázdnoty a do hloubky se zabýváme jejím významem ve vztahu k současnému světu.

- V Katovi se kritika Berlangy a Azcony zaměřuje převážně na španělskou společnost, ale útočí i na cestovní ruch, který v 60. letech do Španělska začal pronikat a od té doby se progresivně rozrostl na masový fenomén (na Pyrenejském poloostrově i mnoha dalších místech). Rebollo u vizuálních souvislostí navrhuje fotografa Martina Parra, jehož fotografie také představují jízlivou a ostrou kritiku moderní společnosti, jenž má v cestovním ruchu své

vlastní espermato. Můžeme si prostudovat dílo samotného Martina Parra a hledat i další tvůrce kriticky zachycující cestovní ruch.

- V řadě momentů Kat přivádí situace i postavy do absurda. Během 20. století tuto otázku řeší mnoho spisovatelů i myslitelů. V tomto smyslu k těm nezbytným patří Franz Kafka. Přečtěme si nějakou jeho povídku nebo knihu (můžeme brát v potaz, že Berlanga chtěl zfilmovat Zámek) a srovnáme ji s Katem.

VIZUÁLNÍ ZKOUMÁNÍ BÍLÉ MÍSTNOSTI

Přečtěme si zdůvodnění samotného Berlangy k úvodnímu záběru bílé místnosti, jakým začíná slavný záběr, kde je José Luis vlečen k popravě odsouzeného. Velice obohacující může být provedení vizuálního přiblížení bílé prázdné místnosti, což pro Berlangu představovalo základní obraz filmu. Můžeme pracovat s různými uměleckými technikami: kresbou, malbou, fotografií, instalací, objemem.

Při této práci je důležité znovu se zaměřit na vizuální dialog navržený Javierem Rebollem. Rovněž můžeme konzultovat "Analýzu políček" a komentář Fernanda Trueby.

Obrazový materiál

p. 3: Carteles cinematográficos de El verdugo © Video Mercury Films / p. 7: John Schlesinger, Billy liar, 1963 © Vic Films Productions / p. 7: Tony Richardson, Tom Jones, 1963 © Woodfall Film Productions / p. 7: Joseph Losey, The servant, 1963 © Elstree Distributors / p. 7: Miguel Picazo, La tía Tula, 1964 © Video Mercury Films / p. 7: Basilio Martín Patino, Nueve cartas a Berta, 1965 © Hispano Foxfilm / p. 7: Carlos Saura, La caza, 1965 © Bocaccio Distribuciones / p. 7: Marco Ferreri, El cochecito, 1960 © Vertice Cine / p. 7: Fernando Fernán-Gómez, El mundo sigue, 1963 © A Contracorriente / p. 9: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Esa pareja feliz, 1951 © Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas / p. 9: Luis García Berlanga, Bienvenido, Mister Marshall, 1953 © Video Mercury Films / p. 9: Marco Ferreri, El pisito, 1958 © Video Mercury Films / p. 9: Luis García Berlanga, Plácido, 1961 © Video Mercury Films / p. 13: René Clair, À nous la liberté, 1931 © Films Sonores Tobis / p. 13: Frank Capra, You can't take it with you, 1938 © Columbia Pictures / p. 13: Federico Fellini, I vitelloni, 1953 © Video Mercury Films / p. 13: Vittorio de Sica, Ladri di biciclette, 1948 © Video Mercury Films / p. 13: Mario Monicelli, Guardie e ladri, 1951 © Lux Film / p. 13: Milos Forman, Hork, má panenka, 1967 © Carlo Ponti Cinematografica / p. 13: Roberto Rossellini, La macchina ammazzacattivi, 1952 © Classic Films Distribución / p. 13: Jiří Menzel, Ostre sledované vlaky, 1966 © Ismael González Díaz / p. 13: Vittorio de Sica, Il tetto, 1956 © Titanus / p. 13: Jean Renoir, La règle du jeu, 1939 © Musidora Films S.A. / p. 13: Orson Welles, The magnificent Ambersons, 1942 © Video Mercury Films / p. 13: Luciano Emmer, Domenica d'agosto, 1950 © Colonna Film / p. 13: John Ford, The sun shines bright, 1953 © Movies Distribución / p. 13: Jean Vigo, Zéro de conduite, 1933 © Gaumont / p. 13: Ermanno Olmi, Il posto, 1961 © Video Mercury Films / p. 13: Alberto Lattuada, Mafioso, 1962 © Dino de Laurentiis Cinematografica / p. 13: Billy Wilder, The apartment, 1960 © La Tropa Produce / p. 14: Fotografías de rodaje de El verdugo © Colección García Berlanga / p. 29: Antoni Tàpies, Alegato a la pena de muerte, 1975 / p. 29: Joaquim Gomis, Sin título, 1947 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 29: Joan Brossa, El convidat, 1986-1990 © Colección Museo de Arte Moderno de Céret / p. 29: Jean Tinguely, Máquina, 1965 © Centre Pompidou / p. 29: Anuncio de Ataúdes Fernández / p. 29: Gustave Doré, Ejecución de un asesino en Barcelona, 1847 © L'Espagne / p. 29: Andy Warhol, Invitación a la exposición en Colonia de Diez sillas eléctricas, 1947 / p. 29: Manolo Millares, Los curas, 1960-1964 © La fábrica / p. 29: Franz Kafka, dibujo de la serie Las marionetas negras de hilos invisibles, 1917 © Sexto Piso / p. 29: Josep Maria Subirachs, 1962 / p. 29: Chumy Chuméz / p. 29: Basilio Martín Patino, Queridísimos verdugos, 1977 © José Esteban Alenda / p. 29: Francisco de Goya, El agarrotado, 1799 © Museo del Prado / p. 29: Nicolás Müller, Serrano en traje de procesión, 1948 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 29: Darío de Regoyos, Viernes Santo en Orduña, 1903 © Museu Nacional d'Art de Catalunya / p. 29: Jake and Dinos Chapman, In our dreams we have seen another world, 2013 / p. 29: José Gutiérrez Solana, Murga gaditana, 1945 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 29: Borgata Gordiani, barrio de la periferia de Roma / p. 29: Portada de la revista de La Codorniz, 1969 / p. 31: Tom Wesselmann, Still life nº12, 1962 © Smithsonian American Art Museum / p. 31: Oriol Maspons, El primer bikini en Ibiza, 1953 © Museu Nacional d'Art de Catalunya / p. 31: W. Eugene Smith, Spanish village, 1951 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 31: Martin Parr, Life's a beach, 2013 © Magnum Photos / p. 31: Michelangelo Antonioni, L'eclisse, 1959 © Filmmax / p. 31: Giorgio de Chirico, Melancholia, 1916 © Museum of Modern Art / p. 31: Grzegorz Klaman, Fear and trembling, 2010 © Florida Atlantic University / p. 31: Yves Klein, Le vide, 1958 © MAMAC / p. 31: John Cage, Ryoanji, 1985 © Museum of Modern Art / p. 31: Martin Creed, Work nº227: The lights going on and off, 2000 © Tate / p. 31: Isaac Cordal, Scriveners, 2015 © Galerie C.O.A. / p. 31: Caricatura publicada a L'Express, 1975 / p. 31: Kazimir Malevich, Black square, 1915 © Tate / p. 32: Aki Kaurismäki, Mies vailla menneisyyttä, 2002 © Golem Distribución S.L. / p. 35: Domingo Malagón, Retrato de Julián Grimau / p. 36: Francisco de Goya, Cómicos ambulantes, 1793 © Museo del Prado

Grafický koncept a česká adaptace textu

Grafický koncept: Benjamin Vesco / Česká adaptace textu: Eva Spilková

Pro citaci z tohoto materiálu prosím odkazujte na: Aidelman, N. Colell, L. Garrido, Pep. Rebollo, J. Sánchez, B. Trueba, F (2018). El verdugo. Recuperado de: www.cined.eu



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

CINED NABÍZÍ:

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

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

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



as filhas da
LUMIÈRE

