



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Duch úlu

Víctor Erice

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I – ÚVOD

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str. 2**
- Úvod k filmu **str. 3**
- Základní informace **str. 3**
- Filmové otázky - filmový obraz **str. 5**
- Synopse **str. 5**

II – FILM

- Kontext a rámec vzniku **str. 6**
- Autor: Víctor Erice, vzdělání a dráha významného filmaře **str. 8**
- Film v kontextu díla:
Duch úlu ve filmografii Victora Ericeho
– lyrické zkoumání filmu **str. 10**
- Filmografie **str. 11**
- Svědectví: Úvahy Victora Ericeho a Tea Escamilly,
Vzpomínky Any Torrentové **str. 15**

III - ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 16**
- Filmové otázky **str. 20**

IV - SOUVISLOSTI

- Souvislosti mezi obrazy **str. 27**
- Dialogy mezi filmy: *Duch úlu*, *Krev a Začátek školního roku*.
Dospívání – mezi vnitřním a vnějším světem **str. 29**
- Dialogy s jinými uměleckými díly **str. 31**
- Přijetí filmu **str. 33**

V – PEDAGOGICKÉ NÁVRHY **str. 34**

CINED: KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, 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 vícero hledisek – pomocí popisu, coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, a 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.

Materiál připravila organizace A Bao A Qu

Jaime Pena Kontext a rámec vzniku; Autor Víctor Erice, vzdělání a dráha významného filmaře; Filmografie; Film v kontextu díla: *Duch úlu* ve filmografii Victora Ericeho – lyrické zkoumání filmu; Souvislosti mezi obrazy; Dialogy s jinými uměleckými díly; Přijetí filmu

Gonzalo de Lucas Filmové otázky - filmový obraz; Otázky filmu; Dialogy mezi filmy: *Duch úlu*, *Krev a Začátek školního roku*. *Dospívání* – mezi vnitřním a vnějším světem
Núria Aidelman a Laia Colell Pedagogické návrhy

Překlad: Zuzana Mazancová
Odborná redakce: David Čeněk
Copyright: CinEd / Institut français

Vydala: Asociace českých filmových klubů, z. s.

ÚVOD K FILMU

Duch úlu patří mezi významné filmy evropské a světové kinematografie a vyznačuje se stylem, který je jedinečný a zároveň je součástí plodné tradice – tradice, která film považuje za způsob poznání světa. Je to tradice, jež se zrodila, formovala a rostla v Evropě a z níž vyčnívají někteří z velkých filmařů katalogu CinEd: Ermanno Olmi, Jean-Luc Godard, José Luis Guerín, Pedro Costa.

Víctor Erice žil poblíž hranic a již od velmi útlého věku navštěvoval francouzská kina, díky čemuž měl přístup k filmům, které se kvůli diktatuře nedostaly do španělských kin. To je rozhodující hledisko, vzhledem k tomu, že tento filmař tradici velmi dobře zná a staví na ní.

Duch úlu je také obzvláště zajímavý kvůli historickému kontextu, do něž je zasazen námět. Odehrává se ve čtyřicátých letech, tedy v letech bezprostředně po španělské občanské válce (1936–1939) a v prvních letech diktatury. Je to osud, který smutně sdílí tolik evropských zemí, mezi něž patří Bulharsko, Itálie, Portugalsko či Rumunsko (jejichž některé filmy jsou v nabídce CINEDu a pojednávají také o tomto tématu přímo, nebo si ho v sobě skrytě nesou).

Duch úlu přesahuje politické a historické pozadí a je to především světový film, film o dětství, o objevování světa (vnitřního a vnějšího), o prvních krocích k dospělosti, o otázkách a pochybnostech, o strachu a schopnosti divit se a žasnout. Je to film o intimních dětských emocích (které nějakým způsobem přežívají v nitru každého mladého či dospělého), které se vyjadřují právě prostřednictvím filmu, jenž nepotřebuje slova k tomu, aby ukázal to, co holčička nedokáže ještě říct, filmu, který jde do hloubky témat a forem: světla, barvy, rámování, prostoru, zvuků a ticha, tváří, trvání, času.

Je to také óda na film a na jeho moc okouzlit a vyvolat vzpomínky a emoce.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Původní název: El espíritu de la colmena

Rok: 1973

Stopáž: 97 minut

Země původu: Španělsko

Režie: Víctor Erice

Scénář: Víctor Erice a Ángel Fernández-Santos

Kamera: Luis Cuadrado

Produkce: Elías Querejeta P.C.

Vedoucí produkce: Primitivo Álvaro

Asistent režie: José Luis Ruiz Marcos

Druhá kamera: Teo Escamilla

Hudba: Luis de Pablo

Střih: Pablo G. del Amo

Zvuk: Luis Rodríguez, Eduardo Fernández

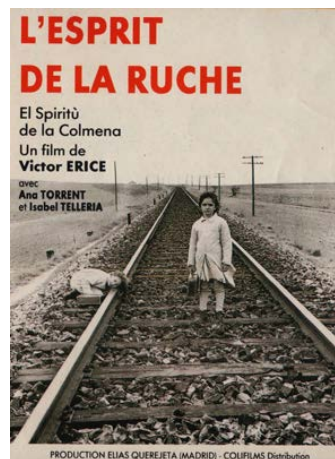
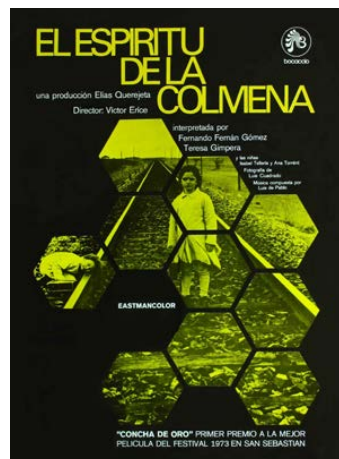
Zvukové efekty: Luis Castro-Syre

Výprava: Jaime Chávarri

Skript: Francisco J. Querejeta

Kostýmy: Peris Hermanos

Hrají: Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán-Gómez, Teresa Gimpera, Laly Soldevila, Miguel Picazo, José Villasante, Juan Margallo, Queti de la Cámara.



Rámování

Světlo

Čas

Interiéry



Postava

FILMOVÉ OTÁZKY - FILMOVÝ OBRAZ

SVĚTLO

Teplé světlo zaplavující interiéry, v nichž se film odehrává, odkazuje ke stejnému obrazovému i emocionálnímu světu – světlo píše pocity a tvaruje postavy. Prostřednictvím vizuálních rýmů a ozvěn okrové a jantarové (dům a úl) a modré v noci film vytváří téměř hmatový pocit světla na tvářích a věcech. Dospělé osoby se uchylují dovnitř nebo se tam skrývají, ale světlo přináší krásu světa nacházejícího se za okny. Tato tak citlivá a éterická příroda mu propůjčuje ještě důrazněji svůj smysl pro vzpomínky, pro evokaci uplynulé doby. Světlo (jeho odstíny a stíny) zároveň obsahuje veškerou zázračnou moc filmu zachytit to, co je současné a prchavé – pomíjivost světla a denů dob.

INTERIÉRY

Obrazová stylizace filmu svým vyobrazením interiérů domu připomíná dílo malířů, jako jsou Vermeer nebo Hammershoi [viz „Souvislosti mezi obrazy“, str. 27]. Prostor je pojatý na základě emocionálních tónů, aby navozoval nálady postav – velký a prázdný dům je promítnutí pocitu ochrany, ticha a sebezpozorování otce a matky vůči jim samým a životu venku. Dům je zároveň také velká kulisa pro dětské hry a fantazii (dlouhé chodby, tmavé dveře a místnosti, stíny na zdech...).

POSTAVA

Dům je pro Anu velký prostor, obsahuje pro ni velkou část světa – je to místo her, života s Isabel a rodiči, snů. Její malá postava prochází těmito prostory, jež jsou tak velké a většinu času prázdné – jako všechny ty dveře, které musí na chodbě otevřít – v dobrodružství, průzkumu a objevování, jak to udělá také venku v krajině kastilské mesety. Erice dává tušit prostor a svět v jejím měřítku, z pohledu Anina malého těla a jejích obrovských očí.

RÁMOVÁNÍ

V pečlivých vizuálních kompozicích filmu se často objevují okna a dveře, které slouží jako průchod nebo práh mezi interiéry – nebo mezi interiérem a exteriérem. Erice skládá záběry tak, aby evokovaly oblast mimo obraz – to, co je za dveřmi, v jiné místnosti, venku, to, co není vidět nebo co si člověk představuje... Dveře nebo prahy označují také hranice pohledu a vědění, a vytvářejí tak napětí mezi tím, co se ukazuje, a tím, co zůstává skryté – v této scéně Ana prochází chodbou poté, co slyšela výkřik, který ji znepokojil... Vnitřní prostor tak zintenzivňuje Aninu touhu vidět dál.

ČAS

Ve filmu všechny kompoziční prvky (rámování, světlo, barva, postavy, pozadí, rytmus, zvuky, pohyby...) vytvářejí harmonii a tvarují Aniny emoce díky zachycení gest, pohledů, světelných okamžiků na tvářích, v prostorech a krajinách, které nám připadají jedinečné a neopakovatelné. Z toho vzniká tak mocný pocit času a plynutí dnů, neboť celý film odkazuje k něčemu tak dočasnému a křehkému, jako je konec dětství, objevování dospělého světa.

SYNOPSIS

Je přibližně rok 1940, jsou to první roky po španělské občanské válce (1936–1939), uprostřed frankistické diktatury. Do malé vesnice v kastilské mesetě přijíždí putovní biograf, který má promítat film *Frankenstein*. Mezi diváky jsou dvě dívky, Ana a Isabel, které projekce uchvátí. Na malou Anu zapůsobí příběh Frankensteinova a smrt dívky. Její starší sestra jí řekne, že pokud je kamarádka netvora, může ho vyvolat vyslovením jednoduchých slov: „Já jsem Ana, já jsem Ana.“

Rodiče Any a Isabel tráví doma většinu času sami a mlčky, jako uzavření nebo izolovaní ve svých myšlenkách. Fernando zasvěcuje celé dny včelařství a během dlouhých bezesných nocí píše pojednání o úlech. Matka píše melancholicky dopisy příjemci, který nám zůstane skryt.

Po vyučování jdou Isabel a Ana, stále pod dojmem vyvolaným *Frankensteinem*, do opuštěného domu. Ana se tam již bez své sestry opakovaně vrací. Hromadí se jí otázky, pochybnosti, záhady, objevy.

KONTEXT A RÁMEC VZNIKU

Duch úlu je celovečerní debut Víctora Ericeho (Carranza, Vizcaya, 1940). Film byl natočen mezi únorem a březnem 1973 a v září téhož roku uveden na Mezinárodním filmovém festivalu v San Sebastián. Tam získal hlavní cenu Zlatou mušli, a stal se tak prvním španělským filmem, kterému se to podařilo. Díky tomuto ocenění a vzácné shodě odborné kritiky má ihned premiéru v kinodistribuci. Premiéra byla 8. října, tedy sotva osm měsíců od začátku natáčení.

Jak bylo v té době obvyklé ve Španělsku, musel tento film zasazený „kamsi na kastilskou mesetu kolem roku 1940“ získat povolení k natáčení od ministerstva a také projít přes cenzurní komisi. Děj filmu je zasazen do začátku frankistické diktatury, krátce po skončení občanské války. V té se mezi lety 1936 a 1939 střetly oddíly demokraticky zvolené republikánské vlády s povstaleckými jednotkami armády, v jejichž čele stál Francisco Franco a jež podporovaly Itálie a Německo. *Duch úlu* je natočen a uveden v okamžiku, kdy se diktatura chýlí ke konci, a proto lze říci, že mezi okamžikem, do nějž je zasazena fikce, a její realizací vzniká časový oblouk, který pokrývá prakticky celé období frankismu.

20. prosince, krátce po premiéře filmu, předseda vlády Luis Carrero umírá jako oběť atentátu teroristické skupiny ETA. Zdraví hlavy státu, diktátora Francisca Franka, je velmi chatrné a blíží se zánik režimu. Po smrti diktátora v listopadu 1975 se pád režimu urychluje. O rok později, již za vlády Juana Carlose I., je odhlasován zákon o politické reformě, který skoncuje s diktaturou, a v roce 1977 se konají první demokratické volby ve Španělsku od roku 1936. Ačkoliv vznik filmu *Duch úlu* spadá do historického rámce diktatury, země již prochází změnami a společně s ní se mění také politická hnutí v rámci demokratické opozice. Proto mnoho autorů označuje rok 1973 za začátek přechodu k demokracii. Tímto procesem ve stejné době procházejí další země jižní Evropy, například Řecko, které ukončuje pomíjivou diktaturu plukovníků v roce 1974, a Portugalsko, jež v témže roce poráží během karafiátové revoluce dlouhou Salazarovu diktaturu.

Ačkoliv je *Duch úlu* první Ericeho celovečerní film, před jeho natočením již sbíral uznání jako kritik, scenárista a režisér několika krátkých filmů. Z tohoto pohledu ho lze považovat za součást nového španělského filmu 60. let. Od konce 50. let do kinematografie vstupuje v celé Evropě nová generace filmových tvůrců. Mladá generace se také prosazuje v jiných oblastech, jako například velmi výrazně v hudbě. Mladí filmoví tvůrci využívají některé technické inovace, které usnadňují a zlevňují natáčení – lehčí kamery, citlivější film, který umožňuje natáčet v exteriérech a za přirozeného světla atd. Prosazuje se styl, který je bezprostřednější a bližší dokumentu, a často jsou obsazováni amatérští herci.

Mnohé filmy se začínají zaměřovat na problematiku generace samotných tvůrců, tedy mladé generace, a zdůrazňují prožitkovou blízkost příběhů a naturalismu. A konečně se jedná také o první generaci filmařů, kteří mají dokonale povědomí o dějinách filmu – jsou to cinefilové, kteří sledovali kariéru svých oblíbených režisérů díky programům vznikajících filmoték a filmových festivalů, které začínají přibývat. Mnozí z nich se dříve věnovali

kritice, než přešli k režii, jako tomu bylo právě u Ericeho.

Ericeho cinefilní proměnu hluboce ovlivnil objev francouzské nové vlny, zejména filmů *Hirošima, má láska* (Alain Resnais, 1959) a *Nikdo mne nemá rád* (François Truffaut, 1959). Ještě předtím, než se mladý Erice nadchl pro Resnaise, Truffauta nebo Jeana-Luca Godarda, si již jako žák školy Escuela Oficial de Cine (EOC) v Madridu a jako kritik časopisu *Nuestro Cine* vybral nové italské autory pokračující v neorealismu. Byli to Valerio Zurlini, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rossi, Ermanno Olmi a další, kteří byli pokračovateli Luchina Viscontiho a Michelangela Antonioniho, považovaných za dva velké mistry, a kteří v té době prováděli stylistickou revoluci, jež probíhala současně s francouzskou novou vlnou. Kritici časopisu *Nuestro Cine* viděli v italském kritickém realismu na rozdíl od francouzského proudu silné pouto s jeho historickým momentem a opěvovali jeho schopnost zevšeobecňovat individuální okolnosti směrem k celistvému pohledu na svět.

Tak vzniká takzvaný nový španělský film, mezi jehož nejvýznamnější představitele patří režiséři jako Carlos Saura, Basilio Martín Patino nebo Antón Eceiza a producenti jako Elías Querejeta. Jejich filmy obsahují určitý duch tohoto mladého výkvětu, který dobýval evropský film, i když s tím hendikepem, že musel čelit přísným podmínkám frankistické cenzury. Ve skutečnosti jde spíše než o střetnutí o vyjednávání – režim potřebuje vyvolat ve zbytku světa dojem, že je otevřený novým myšlenkám, a kinematografie slouží jeho



Hirošima, má láska
(Alain Resnais, 1959)



U konce s dechem
(Jean-Luc Godard, 1960)



Nikdo mne nemá rád
(François Truffaut, 1959)



Accattone
(Pier Paolo Pasolini, 1961)



Místo
(Ermanno Olmi, 1961)



Dobrodružství
(Michelangelo Antonioni, 1960)

zájmům. Filmy se věnují tématům, jako jsou občanská válka (*Hon*, Carlos Saura, 1965) nebo exil (*Devět dopisů Bertě*, Basilio Martín Patino, 1965), jazykem, který využívá metaforu jako hlavní prvek diskurzu, a z perspektivy těch, kdo byli ve válce poraženi. To sklízí úspěch v zahraničí, ale pro široké místní obecnstvo jsou tyto aluze příliš záhadné, což omezuje jejich skutečný dopad.

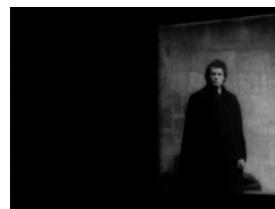
V Katalánsku současně s tím vzniká tzv. barcelonská škola s filmaři, jako jsou Pere Portabella, Jacinto Esteve, Gonzalo Suárez či Vicente Aranda. Je v jasném rozporu se svými madridskými vrstevníky a jejím jasným posláním je vytvořit homogenní skupinu či školu. Její zájmy směřují většinou k výrazovému zkoumání, v dialogu s hledáním francouzské nové vlny či jiných střeoevropských proudů. Skupina se rychle rozptýlí a někteří (Aranda, Suárez) se smíří s konvenčnějšími průmyslovými nabídkami, zatímco jiní (Portabella s filmem *Vampir-Cuadecuc* z roku 1970 nebo *Umbracle* z roku 1972) budou natáčet v ilegalitě, a tedy aniž by se podrobili podmínkám režimu a aniž by těžili z jeho podpory. Tato poslední linie vyústí ve skutečný nezávislý film, který z experimentování a z eliptického vyprávění (například film *Contactos / Kontakty*), který natočil Paulino Viota roku 1970) činí strategii, jak se vyhnout dohledu režimu. Narace filmu *Duch úlu* vděčí hodně tomuto utajenému proudu španělského filmu.



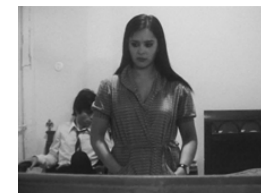
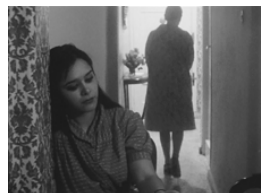
Hon (Carlos Saura, 1965)



Devět dopisů Bertě (Basilio Martín Patino, 1965)



Vampir/Cuadecuc (Pere Portabella, 1970)



Kontakty (Paulino Viota, 1970)

AUTOR: VÍCTOR ERICE, VZDĚLÁNÍ A TVORBA VÝZNAMNÉHO FILMAŘE

Víctor Erice je jedním z nejznámějších španělských režisérů mezi filmovými příznivci z celého světa. Po Luisi Buñuelovi je pravděpodobně také tím nejrenomovanějším, s počty a retrospektivami po celém světě, od Japonska po Spojené státy a pochopitelně také ve většině evropských zemí. Je tomu tak i přesto, že natočil pouze tři celovečerní filmy, s výraznými rozestupy v průběhu tří desetiletí. Nebo je to právě tato skutečnost, spojovaná s jeho pověstí náročného a trochu rezervovaného režiséra, která přispěla k tomu, že se z něj stal legendární a kultovní filmový tvůrce. Jako důkaz může sloužit to, že v průzkumu, který v roce 2012 provedl britský časopis *Sight & Sound* mezi kritiky a filmovými tvůrci po celém světě, aby vybrali nejlepší filmy filmových dějin, byl Erice nejčastěji zmiňovaný španělský režisér. *Duch úlu* se umístil na 81. příčce mezi nejlepšími filmy a v první stovce to byl jediný zástupce španělské tvorby. Ačkoliv Erice natočil pouze tři celovečerní filmy, jeho filmařská práce je mnohem hlubší, protože do jeho filmografie je nutné započítat také krátké a středometrážní filmy a jeho aktivitu v roli kritika, přednášejícího či vyučujícího.

Pokud většině režisérů slouží první krátké filmy jako studijní materiál a zároveň jako koncept pro pozdější díla, v případě Víctora Ericiho k ničemu takovému nedochází. Jeho díla vytvořená v průběhu šedesátých let předjímají jen málo z filmového tvůrce, který v roce 1973 oslní *Duchem úlu*. I přesto jsou naprosto v souladu s jeho dráhou, zejména s jeho prací kritika v časopise *Nuestro Cine*, pro nějž psal mezi lety 1961 a 1965. Práce kritika před přechodem k režii je v tomto období mezi mladými evropskými režiséry poměrně běžná. Velká část příslušníků francouzské nové vlny (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette nebo Eric Rohmer) také spolupracovala s časopisem *Cahiers du cinéma*, než se začali věnovat režii. Ericemu se daří skloubit kritiku se studiem režie na škole Escuela Oficial de Cinematografía, státní akademické instituci, kde natočil své první krátké filmy, mezi nimi *Los días perdidos* (Ztracené dny, 1963), který byl jeho absolventskou prací a v němž potvrzuje inspiraci filmy Michelangela Antonioniho. EOC, dříve nazývaná Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, byla aktivní mezi lety 1947 a 1976. Tehdy vzdělala v různých oborech (režie, produkce, kamera, herectví atd.) několik generací španělských filmových tvůrců, obzvláště pak ty, kteří utvořili takzvaný nový španělský film.

Právě v roce 1963 se účastní jako spoluautor scénáře a asistent režiséra natáčení filmu *El próximo otoño* (Příští podzim, 1963), který režíroval Antonio Eceiza. Jednalo se o jakýsi generační manifest nového španělského filmu, na němž spolupracoval jako producent také Elías Querejeta. Velká část autorů tohoto filmu, producent, režisér a autoři scénáře (Santiago San Miguel, José Luis Egea y Erice) vytvořili takzvanou „skupinu ze San Sebastiánu“. Bude to také první spolupráce mezi Ericem a Querejetou, jejichž pracovní vztah bude trvat dvacet let, až do roku 1983. Dalším plodem jejich spolupráce bude film *Vzbouřenci* (Los desafíos, 1969), osmý film produkovaný Querejetou. Jde o povídkový film, který režírovali Claudio Guerín Hill, José Luis Egea a Víctor Erice na základě scénáře, jehož autorem je Rafael Azcona. Estetika Ericiho epizody se velmi vzdaluje estetice, k níž odkazovaly jeho postupy na EOC nebo jeho texty. Stačí jen ocitovat větu, jejímž autorem je

Ángel Fernández-Santos, kritik a budoucí spoluautor scénáře filmu *Duch úlu*. Podle něj tato zkušenost „[Ericemu] posloužila k tomu, aby zjistil, tím, že to udělal, co nemá dělat“.

Když o čtyři roky později režisér začíná natáčet svůj první celovečerní film, Erice, kterého jsme znali, ten z epizody filmu *Vzbouřenci*, ale také ten, který se věnoval kritice pro časopis *Nuestro Cine*, už není ten samý. To platí až do té míry, že poté, co se v Paříži krátce před produkcí své prvotiny zúčastnil kompletní retrospektivy Jeana-Luca Godarda, se jeho pohled na francouzsko-švýcarského filmaře, který mu dříve připadal formalistický, radikálně změní: „V jeho díle je obsaženo celá otázka, plná bolesti, ohledně smyslu filmové řeči,“ uznává Erice.



Vzbouřenci (1969) dirigitó por Víctor Erice

Právě tak přistupuje k natáčení *Ducha úlu*, filmu, který zpochybňuje mnoho vzorců zobrazení, jimiž španělský film zkoušel přenést frankismus na filmové plátno. Tyto vzorce kvůli cenzuře musely vždy být druhořadé. Nebylo to snadné natáčení a Erice se musel vyrovnat s řadou problémů, od snížení počtu natáčecích dnů až po omezenou účast dospělých herců, Fernanda Fernán-Gómeze a Teresy Gimperaové, kteří se během natáčení sotva setkali. Film zaznamenal velký úspěch – získal Zlatou mušli v San Sebastiánu, byl oceňován španělskou i mezinárodní kritikou, měl překvapivou náštěvnost (více než půl milionu diváků). Ericemu nicméně trvalo deset let, než natočil svůj druhý celovečerní film.

Jih (1983), jeho druhý celovečerní film, je adaptace povídky, kterou napsala Adelaida García Morales (vyšla až po premiéře filmu v roce 1985). Na film lze nahlížet jako na pokračování filmu *Duch úlu*. Zatímco jeho první celovečerní film byl zasazený do čtyřicátých let a hlavní roli v něm hrála šestí nebo sedmiletá dívka, *Jih* se odehrává v padesátých letech a jeho hlavní hrdinka je dospívající dívka. Pozadí občanské války je velmi patrné, stejně jako role filmu jako hnacího motoru děje. Erice rozvíjí příběh autorky povídky, který zabírá méně než padesát stran, ve scénáři téměř dosahujícím čtyř set stran. Struktura zůstává stejná – první část zasazená na sever Španělska, druhá část se přemísťuje do Andalusie, kde se spojují všechny záhady rodinné minulosti hlavní hrdinky. Z důvodů, které nebyly nikdy zcela vysvětleny, se práce na filmu po natočení první části přerušuje. Z tohoto materiálu se sestříhá film, který vejde ve známost pod názvem *Jih* a s nímž se zúčastní festivalu v Cannes roku 1983. Úspěch u kritiky i diváků nikdy nedokáže zakrýt skutečnost, že se jedná o přerušovaný projekt, z něhož se bude Erice dlouho vzpamatovávat. Přetrhá se také jeho profesionální vztah s Querejetou.

Bude muset uplynout dalších devět let, aby se Víctor Erice znovu objevil s velmi odlišným dílem, dokumentem *Sen o světle* (El sol del membrillo, 1992), zaměřeným na práci malíře Antonia Lópeze. Znovu se zúčastní festivalu v Cannes, ale kvůli osobitosti projektu půjde o film s velmi omezeným ohlasem, a to i přes vřelé přijetí kritikou a uměleckým světem. Erice doprovází Lópeze, zatímco se během rituálu, který se opakuje každý rok, malíř snaží přenést na plátno kdouloň rostoucí na jeho zahradě. Práci znemožňuje chladné a měnící se podzimní světlo, alespoň malíř, kterého porazí příchod zimy. Erice si naopak uloží za cíl zdůraznit, jak je film schopný reflektovat tok času. *Sen o světle* je především dialogem mezi dvěma uměleckými formami, formou světla (malířství) a formou času (film).



Jih (1983)

Sen o světle je prozatím poslední Ericeho celovečerní film. Od roku 1992 pracoval na řadě projektů, které se ale nerealizovaly. Obzvláště to byla adaptace románu Juana Marsého *El embrujo de Shanghai* (Kouzlo Šanghaje), který po dlouhých přípravách nakonec natočil Fernando Trueba (2002). Jeho tvorba pokračuje řadou spoluprací na kolektivních projektech: *Alumbramiento* (Osvícení), epizoda filmu *Dalších deset minut* (2002); *Vidrios partidos* (Roztříštěné sklo), epizoda z filmu *Staré město* (Centro Histórico, 2012) a na filmech vytvořených pro výstavu *Erice/Kiarostami: Correspondencias* (Erice/Kiarostami: Filmové dopisy), kterou uspořádalo Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (Centrum současného umění v Barceloně). V rámci této výstavy Erice natáčí šest filmových dopisů jako součást své video-epistolární korespondence s íránským filmařem a dává tvar svému autobiografickému středometrážnímu filmu *La morte rouge* (Rudá smrt, 2006).



Sen o světle (1992)



Filmové dopisy: Víctor Erice a Abbas Kiarostami (2005-2007)



Roztříštěné sklo (2012)

FILM V KONTEXTU DÍLA: DUCH ÚLU VE FILMOGRAFII VÍCTORA ERICEHO – LYRICKÉ ZKOUMÁNÍ FILMU

Jak již bylo uvedeno, film *Duch úlu* se odehrává na počátku 40. let 20. století. Je to doba dětství Víctora Ericeho, který se narodil 30. června 1940. Ačkoliv příběh je zcela fiktivní, čerpá ze vzpomínek obou scenáristů, Ericeho a Fernández-Santose (narozeného roku 1934). Erice se do tohoto období chtěl vrátit alespoň ve dvou svých dalších filmech. Děj filmu *Alumbramiento* (Osvícení) je zasazen do vesnice v Asturii. Titulní stránka novin vydvihuje zprávu, že nacisté dorazili až do městečka Hendaya na francouzské hranici. Deník nese datum 28. června 1940, dva dny před Ericeho narozením. *La morte rouge* (Rudá smrt) je naopak vyprávění v první osobě, jehož prostřednictvím Erice vypráví své vzpomínky na kina, která navštěvoval v dětství v San Sebastián. Mezi nimi figuruje vzpomínka na vliv, jaký na něj měl první film, jehož zhlédnutí si pamatuje – *Sherlock Holmes and the Spider Woman* (Roy William Neill, 1944), film zasazený do fiktivního města v kanadském Quebecu, *La Morte Rouge*.



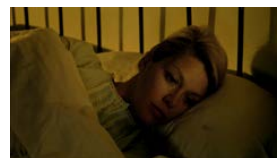
Osvícení (2002)



Rudá smrt (2006)

Ana (Ana Torrent), hlavní dětská hrdinka filmu *Duch úlu*, objevuje film během nedělní projekce *Frankensteina* (James Whale, 1931). Zasáhne ji jeden konkrétní obraz, dívka zavražděná rukou netvora, a Ana se vydá na cestu, která ji vede k postupnému objevování přesného významu slova „smrt“. Tato cesta ji přivede z kinosálu do neobydleného domu, v němž se její prsty dotýkají potůčku krve, tekoucího po kamenech. Dotyk krve je poslední etapa, než upadne do svého vlastního snění. Ana se tehdy vydá do vražedných rukou netvora, který je tentokrát pouze výplodem její vlastní fantazie. Vyprávění neodlišuje fantazii od reality, díky čemuž oba světy fungují vedle sebe, první z nich je způsobem úniku, vždyť je založený na schopnosti sugescie samotného kinemagrafu.

Film zobrazuje jiné světy, někdy překypující štěstím. Před kinosálem čeká smutná a tvrdá realita španělského poválečného období. Tento kontrast poznamenává většinu Ericeho vzpomínek na mládí, z čehož vyplývá převládající role, kterou kinosál hraje v jeho filmech, a také způsob, jakým profiluje postavy dospělých, mezi nimi rodiče, které hrají Fernando Fernán-Gómez a Teresa Gimperaová. Zacházení s nimi je ovlivněno také dětským vidě-



Duch úlu (1973)

ním samotného Ericeho, který si na ně pamatuje téměř jako na pouhé stíny: „Občas si myslím, že pro ty z nás, kteří jsme v dětství prožili do hloubky tuto prázdnotu, již jsme v tolika základních aspektech zdědili my, kteří jsme se narodili bezprostředně po občanské válce, jako byla ta naše, dospělí byli často právě tohle – prázdnota, nepřítomnost.“

Jako by byly právě to, stíny nebo pouhé neuspořádané vzpomínky, postavy rodičů se vymezují prostřednictvím jediných nebo hlavních obrazů. V případě otce by to byl obraz zády otočeného muže, který na balkoně kouří a pozoruje soumrak. Pro matku by to byl obraz ženy píšící dopis. Je to struktura, kterou samotný Erice definoval jako „lyrickou“ a která by mohla odpovídat také čistě dětskému vidění, jako kdyby celý film, od úvodních titulků tvořených sérií obrázků, které nakreslily obě dětské herečky, Ana Torrentová a Isabel Telleríaová, byl vyprávěn z pohledu Any. Důsledek je ten, že o rodičích se toho dozvíme velmi málo, kdo jsou, čemu se věnují, jaká je jejich přesná politická příslušnost, což nám jistě předává také dívčíno pochybnosti.

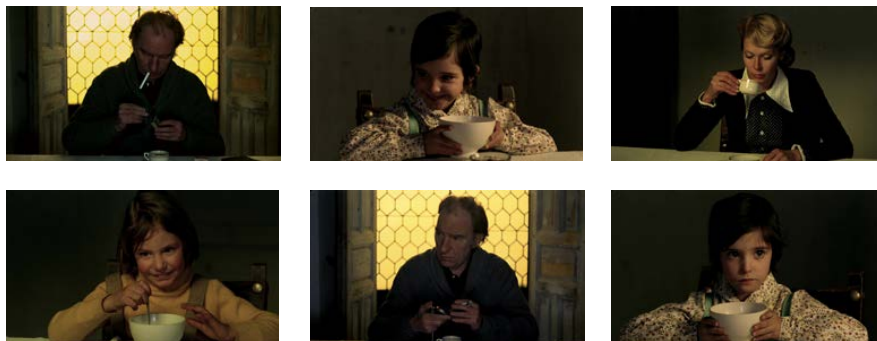
Tato strategie přístupu k dospělým postavám by mohla být srovnatelná se strategií použitou pro dětské hrdinky. Zde byly použity dětské zážitky obou autorů scénáře, jak o řadu let později bude vzpomínat Fernández-Santos:

„Scénář se rychle naplnil příznaky a ozvěnami našeho dětství – zvuk studny se zrodil ve vzpomínce na sebevraždu otce chlapce v mojí vesnici u Toleda. Erice vzpomínal na hou-

baření s dědečkem v biskajských kopcích u vesnice Carranza. Já jsem zrekonstruoval zlomky vzpomínek na záhadné zastavení partyzána ve stodole mých rodičů, roztroušené po mé paměti. Erice si vzal ze svého dětství hry dívek na Frankensteina, já jsem přepracoval venkovský způsob výuky anatomie jednoho učitele z mé vesnice, a tak vznikl záběr, v němž se objevuje Don José.“

Možná z těchto všech důvodů je Duch úlu plný takového způsobu vyprávění, který Erice nazval „lyrickým“, způsobu, který vyprávění ovlivňuje do té míry, že je obtížné určit, v kolika dnech se děj odehrává a kolik času uplynulo mezi jednotlivými scénami. Zdá se, že hojnost řetězcích se postupných přechodů nás neustále vede od jednoho dne k druhému, ale ve většině případů je velmi obtížné říci, jestli mezi dvěma záběry uplynuly hodiny, dny nebo týdny. Tento druh nepřesností se táhne až k nejednoznačnému „kolem roku 1940“, kterým film začíná a které mnoho diváků přivedlo k dojmu, že se film odehrává skutečně právě v tomto roce. Ve skutečnosti nás ale některé pozdější detaily (například titulní strana časopisu s bitvou u Stalingradu) od tak striktní interpretace zrazují. V každém případě můžeme film umístit do počátku 40. let.

Tato časová nejednoznačnost je srovnatelná s nejednoznačností prostorovou, zejména ve všem, co se týká zeměpisných souřadnic vesnice nebo rozložení a rozměrů domu filmové rodiny. Zdá se, že vesnice se skládá pouze ze tří budov, kina, školy a domu, ale tyto prostory nic nespojuje, ani celek, ani sekvence, jejíž pohyb by umožnil určit propojení prostoru, jejich umístění, vzdálenost mezi nimi atd. Vypadá to, že tato nejednoznačnost sužuje i rodinný dům, což je patrné v mnoha momentech a zejména v sekvenci se snídání, která následuje po tom, co otec identifikuje mrtvolu uprchlíka. Všechny dvacet jedna záběrů, z nichž se tato sekvence skládá, jsou pouhé další individuální záběry Fernanda, Teresy, Any a Isabel, tedy rodičů a jejich dcer. Vzhledem k tomu, že chybí záběr určující umístění, celkový záběr, který by nás vedl od obecného ke konkrétnímu, jediným pojítkem mezi všemi čtyřmi postavami jsou pohledy. Tak jsme schopni určit, že Ana má svou sestru po pravici, otce po levici a matku naproti. V celé scéně převládá ticho, až do závěrečného objevení hodinek uprchlíka. *Duch úlu* je ve skutečnosti film o tichu období bezprostředně následujícího po válce, o určitém klimatu, které by na španělském venkově bylo možno vztáhnout na celé období frankismu.



Duch úlu (1973)

FILMOGRAFIE

En la terraza (Na terase, krátký film, 1961)

Entre vías (Mezi kolejemi, krátký film, 1962)

Páginas de un diario perdido

(Stránky ze ztraceného deníku, krátký film, 1962)

Los días perdidos (Ztracené dny, krátký film, 1963)

Los desafíos (Vzbouřenci, 1969) Povědkový film, který režírovali Víctor Erice, Claudio Guerin Hill a José Luis Egea.

El espíritu de la colmena (Duch úlu, 1973)

El sur (Jih, 1983)

El sol del membrillo (Sen o světle, 1992)

Preguntas al atardecer (Otázky za soumraku, krátký film, 1996)

Epizoda kompilace *Celebrate Cinema 101*.

Alumbramiento (Osvícení, krátký film, 2002)

Epizoda z kolektivního filmu *Ten Minutes Older: The Trumpet* (Dalších deset minut)

Correspondencias Víctor Erice – Abbas Kiarostami

(Filmové dopisy: Víctor Erice a Abbas Kiarostami 2005-2007)

Šest dopisů, které režíroval Víctor Erice, se jmenuje *El jardín del pintor* (Malířova zahrada), *Arroyo de la luz* (Potok světla), *Jose*, *Sea-Mail*, *A la deriva* (Unášený proudem), *Escrito en el agua* (Vepsáno ve vodě).

La morte rouge (Rudá smrt, středometrážní film, 2006)

Ana, tres minutos (Ana, tři minuty, krátký film, 2011)

Epizoda z kolektivního filmu *3.11 Sense of Home*

Vidrios partidos (Roztříštěné sklo, středometrážní film, 2012)

Epizoda z kolektivního filmu *Centro Histórico* (Staré město, 2012)

ÚVAHY VÍCTORA ERICEHO

NĚKOLIK OBECNÝCH ÚVAH

V žádném případě se nejedná o narativní film, ale o dílo s v zásadě lyrickou, hudební strukturou, jejíž obrazy se objevují ponořené do samotného nitra mytického zážitku. Je vhodné připomenout, že se jedná o film založený na světě dětství a jeho primitivním objevování světa. A že děti rozhodně nevnímají čas stejně jako dospělí. [...]

Při tvoření filmu bych vždy rád zjistil něco nového o životě. V tomto smyslu je pro mě film mimo jiné pracovním nástrojem a možností učit se. Jazyk, který až na posledním místě usiluje o to, aby se stal formou naprostého vědění. [...]

Často jsem nedůvěřivý ke slovům, jelikož mohou omezovat smysl toho, co chce člověk vyjádřit. Ve filmu je smysl nerozlučně spjatý s obrazem a zvukem. A zkušenost filmaře je především vizuální zkušenost. Kvůli tomu všemu si myslím, že je mnohem užitečnější, kompletnější a méně nejednoznačné se na film podívat.

Rosa Montero, „*Víctor Erice: la conciencia de una generación marginada (entrevista)*“, Fotogramas n° 1304, 12. října 1973, s. 14–16

POČÁTEK PROJEKTU

– ZAKÁZKA NATOČIT FILM O FRANKENSTEINOVÍ

[Na počátku filmu *Duch úlu*] byla zakázka. Nabídl mi natočit film o Frankensteinovi, žánrový film. Začali jsme pracovat v souvislosti s tradicí filmů z třicátých let a trochu také filmů Fritze Langa. Po přečtení synopse se produkci film zdál příliš drahý. Na pracovním stole jsem vždy měl obraz z Frankensteina od Jamese Whalea – setkání dívky s netvorem. Jednou ráno jsem si pomyslel, že můj film už je obsažený v tom obraze, protože pro mě byl Frankenstein filmové stvoření spíše než literární postava. Tak tedy film vyšel odtud a obohatila ho fascinace jeho herečky Any Torrentové (bylo to před filmem *Starý dům uprostřed Madridu*) postavou Frankensteina... Film se natáčel v období, kdy cenzura byla velice tvrdá. Ale když ten film viděli cenzoři, byli zvědaví, měli pocit, že film říká pár věcí, které souvisely s historií a politikou, ale nebyli schopní je skutečně odhalit a požadovat jejich vystříhání. *Duch úlu* ukazuje, jak dítě nahlíží na historii – aniž by skutečně vědělo, kdo byl Franco nebo jaké jsou důvody občanských konfliktů. Dítě ví jen to, že existují věci, o nichž se nesmí mluvit. Zajímalo mě právě tento přístup, tento způsob nahlížení na realitu z pohledu primitiva. Diváci tento pocit myslím pochopili velmi dobře, i když intuitivně, téměř nevědomky.

Alain Philippon, „*Víctor Erice. Le détour par l'enfance*“, Cahiers du cinéma n° 405, Le journal des cahiers, 1988, str. VI-VII

SCÉNÁŘ – PŮVOD, TÉMATA, POSTAVY

Téměř od začátku, zejména od chvíle, kdy jsme začali přemýšlet o postavách dospělých, jsme Ángel Fernández-Santos a já měli pocit, že jsme se nechystali vyprávět přímo nějaký příběh. Když se v řekněme tradičním scénáři vytváří postava, je celkem běžné přemýšlet okamžitě o roli, kterou bude hrát v rámci děje, o jejich biografických údajích, o její povaze atd. My jsme postupovali jinak. Zpočátku se před námi postavy rodičů zjevovaly jako určité stíny, a tak jsme je přijali. Nechtěli jsme o nich okamžitě vědět o mnoho víc. Vystačili jsme si s jedinou hlavní představou, kterou jsme si o nich spontánně a nevědomky udělali: „muž sleduje soumrak, žena píše dopis“. To možná určitým způsobem vysvětluje, proč se film skládá z úryvků, proč od počátku, když se setkáme s nadvládou mýtu, mohlo být na postavy obtížné přesně nahlíženo z naturalistické perspektivy. Téměř aniž bychom si to uvědomili, již jsme se točili kolem lyrické struktury.

Občas si myslím, že pro ty z nás, kteří jsme v dětství prožili do hloubky tuto prázdnotu, již jsme v tolika základních aspektech zdědili my, kteří jsme se narodili bezprostředně po občanské válce, jako byla ta naše, dospělí byli často právě tohle – prázdnota, nepřítomnost. Byli tam – ti, kteří tam byli –, ale zároveň nebyli. A proč tam nebyli? Protože zemřeli, odešli, nebo jednoduše proto, že to byly do sebe pohroužené bytosti, zcela postrádající ty nejzákladnější způsoby vyjadřování. Mluvím samozřejmě o poražených, ale nejen o těch, kteří byli poraženi oficiálně, ale o celé třídě poražených, včetně těch, kteří nezávisle na straně, za níž bojovali, prožili konflikt se všemi jeho důsledky, aniž by jasně znali důvody svých činů, byla to jednoduše otázka přežití. Odešli do svého vnitřního exilu, a proto mi jejich zkušenost připadá také jako zkušenost poražených, plná patetičnosti. Když skončilo to, co považovali za noční mûru, mnozí z nich se vrátili domů, zplodili děti, ale navždy v nich zůstalo něco hluboce zmrzačeného, a právě to odhaluje jejich nepřítomnost. To možná trochu vysvětluje přístup, jaký jsme zvolili vůči postavám včeláře a jeho ženy. Na základě tohoto přístupu se na úrovni literárního scénáře nachází práce filtrování veškerého nahromaděného materiálu. [...]

V tom okamžiku scénář ještě zachovával stejnou strukturu, jakou měl od počátku. Děj začínal v současnosti, s postavou Any, jedné z dívek, nyní již ženy, která se vracela do vesnice, aby se zúčastnila pohřbu svého otce. V tom okamžiku se odehrál fantastický skok do minulosti, návrat do dětství. Čtyři týdny před začátkem natáčení jsem tuto část zavrhl a vytvořil jsem jiný začátek. Tak se mi ocitl v rukou pozměněný projekt, nevím, jestli k lepšímu, nebo k horšímu. Možná, aniž bych si to výslovně předsevzal, jsem tak dal prostor této instinktivní potřebě, ne osvobozené od konfliktů, kterou jsem doteď vždy měl – potřebě pracovat v rámci struktury, která bude dostatečně otevřená, aby do ní bylo možné začlenit ty nové prvky, které se objeví během natáčení. Potřebě, kterou je třeba mít na paměti, obzvláště pokud se jedná o film, v němž hrají děti, v němž je nutné být vnímavý k jejich instinktu a nesnažit se ho příliš předem promýšlet.

Lze říci, že [Ana] prochází cestou, která vede od naprosté závislosti k uchopení určitého osobního dobrodružství. O tomto dobrodružství je možné mluvit jako o zasvěcení, poznání, dokonce jako o znovuzrození, ačkoliv si myslím, že pokud ji v konečném důsledku něco charakterizuje, je to určitý druh tajemství, něco, co nám, kteří jsme koneckonců diváci, možná beznadějně uniká.

V každém případě by tato poslední Ana nemohla existovat bez Isabel. Role, kterou hraje, je tedy velmi významná. Na Isabel je dojemné to, že nevěří v kolotoč, který téměř nevědomky roztočila, pro ni je to hra. Z toho vyplývá, že na určité úrovni je schopná jen předstírat, přestrojovat se, hrát, vyděsit. Nedokáže vyvolat ducha. V poslední scéně, v níž se objevuje, je její strach z nočních stínů odlišný od strachu její sestry. Protože Ana má něco, co Isabel chybí – to, že věří v netvora a neochvějně ho hledá, až do konečných důsledků.

Určitým způsobem, i když možná primitivním, opakují společné dráhy obou sester onu dialektiku mezi lží a pravdou („hrajeme si doopravdy, nebo jen jako?“ – ten klasický výraz, který děti často mezi sebou používají, aby si upřesnily, jak se budou účastnit hry), která je v určitých procesech poznání zásadní. Na Aně je něco nádherného, a možná také sebedestrukčního – její absolutní potřeba vědět.

Když o tom zpětně uvažuji, myslím, že ve skutečnosti v něm [filmu] je mnoho znaků smrti, destrukce. Jako jakýsi neustálý vztah mezi smrtí a životem, mezi tím, co je očividně mrtvé, ale co v sobě skrývá nějakou možnost života, a tím, co je paralyzovaný, a proto umírající život. Existuje hodně příkladů. Teresa chce vědět, jestli osoba, které píše, je pořád naživu. Když včelař prochází před kinem, zvuková stopa opakuje moment, ve kterém Frankensteinův netvor ožívá. Text, který Fernando v noci sepisuje, odkazuje prostřednictvím života včel k „věčnému spánku smrti“. Úvodní rozhovor mezi oběma dívkami se točí okolo smrti, opravdové nebo jen jako, netvora a dívky ve filmu, který zhlédly. Isabel si hraje na mrtvou... Odkazy jsou jednoduše téměř nestálé. Na druhou stranu nesmíme zapomenout, že Frankensteinův netvor je tvor stvořený na základě lidských pozůstatků, které se doktorovi podaří oživit.

Ángel Fernández-Santos a Víctor Erice, *“El espíritu de la colmena (guión). Entrevista con Víctor Erice, por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji”*, Elías Querejeta ediciones, 1976, str. 139–159

MÝTUS O FRANKENSTEINOVÍ

Mnoho let předtím, než jsem se dozvěděl, že *Frankenstein* je román, který napsala jistá Mary Shelleyová, žena slavného anglického básníka, jsem měl příležitost poznat v temném sále výjimečné stvoření vymyšlené stejnojmenným doktorem. Uprostřed pocitu neodolatelné přitažlivosti a odmítnutí, pro dětství tak typického, se mi tento filmový obraz navždy vryl do paměti. Když jsem proto o mnoho let později konečně četl knihu Mary Shelleyové, obraz Frankensteinova netvora, který jsem viděl ve filmu, se v mojí představivosti střetl s tím druhým, tak odlišným obrazem, který vyplýval z četby textu, a odsunul ho do pozadí. Pro mě Frankensteinův netvor nemohl vypadat jinak než herec, který ho hrál – Boris Karloff.

Existuje období, období počátků, v němž všechno, co člověk prožije, má výjimečnou, zakládající povahu. Obraz netvora, který vymyslela Mary Shelleyová, byl bezpochyby ten původní. Ale v rámci mojí zkušenosti, tak jak se to stalo tolika dalším lidem, ten obraz jednoduše přišel potom.

Přes to všechno je velice obtížné, možná nemožné, zbavit Borise Karloffa, vtěleného do netvora vymyšleného Mary Shelleyovou, jeho role vetřelce. Jedná se koneckonců o někoho s temným původem a zdeformovaným vzhledem, kdo si přeje, aby ho ostatní za každou cenu přijali. Pakliže netvor trpí, je to proto, že chce být jako ostatní. Ale společnost, která věří pouze vzhledu, ho odmítne. Tady vzniká konflikt. Zlá povaha stvoření slavného doktora je přídavek k jeho neštěstí.

Víctor Erice, *“Literatura y cine”*, Banda aparte n° 9-10, leden 1998, str. 117–118

POSTAVY A VEDENÍ HERCŮ

Pro mě je film životní zkušenost. A vztah, který během natáčení navazují s herci, je především existenční. Při natáčení *Ducha úlu* pro mě například bylo velice důležité zapnout kameru a přitom přemýšlet: co si to asi Fernando píská? Protože ve scéně, ve které v noci píše, zatímco si připravuje kávu, jsem ho požádal, aby si pískal píseň, která pro něj v životě něco znamená, a aby neříkal, která to bude. Takže když už kamera běžela a já jsem slyšel Fernanda pískat si tango *Caminito*, měl jsem dojem, že ho slyším poprvé. Stejně tak když Teresa píše adresu na obálku svého posledního dopisu, s úsměvem mi řekla: „Hurá, konečně se dozvím, komu píšu! Řekněte mi, jaké jméno mám napsat.“ Odpověděl jsem jí, ať na obálku napíše jméno osoby, kterou má moc ráda. A ona napsala jméno svého syna. Není moc dobře čitelné a skoro nikdo neví, o koho jde, ale pro Teresu v tom okamžiku, kdy ho ukázala na kameru, získalo zvláštní význam.

Snažím se s herci udržovat nanejvýš uctivý vztah. Mimo jiné proto, že oni jsou ti, kteří na plátně ukazují svou tvář, ti, kteří nejspíš nejvíce riskují. Fernando Fernán-Gómez a Teresa Gimperaová prohlásili o své práci na *Duchovi úlu* věci, kterým rozumím. Oba dva řekli přibližně: „Nic jsme na tom filmu nechápali. A Víctor nám navíc nic nevysvětlil.“ Nevím, jestli jsem v té době byl tolik ovlivněný některými teoriemi Roberta Bressona ohledně herců. Připadalo mi ale evidentní, že se pouštím do fikce, kde dospělí nepředstavují opravdové postavy. Ángel Fernández-Santos i já jsme o nich radši mluvili jako o figurách, tak trochu jako se to dělá s osobami, které se objeví na obraze. První představa, kterou jsme si udělali o Terese, když jsme psali scénář, ji popisuje jako „ženu, která píše dopis“. A první představa o Fernandovi byl obraz „muže, který pozoruje soumrak“. Byly to určitým způsobem postavy v krajině. A nesnažili jsme se toho o nich dozvědět víc, alespoň zpočátku ne.

Není výjimkou, že si scenáristé navyknou sepisovat vyčerpávající životopisy postav, i když se film později omezí na popis pouze velmi omezené části jejich života. Zdá se, že při psaní potřebují dopodrobna vědět, co každá postava dělala předtím, než se objevila na plátně. Ángel a já jsme v tomto případě postupovali naopak. A to z jednoho důvodu – protože jsme si uvědomili, že při zpracovávání příběhu se točíme kolem lyrické struktury. A když se v nějaké básni mluví o včelaři, je to „včelař“, vlak je „vlak“. Nevím, jestli se vyjadřuji jasně... Věc se má tak, že naše volba nevyhnutelně ovlivnila herce, zvyklé pohybovat se v jiné kategorii jistot.

Jak směřovat hraní dívek, kterým je šest a sedm let, které jsou hlavními hrdinkami filmu? V této otázce možná existuje tolik metod nebo postupů jednání, kolik je režisérů. Já jsem

ale v tomto případě zkrátka především vytvořil prostředí. V místnosti, kde dívky trávily většinu času, jsem po natáčecím štábu vyžadoval dodržování řady pravidel. V tomto prostoru neustále vládlo umělé světlo reflektorů, jelikož ve všech oknech jsme udělali něco jako kameru obscuru, abychom nemuseli záviset na výkyvech vnějšího světla. Já jsem navrhl technikům, abychom spolu neustále mluvili stejným tónem, jaký dívky používaly ve svých dialogích. Šeptem, jako bychom byli v kostele. Také naše pohyby měly být tiché, jako bychom se báli, že někoho vyrušíme. Jak jsem uvedl dříve, ten rituál zahrnoval také účinek světla, velmi rozhodující. To znamená, že na ulici mohl být den, ale uvnitř byla temná noc. Zkrátka a dobře, ten prostor vypadal jako vytržený z reality. Dívky to okamžitě pochopily. Mohly skotačit po zahradě, ale když přišla chvíle natáčení, když vstoupily na plac, okamžitě vycítily atmosféru, která tam panovala, všechny ty dospěláky, kteří se pohybovali obzvláště obezřetně, kteří komunikovali posunky nebo velice tiše, jako by se báli, že někoho probudí... Koho asi tak? Strašidlo, netvora, Frankenstein. A tak se zničehonic proměnily i ony, přesvědčené fikcí se všemi jejími důsledky, a přijaly stejná gesta, stejnou opatrnost, stejný strach, který jako by se šířil z chování dospělých. Důsledek takovéto mizanscény byl ten, že netvor pořád číhal, potloukal se po tom místě a kdykoliv se mohl objevit. Proto jsem po Aně a Isabel nikdy nemusel chtít, aby se vžily do té situace. Jak navíc může člověk chtít po šestileté dívce, aby „se vžila do situace“?

Promítání filmu *Frankenstein* bylo během natáčení skutečné, herci i komparz viděli jeho obrazy v přímém přenosu. Je to jediná sekvence, kterou jsem natáčel dvěma kamerami. Kameraman filmu byl Teo Escamilla a ten si vzal na starosti první kameru, jedinou zvukově izolovanou, kterou se natáčely celky. Současně ale Luis Cuadrado druhou kamerou natáčel detailní záběry dívek, jak se dívají na film Jamese Whalea. Večer před natáčením mi Luis oznámil, že na natáčení této sekvence přinese svoji kameru Arriflex, která nebyla zvukově izolovaná. Používal ji celou dobu ručně, zatímco já jsem ho naváděl z jedné strany scény na druhou a vždy jsem ho přivedl před postavu, kterou měl zabrat, podobně jako při natáčení dokumentů. Právě tak se Luisovi podařilo zachytit ten jedinečný záběr Any Torrentové v klíčovém okamžiku, kdy poprvé objeví netvora. [Viz „Setkání s kinem – zachycení okamžiku ve tváři“, str. 24].

Julio Pérez Perucha, „El espíritu de la colmena... 31 años después“, Generalitat Valenciana, 2006, s. 453–465

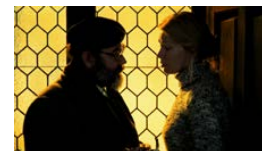


ÚVAHY TEA ESCAMILLY

Teo Escamilla, druhý kameraman filmu Duch úlu

Víctor je velký introvert, je hodně svůj, ale vzpomínám si, že mně a Luisi [Cuadradovi] neustále popisoval, co přesně chce mít v každém záběru. Dělal to tak rozvážně, že byla radost ho poslouchat. Vysvětloval to velmi přesně a zarámování opravoval vždy s vysvětlením, proč mám popojít kousek doleva nebo vylézt trochu výš. On moc dobře věděl, jaký smysl má každá kompozice, a když nám to vysvětloval, člověk se začal podílet na jeho tajemství a pomalu se mu dostával do hlavy. S Anou Torrentovou měl neuvěřitelnou trpělivost – posazoval si ji na kolena a hodiny a hodiny na ni mluvil, vyprávěl jí ten příběh, zatímco dívka to se stejnou trpělivostí snášela. Štáb, který tam čekal, pochopitelně takovou trpělivost neměl. Víctor pořád dokola opakoval, až třicetkrát nebo čtyřicetkrát, stejný záběr Teresy Gimperaové s hlavou na polštáři a otevřenými očima. A potom se muselo jít na promítání, o půlnoci a do místního kina, abychom se podívali na všechny záběry jeden po druhém. Nastala chvíle, kdy to bylo mučení a kdy bylo nemožné vidět rozdíl mezi záběrem sedm a záběrem patnáct. Nikdo tomu popravdě moc nevěřil, ale výsledek byl nakonec lekce pro všechny. Na druhou stranu, otec Luise Cuadrada byl restaurátor skleněných tabulí (vlastně zrekonstruoval katedrálu v Burgosu) a ty šestiúhelníkové tabule úlu s tím karamelovým odstínem udělal on. Luis a já jsme chodili k němu do dílny, dívali jsme se na barvy a o tom všem jsme hodně mluvili.

Carlos F. Heredero, „El lenguaje de la luz: entrevistas con directores de fotografía del cine español“, 24º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994, str. 247–248



VZPOMÍNKY ANY TORRENTOVÉ

U příležitosti třicátého výročí premiéry filmu *Duch úlu* herečka Ana Torrentová promluvila o svých dojmech a vzpomínkách na natáčení, které poznamenalo její život i kariéru. Udělala to na základě fotogramů z filmu, které vybrala Virginia Hernándezová.



„Pravda je taková, že já, malá Ana, jsem se strašně podobala hrdince filmu. Prožívala jsem stejné strachy jako ona... ten pán, co tam ležel se zbraní, mě trochu vyděsil. Když jsem se k němu měla přiblížit, nebyla jsem při smyslech. Byla to další záhada, kterou jsem nechápala. Měla jsem tak otevřené oči...“



„Můj vztah s Fernandem Fernán-Gómezem byl velice dobrý a pak se mi ho podařilo dobře poznat. Ale tohle je část filmu, které jsem doopravdy nerozuměla. Já jsem chtěla vidět Frankensteina! Můj otec byl zvláštní člověk. Moc dobře si vzpomínám na ten dům, na schody, na zvuky při chůzi...“



„Na tuhle scénu si naprosto přesně vzpomínám, tu fotku jsme měli celé roky vystavenou doma. Mám strach. Ten dům, ta studna... vzpomínám si, že jsem musela hodně běhat, ty scény jsme několikrát opakovali a bylo to pro nás vyčerpávající. Když jsem se dívala na uprchlíka, musela jsem cítit trochu strachu. Byla jsem malá a věřila jsem na Frankensteina. A on byl ten netvor!“



„Po nevím kolika hodinách pláče a běhu se nám podařilo tu scénu natočit. I tak si myslím, že je vidět můj vyděšený výraz. A to proto, že jsem poznala toho, který hrál netvora, už naličeného, převlečeného, a hrozně mě vyděsil. Věřila jsem na Frankensteina a... to byl on! Natáčelo se v noci a bylo to velmi obtížné. Jak mi vyprávěli, byla velká zima a já jsem napůl spala. Ale asi jsem získala důvěru a nikdy jsem pak neměla noční můry.“

Virginia Hernández, “El espíritu de la colmena. Recuerdos de Ana Torrent”,
El Mundo, 24. ledna 2004

ČLENĚNÍ SEKVENCÍ



1 – . Titulky s dětskými kresbami. „Bylo nebylo...“ (0:30 až 1:57).



2 – „Kdesi na kastilské mesetě kolem roku 1940...“ Příjezd pojižděného kina do vesnice Hoyuelos, vítaný dětmi. Oznamovatelka ohlašuje promítání Frankenstein (1:57 až 4:18).



3 – Děti a dospělí se připravují, zatímco promítači chystají 35milimetrový projektor. Začíná promítání, mezi vyčkávajícími tvářemi jsou Ana a Isabel (4:18 až 6:55).



4 – Fernando, včelař, vyndává rámy z úlů (6:55 až 8:07).



5 – Teresa čte dopis, který píše – o rodině, nepřítomnostech, nedostatku zpráv... (8:07 až 9:17).



6 – Teresa jede na kole na nádraží, kam přijíždí vlak, do kterého odevzdá dopis. Výměna pohledů s vojákem (9:17 až 11:29).



7 – Fernando opouští úly. Prochází před promítacím sálem a potom přijde domů. Zvuk filmu proniká přes balkon do jeho pracovny (11:29 až 17:22).
[Viz „Obraz. Na balkoně – sestavení duševního rozpoložení“, str. 23]



8 – Ana a Isabel fascinovaně přihlížejí setkání Mary s netvorem. Teresa na kole projíždí před kinosálem. Film pokračuje záběrem Maryina otce s dívkou v náručí. „Proč ji zabil?“ ptá se Ana Isabel (17:22 až 20:57).
[Viz „Setkání s kinem – zachycení okamžiku ve tváři“, str. 24]



9 – Ana a Isabel běží zpátky domů. Stmívá se (20:57 až 21:56).



10 – Ana rozsvítí v posteli naproti Isabel svíčku a prosí sestru, ať jí vypráví film. Isabel jí řekne, že může ducha vyvolat, když řekne „Já jsem Ana“ (21:56 až 24:29).



11 – Fernando v pracovně – připravuje si kávu, poslouchá rádiový přijímač, píše, jde se podívat na dívky. Ráno spí za stolem (24:29 až 28:55).



12 – Teresa se probudí, ale zůstává v posteli se zavřenýma očima. Fernando vstoupí dovnitř a přechází po místnosti (28:55 až 31:00).



13 – Příchod do školy. Hodina prvouky s tělem Dona Josého. Ana mu nasadí oči – „Don José už vidí!“ řekne učitelka (31:00 až 35:17).



14 – Ana a Isabel spatří uprostřed polí dům se studnou a vydají se ho prozkoumat. Zní melodie písničky Vamos a contar mentiras (35:17 až 37:21).
[Viz „Dům se studnou – zkoumání světa, konstrukce času“, str. 25]



15 – Ana se sama vrací k domu. Zkoumá studnu, její prázdný vnitřek a najde mezi brázdami velkou stopu (37:21 až 40:32).



16 – V pokoji Ana a Isabel hrají stínové divadlo a povídají si o Anině výpravě k domu. Příchod otce je příměje zhasnout (40:32 až 41:18).



17 – V lesíku otec Isabel a Aně vysvětluje, jak poznávat houby, a varuje je před nebezpečnými jedovatými houbami. Jednu rozšlápne (41:18 až 45:12).



18 – Fernando za sítání odjede kočárem. Dívky si hrají v postelích, dokud jim Milagros nevyhubuje. Hrají si na holení. Ana se vyptává Teresy, zatímco ta ji češe (45:12 až 48:36).



19 – Ana a Isabel čekají, až projede vlak. Ana se odmítá odtrhnout od koleje. Vlak s drsným hlukem projede v jejich blízkosti (48:36 až 49:58).



20 – Četba básně Rosalíe de Castro ve třídě (49:58 až 50:36).



21 – Ana si hraje u studny. Isabel ji pozoruje schovaná za zdí (50:36 až 51:21).



22 – Teresa hraje na klavír tóny skladby Garcíi Lorky. Ana si prohlíží rodinné album – fotografie rodičů v dětství a zamlada (Fernando a vedle něj Unamuno a Ortega y Gasset).¹ Fotka Teresy věnovaná jejímu „milovanému misantropovi“ (51:21 až 53:09).

[Viz „Souvislosti mezi obrazy“, s. 27]



23 – Teresa se vzdaluje na kole. Doma Ana pozoruje včely. Isabel v pokoji stiskne krk kočce a ta ji poškrábe. Namaluje si rty krví (53:09 až 57:08).



24 – V pracovně Ana píše na stroji, když vtom zaslechne výkřik Isabel. Najde ji na zemi, jak si hraje na mrtvou. Neúspěšně hledá Milagros. Když se vrátí, Isabel ji vystraší otcovými včelařskými rukavicemi. Isabel se směje (57:08 až 01:04:36).



25 – Isabel a další děti se baví přeskakováním ohně. Ana je pozoruje, nejdřív z domu a potom sedící na prázdných úlech. Teresa při soumraku prochází vesnicí. Ana zůstává u ohně a Milagros ji odvede domů (01:04:36 až 01:06:25).



26 – Zatímco Isabel spí, Ana se oblékne a vyjde ven, mezi stíny stromů. Dívá se na měsíc, který září mezi mraky (01:06:25 až 01:08:14).



27 – Kamerová jízda na kolejích. Z vlaku vyskočí muž ve vojenském kabátě a vydá se k domu se studnou (01:08:14 až 01:09:17).



28 – Ana ráno přijde do pokoje a nevyšmá si Isabeliných otázek (01:09:17 až 01:10:39).



29 – Ana v domě se studnou najde uprchlíka. Nabídne mu jablko a potom se vrátí s dalším jídlem a Fernandovým oblečením. On najde hrající hodinky a nechá je zmizet kouzelnickým trikem. Ana se usměje. Když se setmí, je vidět záblesky samopalu v domě (01:10:39 až 01:14:17).



30 – Fernando jde za úředníky. Vydává se do kinosálu, kde leží tělo uprchlíka. Vráť mu jeho hodinky, boty a plášť (01:14:17 až 01:16:49).



31 – Všichni čtyři doma tiše snídají. Fernando se zadívá na hodinky a spustí je. Dlouhá výměna pohledů mezi Anou a otcem (01:16:49 až 01:18:49).



32 – Ana běží k domu, kde objeví zbytky krve. Fernando ji z prahu pozoruje. Ona se vzdálí a ignoruje otcovo volání (01:18:49 až 01:21:32).



33 – Teresa a Isabel volají Anu z terasy svého domu a z kopce naproti domu se studnou (01:21:32 až 01:22:08).



34 – Večer Anu hledají se svítilnami a psy (01:22:08 až 01:22:28).



35 – Ana sama v lese. Pozoruje jedovatou houbu a dotkne se jí (01:22:28 až 01:23:09).



36 – Teresa si znovu čte dopis, než ho hodí do ohně (01:23:09 až 01:24:31).



37 – Ana se přiblíží k řece. Dívá se na odraz svého obličeje ve vodě, který se promění ve Frankensteinovu tvář. Když si netvor klekne vedle ní a dotkne se jejího ramena, Ana zavře oči (01:24:31 až 01:27:13).



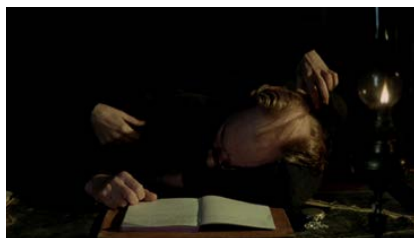
38 – Ráno pokračuje pátrání a Fernandův pes najde Anino tělo za zbořenou zdí. Otec ji obejmě (01:27:13 až 01:28:22).



39 – Lékař uklidňuje Teresu a říká jí, že Ana je pod vlivem zážitku a že bude zapomínat (01:28:22 až 01:30:22).



40 – Isabel vejde do pokoje, kde už není její matrace. Rozhrne záclony a dívá se na Anu (01:30:22 až 01:32:10).



41 – Noc. Žlutá okna Fernandovy pracovny se rozzáří. Jeho silueta přechází sem a tam, zapisuje si své poznatky. Isabel nemůže spát. Pokoj osvětluje namodralé světlo. Teresa přikryje spícího Fernanda a zhasne lampu (01:32:10 až 01:34:27).



42 – Ana pije vodu v posteli. Vstane a vydá se k balkonovým dveřím, teď zaplaveným modrým světlem. Je slyšet psy. Vyjde ven. „Když jsi jeho kamarádka, můžeš s ním mluvit, kdy se ti zachce. Já jsem Ana. Já jsem Ana.“ Ana zavře oči. Je slyšet vlak (01:34:27 až 01:36:33).



43 – Závěrečné titulky (01:36:33 až 01:38:06).

1 Odkaz na Garcíu Lorku (básníka), Miguela de Unamuno (spisovatele a myslitele) a Josého Ortegu y Gassetu (filozofa) v jedné sekvenci je významný. Všichni tři patřili mezi uznávané postavy španělské pokrokové inteligence. Prvního z nich zavraždila frankistická armáda, druhý (zemřel v prosinci 1936, pět měsíců po začátku občanské války) byl v říjnu 1936 odvolán na Frankův příkaz ze své pozice rektora univerzity v Salamance. Třetí v roce 1931 založil spolu s dalšími intelektuály „Spolek pro služby republice“ a byl zvolen poslancem parlamentu nedávno vyhlášené II. republiky za provincii León. Za války odešel do exilu a do Španělska se vrátil až v roce 1945, ačkoliv mu nebylo umožněno, aby se vrátil na univerzitu na svou katedru metafyziky.

FILMOVÉ OTÁZKY

ODHALENÍ TOHO, CO JE SKRYTÉ. O TVÁŘÍCH, TICHU, ELIPSÁCH

Film vytváří lyrický svět pocitů a emocionálních stavů spojených s probuzením Anina pohledu na svět dospělých – jejích rodičů, kteří žijí samotářsky a sotva spolu komunikují, uprchlíka, kterého najde v domě... Erice doprovází Anin úhel pohledu, její rostoucí vnímavost vůči známému světu a pocitům, a natáčí zkušenost se zasvěcením, plnou úžasu a nejistot (první film, poprvé, kdy Ana vidí dům se studnou, otázky ohledně smrti, její noční útěk...), která se otevírá fantazií a snění.

To vše lze vidět a vycítit z pocitů, které svět (světlo, barva, zvuky, krajiny) vtiskuje do postav, aniž by se vyprávěly nebo konkretizovaly mnohé narativní aspekty či historicko-politický kontext – válka a diktatura – či samotný příběh postav. Vzhledem k tomu, že se jedná o Anin příběh, vyprávěný z jejího pohledu, Ericemu se podařilo dosáhnout toho, že film sdílí její citlivost a intuici vůči tomu, co se děje, ale nepřináší informace, které ona nezná. Proto se nikdy nemluví o diktatuře ani o občanské válce, ale jejich traumatizující tíži cítíme ze zkušeností rodičů na základě emocionálního stavu, v němž je vidíme.

Máme co do činění s filmem lyrické povahy, v němž obrazy ukazují emoce postav, ale zároveň skrývají nebo sotva naznačují mnohé narativní detaily. Divákovi se tak nechává hodně prostoru, aby si interpretoval vnitřní svět Any, Isabel, Fernanda a Teresy. Z toho vyplývají detailní záběry tváří, tak plných přání, krásy, zvědavosti, samoty nebo smutku, ale také záhad nebo tajemství, nevysvětlených příběhů...

TVÁŘE

Hluboký námět filmu je ten, který tvoří a vyprávějí emoce natočené za použití světla, barvy nebo zvuků při svém průchodu nebo efektech na tvářích. Ericemu se daří všechny tyto filmové prvky spojit a uvést v soulad a vytváří film jako souhrn vrstev, některých viditelných, jiných skrytých, které zahalují a odhalují pocity Any a Isabel a jejich rodičů, Fernanda a Teresy.

Někdy vidíme, jak se tyto emoce objevují v Aniných doširoka otevřených očích [viz „Setkání s kinem – zachycení okamžiku ve tváři“, str. 24]; jindy cítíme, zejména v případě rodičů, že jde o intimní pocity, které zůstávají neprůhledné a neukazují se ani před ostatními postavami, ani před kamerou. Pod příběhem jich všech se nachází zamlčený a potlačený historicko-politický kontext, stejně jako zůstávají zamlčené emoce a popřená možnost dialogu.

Film začíná promítačem a ženou, která ohlašuje film, a diváky z vesnice – záběry obličejů dokumentární povahy. Pak se přidá fikce, když se nám odhalí tváře dívek, rozrušených z *Frankensteina*, a současně otec, zahloubaný do sebe ve včelařském oděvu, a matka, melancholická, píšící a posílající dopis. Film bude příběhem jejich tváří, toho, co prožívají a co můžeme vyčíst z jejich pocitů a duševních stavů.



SETKÁNÍ A TICHU

Zatímco v sekvenci s netvorem a dívkou u jezera Ana zažívá první ze svých mnoha setkání (později se přidá dům se studnou, studium hub, uprchlík), cítíme, že Fernando a Teresa jsou pohroužení do sebe, do svého soukromého světa. Nevedou mezi sebou žádné hovory a zdá se, že žijí ve vnitřním vyhnanství, v emočním tichu, které vzešlo z války. Tam, na tom „zapomenutém místě, kde se s Fernandem a děvčaty snažíme přežít“, jak píše Teresa v dopise, je dům prostorem izolace, chráněným před vnějším světem zavřenými okny jantarového světla a barvy: „zprávy, které dostáváme zvenčí, jsou kusé a matoucí“, píše v tom samém dopise.

Tento pocit izolace se připomíná i v exteriérech: Hoyuelos je malá vesnice, obklopená rozlehlou krajinou a poli, jako je pole u domu se studnou, a prázdnými cestami, jako jsou klikatící se cesta u domu nebo vyasfaltovaná silnice, po které jede Teresa na kole. V tomto smyslu vlak zaujímá díky svému spojení s vnějším světem privilegované postavení: Ana a Isabel si nebezpečně hrají na kolejkách při čekání na vlak, na místě, kde později uvidíme vyskočit uprchlíka. Teresa veze na nádraží dopis a pozoruje cestující za okénky. Film končí Aniným obličejem a zvukem vlaku.



Pokud je nicméně pro dospělé toto místo izolovaná malá vesnice, jeho tak prázdné a rozlehlé krajiny jinak kontrastují s Aninou malou postavou. Díky škále záběrů celku se pro ni místa jeví ohromná – je to obrovský svět, plný záhad, v nichž je možné riskovat.

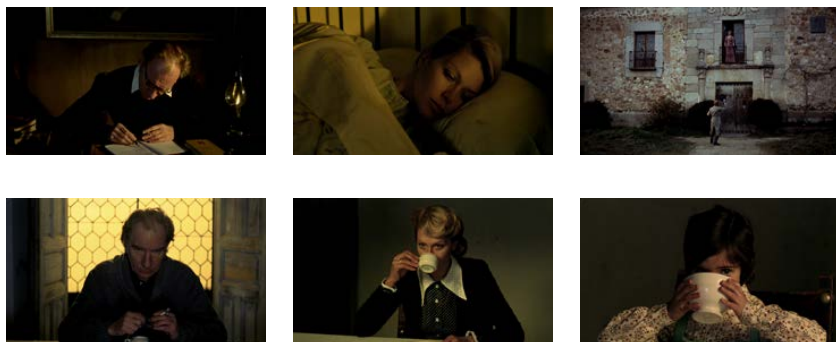
Fernando v noci v domě tráví dlouhé hodiny ve své pracovně, až do svítání píše o úlu a o včelách nebo přemýšlí. Ráno vidíme Teresu probuzenou v posteli, s hlavou nakloněnou na polštáři, zatímco slyšíme, jak Fernando přichází do pokoje – vidíme jeho stín na jejím obličejí – a lehá si do postele. Ale ona zůstává nehybně, tiše, neotočí se k němu, nic neřekne, přemýšlí v duchu. A ačkoliv můžeme na základě malých gest – Teresa z balkonu hází roztržitému Fernandovi klobouk, který si zapomněl, nebo když ho přikryje poté, co ho uvidí spícího za stolem – vycítit jejich vzájemnou náklonnost, téměř v žádném záběru je nevidíme společně. Pokud jde o Anu, ta se pomalu přestane ptát své sestry Isabel a ve druhé části filmu také upadne do mlčenlivosti, do zvědavosti svého vnitřního světa, otevřeného snění a fantazii, úniku od reality.

Postavy spolu proto nakonec více komunikují pohledy a tichem než slovy – můžeme si povšimnout například scény s rodinnou snídaní, jež probíhá v tichu, se všemi čtyřmi postavami natočenými odděleně. To, co si říkají, pochopíme na základě pohledů mezi nimi. Otec se tedy, když vytáhne hodinky, nějakým způsobem vyptává obou dcer, aby zjistil, která z nich byla s uprchlíkem v domě se studnou.

ELIPSA

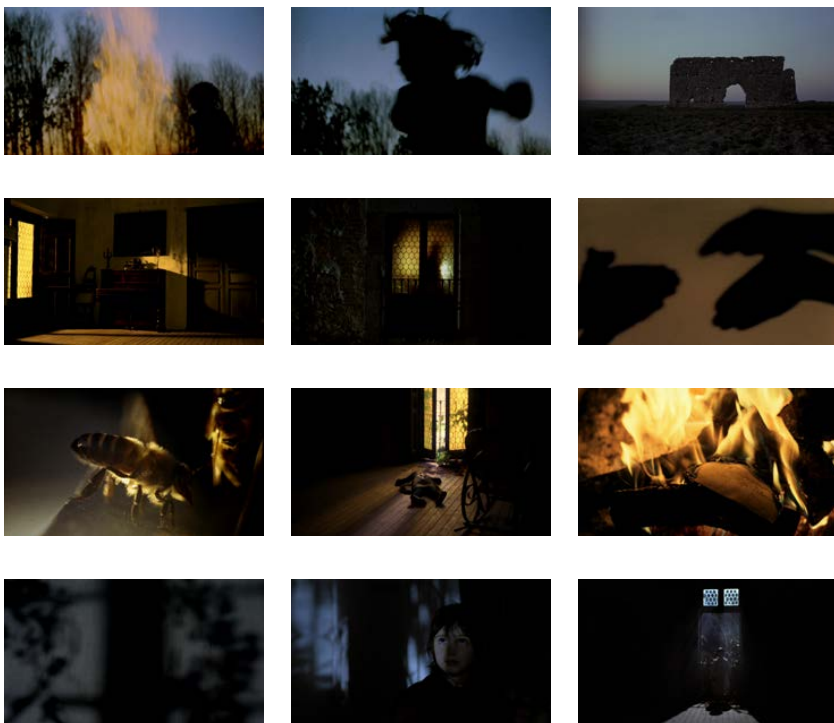
Mnohé z toho, co se ve filmu odehrává, zůstává utajené, zahalené a naznačované pod obrazy nebo mezi nimi formou elipsy [viz „Sekvence. Dům se studnou – zkoumání světa, konstrukce času“, str. 25]. Vzhledem k tomu, že sledujeme zkušenost zasvěcení do světa dospělých z pohledu Any, velká část příběhu zůstává v nejistotě a tajemnu, mimo obraz – vidíme jen kosou, fragmentární část toho, co se odehrává. Film například přináší pouze několik malých detailů o historickém, politickém a narativním kontextu (obálka dopisu, podle níž víme, že Teresa píše někomu z Červeného kříže v Nice, jistě exulantovi) nebo neurčité související informace (pod tichem se ukrývá nepřítomnost, válka, diktatura, sotva patrné z fotek v rodinném albu nebo z dopisu). Ale komu matka píše a posílá dopisy? Co ji odděluje od Fernanda a způsobuje jejich zahloubanost? Co se stalo předtím během občanské války? Kdo je muž, který se ukrývá v domě se studnou? Nejsou to skutečnosti, které by Erice chtěl vyjasnit, možná proto, že sdílíme zkušenost Any a ona tyto skutečnosti také nezná. Důležitá je citlivost tohoto světa, to, jak ho dívka chápe intuitivním, hlubokým a emočním způsobem – všechno to, co její tvář cítí, obsahuje, ví, přeje si, hledá...

Erice tak překrásně zkoumá způsob, jakým obrazy odhalují a zároveň skrývají. Natáčí smrt uprchlíka prostřednictvím jediného nočního záběru celku domu se studnou, v němž se blýskají výstřely – později uvidíme jeho mrtvolu před plátnem v kině (z jeho těla ve skutečnosti uvidíme jediné nahé chodidlo). Ve scéně se snídaní, o níž se zmiňujeme výše, Fernando zjistí, že tam byla Ana, když rozezná hodinky a dívka zareaguje upřeným pohledem, nepochybně znepokojená tím, co se mohlo tomu muži stát. To vše chápeme a vidíme i beze slov. Co ale ve skutečnosti v tom okamžiku Ana cítí, jak popsat ten pohled, jaké jsou její emoce? Vidíme její tvář zvenku, ale co se děje uvnitř? Nad touto neprůhledností, nad tímto tajemstvím, které je filmu vlastní, jsou emoce jako závoje nebo jako lyrické tóny, které můžeme interpretovat jako hudbu na základě zážitku každého diváka.



LYRICKÉ A MALÍŘSKÉ OBRAZY

Pro natočení tohoto zvýšení vnímavosti vůči světu prostřednictvím postavy Any se obrazy skládají z lyrického a malířského pohledu [viz „Otázky filmu ohledně jednoho obrazu“ a „Dialogy s jinými uměleckými díly“, str. 5, 31] spíše než narativního. Vytvářejí rytmy a pocity ze světa, z větru na mesetě, z doteku nažloutlého světla, z červeného odrazu ohně, z modré a studené noci, ze stínů mraků nebo promítnutých rukama na zeď, které odrážejí pomíjivost, plynutí času. Film se podobá vzpomínce, intenzivní evokaci dnů v dětství, v nichž dochází k prvnímu zasvěcení do světa dospělých, kdy všechny smysly jsou otevřené tolika objevům, vystaveným světu, jenž je vnímán jako ohromný.



MEZI VIDĚNÝM A NEVIDĚNÝM, MEZI VĚDĚNÍM A NEZNALOSTÍ – FILM

To vše vytváří poetické napětí mezi tím, co vidíme a nevidíme, mezi tím, co víme a co nevíme. A tak, jako obrazy rýsují na tvářích tolik vrstev, film se nakonec otevře těm nejfantastičtějším a nejsnovějším, když se přes Anu promítají stíny noci a dochází k imaginárnímu setkání s netvorem. Erice tak přechází od dokumentárního pojetí k fantastičnosti a vede nás podstatou filmu a jeho možnostmi (od reality ke snu) a zaměřuje se na Aninu tvář jako na emocionální krajinu.



OBRAZ. NA BALKONĚ – SESTAVENÍ DUŠEVNÍHO ROZPOLOŽENÍ

Sekvence 7 – Timecode: 11:29 až 17:22)

Scéna, v níž se tento obraz objevuje, se odehrává patnáct minut po začátku filmu [sekvence 7]. Fernando, otec Any a Isabel, se vrací domů po pracovním dni (dříve jsme viděli, že je včelař). Posadí se do křesla v pracovně, aby si přečetl časopis, ale vzdálený zvuk filmu *Frankenstein*, na jehož promítání se vydaly jeho dcery, vzbudí jeho zvědavost. Proto se zvedne a otevře balkonové dveře, aby vyšel ven. o pracovním dni mimo domov. Pečlivá časová konstrukce obrazů ve filmu *Duch úlu* se vždy váže k nějaké emoci, k duševnímu rozpoložení, k prožitku, který se otiskuje do postav.

Záběr trvá něco přes minutu a má klidný rytmus, který vyjadřuje čas odpočinku a klidu po pracovním dni mimo domov. Pečlivá časová konstrukce obrazů ve filmu *Duch úlu* se vždy váže k nějaké emoci, k duševnímu rozpoložení, k prožitku, který se otiskuje do postav.

V záběru můžeme rozlišit tři momenty. V první části je statická kamera a my vidíme, jak se Fernando přibližuje ke dveřím a otevírá je – najednou slyšíme zvenku jiné zvuky, zpěv ptáků. Následuje pomalá jízda kamery sledující nehybnou postavu na balkoně, přitom je zvuk promítání stále intenzivnější. Zrovna, když slyšíme „procitněte a pohlédněte pravdě do tváře“, se kamera zastaví a zabírá obraz Fernandovy siluety za šestiúhelníkovými skleněnými tabulemi. Je to třetí okamžik.

V tomto obraze Víctor Erice sestavuje prostřednictvím filmových prvků introspektivní duševní rozpoložení. Kamera nás přibližuje k Fernandově hloubavé postavě, k jeho emocionálnímu pohledu. Obraz je tak s průběhem záběru subjektivnější a stává se vnímavějším nebo odpovídá Fernandovu pocitu a vnitřní zkušenosti. Ta nabývá konkrétní podoby v závěrečné části, kdy Fernando stojí nehybně zády – jako okamžik samoty, ticha, přemýšlení a rozjímání.

Rámování obraz rozděluje vertikálně na dvě části. V pravé části se objevuje Fernando jako nejasný stín skrz okrový povrch průsvitného skla. V levé části vidíme několik domů ve vesnici, odkud přichází zvuk promítání. Fernando je zde také divák, ale ne divák filmu (který zůstává mimo záběr), ale toho časového okamžiku. Erice natáčí tento druh okamžiků, v nichž vidíme věci z dálky, v nichž stojíme tváří v tvář realitě jako krajině. Obraz se tehdy jeví jako zažitý a smyslový jako vzpomínka – vzpomínka na to odpoledne, kdy se promítal *Frankenstein*, ulice vesnice byly prázdné a ze všeho vyzařoval velký klid a mír, v kontrastu s hlasy, které zaznívaly z filmu.

Toto rozdělení mezi interiérem a exteriérem, mezi postavou a světem se skládá také prostřednictvím světla, barvy a zvuku, aby vznikla Fernandova rezervovaná a tichá postava, zahloubaná do svého vnitřního světa, kromě chvil, kdy je s dcerami. Obraz zahrnuje napětí mezi soukromým (vnitřním, intimním) světem a mezi světem vnějším, což je jedno z velkých témat filmu.

Světlo a barva nás odkazují na pozdní odpoledne, kdy kontrastuje vnitřní temno pracovny se žlutým teplem skla, v protikladu k chladnému podvečernímu nebi nad vesnicí



venku. V jedné z předchozích scén vidíme Fernandův obličej „zavřený“ za mřížkou včelařského oděvu a pod stejnou barvou úlu. Tento vizuální rým mezi úlem a domem ukáže vnitřní prostor domu, uzavřený a izolovaný, v kontrastu s vnější realitou.

Podobně vnitřní zvuky domu a zvuky zvenku (ptáci) kontrastují s (fiktivními) hlasy z filmu. Vytváří se dvojitá zvuková vrstva. Ta myšlenka je krásná – svět filmu, fikce, ochromuje nebo přelétá prostřednictvím zvuku, jako by to bylo snění, něco éterického a neuchopitelného – prostor vesnice a domu v poválečné realitě. Film promítá imaginární svět, je to únik před realitou.

V útržku filmu, který je slyšet, *Frankenstein* vyslovuje následující věty: „Nepřejete si snad nahlédnout za mraky a hvězdy nebo se dozvědět, proč stromy rostou a tma se mění ve světlo? Jenže toho, kdo takhle mluví, mají za blázna. Přesto, kdybych mohl zodpovědět některou z těchto otázek, například, co je to věčnost, pranic by mi nezáleželo na tom, že mě nazývají bláznem.“

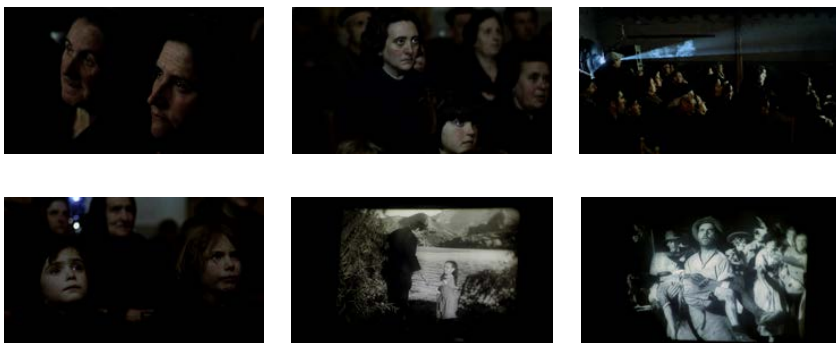
V tomto obraze vnímáme, že Fernando nad těmito věty ohledně tajů života uvažuje a možná si je spojuje s vlastním sněním. Film, odrážející vnitřní svět postav, bude cestou k tomu, co v životě i ve filmu uniká našemu rozumu. Jak vysvětluje Víctor Erice: „Ten název mi ve skutečnosti nepatří. Je vyňatý z knihy, která je podle mého názoru tou nejkrásnější, jaká byla kdy napsána o životě včel a jejímž autorem je velký básník a divadelní dramatik Maurice Maeterlinck. V tomto díle Maeterlinck používá výraz ‚Duch úlu‘, aby popsal toho všemocného, záhadného a paradoxního ducha, kterého včely jako by poslouchaly a kterého se lidskému rozumu nikdy nepodařilo pochopit.“

Dříve i později v této scéně vidíme *Frankensteina* prostřednictvím očí dívek a vesničanů. V tomto obraze se nám tak ukazuje prostřednictvím zvukové projekce jiný úhel pohledu, nepřímé vnímání té zkušenosti, kterou zprostředkovává oddálení, odloučení, pocit samoty, který utváří Fernandovu postavu. Ačkoliv téměř nic nevidíme, ani promítání filmu, ani Fernandův obličej, vnitřně toho vidíme hodně. Ačkoliv je v tomto obraze herec jen stín, silueta, cítíme emocionální výraz jeho postavy, aniž bychom potřebovali slova.

ZÁBĚR. SETKÁNÍ S KINEM – ZACHYCENÍ OKAMŽIKU VE TVÁŘI

(Sekvence 8 – Timecode: 17:22 až 20:57)

Duch úlu začíná příjezdem kina do vesnice Hoyuelos, kde se z promítání *Frankensteina* stane výjimečná událost. Erice vyčlenil pro promítání dva velké úseky – začátek s prologem filmu, v němž ukazuje obyvatele vesnice, kteří tvoří publikum [sekv. 3]; a potom scénu s netvorem a dívkou u jezera a okamžik, kdy otec nese v náručí dívčinu mrtvolu [sekv. 8]. Právě v druhém úseku nám Erice odhaluje obě dívčí hrdinky, Anu a Isabel, prostřednictvím jejich tváří.



Sekvence promítání se střídají se scénami ze života, který se odehrává paralelně, a ukazují otce a matku Any každého zvlášť – Fernanda při jeho práci včelaře a potom doma [viz „Obraz. Na balkoně – sestavení duševního rozpoložení“, str. 25], Teresu, jak píše dopis a veze ho na kole do schránky ve vlaku a potom jak projíždí před kinosálem.

V prvním úseku po sobě následují různé záběry obyvatel vesnice při promítání, mezi nimiž je záběr Any a Isabel. Ve druhém úseku Erice ukazuje znovu obě sestry společně a v protizáběru (dívka s kotětem). Když se mezi listím objeví netvor, vrací se k Aně, lehce rozostřené, s dalšími dívkami po boku. Po detailu na netvora následuje detail na Isabelu. A když dívka nabídne netvorovi květinu, Erice natočí velký detail Any, s očima doširoka otevřenými a lehce zvedající hlavu. Po detailu rukou a květiny se opakuje stejný záběr Any, s intenzivnější emocí – dívka se dívá nahoru, znovu trochu zvedá hlavu a otevírá ústa. Právě tento záběr nás zajímá.

Ericemu se podařilo natočit úžasný záběr vyjadřující hlubokou emoci setkání s filmem. A tato emoce se nachází také v samotném záběru, ve způsobu, jakým režisér dokázal tento okamžik zachytit za použití kamery. Takto na to vzpomínal samotný Erice:

“Možná je to ten nejzásadnější, nejdůležitější okamžik, který jsem jako režisér zachytil. Natáčel se paradoxně zcela dokumentární technikou. Je to jediný záběr v celém filmu, který byl natočený ruční kamerou. Vzpomínám si, že ten záběr natáčel Luis Cuadrado, sedící na zemi naproti Aně, a já jsem mu držel kameru zezadu. Zachytil přesně ten okamžik, kdy Ana objevovala, vzhledem k tomu, že šlo o skutečné promítání, záběry *Frankensteina*, zachytil její reakci na scénu setkání netvora a dívky. Byl to tedy neopakovatelný okamžik, který myslím nemůže podléhat mizanscéně. A v tom spočívá paradox



a zároveň i výjimečnost filmu. Zamysleme se trochu nad tímto filmem, kterému myslím v obecných rysech vládne velice promyšlený záměr stylu. Ale já v tomto filmu považuji za zásadní okamžik ten, v němž se veškerá formální promyšlenost vylije z břehů. A myslím, že je to trhlina, kterou se dokumentární strana filmu dere do fikce, do fikce všeho druhu. (...) a tento okamžik filmu mě skutečně ještě dnes nejvíce dojmá a upřímně si myslím, že to je to nejlepší, co jsem kdy natočil.¹”

V tomto záběru vnímáme, že veškeré zkušenosti z filmu a ze života jsou nerozlišitelné – film je zážitek prožitý diváky, je to setkání. Ana (dětská herečka Ana Torrentová a současně postava Any) tady prožívá skutečný zážitek proměny, objevování a otevření neznámému a nepochopitelnému (proč ji zabil? zeptá se později své sestry).

Erice v tomto záběru natočil skutečnou emoci, ne hranou určitou postavou pro film, ale kterou Ana skutečně prožila. Je to emoce poprvé prožitého, objevení té jiné reality, kterou vytváří film. V té vesnici izolované v poválečném období, film přicházející zvenčí otevírá prostor, který dívkám umožní snít a představovat si, ale také stát se vnímavějšími a ptát se ohledně tajemství života a smrti.

Ve filmovém světě se jedná o jedinečný okamžik, v němž film odhaluje svého hrdinu prostřednictvím emoce, skutečného prožitku vepsaného do jeho tváře. Od této chvíle se budou na Anině tichém a pozorujícím obličejí promítat emoce filmu. Ericova myšlenka je nádherná – na film se lze dívat na *plátně* obličej toho, kdo jej sleduje. Obličej je emocionální krajina.

Kaměře se v tomto záběru podařilo najít a zachytit pravdu a krásu tohoto původního okamžiku a zadržet jej v jeho pomíjivosti. Od této chvíle Anina tvář, zájímavý se o tajemství, bude chtít vidět, aby věděla. Z objevů a nepochopení, z životních zkušeností v dětství se stává zásadní téma filmu – svět vnímaný dětmi, se svým dílem záhady a fantazie.

V závislosti na různých obměnách se na Anině tichém, zvědavém nebo očekávajícím obličejí prostřednictvím světla zobrazí a promítnou současně její otázky o světě a různé formy nebo povahy filmu (od těch dokumentárnějších nebo realističtějších přes lyrické nebo stylizované až po ty bližší fantastičnu prostřednictvím stínů a noci).

¹ Víctor Erice v televizním dokumentu *Huellas de un espíritu* (Stopy ducha, Carlos Rodríguez, 2004).

SEKVENCE.**DŮM SE STUDNOU – ZKOUMÁNÍ SVĚTA, KONSTRUKCE ČASU**

(Sekvence 14 – Timecode: 35:17 až 37:21)

První scéna výpravy k domu se studnou je dobrodružství, hra, průzkum, ale také je to Anino první odhalení dospělého světa [sekv. 14]. Hravý tón ohlašuje prostřednictvím instrumentální verze dětské písně *Vamos a contar mentiras* záběr, který tuto sekvenci otevírá – dívky před krajinou kastilské mesety s domkem v pozadí. Na rozlehlém poli kromě domu vidíme pouze strom a polní cestu v dálce [obr. 1].



1

Je to překrásná kompozice postav ve vztahu k času a prostoru. Dívky běží směrem k domu a Erice pomocí tří prolínaček sleduje jejich pohyb, plynulost času s plutím mraků odrážejících se ve vlastních stínech postupujících po poli a změny světla (v dalších okamžicích filmu tuto konstrukci plynutí času a světla prolínačkami zopakuje) [obr. 2, 3, 4]. Pokud jde o prostor, záběr obsahuje jedno z velkých témat filmu v měřítku zvoleném pro celek – Anin objev rozlehlosti světa (tak prázdná rozloha pole a horizontu), její životní přechod od pozorování (jak jsme ji viděli při promítání *Frankensteina*) k aktivnímu vniknutí do prostorů, které jsou pro ni nové a záhadné, jako domek se studnou.



2



3



4

V záběru, v němž dívky již stojí před domem, hudbu nahrazuje zvuk větru, díky němuž je citelnější neklid a pocit tajemna, které v Aně místo vyvolává. Neslyšíme, co si dívky (viditelné v dálce) říkají, ale Anin šepot ano: „Isabel, Isabel.“ Co potom Ana Isabel řekne, když vejdou do domu, z něhož pak obě vyběhnou? Víme, že v jedné z předchozích scén v ložnici Isabel své sestře vysvětlovala, že netvor žije, protože ho viděla na místě, které zná, a že je to „duch“. Ale tady to, co říká, stejně jako v mnoha dalších okamžicích Du-cha úlu, zůstává skryto, vypuštěno, naznačeno, aby si to divák představil nebo doplnil.

V této druhé části scény Erice vyzdvihuje pohled Any ve vztahu k sestře – ona, ta mladší, čeká, až Isabel dojde ke studně a poté se podívá do domu [obr. 5]. Isabelino jednání vidíme očima Any – Erice natáčí a střihá záběry jejího obličeje jako figuru záběr obličeje a protizá-

běr její pohled [obr. 6, 7]. Z dvaceti šesti záběrů, které tvoří scénu jako celek, je jich jedenáct věnováno dívající se Aně. To, co vidí, je stejně důležité jako výrazy její tváře, které vyvolávají obrazy (dům, studna, stopa...).



5



6



7

Poté, co dívky vyběhnou, postupný přechod do černé uvozuje třetí blok scény. Vrací se stejný záběr a vrací se hudba v pomalejší obměně, ale tentokrát se Ana vrací sama a rozhodně kráčí ke studně. Tento efekt rýmu nebo rezonance, v němž se vrací stejný prostor s časovou variací, je pro tento film velmi charakteristický. Divák si prostřednictvím tohoto střihu spojí časové okamžiky a pozoruje proces změny, Anino učení nebo dospívání a to, jak postupuje k lepšímu poznání světa, jenž ji obklopuje. Aniž by byly potřeba dialogy, natáčí se Anina psychologická proměna – její odvaha a zvědavost prozkoumat na vlastní pěst místo, které na ni předtím, když jí sestra řekla o „duchovi“, který tam žije, tak zapůsobilo, že zůstala stát stranou. Erice tak prostřednictvím srovnání obou záběrů vytváří velmi pěknou elipsu scén, které mohly mezi oběma okamžiky být (a v nichž by se Ana rozhodla, že se k domu vrátí sama) [obr. 8, 9, 10].

Od této chvíle samotný Anin pohled představuje celý zážitek obsažený v této scéně, jako postupný vývoj její zvědavosti a nejistoty – prozkoumá čtyři prázdné prostory (studnu [obr. 11], vnitřek domu [obr. 12], stopu [obr. 13], krajinu [obr. 14]. V této prázdnotě se otevírá prostor spekulaci, fikci nebo vyprávění – jaký příběh může spojovat stopu po botě se studnou, domem a polem? Je to prostor představivosti, vyprávění (aktivovaný dříve objevením



8



9



10

filmu), ale také rysů skutečnosti – stopa boty mnohem větší, než je Anina noha, která jí možná evokuje velikost a přítomnost netvora, pro ni obra, ale která je pro diváka známkou toho, že v domě před nedávnem byl nějaký dospělý. Tato hra s tím, co to nepřítomné může zpřítomnit, je jedna z nejhezčích poetických myšlenek filmu o nejednoznačnosti a subjektivnosti úhlu pohledu.



11



12



13



14

Scéna trvá téměř pět minut a její vytrvalý rytmus odpovídá dívčinu opatrnému zkoumání nového místa. Proto je tak důležité, že se záběry dívající se Any opakuji. Zdůrazňují a zintenzivňují to, co vidí, protože každý pohled je krok kupředu – nejdřív vidí studnu a hledá odpověď ozvěny [obr. 15], potom hodí kámen (který slyšíme velmi intenzivně, abychom se ještě více ztotožnili s Aniným úhlem pohledu vůči každému hmotnému detailu toho prostoru) [obr. 16, 17].

Potom se přiblíží k prahu domu a přelétne ho pohledem – prostřednictvím panoramatického pohledu – až k části, která zůstává ve stínu [obr. 18, 19, 20]. Když vyjde ven, všimne si stopy (po dvou záběrech prázdné stopy ve třetím vidíme pomalý pohyb Aniny nohy, až ji umístí do stopy) [obr. 21, 22, 23]., zde její pohled odpovídá nebo spojuje stopu s oním místem, když se dívá do krajiny (nejdříve vidíme, jak vyndá nohu ze stopy, a pak, jak sleduje horizont).



15



16



17

Stejně tak, jak je pro ni příliš velká stopa, je příliš velká i krajina, i svět. Co se nachází za tím, co vidíme, jaká tajemství nebo příběhy se skrývají v té stopě, v domě, na poli a na obzoru? Nacházíme se právě v protipohledu zarámování krajiny, které tuto scénu otvíralo, uvnitř toho záběru – dívka začala hrát hlavní roli v prožitku.



18



19



20



21



22



23



SOUVISLOSTI MEZI OBRAZY



*Hodina hudby (muž a žena hrají na virginal),
Johannes Vermeer (kol. 1660)*



*Geograf,
Johannes Vermeer (kol. 1668-1669)*



*Žena s váhami,
Johannes Vermeer (kol. 1662-1664)*



Duch úlu



Interiér,
Vilhelm Hammershøi (1901)



Otevřené dveře,
Vilhelm Hammershøi (1905)



Interiér s výhledem do vnější galerie,
Vilhelm Hammershøi (1903)



Duch úlu



Duch úlu

DIALOGY MEZI FILMY: DUCH ÚLU, KREV A ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU. DOSPÍVÁNÍ – MEZI VNITŘNÍM A VNĚJŠÍM SVĚTEM

Ve filmu *Krev* (*O sangue*, 1989), který natočil Pedro Costa, jsou Vicente a Nino dva bratři, jejichž nemocný otec často odchází z domu a s nímž mají komplikovaný vztah. Po otcově smrti Vicente tuto skutečnost zamlčí všem kromě Clary, mladé učitelky, do níž je zamilovaný a jíž důvěřuje. Je to film o složitých rodinných vztazích (jejich strastech a radostech), učení, dospívání obou bratrů po odchodu postavy otce.

Stejně jako *Duch úlu* je *Krev* film plný elips a ticha, v němž zůstává mnoho narativních událostí záhadných a neobjasněných, např. otcova smrt. Víctor Erice i Pedro Costa se zajímají méně o události než o emocionální svět a o to, co z něj se skrývá a zračí v tvářích. Oba režiséři zkoumají světlo na tvářích, izolují je, promítají na ně hnutí myslí postav, to, co vidí, co se jich dotýká, co slyší. Postavy jsou neprůhledné a rezervované, zahloubané do sebe a málo komunikativní.

Introspekce a rezervovanost obou bratrů, ponořených do svých myšlenek, do svého vnitřního světa, v napjatém, konfliktním a klaustrofobním rodinném prostředí, se projevují prostřednictvím záběrů, které izolují jejich postavy ve strnulých pozicích, se světlem a stíny, jež zachycují jejich emocionální protiklady, to, co tváře nevyjadřují.



Krev, výrazy na Clařině tváři v různých sekvencích filmu



Krev – na prvních dvou obrazech je Nino (mladší bratr), na třetím Vicente

Introspekce a rezervovanost obou bratrů, ponořených do svých myšlenek, do svého vnitřního světa, v napjatém, konfliktním a klaustrofobním rodinném prostředí, se projevují prostřednictvím záběrů, které izolují jejich postavy ve strnulých pozicích, se světlem a stíny, jež zachycují jejich emocionální protiklady, to, co tváře nevyjadřují.

Takto eliptický střih ponechává řadu aspektů děje odsunutých, sotva tušených nebo nastíněných. Rodinný děj je totiž plný minulých událostí, které ovlivňují postoj obou chlapců, ale které jsou sotva vysloveny nebo vysvětleny (například příběh otcovy nemoci nebo nejasná minulost se strýcem). Když otec zmizí, Vicente a Nino se musejí naučit žít bez něj, což znamená zároveň břemeno i osvobození. Musejí objevit sebe samé a ve vztahu k ostatním – z toho vyplývá blízkost, pochopení, důvěra, láska, jež Claru a Vicente spojují. Je to volený vztah, pramenící z porozumění obou, k němuž téměř nepotřebují slova, jako v gestu, kdy jí Vicente podá ruku. Zarámování oba spojuje v záběrech jejich společných cest, na ulici nebo v lese. Střih spojuje jejich tváře prostřednictvím pohledů, toho, co si říkají beze slov.

Mezi oběma filmy můžeme načrtnout další zajímavou filmovou souvislost – kontrast mezi interiéry a exteriéry. V obou filmech zůstává rodinný prostor uzavřený a utlačující – můžeme srovnat strýcův dům v *Krvi* s domem v *Duchu úlu*. Filmy se naopak téměř magicky mění během natáčení vnějších krajin, přírody, lesa nebo řeky... Obzvláště ve filmu *Krev* kontrastuje nepohodlí a utlačování, které Vicente a Nino pociťují doma, s lyrickou otevřeností, kterou těmto postavám nabízí příroda – nádherný a záhadný svět, otevře-



Krev (1989)

ný představám, éteričnosti (mlha, vítr, měsíční svit...), dobrodružství a fikci. Také ve filmu *Duch úlu* se příroda stane téměř přízračná a fantastická, když Ana uteče a zdá se jí o netvorovi.



Krev (1989)



Začátek školního roku (1956)



Duch úlu (1973)

Jak Pedro Costa, tak Víctor Erice jsou filmoví tvůrci a cinefilové. Costa se vzdělával na projekcích v Portugalské filmotéce a znovu objevuje záběry ze své filmové paměti. V případě filmu *Krev* jsou obzvláště významné ozvěny Jeana Cocteaua a jeho snových prostředí¹, němých filmů Carla Theodora Dreyera² a Friedricha W. Murnaua,³ které rezonují v expresionistických krajinách nočního lesa a plastické práce se stíny. Také se zde objevují ozvěny filmů *Lovcova noc* (The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955)

1 Jean Cocteau (1889–1963) byl básník, spisovatel, malíř a filmař. Mezi jeho filmy vynikají *Krev básníka* (Le sang d'un poète, 1930), *Kráska a zvíře* (La Belle et la Bête, 1945), *Orfeus* (Orphée, 1950) a *Orfeova závěť* (Le testament d'Orphée, 1959).

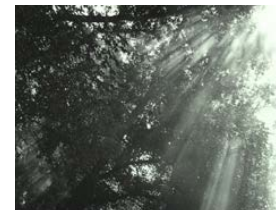
2 Carl Theodor Dreyer (1889–1968) je významný dánský filmař. Film, který se nejvýrazněji ožívá v *Krvi*, je *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (1932). Jeho další neopomenutelné filmy jsou *President* (1919), *Utrpení Panny orléanské* (1928), *Slovo* (1955) nebo *Gertruda* (1964).

3 I přes svůj krátký život je F. W. Murnau (1888–1931) nepostradatelný filmový tvůrce. Mezi jeho filmy patří *Nosferatu*, *symfonie hrůzy* (1922) a *Východ slunce* (1927), který se obzvláště výrazně projevuje v *Krvi*.

v *Ninově zkušenosti* a *Žijí v noci* (They Live by Night, Nicholas Ray, 1948) v příběhu útěku Vicenta a Clary. Jsou to odkazy na intenzivní černobílé filmy, jejichž moc se ukazuje i v *Krvi*, kde zkoumání světla a tmy, obličejů a krajin otevírá v realitě cestu k jiným světům. K něčemu podobnému dochází i ve filmu *Duch úlu* prostřednictvím setkání dívek s filmem *Frankenstein* (James Whale, 1931) a pozdějších nočních sekvencí plných tajemna.

V tomto smyslu můžeme nalézt spojitost také s filmem *Začátek školního roku* (Rentrée des classes, Jacques Rozier, 1956). V Rozierově filmu, zejména v dlouhé sekvenci s chlapcem v řece, otevřenost krajině ve vztahu k proporci postav v mnohých záběrech v exteriérech může být chápána jako únik od každodennosti k průzkumu světa – prostřednictvím světla, stínů, zvuků –, jeho krásy a tajemna.

Podobnost mezi všemi třemi filmy můžeme vidět například v natočení lesů a stromů, mraťů, krajin ve dne a v noci, rozlehlých obzorů, řek... Natačení skutečnosti vytváří překrásné efekty prostřednictvím vizuální stylizace, až dojde k proměně postav na něco lyrického, magického a dokonce fantastického.



Začátek školního roku (1956)



Krev (1989)

DIALOGY S JINÝMI UMĚLECKÝMI DÍLY

FRANKENSTEIN (MARY W. SHELLEYOVÁ A JAMES WHALE) A DER SANDMANN (E.T.A. HOFFMANN)

Původ filmu *Duch úlu* se nachází ve znovuobjevení klasického filmu *Frankenstein* Jamese Whalea, na který Erice narazí při sledování televize.

Erica znovuobjeví film, znovu si přečte román Mary W. Shelleyové a tak znovu oživí svůj zájem ani ne tolik o Whaleův film jako o literární mýtus: „Film vycházel z úvahy o moderním osudu některých literárních a filmových mýtů, které jsou dnes na pokraji vymizení, jsou znehodnocené, staly se z nich fetiše prostřednictvím manipulace, již byly vystaveny,“ vysvětloval samotný režisér v rozhovoru vydaném v roce 1976.

V tom prvním náčrtu, z něhož se později stal *Duch úlu*, Erica vymýšlel příběhy okolo osudu postav románu, ale také jeho samotné autorky, uzavřené do jakési léčebny pro duševně choré. To byl závěrečný obrat, který si pamatoval z mnoha filmů německého expresionismu, jehož stylem se film chtěl inspirovat (od *Kabinetu doktora Kaligariho* po sérii *Doktor Mabuse* Fritze Langa). Tento směr scénáře se však radikálně změnil, když Erica narazil na obraz z Whaleova filmu:

„Od chvíle, kdy jsem si vybral toto téma, jsem měl na pracovním stole obraz z filmu *Frankenstein* Jamese Whalea, který jsem si vystříhl. Tento obraz, jeden z nejznámějších, zobrazoval setkání netvora s dívkou na břehu řeky. Jednou ráno, když jsem se na ten obraz znovu podíval, jsem ucítil, že je v něm všechno obsaženo. Ten obraz v jádru shrnoval můj vztah k tomu mýtu.“¹

Tak Erica nechal stranou literární přepis mýtu o Frankensteinovi a rozhodl se pro ten filmový. Neznamená to, že by literární odkazy nebyly ve filmu mnohokrát zastoupené², ale jde o to, že jsou nyní jiné povahy. Shelleyová napsala dílo *Frankenstein neboli moderní Prométheus* roku 1818. Duchu úlu vychází nakonec z filmové adaptace z roku 1931, nicméně jsou zde velmi patrné dějové paralely s povídkou *Der Sandmann* („písečný muž“) německého romantického autora E.T.A. Hoffmanna. *Der Sandmann* vyšel v roce 1816, tedy o něco dříve než román Shelleyové. Oběma dílům je společný romantický duch, náklonnost ke gotickým světům, k tomu, co se skrývá za stíny. Hlavní postavy filmu *Duch úlu* nás velmi jasně odkazují na postavy díla *Der Sandmann*, počínaje Anou (románový Nataniel), rodiči nebo samotným netvorem (písečný muž), ale také na některé jeho dějové obraty.³

1 Ángel Fernández-Santos a Víctor Erice, *“El espíritu de la colmena (guión)”*, Elías Querejeta ediciones, 1976, str. 141.

2 *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988) si uchovává mnoho podobností s původním projektem filmu *Duch úlu*.

3 Uvedme několik příkladů: Písečný muž se pro Nataniela zhmotní v Coppeliu – duch se pro Anu zhmotní v uprchlíkovi / Když Nataniela objeví Coppelius, Nataniel onemocní a zachvátí ho horečky. Po probuzení se jako první zeptá na písečného muže – Ana onemocní po svém setkání s netvorem. Po procitnutí znovu vyvolává ducha / Pro Claru se mohla epizoda s Coppeliem odehrát pouze v Natanielově představivosti – Setkání Any s netvorem je možné označit pouze za snové / Oči jako téma a hlavní posedlost v průběhu celé povídky – Aniny oči, oči Dona Josého.

ŽIVOT VČEL (MAURICE MAETERLINCK)

Konečně mezi těmito literárními odkazy nemůžeme vynechat ten nejzřejmější, který inspiroval samotný název filmu a který Erica převzal z pojednání o včelařství belgického divadelního dramatika a esejisty Maurice Maeterlincka *Život včel*. Maeterlinck, nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1911, vydal *Život včel* o deset let dříve, v roce 1901. Je to esej, v níž stojí:

„[Královna] není jeho královnou tak, jak by se tomu rozumělo u lidí. Neudílí tam rozkazů: jako poslední z jejích poddaných je podrobena skryté a svrchované moudré moci, kterou zatím nazveme „duchem úlu“ (...). (...) Kde vlastně jest, než jest vtělen „*duch úlu*“? (...) Naopak, krok za krokem sleduje všechny okolnosti jako poslušný a hbitý otrok, jenž dovede využít rozkazů pánových třeba sebe nebezpečnějších. (...) Disponuje nelítostně, ale diskrétně, jako by byl podřízen nějaké veliké povinnosti, bohatství, štěstí, svobodě, životu celého odřikavého národa. (...) Tento duch jest opatrný a šetrný, ale nikoli lakomý. Zná, jak se zdá, nádherné a poněkud rozpustilé zákony přírody týkající se lásky. (...) Řídí práci každé dělnice. (...) „Duch úlu“ určuje konečně také chvíle veliké roční oběti přinášené géniu druhu, totiž rojení, kdy celý jeden národ, dospělý vrcholu blahobytu a moci náhle přenechává příštímu pokolení veškeré své bohatství, své paláce, svá obydlí, ovoce své námahy a odchází hledat v dáli nejistou a chudou novou vlast. To je čin, který, ať je vědomý čili ne, jistě přesahuje lidskou morálku.“⁴

Odkazy na dílo *Život včel* mají explicitní podobu v postavě Fernanda, který je včelař a odborník na svět včel, jehož dvakrát uvidíme, jak si zapisuje do sešitu text. Jedná se ve skutečnosti o doslovnou citaci Maeterlincka, konkrétně kapitoly věnované založení úlu:

„Někdo, komu jsem nedávno ukazoval ve svém skleněném úlu, kolečko pohybující se stejně znatelně jako kolečko v hodinách. Někdo, kdo jasně viděl ohromné vzrušení pláství, záhadné a šilené pozdvižení dělnic nad buňkami s vajíčky, rušné mosty a schodiště z vosku, spirály včelí královny, rozmanitou a ustavičnou činnost roje, neochabující a marné úsilí, horečnaté cesty ven a dovnitř, potlačovaný spánek ohrožující zitřejší práci, věčný spánek smrti, daleko od místa nepřipouštějícího nemocné ani hrobky. Někdo, kdo to všechno pozoroval, a jakmile pominul údiv, rychle odtrhl zrak, v němž se zračil smutek a zděšení.“⁵

Tento druh textů, stejně jako další, například báseň Rosalíe de Castro, kterou čtou děti ve škole („Spadnu tam / odkud padlí už nevstanou“) násobí odkazy na smrt během celého filmu. Nastolují velmi odhodlaný tón, který odpovídá citacím z filmu *Frankenstein* a samozřejmě také celému námětu, totiž Aninu dobrodružství.

4, 5 Maeterlinck, M. (1928). *Život včel*. Praha: Zemědělské knižkupectví A. Neubert. Přel. Václav Lípá.

VERMEER, REMBRANDT, CARAVAGGIO, ZURBARÁN

Ke všem těmto literárním citátům je potřeba přidat citace ze světa malířství. Hlavní kameraman v této souvislosti řekl: „Vzpomínám si, že Erice (...) mě vzal do restaurace, (...) abychom se spolu podívali na světla, na barvy. A přinesl mi Vermeerovy a Rembrandtovy rytiny, kvůli žlutým světlům a nazelenalým stínům, které ho zajímaly.“ Vliv holandského malíře Vermeera van Delft ze 17. století je velmi patrný ve všem, co se týká ztvárnění Teresy, matky, v prostředí domu, zejména když ji na začátku filmu vidíme psát dopis poblíž velkého okna s charakteristickým prosklením, které napodobuje šestiúhelníkové tvary mřížek úlů, nebo když vestoje hraje s nezájmem a nepozorně na klavír nějaké tóny.

Ve vztahu s obrazovými vlivy ve filmu *Duch úlu*, ať už světelných, tak ikonografických, se



Duch úlu

často zmiňují také Caravaggio nebo Zurbarán, ale k sestavení těchto „Teresiných portrétů“ nepochybně posloužily Vermeerovy obrazy. Je pravda, že pro Vermeera je charakteristická jasná a teplá atmosféra a očividně šťastné postavy, ale na určitých obrazech, jako jsou *Žena vážící perly* (kol. 1662–1664) [viz „Souvislosti mezi obrazy“, str. 27], *Hráčka na loutnu* (kol. 1664) nebo *Píšící žena ve žlutém* (kol. 1665–1670), je patrná ponuřejší nálada, s přímým světlem, jež vyzdvihuje postavy z pozadí ve stínu, který občas dosahuje až na popředí obrazu. Vermeerovo dílo v každém případě tvoří nevyčerpatelný ikonografický zdroj, který se nezastavuje u Teresy, jež by klidně mohla být jednou z těch žen píšících nebo čtoucích milostné dopisy nebo hrajících na virginál, které jsou pro Vermeera tak charakteristické. Ale nemohli bychom snad také spojit Fernanda zavřeného ve své pracovně s vědci, které si malíř vybral pro obrazy *Astronom* (kol. 1668) či *Geograf* (kol. 1668–1669)? [Viz „Souvislosti mezi obrazy“, str. 27]. A kromě toho, obraz Vermeerova současníka Emanuela de Witteho s názvem *Interiér s ženou u virginálu* (kol. 1665–1670) je znepokojující svou prorockou ikonografií – žena hrající na virginál u okna a v sousední místnosti, na konci chodby tvořené dvěma otevřenými dveřmi, zametající služka. Vypadá to vskutku jako scéna z filmu *Duch úlu*.



*Hodina hudby (muž a žena hrají na virginál),
Johannes Vermeer (kol. 1660)*



*Žena vážící perly,
Johannes Vermeer (kol. 1662-1664)*



*Geograf,
Johannes Vermeer (kol. 1668-1669)*

PŘIJETÍ FILMU

Velká část ranějších interpretací filmu *Duch úlu* se zaměřuje na jeho domnělé politické poselství. To je velmi obvyklé u mnoha španělských filmů z té doby, zejména u těch s největším mezinárodním ohlasem, jako jsou např. filmy Carlose Saury. Jeden z nejvýznamnějších textů, které s určitými odchylkami trvají na tomto interpretačním modelu, je text Fernanda Savatera, *Riesgos de la iniciación al espíritu* (Rizika zasvěcení do duše), který vyšel poprvé v roce 1976 jako prolog k vydání scénáře Víctora Ericeho a Ángela Fernándeze Santose a který samotný Erice považuje za jeden z nejlepších textů, jež o svém filmu četli:

„Úl, v němž se zmitá Ericeho duch, je bezpochyby Španělsko. Bylo by stejně absurdní vytrhnout film z kontextu tím, že na tento fakt zapomeneme, což by ho degradovalo na nekonkrétní alegorii, jako omezit celý jeho význam na zvláštní španělský historický zmatek. Duch má rád konkrétno, ale nasává z něj sílu, aby překročil jakoukoliv historku. Je historický, poukazuje na dějiny a uvědomuje si je, ale nezůstává kvůli nim uzavřený ve svých nesnázích. Máme co do činění s promyšleným odsouzením fašismu, jehož estetická a etická věrohodnost jej bohužel nutí vybočit ze striktně politických, tedy strategických kolejí antifašismu.“

To, že se jedná o film, který využívá stejné prostředky jako mnoho dalších současných španělských filmů, ale přidává jim další význam, neuniklo tehdejší nejostřejší kritice, včetně intelektuálů, např. právě Savatera, pocházejících z oblastí, jako je filozofie. To je také případ Eugenia Triase a jeho textu *Cerrar los ojos*, vydaného hned v roce 1973, kdy byl uveden film:

„Očividně jsou to všechno symboly, jedovatá houba je symbol, dívka, květina a Frankenstein jsou symboly, kočka, studna, lebka, partyzán... Ale tyto symboly nejsou rozložené, neukazují se ve významech, neodkazují k velkým slovům, jako je Zlo nebo to Zakázané. Jsou to tato skutečně ztělesněná slova, a právě proto provoněná, jako je tomu v případě jedovaté houby, nebo lesknoucí se, jako je tomu u rámu z úlu. Je vhodnější mluvit o indiciích, o stopě, jako je ta, která se rysuje u studny, jako jsou chybějící oči rozkošného Dona Josého (...). Můžeme sledovat ty indicie, které jsou před našimi zraky, jsou viditelné pro toho, kdo je dokáže vidět. Můžeme sledovat ty šípky (...) a tehdy se skutečně zjeví vesmír.“

Mezinárodní kritika se však ve velké míře chytla do této interpretační pastí. Psaly se poslední roky frankismu a vše, co pocházelo ze Španělska a připomínalo sebemenší kritické poselství, se vykládalo ve prospěch těchto symbolů a parabol. V některých případech docházelo až k šílené přehnané interpretaci (například dopis se známkou s Frankovou podobiznou, který je spálen na hranici jako alegorie konce režimu). Část španělské kritiky naštěstí okamžitě odhalila skutečné kvality filmu, jeho formální objevy, a právě tyto interpretace se postupem času prosadily. Jako příklad uveďme text *El silencio y el mito* (Ticho a mýtus), jehož autorem je Juan Miguel Company a který pochází také z roku 1973:

„Ericeho dílo přináší nový druh vidění, filmové reality. Otevřená, básnická a hudební struktura nahrazuje uzavřené vyprávění, obvyklé mechanismy fabulace, které jsou tak nakloněné divákovi a jsou vlastně severoamerickému filmu. Již nelze mluvit o *fikci*, o postavách psychologicky definovaných v souladu s již existujícími klasickými formami. Filmový prostor se najednou proměňuje v symbolický prostor (...) a ten slouží jako zesilovač ústředního motivu, který můžeme provizorně definovat jako opakující se téma přítomnosti-nepřítomnosti.“

Z filmu, který umisťuje samotnou kinematografii do středu svého vyprávění a činí z ní motor svého dramatického mechanismu, se nevyhnutelně stala pro mnoho filmových nadšenců kultovní záležitost. Mezi ně patří Američan Monte Hellman, který Ericeho film nejen začlenil do námětu jednoho ze svých filmů (*Cesta nikam*, 2010), ale také obvykle uvádí Ducha úlu jako svůj naprosto nejoblíbenější film. O svém zážitku z pohledu diváka filmu píše:

„Néstor Almendros mi řekl, abych se podíval na Ericeho *Ducha úlu*, protože věděl, že potřebuji španělského kameramana, a protože práci Luise Cuadrada považoval za tu nejlepší, jakou kdy viděl. Věděl, že Cuadrado film natočil, když už byl téměř slepý. Držel se popisů asistenta a říkal mu, kam má umístit světla. Almendros nevěděl, že krátce nato zemřel na mozkový nádor.“

Film jsem viděl více než tucetkrát, víckrát než kterýkoliv jiný ze svých oblíbených filmů. Nikdy mě neunaví – každé zhlédnutí mě ještě více obohatí. Film svá tajemství odhaluje pomalu. Je to tajné a záhadné dílo, které pojednává o těch nejhlubších tajemstvích, tedy o stvoření a smrti. Pojednává také o rodinných vztazích – mezi mužem a ženou, otcem a dcerami, sestrou a sestrou – a o snaze každé postavy o komunikaci, a zároveň o izolaci postav, o jejich zásadní izolaci. Je to tedy film o filmu samotném a o jeho schopnosti zaplavit naše sny, probudit naši prožitou zkušenost a naše strachy.“¹

1 Monte Hellman, „L'Esprit de la ruhe de Víctor Erice“, Positif n° 400, červen 1994, s. 48–49.

V – PEDAGOGICKÉ NÁVRHY

PŘED ZHLÉDNUTÍM FILMU

Může být zajímavé stručně představit postavu Víctora Ericheho – jednoho z významných moderních španělských a evropských filmařů.

Je vhodné zasadit film do historického rámce, do něhož spadá – první roky diktatury Franciska Franka po konci španělské občanské války. Co o tomto historickém okamžiku víme? Pátrejme trochu před sledováním filmu.

Můžeme se podívat na filmové plakáty a studenti ať přijdou s hypotézami, o čem může film být nebo jak si ho představují.

PO ZHLÉDNUTÍ FILMU

HODNOTA OBLIČEJE

Jak je uvedeno v různých komentářích, přítomnost a hodnota obličejů ve filmu Duch úlu je zásadní. Mnoho sekvencí je spojeno detailními záběry a v mnoha okamžicích filmu se filmař zastavuje před obličejem Any nebo jiných postav, téměř vždy mlčenlivými. Někakým způsobem se zdá, že čas se před tvářemi zastavuje, a máme pocit, že se přibližujeme soukromí osob v čase, kdy nám připadají neproniknutelné.

Můžeme začít společným připomenutím a sestavením seznamu obzvláště emocionálních výrazů ve tváři (např. Ana a Isabel v kině, Teresa, když odjíždí vlak, do jehož schránky hodila dopis, rodinná snídaneň po smrti uprchlíka, Ana před zjevením Frankenstein, Ana v noci na balkóně na konci filmu...). Snažme se být co nejvíce vyčerpávající. Uvědomíme si, jak moc jsou obličeje ve filmu přítomné!

Dále si můžeme vybrat některé z těchto okamžiků, které si pamatujeme obzvláště intenzivně, a aniž bychom si je zatím znovu pouštěli, pokusit se detailně je popsat na základě vzpomínek. Jaké bylo světlo na obličejích? A pozadí záběru? Jaký výraz měl? S jakým duševním stavem si ten záběr spojujeme? Zapišeme si své popisy založené na vzpomínce.

Poté se znovu podívejme na uvedené útržky. Uvidíme, jak se zhmotnily v naší paměti a možná blíže odpovídají realitě filmu nebo v nás vyvolaly nějaký další obraz. Hodnocení nezáleží na tom, jak moc vzpomínka odpovídá, nebo ne, ale záměrem tohoto cvičení je mluvit o dojmech, které v nás film vyvolal, a zároveň při druhém zhlédnutí dosáhnout větší pozornosti.

Po zhlédnutí a komentáři můžeme prozkoumat detailní záběry v průběhu filmu při „vytváření snímků“ přesných okamžiků obličejů

během filmu – jde o zastavování obrazu v okamžicích, které nám připadají nejzajímavější nebo nejintenzivnější, a o vynětí odpovídajících obrazů.¹ Je zajímavé snažit se být vyčerpávající a zachytit všechny detailní záběry filmu (např. se rozdělíme do skupin a každá skupina se zaměří na detailní záběry jedné osoby nebo jedné části filmu) tak, aby jednotlivé zachycené obrazy umožnily průřezovou analýzu a upřesnění filmu z tohoto pohledu.

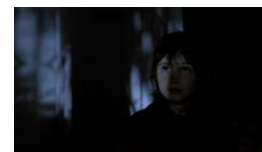
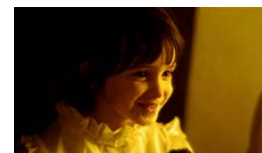
„Kolekce“ tváří nám umožní analyzovat vztahy, společné rysy atd. Jeden z prvků, které budeme prostřednictvím snímků pravděpodobně pozorovat, je světlo na obličejích.

SVĚTLO NA OBLIČEJÍCH

Pozorujeme a analyzujeme světlo, ať už prostřednictvím vytvořených snímků, nebo přímo při opětovném zhlédnutí ukázek a zastavování se u detailních záběrů. Bude velice důležité najít slova k popisu světla a jeho dopadu na tváře. Uvidíme, že o světle často mluvíme za použití slov pocházejících z jiných oblastí (tedy synesteticky) a prostřednictvím dvojic, například měkké nebo tvrdé, teplé nebo studené a přímé či rozptýlené světlo. Mluvíme také o směru – boční, čelní, třičtvrtě nebo protisvětlo. Existují dvě světelná schémata, která se v průběhu filmu obzvláště významně opakují – osoby poblíž okna (např. Teresa píšící dopis nebo Ana v otcově pracovně) a odrazy a stíny na tvářích (např. Ana pod stromy nebo v noci u jezera).

Po pozorování záběrů filmu se můžeme i my pokusit udělat své vlastní záběry nebo fotografie obličejů na světle. Můžeme vycházet například z osob nacházejících se u okna, tak aby světlo dopadlo na jejich obličej (nenatáčíme je v protisvětle). Zaměříme se na to, jak dopadá, pozměníme pozici postav ve vztahu ke zdroji světla (tak, aby se od něj oddálili, aby změnili natočení obličeje apod.), budeme pozorovat, jak se světlo mění v různých částech dne...

¹ Všechny programy na přehrávání filmů mají svůj způsob, jakým vytvořit snímek (což je lepší než klávesa „print screen“). V programu VLC se tato možnost aktivuje v Nastavení/Video a klávesová zkratka pro vytvoření snímku je Command + S.



POHLEDY

Stejná kolekce snímků tváří nám umožní také konstatovat, že se mnoho sekvencí filmu skládá z pohledů – pohledů mezi postavami, které ve většině případů mlčí a dívají se na sebe, a pohledů na svět (zejména v případě dívek). Jedná se o stříhovou figuru, která je ve filmu zásadní a kterou známe jako pohled/protipohled (když jde o pohledy mezi postavami) nebo jako záběr/protizáběr (když se postavy dívají do prostoru nebo krajiny).

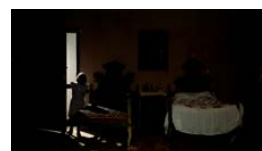
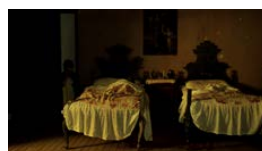
Můžeme analyzovat některé z těchto sekvencí a zaměřit se zejména na směr pohledů a postavení kamery vůči postavě, která se dívá, a té postavě nebo tomu, na co se dívá. Uvidíme, že k vytvoření vztahů prostřednictvím stříhu je směr pohledů a osa, ze které se natáčí, zásadní, neboť pokud si neodpovídají jako diváci, nevytvoříme si na základě pohledů vztah mezi záběry. Můžeme si například také pohnout se snímkem a vytvořit nové vztahy.

Je také zajímavé provést stříhové cvičení. Můžeme to udělat za použití videokamery a programu pro úpravu videa nebo jednodušeji s fotkami. Je zajímavé tuto aktivitu uskutečnit ve skupinách. Každá skupina natočí jeden až tři záběry dívající se postavy a vyfotí několik cílů, na které by se mohla dívat (osoby a prostory). Potom dáme dohromady materiál všech a sestavíme na základě pohledů malou sekvenci (pohledy/protipohledy).

PROMĚNY SVĚTLA V PROSTORECH

Stejně jako je ve filmu *Duch úlu* výjimečná práce se světlem na tvářích, je výjimečná také práce se světlem v prostorech, ať v interiérech, tak v exteriérech. Navíc se v průběhu filmu opakuje tok času ve stejném prostoru nebo krajině, které světlo proměňuje, ať už proto, že se natáčejí ve velmi odlišných denních dobách (brzy ráno, v poledne, odpoledne, při soumraku, v noci), nebo proto, že světlo ovlivňuje meteorologie (je zcela odlišné za slunečného dne a za dne s olověnou oblohou nebo pár mraky).

I my můžeme pozorovat své blízké okolí a vybrat si místo, z něhož sestavíme svůj vlastní *Deník světla* nebo *Deník ročních období*. Po analýze charakteristik tohoto prostoru si vybereme, jaké může být nejvhodnější zarámování, abychom ukázali plynutí hodin a dní. Zachováme stejné zarámování a budeme fotit daný prostor v různých časech v tom samém dni (bude-li to možné, také při soumraku, v noci a za úsvitu) a/nebo v průběhu dní během dlouhého časového úseku (např. od podzimu do jara). Lineární výstava této série fotografií, kdy umístíme fotky do řady, jednu vedle druhé, bude pěknou ukázkou toho, jak světlo a roční období proměňují prostory.



MAGIE, MÝTUS, TAJEMNO

Jako vždy začneme tím, co na žáky nejvíce zapůsobilo, co je nejvíce zasáhlo či upoutalo. Celý film se nese v duchu tajemna, skutečnost a neskutečnost se nezdají být příliš vzdálené... Jaké okamžiky byly obzvláště magické či tajemné?

Můžeme identifikovat a analyzovat některé prvky, figury a symboly, které jsou vlastní jak mytologii, tak světu romantismu, který se později rozšířil do fantastické literatury: Které z motivů obsažených ve filmu si spojujeme s tajemnem? Jaké motivy jsme četli, slyšeli nebo viděli v povídkách, knihách, filmech? Můžeme sestavit první seznam: les, úplněk, jezero, studna...

Bude vhodné začít pátrat po literárních, obrazových a filmových dílech, v nichž se tyto prvky objevují, a ocitneme se tak uprostřed nesmírně bohaté tradice.

RODINNÉ VZTAHY A TICHO

V rodinném životě filmových postav je jedním z nejcharakterističtějších a možná také nejvíce znepokojujících prvků ticho, nedostatek komunikace. Zdá se, že pouze sestry vedou více či méně plynulé dialogy, téměř vždy z Anina podnětu (která po tajemné noci v lese také upadne do mlčení). Rodiče mezi sebou téměř nemluví (vzpomínáme si na nějaký rozhovor?) a s dívkami jen málo (jaké dialogy si pamatujeme?). Zdá se, že dospělí, tak skoupí na slovo, tak mlčenliví, se uchylují k psaní, když chtějí něco sdělit (Fernando se svými poznámkami o úlech, Teresa a její dopisy).

Můžeme začít diskusí o sekvencích nebo okamžicích, v nichž nám toto ticho nebo neschopnost mluvit připadaly nejvíce nepřijemné, napjaté nebo dokonce nepochopitelné.

Ticho vyvolává řadu otázek. Proč spolu nemluví? Co jim je? Co nevysloveného nám tato ticha říkají? Můžeme začít otázkou, co o každém z nich víme nebo si představujeme, co tušíme, že se děje v jejich nitru, jaké jsou jejich emoce a proč je nesdílají s těmi nejbližšími.

Občas v rodinách dochází k tomu, že se neříká všechno, že si lidé mnohé nechávají pro sebe. Můžeme o tom mluvit a uvažovat.

Veškeré tyto úvahy samozřejmě značně přesahují možné ticho v souvislosti s historickým kontextem postav (občanská válka, odchody do exilu, ticho, které z toho plyne). Můžeme materiál využít k úvahám o emocích, potížích s komunikací, toho, co se zamlčuje, na co se neptá...

ELIPSA

Jeden ze zásadních formálních a narativních prvků ve stavbě *Ducha úlu* je elipsa, prostředek, který nám také velmi přímo uvádí otázku „ukázat-skrýt“ [viz „Filmové otázky - filmový obraz“ a „Sekvence. Dům se studnou – zkoumání světa, konstrukce času“, str. 5, 25]. Můžeme se zamyslet nad časovou a narativní elipsou Anina návratu k domu se studnou po první návštěvě. Erice nás udržuje ve stejné situaci, se stejným zarámováním. Nevíme, kolik času uplynulo, ani co se stalo mezi první a druhou návštěvou. Stejně jako se to děje s prázdnými prostory a mlčením postav se nás tato režisérova volba jako diváků dotazuje. Nutí nás být aktivní, téměř tvůrci, kteří si ve své představivosti doplňují to, co film nastiňuje nebo připomíná, aniž by to ukázal.

Pamatujeme si jiné elipsy z filmu? Co přenášejí vyprávění? Do jaké pozice nás jako diváky staví?

Můžeme se pokusit vyslovit hypotézy o tom, co se děje během některých filmových elips.

SDÍLENÍ EMOCÍ. MOŽNÝ ANIN DOPIS

Po noci v lese Ana zůstává mlčenlivá a neřekne ani slovo. Představme si, že někomu píše dopis, aby vysvětlila, co se v posledních dnech odehrálo – promítání, škola, cesty k domu se studnou, dny a noci doma (a venku...). Můžeme si představit a rozhodnout, komu by psala – sestře, otci, matce, všem, uprchlíkovi, učitelce? Co by jim napsala? Pokusme se Aniným jménem napsat takový dopis.

POUŽITÉ OBRAZOVÉ MATERIÁLY

str. 3: Plakáty k filmu *Duch úlu* © Video Mercury Films / str. 6: Alain Resnais, *Hirošima, má láska*, 1959 © A Contracorriente Films / str. 6: François Truffaut, *Nikdo mne nemá rád*, 1959 © Avalon Distribución Audiovisual / str. 6: Jean-Luc Godard, *U konce s dechem*, 1959 © Paramount Spain / str. 6: Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961 © Regia Films 2009 / str. 6: Ermanno Olmi, *Místo*, 1961 © Video Mercury Films / str. 6: Michelangelo Antonioni, *Dobrodružství*, 1959 © Filmax / str. 7: Carlos Saura, *Hon*, 1965 © Bocaccio Distribuciones / str. 7: Basilio Martín Patino, *Devět dopisů Bertě*, 1965 © Hispano Foxfilm / str. 7: Pere Portabella, *Vampiri/Cuadecuc*, 1970 © Sherlock Films / str. 7: Paulino Viota, *Kontakty*, 1970 © Paulino Viota / str. 8: Claudio Guerín Hill, José Luis Egea, Víctor Erice, *Vzbouřenci*, 1969 © Hispano Foxfilm / str. 9: Víctor Erice, *Jih*, 1983 © / str. 9: Víctor Erice, *Sen o světle*, 1992 © C.B. Films / str. 9: *Filmové dopisy: Víctor Erice a Abbas Kiarostami*, 2005-2007 © Intermedio / str. 9: Víctor Erice, *Roztříštěné sklo* (Epizoda z kolektivního filmu *Staré město*), 2012 © Splendor Films / str. 10: Víctor Erice, *Osvícení*, 2002 (Epizoda z kolektivního filmu *Dalších deset minut*) © Ottilfilm GmbH / str. 10: Víctor Erice, *Rudá smrt*, 2006 © Nautilus Films / str. 27, 32: Johannes Vermeer, *Hodina hudby (muž a žena hrají na virginál)*, kol. 1660. Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2016 - www.royalcollection.org.uk / str. 27, 32: Johannes Vermeer, *Geograf*, kol. 1669 - <http://www.staedelmuseum.de> / str. 27, 32: Johannes Vermeer, *Žena s váhami*, kol. 1664 - Courtesy National Gallery of Art, Washington / str. 28: Vilhelm Hammershoi, *Interiér*, 1901 © Ordrupgaard, Copenhagen - Photo: Anders Sune Berg / str. 28: Vilhelm Hammershoi, *Otevřené dveře*, 1905 © The David Collection, Copenhagen - Photograph by Pernille Klemstr. www.davidmus.dk / str. 28: Vilhelm Hammershoi, *Interiér s výhledem do vnější galerie*, 1903 © The David Collection, Copenhagen - Fotografie Pernille Klemp. www.davidmus.dk / str. 29, 30: Pedro Costa, *Krev*, 1989 © Pedro Costa / str. 30: Jacques Rozier, *Začátek školního roku*, 1956 © L'Agence du court-métrage

GRAFICKÝ DESIGN

Grafická koncepce: Benjamin Vesco / Sazba: David Huspenina



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

CINED NABÍZÍ:

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

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

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



as filhas de
LUMIÈRE

