

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Bakalářská práce**

**Osobnost světového hraného filmu:**

**Carlos Saura**

**Odraz proměn španělské společnosti ve vybraných  
režiséroviých dílech za éry generála Franca a po jejím  
skončení**

**Adéla Kupková**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Osobnost světového hraného filmu:**

**Carlos Saura**

**Odraz proměn španělské společnosti ve vybraných  
režisérovyých dílech za éry generála Franca a po jejím  
skončení**

**Adéla Kupková**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2014*

.....

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat panu Mgr. Janu Kastnerovi za cenné rady a vedení mé bakalářské práce. Dále děkuji svému otci Mgr. Pavlu Kupkovi za podporu během psaní.

# Obsah

1 Úvod.....	1
2 Frankův režim a španělská společnost.....	2
2.1 Vzestup generála Franca.....	2
2.2 Frankův režim a jeho hlavní pilíře.....	3
2.3 Pád Frankovy diktatury a další vývoj.....	4
3 Vývoj španělského filmu v období frankismu a po jeho skončení.....	6
4 Carlos Saura.....	8
4.1 Náboženská výchova a ideál ženy.....	9
4.2 Fascinace fotografií.....	10
4.3 Začátky a vývoj autorského stylu.....	11
4.4 Přátelství s Luisem Buñuelem.....	12
5 Odůvodnění výběru filmů pro jejich vzájemnou komparaci.....	13
6 Režisérova tvorba v období Frankova režimu.....	15
6.1 Hon.....	17
6.2 Peppermint frappé.....	20
6.3 Anna a vlci.....	24
6.4 Sestřenice Angelika.....	28
7 Režisérova tvorba po skončení Frankova režimu.....	35
7.1 Starý dům uprostřed Madridu.....	37
7.2 Maminka slaví 100. narozeniny.....	41
7.3 Carmen.....	45
7.4 Ptáček.....	49
8 Závěr.....	54
9 Přehled použitých zdrojů.....	56
10 Summary.....	60
11 Seznam příloh.....	62
11.1 Informace o filmech.....	64
11.2 Obrazová příloha.....	68

# 1 Úvod

V úvodní kapitole se zaměřím na Frankův režim ve Španělsku. Vzhledem ke značné rozsáhlosti tématu a s ohledem na požadovaný rozsah práce však nebude možné zpracovat tuto část podrobněji, pokusím se ale vyzdvihnout rysy této etapy španělských dějin, které jsou podstatné pro analýzu hlavního tématu práce. Nejprve se budu zabývat událostmi, jež předcházely vzestupu generála Franca do čela španělské země, tedy rozpoutání občanské války, role Francisca Franca v konfliktu a jeho uchopení vlády. Dále budou v kapitole popsány hlavní pilíře, o něž se Frankova vláda opírala. Stručně zde charakterizují postavení církve, armády a společenské vrstvy, která měla z války největší prospěch. V závěru kapitoly bude rozebrán úpadek Frankovy vlády a nastíněn společenský vývoj po skončení jeho éry.

Ve třetí kapitole bude učiněn pokus o shrnutí změn, kterými prošel španělský film během vlády generála Franca a nastíním i jeho současný vývoj. Čtvrtá kapitola obsahuje stručný životopis rozdělený na jednotlivé podkapitoly. Úvod kapitoly bude zaměřen na rodinné zázemí režiséra, jeho zážitky z dětství a vzpomínky na válku. V další části se zaměřím na náboženskou výchovu a jak se odrazila v režisérově postoji k ženám. V kapitole bude dále pojednáno o jeho zaujetí fotografií a cestě k filmu. V neposlední řadě zde bude rozebrán i jeho vztah k dalšímu velikánovi španělské kinematografie, Luisi Buñuelovi. Následovat bude kapitola objasňující výběr filmů pro vzájemnou komparaci.

V aplikační části práce bude učiněn pokus o analýzu vybraných děl z období Frankova režimu a po jeho skončení. V každém období se pokusím nejdříve stručně charakterizovat některé filmy natočené v daném období a vyzdvihnout výrazné prvky, které prozrazují, jakým směrem se ubírala režisérova tvorba. Poté se přesunu k samotnému rozboru vybraných filmů, jimiž jsou za Franca natočené *Hon*, *Peppermint frappé*, *Anna a vlci* a *Sestřenice Angelika*. V části zabývající se tvorbou po skončení Frankovy éry představím filmy *Starý dům uprostřed Madridu*, *Maminka slaví 100. narozeniny*, *Carmen*, a *Ptáček*. Díla budou konfrontována s aspekty Frankova režimu nastíněnými v patřičné kapitole. O komparaci jednotlivých částí filmů z obou období se pokusím přímo uvnitř charakteristiky filmů, přičemž by práce měla vyústit ve výsledky komparace uvedené v jejím závěru.

## 2 Frankův režim a španělská společnost

### 2.1 Vzestup generála Franca

Španělské občanské válce předcházelo zvolení republikánské strany do čela tzv. druhé španělské republiky 14. dubna roku 1931. Reformy, které republikánská vláda v zemi zaváděla, však značně pobuřovaly konzervativní zastánce pravicové politiky a v zemi se začaly množit násilné konflikty mezi příznivci těchto dvou stran.<sup>1</sup> Jelikož se republikáni snažili o striktní oddělení politické moci ve státě od vlivu církve, měli konzervativci jako zastánci tradičních španělských hodnot, jejichž součástí katolická církev nepochybně byla, pocit, že se jim hroutí půda pod nohama a stará podoba Španělska se neodvratně rozpadá.<sup>2</sup> Vzájemný odpor politických stran nabýval na síle, až vše vyvrcholilo vraždou José Calva Sotela, předního člena pravice.<sup>3</sup> Tento čin byl poslední kapkou před povstáním proti republice, které propuklo ve dnech 17. a 18. července 1936<sup>4</sup>, jímž započala španělská občanská válka, která skončila 1. dubna 1939, ale de facto trvala až do konce vlády diktátora Francisca Franca, jenž stál v čele vzbouřenců a nesl významný podíl na rozpoutání válečného konfliktu, který mu přinesl nebyvalý úspěch a nejvyšší postavení v zemi.<sup>5</sup>

Podle slov historika Jiřího Chalupy: „*A tak z války fakticky vyšel jediný, zcela jednoznačný vítěz, Franco. Ten v příštích téměř čtyřiceti letech rozhodoval o skutečné tváři režimu, v podstatě bez jakýchkoliv omezení.* [...]“<sup>6</sup>

Franco získal velkou část moci už na začátku války, kdy zastával funkci ministerského předsedy státu a velitele leteckých a námořních sil. Později, v důsledku úmrtí uvězněného předáka fašistické strany Falangy, José Antonia Prima de Rivery, stanul v čele této vojenské organizace a později přijal titul caudillo – vůdce<sup>7</sup>, což bylo předzvěstí nekompromisní vlády caudilla Franca, který měl ve Španělsku až do své smrti udržovat atmosféru strachu a násilí.

---

1 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 13.

2 UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. s. 1157.

3 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 13.

4 UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. s. 1160.

5 CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. s. 155.

6 CHALUPA, Jiří. *Zápisky o válce občanské: studie o vybraných aspektech Španělské občanské války 1936-1939*. s. 103.

7 UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. s. 1178 - 1179.

## 2.2 Frankův režim a jeho hlavní pilíře

Po nástupu do čela země musel Franco přizpůsobit své vystupování situaci v Evropě a navenek nevystupoval jako diktátor, nýbrž jako autorita, která zdánlivě usměrňovala protichůdné živly, jenž se mezi sebou v zemi svářily. Jednou stál na straně armády, jednou na straně církve, jindy stranil příznivcům krále Juana Carlose.<sup>8</sup> Jak Jiří Chalupa říká: „[...]Jisté je jedno, Franco se rád tvářil, že stojí mimo hru (či nad ní)[...].“<sup>9</sup>

Ve skutečnosti ale byla španělská společnost paralyzována a zcela podřízena moci caudilla, jenž okamžitě po uchopení vlády započal politiku represe. Útisk lidských práv šel ruku v ruce s rekonstrukcí státu a znovuoobením tradičních hodnot, především pak obnovením moci církve, která dostala do rukou moc nad školstvím a výchovou mládeže.<sup>10</sup> Významné postavení katolické církve v zemi bylo výhodné, protože měla za úkol formovat společnost a stát navenek budil dojem, že se nejedná o fašistický režim.<sup>11</sup> Spolu s Frankovou osobou však vyšla z války vítězně i vyšší vrstva společnosti, složená ze španělské šlechty, průmyslníků, bankéřů a obchodníků, která na válečném konfliktu zbohatla a situace v zemi pro ni byla více než příznivá, proto se snažila ji za každou cenu udržet, podporovala frankistickou vládu a přispěla k prohloubení ekonomických rozdílů mezi vrstvami španělského obyvatelstva.<sup>12</sup>

Chalupa právě ji považuje za pevný základ režimu: „*Samotná podstata režimu byla až brutálně jednoduchá. Byla jí garance finančních, hospodářských i společenských zájmů staronových elit, které si po válce Španělsko mezi sebe rozdělily jako kořist.*“<sup>13</sup>

V neposlední řadě držela společnost v šachu také armáda, té jedině Franco důvěřoval a stavěl ji nade vše ostatní.<sup>14</sup> Měla mnoho podob (civilní garda nebo tajná policie), ale jeden jediný úkol – udržet v zemi pořádek za každou cenu. Mezi její metody, jež používala, aby společnost zastrašila a odradila ji od pokusů vyvinout sebemenší odpor, patřilo mučení, perzekuce odpůrců režimu i popravy nežádoucích osob.<sup>15</sup>

8 CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. s. 155.

9 CHALUPA, Jiří. *Zápisky o válce občanské: studie o vybraných aspektech Španělské občanské války 1936-1939*. s. 105.

10 UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. s. 1181.

11 Tamtéž s. 1201.

12 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 14 - 15.

13 CHALUPA, Jiří. *Zápisky o válce občanské: studie o vybraných aspektech Španělské občanské války 1936-1939*. s. 107.

14 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 37.

15 Tamtéž s. 51.



## 2.3 Pád Frankovy diktatury a další vývoj

Na sklonku 60. let narůstaly nepokoje v zemi. Bylo požadováno zrušení izolace Španělska od zbytku světa.<sup>16</sup> V těchto letech už také začínala být válka pro mnoho lidí mladší generace jen součástí dějepisných knih. I přes jeho silnou uzavřenost začala do Španělska pronikat kultura a životní styl z Evropy a moderní společnost se pomalu odpoutávala od starých tradic, včetně povinností souvisejících s konzervativní podobou instituce manželství i lpění na církvi. Velkou zásluhu na tom nesli příslušníci katolického křídla Opus Dei, kteří se podíleli na moderním pokroku v zemi.<sup>17</sup> I církev se začala proti Frankově politice vymezovat a stavět se na stranu nespokojeného obyvatelstva, což přimělo caudilla k jejímu pronásledování.<sup>18</sup> Dostavily se i významné problémy s terorismem, především s organizací ETA, bojující za separaci Baskicka a dalšími skupinami, rozdmýchávajícími v zemi krvavé násilí.<sup>19</sup> Sedmdesátá léta už byla ovlivněna Frankovou smrtelnou nemocí a na podzim roku 1975 Franco umírá.<sup>20</sup> V červnu roku 1977 proběhly v zemi první demokratické volby.<sup>21</sup> Změna politického ovzduší se projevila například zrušením cenzury, takže v médiích mohla být volně zobrazena všechna do té doby zakázaná nebo omezovaná témata jako otázka postavení žen ve společnosti, homosexualita či kriminalita.<sup>22</sup> Po těchto volbách konečně dostává španělská společnost možnost žít svobodně v souladu s lidskými právy, stát se odpoutává od církevní moci a osvobozeno je i školství. Španělsko se stává konstituční monarchií v čele s králem Juanem Carlosem I., moc nad zemí však již neřídí jediná všeovládající osoba, nýbrž k tomu určená vláda.<sup>23</sup>

V současné době je ve Španělsku politické ovzduší již relativně klidné, baskická teroristická organizace ETA, která nesla vinu na dlouhodobých nepokojích v zemi a za oběť jí padlo více než 800 španělských občanů, se roku 2011 rozhodla definitivně složit

---

16 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 68.

17 CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. s. 162.

18 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 70.

19 UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. s. 1249.

20 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 88.

21 Tamtéž s. 216.

22 FEENSTRA, Pietsie. *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco*. s. 35 - 36.

23 UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. s. 1275.

zbraně a situace se pomalu začíná uklidňovat.<sup>24</sup> Pro španělskou společnost je však podle Salvadora de Madariagy typický status: „[...]více méně klidné anarchie, která jest obvyklým stavem španělského národa.“<sup>25</sup> S ohledem na jeho koncepci komparace národních povah a dosavadním vývojem událostí tak můžeme říci, že je Španělsko zemí, v níž rozbouřené vášně pravděpodobně nikdy plně neutichnou, přesto zde může fungovat demokracie.

---

24 TREMLETT, Giles. Eta declares halt to armed conflict. In: *The Guardian*. [online]. 20 October 2011. [cit.2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/world/2011/oct/20/eta-spain>

25 MADARIAGA, Salvador de. *Angličané, Francouzi, Španělé: rozbor národních povah*. s. 139.

### 3 Vývoj španělského filmu v období frankismu a po jeho skončení

V 60. letech byl ve španělské kinematografii zformován španělský nový film, propagandistický směr pod taktovkou ředitele Národního oddělení pro divadlo a kinematografii, Josého Marii Garcíi Escudery. Tento oficiální frankistický filmový směr byl silně vázán na Madridskou filmovou školu. Režiséři dostávali státní dotace na filmy, které měly zobrazovat frankistické Španělsko jen v tom nejlepším světle, jako zemi s idylickou krajinou a spokojeně žijícími lidmi, nikde ani stopy po násilí, chudobě a špíně. V rámci odporu k režimu i tomuto filmovému směru vznikla tzv. barcelonská škola, originální odnož španělské kinematografie, čerpající převážně z francouzské nové vlny. Důležité pro filmaře tohoto směru nebylo ani tak velké téma, jako jeho zpracování, kdy příběh byl úmyslně zasazen do prostředí mimo hlavní město a hlavní aktéři většinou neměli herecké vzdělání, což stálo v kontrastu k uhlazenosti a profesionalitě filmů oficiálního směru. V 70. letech, kdy došlo k množství ústupků ze strany vlády, polevil tlak cenzury a byla zrušena některá nařízení, která doposud omezovala španělskou kinematografii, ztratila barcelonská škola důvody k odboji, uskupení se rozpadlo a jeho někdejší členové se vydali na individuální dráhu.<sup>26</sup>

Do konce 80. let se Španělsko ještě postupně vymaňovalo z posledních zbytků Frankova režimu a přecházelo na demokratický systém, což nemělo na kinematografii v tomto období moc pozitivní vliv, jakmile se ale situace v 90. letech ustálila a filmovému průmyslu se dostalo patřičné pozornosti i finančních dotací, začaly se rodit nové režisérské hvězdy, jakými jsou např. Alejandro Amenábar, David Trueba nebo Julio Medem. V současné době mají lví podíl na filmové produkci ve Španělsku tři instituce, a sice ministerstvo kultury, Institut filmu a audiovizuální kultury a Filmová akademie, které se starají o rozdělování dotací, propagaci španělských filmů na světových festivalech a podporování tvorby začínajících režisérů, díky čemuž je Španělsko každoročně schopno překvapovat novými a neotřelými filmovými díly.<sup>27</sup>

---

26 ČENĚK, David. Tajemná barcelonská škola. In: A2 [online]. 2009, č. 13 [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2009/13/tajemna-barcelonska-skola>

27 ČENĚK, David. Současný španělský film. In: A2 [online]. 2010, č. 4 [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/4/soucasny-spanelsky-film>

Že jsou španělští režiséři stále schopni hrdě čelit neblahé realitě a ještě z ní vytěžit to nejlepší, dokazuje i skutečnost, jak se ve svých filmech umí obratně vypořádat i s důsledky nynější ekonomické krize ve Španělsku.<sup>28</sup> Jedním z hlavních rysů španělské kinematografie tak zůstává neochvějná vůle k překonávání překážek, schopnost umělecky se rozvíjet i v podmínkách, které to mnohdy neumožňují a naopak tyto nepříznivé a omezující vlivy využít ve svůj prospěch.

---

28 HARTMAN, Matouš. Španělé mají hlouběji do kapsy, ale jejich filmy dokážou z problémů těžit. In: *Internetové Hospodářské noviny HNART* [online]. [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-61754770-spatele-maji-hlouběji-do-kapsy-ale-jejich-filmy-z-problemu-dokazi-tezit>

## 4 Carlos Saura

Španělský režisér Carlos Saura Atares se narodil 4. ledna 1932 v Huesce, hlavním městě stejnojmenné provincie na území Aragonie. Vyrůstal v době, kdy ve Španělsku zuřila občanská válka. Jeho dětství bylo prodchnuto řadou hrůzných zážitků, s nimiž byl konfrontován od věku čtyř let, doprovázely jej takřka celý dosavadní život, ovlivnily jeho vnitřní svět a měly značný vliv na jeho filmovou tvorbu.<sup>29</sup>

Saura k tomu říká: „*Domnívám se, že vzpomínky na válku se vtiskly do mého vědomí více, než si myslím. Válka je obdobím mého života, na které si patrně nejpřesněji vzpomínám – válečné písně, dětské hry, hlad, mrtví[...]*.“<sup>30</sup>

Válečné akce se nevyhýbaly ani škole v Barceloně, kterou navštěvoval. Ze školního prostředí si také odnesl i jiná traumata, například když byl nucen strávit nějaký čas zavřený v tmavé místnosti jako trest za to, že neuměl katalánsky. Traumatické pro něj bylo i to, že byla jeho rodina nucena se po vypuknutí války přesouvat z místa na místo, jelikož byl Saurův otec republikán pronásledován ze strany nacionalistů.<sup>31</sup>

Saura pochází z rodiny s hudební historií, jeho matka byla profesionální pianistka a hudbě se věnovala dlouhá léta. Kariéry se však po sňatku vzdala, což v ní vyvolalo jakýsi pocit prázdnoty a ztraceného mládí, jehož velkou část strávila u klavíru. Proto nechtěla, aby se hudbě věnovali i její synové. I přes její snahu si však Saura vypěstoval k hudbě silný vztah.<sup>32</sup> Ten poté uplatnil i ve svých tanečních filmech, v nichž je znát režisérova láska hlavně ke španělskému flamencu. Sám Saura se tančení flamenco nikdy aktivně nevěnoval, vzdal se této představy prý poté, co absolvoval jednu hodinu tance u cikánky jménem Kika. Tato zkušená učitelka ho údajně hned po prvních tanečních krocích zastavila a řekla mu: „*Dělej cokoliv, jenom hlavně netanči.*“<sup>33</sup>

29 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 19.

30 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 8.

31 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-02-10]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgynje-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

32 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 100-101.

33 Cikánka mi řekla, ať hlavně netančím flamenco, vyprávěl v Praze režisér Carlos Saura. Red. kal..

In: *Internetové Hospodářské noviny HNART* [online]. [cit. 2014-02-10]. Dostupné z:

<http://art.ihned.cz/c1-59811540-cikanka-mi-rekla-at-hlavne-netancim-flamenco-vypravel-v-praze-reziser-carlos-saura>

## 4.1 Náboženská výchova a ideál ženy

Mimo výše jmenované aspekty byla Saurova tvorba formována také náboženskou výchovou na internátní škole v Madridu, kam byl umístěn spolu s bratrem Antoniem po skončení války. Ačkoliv některé jeho filmy obsahují náboženské motivy, katolická výchova jej k víře nepřivedla.<sup>34</sup>

V nedávném rozhovoru režisér uvedl: „[...]Ve škole jsem z náboženství vždy propadal. Ve Španělsku existovaly v době mých studií tři elegie: socialismus, komunismus a darwinismus. Byl jsem zastáncem darwinismu už ve svých devíti letech.“<sup>35</sup>

Katolická církev tehdy ve Španělsku fungovala jako pravá ruka Frankova režimu a proslovy, které byly vedeny při vyučování ve školách jejími příslušníky, budily už svou temnou a moralizující náplní v mladém Saurovi značnou nedůvěru v tuto instituci.

Náboženská výchova se ale na Saurově osobnosti podepsala ve způsobu vnímání ženy. Žena byla ve španělských školách v době režisérova mládí líčena jako nadpozemská, posvátná a nedotknutelná. Tento ideál ženy si Saura stále zachovává v mysli, zároveň však díky životním zkušenostem, odlišným od náboženského obrazu, vnímá přítomnost ženy v reálném světě, ač pro něj stále zůstává alespoň zčásti éterickou bytostí.

Byl ženatý celkem třikrát, ale za jedno z nejdůležitějších soužití by se dal považovat jeho pracovní i osobní poměr s Geraldine Chaplinovou, který trval 12 let a byl mimo jiné i obrovským přínosem pro Saurovu tvorbu.<sup>36</sup>

Saura o jejich vztahu říká: „*Geraldinina spolupráce byla pro mě velmi užitečná. Poskytla mi jiný pohled na ženu, než jaký jsem měl předtím. Postavy žen, které hraje ona, již neodpovídají ženě, kterou bych byl schopen ve svých představách vytvořit já.*“<sup>37</sup>

---

34 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 20.

35 ČENĚK, David. Carlos Saura: Baví mne vstupovat na neprobádaná území. In: *Internetové Hospodářské noviny HNART* [online]. [cit. 2014-02-10]. Dostupné z: <http://hn.ihned.cz/c1-16101240-carlos-saura-bavi-mne-vstupovat-na-neprobadana-uzemi>

36 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-02-10]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgyně-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

37 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 57.

## 4.2 Fascinace fotografií

Jednu z největších rolí v životě tohoto velikána španělské kinematografie však zaujímá fotografování, kterému se aktivně věnoval mezi roky 1950 až 1953. Během tohoto období uspořádal několik vlastních výstav, mimo jiné i za účasti bratra Antonia, který byl malíř a různorodé skupiny umělců Tedencías.<sup>38</sup> Láska k fotografii se u Saury vyvíjela již od dětství, kdy byl podle svých slov zamilován do jedné dívky, do jejíž blízkosti se dostával prostřednictvím objektivu fotoaparátu, který ukradl svému otci.<sup>39</sup>

Právě tato fascinace fotografií byla pro Sauru jakýmsi odrazovým můstkem do světa filmu: „*Moje skutečná a hluboká láska je film. Ale ta první byla fotografie. Začínal jsem jako fotograf, pak jsem byl filmovým dokumentaristou. Potom jsem začal točit hrané filmy.* [...]“<sup>40</sup>

Fotografie je režisérovým celoživotním zájmem, má velký vliv na jeho tvorbu. Při natáčení filmu se snaží vnímat věci tak, jak by vypadaly na fotografii a trénuje svou vizuální představitivost, což mu značně usnadňuje práci režiséra.<sup>41</sup> Fotografie je často zobrazována i v jeho filmech jako nositelka vzpomínek na minulost postav. Podle Saury je fotografie tím jediným, co zůstává opravdu stálé a uchovává vzpomínku v její opravdové podobě, zatímco v lidské mysli se její podoba může různě měnit.<sup>42</sup> Sbírka fotografií, které během života pořídil, je poměrně obsáhlá a zahrnuje portréty tváří španělského lidu i jeho historie, především z období Frankovy diktatury a zachycuje proměnu, jíž prošla španělská krajina v období po skončení občanské války.<sup>43</sup> Své fotografie také představil roku 2013 na výstavě v pražském Instituto Cervantes.<sup>44</sup>

---

38 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 20.

39 Cikánka mi řekla, ať hlavně netančím flamenco, vyprávěl v Praze režisér Carlos Saura: Red. kal. In: *Internetové Hospodářské noviny HNART* [online]. [cit. 2014-02-10]. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/c1-59811540-cikanka-mi-rekla-at-hlavne-netancim-flamenco-vypravel-v-praze-reziser-carlos-saura>

40 NOVÁK, Pavel. Carlos Saura nedá bez foťáku ani ránu. In: *Oficiální stránky Českého rozhlasu* [online]. [cit. 2014-02-13]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/\\_zprava/carlos-saura-neda-bez-fotaku-ani-ranu--1208605](http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/carlos-saura-neda-bez-fotaku-ani-ranu--1208605)

41 DĚDEK, Honza. Carlos Saura: Neúspěšný tanečník. In: *Vzpomínky na 20. století*. s. 116.

42 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 20.

43 ČENĚK, David. Carlos Saura fotografující. In: *Cinepur* [online]. [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=856>

44 NOVÁK, Pavel. Carlos Saura nedá bez foťáku ani ránu. In: *Oficiální stránky Českého rozhlasu* [online]. [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/\\_zprava/carlos-saura-neda-bez-fotaku-ani-ranu--1208605](http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/carlos-saura-neda-bez-fotaku-ani-ranu--1208605)

### 4.3 Začátky a vývoj autorského stylu

V roce 1952 byl Carlos Saura přijat na Vysokou filmovou školu v Madridu<sup>45</sup>, na níž působil jako student režie do roku 1957, kdy ji ukončil absolventským krátkometrážním snímkem *Nedělní odpoledne* a později zde působil i jako profesor.<sup>46</sup> Už tehdy bylo patrné, že režisér klade důraz na individuální a do velké míry intuitivní vyjádření v díle. Film je pro Sauru „*prostředkem sebevyjádření a reflexe vlastního místa ve světě[...]*“.<sup>47</sup> O svém působení v roli profesora tvrdí, že byl špatným učitelem, neboť ve výuce dával přednost jen tomu, co jeho samotného zajímalo a soustředil se spíše na vyhledávání silné osobnosti mezi žáky. Tomuto vyčnívajícimu žákovi se pak snažil předat jen základní technické znalosti, do vývoje jeho vlastního stylu se snažil pokud možno nezasahovat.<sup>48</sup>

Že nebude Carlos Saura oblíbencem cenzury frankistického španělska bylo jasné už v počátcích jeho tvorby. Svě postavení v očích přívrženců režimu popisuje takto: „*Prošel jsem všemi fázemi. Byl jsem označován za kariéristu, liberála, extremistu i komunistu.*“<sup>49</sup>

Filmová tvorba je pro něj činností zcela individuální. Okolní svět je zdrojem událostí a jevů, které jako režisér vnímá a posléze je konfrontuje s vlastní osobností, s vlastními životními zkušenostmi. Saura, který je znám tím, že reflektuje ve své tvorbě španělskou společnost v jejích rozličných podobách a často staví náměty svých filmů na politických tématech o své tvorbě tvrdí: „*[...]Rozhodně si myslím, že je těžké stát se svědomím lidstva. Já osobně se spokojuji s vyprávěním věcí, jež mě hluboce zajímají, jež mne zneklidňují. Na tomto poli se cítím mnohem jistější.[...]*“<sup>50</sup>

Okruh témat, která režiséra zneklidňují, je opravdu široký, proto je v jeho díle možné spatřit obraz španělské společnosti, jejího života, tradice a kultury v celém jejich bohatství a kráse.

---

45 Dříve Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), roku 1964 přejmenována na Escuela de Cine de Madrid (EOC).

46 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 21-22.

47 ZAORALOVÁ, Eva. *Příspěvek k interpretaci filmu Eliso, můj život*. In: HROZKOVÁ, Eva. *Filozofující režisér Carlos Saura. Film a doba*. 1982, č. 12. s. 695.

48 DĚDEK, Honza. Carlos Saura: Neúspěšný tanečník. In: *Vzpomínky na 20. století*. s. 114.

49 ČENĚK, David. Carlos Saura: V USA bych točit nemohl. In: *Internetové Hospodářské noviny HNART* [online]. [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://hn.ihned.cz/c1-59823590-carlos-saura-v-usa-bych-tocit-nemohl>

50 ZAORALOVÁ, Eva. Rozhovor s Carlosem Saurou: Od obecného k zvláštnímu. *Film a doba*, 1978, č. 7. s. 387.



#### 4.4 Přátelství s Luisem Buñuelem

Na jeden či více z mnoha různorodých směrů, kterými se doposud ubírala Saurova tvorba, měla nepochybně vliv i osobnost Luise Buñuela. Přestože se Saura s Buñuelovou tvorbou vlivem omezení španělského kulturního vývoje frankistickým režimem setkal až ve svých 25 letech, silně na něj zapůsobila, především důrazem na znalost historie a kultury rodné země a schopnost vyjádřit svůj názor na současný stav světa ve svém díle.<sup>51</sup> Osobně se s Buñuelem setkal až roku 1960 na MFF v Cannes, kam byl onoho roku poslán Saurův film *Páskové*<sup>52</sup>. Plánovaná spolupráce obou režisérů ale musela ještě pár let počkat, jelikož politicky a nábožensky nekorektní Buñuelova *Viridiana*, která vznikla rok poté, tenkrát pobouřila španělskou společnost natolik, že bylo její promítání v této zemi zakázáno. Luis Buñuel se o tři roky později objevil v Saurově *Pláči pro banditu*.<sup>53</sup> Roku 2000 natočil Carlos Saura ke stému výročí Buñuelova narození, jako poctu režisérovi i příteli film *Buñuel u stolu krále Šalamouna*.

Tento film byl údajně natočen podle Saurových svobodných myšlenek a v duchu samotného Buñuela: „[...]Tím chci říct, že obsahuje spoustu komediálních prvků, fantazie a představ, hrátek s časem. Je v něm zkrátka vše, co se líbí mně a co by se určitě líbilo i jemu. Alespoň doufám[...].“<sup>54</sup>

Jak moc si Saura Luise Buñuela vážil je patrné z jeho vlastních slov : „Pro mne to byl přítel a učitel, rozhodně výjimečný člověk[...]“ zároveň ale odmítá názor, že by byl Buñuelovým nástupcem, co se myšlenkového směru ve filmové tvorbě týče: „Je to nepatřičná lichotka. Kdyby tomu tak bylo, byl bych pochopitelně velice potěšen, ale mé tvůrčí usilování se ubírá jiným směrem.“<sup>55</sup>

---

51 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 22.

52 V originále *Los Golfos*; název *Páskové* je neoficiální.

53 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 24.

54 DĚDEK, Honza. Carlos Saura: Neúspěšný tanečník. In: *Vzpomínky na 20. století*. s. 113.

55 JURKA, Jan. Carlos Saura. In: *Filmaři před mikrofonem*. s. 167.

## 5 Odůvodnění výběru filmů pro jejich vzájemnou komparaci

S ohledem na požadovaný rozsah práce bylo ke vzájemné komparaci vybráno 8 filmů z celkem 43 natočených filmů, na kterých se Carlos Saura podílel jako režisér.

Jelikož téměř o všech Saurových filmech by se dalo říci, že do určité míry vždy odrážejí španělskou společnost, bylo nutné pro práci vybrat taková díla, která jsou propojena určitým podobným motivem, aby bylo možné je porovnat v těch částech, ve kterých se naopak odlišují a jež jsou klíčovými nositeli proměn španělské společnosti v nich zobrazené. Film *Hon* byl vybrán pro svou převratnou alegoričnost, odkazy na občanskou válku a zobrazení násilí. Násilí kypící pod povrchem, vnitřní monology postav i uskutečněné násilí, to jsou prvky, které se v průběhu Saurovy tvorby opakují a proměňují, proto pokládám za důležité zařadit tento film do výběru ke komparaci s pozdějšími režisérovy díly. V následujícím filmu *Peppermint frappé* je rozebírán vztah muže k ženě, deformace představy o ženském ideálu způsobená výchovou a izolovaností jedince a nakonec i rozdíl mezi moderní ženou z cizí země a konzervativní podobou ženy jak ji vidělo frankistické španělsko. Tento film bude v druhé části srovnáván s filmem *Carmen*, kde se zaměřuji především na proměnu španělské ženy v důsledku její liberalizace po pádu režimu. Díla *Anna a vlci* a *Maminka slaví 100. narozeniny* byla do komparační části zařazena z důvodu zpracování stejného námětu, který prošel po pádu režimu výraznou proměnou a alegoricky se v něm odráží společenská i politická situace ve Španělsku v obou obdobích Saurovy tvorby, jež je vložena přímo do charakterů postav z obou filmů. Nositelem obrazu Španělska je zde rodina a její fungování, což je Saurovým celoživotním tématem.<sup>56</sup>

Trojici filmů *Sestřenice Angelika*, *Starý dům uprostřed Madridu* a *Ptáček* spojuje ukázka toho, jak je jedinec formován společností už od raného dětství a jak se na něm podepisuje prostředí, v němž vyrůstá i jeho postavení ve společnosti v dospělém věku. Všechny tři filmy obsahují autobiografické prvky a čerpají z autorových vzpomínek. Námět se ale posouvá v čase a odráží vždy konkrétní stav společnosti v dané době. Spolu s ním se také posouvá režisérův pohled na věc, přičemž je tento posun patrný ve

<sup>56</sup> MORGENTHALOVÁ, Soňa. Dvoje hodinky Carlose Saury. In: Letní filmová škola 2012: *Filmové listy 02: 38. letní filmová škola*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2012, s. 4

všech třech částech. Saura zde konfrontuje intimní svět dítěte se světem dospělých, jejich výchovou a ukazuje, jak bezmocně se mladý jedinec dokáže cítit ve středu dění, kterému občas dokáže jen stěží porozumět.

## 6 Režisérova tvorba v období Frankova režimu

Tuto etapu režisérské tvorby bychom mohli vymezit od roku 1959, kdy vznikl Saurův první celovečerní film *Páskové*, do roku 1975, kdy zemřel generál Franco.

V *Páscích* se Saura zabýval skupinou mladíků, kteří se musejí protloukat životem uvnitř velkoměsta a vypomáhat si k přežití různými nelegálními cestami. Hlavní hrdina Juan sní o dráze toreadora, bohužel se mu ale nedostává prostředků k tomu, aby tento sen zrealizoval, proto se mu jeho přátelé snaží pomoci. Film zachycuje obraz španělské společnosti v 50. letech i ukázkou toho, jak rychle se v této době rozplývaly iluze mladých lidí o lepší budoucnosti.<sup>57</sup> Saurův film byl jedním z prvních závanů neorealismu ve Španělsku. Byl natočen v autentickém prostředí madridských ulic, do hlavních rolí režisér obsadil neherce, kteří více improvizovali než hráli. *Páskové* sice byli roku 1960 zasláni na festival do Cannes, dokonce bez toho, aby v nich byly provedeny úpravy požadované cenzurními úřady, kterým se nelíbilo, že prezentují Španělsko bez přikrášlování, v jeho skutečné špinavé podobě, ale osud filmu na domácí půdě byl tímto zpečetěn.<sup>58</sup> Nejenže se film ve Španělsku nedostal do oficiální distribuce, ale ke všemu dostal Saura po jeho uvedení v Cannes zákaz točit a trvalo další čtyři roky, než dostal šanci natočit další film.<sup>59</sup> Tímto dalším filmem byl *Pláč pro banditu* (1963), zachycující příběh legendárního bandity 19. století, José Maríi El Tempranilla, jenž měl v Saurově filmu představovat spíše prototyp bandity než konkrétní postavu.<sup>60</sup> Saura se na postavě bandity pokusil znovu ukázat, co ho zneklidňuje na španělské společnosti, dílo však bylo bez Saurova vědomí sestříháno, důležitá scéna s Luisem Buñuelem v roli kata zkrácena a film samotný byl označen za pouhý romantický velkoilm, což mu k úspěchu v zahraničí zrovna moc nepomohlo. Carlos Saura se tedy rozhodl hledat vlastní režisérskou cestu a reflektovat ve svých filmech problematiku španělského lidu tak, aby jí divák byl schopen vnímat, a zároveň aby ležela mimo dosah všemocné ruky cenzury.

---

57 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 11.

58 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 23.

59 BARTHOLOMEW, Gail. The development of Carlos Saura. *The Journal of the University Film and Video Association* [online]. Summer, 1983, **35**(3), s. 15 [vid. 2014-18-03]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/20686954>

60 Tamtéž s. 22.

Tak roku 1965 vznikl převratný snímek s názvem *Hon*.<sup>61</sup> Po tomto filmu s politickým podtextem Saura kvůli tlaku cenzury i vlastnímu zaujetí obrací svou pozornost k intimním dramatům. Zkoumá interpersonální vztahy střední vrstvy španělské společnosti, zejména pak ty mezi mužem a ženou.<sup>62</sup> Tak vzniká psychologické drama *Peppermint frappé* (1967). Téma napětí, hromadící se pod povrchem konverzace tří postav, které spolu cestují na víkend k moři, je zpracováno ve filmu *Stres ve třech* (1968). Dva manželé a jeden přítel, který je katalyzátorem tohoto napětí a je později žárlivým manželem zavražděn, ale jen v myšlenkách. Násilí tak zůstane bezpečně uzamčeno v jeho hlavě a do reálného světa nijak neproniká.<sup>63</sup> Následuje film *Doupě* (1969), v němž se Saura opět vrací k dvojici žena - muž a zpracovává jejich vztah jako hru, jež má být únikem z manželské krize a naplněním manželčiny snů uvnitř uzavřeného prostředí domu. Manželé spolu sehrávají různé životní situace s výrazným důrazem na teatrálnost. S každým dalším výstupem se stupňuje napětí mezi nimi a vše vyvrcholí v okamžiku, kdy manžel vystoupí ze své role, převede hru na rozvod do skutečnosti a manželka ve snaze zabránit narušení hry zastřelí nejdřív jeho a poté i sebe. V *Zahradě rozkoší* z roku 1970 se režisér zaměřil především na experiment s pamětí jednotlivce i na obraz hamižné rodiny, s níž je konfrontován hlavní hrdina Antonio, kdysi úspěšný podnikatel, který je po automobilové nehodě upoután na invalidní vozík. Rodinní příslušníci se z něj snaží vymámit peníze uschované na zahraničních kontech. Používají k tomu jeho vzpomínky, sehrávají před ním scény z jeho minulosti a vytvářejí psychický nátlak. Antoniovy se tak začnou vzpomínky objevovat v nelogických souvislostech a přicházejí ve volných asociacích spolu s fantazijními jevy, které se v jeho životě neodehrály. Film obsahuje skrytou politickou rovinu zachycující paralýzu španělské společnosti za Frankovy vlády.<sup>64</sup>

Rok 1972 dává vzniknout alegorickému filmu *Anna a vlci*. Následujícího roku ve filmu *Sestřenice Angelika* Saura opět obrací svou pozornost ke zničujícímu vlivu společenských a politických sil na jedince, převážně během dětství, což se projevuje jeho navracením se do minulosti.<sup>65</sup>

---

61 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 24.

62 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 34.

63 Tamtéž s. 43 - 44.

64 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 24 - 25

65 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 17 [vid. 2014-04-01] . Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

Na toto téma navazuje filmem *Starý dům uprostřed Madridu* (1975). Tímto filmem, v němž už není přítomna osoba generála Franca,<sup>66</sup> se uzavírá tato kapitola režisérovy tvorby.

## 6.1 Hon

Poté, co se prvotiny *Páskové* a *Pláč pro banditu* ukázaly jako osobní neúspěch, rozhodl se Saura převzít plnou kontrolu nad svým dílem a natočit film, který by nesl jeho typický režisérský rukopis.<sup>67</sup> Námět k filmu *Hon* se v režisérově mysli zrodil během natáčení *Pláče pro banditu*, inspirací se stala jedna scéna ze zákopů v občanské válce, která se mu v mysli pořád vracela a nakonec dala vzniknout celé hlavní linii filmu.<sup>68</sup> *Hon* měl velice úsporné herecké obsazení, které tvořili čtyři hlavní herci a pár vedlejších rolí. Také byl natočen během pouhých čtyř týdnů s minimálními výdaji. Saura po předchozím zklamání očekával neúspěch i u tohoto filmu a byl údajně připraven k odjezdu na Kubu, kdyby se tak stalo. *Hon* měl však nakonec na festivalu v Berlíně velký úspěch a byl oceněn Stříbrným medvědem za nejlepší režii.<sup>69</sup> V rámci tohoto projektu se také zformoval filmový štáb, který pak se Saurov v budoucnu spolupracoval na mnoha dalších dílech: vedoucí štábu Primitivo Alvaro a kameramani Luis Cuadrado a Teo Escamilla. *Hon* byl také prvním filmem, na němž se podílel producent Elías Querejeta, což byl začátek dlouhodobé spolupráce.<sup>70</sup>

Querejeta poskytoval Saurovi na tu dobu až neobvykle velkou svobodu, co se tvorby scénáře týče. Režisér o tomto pracovním vztahu říká: „*Pro mě byla spolupráce s Querejetou naprosto zásadní. Měli jsme scénář, který musel projít prvním cenzurním řízením. V této fázi vždy nařídili vypustit spoustu věcí, ale já si film často natočil stejně*

---

66 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 96.

67 BARTHOLOMEW, Gail. The development of Carlos Saura. *The Journal of the University Film and Video Association* [online]. Summer, 1983, 35(3), s. 24-25 [vid. 2014-03-16]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/20686954>

68 JURKA, Jan. Carlos Saura. In: *Filmaři před mikrofonem*. s. 165.

69 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-03-16]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgyně-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

70 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 15.

*po svém. Když byl hotový, cenzoři si ani nevšimli, že jsem nic nezměnil[...].“<sup>71</sup>*

*Hon* byl nepochybně převratným filmem, a to nejen pro své originální umělecké zpracování, ale i pro podobenství odrážející politickou situaci ve Španělsku. Cenzura režiséra sice donutila zkrátit původní název „Hon na králíky“, pro jeho sexuální podtext a také se zasadila o odstranění všech upomínek na španělskou občanskou válku<sup>72</sup>, ale hlavní myšlenku filmu odstranit nemohla. Díky zásahům cenzurních úřadů tak získal film ještě hlubší symbolický charakter.<sup>73</sup>

Ústředními postavami filmu jsou tři staří přátelé José, Paco a Luis. Josému se hroubí živnost a svou záchranu vidí v Pacovi, který pro něj skýtá možnost finanční výpomoci. José uspořádá hon na králíky, na nějž Paca pozve doufajíc, že se přátelské setkání vydaří natolik, aby jej nakonec přesvědčil k půjčce.<sup>74</sup> Luis je Josého obchodním společníkem, který je na něm závislý, a to jak po materiální, tak i po emoční stránce. Ruku v ruce s Luisovou závislostí jde však i narůstající nenávisť k Josému, což nakonec vyústí v jeho příklon na stranu Paca, jenž není ochoten poskytnout Josému potřebný finanční obnos. Tak se přes Luise přelévá vzájemná nevraživost mezi těmito dvěma muži.<sup>75</sup> Mladý Enrique, Pacův švagr, doprovází tyto tři muže na lov spíše jen jako pozorovatel, jenž není do tohoto konfliktu nijak zapleten a hon je pro něj jen hrou. Vyjma scén, kdy žádá José Paca o půjčku a dialogů Luise s Enriquem, při nichž se mu svěřuje s tíživou situací, do které jsou s Joséem zapleteni, vedou spolu muži hovor na zdánlivě všední témata, jako jsou modelky z časopisů a manželské problémy. Každý takový dialog však v sobě skrývá narážku na životní situaci některého z lovců, takže i prostřednictvím těchto banalit postupně jeden druhého odhalují ve svých slabostech.

Eva Hrozková tvrdí: „*Celkový rytmus stavby je vlastně založen na dramatickém střídání honu a relativního odpočinku, v němž všudypřítomná agresivita má pouze jinou podobu. Klid po honu je stejně bezkonfliktní jako etapa po válce.*“<sup>76</sup>

71 ČENĚK, David. Carlos Saura: V USA bych točit nemohl. In: *Internetové Hospodářské noviny HNART* [online]. [cit. 2014-03-16]. Dostupné z: <http://hn.ihned.cz/c1-59823590-carlos-saura-v-usa-bych-tocit-nemohl>

72 Postavy se ve filmu o válce zmiňují často, ale nikdy neuvedou, o kterou konkrétní válku se jedná, většinou odvádí řeč na jiná témata. Z kontextu to však poměrně jasně vyplývá.

73 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 27-28.

74 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 15.

75 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 30-31.

76 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 31.

I tento klid po bouři je tedy vlastně jen zdáním, neboť je stále doprovázen nějakou činností obsahující násilí, ať už je to nabíjení zbraní, zabíjení hmyzu<sup>77</sup>, střílení na krejčovskou pannu nebo jen tak do krajiny i pohledy plné zanícení v průběhu hovoru, které je možno u lovců pozorovat v detailních záběrech tváří herců.

Režisér k zobrazení násilí v tomto filmu říká: „[...]V HONU mě nejvíce zajímalo předmětné zpracování: zbraně, póry kůže, hmyz. Přestože mým záměrem bylo dotknout se některých španělských problémů, myslím si, že násilí je univerzálním problémem na všech úrovních.[...]“<sup>78</sup>

Saura v tomto filmu nepochybně hojně využil své zkušenosti s fotografií.<sup>79</sup> Soustředění se na detail, zachycení výrazu tváře i záběry, v nichž kamera zkoumá předmět z různých úhlů a divák může sledovat, jakým způsobem se od něj odráží světlo, vnímat krásu či hnus zrcadlící se v každém jeho pohybu.

Na tomto zobrazení měli neméně velký podíl i kameramani, kteří natáčeli na vysoce citlivý materiál, čímž dosáhli toho, že byl obraz vysoce působivý.<sup>80</sup> Také je zde neustále cítit přítomnost smrti, což je na lovu celkem běžné, ale v tomto případě není přítomna jen v podobě pachu smrti zabíjených zvířat, nýbrž i jako mrtvola neznámé oběti války ukrytá v jeskyni, jako krajina plná pastí, připomínající minové pole, fantasmagorické vize o ovládnutí světa přemnoženými králíky i absurdní strach z nákazy na člověka nepřenositelnou myxomatózou.<sup>81</sup> Rozvleklé tempo filmu vyvolává v divákovi pocit, že se zde neodehraje nic dramatického, opak je ale pravdou – během krátké chvíle na samotném konci příběhu najednou události dostanou rychlý spád. Během okamžiku padne několik smrtících výstřelů a tři ze čtyř mužů padnou mrtví k zemi. Scéna evokuje události občanské války, kdy všemu vládla atmosféra strachu a všeobecného násilí a lidé byli schopni jeden druhého zabít bez slůvka vysvětlení.<sup>82</sup>

---

77 Hmyz je častou součástí Saurových filmů, vzbuzuje totiž hnus nebo alespoň velice smíšené pocity a posiluje tak pocit napětí. Skrze něj je také zobrazováno násilí, které by jinak postavy páchaly jedna na druhé, ale vybijejí si jej na tvorech, jenž jim přijdou odporní a přebyteční.

78 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saura*. s. 16.

79 ČENĚK, David. Carlos Saura: Baví mne vstupovat na neprobádaná území. In: *Internetové Hospodářské noviny HNART* [online]. [cit. 2014-03-16]. Dostupné z: <http://hn.ihned.cz/c1-16101240-carlos-saura-bavi-mne-vstupovat-na-neprobadana-uzemi>

80 ČENĚK, David. Hon. In: *Seminář archivního filmu 2007: Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007, s. 26.

81 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 31-32

82 FEENSTRA, Pietsie. *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco*. s. 209.



Divák je díky vnitřním monologům obeznán s okolnostmi, jež vedly muže k tomu, aby se mezi sebou navzájem postříleli, ale postavy samotné o těchto pohnutkách nic netuší. Jsou však schopny vnímat je v podobě houstnoucí atmosféry. To, co je nakonec vyprovokuje k činu, je narůstající tíživé napětí a nedůvěra mezi nimi. Jejich vzájemné provokování se sčítá, dokud vztek uvnitř jejich horkých hlav, který je ještě přiživován neustávajícím vedrem, nepřesáhne hranici, kam až jsou schopni zajít, zbavuje je jejich lidskosti.

V tomto stavu už je mužům jedno, zda je cílem králík či jejich přítel, jedinou potřebou je okamžité zbavení se vnitřního tlaku, kterou je možno realizovat jen skrze násilný čin vykonaný na jednom z objektů jejich hněvu. Touha zabít se postupně přenáší z králíků na fretky, které k tomu nejsou určené, až na člověka.<sup>83</sup> Ten byl v jednom z úvodních dialogů označen za nejlepší cíl, protože se může bránit, a proto je hon na něj větším dobrodružstvím, než lov bezbranných králíků. Násilí během filmu tak postupně projde všemi úrovněmi a je odhaleno v celé své absurdní a ohavné podobě.

## 6.2 Peppermint frappé

Film *Peppermint frappé* byl natočen roku 1967. Režiséra inspirovala dívka z Calandy, kterou spatřil o velikonocích bubnovat na buben s takovou vervou, že jí krvácely ruce. Pro Saura to byl nesmírně působivý výjev, jehož rozvíjením dal za jedinou noc dohromady celý námět k filmu.<sup>84</sup> Bubnování na Velký pátek a Bílou sobotu je v Calandě hluboce vžitou křesťanskou tradicí, připomínající den Kristovy smrti a evokující zemětřesení či borcení skal symbolizující temnotu tohoto dne.<sup>85</sup>

Není divu, že se právě tento obraz stal inspirací pro film věnovaný Buñuelovi, protože i on tuto tradici ve své vzpomínkové knize líčí jako imponující úkaz: „*Je to zajímavý jev, mocný, kosmický a dotýká se našeho kolektivního vědomí.*“<sup>86</sup>

Paradoxně však byl film díky tomu odmítnut na festivalu v Benátkách s tím, že už jeden film od Buñuela mají. Saura se k tomuto zklamání vyjadřuje takto:

---

83 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 32.

84 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 38.

85 BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu*. s. 20.

86 Tamtéž s. 21.

„Je to zvláštní nepochopení, které mě obklopuje a které zaměňuje obdiv a úctu k určité osobě za vliv...“<sup>87</sup>

Vzniku filmu opět v cestě stála politická cenzura, což přimělo režisérovu fantazii hledat způsob, jak ji obejít. Tyto pokusy vedly k vývoji unikátního zobrazování času v příběhu. Hlavní postava Juliana se ve svém vědomí potýká se vzpomínkami na dívku z Calandy, jak si ji pamatuje on a na současnou podobu té, s níž se setkává. Dochází k tomu, že Julian dovolí vzpomínce, jež je v jeho hlavě daleko intenzivnějším obrazem, aby převládla nad skutečností. Tak si Julian vytváří osobní posedlost představou dívky, kterou viděl o velikonocích bubnovat v Calandě. Ona je pro něj ženským ideálem obývajícím erotickou říši uvnitř mužské fantazie.<sup>88</sup>

Geraldine Chaplin v tomto filmu ztvárnila dvojroli Any a Eleny. Saura se s Geraldine setkal na festivalu v Berlíně roku 1966 a pozval ji do Madridu na natáčení. Zpočátku se zdálo, že kvůli její malé znalosti španělštiny bude muset být film natáčen v angličtině, protože však tento jazyk představoval problém pro ostatní členy štábu, musela se nakonec přizpůsobit Geraldine.<sup>89</sup> Ještě nějakou dobu musela pak být v Saurových filmech dabována, kvůli nežádoucímu akcentu.<sup>90</sup>

Julián je maloměstský zubař, který jako malý kluk chtěl být automobilovým závodníkem, místo realizace svého snu však zůstal v rodné Cuence<sup>91</sup>, žijící jako starý mládenec, uvězněný v každodenní rutině a osamělém rozjímání. Malé město neskýtá mnohá povyražení, proto se Julián ve volném čase věnuje četbě a fantazírování o ženském ideálu, který si sestavuje z výstřížků z módních časopisů.<sup>92</sup>

Vše se změní, když jej jednoho dne v Cuence navštíví jeho přítel Pablo se svou mladou manželkou Elenou. Ve chvíli, kdy Julián spatří Elenu sestupovat ze schodů oblečenou v bílém, působící dojmem plavovlasého anděla, vzpomene si na velikonoce v Calandě, kdy ji viděl bubnovat uprostřed procesí.

---

87 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 38.

88 BARTHOLOMEW, Gail. The development of Carlos Saura. *The Journal of the University Film and Video Association* [online]. Summer, 1983, 35(3), s. 28 [vid. 2014-03-18]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/20686954>

89 Tamtéž s. 29.

90 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 57.

91 Město, o němž roku 1958 natočil Carlos Saura dokument.

92 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 18

Divák netuší, zda je Elena opravdu tou dívkou z Julianovy vzpomínky, jsou tu však jistá znamení, že by jí mohla být, například puchýř na ruce. Podle Juliana bylo zranění způsobeno usilovným bubnováním, Elena ale tvrdí, že se jen pořezala. Julián se však nehodlá vzdát ideálu, který si vysnil. Elena ho přitahuje každým svým pohybem, stylem oblékání i líčení. Julian je zaujatý její kosmetikou, krajkovými punčochami i umělými řasami. Všechny její osobní věci v sobě nesou část z ní, podílí se na ideálu, který pro Juliana představuje. Ona sama je však pro něj nedostupná.

Deprimován tím, že nemůže mít Elenu, snaží se o přenesení tohoto ideálu na svou asistentku Anu, která je Eleniným protipólem. Zatímco Elena je moderní dívkou z cizí země, je průbojná, bezstarostná a dbá pečlivě o svůj vzhled, Ana je nevýrazná, ostýchavá a submisivní. Pro Juliana tak představuje loutku, kterou je možno formovat do jím vysněné dokonalé ženy. Ana mu vychází vstříct, nechá Juliana, aby ji přetvářel, protože věří, že jedině bezvýhradnou poddajností může získat jeho lásku.<sup>93</sup>

Eva Hrozková označuje tento jev muže/tvůrce za „pygmalionství“.<sup>94</sup> V tomto případě je Julian opravdu jakýmsi učitelem, který poznal ideál moderní ženy a snaží se vzdělat maloměstskou Anu v tom, jak by se měla změnit, aby se tomuto ideálu přiblížila, stala se podle něj lepší. Tak v podstatě staví Anu do velice ponižující situace, kterou sama ještě prohlubuje tím, že se nechává dobrovolně formovat a připouští tak vlastní nedokonalost.

Saura měl do té doby zafixovanou ideu k pasivitě vychované španělské ženy, jejíž genderovou rolí za frankistického Španělska byla role ženy v domácnosti. Zároveň byl katolickou výchovou veden k představě ženy jako nedotknutelné a čisté bytosti, vznášející se někde mimo reálný svět. Geraldine, pocházející z anglosaské země, vychovaná k větší nezávislosti, změnila tento pohled na ženu. Na postavách Any a Eleny režisér ukazuje kontrast mezi dvěma odlišnými typy žen španělské společnosti – krásnou, ale povrchní ženou ze střední vrstvy, která je spíše jen hýčkaným objektem, majetkem svého muže a ženou, která se musí životem protloukat sama. První typ je éterický, přitahující muže svou podobností s modelkami z dámských časopisů, druhý

---

93 BARTHOLOMEW, Gail. The development of Carlos Saura. *The Journal of the University Film and Video Association* [online]. Summer, 1983, 35(3), s. 31 [vid. 2014-03-18]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/20686954>

94 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 40

typ stojí mnohem blíže realitě a je pro španělského muže méně zajímavý.<sup>95</sup> Elena je navíc cizinka, zatímco Ana rodilá Španělka, takže film v podstatě ukazuje i kulturní odlišnost mezi ženou vychovanou v prostředí demokratické země a ženou, na níž se podepsal život uvnitř Frankova režimu.

Čím více Julian Elenou poznává, tím více zjišťuje, že se ve skutečnosti od jeho ideálu ženy odlišuje. Zachovává si sice kýžený vzhled, ale uvnitř není tím, co Julian hledá, a co mu naopak poskytuje Ana, ochotně přístupující na jeho hru. Elena, která si s Julianem celou dobu jen hraje, pro zábavu s ním flirtuje, vysmívá se jeho touze a ničí tak Julianův ideál, se začne jevit jako překážka.<sup>96</sup> Stupňující se napětí mezi Elenou a Julianem vyvrcholí v momentě, kdy jsou Elena s Pablem na návštěvě v Julianově letním sídle vybudovaném ve starých lázních. Julian servíruje svůj oblíbený nápoj jedovatě zelené barvy, peppermint frappé a mlčky, s ledovým klidem od opilých manželů přijímá posměšné narážky na utkvělou představu dívky s calandským bubnem i na svou zálibu v poezii. S poznáním, že Elena prozradila jeho tajemství svému muži, mizí poslední zbytky toho, co pro Juliana zosobňovala. Po šílené jízdě na kolech, kterou opilá Elena, následována Pablem, podnikne, upadají oba manželé do bezvědomí. Julian za nimi dojede v autě, strhá Eleně falešné řasy a rozmaže make-up, čímž nadobro přeruší její spojení s ideálem. Poté posadí manžely do auta, které shodí ze skály. Tímto aktem se zbavuje dvou elementů, které narušily jeho do té doby poklidný a jednotvárný život uvnitř ulity, jež si vytvořil jako útočiště před každodenní nudou maloměsta. Elena byla nebezpečná, protože zosobňovala to, na co Julián nikdy nemohl dosáhnout, stejně jako Pablo, jenž měl vše, po čem Julián marně toužil.<sup>97</sup> Zajímavý je pohled Any, která incidentu zpovzdálí přihlíží. Není to jen hrdý pohled vítěze, je to pohled ženy, jež naprosto popřela vlastní osobnost a nahradila ji ideální představou. Přivedla ji k životu a teď očekává odměnu v podobě bezmezné lásky.<sup>98</sup> Co je ale vidět v poslední scéně, kdy Ana přichází za Julianem zcela proměněna v dívku s calandským bubnem, působí rozporuplným dojmem šťastné ženy, která však někde po cestě k ideálu úplně pozbyla vlastní identity, trestající za to sama sebe bubnováním do zkrvavení rukou.

---

95 BARTHOLOMEW, Gail. The development of Carlos Saura. *The Journal of the University Film and Video Association* [online]. Summer, 1983, 35(3), s. 29-30 [vid. 2014-03-18]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/20686954>

96 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 42.

97 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 18.

98 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 40.

Film *Peppermint frappé* tak může být vnímán jako studie zničující posedlosti vznikající uvnitř uzavřeného prostředí, odříznutého od zbytku světa a deformace citového a sexuálního prožívání jedince vlivem potlačené vášně jako věčné, neuspokojitelné touhy po nedostupném ideálu, jejíž realizace se pro člověka, jenž byl po celý život vychováván v tomto prostředí, stává destruktivním činem.<sup>99</sup>

### 6.3 Anna a vlci

Scénář k filmu vznikl už roku 1972, ale protože v něm cenzurní úřady viděly jasný útok proti politice země, musel být několikrát přepracován, dokud neodpovídal požadované formě. Problémy s cenzurou tak nakonec vedly k tomu, že z filmu nebyly odstraněny prvky reflektující problémy Španělska za Frankovy vlády, nýbrž byly ukryty do alegorického obrazu duševně pokřivené rodiny.<sup>100</sup>

Příběh začíná příchodem Anny, mladé guvernanky z ciziny, do podivné rodiny obývající dům kdesi v odlehlých končinách španělského venkova. Zde se Anna postupně seznamuje s jejími členy, z nichž každý je určitým způsobem duševně narušený. José je zapřísáhlým a panovačným militaristou, jeho bratr Juan je sexem posedlým násilníkem a bratr Fernando náboženským fanatikem. Nad těmito nebezpečnými živly stojí postava jejich epilepsií postižené matky, která je zpovzdálí kontroluje a celou výstřední rodinu pod svými křídly stmeluje.<sup>101</sup> Tři bratři jsou symboly tří hlavních neduhů frankistického Španělska: Armáda je zosobněna v postavě Josého, Juan představuje deformovanou rodinu a Fernando církev.<sup>102</sup> Matka pak v sobě tyto tři instituce spojuje a snaží se o jejich zachování - je symbolem frankismu jako celku - neboť ony jsou těmi pilíři, o něž se opírá, které ji drží naživu.<sup>103</sup>

Matčino chování dosti připomíná jednání samotného Franca, který podle historika Jiřího Chalupy postupoval v politice svého režimu jako vypočítavý loutkář:

99 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 43.

100 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 65.

101 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 27.

102 CIESLAR, Jiří. Maminka slaví 100. narozeniny. *Film a doba*, 1984, č. 10. s. 582.

103 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 69.

„[...]Jakmile se však některá marioneta odchýlila od scénáře, který mohl být podle okolností dosti volný, Franco zasáhl a pomocí systému táhel uvedl neposlušnou postavu na určenou trajektorii.[...]“<sup>104</sup>

Anna je v této rodině cizím prvkem, jenž rozdmýchává vášně a násilné sklony bratrů, protože odmítá splynout s prostředím, pročež uvnitř rodiny sílí nepřátelský tlak vůči nepřizpůsobivému elementu, který nakonec vyústí v brutální zavraždění Anny.<sup>105</sup>

Závěrečná scéna vraždy se z celkově dosti absurdní atmosféry filmu výrazně vymyká. Carlos Saura o tomto říká: „Jedinou sekvencí, která byla pojata reálně, téměř v dokumentárním stylu, je závěr. Jedná se o nejbrutálnější scénu také proto, že v ní nejsou přítomny prvky grotesky a frašky. V kontextu příběhu působí však závěr nejméně reálně. Nejvíce reálně se stalo obludným snem...“<sup>106</sup>

Prvním bratrem, s nímž se Anna dostává do kontaktu ihned po svém příjezdu, je José. Už v prvních momentech je jasně znát, že je to člověk autoritativní a dominantní, který potřebuje míti nad vším v domě kontrolu, žádá totiž po Anně doklady a bez dovolení se jí přehrabuje v kufří. Posléze ji upozorní, aby se se všemi problémy obracela výhradně na něj, ne na ostatní členy domácnosti, protože on je tím, kdo zodpovídá za pořádek v domě, kdo je hlavou celé rodiny. Také pokaždé, když zapřede řeč s Annou, podobá se jejich rozprava více výslechu než rozhovoru. Jakou lásku chová k válce, to se dozvídáme ve chvíli, kdy Annu zavede do svého osobního muzea s vojenskými uniformami, zbraněmi a dalším armádním vybavením a požádá ji, aby se o muzeum starala. Není pochyb o tom, že je tento bratr obrazem silou vládnoucí armády. Ostatní obyvatelé domu pak Anna pozná u večeře. Před jejím příchodem stará odulá maminka, působící velice komickým dojmem při všem tom brebentění a neustálých stížnostech na služebnictvo, vypráví o snu, který se jí v noci zdál. Zdálo se jí, že ji pokládají do hrobu. Dozvídáme se, že se matce sny o její smrti zdají často, není ani divu, když se co chvíli začne svíjet v záchvatu, v křečích a s šílenou grimasou, jako by právě umírala. Jestli jsou tyto záchvaty opravdové či ne, to není jasné, každopádně však upadne do tohoto stavu vždy, když začnou mít bratři mezi sebou neshody.

---

104 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 26.

105 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 66.

106 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 29.

Mimo jiné disponuje i telepatickými schopnostmi, které je schopen nejcitlivěji vnímat Fernando. Tak se mamince daří nepřímou si udržovat vládu nad celým domem.

Korpulentní maminka, kterou ztvárnila herečka Rafaela Aparicio, je komickým obrazem skutečné Saurovy tety Loly, jež stejně jako maminka stále okupovala velké křeslo a údajně svá vnoučata při návštěvách kousala do jejich pozadí.<sup>107</sup>

Juan je Annou posedlý už od prvního setkání, při každé příležitosti se snaží o fyzický kontakt s ní, což Anna zprvu striktně odmítá, protože je Juan ženatý s Luchy a má tři malé dcerky, jejichž výchovou je Anna pověřena.

Juan Luchy nepochybně podvádí se služebnou, což Luchy pravděpodobně tuší, zůstává však v trpné roli manželky, která svému muži jeho výstřelky toleruje, aby udržela manželství a dostala tak své roli ve společnosti.<sup>108</sup> Juanova posedlost Annou ji ale zneklidňuje mnohem více, protože ví, že je Anna něčím neobyčejným, co do tísnivé atmosféry uzavřené a veskrze choré rodiny nepatří.

Fernando je Annou také fascinován už od oné první večere, kdy ho upoutají její dlouhé lesklé vlasy, svou posedlost však na rozdíl od bratrů dobře skrývá. Oba jeho bratři jsou materialisté, Anna je objektem jejich tužeb, Fernando je však jako symbol náboženství člověkem hluboce uzavřeným do sebe, který se touží oprostít od veškerého chtění, povznést se nad ně až k nebeským výškám.<sup>109</sup> Kolem Anny chodí po špičkách, je pro něj nedosažitelnou bytostí. V jedné scéně Anna sleduje mechnického ptáka, který ji zavede do jeskyně, jejíž stěny Fernando natírá bělobou, aby zde mohl trávit čas v osamělém rozjímání, bez jídla, klečící sto let na kolenou jako poustevníci. Anna jej provokuje už jen svou přítomností v jeho intimním obydlí, proto ji ze začátku odhání, stejně jako všechny ostatní. Tím však Annu ještě více přitahuje.

Postupně se také dozvídáme, co způsobilo zdeformování povah všech tří bratrů. Ve scéně, kdy matka ukazuje Anně krabice s věcmi, které její tři synové nosili, když byli ještě dětmi. José byl až do svého prvního přijímání oblékán jako děvče, proto se z něj stal despota trestající jakoukoliv známku slabosti. Fernandovi navlékali na palec, který

---

107 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-04-11]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgyne-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

108 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 66.

109 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 68.

si cucal, náprstek s ostny, aby se tak zbavil svého zlozvyku, což vedlo k jeho sebetržnění a Juan už v raném věku obtěžoval sestřenice<sup>110</sup> (v jeho krabici se nacházejí kromě jiného i dámské kalhotky) a jelikož u něj tuto úchytku nikdo nepotlačil, zůstala mu do dnešních dnů. Všechny tyto deformity se věkem u bratrů ještě více prohloubily. V rodinném kolektivu jsou však tyto výstřednosti považovány za naprosto normální a vinu za jejich existenci nese z velké části matka, jež umožnila, aby se rozvíjely.<sup>111</sup> Jak tvrdí Eva Hrozková: „[...]zrůdné není to, že se určité věci odehrávají, ale to, že jsou přijímány jako normální.“<sup>112</sup>

Posedlost Annou pak u bratrů začíná gradovat. Juan jí posílá oplzlé dopisy, José Annu žádá o diskrétnost, aby Juana neprozradila. Děvčátka při hře naleznou v bažinách „pohřbenou“ panenku Dolly s ostříhanými vlasy. Anna ohledně toho konfrontuje Juana. Ten to přijímá velice laxně. Utrhá panence všechny údy a vyhodí ji do koše s tím, že to není žádná ztráta a děvčatům prý koupí jinou. Posléze však na Annin nátlak přiznává, že viníkem je Fernando. Bratři jeden druhého vzájemně kryjí, jako pilíře společnosti, které se o sebe opírají a vytváří si obranu proti cizímu živlu, pronikajícímu do uzavřeného prostoru domu, jenž je symbolem Španělska uzavřeného před okolním světem.<sup>113</sup>

Annu podivnosti v povahách bratrů zneklidňují, ale postupně začíná chápat principy, na kterých fungují. Provokuje je, zkouší, kam až jsou bratři ve svém chování schopni zajít. Nechá Juana nahlas přečíst jeden z jeho oplzlých dopisů, aby ho znejistila. Josého přiměje obléci si uniformu a následně se mu vysměje za jeho touhu po moci. I ve chvílích, kdy se bratři ve svém nezdravém chování stávají nebezpeční – José před Annou zastřelí mechanického ptáka, Juan se pokusí Annu znásilnit – se jim Anna hrdě a bez bázně staví na odpor. Zájem bratrů o Annu se pak ještě prohloubí tím, že o ní mohou mezi sebou soupeřit. Juan jako ženatý muž stojí poněkud mimo hru, ale José a Fernando se na Annu snaží uplatnit svůj vliv. Matka tento boj nenápadně podporuje.<sup>114</sup>

Nakonec převládne Fernandův vliv, když se Anna odstěhuje k němu do jeskyně a dovolí mu spálit všechnu její kosmetiku, aby ji tak zbavil lpění na pozemských

---

110 V této scéně je také obsažena narážka na sestřenici Angeliku s dodatkem, že působila samé maléry.

Mohlo by se jednat o narážku na film *Sestřenice Angelika* a problémy spojené s jeho uvedením do kin.

111 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 68.

112 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 68

113 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 69

114 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 28



stacích. Avšak ani Fernando není prostý všech tužeb. Jedna z nich ho pronásledovala už od Annina příchodu – její vlasy, symbol ženskosti, poutající ji k jejímu fyzickému tělu, kterého chce Annu zbavit tím, že se ji pokusí ve spánku ostříhat. S poznáním, že i tento bratr po ní něco chce, Anna ztrácí zájem.<sup>115</sup> Následuje absurdní scéna, v níž zbylí bratři vyrukují s tím, co považují za svou silnou stránku – José se promenáduje po balkoně oblečen ve své nejlepší uniformě, Juan si na dvůr přinese matraci a snaží se Anny na místě zmocnit. Luchy stojí na střeše a vyhrožuje Juanovi, že skočí.

Do tohoto zmatku zasáhne maminka, kterou na dvůr donesli v křesle: „*Chlapci moji, neperte se mezi sebou, domluvte se. Ona nestojí za to, abyste se před ní plazili.*“<sup>116</sup>

I pro ni už je Anna nebezpečím, protože nespadá do sféry jejího vlivu a nelze na ni působit ani skrze tři bratry, kteří jsou jí v tomto momentě už jen pro smích.

Na to se maminka v záchvatu zhroutí a žádá, aby Annu okamžitě vyhnali. Anna bez váhání odchází. Při odchodu ji však bratři odvedou do křoví, kde si od ní každý vezme to, po čem celou dobu toužil – Juan ji znásilní, Fernando ostříhá její vlasy a José ji zastřelí. Tak končí Anna mrtvá, ostříhaná a špinavá jako panenka Dolly. Roztrhána třemi vlky, zubožená jako samotné Španělsko pod Frankovou diktaturou.<sup>117</sup>

Scéna Annina úmrtí, která do příběhu nezapadala, jako by se tak nakonec vůbec neodehrála, když později ve filmu *Maminka* slaví 100. narozeniny umožnil Saura postavě Anny, aby se do tohoto rodinného domu po letech znovu navrátila.

## 6.4 Sestřenice Angelika

Snímek byl natočen v období, kdy byl generál Franco již vážně nemocen a opozice očekávala brzký zánik režimu, proto v zemi došlo k politickému uvolnění i k jistému zmírnění cenzury. V demokratickém táboře se dokonce mluvilo i o dalších změnách, které mimo jiné zahrnovaly úplnou svobodu projevu v médiích.<sup>118</sup>

Film *Sestřenice Angelika* byl ve Španělsku nejdříve dvakrát zakázán a povolen byl

---

115 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 68.

116 *Anna a vlci* [film]. Režie Carlos Saura. 1973.

117 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 28.

118 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 85.

až po nástupu nového ministra kultury.<sup>119</sup> Uvedení filmu do kin roku 1974 se však neobešlo bez protestů ze strany zastánců režimu, které film svým obsahem pobouřil. Promítání filmu v barcelonském kině Balmes bylo dokonce přerušeno požárem, rozpoutaným falangisty v jeho vestibulu. Tento a množství dalších agresivních incidentů však nezůstaly bez reakce ze strany odpůrců režimu a došlo k podepsání veřejné petice bojující za zachování *Sestřenice Angeliky* na plátnech španělských kin. Tehdejší ministr kultury, Pío Cabanillas, jenž uvedení filmu schválil, nakonec ale přišel o svou funkci.<sup>120</sup>

Obsah *Sestřenice Angeliky* byl nežádoucí hned na několika úrovních, což potvrzují i slova samotného režiséra, jenž se ke skandálnímu uvedení vyjadřuje takto: „[...]Zpočátku jsem si myslel, že tyto reakce vyvolává postava falangisty. Posléze jsem zjistil, že film byl napadán jako celek – můj výklad španělských dějin, moje představa o náboženství, o španělské rodině, prostě vše...“<sup>121</sup>

Film *Sestřenice Angelika* může být do určité míry považován za autobiografický, neboť je odrazem Saurových vzpomínek na separaci od matky po začátku občanské války. Také část rodiny, do jejíž péče je hlavní protagonista ve filmu dočasně umístěn, je obrazem příbuzných z matčiny strany, přísné aragonské rodinné větve.<sup>122</sup> Saura považuje tento film za jeden z prvních, do kterého se záměrně rozhodl promítnout své zážitky z dětství ve válečném Španělsku a ukázat, jaký dopad měly na dětskou duši. Zároveň se ve filmu soustředí i na realitu z pohledu strany, která nevyhrála válku. Odlišné postoje k politické situaci narušovaly vztahy v rodině a spory mezi jejími příslušníky se přenášely i na mladší generaci, která byla sotva schopna chápat souvislosti.<sup>123</sup>

Hlavní postavou příběhu je Luis Cano, samotářský muž ve středním věku, který

---

119 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgyně-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

120 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 77.

121 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 32.

122 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgyně-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

123 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, **32**(3), s. 19-20 [vid. 2014-04-11]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

odjíždí z Madridu do Segovie za účelem uložení matčiných ostatků do rodinné hrobky. Při této příležitosti se znovu vrací na místa, kam byl před třiceti lety, těsně po vypuknutí války odvezen rodiči, aby zde strávil prázdniny u své tety Pilar. Návrat do tohoto prostředí je pro něj zároveň i návratem do válkou poznamenaného dětství. Přítomné okamžiky se prolínají se vzpomínkami, především pak s těmi, které zahrnují vztah tehdy malého Luise k jeho sestřenicí Angelice, jenž se promítá i do současného vztahu dospělého Luise k její malé dceři. V příběhu se objevuje takřka pouze pět klíčových rolí, které jsou ztvárněny stejným hereckým obsazením v minulosti i přítomnosti, čímž režisér tyto dvě časové roviny co nejtěsněji propojuje. Jedinou postavou, o níž je možné říci, že zůstává v obou rolích stálou, alespoň po fyzické stránce, je samotný Luis, zachovávající si podobu dospělého muže i ve vzpomínkách z dětství.<sup>124</sup>

Přechod od starší fáze Luisova života k fázi dětství lze vyčíst z velkých smutných očí hlavního protagonisty, jímž je herec José Luis López Vázquez. Ty jsou jako oči dítěte široce rozevřené, zvědavě pozorující svět kolem sebe a prozrazující zmatek, který v dítěti vyvolává okolní dění. Ve zralém věku tento pohled trochu potměněl získanými životními zkušenostmi, ale nepřestává hledat smysl věcí. Režiséra k tomuto zobrazení času přivedla myšlenka, že člověk nemůže ve vzpomínkách vidět sám sebe jako dítě, protože ta osoba, kterou v dětství býval, už fyzicky neexistuje a člověk tak sám sebe dokáže vnímat jen v dospělém vydání a takto přistupovat i ke vzpomínkám.<sup>125</sup> Důvodem, proč se dospělý Luis navrácí do úzkostných momentů svého dětství, je jakási neukončenost této životní fáze, narušení vnitřního prožívání ze strany společnosti, která zdeformovala jeho osobnost již v samotných počátcích, takže nikdy plně nedospěl.<sup>126</sup> Za zásadní sociální faktory, jež se podílely na potlačení Luisovy osobnosti je možno považovat události španělské občanské války, které tehdy byly děsivou součástí Luisovy každodenní skutečnosti, kontrolu života ze strany katolické církve a především jeho vlastní rodinu, první sociální prostředí, s nímž se člověk při seznamování se světem setkává.<sup>127</sup> Úvodní Luisova vzpomínka zavede diváka na místo u silnice, kde jako malý poprvé pocítil strach z cizího prostředí, do něhož jej rodiče hodlali umístit.

---

124 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saura*. s. 30.

125 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 20 [vid. 2014-04-11]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

126 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 79 - 80.

127 Tamtéž s. 81.

Jak velký tento strach je, to prozrazuje nejen Luisův pokus vyvolat lítost předstíranou nevolností, ale i žalostný výraz ve tváři a němá prosba, na kterou mu matka posléze odpoví, jako by byla schopna číst Luisovy myšlenky<sup>128</sup>. Je tedy patrné, jak silné pouto bylo mezi malým chlapcem a jeho matkou, a jak těžký pro něj bude příchod mezi téměř neznámé příbuzné do o poznání chladnějšího a upjatého prostředí. Už první slova Luisovy babičky naznačují odstup, který si drží katolická část rodiny od Luisových rodičů, především od otce republikána, a jak skepticky mezi sebe přijímají malého Luise: „*Že ty v Madridu nechodíš do kostela? Já to věděla! Proč to muselo potkat zrovna nás?*“<sup>129</sup> Tato nepříjemná vzpomínka je paradoxně vyvolána něčím tak příjemným, jako je pití horké čokolády, což je důkazem, jak je přítomnost stále ovlivněna stresující minulostí bránící Luisovi přítomný okamžik hlouběji prožít.

Ačkoliv by rodinný kruh měl být pro Luise útočištěm, není tomu tak. Dle paní dramaturgyně Evy Hrozkové: „*Rodina podléhající společenským konvencím není schopna dítě ochránit a dokonce spolupracuje s dítěti nepřátelskými institucemi prostřednictvím výchovy v klášterní škole.*“<sup>130</sup>

Jak nelaskavou institucí byla katolická církev ve Španělsku v období občanské války je možné spatřit ve scéně z katolické chlapecké školy, kdy během výuky kněz přednáší žákům hrůzný projev o smrti jedenáctiletého chlapce, jenž byl roztrhán shozenou bombou. Děsí přítomné žáky řečí o blízkosti smrti a věčném zatracení duše. Následně pak při obědě školu zasáhne bomba. Tento výjev se výrazně liší od úvodní scény filmu, zachycující stejnou situaci odlehčeněji, s divadelními prvky a doprovodnou písní dětského sboru, jež by mohla sloužit jako příklad toho, jak je vědomí jedince schopné upravit si minulost, změnit způsob, jakým si věci pamatujeme a dát vzpomínce podobu ulehčující naši mysl od tíže traumatu s ní spojeného.<sup>131</sup> Tentokrát je vše reálné. Ohlušující pískot padající bomby, vyděšené Luisovy oči těsně před dopadem, vysypané okenní tabulky, dusivý oblak prachu a kouře, křik a nářek zraněných chlapců i přímý

---

128 Telepatické schopnosti jsou u postav Saurových filmů častým jevem. Někdy vyjadřují blízkost a spříznění duší, jindy jsou nástrojem silné osobnosti, jejíž vědomí je natolik mocné, že dokáže překročit hranice běžné komunikace a pohrávat si s myšlenkami jiných lidí.

129 *Sestřenice Angelika* [film]. Režie Carlos Saura. 1974.

130 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 83.

131 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 20 [vid. 2014-04-11]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

pohled do zkrvavené tváře jednoho z nich, který následkem výbuchu přišel o život. S ohledem na nelineární dějovou linii filmu nelze s jistotou říci, zda tyto dvě události opravdu následovaly bezprostředně po sobě, nebo se jen semkly v Luisově mysli. O co hrůzněji však exploze ve škole působí v návaznosti na předchozí projev kněze. Jakoby byl výbuch názornou ukázkou toho, co kněz přednášel a smrt si opravdu ke svému příchodu vybrala ten nejbližší okamžik. Velice krutý boží trest za to, že chlapeci dostatečně nezpytovali svá „hříšná“ svědomí. Cílem této výchovy bylo v jejich myslích propojit hřích se strachem z následného trestu, jímž mohla být v době války i smrt.<sup>132</sup> Všudypřítomné válečné násilí a strach, který vyvolávalo, vskutku poskytovaly církvi účinný nástroj k útlaku dětské duše. Důkazem toho jsou i další výchovné metody, zobrazené ve vzpomínkách, a sice morální výslechy a film Londýnské oči, který dětem ve škole kněží promítali.<sup>133</sup> Chladné modré oči těkající sem a tam za leteckými brýlemi zahalených postav se vkrádaly do dětských snů, živíce narůstající strach v jejich duších, takže se stávaly relativně poddajnými bytostmi.<sup>134</sup>

Do snů se vkrádala i další děsivá zjevení, rodící se z reálných předmětů či postav a v dětské fantazii nabývala hororových rozměrů. Jedním z nich je i mrtvá jeptiška se zámek na ústech a červem lezoucím z díry na jejím hábitu, která s planoucí svící vchází do pokoje malého Luise a vztahuje k němu ruku s otevřenou ránou po hřebu. Později se v jedné ze vzpomínek dozvídáme, že má toto stvoření svůj skutečný předobraz v jedné z příbuzných trpící stejnými stigmaty, přičemž má tato jeptiška ze svých zranění zvrácené potěšení.

Eva Hrozková soudí o této postavě: „*Spolu s Anselmem, jeho paží v sádře jsou jako představitelé nemocné doby spojeni bacilem fanatismu.*“<sup>135</sup>

Právě strýc Anselmo je oním zapřísáhlým falangistou s paží zraněnou šrapnelem a upevněnou sádrkou v gestu fašistického pozdravu, který podle Saury měl pobouřit veřejnost, jak již bylo uvedeno výše. Tato postava opravdu nic nezakrývá, není

---

132 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 21 [vid. 2014-04-11]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

133 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 82.

134 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 21 [vid. 2014-04-11]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

135 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 82.

alegorickým vyjádřením, nýbrž konkrétní ukázkou nemocného Španělska. V průběhu filmu to dokazuje mimo jiné častými narážkami na Luisova otce republikána, kterého on i jeho rodina vnímají jako nepřítele. S nenávisí vůči Luisovu otci jakoby pod povrchem narůstala i nenávisť k Luisovi samotnému. To se také projeví v závěrečné scéně, kdy jsme svědky krutého potrestání malého Luise za to, že se pokusil s Angelikou, k níž si během svého pobytu vypěstoval vřelý cit, uprchnout na kole za rodiči do Madridu. Poté, co je frankističtí vojáci na cestě zadrželi a přivedou je zpět do domu tety Pilar, za zavřenými dveřmi s ledovým chladem poručí Anselmo chlapci, aby poklekl, a pak jej surově zmrská koženým páskem, zatímco Angelice ve vedlejší místnosti její matka poklidně češe vlasy. Tento akt násilí vykoná Anselmo za účelem pokoření Luisovy duše, srazí jej na kolena, aby mu ukázal, kam podle něj jako černá ovce rodiny patří a aby se už nikdy znovu nepokusil o Angeličin únos. Anselmo je tedy nejen zobrazením brutality Frankova režimu, ale i překážkou, jež stojí v cestě vztahu Luise a Angeliky. Proto se také do přítomnosti přenáší Luisův vztah k Anselmovi a promítá se do vztahu k manželovi již dospělé Angeliky, jenž je rovněž překážkou jejich lásce.<sup>136</sup> Když se Luis s Angelikou po letech setkává, sice v něm pořád zůstaly nějaké city k ní, ale vlivem tkvění v minulosti jsou přenášeny také na její dceru, Angeličinu téměř věrnou kopii, což vyvolává v Luisovi zmatek a otevírá citovou propast mezi ním a dospělou Angelikou.<sup>137</sup>

Jakási paralýza a neschopnost urovnat vztahy v rodině i po dlouhých třiceti letech je patrná i z nevyjádřené myšlenky tety Pilar, která odcházejícímu Luisovi říká: „*Vyřid' otci...Ne...nic.*“<sup>138</sup> Rodina tak působí dojmem, že se zasekla v čase. Její členové se nemohou pohnout z místa, protože nenalézají společnou řeč. Válka je naučila mlčet.

Postava Luise je zdánlivě prosta jakéhokoliv vyhraněného názoru na politickou situaci ve Španělsku. Tím, že se utápí ve vzpomínkách na své dětství, jako kdyby pro něj válka nikdy neskončila, stále si její obraz v mysli přivolává zpět. Zároveň je ale díky prolínání různých časových úrovní v jeho vědomí schopen hodnotit současnou situaci v zemi v přímém vztahu k její minulosti.<sup>139</sup> Není však schopen využít této skutečnosti

---

136 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 22 [vid. 2014-04-11]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

137 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 85.

138 *Sestřenice Angelika* [film]. Režie Carlos Saura. 1974.

139 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 31.

k osobnímu posunu, je nehybným článkem společnosti, odkázaným na život v osamění. Jedním z poselství tohoto Saurova filmu je tedy ukázka, jak nemoci válečného Španělska přežívají ve vědomí jednotlivce, jsou zde navždy ukotveny pamětí a stále uplatňují svůj zničující vliv na jeho psychiku a životní vývoj.

## 7 Režisérova tvorba po skončení Frankova režimu

Roku 1976 natočil Saura *Eliso, můj živote*, jeden z neoriginálnějších snímků, v němž je pomocí nelineárního vyprávění složeného z myšlenek, představ a vzpomínek zpracováváno téma komplikovaného vztahu mezi otcem a dcerou, jejíž pouto k němu silně ovlivňuje její postavení ve společnosti i postoj k životu.<sup>140</sup> Ve filmu *Zavázané oči* (1977) režisér dále rozvíjí techniku vyprávění odpoutaného od reality a času i tematiku tanečního představení, které se později stane charakteristickým prvkem jeho tvorby. Námět filmu byl inspirován osudem ženy, která vystoupila na jednom semináři, na němž byl Saura přítomen. Tato žena byla obětí mučení prováděným vojáky v Latinské Americe. Saurovi se zde zjevil obraz tohoto násilí v podobě divadelní scény. Ústředním motivem filmu se tak stala příprava divadelní hry, v níž se Emílie, dáma ze střední vrstvy ztvárněná Geraldine Chaplinovou, postupně proměňuje v postavu mučené ženy a skrze tuto proměnu se rozvíjí i milostný vztah mezi ní a učitelem tance, Luisem. Režisér se zde vrací k zobrazování politických témat, vyjadřuje své zneklidnění nad přítomností násilí ve světě.<sup>141</sup> Natočením filmu *Maminka slaví 100. narozeniny* (1979) dovoluje znovu ožít postavám z filmu *Anna a vlci*. Roku 1981 vzniká první film z taneční trilogie představované souborem tanečníka a choreografa Antonia Gadesa - *Krvavá svatba*. Téhož roku reviduje režisér svou prvotinu *Páskové* ve filmu *Rychle, rychle*. O rok později se vrací k jednotlivci a jeho minulosti v kontextu připravované divadelní hry ve filmu *Sladké chvíle*, kde si zahrál i jeho bratr Antonio.<sup>142</sup>

Je znát Saurovo zaměření se na historická témata např. ve filmu *El Dorado* (1987), který byl kritiky přijat velice skepticky, neboť zpracovává stejnou tematiku jako Herzogův *Aguirre, hněv Boží*<sup>143</sup>, dobývání jižní Ameriky španělským vojskem, které Saura navíc pojal s historickou přesností, nevynechává ani násilné rysy události.<sup>144</sup>

140 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 36 - 37.

141 ZAORAL, Zdeněk. Nový film Carlose Saury. *Film a doba*. 1978, č. 12. s. 715 – 717.

142 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-04-02]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgyně-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

143 Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z:

<http://www.csfd.cz/film/4260-aguirre-hnev-bozi/>

144 RADUŠEVIČ, Mirko. Režisér Carlos Saura je Španělem každým coulem. In: *Internetové Literární noviny* [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.literarky.cz/kultura/film/10669-reiser-carlos-saura-je-panlem-kadym-coulem>



Filmem *Ay, Carmela!* (1990) se Saura vrací k zobrazení občanské války, do jejíhož soukolí se dostává tříčlenný divadelní soubor v čele s tanečnicí Carmelou. Válka je v tomto filmu zobrazena v tragikomické podobě.<sup>145</sup> Také natáčí nemalý počet tanečních filmů. Kromě posledního dílu trilogie nesoucí název *Čarodějná láska* (1986), jsou to také *Flamenco* (de Carlos Saura) roku 1995, *Tango* (1998), *Salomé* (2002) nebo *Iberia* (2005), podle stejnojmenného souboru klavírních skladeb Isaaca Albenize z nichž režisér vytvořil bohatý taneční cyklus zobrazující dvanáct španělských krajů.<sup>146</sup> Zkoumá temná zákoutí duše a utrpení uvězněného španělského básníka Jana z Kříže ve filmu *Temná noc* (1989).<sup>147</sup> Neopouští ani téma násilí, které jej stále zneklidňuje a ukazuje svou proměnlivou tvář ve filmech *Střílejte!* (1993), *Taxi* (1996) nebo *Sedmý den* (2004). Stále častěji se ve svých dílech zabývá také výtvarným uměním, jako je tomu v případě filmu *Goya v Bordeaux* (1999), životopisném dramatu o démonech pronásledujících slavného malíře na sklonku života, během jehož natáčení zemřel Saurův bratr Antonio, který se podílel na jeho stvoření a jemuž byl film nakonec věnován.<sup>148</sup> Také pocta surrealismu a Luisi Buñuelovi *Buñuel u stolu krále Šalamouna* (2001) i zatím chystaný režisérův film *33 dní*, v hlavní roli s Antoniem Banderasem. Jeho uvedení je předběžně plánováno na rok 2015 a údajně v něm ožije Picassova Guernica.<sup>149</sup>

Od roku 1983, kdy vznikla druhá část taneční trilogie, *Carmen*, už podle svých slov režisér tvoří naprosto volně: „*Od té doby balancuji mezi realistickými a méně realistickými filmy a do toho zatahuji svůj zájem o historii.*“<sup>150</sup>

Díky této tvůrčí volnosti se pozdější Saurova filmová tvorba poměrně dosti tříští, co se zpracovaných témat týče, filmy nenavazují jeden na druhý a každý z nich je originálem. Režisér stále zůstává jednou z nejznámější trojice ikon španělského filmu,

---

145 Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z:

<http://www.csfd.cz/film/49415-ay-carmela/>

146 ČENĚK, David. Carlos Saura: Od smrti Franka se cítím svobodnější. In: *Cinepur* [online].

[cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=850>

147 HROZKOVÁ, Eva. Juan Diego aneb Nevím, kam jdu, ale mám aspoň odvalu to přiznat. *Film a doba*. 1989, č. 6. s. 354.

148 PŘÁDNÁ, Stanislava. Goya v Bordeaux. In: Seminář archivního filmu 2007: *Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007, s. 24.

149 Saura převzal cenu a prozradil, že si u něj Picassa zahraje Banderas. Red. kal. *iDNES.cz* [online]. 2012-07-22 [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: [http://kultura.idnes.cz/carlos-saura-a-cena-z-festivalu-u-uherskem-hradisti-f8x-/filmvideo.aspx?c=A120722\\_112201\\_filmvideo\\_jaz](http://kultura.idnes.cz/carlos-saura-a-cena-z-festivalu-u-uherskem-hradisti-f8x-/filmvideo.aspx?c=A120722_112201_filmvideo_jaz)

150 ČENĚK, David. Carlos Saura: Od smrti Franka se cítím svobodnější. In: *Cinepur* [online].

[cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=850>

jimiž jsou Luis Buñuel, Carlos Saura, Pedro Almodóvar.<sup>151</sup> Zároveň s touto různorodostí zpracovávaných témat a vlivem osvobození španělské filmové tvorby však Carlos Saura už poněkud ustupuje stranou a nechává vyniknout také své mladší kolegy.

## 7.1 Starý dům uprostřed Madridu

Starý dům uprostřed Madridu byl prvním snímkem, k němuž si Saura napsal kompletně celý scénář sám. Spolupráci se scénáristou Rafaellem Azconou ukončil kvůli rozdílnému pohledu na témata, kterými se Saura ve svých filmech zabýval.<sup>152</sup>

Čestmír Lang o nepřítomnosti Azconovy scénáristické ruky v tomto filmu míní: „*Jeho absence se v případě STARÉHO DOMU projevila malou dramatickou organizací událostí, v níž nejsou podtrženy rozhodující momenty děje.*“<sup>153</sup>

Saura se chtěl také stále více orientovat na postavu ženy, která do té doby byla spíše jen druhotným prvkem ve filmech o mužích. Film vznikl roku 1975, o rok později získal Stříbrnou palmu na festivalu v Cannes a slavil značný úspěch i v USA.<sup>154</sup> Po smrti generála Franca v listopadu roku 1975 se očekávalo, že zrušení cenzury povede k tvorbě španělských filmů reflektujících změnu politické situace nebo dokonce k obnovení španělské nové vlny<sup>155</sup>. Situace však byla mnohem komplikovanější, zobrazovaná témata se lišila případ od případu, španělští filmaři se obraceli spíše k individuální tvorbě. Jejich díla nebylo možno jednoznačně zaškatulkovat pod nějaký společný směr.<sup>156</sup> Saura sám se v této době obrátil ke zkoumání mikrokosmu rodiny vnímané citlivým zrakem malého dítěte.<sup>157</sup>

Originální název filmu je *Cría Cuervos* (Chovej vrány), což odkazuje na staré

---

151 ČENĚK, David. Současný španělský film. In: *A2* [online]. 2010, č. 4 [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/4/soucasny-spanelsky-film>

152 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 94.

153 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 33.

154 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 94.

155 barcelonská škola

156 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, **32**(3), s. 15 [vid. 2014-03-17]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

157 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 33.

španělské přísloví: „*Chovej vrány a vyklovou ti oči.*“<sup>158</sup> To stojí i za ústřední myšlenkou filmu a může být interpretováno několika způsoby. Kupříkladu tak, jak to nejspíše myslel Anselmo v *Sestřenici Angelice*, když se chystal potrestat malého Luise, vnímaného jako černou ovci nebo jak praví přísloví - černou vránu v rodině, o kterou pečují jen proto, aby jim až vyrostе akorát nevděčně vyklovala oči.<sup>159</sup> Naskýtá se však i jiný pohled na toto téma, a sice jako varování před tím, co hrozí člověku, který se ve svých myšlenkách stále vrací do dětství a zkoumá jeho stinné stránky.<sup>160</sup> Zkoumáním a pěstováním temných vzpomínek může dojít k úplnému zatemnění mysli, podobně jako tomu došlo u společensky paralyzovaného Luise v *Sestřenici Angelice*.

Děj filmu je vyprávěním Any, která s odstupem let vzpomíná na své dětství prožívané v domě kdesi uprostřed Madridu, kde vyrůstala jako sirotek spolu se svými dvěma sestrami pod dohledem přísné tety Pauliny. Ana vzpomíná na smrt svých rodičů, z nichž smrt matky ji zasáhla nejvíce. Smrt otce vnímala jako trest za to, že matku podváděl a zanedbával, až nakonec zemřela na rakovinu. Malá Ana prožívá tyto události intenzivněji než její sestry a díky síle pocitů a bujně fantazii je schopna si dávno minulé události před sebou promítat a zároveň si pomocí vzpomínek přivolávat matčin obraz tak, že postava matky ožívá, prochází se domem a znovu a znovu k Aně promlouvá, jako by nikdy nezemřela a nadále přežívala uvnitř Any, která je v dospělém věku nositelem její podoby. Ana byla přímým svědkem otcovy smrti, viděla matku na smrtelné posteli svíjet se v křečích a denně dělá společnost babičce, která je němou nemohoucí osobou, upoutanou na vozíku, čekající jen na to, až jí smrt konečně uleví od vybledlého a smutného světa stáří. Kvůli neustálé přítomnosti smrti v domě si Ana začne připadat jako někdo, kdo je schopen manipulovat se silou smrti a s pomocí jedlé sody, o které se mylně domnívá, že je smrtelným jedem schopným zabít slona - což jí kdysi řekla matka – se pokusí zabít nenáviděnou tetu Paulinu.<sup>161</sup>

Že tento film do určité míry tématicky navazuje na *Sestřenici Angeliku*, o tom

---

158 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 23 [vid. 2014-03-17]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

„Raise ravens and they'll peck out your eyes.“ (vlastní překlad)

159 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 98.

160 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 23 [vid. 2014-03-17]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

161 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 94 - 95.

svědčí snímek jako celek – téma nešťastného dětství, které ani v dospělosti hlavní postavu neopouští a je nucena se neustále navracet do temných chvil a donekonečna je z různých pohledů zkoumat tak, že je více živa v minulosti a přítomností jen proplouvá. Filmy jsou také propojeny některými jmény, která mohou i nemusí patřit stejným postavám. Dokonce některé scény, jako by měly stejnou předlohu, akorát pokaždé jinak zpracovanou, s jinými aktéry a jiným pocitem.

Podle slov Evy Hrozkové: „*Změna politické situace v podobě Frankovy smrti se odrazila ve Starém domě uprostřed Madridu tím, že jde o Saurův první film bez „přítomnosti“ Franka.*“<sup>162</sup>

Mladá španělská generace v druhé polovině sedmdesátých let už nebyla tak citelně propojena s událostmi občanské války, byla pro ně jen historií přežívající ve vzpomínkách jejich rodičů a prarodičů.<sup>163</sup> Politické uvolnění je patrné v uvolněnější atmosféře filmu. Strach, nebezpečí a napětí, které v sobě ukrývaly předchozí filmy, už nejsou tolik citelné, alespoň tedy ne ve světě kolem postav. Kupříkladu scéna česání vlasů, kdy se herci upřeně dívají do kamery jako do zrcadla, kterou končil film *Sestřenice Angelika* a v níž se zrodil námět *Starého domu uprostřed Madridu*.<sup>164</sup> V pozadí této zdánlivě klidné činnosti vždy stojí nějaká neblahá událost. V *Sestřenici Angelice* je to potrestání Luise Anselmem, Angeličiným otcem, ve *Starém domě uprostřed Madridu* zase smrt Anselma, Anina otce. Obě scény jsou tak spojeny jedním jménem, které je v prvním případě aktivní, hrozivou a trestající osobou, v případě druhém je už jen pasivním prvkem, mrtvým mužem, který už se nevzmůže na žádný podobný čin. Může mezi nimi být souvislost i nemusí.

V obou případech je však Anselmo záměrně zobrazován jako autoritativní důstojník Falangy, povrchní, chladný a krutý.<sup>165</sup> Tento jev bychom tedy mohli považovat za jakýsi obraz Frankova režimu nebo dokonce Frankovy osoby samotné, kdy v prvním z filmů byla ve své plné síle, bezcitná a všeovládající, zatímco v druhém filmu už je jen pouhou ozvěnou své někdejší podoby.

Také do uzavřeného a dusivého prostředí, jako kdyby vniknul závan čerstvého

---

162 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 96.

163 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 15.

164 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 103.

165 FOLL, Jan. Prostor a čas v posledních dílech Carlose Saury. *Film a doba, 1978*, č. 7. s. 384.

vzduchu. Velký rodinný dům je sice také odříznut od okolního světa a celý prostor je uzavřen do sebe, ale už je zde cítit přítomnost živého dění za zdmi rozlehlé zahrady. Okolní život sem proniká nejen v podobě zvuku silničního provozu a hlasů z madridských ulic, ale i jako moderní píseň *Porque te vas*<sup>166</sup>, na kterou děvčata v domě tančí a která je součástí Aniny revolty proti upjaté tetě.

Saura tuto píseň pro svůj film potřeboval, ačkoliv se prý nikomu z jeho okolí nelíbila: „*A podívejme se! Přece jsem měl pravdu. V té písni je jakýsi potřebný nevlídný tón[...]*.“<sup>167</sup>

Nejvyšší autoritou v domě tentokrát není přísný muž v uniformě, nýbrž teta Paulina. Ta je prototypem španělské svobodné tety, jak ji popisuje Salvador de Madariaga: „*[...]typ rodinný, jejíž oddanost, plná odříkání, je nezbytnou mravní oporou početným rodinám.*“<sup>168</sup> Snaží se děti vychovávat s láskou a vést je ke kázni, ale občas má problémy udržet si vlídnou tvář, když u některého z nich zpozoruje svérázné návyky neodpovídající jejím požadavkům na správné chování. Mezi ní a dětmi tedy zůstává jakýsi povrchní vztah, s nímž se Ana ze všech tří sester vyrovnává nejobtížněji, díky svému silnému poutu k zesnulé matce.<sup>169</sup> Ana se nemusí potýkat s takovým strachem z autority, jako Luis v *Sestřenicí Angelice*, pro nějž byl strýc nerespektovatelným člověkem nesoucím v sobě prvek války, přesto je pro ní teta nevídanou osobou.

Zůstává zde pocit strachu z neznámého prostředí plného situací, které jsou pro dětskou duši nevysvětlitelné a matoucí. Matka byla jediné, co v tomto světě dávalo smysl a s jejím zmizením mizí i Anina schopnost orientovat se.<sup>170</sup>

Temnota v nitru individua sice nadále narůstá, ale je determinována více osobním prožíváním. Ana je ušetřena vnějšího násilí, vnitřní násilí však zůstává, zanechávající nesmazatelné stopy na její duši. Stejně jako Luis má i dospělá Ana oči plné smutku a trauma z narušené etapy dětství, pouta minulosti, z nichž se nedokáže vymanit ani v dospělém věku a zůstává tak navždy černou vránou společnosti.<sup>171</sup>

---

166 Protože odcházíš (vlastní překlad)

167 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 101.

168 MADARIAGA, Salvador de. *Angličané, Francouzi, Španělé: rozbor národních povah*. s. 145.

169 LANG, Čestmír. *Labyrinty Carlose Saury*. s. 34.

170 FOLL, Jan. Prostor a čas v posledních dílech Carlose Saury. *Film a doba*. s. 384.

171 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 98.

## 7.2 Maminka slaví 100. narozeniny

I tento film, jehož scénář byl napsán během 14 dní a roku 1979 získal zvláštní cenu poroty na festivalu v San Sebastiánu, provázely bouřlivé události.<sup>172</sup> Před jeho premiérou byl údajně v místě promítání nahlášen bombový atentát a vyklizeno kino, což naznačovalo, že příběh filmu obsahuje kromě intimního i politický rámec.<sup>173</sup> Byl natočen v období po pádu Frankovy diktatury, kdy se Španělsko stalo živnou půdou pro uplatňování cílů několika revolučních skupin, jejichž zájmy se více či méně různily, ale jejich společným znakem bylo, že nereprezentovaly žádné skutečné zájmy španělského lidu, jen rozsévaly v zemi násilí. Organizovaly teroristické útoky proti posledním známkám bývalého režimu, proti sobě navzájem i proti nevinným občanům.<sup>174</sup>

*Maminka slaví 100. narozeniny* představuje ukončení jedné významné kapitoly v Saurově tvorbě, na jejímž počátku stál film *Hon*. V tomto díle dozívají poslední zbytky starého režisérského stylu ukrývání politické tematiky do alegorických obrazů.<sup>175</sup> Saura se zde navrácí do starého domu z filmu *Anna a vlci*, aby ukázal, jak se po pádu Frankova režimu tyto postavy – obrazy tří nejmocnějších institucí v zemi – proměnily. Dlouhou dobu byl režisér nucen pod tlakem cenzurních úřadů vyhýbat se ve svých filmech narážkám na politickou situaci v zemi, proto se v posledních letech věnoval spíše psychologickému pohledu do intimního světa postav, na nichž se určitým způsobem podepsala pokřivená španělská společnost. Jedině tak bylo možné poukázat na to, co se dělo v jeho domovině. V tomto filmu Saura znovu zkoumá starou problematiku, ale v kontextu nové doby.<sup>176</sup>

Eva Hrozková o tomto znovunavrácení se do světa politických témat tvrdí: „[...]Saura se komorností nejdříve osvobozuje od politických aspektů, aby znovu našel v časovém a žánrovém nadhledu cestu k současnosti, cestu z extrémní individuální izolace k vyjádření izolace společenské, izolace celého národa.“<sup>177</sup>

172 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 134.

173 HROZKOVÁ, Eva. Nový film Carlose Saury. *Film a doba*. 1980, č. 1, s. 50.

174 CHALUPA, Jiří. Jak umírá diktatura. s. 145-146.

175 CIESLAR, Jiří. Maminka slaví 100. narozeniny. *Film a doba*. 1984, č. 10, s. 582.

176 HROZKOVÁ, Eva. Nový film Carlose Saury. *Film a doba*. 1980, č. 1, s. 50.

177 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 137.

Anna, ta samá hrdinka, jež před sedmi lety zemřela násilnou smrtí rukou tří bratrů obývajících rodinný dům kdesi v pustinách španělského venkova, se vrací zpět na místo činu živá a zdravá. Tentokrát už jako vdaná žena v doprovodu svého manžela Antonia přijíždí na oslavu stých narozenin největší autority tohoto domu, hydropické matky oněch tří bratrů, z nichž José je už nějakou dobu po smrti, Juan utekl se služebnou a Fernando se ani po tolika letech nevymanil ze svého náboženského blouznění, jen jej přetransformoval z touhy po doživotní askezi v marnou touhu po létání. Domu teď vládne pevnou rukou kdysi pasivní a hysterická Juanova žena Luchy a její tři dcery, jež pomalu dospívají v ženy, v sobě nesou odrazy někdejších povahových vlastností tří bratrů, kteří jim byli po celá léta jedinými mužskými vzory.<sup>178</sup>

Film začíná tím samým vojenským pochodem jako Anna a vlci, ten jediný si zachovává stejnou podobu v obou filmech, jinak zde takřka nic nezůstalo ve stejném stavu. Dům i nábytek v něm mohou být na stejném místě, ale atmosféra už je úplně jiná. Všichni se k Anně chovají jako staří známí, kteří jsou rádi, že ji po letech vidí, není zde ani stopy po někdejší nenávisti. I pocit nebezpečí, který postavy tří bratrů vyvolávaly, jako by zmizel neznámo kam. Jejich zvrácené povahové vlastnosti, jež byly zdrojem tíživého napětí, jsou teď spíše jen předmětem veselých historek.<sup>179</sup>

Anna prochází domem a s dojetím vzpomíná na chvíle, které zde prožila. Divákovi, jenž neměl možnost zhlédnout film *Anna a vlci*, by tento jev neměl připadat nijak zvláštní, ale v kontextu událostí, které se zde v předchozím filmu odehrály, působí děj pozdějšího filmu velice zvláštním dojmem, takže po chvíli diváka přepadne nutkavá touha zapomenout děj *Anny a vlků* a vnímat film *Maminka slaví 100. narozeniny* raději nezávisle na něm. Chceme-li ale zkoumat vývoj, kterým postavy těchto dvou filmů prošly, nutně musíme vzít v úvahu i ty části děje, které zdánlivě nedávají smysl.

Komický tón, jímž jsou provázeny prvky příběhu odkazující k *Anně a vlkům*, je nejen výsledkem společenského uvolnění ve Španělsku, ale i jakýmsi nadhledem, s nímž jsou tyto události s odstupem času pojímány. Fanatismus v zemi přežívá i nadále, jen už jeho povaha není striktně tragická, je spíše tragikomická, protože už na ní není nahlíženo jen z hlediska španělské společnosti, ale očima celého světa, jemuž se tento pohled naskytl díky úpadku španělské izolace od zbytku Evropy.<sup>180</sup>

---

178 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 136.

179 CIESLAR, Jiří. *Maminka slaví 100. narozeniny*. *Film a doba*. 1984, č. 10, s. 582 - 583.

180 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 134-135.

Změnil se i vztah Anny k rodině. Už není tím nepřítelem narušujícím pořádek. Patří již do jiného světa, je zaneprázdněna řešením vlastních problémů, především manželské krize, jež je vyhrocena v Antoniově aktu nevěry. Navzdory svodům tohoto stále značně narušeného prostředí se však jejich vztah nakonec urovná. Přispěje k tomu i maminka, která vyšle k Anně uklidňující myšlenku a přesvědčí ji, aby manželovi odpustila.<sup>181</sup> V roli nechtěného člena se teď ocitá samotná maminka snažící se za každou cenu udržet jak rodinu, tak i dům pohromadě. Navzdory hroutící se finanční situaci celé rodiny odmítá prodat dům i s přílehlými pozemky, čímž vyvolává v rodinných příslušnících touhu po jejím odstranění. Vzniká střet zájmů starého světa, lpícího na tradicích a mladé generace, jež se touží zbavit nadvlády a konečně se osamostatnit.<sup>182</sup>

Její telepatické schopnosti rostou úměrně s její fyzickou bezmocí jako obranný reflex proti rodinnému spiknutí. Její vize o smrti teď nabývají apokalyptických rozměrů. Stále je v celém domě patrná vnitřní síla, kterou disponuje a odmítá uvolnit pouta, jimiž jsou jednotliví obyvatelé domu mezi sebou provázáni. Působí dojmem vševědoucí a všeobjímající autority. Zná nejtajnější zákoutí jejich myslí. Ví, že v sobě Carlota nese obraz dominantního Josého, Natalie je posedlá chtíčem, jako její otec, což ji nakonec dovede k románu s Antoniem a nejmladší z Juanových dcer, Victoria, sdílí Fernandovy sny o létání.<sup>183</sup> Tyto vlastnosti se posléze projevují i ve scéně z půdy, kam byly odsunuty staré věci bratrů, kdy si všechny tři dívky z krabic vybírají to, co k jejich povahám nejlépe pasuje – Carlota Josého medaile, Natalie nestydaté šaty po matce a Victorie jedovatý kafr. Ví to, protože ona byla původcem těchto vlastností, jež se rozvinuly u jejích synů, šíří se rodinou dál jako nákaza a přežijí ještě dlouho po její smrti stejně, jako přežívají v zemi ozvěny vojenské autority, rozbouřených vášní a katolického fanatismu i po pádu frankistické diktatury.

Ačkoliv se může zdát, že se Anna vrací do domu jako nezávislá žena, kterou už události v domě nemohou nijak více ovlivnit, dostává se i ona pod maminčin vliv, je chycena do sítě myšlenkového přenosu a přesvědčena k odvrácení plánované maminčiny vraždy, jež měla být provedena podáním špatného léku. Prostedí domu tak Annu znovu vtahuje a se zpětnou platností ji dohání i stará Fernandova posedlost. Ten se s Anniným příjezdem vrací zpět do starých kolejí a snaží se znovu aplikovat

---

181 CIESLAR, Jiří. Maminka slaví 100. narozeniny. *Film a doba*. 1984, č. 10, s. 583-584.

182 HROZKOVÁ, Eva. Nový film Carlose Saury. *Film a doba*. 1980, č. 1, s. 50.

183 CIESLAR, Jiří. Maminka slaví 100. narozeniny. *Film a doba*. 1984, č. 10, s. 583-584.



politiku odmítání lidské společnosti, která však už na Annu nefunguje tak přitažlivou silou, jako kdysi. Fernando tak působí dojmem neškodného pomatence, jehož víra vyvolává místo obdivu spíše posměšné ušklíbnutí. Sdílí však matčinu schopnost telepatie a je schopen na její přání pouhou myšlenkou přivést zpět ztraceného Juana.

Když Juan vchází do dveří, můžeme slyšet hluk vytvářený Fernandovou myšlenkou - zvuk helikoptéry - „*apokalyptické zvukové kulisy katastrofických filmů*“<sup>184</sup> - která jako by upomínala na válečné události, z nichž povstal Frankův režim, jehož alegorickým obrazem je dům pod vládou stoleté maminky. Fanatické náboženství a sexuální zvrácenost tak v domě setrvávají. Kdysi děsivý diktátor José se však už nikdy nevrátí, toho ze záhrobní přivolat nelze, ačkoliv se rodina snaží udržet v domě ozvěnu jeho přítomnosti alespoň jeho fotografiemi.<sup>185</sup> Se smrtí herce, který ztvárnil Josého, umírá i děsivá postava, jež není nahrazena jiným hercem, neboť její odchod ze scény koresponduje se smrtí generála Franca a pádem diktatury, která tolik let držela Španělsko pod kontrolou, jako José dům.<sup>186</sup> Děj filmu se uzavírá pompézní oslavou matčiných narozenin, kdy je ve svém křesle spuštěna ze stropu, oděna v šatech s vyšitými jmény členů rodiny. Fernando se zde posilněn vínem mění z odmítavého askety na vášnivého muže, který pronáší jednu neslušnou poznámku za druhou, jako kdyby si snad na chvíli vyměnil místo s bratrem Juanem a pronášel jeho slova svými ústy, nemaje žádnou moc nad tím, co říká a obracejíc se k matce, aby jej zastavila. Ta však posléze dostává záchvat a po podání léku Annou se zhroutí do křesla mrtva. Anna propadá hysterii, myslí, že ji zabila. V tom však všechny postavy ztuhnou v teatrálních pózách a místností se šíří onen katastrofický zvuk helikoptéry. Vítr rozbíjí nádobí a trhá závěsy, vše působí jako při náletu.<sup>187</sup> Po této apokalyptické scéně se matka probírá a odhání od sebe dotyčné členy rodiny, kteří si přáli její smrt. Jako znovuzrozená vypráví o tom, jak jí před očima proběhl celý život viděný za okny vlaku.

Najednou jako kdyby se postava matky úplně proměnila. Spolu s touto postavou se mění i tvář Španělska, které potlačuje vliv institucí, které se podílely na jeho zničení a uvědomuje si, kolik škod zde napáchala válka.<sup>188</sup> „*Tolik krutosti, tolik hlouposti, tolik*

---

184 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 136.

185 CIESLAR, Jiří. Maminka slaví 100. narozeniny. *Film a doba*. 1984, č. 10, s. 582.

186 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 137.

187 CIESLAR, Jiří. Maminka slaví 100. narozeniny. *Film a doba*. 1984, č. 10, s. 584.

188 HROZKOVÁ, Eva. Nový film Carlose Saury. *Film a doba*. 1980, č. 1, s. 51.

nuzoty...*Děti moje, tolik zbytečného utrpení. Tolik zbytečných obětí...*<sup>189</sup> Divák opouští dům spolu s pomalu se vzdalující kamerou, aby se do tohoto pokřiveného prostředí už nikdy více nevrátil. Stejně tak opouští Španělsko tento křečovitý stav a vydává se pomalu vstříc demokracii.

### 7.3 Carmen

*Carmen*, jejíž námět čerpá ze stejnojmenné novely Prospera Mériméeho a opery Georgese Bizeta, je prostředním filmem ze Saurovy volné taneční trilogie, počínaje *Krvavou svatbou* a konče *Čarodějnou láskou*. Režisér se k natočení prvního tanečního filmu poměrně dlouho odhodlával. Jeho zájem o tanec byl sice dlouhodobého charakteru, ale věnoval se spíše jeho zpracování v podobě tanečních fotografií. Nápad na realizaci filmu jako záznamu z taneční zkoušky se v jeho hlavě zrodil až poté, co se setkal s choreografem Antoniem Gadesem.<sup>190</sup> Film *Carmen* se z taneční trilogie poněkud vymyká, jelikož není jen záznamem vzniku představení tanečního souboru Antonia Gadesa, jako je tomu u *Krvavé svatby* a *Čarodějně lásky*.<sup>191</sup> Kromě roviny divadelního představení je zde obsažena i rovina osobní, poskytující pohled do intimního světa herců. Tyto dvě úrovně se mezi sebou prolínají a jejich propojením vzniká nový příběh složený z osudů postavy Carmen a herečky stejného jména.

Saura obrací svou pozornost k archetypu španělské femme fatale existující v mytologickém čase, kterou lze oživit v určitém historickém okamžiku, jímž byl pro Sauru rok 1983, osm let po pádu Frankova režimu, kdy vdechl život své filmové podobě Carmen.<sup>192</sup> Film vznikl ve stejném roce, kdy socialistická vláda vytvořila Ženský institut zajišťující aktivní uplatnění žen v politické, společenské a kulturní sféře. Situace žen ve španělské společnosti prošla výraznou proměnou, začala se řešit otázka ženské sexuality a postavení žen na trhu práce. Saurova Carmen tak může být vnímána jako mýtus, který se vynořil v době, kdy to bylo nejvíce příhodné, v souladu s nástupem nové představy

---

189 *Maminka slaví 100. narozeniny* [film]. Režie Carlos Saura. 1979.

190 ČENĚK, David. Carlos Saura: Od smrti Franka se cítím svobodnější. In: *Cinepur* [online]. [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=850>

191 Mluvit tancem. *Film a doba*. 1987. č. 5. s. 285.

192 FEENSTRA, Pietsie. *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco..* s. 55.

moderní ženy, která ožívá v postavě silné a nezkrotné Carmen.<sup>193</sup>

Jak tvrdí Vladimír Bor o původní předloze: „*Prosper Mérimée pojednal vznik a smrt lásky tak životně proto, že dal své hrdince právo na vlastní volbu, že touto svobodou citu Carmen emancipoval dávno před feminismem a ve smyslu širším než jen erotickém a ženském.*“<sup>194</sup>

V období frankistického Španělska by asi bylo velice obtížné zpracovat takovéto téma, jelikož byla prosazována konzervativní role ženy ve společnosti, kde fungovala v první řadě jako matka odkázaná do pasivní role ženy v domácnosti.<sup>195</sup>

Carmen je však úplným opakem toho, co bylo v očích režimu považováno za akceptovatelnou podobu ženy, přestože je tato postava tak silně spjata s kulturní tradicí této země, byť pochází z pera francouzského spisovatele, je zosobněním vášně ukryté v tanečních krocích flamenca.<sup>196</sup> Právě flamenco, španělská hudebně-taneční tradice, je vyjádřením svobody, nespoutanosti a nezávislosti na jakýchkoliv konvencích.<sup>197</sup>

Režisérův obdiv k flamencu je nesporný, ačkoliv jej nikdy sám tančit nemohl, je jím plně fascinován, hlavně tím, co tento tanec vyjadřuje: „*V případě flamenca jsem zklamaný tanečník. Považuji ale tanec za něco magického. U flamenca to platí dvojnásob. Jen ta koordinace paží a nohou. Tělo je spojnicí země s nebesy. Ta kombinace pohybu s rytmickou hudbou je vynikající. To je u flamenca dobře vidět.*“<sup>198</sup>

V tanečních filmech Saura představuje podobu španělské vitality, která do této doby neměla v jeho díle až na pár výjimek moc velké zastoupení. Zobrazuje zde španělský lid v činnosti, která je mu vlastní, v níž se projevuje jeho úplná přirozenost, byť je zde stylizována do divadelní podoby a herci se musí držet předlohy. Přesto vystupují s obrovskou spontánností a jsou plně sami sebou i v okamžiku, kdy hrají.

---

193 FEENSTRA, Pietsie. *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco.* s. 90-91.

194 BOR, Vladimír. Bizet – Carmen – Rosi. *Film a doba.* 1987. č. 8. s. 463.

195 MITCHELL, Tim. Authoritarian Medicalization and Gynephobia under Franco. *South Central Review* [online]. Summer, 2004, 21(2), s. 8 [vid. 2014-03-31]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/40039807>

196 FUENTES, Carlos. *Pohřbené zrcadlo.* s. 20.

197 FEENSTRA, Pietsie. *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco.* s. 93.

198 NOVÁK, Pavel. Carlos Saura nedá bez foťáku ani ránu. In: *Oficiální stránky Českého rozhlasu* [online]. [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/\\_zprava/carlos-saura-neda-bez-fotaku-ani-ranu--1208605](http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/carlos-saura-neda-bez-fotaku-ani-ranu--1208605)

Toto polidštění tance bylo právě tím, co činilo Gadesův soubor tolik výjimečným a atraktivním, svádějícím k zaznamenání jeho unikátnosti okem kamery.<sup>199</sup> Saurova tematika intimního dramatu je v *Carmen* rozvíjena výrazovými prostředky tance a propracovanou kompozicí scén z taneční zkoušky i toho, co se odehrává mimo jeviště. Celý děj se přitom posouvá pomocí proměn herců v postavy, které ztvárňují a přenášejí povahových rysů postav zpět do skutečného života herců.<sup>200</sup>

Antonio, vedoucí tanečního souboru, hledá dokonalou tanečnici, která by splňovala jeho představy o postavě Carmen. Tu nalézá při návštěvě jednoho tanečního centra. Dívka, která nese stejné jméno jako postava, jež má ztvárnit, je opravdovým nevybroušeným diamantem. Je talentovaná, jde si tvrdě za svým cílem a nenechá si od nikoho diktovat, jakým způsobem by ho měla dosáhnout. Také sociální zázemí, ve kterém vyrůstala a v němž se dosud pohybuje, k ní není zrovna laskavé. Antonio v ní vidí nejen velký potenciál, ale ona samotná je pro něj zosobněním Carmen. Jejich pracovní vztah se v průběhu přípravy představení přesouvá i do osobního života a spolu tvoří zrcadlový odraz postav z Meriméeho novely.<sup>201</sup> Vztah mezi Antoniem a Carmen je opět vztahem muže/tvůrce a ženy jako objektu, který by se měl nechat přetvářet do podoby mužova ideálu, kterým je v tomto případě postava Carmen. Antonio se sám vžívá do postavy dona Josého a utváří si ke Carmen milostný vztah, který herečka Carmen v rámci hry přijímá, ale odmítá v něm poté nadále pokračovat. Antonio, hluboce ponořený do vznikajícího představení, není schopen rozlišovat mezi herečkou a postavou, kterou ztvárňuje. V Carmen je patrný rozdíl v posunu ženského myšlení a neschopnosti posunu mužského myšlení po pádu starého režimu. Stejně jako pro Juliána v *Peppermint frappé* je i pro Antonia herečka Carmen nehotová a je třeba ji formovat, aby splynula s jeho ideálem. Na rozdíl od pasivní Any je však Carmen moderní ženou, která zná přesně svoji cenu a místo ve společnosti. Je přesně tím, čím chce být a její nezkrotná povaha se brání proti jakékoliv formě nátlaku působící zvenčí, snažící se ji podmanit a upravit k obrazu ideálu, jenž se neslučuje s její identitou.<sup>202</sup>

Činí Antoniovi jisté ústupky, ale zároveň mu umí dát najevo i svou sílu. Jednou tančí podle toho, jak Antonio píská, podruhé jej donutí, aby on tančil tak, jak chce ona.

---

199 Mluvit tancem. *Film a doba*. 1987. č. 5. s. 287.

200 HROZKOVÁ, Eva. *Carmen*. *Film a doba*. 1986. č. 9. s. 526.

201 PŘÁDNÁ, Stanislava. *Carmen*. In: *Seminář archivního filmu 2007: Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007, s. 17.

202 HROZKOVÁ, Eva. *Carmen*. *Film a doba*. 1986. č. 9. s. 526 - 527.

Dle E. Hrozkové: „*S prací na sobě se zdokonaluje, ale mírou dokonalosti si potvrzuje míru svobody. Nechává se tvořit jen do okamžiku, dokud ji tento proces obohacuje.*“<sup>203</sup>

Carmen však podle Antonia musí být hrou zcela polapena, aby se mohla identifikovat s postavou. Ve filmu se tak střídají dramatické scény plné emočního napětí se spontánními výjevy z chvilí, kdy soubor odpočívá nebo se baví. Je mezi nimi podobný kontrast jako mezi hudební předlohou Bizetovy opery a tónů španělské kytary Paca de Lucii<sup>204</sup>, který ve filmu hraje sám sebe. Stejně jako lze původní předlohu upravit do moderních rytmů, musí být podle Antonia možná i opačná proměna, kdy by herečka Carmen, mohla být převedena do podoby originálu Carmen z původní předlohy.

Eva Hrozková říká: „*Drama vášní má pro Sauru nejdestruktivnější a nejfatálnější výraz v procesu tvorby, v níž touha, láska, zrada a žárlivost přerůstají dimenze intimního života.*“<sup>205</sup>

Napětí stupňované Antoniovými zásahy do soukromí Carmen a její revolta proti úsilí proměnit ji a narušováním jeho ideální představy nakonec vyústí v zavraždění Carmen, přičemž není jisté, zda byla zabita jen postava nebo skutečná herečka. Režisér nechává na divákovi, aby si ve filmu našel vlastní hranici mezi realitou a tanečním představením.<sup>206</sup>

Opět se tedy setkáváme s popřenou vášní a jejím destruktivním vlivem, jako tomu bylo v *Peppermint frappé*. Antoniova frustrace je stejná jako Julianova, s tím rozdílem, že tentokrát už na ní nemá tak velký podíl uzavřené prostředí. Carmen se ale od obou žen z tohoto filmu dosti odlišuje. Pasivní a formovatelná Ana je jí stejně vzdálená jako éterická Elena. Carmen je citově nestálá, ale jinak je pevně ukotvena v realitě španělské společnosti, je osobností tak silnou a živoucí, že ani její vražda v závěru představení není jistá. Ideál femme fatale možná může být zabit v jedné své konkrétní podobě, ale nelze jej vymazat ze světa s konečnou platností, stejně jako jej nelze do tohoto světa plně převést, protože už sama podstata jeho nezkratnosti neumožňuje, aby jej někdo

---

203 HROZKOVÁ, Eva. Carmen. *Film a doba*. 1986. č. 9. s. 527.

204 "Král flamenca", který tento rok, dne 26.2.2014 zemřel na infarkt ve věku 66 let.

205 HROZKOVÁ, Eva. Carmen. *Film a doba*. 1986. č. 9. s. 526.

206 PRÁDNÁ, Stanislava. Carmen. In: *Seminář archivního filmu 2007: Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007, s. 17.

přijal a nahradil jím svou osobnost, zvláště potom ne emancipovaná španělská žena, jež si je vědoma své hodnoty.

## 7.4 Ptáček

Námět filmu *Ptáček*, který byl natočen roku 1997, vychází z režisérovy vlastní povídky *Osamělý ptáček* nesoucí autobiografické prvky a čerpající z jeho dětství.<sup>207</sup> Stejně jako v *Sestřenici Angelice*, i v tomto filmu je hlavní hrdina nucen odloučit se od rodičů a strávit léto na venkově u příbuzných, tentokrátě však z otcovy strany.<sup>208</sup>

Carlos Saura v rozhovoru z Mezinárodního filmového festivalu v Indii roku 1998 uvádí: „*Tento film je o dětství, nejlepší části každého života... lidská bytost obsahuje všechny druhy pocitů a postojů.*“<sup>209</sup>

Ve slovech režiséra je patrný posun v pohledu na tuto část života, kterou Saura dříve označoval takto: „*[...] třeba se mýlím, ale domnívám se, že dětství obecně a část dospívání je nejnepříjemnější období v životě člověka[...]*“ a dodává: „*[...] dítě si připadá často velice osamělé. Je to osamělost takřka kosmická, jejíž znovuprožití, znovuprocítění mi dnes už dá velmi mnoho námahy.*“<sup>210</sup>

Pohled na dětství je v tomto filmu tolik odlišný od jeho předchozí tvorby, kde bylo dítě zobrazeno jako jedinec vržený do světa, kterému nerozumí a není schopen podřídit se jeho pravidlům, protože mu nedávají žádný smysl, proto se uzavírá do vlastního smutného vnitřního světa, v němž setrvává i v dospělosti. Ptáček se však už jen vznáší na křídlech fantazie, přijímá svět takový, jaký se mu ukazuje bez toho, aby mu působil

---

207 *Internetové stránky České televize*. Česká televize: © Česká televize 1996–2014 [cit.2014-31-03].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1002871692-ptacek/20838145767/>

208 Dramaturgyně Eva Hrozková o Carlosu Saurovi. In: *Internetové stránky České televize* [online].

© Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10276865667-ja-don-giovanni/21138146706/5882-dramaturgyně-eva-hrozkova-o-carlosu-saurovi/>

209 DATTA, Shantanu. Saura's Little Bird gives fest a flying start. *Indian Express Newspapers*. [online].

13 January 1998. [cit.2014-31-03]. Dostupné z: <http://archive.indianexpress.com/Storyold/18237/>

„This film is about childhood, the best part of any one's life...the human being encompasses all kinds of feelings and attitudes.“ (vlastní překlad)

210 ZAORALOVÁ, Eva. Od obecného k zvláštnímu. Rozhovor s Carlosem Sauro. *Film a doba*. 1978, č. 7. s. 388.

trvalé a zničující fyzické či duševní strasti<sup>211</sup>, jako tomu bylo v *Sestřenici Angelice* a ve *Starém domě uprostřed Madridu*.

Hlavní hrdina, desetiletý Manuel, přijíždí do slunné Murcie, aby zde strávil nějaký čas u otcových příbuzných a byl tak ušetřen eskapád spojených s rozvodem jeho rodičů. Během léta se na venkově setkává s různými podobami lidství, seznamuje se s několika generacemi členů svérázné, ne-li přímo podivínské rodiny, z nichž každý má nějaké tajemství. Z každého takového setkání si s sebou Manu odnáší různé pocity a zkušenosti. Nechybí zde ani láska k sestřenici, která tentokrát nese jméno Fuensanta.<sup>212</sup> Příběh se odehrává v moderním Španělsku devadesátých let, venkovská krajina, stejně jako exteriéry města, je vyvedena v plných a hřejivých barvách, zalitá sluncem a působící úplně odlišným dojmem, než chladné a deprimující prostředí ve filmu *Sestřenice Angelika* a smutně osamělé prostory *Starého domu uprostřed Madridu*. Jednotlivé scény jsou doprovázeny rozjímavým a uklidňujícím zvukem španělské kytary. Melodii místy střídá výrazný zpěv ptáků, jako součást klidné krajiny dětských let, která je myšlenkou vyjádřenou i v samotném názvu filmu a označením, které obdrží Manuel od dědečka, jenž si jej plete s jeho otcem: „*Tohle je můj malý ptáček*.“<sup>213</sup>

Vše kolem dýchá optimismem a uvolněnou atmosférou již demokratického Španělska, o němž se v průběhu filmu postavy několikrát zmiňují. První zmínka padne už v samotném začátku filmu, kdy je Manu u oběda představen početné rodině a je mu prezentován třítydenní program prázdnin, z nichž každý týden stráví u jiné části rodiny. První se strýčkem Juanem, tetou Marisou a třemi sestřenicemi, další týden u strýce Fernanda a tety Beatriz, kteří vlastní cukrárnu a nakonec poslední týden u tety Margarity: „*No, tak jsme ti to vymysleli. Když žijeme v té demokracii*.“<sup>214</sup> Každý ze tří týdnů obsahuje nejen různorodé, výstřední a vesměs komické rysy jednotlivých částí rodiny, ale odráží i Saurovo zaujetí hudbou, literaturou a uměním, které režisér mohl ve snímku již s naprostou svobodou a v plné šíři vyjádřit.

Povinnost kritického zobrazení španělské společnosti a její politiky ve filmech totiž po smrti Franca ustoupila do pozadí a on se tak mohl věnovat osobnímu rozvoji

---

211 KLADY, Leonard. Review: 'Little Bird'. In: *Variety* [online]. 22 September 1997. [cit.2014-12-04].

Dostupné z: <http://variety.com/1997/film/reviews/little-bird-2-1200451038/>

212 *Internetové stránky České televize*. Česká televize: © Česká televize 1996–2014 [cit. 2014-31-03].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1002871692-ptacek/20838145767/>

213 *Ptáček* [film]. Režie Carlos Saura. 1997.

214 *Ptáček* [film]. Režie Carlos Saura. 1997.

a tvořit zcela volně podle toho, co jeho samotného nejvíce zajímalo.<sup>215</sup> Saurova silná náklonnost k výtvarnému umění se objevuje takřka ve všech jeho filmech. Sám režisér uvádí, že se některá malířská díla promítají i do způsobu, jakým vnímá svět a jeho pohled na tato díla se s věkem mění, stejně jako jeho pohled na svět. Čím více dílo poznává, tím více v něm nachází a úměrně s tím roste i jeho fascinace okolním světem, především krajinou a jejími proměnami.<sup>216</sup> Láska k výtvarnému umění se objevuje v prvním týdnu ve společnosti bohémského strýčka Juana, který obdivuje všechny přirozené krásy světa, včetně krásných žen a svá pozorování pak převádí na malířské plátno. Skrze Juana Saura divákovi představuje rozličná umělecká díla od takových malířů jakými jsou například Pieter Brueghel starší, Jan van Eyck nebo Diego Velázquez.<sup>217</sup> Se zaujetím líčí, jak jsou skuteční umělci schopni na druhé pomocí svého díla přenášet magii krásy. I Juanův postoj k ženám je otevřený a vášnivý, přitom tolik odlišný od nepřirozené sexuální posedlosti Juana z *Anny a vlků*. Sexualita v tomto filmu nabývá zdravé povahy. Není již „tou věcí“, o které se nesmí mluvit, která by se měla potlačovat, aby se v myslích jedinců zformovala do podoby hříšné činnosti, jak ji prezentovala katolická církev a především sám Franco, kterého děsila jakákoliv představa být jen trochu obnaženého ženského těla.<sup>218</sup> Postava Juana je v tomto filmu oslavou lásky, krásy a umění.

S jak velkou otevřeností je v tomto filmu prezentována lidská sexualita, to je patrné i z postavy strýce Fernanda, který je sice relativně šťastně ženatý, ale svou ženu čas od času podvádí s milencem ve sklepě pod cukrárnou. Saura zachycuje tento milostný akt téměř se vším všudy, což v divákovi může vyvolat určité rozpaky.

Za Franca by takovéto zobrazení bylo naprosto nemyslitelné, protože homosexuálové byli v letech diktatury považováni za psychicky narušené sexuální delikventy ohrožující společenský řád, proto byli zavíráni do vězení a speciálních

---

215 KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3), s. 16 [vid. 2014-03-31]. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

216 Hrozková, Eva. *Carlos Saura*. s. 71.

217 Od Van Eycka zde můžeme vidět Podobiznu manželů Arnolfiniových a obraz Dvorní dámy od Velázqueze, které patří mezi díla, jež Sauru vždy silně přitahovala a dala by se pokládat za jeho celoživotní inspiraci, jak je doloženo v knize Evy Hrozkové. HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 71 Strýček Juan také se zaujetím předvádí dětem obraz Lovci ve sněhu od Pietera Brueghela staršího a líčí, jak dílo funguje dohromady jako celek a jak se s odstraněním straky nad zasněženými horami v mžiku změni celá jeho atmosféra. Režisér promítá do této scény své silné zaujetí výtvarnými díly.

218 CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura*. s. 86.



zařízení, kde měli být ze svého stavu „lčeni“.<sup>219</sup> Zároveň je Fernando Saurovým prostředkem, jak ve filmu vyjádřit úctu k hudbě, která ve scéně, kdy Fernando hraje tklivou melodii na violoncello, dokáže povznést v Manuových očích Fernanda i s židli až ke stropu. Tento estetický prožitek má obrovskou sílu a na rozdíl od asketické víry Fernanda ve filmu *Anna a vlci* a později i v *Maminka slaví 100. narozeniny*, jež mu i přes všechnu snahu a odřikání neumožnila létat, dokáže člověka opravdu nějakým způsobem odpoutat od země a povznést jeho duši nad všední realitu.

Objevuje se tu také komický obraz náboženství v podobě mystických vidin tety Margarity, které jsou odsouzeny jako následek vynechání léků a umlčeny s tím, ať přestane strašit děti. Pak je tu také potulný blázen, který věří, že je Bůh a když je vykázán, upadá do jakéhosi transu, během něhož se z něj údajně stává opět člověk a odchází se slovy: „*Zůstaňte s Bohem.*“<sup>220</sup> Náboženství bylo během Frankova režimu nedotknutelným tématem, natož aby bylo zobrazováno v humorné poloze. Do filmu jej tak šlo zakomponovat jen ve skryté formě.<sup>221</sup> Ve filmu *Ptáček* je zachyceno ve své groteskní blouznivosti.

Okouzlení postavou sestřenice také neprobíhá stejně. Zatímco pro Luise byla Angelika jediným světlem v tísnivé atmosféře uvnitř nepřátelského prostředí matčiny rodiny, ke kterému se upnul spíše jen v touze po lidském teple, Fuensanta - ať už oblečena v tradičním kroji nebo tančící flamenco s matkou uprostřed pokoje - je stejně živelná jako prostředí, z něhož pochází a Manu je okouzlen celou její osobností. Láska k ní je vřelým a opravdovým citem.

Všechny vztahy mezi příslušníky této rodiny, byť na první pohled vykazují jistou bizarnost a humornou lehkost, si zachovávají poetický a tragický podtón. Je znát, jak silně jsou k sobě připoutáni komplikovaně do sebe spletenými pouty: „*Svou solidaritou se rodina ve Španělsku často stává pevnou jednotou na svém vlastním základě.*“<sup>222</sup>

Tento základ však již netvoří manipulativní matka a solidarita mezi jejími členy je opravdová, nikoliv sebezáchovný pud, držící na uzdě vzájemnou nevraživost, který vládl mezi třemi bratry v *Anně a vlčích*. Nejstarší a nejvyšší autoritou je tu pomatený a

---

219 CLEMINSON, R., VAZQUEZ GARCIA, F. *Los Invisibles: A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1940*. s. 125.

220 *Ptáček* [film]. Režie Carlos Saura. 1997.

221 DĚDEK, Honza. *Carlos Saura: Neúspěšný tanečník*. In: *Vzpomínky na 20. století*. s. 115.

222 MADARIAGA, Salvador de. *Angličané, Francouzi, Španělé: rozbor národních povah*. s. 145.

přítom stále moudrý dědeček<sup>223</sup>, jehož myšlenky jsou už poznamenány stářím natolik, že se mu v hlavě chaoticky prolíná minulost, přítomnost, záblesky budoucnosti i věci, které se nikdy nestaly. Jediný, kdo se v tomto myšlenkovém nepořádku dokáže orientovat, je Fuensanta, obdařená podobnými telepatickými schopnostmi jako maminka v *Anně a vlčích*. Fuensanta však nemá potřebu zneužívat je k manipulaci s ostatními členy rodiny, využívá je ve prospěch dobra. Napojuje se na dědečkovy myšlenky, aby jej pomohla najít, když se po jednom bouřlivém večeru vytratí z domu, aby hledal klidné místo někde poblíž moře. Na slunečném pobřeží také dochází k vrcholnému momentu příběhu, kdy dědeček obklopen milovanými lidmi procházejícími se ve vlnách moře, unešen vši tou poklidnou krásou umírá v proutěném křesle s posledními slovy: „*Jak je dobře, když je jednomu dobře.*“<sup>224</sup>

Manuela nakonec smrt dědečka i rozloučení s Fuensantou v jistém smyslu hluboce poznamenává, ale na rozdíl od postav Luise ze *Sestřenice Angeliky* a Any ze *Starého domu uprostřed Madridu*, kterým výchova, potlačující jejich emocionalitu, nedovolila dospět, Manu je schopen pocítit smutek nad touto několikanásobnou ztrátou a následně se od něj oprostit, pohnout se v životě dál, úspěšně opustit etapu dětství a vykročit z ní směrem do světa dospělých.

---

223 Hraje jej legenda španělského filmu, Francisco Rabal.

224 *Ptáček* [film]. Režie Carlos Saura. 1997.

## 8 Závěr

Cílem bakalářské práce bylo zachycení proměn zobrazení španělské společnosti ve vybraných dílech Carlose Saury za éry generála Franca a po jejím skončení. Pro lepší orientaci v tématu zde bylo nastíněno téma Frankova režimu ve Španělsku a některé jeho dopady na společnost. Dále zde byla představena osobnost režiséra Carlose Saury a vlivů, které se podílely na utváření jeho osobitého režisérského stylu. V hlavní části práce byla uvedena stručná charakteristika některých jeho děl, jež nebyla podrobněji analyzována, ale měla ukázat, jakým směrem se ubírala režisérova tvorba v konkrétním období a jakým okruhem témat se v nich zabýval.

Dále v hlavní části práce byla provedena analýza vybraných filmů z obou období a následně byl v druhé polovině aplikační části práce, tedy v sedmé kapitole proveden pokus o komparaci vybraných děl z obou období.

Komparací jednotlivých filmů z obou etap režisérovy tvorby jsem došla k závěru, že se výrazně proměnil obraz ženy v Saurových filmech, který přešel z polohy konzervativní a pasivní role španělské ženy pod Frankovou nadvládou, která se podřizuje muži a nechává se jím přetvářet, jak byla zobrazena v *Peppermint frappé* (1967), do role ambiciózní, sebevědomé a nespoutané moderní ženy, jež je natolik individualistickou osobou, že nedovolí ani nejmenší vystoupení ze své vlastní osoby, aby naplnila choreografy sny o archetypu španělské femme fatale i mimo rámec tanečního představení, které pro ni představuje hranice mezi postavou a jejím vlastním naturelem, jak je tomu ve filmu *Carmen* (1983).

Posun v zachycení tváře Španělska ve filmech *Anna a vlci* (1972) a *Maminka slaví 100. narozeniny* (1979) je více než jen patrný. Charaktery postav bratrů, odrážející destruktivní povahu institucí podpírajících Frankův režim v podobě nemocné matky, se mění v závislosti na proměně politického ovzduší po pádu Franca. Postava diktátora mizí, náboženství ztrácí své charisma a jeví se jako směšné a blouznivé, sexuální frustrace se stahuje do pozadí a samotné Španělsko se znovuzrodí z apokalypsy, aby se doznalo z viny za škody, jež na sobě nechalo napáchat a vyjádřilo lítost nad osudem svého lidu. Můžeme říci, že Saura tuto kapitolu v obou filmech plně vyčerpal a uzavřel.

Nakonec byla provedena analýza posunu pohledu na svět a orientace člověka v něm, která se utváří už v samotném dětství, kde je také ovlivněna událostmi doby a především působením rodiny a její výchovy. Je viditelný posun od děsivého dětství Luise v *Sestřenici Angelice (1974)* a jeho následné společenské paralýzy v dospělosti ke vzpomínkám Any ze *Starého domu uprostřed Madridu (1975)*, jejíž dětství už sice nebylo poznamenáno válkou a náboženskou výchovou jako to Luisovo za frankismu, ale přítomnost smrti rodičů, uzavřené prostředí domu a otažitá výchova tety Pauliny zapříčinily podobně smutné dětství, k němuž se Ana stejně jako Luis stále vrací i v dospělém věku, neschopna pohnout se pod tíhou černých myšlenek z místa. Vše jako by dostalo konečné rozřešení filmem *Ptáček*, který sice nemusí divákovi připadat jako film nesoucí nějaké vážnější poselství, ale ukazuje zde úplně jinou podobu dětství, plnou slunce a optimismu, s lehkostí, jaká se mohla zrodit jen v demokratickém Španělsku bez nutnosti reflektovat politický kontext a s možností tvořit naprosto volně, věnovat se tématům, která režiséra nejvíce lákají a nakonec i nechat hlavního hrdinu, aby úspěšně opustil etapu dětství.

Prvky z filmu *Hon* se sice objevují napříč celým režisérovým dílem – můžeme najít odkazy ve filmech, jako například scénu lovu ptáků v *Zahradě rozkoší*, která je zahalena do podobně tíživého pocitu napětí. Pak také narůstající tenzi mezi dvěma manžely v dramatu *Doupě*, kteří konflikt nechávají bujet pod povrchem, dokud nevyvrcholí aktem násilí a nepadne první výstřel, jako tomu bylo v *Honu*. Stejně tak můžeme motiv podpovrchového napětí sledovat i mezi aktéry ve filmu *Stres ve třech*, kde násilná scéna zůstane jen na úrovni manželových myšlenek. Válečná krajina plná pastí na králíky se také objeví ve filmu *Maminka slaví 100. narozeniny*, kde se Anna chytí do jedné z těchto pastí při útěku od nevěrného manžela. Motiv násilí rostoucího pod zdánlivě klidným povrchem tak můžeme vysledovat v průběhu takřka celé Saurovy etapy tvorby za Frankova režimu. Po skončení této éry násilí z jeho filmů nemizí, jen už není tak všudypřítomné a je prokládáno motivy z různých oblastí režisérových zájmů. K tématu občanské války se Saura sice ještě vrací ve filmu *Ay, Carmela!*, ale zde už mají její události odlišnou podobu. Film, který by se nějak více podobal tématice i jejímu zpracování v převratném filmu *Hon*, už v jeho pozdější tvorbě nenalzáme.

## 9 Přehled použitých zdrojů

### **Knihy:**

BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu*. Praha: Mladá fronta, 1987. ISBN – neuvedeno.

DĚDEK, Honza. *Vzpomínky na 20. století*. Praha: RINGIER; DARANUS, s.r.o., 2006. 251 s. ISBN 80-87033-06.

FEENSTRA, Pietsie. *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, 911 s. Film culture in transition. ISBN 978-90-4851-403-8.

FUENTES, Carlos. *Pohřbené zrcadlo: rozbor národních povah*. Vyd. 1. Překlad Jarmila Papírníková-Jelínková, Konstantin Jelínek. Praha: Mladá fronta, 2003, 397 s. ISBN 80-204-1028-7.

HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. Praha: Československý filmový ústav, 1985. 144 s. ISBN – neuvedeno.

CHALUPA, Jiří. *Jak umírá diktatura: pád Frankova režimu ve Španělsku*. Překlad Pavel Weigel. Olomouc: Votobia, 1997, 328 s. ISBN 80-719-8257-1.

CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. 2. aktualiz. vyd. Praha: Libri, 2010, 219 s. Stručná historie států. ISBN 978-807-2774-784.

CHALUPA, Jiří. *Zápisky o válce občanské: studie o vybraných aspektech Španělské občanské války 1936-1939*. Praha: Lidové noviny, 2002, 159 s. ISBN 80-710-6431-9.

JURKA, Jan. *Filmaři před mikrofonem*. Praha: Československý filmový ústav, 1989, 228 s. ISBN 80-700-4002-5.

LANG, Č., *Labyrinty Carlose Saury*. Ostrava: Filmový klub, 1979. 56 s. ISBN – neuvedeno.

MADARIAGA, Salvador de. *Angličané, Francouzi, Španělé: rozbor národních povah*. V Praze: Orbis, 1931, 247 s.

RICHARD CLEMINSON, Francisco Vázquez García. *"Los Invisibles": a history of male homosexuality in Spain, 1850-1940*. Vyd. 1. Cardiff: University of Wales Press, 2007, 397 s. ISBN 978-0-7083-2012-9.

BIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska*. Překlad Pavel Weigel. Praha: Lidové noviny, 1995, 1433 s. Dějiny států (Nakladatelství Lidové noviny). ISBN 80-710-6117-4.

### Články:

BOR, Vladimír. Bizet – Carmen – Rosi. *Film a doba*. 1987. č. 8.

CIESLAR, Jiří. Maminka slaví 100. narozeniny. *Film a doba*, 1984, č. 10.

ČENĚK, David. Hon. In: *Seminář archivního filmu 2007: Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007.

FOLL, Jan. Prostor a čas v posledních dílech Carlose Saury. *Film a doba*, 1978, č. 7. s.

HROZKOVÁ, Eva. Juan Diego aneb Nevím, kam jdu, ale mám aspoň odvalu to přiznat. *Film a doba*. 1989, č. 6.

HROZKOVÁ, Eva. *Nový film Carlose Saury*. *Film a doba*. 1980, č. 1.

MORGENTHALOVÁ, Soňa. Dvoje hodinky Carlose Saury. In: *Letní filmová škola 2012: Filmové listy 02: 38. letní filmová škola*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2012.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Carmen. In: *Seminář archivního filmu 2007: Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Goya v Bordeaux. In: Seminář archivního filmu 2007: *Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007.

ZAORAL, Zdenek. Nový film Carlose Saury. *Film a doba*. 1978, č. 12.

ZAORALOVÁ, Eva. Rozhovor s Carlosem Saurou: Od obecného k zvláštnímu. *Film a doba*, 1978, č. 7.

ZAORALOVÁ, Eva. Příspěvek k interpretaci filmu *Eliso, můj živote*. In: HROZKOVÁ, Eva. *Filozofující režisér Carlos Saura*. *Film a doba*. 1982, č. 12.

*Mluvit tancem*. *Film a doba*. 1987. č. 5.

### **Internetové zdroje:**

*Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD)*. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/>

*Filmová databáze (FDb)*. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/>

*Informační internetový portál iDNES*. Dostupné z: <http://www.idnes.cz/>

*Internetové stránky kulturního časopisu A2*. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/>

*Internetové stránky filmového časopisu Cinepur*. Dostupné z: <http://cinepur.cz/>

*Internetové stránky České televize*. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/>

*Internetové Hospodářské noviny HNART*. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/>

*Internet Movie Database (IMDb)*. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>

*Indian Express Newspapers*. Dostupné z: <http://archive.indianexpress.com/>

*Oficiální stránky Českého rozhlasu*. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/>

*The Guardian*. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/uk>

### **Elektronické články dostupné přes databázi JSTOR:**

BARTHOLOMEW, Gail. The development of Carlos Saura. *The Journal of the University Film and Video Association* [online]. Summer, 1983, 35(3). Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/20686954>

KINDER, Marsha. Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness. *Film Quarterly* [online]. Spring, 1979, 32(3). ISSN: 0015-1386. Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/1212203>

MITCHELL, Tim. Authoritarian Medicalization and Gynephobia under Franco. *South Central Review* [online]. Summer, 2004, 21(2). Dostupné prostřednictvím JSTOR z: <http://www.jstor.org/stable/40039807>

### **Filmy:**

*Anna a vlci* [film]. Režie Carlos Saura. 1972.

*Carmen* [film]. Režie Carlos Saura. 1983

*Hon* [film]. Režie Carlos Saura. 1965

*Maminka slaví 100. narozeniny* [film]. Režie Carlos Saura. 1979

*Peppermint frappé* [film]. Režie Carlos Saura. 1967

*Ptáček* [film]. Režie Carlos Saura. 1997

*Sestřenice Angelika* [film]. Režie Carlos Saura. 1974.

*Starý dům uprostřed Madridu* [film]. Režie Carlos Saura. 1975.



## 10 Summary

The topic of this thesis is "*A significant personality of World Cinema: Carlos Saura. Reflection of changes in Spanish society in selected director's films during and after the Franco era.*" The work is focused on analysis and comparison of selected Saura's films, deals with reflection of Spanish society in his work and describes how this reflection has changed over time.

The first part of my work focuses on a brief characterization of Franco's regime, its major pillars and influence of dictatorship on the society of Spain. The second chapter deals with the development and progression of Spanish cinema during and after Franco era. In the third chapter the director's personality is introduced, along with aspects of his life which have significant impact on his work - civil war, religious education, family relationships, fascination with photography and his friendship with Luis Buñuel.

The next part of thesis focuses on director's work. It's divided into two chapters. In the first there are introduced Saura's movies that were filmed during francoism with an emphasis on distinctive features of these films. Chapter subsequently deals with analysis of the four selected films: *The Hunt*, *Peppermint frappé*, *Anna and the Wolves* and *Cousin Angelica*. These films reflected significant aspects of life under Franco's regime like an atmosphere of fear and violence, consequences of war, deformation of family, social frustration, solitude of the individual life and others. In the second chapter is described director's work after Franco era. This part focuses on analysis of films *Cria!*, *Mamá cumple cien años*, *Carmen* and *Little bird*. There was made an attempt to compare these films with four movies in the first chapter and to try to find similarities and differences in reflection of society in selected films of both parts.

We came to the conclusion that the image of a woman in director's work has dramatically changed and she left the position of conservative and passive role of Spanish women under Franco's regime, reflected in *Peppermint frappé*, to transform herself in confident and independent modern women in the film *Carmen*. According to the results of comparison of *Anna and the Wolves* and *Mamá cumple cien años* we

could see gradual changes of the face of Spain which is on the road to democracy. Three of the films, *Cousin Angelica*, *Cria!* and *Little bird* reflect the conflict between child's inner world and family. There were analyzed negative effects of rigorous upbringing and childhood trauma that paralyzes an individual in later social life. We made the conclusion that this trauma was displayed most intensely in the first film which was made during Franco era. In the second film trauma no longer includes the war aspects but is still very strong and in *Little bird* is finally left and the main character is able to become an adult. One film is unique in alegorical reflection of violence of civil war. *The Hunt* stays as an unforgettable and unrepeatabe milestone in Saura's work.

## **11 Seznam příloh**

### **11.1 Informace o vybraných filmech**

**11.1.1 HON, 1965**

**11.1.2 PEPPERMINT FRAPPÉ, 1967**

**11.1.3 ANNA A VLCI, 1972**

**11.1.4 SESTŘENICE ANGELIKA, 1973**

**11.1.5 STARÝ DŮM UPROSTŘED MADRIDU, 1975**

**11.1.6 MAMINKA SLAVÍ 100. NAROZENINY, 1979**

**11.1.7 CARMEN, 1983**

**11.1.8 PTÁČEK, 1997**

### **11.2 Obrazová příloha**

Fotografie zde zobrazené byly autorkou vystříhány přímo ze záznamu zmíněných filmů, kromě fotografie režiséra, která pochází z uvedeného internetového zdroje.

**11.2.1 Hon - José prosí Paca o peníze**

**11.2.2 Hon - José střílí na Paca**

**11.2.3 Hon - Luis a tíživé vedro**

**11.2.4 Hon - Paco, José a Enrique**

**11.2.5 Peppermint frappé - Elena**

**11.2.6 Peppermint frappé - Ana**

**11.2.7 Peppermint frappé - smrt ideálu**

**11.2.8 Peppermint frappé - proměna Any**

**11.2.9 Anna a vlci - José obléká uniformu**

**11.2.10 Anna a vlci - Fernando v jeskyni**

- 11.2.11 Anna a vlci - zubožená panenka Dolly**
- 11.2.12 Anna a vlci - zubožená Anna**
- 11.2.13 Sestřenice Angelika - česání vlasů**
- 11.2.14 Sestřenice Angelika - škola**
- 11.2.15 Sestřenice Angelika - jeptiška ze snu**
- 11.2.16 Sestřenice Angelika - Luis**
- 11.2.17 Starý dům uprostřed Madridu - Ana a její matka - česání vlasů**
- 11.2.18 Starý dům uprostřed Madridu - Ana při hře na matku**
- 11.2.19 Starý dům uprostřed Madridu - Anina matka ve smrtelných křečích**
- 11.2.20 Starý dům uprostřed Madridu - Ana chce babičce ulevit pomocí "jedu"**
- 11.2.21 Maminka slaví 100. narozeniny - Maminka ve svém křesle**
- 11.2.22 Maminka slaví 100. narozeniny - Anna zachraňuje svůj vztah s Antoniem**
- 11.2.23 Maminka slaví 100. narozeniny - Fernandova marná snaha vzlétnout**
- 11.2.24 Carmen - herečka Carmen**
- 11.2.25 Carmen - postava Carmen**
- 11.2.26 Carmen - Carmen zabíjí sokyni**
- 11.2.27 Carmen - Habanera**
- 11.2.28 Carmen - Antonio a Carmen - zrcadlení příběhu a reality**
- 11.2.29 Ptáček - Manu s Fuensantou a strýčkem Juanem**
- 11.2.30 Ptáček - strýček Fernando povznášen hudbou ke stropu sklepa**
- 11.2.31 Ptáček - slídivé oko tety Margarity**
- 11.2.32 Ptáček - Fuensantina vize**
- 11.2.33 Ptáček - dědeček na pláži**
- 11.2.32 Režisér Carlos Saura. Zdroj: <http://www.fotogramas.es/Noticias/Fotogramas-de-Plata/2010/Carlos-Saura-un-cineasta-excepcional> [2011-04-15]**

## 11.1 Informace o vybraných filmech

### 11.1.1 HON, 1965

**Název v originále:** La Caza, Španělsko

**Délka:** 91 minut<sup>225</sup>

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Angelino Fons, Carlos Saura

**Kamera:** Luis Cuadrado

**Hudba:** Luis de Pablo

**V hlavních rolích:** Ismael Merlo (José), Alfredo Mayo (Paco), José María Prada (Luis), Emilio Gutiérrez Caba (Enrique).<sup>226</sup>

### 11.1.2 PEPPERMINT FRAPPÉ, 1967

**Název v originále:** Peppermint frappé, Španělsko

**Délka:** 92 minut<sup>227</sup>

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Rafael Azcona, Angelino Fons, Carlos Saura

**Kamera:** Luis Cuadrado

**Hudba:** Luis de Pablo

**V hlavních rolích:** José Luis López Vázquez (Julian), Geraldine Chaplin (Ana a Elena), Alfredo Mayo (Pablo).<sup>228</sup>

---

225 Hon. In: *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/49396-hon/>

226 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 26

227 Peppermint frappé. In: *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/22033-peppermint-frappe/>

228 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 35

### 11.1.3 ANNA A VLCI, 1972

**Název v originále:** Ana y los lobos, Španělsko

**Délka:** 102 minut<sup>229</sup>

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Rafael Azcona, Carlos Saura

**Kamera:** Luis Cuadrado

**Hudba:** Luis de Pablo

**V hlavních rolích:** Geraldine Chaplin (Anna), Rafaela Aparicio (matka), José María Prada (José), Fernando Fernán Gómez (Fernando), José Vivó (Juan), Charo Soriano (Luchy).<sup>230</sup>

### 11.1.4 SESTRĚNICE ANGELIKA, 1973

**Název v originále:** La prima Angélica, Španělsko

**Délka:** 107 minut<sup>231</sup>

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Rafael Azcona, Carlos Saura

**Kamera:** Luis Cuadrado

**Hudba:** Luis de Pablo

**V hlavních rolích:** José Luis López Vázquez (Luis), María Clara Fernández de Loaysa (malá sestřenice Angelika, dcera dospělé Angeliky), Lina Canalejas (dospělá Angelika), Lola Cardona (mladá teta Pilar), Josefina Díaz (stará teta Pilar), Fernando Delgado (strýc Anselmo).<sup>232</sup>

---

229 Anna a vlci. In: *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/22005-anna-a-vlci/>

230 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 64

231 Sestřenice Angelika. In: *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/49409-sestrenice-angelika/>

232 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 74

### 11.1.5 STARÝ DŮM UPROSTŘED MADRIDU, 1975

**Název v originále:** Cría Cuervos, Španělsko

**Délka:** 107 minut<sup>233</sup>

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Carlos Saura

**Kamera:** Teo Escamilla

**Hudba:** Luis de Pablo

**V hlavních rolích:** Ana Torrent (malá Ana), Geraldine Chaplin (Anina matka, dospělá Ana), Mónica Randall (teta Paulina), Conchita Perez (starší sestra Irene), Maite Sanchez Almendros (mladší sestra Maite),<sup>234</sup> Josefina Diaz (babička), Florinda Chico (služka Rosa), Hector Alterio (Anin otec Anselmo).<sup>235</sup>

### 11.1.6 MAMINKA SLAVÍ 100. NAROZENINY, 1979

**Název v originále:** Mamá cumple cien años, Španělsko

**Délka:** 95 minut<sup>236</sup>

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Carlos Saura

**Kamera:** Teo Escamilla

**Hudba:** F. Chueca, M. Garcia, M. Carrido, Franz Schubert

**V hlavních rolích:** Geraldine Chaplin (Anna), Norman Briski (Antonio), Rafaela Aparicio (maminka), Fernando Fernán Gómez (Fernando), José Vivó (Juan), Charo Soriano (Luchy), Amparo Muñoz (Natalia), Angeles Torres (Carlota), Elisa Nandi (Victoria).<sup>237</sup>

---

233 Starý dům uprostřed Madridu. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-04-14].

Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/22014-stary-dum-uprostred-madridu/>

234 Profil Maite Sanchez Almendros In: *Filmová databáze* [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z:

<http://www.fdb.cz/lidi/93299-maite-sanchez-almendros.html>

235 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 91

236 Maminka slaví 100. narozeniny. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-04-14].

Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/22025-maminka-slavi-100-narozneniny/>

237 HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. s. 132

### 11.1.7 CARMEN, 1983

**Název v originále:** Carmen, Španělsko

Podle novely Carmen od Prospera Mériméeho a stejnojmenné opery Gerogese Bizeta

**Délka:** 102 minut

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Carlos Saura, Antonio Gades

**Kamera:** Teo Escamilla

**Hudba:** Paco de Lucía, Georges Bizet

**V hlavních rolích:** Antonio Gades (Antonio), Laura del Sol (Carmen), Cristina Hoyos (Cristina), Paco de Lucía (Paco), Marisol (Marisol).<sup>238</sup>

### 11.1.8 PTÁČEK, 1997

**Název v originále:** Pajarico, Španělsko

Na motivy novely Osamělý ptáček od Carlose Saury

**Délka:** 100 minut

**Režie:** Carlos Saura

**Scénář:** Carlos Saura

**Hudba:** Alejandro Massó

**V hlavních rolích:** Alejandro Martínez (Manuel), Dafne Fernández (Fuensanta), Francisco Rabal (dědeček), Manuel Bandera (strýc Juan), Eusebio Lázaro (strýc Fernando), Juan Luis Galiardo (strýc Emilio), Eulàlia Ramon (teta Margarita).<sup>239</sup>

---

238 PŘÁDNÁ, Stanislava. Carmen. In: Seminář archivního filmu 2007: *Španělský film: XI. seminář archivního filmu*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2007, s. 17.

239 Pajarico. In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0130174/combined>



## 11.2 Obrazová příloha



11.2.1 Hon - José prosí Paca o peníze



11.2.2 Hon - José střílí na Paca



11.2.3 Hon - Luis a tíživé vedro



11.2.4 Hon - Paco, José a Enrique



11.2.5 Peppermint frappé - Elena



11.2.6 Peppermint frappé - Ana



11.2.7 Peppermint frappé - smrt ideálu



11.2.8 Peppermint frappé - proměna Any



11.2.9 Anna a vlci - José obléká uniformu



11.2.10 Anna a vlci - Fernando v jeskyni



11.2.11 Anna a vlci - zubožená panenka Dolly



11.2.12 Anna a vlci - zubožená Anna





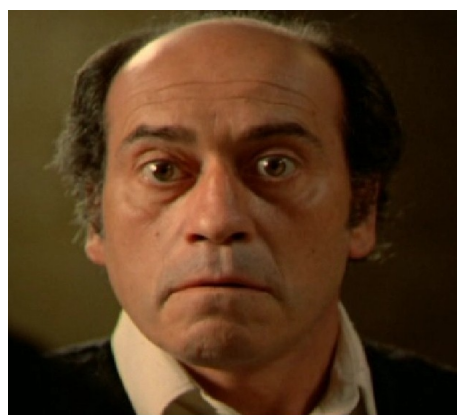
11.2.13 Sestřenice Angelika - česání vlasů



11.2.14 Sestřenice Angelika - škola



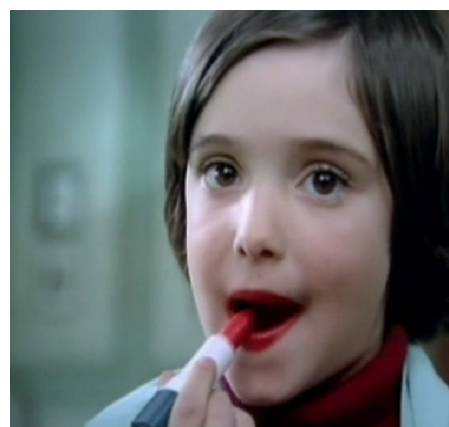
11.2.15 Sestřenice Angelika - jeptiška ze snu



11.2.16 Sestřenice Angelika - Luis



11.2.17 Starý dům uprostřed Madridu  
Ana a její matka - česání vlasů



11.2.18 Starý dům uprostřed Madridu  
Ana při hře na matku



**11.2.19 Starý dům uprostřed Madridu**  
**Anina matka ve smrtelných křečích**



**11.2.20 Starý dům uprostřed Madridu**  
**Ana chce babičce ulevit pomocí "jedu"**



**11.2.21 Maminka slaví 100. narozeniny**  
**Maminka ve svém křesle**



**11.2.22 Maminka slaví 100. narozeniny**  
**Anna zachraňuje svůj vztah s Antoniem**



**11.2.23 Maminka slaví 100. narozeniny - Fernandova marná snaha vzlétnout**





**11.2.24 Carmen - herečka Carmen**



**11.2.25 Carmen - postava Carmen**



**11.2.26 Carmen - Carmen zabíjí sokyni**



**11.2.27 Carmen - Habanera**



**11.2.28 Carmen - Antonio a Carmen - zrcadlení příběhu a reality**



**11.2.29 Ptáček - Manu s Fuensantou a strýčkem Juanem**



**11.2.30 Ptáček - strýček Fernando povznášen  
hudbou ke stropu sklepa**



**11.2.31 Ptáček - slídivé oko tety  
Margarity**



**11.2.32 Ptáček - Fuensantina vize**



**11.2.33 Ptáček - dědeček na pláži**



**11.2.34 Režisér Carlos Saura**