



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Aniki-Bóbó

Manoel de Oliveira

PEDAGOGICKÁ SLOŽKA



OBSAH

I – ÚVOD

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str.2**
- Úvod k filmu **str.3**
- Základní informace **str.3**
- Filmová témata **str.5**
- Synopse **str.5**

II – FILM

- Kontext **str.6**
- Autor: Manoel de Oliveira – Nikdy nestárnoucí velikan portugalského filmu **str.7**
- Film v kontextu díla: *Aniki-Bóbo* - přelomový film **str.8**
- Vybraná filmografie **str.9**
- Souvislosti **str.10**
- Svědectví **str.12**

III - ANALÝZA

- Kapitoly filmu **str.13**
- Filmové otázky **str.17**
- Analýza fotogramu - filmového políčka **str.21**
- Analýza scény **str.22**
- Analýza sekvence **str.23**

IV - SOUVISLOSTI

- Obrázky ricochete: hrátky **str.25**
- Dialogy mezi filmy kolekce CinEd **str.26**
- Spojitosti s jinými uměleckými díly **str.29**
- Přijetí filmu: různé pohledy **str.32**

V – PEDAGOGICKÉ NÁVRHY **str.34**

CINED: KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

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

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

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

O autorovi:

Carlos Natálio je filmovým kritikem (À Pala de Walsh, Ordet), je aktivním především v oblasti filmových, pedagogických, filozofických a mediálních věd. Svůj doktorát dokončuje pod vedením francouzského filozofa Bernarda Stieglera. V roce 2016 píše pedagogickou složku věnovanou filmu *O Sangu* Pedra Costy (z kolekce CinEd) a v roce 2017 se stane spoluautorem díla *O Cinema Não Morreu: Crítica e Cinefilia À pala de Walsh*. (Film není mrtev).

Poděkování

Agnès Nordmannové; Aně Eliseuové; Isabelle Bourdonové; Léně Rouxelové; Luís Mendonça; Nathalie Bourgeoisové; Patrícia Gomesové; Pierre-Marie Gouletovi; Ricardu Vieira Lisboa; Rossaně Torresové; Terese Garcia; Terese Borgesové a týmu kinematéky Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.

Hlavní koordinátor projektu: Institut Français

Metodická koordinace: Cinémathèque Française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Portugalské koordinace: Os Filhos de Lumière

Copyright: CinEd / Os Filhos de Lumière

Českou verzi vydala: Asociace českých filmových klubů, z.s.

ÚVOD K FILMU

Kdo z nás, kdysi jako dítě, necítil slabost pro spolužáka nebo spolužačku? Kdo z nás si nikdy nehrál venku na ulici až do soumraku, kdy dny byly jako sen, naopak hodiny ve škole se zdály být nekonečné? Kdo z nás nikdy nezakusil těžká a drsná slova dospělých nebo posměšky kamarádů za zády? A kdo z nás nikdy necítil pokušení udělat nějakou hloupost, v naději, že se to nikdo nedozví? Tyto a další otázky, jako je vina, přemítání o dobru a zlu, o touze, lásce nebo smrti, jsou témata, nad kterými nás **Aniki-Bóbó** nutí přemýšlet. Tento film představuje problémy, které k nám v dětství přicházejí jako záblesky, a teprve později, jako dospělí, si uvědomujeme, že světlo těchto záblesků nás nikdy nenechá na pokoji, protože právě ono je podstatou života. Vzhledem k tomu, že film je „stroj času“, a to i v případě Manoela de Oliveiry, který nás nutí vrátit se do portugalského města Porta 40. let a jeho malých dlážděných uliček a třpytivé řeky, základní otázky a poučení filmu jsou stále aktuální pro současného evropského diváka filmů z kolekce CinED.

Oliveira nám však neukazuje pouze umění žít. Ve svých 34 letech otevírá tímto prvním celovečerním filmem katalog obrazů a zvuků a je vstupní branou do jedinečného díla jednoho z největších filmařů v dějinách kinematografie. **Aniki-Bóbó** také ukazuje, že již od počátku režisérovy kariéry byla morálka, odvaha, učení se jednat, otázky těla i duše rozhodující pro nejen v jeho životě, ale také v jeho díle. V **Aniki-Bóbó** vidíme náznaky hlubokého impulsu pro pozorování skutečnosti, kterým si spíše než hledáním objektivní pravdy připravuje půdu pro lepší zasazení semínek své fantazie.

Použití zpěvů, trpělivá práce s neherci, důležitost intonace a slov, ulice jako jeviště života, kouzlo fikce a lásky jsou jen některé prvky Oliveirovy kinematografie, které se zde objevují. Začlenění filmu do kolekce CinEd je tedy vyústěním snahy, aby se připomnělo mistrovské dílo filmaře, který točil i po dosažení 100 let. Připomenout fakt, že za celou tu dlouhou cestu, kterou ušel, nebylo žádné umění, které by s tím jeho nepřišlo do styku : divadlo, literatura, hudba, malba, opera nebo samotná kinematografie.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Země původu: Portugalsko
 Stopáž: 60 minut
 Formát: černobílý — 1.37: 1 – 35 mm
 Premiéra: 18. prosince 1942 v Cinema Éden, Lisabon

Režie: Manoel de Oliveira
 Scénář: Manoel de Oliveira, založeno na povídce Rodrigues de Freitas, “Os Meninos Milionários” (Milionové děti)
 Asistent režie: Manuel Guimarães
 Verše písně: Alberto de Serpa
 Hudba: Manuel de Azevedo
 Původní hudba: Jaime Silva (Filho)
 Zvuk: Sousa Santos
 Kamera: António Mendes
 Střih: Vieira de Sousa a Manoel de Oliveira
 Scéna: José Porto, Silvino Vieira
 Kostýmy: António Vilar
 Fotografie: João Martins
 Vedoucí produkce: António Lopes Ribeiro
 Produkce: Produções António Lopes Ribeiro
 Ateliéry: Tobis Portuguesa
 Rozpočet: 750 contos.
 Distribuce: Lisboa Filme, Exclusivos Triunfo

Elenco:

Nascimento Fernandes (o Lojista);
 Vital dos Santos (o Professor);
 Fernanda Matos (Teresinha);
 Manuel de Azevedo (Cantor da Rua);
 Horácio Silva (Carlitos);
 António Santos (Eduardito);
 António Morais Soares (Pistarim);
 Feliciano David (Pompeu);
 Manuel de Sousa (o Filósofo);
 António Pereira (o Batatinhas);
 Rafael Mota (Rafael);
 Américo Botelho (o Estrelas);
 Armando Pedro (o Caixeiro);
 António Palma (Freguês);
 Pinto Rodrigues (Polícia).



Dospět

Hra

Pád

Milostný
trojúhelník



Vina

TÉMATATA

DOSPĚT

Dospět znamená vybrat si svoji cestu

"Jdi vždy tou správnou cestou," je psáno na tašce chlapce Carlita, našeho hrdiny. Ne vždy je to ale snadné, neboť tato cesta není lemovaná jen správnými a dobře osvětlenými ulicemi, naopak na ní číhají strachy, lásky, touhy, žárlivost, pocity viny, nespravedlnost a občas nějaká ta blátivá kaluž. Manoel de Oliveira vždy zdůrazňoval, že **Aniki-Bóbo** není film o dětech a pro děti, ale spíše dílo o "dospělých, kteří jsou ještě dětmi". Právě proto cesty těchto dětí, jejich pády a škobrtnutí odrážejí jen tytéž radosti, zákazy a příkazy světa, který na ně čeká.

PÁD

Mezi nebem a zemí

Záběrem na nebe – tak začíná i končí **Aniki-Bóbo**. Na začátku filmu sestoupíme na zem, a když film končí, vracíme se kruhovým vyprávěním zpět k nebi. Od nadpřirozeného k reálnému a naopak. Mezi přechodem od nebe zpět k nebi padá kamera k zemi a padá i Eduardito ke kolejm, ještě před závěrečnými titulky. V této humanistické bajce je pád obrazem lidského údělu, který leží někde mezi pozemskými problémy a idealistickým lyrismem, pro dětství tak typickým. Kromě Eduardita kvůli své neohrabanosti neustále padá také Pistarim. I Carlitos buď ponížene upadá do bláta, nebo upadá v pokušení, v obchodě k tomu určenému, aby mohl upadnout v milost Teresinhy. Opravdové i symbolické pády jsou cenou, kterou je třeba zaplatit za malé dětské hříchy.

HRA

Pustit draka, obrátit pěšáka, být četníkem, být zlodějem

V **Aniki-Bóbo** je škola popraskanou klecí, ve které se bezejmenný učitel pokouší neúspěšně udržet na uzdě radost

a energii svých žáků. Jen kočka u okna připomíná život tam venku. Pokud je škola, stejně jako „Obchod s pokušením“, prostor dospělých a autority, jsou také místem, kam Manoel de Oliveira vpouští smích a ironii. Ty důležité věci, hraní si a vyrůstání, se odehrávají venku: soupeření a skákání do Doura; Pistarim pouštící nového pěšáka, kterého zakoupil, avšak bez peněz na to, aby „koupil školu a nechal ji zavřít“; hra na četníky a zloděje a napětí vyplývající z ne/přijetí do skupiny; pouštění draka, který rozsvěcuje oblohu, obklopení kamarády v nouzi.

ZAMILOVANÝ TROJÚHELNÍK

Chceš si se mnou hrát? Popovídáme si?

Carlitos je citlivý a jemný chlapec. Eduardito je odvážný a vychloubačný. Teresinha, „nevině zvrácená nebo zvráceně nevinná dívka“, se podle slov ředitele a kritika portugalské Cinemateky João Bénarda da Costy bude muset rozhodnout, koho si vybere. Rozhodnutí však není snadné, jeden se ji bude snažit okouzlit svými svaly, druhý vystoupá na střechu – ve scéně, kterou režisér uvádí jako lehce autobiografický zážitek z dětství, – aby jí daroval ukradenou panenku. **Aniki-Bóbo** je tedy film o počátečních a nevinných tužbách, ale také o prvním setkání se složitými mechanismy lásky.

VINA

Dobro a zlo

V tomto raném díle, prvním celovečerním filmu Manoela de Oliveiry, je ukázána a zachycena síla a oddanost mládí. Kromě kontrastu mezi školou a ulicí nebo nebem a zemí je **Aniki-Bóbo** také filmem o vědomí dobra a zla. Carlitos je obviněn z něčeho, co nespáchal – strčení do Eduardita – současně ho však nikdo neviní za to špatné, co udělal – krádež panenky. Tento poslední hřích Carlita naplňuje strachem a vinou, vinou, která ho vylučuje ze skupiny ostatních chlapců a která spouští ten nejdůležitější "soud", který máme: naše svědomí.

SYNOPSE

Začíná nový den a je na čase jít do školy. Na ulici je shon, děti spěchají, aby nepřišli pozdě. Malý Pistarim se i přesto opozdí a učitel ho potrestá, posílá ho do rohu a nasazuje mu oslí uši. Carlitos, hrdina příběhu, absolvuje hodinu se zabláceným obličejem. Eduardito, jeho spolužák a soupeř v lásce, do něho strčil a Carlitos upadnul do louže. To vše, aby udělal dojem na Teresinhu. Teresinha má sice plachého a citlivého Carlita ráda, vypadá to ale, že dává přednost statečnému a sebejistému Eduarditovi. Náš hrdina se ale nevzdává. Rozhodne se, že ukradne panenku z „Obchodu s pokušením“, aby ji daroval Teresinhe, a získal tak její srdce. Spolu s loupeží přichází ale pocit viny, s nímž se musí sžít, a také vybočení ze „správné cesty“. Aby toho nebylo málo, následující den, když se děti rozhodnou jít za školu, spadne Eduardito, vzrušený z projíždějícího vlaku, do blízkosti kolejí. Všichni obviňují Carlita, že ho strčil a přestanou se s ním bavit. Je na čase, aby náš hrdina přestal být naivní, přiznal se ke svým hříchům a konečně získal Teresinhinu lásku.

KONTEXT

40. LÉTA: Z KLECE REŽIMU AŽ PO DĚTSKOU SVOBODU

Svůj první celovečerní film **Aniki-Bóbo** představil Manoel de Oliveira v prosinci 1942 jen pár dní poté, co oslavil 34. narozeniny. Přesto, že měl na svém kontě již několik krátkometrážních dokumentárních filmů, včetně mistrovského díla *Práce na řece Douro* (*Douro, Faina Fluvial*, 1931), Oliveira byl portugalskému publiku známý především z oblasti atletiky, kde závodil ve skoku o tyč, ale i jako automobilový závodník nebo herec v populárních komediích. To se ale mělo brzy změnit. Fascinace životem obyvatel a pracovníků v nábrežní čtvrti (Ribeira) svého rodného Porta ho přivádí k adaptaci povídky svého přítele, spisovatele Rodriguese de Freitas, nazvané *Os Meninos Milionários* (Milionové děti), který vypráví o dobrodružství skupiny velmi chudých místních chlapců.

Režisér pro tuto svoji první zkušenost s hraným filmem vyhlásil několik castingů v oblasti Ribeiry. Hledal místní děti a následně žádal o povolení ze strany jejich rodin, aby se mohly účastnit natáčení. Mezi nimi zmiňme dvojici Carlitos-Teresinha (Horácio Silva a Fernanda Matosová) (viz Svědectví), která spolu s ostatními dětmi neměla žádnou zkušenost s hraním. Na obsazení se také podílela skupina profesionálních herců, z nichž nejznámějším byl Nascimento Fernandes (obchodník), který se dokonce objevuje v detailu na oficiálním plakátu filmu (viz Plakáty).

V roce 1941 byla Evropa ve válce a v Portugalsku, kde vládla diktatura, trvalo, než film dostal definitivně zelenou. Všechny tyto politické a historické překážky do jisté míry nahrávaly Manoelu de Oliveirovi tak, aby mohl intenzivně zkoušet s dětmi z **Aniki-Bóbo** v prostorách divadla São João v Portu. Natáčení bylo dlouhé a stresující, trvalo přibližně tři měsíce a scény se musely mnohokrát opakovat. Natáčelo se v exteriérech různých částí portské Ribeiry, na obou březích řeky Douro, scény z interiéru byly pořízeny v lisabonských ateliérech Tóbis, které byly postaveny na počátku 30. let za účelem podpory národní filmové produkce.

Z týmu, který doprovázel Manoela de Oliveiru během natáčení, je důležité zmínit jméno Manuel Guimarães v roli pomocného režiséra a autora oficiálního plakátu. Manuel Guimarães, malíř a karikaturista se později stane důležitým portugalským režisérem neorealismu, a to zejména s filmy *Saltimbancos* (Akrobaté, 1951) a *Nazaré* (1952). Dalším důležitým jménem je producent António Lopes Ribeiro. Producent a filmař Lopes Ribeiro stojí za důležitými díly jako například *A revolução de Maio* (Květnová revoluce, 1937) nebo *O Crime da Aldeia Velha* (Zločin staré vesnice, 1964). V období diktatury byl vlivným intelektuálem v oblasti kultury a bez jeho vlivu by **Aniki-Bóbo** s největší pravděpodobností nespátřil světlo světa, nebo by nemohl obsahovat ideje tak odvážné pro danou dobu.

V Oliveirově filmu najdeme několik skutečností odkazujících na tehdejší politickou, národní a mezinárodní situaci, stejně tak jsou patrné vlivy filmové produkce a estetický kánon portugalské a světové kinematografie 40. let. I když zůstalo Portugalsko během 2. světové

války neutrální, přítomnost německých ponorek v portském přístavu zabraňovala běžnému lodnímu provozu. Této skutečnosti si můžeme snadno všimnout v mnohých záběrech na Douro, kde vidíme opuštěnou řeku bez lodí. Oliveira vzpomíná, jak se během natáčení snažil využít alespoň těch pár lodí, které zrovna proplouvaly.

Přehnané autoritářství učitele ve škole, kterou děti vnímají jako klec, nápis, který Carlitos nosí na tašce, jít vždy tou „správnou cestou“ nebo smířlivá slova majitele obchodu směrem k dětem, to všechno jsou v **Aniki-Bóbo** známky nadměrného moralismu a také potřeby harmonie ve stínu války, která nad filmem visela. Účelem bylo tedy nejen zobrazit uzavřenou společnost z období diktatury, která v Portugalsku trvala pod označením Estado Novo / Nový stát od roku 1933 až do roku 1974 - ale také obejít cenzuru, jež sledovala filmová díla, která by mohla zradit hodnoty přecitlivělého systému.

I kdyby se **Aniki-Bóbo** snažil uměle začlenit do "dobrých praktik" diktatury, jeho kinematografická důležitost je mnohem významnější. V dané době byl už Manoel de Oliveira hlubokým znalcem sedmého umění a i z toho důvodu je jeho první celovečerní film odvážným experimentálním cvičením, které čerpá z různých vlivů. Ze Sovětského svazu jde o konstruktivní sílu rychlého střihu - vyjádřenou především ve scénách Eduarditovy nehody. Patrný je i vliv německého expresionismu ve své evokující síle stínů a zkreslených forem jakožto prostředku pro projekci duševních pochodů - viditelný v nočních a scénách s dětmi. Z Francie pak čerpá z poetického realismu a jeho lidového prostředí spojeného s tragickými a nezvratnými osudy postav.

Možná to byla kombinace všech těchto prvků, které mladý filmař, dychtivý natáčecí, spojil v jednom díle a přispěl tak ke skutečně inovativnímu přístupu ve světové kinematografii. Autor sám považoval **Aniki-Bóbo** za předchůdce neorealistického proudu (i když oficiálně byl prvním neorealistickým filmem *Posedlost* (Ossessione, 1943) Luchina Viscontiho). Neorealismus se vyznačoval filmy zobrazujícími životy lidí z chudých vrstev, natáčením v exteriérech a prací s neherci.

1 V letech 1933 až 1945, přezdívaných ironicky, "zlaté období portugalské kinematografie", národní kinematografii dominovaly populární žánrové komedie, do kterých byly obsazovány kabaretní hvězdy. Jednalo se o filmy, které se snažily, ať už interně nebo externě, šířit hodnoty režimu, vyjádřené ve výrazu "Bůh, vlast, rodina". Účel těchto děl byl dvojí: poskytnout v zahraničí dobrý obrázek o Portugalsku a uvnitř země přispět k pevnému dobré výchově správného vkusu. Právě v rámci tohoto kontextu se v **Aniki-Bóbo** objevují populární komediální scény mezi učitelem a studenty nebo mezi majitelem obchodu a jeho asistentem Bonifáciem, stejně jako písně na ulici, v té době velmi módní.

AUTOR: MANOEL DE OLIVEIRA

NIKDY NESTÁRNOUCÍ VELIKÁN PORTUGALSKÉHO FILMU

V každé knize věnované portugalské kinematografii je místo pro největšího filmaře bez výhrad zajistěno jednomu muži: je to Manoel de Oliveira (1908-2015). Narozen do šlechtické rodiny v Portu brzy zanechal studií, aby mohl pracovat s otcem, průmyslníkem a majitelem prvního závodu na výrobu žárovek v zemi. Už od raného věku byl okouzlen filmem a ve 21 letech dostal první přenosnou 35 mm kameru, na kterou natočil svůj první film. Pozval přítele Antónia Mendese, profesí účetního, aby obstaral ovládání kamery a společně natočili *Douro, Faina Fluvial* (Práce na řece Douro, 1931), krátkometrážní film plný symfonického rytmu a poezie o životě a práci obyvatel pobřežní zóny Porta. Až na výjimky byl film při své premiéře vypískán, neboť podrobnosti o prostém životě a zobrazení méně okouzujících městských zákoutí neprezentovaly zemi v dobrém světle. V nyní již slavné příhodě italský dramatik Luigi Pirandello, který se účastnil předpremiéry v sále Foz v Lisabonu, zareagoval na velmi negativní reakce portugalského publika otázkou, zda je v Portugalsku zvykem mistrovské dílo ocenit pískotem a dupáním.

RANÁ TVORBA

Poté, co se po dobu jedné dekády Manoel de Oliveira věnoval tvorbě menších dokumentárních projektů, vstupuje na scénu s *Aniki-Bóbo* (1942). Avšak setkává se s velmi negativním přijetím, zejména kvůli zobrazení takových témat, jako je touha nebo vina v tak malém věku. Trvalo patnáct let ve znamení odmítnutých nebo cenzurovaných projektů, než se Oliveira mohl vrátit k filmu. V tomto období se musel smířit se zamítnutím tří verzí *O Estranho Caso de Angélica* (Podivný případ Angeliky, 2010), díla o fotografovi fascinovaném krásou mrtvé ženy. Projekt, který tak miloval, uskuteční až ve svých 100 letech.

V roce 1956 natočil *O Pintor e a Cidade* (Malíř a město), ve kterém poprvé experimentoval s barvou a spojil krystalizované obrazy umělce akvarelu s portskou architekturou. A tento vztah s malbou přetrvává i v *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (Malby mého bratra Júlia, 1965), ve kterém oživuje obrazy Júlia Régia. Až o dvacet let později se může vrátit k celovečerním filmům s etnografickým *Acto da Primavera* (Ritál jara, 1963). S malým týmem a bez jakýchkoli dotací odchází Oliveira do malé vesnice v Trás-os-Montes, aby natočil proces přeměny místní komunity během představení náboženské hry. Následuje krátký film *A Caça* (Lov, 1964), alegorické krátkometrážní dílo o narušení solidarity mezi lidmi.



TETRALOGIE NENAPLNĚNÝCH LÁSEK

V roce 1972 natáčí Manoel de Oliveira *O Passado e o Presente* (Minulost a přítomnost), čímž odstartoval sérii filmů zobrazujících téma nešťastné lásky, a to vždy na základě děl portugalské literatury. Série byla později pojmenována jako „Tetralogie Nenaplněných lásek“. V prvním z těchto filmů, natočeném s podporou Nadace Gulbenkian, Oliveira zobrazí problémové lásky měšťanstva a věčné vdovy Vandy. Uprostřed revolučního pnutí (1975), a tudíž při nevelkém zájmu veřejnosti Oliveira uvádí *Benilde ou a Virgem Mãe* (Benilde neboli Matka Panna), druhý díl tetralogie, klidné a metafyzické dílo o tajemném těhotenství Benilde na základě divadelní hry José Regia. Až s *Amor de Perdição* (Zhoubná láska, 1979), nejdražší portugalskou produkcí dosud (adaptace stejnojmenného románu Camila Castela Branca), se přihodí Manoelu de Oliveirovi něco, co posléze bude pro jeho kariéru typické. S podporou RTP mohl být jeho film adaptován pro televizi, avšak s nebyvalou kritikou - od tradičního formátu televizní telenovely jsme nemohli být dál. Naopak v Paříži je film promítán v kinosále za pomoci jeho budoucího producenta Paula Branca, a úspěch je ohromující. Tehdy započala 25letá spolupráce mezi Brancem a Oliveirou, přičemž Branco začal produkovat poslední díl tetralogie *Francisca* (1981) na základě díla spisovatelky Agustiny Bessy Luisové, která vypráví o přemítání José Augusta a Camila Castela Branca o životě, ženách a fatalismu v 50. letech 19. století.

ZNOVUZROZENÍ KARIÉRY

Vřelý francouzské přijetí filmu Francisca bylo pro "mladého" Manoela de Oliveiru (třiasedmdesátiletého) novým impulsem. Nyní bylo nutno dohnat ztracený čas. 80., 90. a 10. léta nového století byly plodným a experimentálním obdobím, s kadencí jednoho filmu ročně. Za zmínku stojí *História de Portugal* (Portugalské dějiny)- a jeho mýtické díly *Non* nebo *Vã Glória de Mandar* (1990), (herci Diogo Dória a Luís Miguel Cintra, stálíce v režisérově filmech) nebo *Cristóvão Colombo - Enigma* (Kryštof Kolumbus – Enigma, 2007). Dále zkoumá vztah mezi kinem a divadlem v *Le Soulier de Satin* (1985); *Mon Cas* (1987) a také operou: *Cannibals* (Kanibalové, 1988). "Trilogii Camila" (od Camilo Castelo Branco) uzavírá s *O Dia do Desespero* (den zoufalství, 1992) a pokračuje v objevování literárního univerza Agustiny Bessy Luísově: *Abrahámovo údolí* (Vale Abraão, 1993) (s jednou ze svých nejobsazovanějších hereček Leonor Silveirovou), dále *Klášteř* (Convento, 1995), *Inquietude* (Neklid, 1998) a *O Princípio da Incerteza* (Počátek nejistoty, 2002). Navzdory své neutuchající mladické energii se Oliveira začne zamýšlet nad svým životem a nad stárnutím - *Porto da Minha Infância* (Porto, město mého dětství, 2001), falešná a fiktivní autobiografie s tématy stárnutí a smrti, *Viagem ao Princípio do Mundo* (Cesta na počátek světa, 1997), poslední film Marcella Mastroianniho, a *Vou Para Casa* (Vracím se domů, 2001) s Michel Piccoli a Johnem Malkovichem. Ve věku 104 let se Manoel de Oliveira loučí s filmem v *O Gebo e a Sombra* (Gebo a stín, 2012), mistrovským dílem o korumpující síle peněz. Film se s ním ale nikdy loučit nebude. Příběh jednoho je totiž zároveň příběhem ostatních.

FILM V KONTEXTU DÍLA

ANIKI-BÓBÓ: PŘELOMOVÝ FILM

První celovečerní film Manoela de Oliveiry je spolu s krátkometrážními snímky, které natočil v předchozích letech, stavebním kamenem pro další tvorbu. Na první pohled a na základě nutně povrchní analýzy lze říct, že mezidobí, které charakterizovalo jeho tvorbu v letech 1942 až 1956, kromě toho, že bylo zároveň obdobím, kdy dozrávaly jeho myšlenky a technicky se zlepšoval, znamenalo v jeho kariéře jistý přelom – patrný v dílech, která následovala a která se vyznačují nezaměnitelným stylem. V *Aniki-Bóbó* existuje, na rozdíl od pozdějších filmů, vztah s lidovým prostředím na základě příběhu Rodriguese de Freitas. Pozorujeme několik pohybů kamer (namísto později převládajících statických záběrů), stejně jako rychlé a řetězcí se záběry v rychlém střihu. Také přirozené herecké výkony, fyzické komično, používání hříček jazyka nebo pouličních písní - zkrátka většina toho, co přiblížilo Oliveiru k estetice neorealismu *avant la lettre* (viz Kontexty), je určitým způsobem vzdálené

od toho, co budeme později s jeho kinematografií spojovat. Zmíňme zejména práci s časem a délkou záběrů, extatické složení jednotlivých obrazů, stylizované výkony herců, použití teatrálních slov, láska a metafyzická dilemata aristokratického světa. To jsou jen některé z rysů, které charakterizují filmy jako *Abrahámovo údolí*, *Amor de Perdição* nebo *Francisca*. V *Aniki-Bóbó* se však k městu a jeho každodenním detailům připojuje impuls fikce a síla vyprávění. Můžeme říct, že právě v *Aniki-Bóbó* se Manoel de Oliveira poprvé naučí sjednotit tato dvě území - vnější realitu a čistou smyšlenou fantazii - jakožto způsob, pomocí kterého nahrazje spontánnost, mění život v umění a vytváří tak "poezii každodennosti".

Ve svém prvním celovečerním snímku se Oliveira dále zabývá i některými tématy, která neopustí ani v budoucnu. Vína, hřích, pokušení, touha, smrt, konflikt mezi jednotlivcem a zákonem, láska, hledání čistoty a nevinnosti, ironie. V této kapitole João Bénard da Costa uvádí, že Carlitova láska k Teresinha je jednou z prvních Oliveirových "nenaplněných lásek", neboť i přes dobytí dívky se kvůli nízkému věku obou hrdinů láska nemá šanci naplnit. Pokud tento pár připomíná další páry, jejichž láska se zdá být nemožná - např. osudovost a tragický osud Teresy de Albuquerqueové a Simãa Botelha v *Amor de Perdição* - pak také charakter Teresiny a její "falešná nevinnost" a komplexnost (viz. Analýza scény), otevírá galerii extrémně složitých ženských postav. Mezi nimi uvedme: Vanda (*O Passado e o Presente*), Benilde (*Benilde, ou a Virgem Mãe*), *Francisca* / Fanny Owenová (Francesca), Ema Boverinha (*Abrahámovo údolí*) nebo Angelica (*O Estranho Caso de Angélica*). Jedná se o fascinující ženské postavy, které ovládají muže a manipulují s nimi. Tetralogie nenaplněných lásek, mezi lety 1971 a 1981, sestává z *O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição* a *Francisca*.



²Tetralogie nenaplněných lásek, mezi lety 1971 a 1981, sestává z *O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição* a *Francisca*.

Je však nesporné, že v **Aniki-Bóbbó**, na rozdíl od pozdního vývoje, kdy filmařova tvorba bude dozrávat, obraz stále dominuje nad slovem. Expresivní obraz, dědictví narativního a méně divadelního aspektu primitivního němého filmu, s použitím kamery v pohybu, kamery "rozrušené", "nedočkavé", aby spařila svět. Nicméně i v tomto raném filmu jsou přítomny komické hudební podkresy, jazykolamy nebo např. scéna, kdy chlapci vedou "filozofické" řeči o smrti a duši, tedy prvky, které již naznačují fascinaci slovem. Slovo, které později v režisérově tvorbě získá značný význam, a bude prostředkem ke vstupu do svébytného světa evokujícího kouzelný a nadpřirozený prostor.



V neposlední řadě, práce se stínem a překrývajícími se obrazy, sekvence hry na četníky a zloděje (viz Analýza sekvence), panoramatické záběry oblohy, Carlitův sen, odkazy dětí na ďábla nebo "nebeského lampáře" nám dovolují spatřit v **Aniki-Bóbbó** zárodky nadpřirozena, lyriky, kouzla zjevení jakožto vztahu s duchovnem, které se více rozvinou v pozdějších dílech jako *Singularidades de uma Rapariga Loura* (Výstřednosti jedné plavovlásky, 2009), *Os Canibais*, *Angélica* nebo *o Espelho Mágico* (Magické zrcadlo, 2005).



VYBRANÁ FILMOGRAFIE

Manoel de Oliveira za sebou má dlouhou kariéru, od krátkých filmů až po celovečerní, od dokumentárních po hrané. Toto je výběr některých jeho nejdůležitějších děl.

Douro, Faina Fluvial (1931)
 Aniki Bóbbó (1942)
 Acto da Primavera (1963)
 A Caça (1964)
 O Passado e o Presente (1972)
 Benilde ou a Virgem Mãe (1975)
 Amor de Perdição: Memórias de uma Família (1978)
 Francisca (1981)
 Le soulier de satin (1985)
 Os Canibais (1988)
 'Non', ou A Vã Glória de Mandar (1990)
 A Divina Comédia (1991)
 O Dia do Desespero (1992)
 Abrahámovu údolí (1993)
 A Caixa (1994)
 O Convento (1995)
 Party (1996)
 Viagem ao Princípio do Mundo (1997)
 Inquietude (1998)
 Palavra e Utopia (2000)
 Je rentre à la maison (2001)
 Porto da Minha Infância (2001)
 O Princípio da Incerteza (2002)
 Um Filme Falado (2003)
 O Quinto Império - Ontem Como Hoje (2004)
 Espelho Mágico (2005)
 Belle toujours (2006)
 Singularidades de uma Rapariga Loura (2009)
 O Estranho Caso de Angélica (2010)
 O Gebo e a Sombra (2012)

VZTAHY

1. SVĚTLA VELKOMĚŠTA (CITY LIGHTS 1931), CHARLES CHAPLIN

Jméno Carlitos bylo inspirováno Charlesem Chaplinem nebo Charlotem, nejslavnější osobností tehdejší kinematografie. V tomto filmu hraje Chaplin vagabunda, který se zamiluje do slepé květinářky a snaží se, jako Carlitos, získat její srdce.



2. TROJKA Z MRAVŮ (ZÉRO DE CONDUITE 1933), JEAN VIGO

Francouzský krátkometrážní film, který zobrazuje život uvnitř francouzské internátní školy. A stejně jako v *Aniki-Bóbó*, staví do protikladu svět dospělých a dětí.



3. VRAH MEZI NÁMI (M 1931) DE FRITZ LANG

Německý film o muži, který zavraždí dítě. Dílo o problematice viny, ale také expresionistické dílo zobrazující sílu stínů a kontrasty mezi černou a bílou, bylo zdrojem inspirace pro *Aniki-Bóbó*.



4. POSEDLOST (OSSESSIONE 1943) DE LUCHINO VISCONTI

Italský film o vdané ženě, která se zamiluje do mladšího muže. Styl, který zobrazuje živé detaily ulic a lidového prostředí, nás přivádí k realismu, s nímž Oliveira o rok dříve natočil ulice Porta.



Některá témata a prvky přítomné v **Aniki-Bóbo** se později objevily ve filmařově tvorbě.

MĚSTO PORTO

1. Douro, Faina Fluvial (1931) - Dokumentární obraz každodenního života a pracovníků poblíž řeky Douro, ve městě Porto.

2. Aniki-Bóbo

3. Porto da Minha infância (2001) - Dokument, ve kterém Oliveira vzpomíná na svoje dětství a mládí prožité v Portu.

VLAK

4. O Pintor e a Cidade (1956) - Dokument o dvou úhlech pohledu na Porto, jeden očima Oliveirovy filmové tvorby, druhý prostřednictvím malby Antónia Cruze.

5. Aniki-Bóbo

6. O Estranho Caso de Angélica (2010) - Příběh fotografa, který se zamiluje do mrtvé nevěsty a který se živí pohledem objektivu fotoaparátu.

SLOŽITÉ A ZÁHADNÉ ŽENY

7. Abrahámovo údolí (1993) - (Příběh Eminých lásek a zklamání, portugalská "verze" Madame Bovaryové. Podle předlohy románu Agustiny Bessa-Luísové

8. Singularidades de Uma Rapariga Loura (2009) - Muž si hodlá vzít dokonalou ženu. Ale kromě dokonalosti se vyznačuje také záhadnou jedinečností.

9. Aniki-Bóbo



1



2



3



4



5



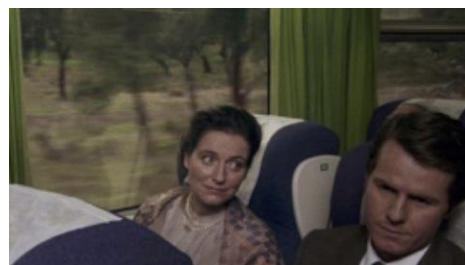
7



8



9



6

SVĚDECTVÍ

MANOEL DE OLIVEIRA (REŽISÉR):

„Ambice v **Aniki-Bóbó**? Ano, určitě. A dokonce velké. Při vyprávění tak jednoduchého příběhu jako tohoto bylo cílem zrcadlit v dětech lidské problémy, problémy ještě v embryonálním stádiu; postavit proti sobě koncepce dobra a zla, nenávisti a lásky, přátelství a nevděku. Záměrem bylo naznačit strach z noci a neznámého, přitažlivost života, který pulzuje ve všech věcech okolo nás, kontrastuje s monotónností toho, co je uzavřené, obehnané zdmi, silou nebo konvencemi. Pokud člověk během filmu zahlédne nebo pocítí jakýkoli společenský nebo ekonomický aspekt, faktem je, že to nikdy nebylo základním strukturálním nebo stavebním bodem. Stejně jako tomu nebylo ani v *Douro, Faina Fluvial*. Nanejvýš jsem chtěl v **Aniki-Bóbó** úmyslně, ale velmi zlehka nastínit poselství lásky a porozumění bližnímu jako varování pro společnost, která zoufale bojuje proti nespravedlnosti.”

*Prohlášení Manoela de Oliveiry v "Cine-Clube do Porto",
pro program č. 183 věnovaný Portugalskému filmu, prosinec 1954.*

FERNANDA MATOS (HEREČKA, ROLE TERESINHY):

“Do filmu mě vybrali přes jednu moji učitelku, která se přátelila s rodinou manželky Manuela de Oliveiry. Ve škole se objevila skupina lidí a učitelka mě požádala, abych přečetla pasáž z učebnice, zazpívala a zarecitovala. Řekla jsem o tom své matce, ale nepřikládala tomu žádnou váhu. Jenže o letních prázdninách učitelka požádala mou matku, aby mě vzala odpoledne do Palácio Cristal a tam jsem se znovu setkala se stejnou skupinou. Fotografovali mě v různých pozicích. To už byla moje matka trochu překvapená. Chvilí poté se Manuel de Oliveira a jeho manželka vydali k nám a požádali rodiče o svolení, abych mohla hrát v dětském filmu. [...] Co se týká ostatních, Eduardita našli na Ribeire, kde žil; Carlitos, ačkoli ten tam nežil, si rád chodil přemýšlet k Řece [Douro], protože už tenkrát byl snílek, tam ho odchytili; zbytek byli členové divadla Patronato de Campanhã.”

Rozhovor vedla Fernanda Grilo.

HORÁCIO SILVA (HEREC, ROLE CARLITA):

“Byl jsem v centru, seděl jsem na sloupech, kde se přivazují lodě. Viděl jsem tam nějakého pána, jak fotografuje, vím, že to nebyl Manoel de Oliveira, a já jsem si ho nevšímal, nedíval jsem se na něho. Pak přišel Manoel de Oliveira a zeptal se mě, kdo jsem, kde žiju a jestli jsem viděl někoho, kdo tam fotografoval. „Viděl,” odpověděl jsem. „A nedíval ses?” Zeptal se mě. A já jsem řekl, že jestli fotil, tak to bylo pro něho a ne pro moje oči. A to je celé, kdybych nebyl zvyklý tudy chodit domů, tady přes Ribeiru, nic z toho by se nestalo.”

In "Conversas com Manoel de Oliveira, Fernanda Matos "Teresinha" e Horácio Silva "Carlitos", extra bonus z DVD Aniki-Bóbó, Edição: NOS (Portugalsko)



Fernanda Matos, ztvárnila roli Teresinhy v **Aniki-Bóbó**



Horácio Matos, ztvárnil roli Carlita v **Aniki-Bóbó**.

KAPITOLY FILMU



1 – Děti vidí z výšky projíždět vlak. Pozor!
(00:01 až 01:41)



2 – Carlitos se ráno vypravuje z domu a cestou do školy se připojuje k ostatním dětem.
(01:42 až 03:16)



3 – V “Obchodě s pokušením”, majitel kárá svého zaměstnance, mladého Bonifácia, protože je nemotorný.
(03:17 až 03:44)



4 – Cestou do školy Eduardito strčí do Carlita a ten upadne do kaluže. Oba se snaží získat pozornost Teresinyhy.
(03:45 až 04:36)



5 – Hodina začíná. Pistarim přijde pozdě a učitel ho potrestá. Musí jít do rohu a nasadit si oslí uši.
(04:37 až 08:45)



6 – Při odchodu ze školy začnou děti radostně zpívat.
(08:46 až 10:13)



7 – Carlitos daruje Teresinhie jablko, ale ona dává přednost jeho rivalovi Eduarditovi. Pistarim navrhne zkroušenému Carlitovi, aby se s ním šel vykoupat do řeky.
(10:14 až 12:52)



8 – Chlapci se koupou v řece a Carlitos se začne prát s Eduarditem, aby bránil Pistarima. Rozruch přivolá policistu a všichni utečou.
(12:53 až 16:40)



9 – Teresinha jde do “Obchodu s pokušením” a za výlohou vidí panenku. Když vidí, že je Carlitos zraněný, očistí mu obličej.

(16:41 až 19:19)



10 – Ve škole děti odříkávají násobilku. Ale Carlitos sní o Teresinha a Eduardito ho zasáhne prakem.

(19:21 až 19:55)



11 – Carlitos je smutný a Pistarim mu poradí, aby koupil Teresinha panenku.

(19:56 až 20:56)



12 – Pistarim se v přátelském gestu marně snaží koupit z peněz z prasátka panenku.

(20:57 až 24:08)



13 – Carlitos jde do “Obchodu s pokušením” a ukradne panenku.

(22:48 až 26:59)



14 – Eduardito se vychloubá Terezinha, že Carlitovi udělal monokl. Teresinha prosí, aby mu neublížoval.

(27:00 až 28:09)



15 – Majitel obchodu si všimne chybějící panenky a Carlitos se snaží být nenápadný.

(28:10 až 30:21)



16 – Eduardito a Teresinha se procházejí na břehu řeky. Eduardito se rozhodne, že půjdou za školu, dohodnou se, že následující den půjdou pouštět draka.

(30:22 až 32:09)



17 – V noci si chlapci hrají na četníky a zloděje. Carlitos nechce být zloděj, protože má černé svědomí.

(32:14 až 35:31)



18 – Nad ránem se Carlitos vydá po střeše až do Teresinhina pokoje a daruje jí panenku.

(35:38 až 41:34)



19 – Chybí papír na draka. Dají peníze dohromady a pošlou Carlita, aby šel do obchodu. Ten odmítá.

(41:39 až 42:46)



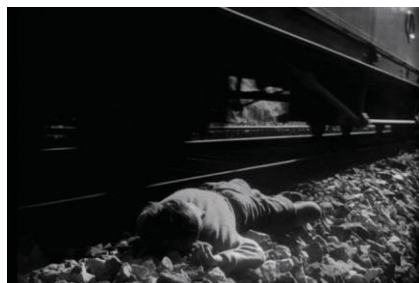
20 – Eduardito jde do obchodu a majitel ho podezdvívá z krádeže panenky.

(42:47 až 44:27)



21 – Eduardito se vrátí s papírem, všichni začnou utíkat, když vidí majitele obchodu, jak se k nim blíží.

(44: 28 až 46:40)



22 – Když se spolu Carlitos a Eduardito povadí, slyšíme vlak, děti vzrušeně běží na úpatí kopce, aby ho zahlédly. Eduardito sklouzne a padá ke kolejím.

(46:41 až 48:30)



23 – Všichni, včetně Teresinky, obviňují Carlita, že ho strčil.

(48:31 až 52:10)



24 – Aniž by ještě věděli, jak to s Eduarditem dopadne, rozpráví o smrti, duši a ďáblu.

(52:10 až 54:21)



25 – Tu noc se Carlitovi zdá noční můra o všem, co se stalo. Ve škole ho všichni obviňují a nikdo s ním nemluví.

(54:22 až 57:35)



26 – Majitel obchodu poví Teresinho, co viděl, tedy jak Eduardito uklouzl. Smutný Carlitos se ukryje na lodi, připraven utéct.

(57:36 až 59:08 / 01:00:13 až 01:00:40)



27 – Když se kamarádi dozví pravdu, vezmou Carlita zpět.

(01:02:25 až 01:03:50)



28 – Carlitos se s hrůzou přiznává ke krádeži a vrací panenku majiteli. Ten mu odpouští a věnuje mu paneku.

(01:03:51 až 01:06:41)



29 – Carlitos věnuje panenku znovu Teresinho a společně stoupají zamilované ulicí.

(01:06:42 až 01:07:54)

FILMOVÉ OTÁZKY

01. OBRAZY ANIKI-BÓBÓ JSOU MOSTY MEZI SVĚTY

Manuel António Pina (1943-2012), portugalský básník, ve své mimořádné knize o filmu Manoela de Oliveiry (Pina, Manuel Antonio, *Aniki-Bóbó*, 2012) píše, že je to film „spontánní a emocionální“, „vzdálený filmovým školám a jejich estetice.“ Tato spontánnost, charakteristická pro mladá díla, a v případě Oliveiry i prvního celovečerního hraného filmu, se projevuje touhou po experimentování a cestou několika směrů. Lze říci, že zásada, na základě které se řídí výběr obrazů *Aniki-Bóbó*, je snaha ukázat protiklad i propojenost různých světů: mezi pohledem a světem dětí a dospělých; ale také mezi idealistickými principy duše a nebe a pragmatickými problémy těla a země; mezi realismem prostoru, měst a poezie a příběhů, které se v nich odehrávají; mezi spontánním chováním dětí z Ribeiry a nacvičenými frázemi ze scénáře; mezi řádem a jeho překročením; nebo konečně mezi dramatem a smíchem. Z těchto důvodů ukazuje režie Manoela de Oliveiry, vyvažovaná intuicí a rozumem, přechod od dětství k dospělosti, provází nás věkem nevinnosti, který tvůrce dovedně skládá dohromady. Podívejme se tedy společně na to, jak buduje některé z těchto mostů mezi jednotlivými světy.

DOSPĚLÍ / DĚTI

Manoel de Oliveira odmítal označit svůj film za dětský snímek (viz Svědectví). Rád říkal, že je to film o dospělých ještě v embryonálním dětském stádiu a o problémech, které začínají pomalu řešit: vztah mezi dobrem a zlem, spravedlností a nespravedlností, nadějí a strachem, láskou a nenávistí, touhou a smrtí, vinou a svědomím. Absolutní odmítnutí oddělit to, co pochází ze světa dětí a co naopak existuje ve světě dospělých, znamená, že v *Aniki-Bóbó* nestačí pouze vnímat, jak je každý z těchto světů vizuálně vystavěn, ale je také důležité pochopit, jak dochází k vystavění mostů mezi nimi.

Carlitos, Eduardito a ostatní chlapci patří do otevřeného prostoru ulic, řeky a polí. Na rozdíl od dospělých, kteří jsou většinou "zamřížováni" ve svých uzavřených prostorech jako například učitel ve třídě nebo majitel obchodu ve svém podniku. A na rozdíl od chlapců, kteří mají vlastní jméno, je známe pouze díky funkci, kterou vykonávají - učitel, obchodník, četník - pomáhají udržovat řád a systém pravidel, které je stráží. Kromě toho, že nemají vlastní jména, někdy ani nevidíme jejich tváře, jako je to v případě matky Carlita, jejíž ruce a hlas jsou jedinými "nástroji" náklonnosti a autority, které potřebujeme, abychom pochopili, jak jsou ve světě *Aniki-Bóbó* dospělí strnulí, ale zároveň jsou k dětem ochranněsky něžní (obrázek 3).

Dá se říct, že mezi dětmi a dospělými staví Oliveira zrcadlo, které je spíše obrácené než symetrické. Na jedné straně jsou vážná dilemata převedena do dětského světa a dospělí jsou převážně burleskními karikaturami, kterými se režisér paradoxně pokouší ironizovat de-



1



2



3



4

konstrukci řádu řídícího svět dospělých. Na druhou stranu režisér upřednostňuje kameru, která filmuje shora dolů, aby simulovala dospělého hledícího na dítě, "zdrčené" váhou jeho autority (obrázek 2); naopak, kamera, která simuluje dětské oči, vidí dospělé zespodu, čímž se v jejich měřítku stávají obrovskými (obrázek 1). A právě v této hře nahoru a dolů sestává veškerá důležitost díla: hledání, jak povýšit dětský svět do dospělého, a zároveň "snižovat" životní problémy až k dětským očím.

Když nakonec Carlitos řekne pravdu a smíří se se světem dospělých, spolu s Teresinhou vystoupají po schodech ruku v ruce i s panenkou. V tom okamžiku je Oliveira zabírá v úhlu, který byl do té doby vyhrazen pro dospělé, čímž jako by přeskočili na stranu zrcadla, kde se nachází svět dospělých (obrázek 4). Tato "odměna", kterou získali za splnění dospělého společenského řádu, za "nalezení správné cesty", je opakem toho, co se stane Eduarditovi, který nabádáním ostatních k přestupkům, včetně chození za školu, nakonec upadne (viz. Téma filmu) vedle vlaku, čímž zvyšuje propast mezi dětmi a dospělými.

VIDITELNÉ / NEVIDITELNÉ

Jednou z výzev režiséřského umění je přenesení pocitů na diváka, stejně jako dalších existenciálních vnitřních pochodů, které nemají okamžitou korespondenci ve viditelných prvcích reality. Jak filmovat lásku, žárlivost nebo jiné nehmotné aspekty života? V následujících čtyřech vybraných příkladech ukazujeme, jak umění Manoela de Oliveiry ztvárnilo neviditelné. V prvním příkladu Carlitos přijde pozdě do školy a pověsí si čepici mezi ostatní čepice a klobouky. Režisér v detailu ukáže, že čepice se mezi ostatními mírně pohupuje - a říká nám tak, jaké má zpoždění vliv na nepatrné překročení školní disciplíny - brzy poté Pistarim, který přijde ještě později, už jen stěží pověsí čepici na své místo) (**obrázek 5**). A hned na to bude za svoji neposlušnost muset zaplatit - učitel ho potrestá oslímá ušima. Ve druhém příkladu ukazuje Oliveira očima našeho hrdiny záběr na starou popraskanou zeď a naznačuje tak, co Carlitos cítí ve vztahu ke škole (**obrázek 6**). Třetí příklad a Carlitův zděšený pohled, když uvidí majitele obchodu u řeky, pohled, kterým varuje své spoléčníky a všichni se dají na útěk. Ostatní ale utečou, proto, že si myslí, že dospělému došlo, proč šli za školu, přičemž Carlitos utíká z obavy odhalení krádeže (**obrázek 7**). Nakonec po rychlé sekvenci Eduarditova pádu režisér ukazuje roztrženého draka, symbolizujícího smutek a tragédii, které následovaly po chvílích zábavy (**obrázek 8**).



5



6



7



8

SKUTEČNÉ MĚSTO / FILMOVÉ MĚSTO

Za války točil Manoel de Oliveira své rodné Porto a oblasti u Ribeiry, kde sám trávil dětství. Jak již bylo zmíněno (**viz Kontexty**), pracoval s místními dětmi, se kterými pracně zkoušel, učil je hrát jednotlivé postavy. Z toho vyplývá velmi zajímavé napětí v místech, kde se odehrává **Aniki-Bóbbó**. Pokud je na jedné straně v zákulisí akce vždy pravdivý podklad tehdejších míst - spěchající kolemjdoucí, ženy v oknech, vozy tažené voly, lidé pracující v přístavu nebo na řece (obrázek 9) - na straně druhé neexistuje realistická kontinuita filmovaných prostor, protože bylo v zájmu režiséra, aby v popředí uvedl dětský fiktivní příběh (**obrázek 10**). Znamená to, že záběry z **Aniki-Bóbbó** bez problémů vykonávají tuto dvojí funkci: jsou dokladem o skutečném městě s jeho obyvateli a každodenním provozem, zároveň na tomto podkladu Manoel de Oliveira staví skutečné filmové město, které existuje pouze pro ty děti, které už nejsou chlapci z Ribeiry a stali se postavami čiré fantazie.



9



10

SEN / REALITA

Jedním z nejsložitějších aspektů dětství je způsob, jakým do naší každodennosti začleňujeme emoce, sny a fantazii, spolu s pravidly, kterými se v reálném světě musíme řídit. Manoel de Oliveira, vědom si tohoto složitého vztahu, skládá svůj film z realistických i tragických epizod - jako je tomu v případě pádu Eduardita, krádeže panenky, Carlitova pokusu o útěk v Porto - to vše na snovém, komickém, karikaturálním a naivním pozadí. Do této poslední dimenze spadá i Carlitova noční můra, s překrýváním a zkrácením vizuálních prvků, které ho pronásledují; nebo expresionistická a ponurá sekvence hry na četníky a zloděje (viz Analýza sekvence). Jako dva vzájemně rozdílné a doplňující se záběry umístěné v cestě těchto dětí - mezi nebeskými oblaky a zemskou tíhou - snad jen kombinace těchto dvou skutečností dovoluje opravdu pochopit, co to znamená vyrůst a dospět.

02. ZVUK A HUDBA V ANIKI-BÓBÓ, "SUROVINY" TVORBY

Ve filmu Manoela de Oliveiry hraje hudba a zvuk několik důležitých rolí. Nejzřetelnější je asociace, kterou Jaime Silva Filho vytváří mezi různými skupinami postav a odlišným hudebním úsekem. Rozpoznáváme tedy idylické a romantizované akordy vyhrazené pro scény námluv mezi Teresínou a Carlitem; existují ale i rytmičtější melodie pro skupinové scény, ve kterých děti procházejí ulicemi nebo si hrají; nebo napínavé melodie dokreslující momenty soupeření mezi Eduarditem a Carlitem. Podívejme se na další příklady, kde hudba a zvukové prostředí pomáhají budovat různé dimenze **Aniki-Bóbó**.

KOMIČNOST

V různých momentech hudba zdůrazňuje a oživuje gesta komických scén na ulici, ať už je to Carlitos, který vrazí do sloupu (**obrázek 1**), nebo Pistarim, který zakopne o svoje vlastní boty. Někdy smích vyvolávají různé zvuky nebo intonace slov. Dva příklady: Pompeův písklavý hlas, když ve škole předčítá text (**obrázek 2**), nebo spěšné opakování nákupního seznamu, nejprve odříkaného Teresínou a později majitelem obchodu [17:00].



1



2

NEBEZPEČÍ

Použití zvukových prvků někdy předznamenává nebezpečí, vzrušení nebo momenty dramatického napětí. Před závěrečnými titulky **Aniki-Bóbó** ještě vidíme rychlou posloupnost záběrů vedoucích k pádu Eduardita vedle kolejí. K němu se připojuje pískání projíždějícího vlaku, který se náhle ohlásí (**obrázek 4**) a Teresinin panický pronikavý výkřik, ihned po

pádu (**obrázek 3**). Můžeme zde zmínit také sirénu, kterou slyšíme krátce po nehodě, v záběru na roztrhaného draka na zemi [49:45].



3



4

PŘÁTELSTVÍ

Kromě toho, že hudba spojuje dospělé a děti ve chvílích zábavy nebo při společných momentech, má také velmi zřetelný narativní obsah. V prvním příkladu uvedme verše Alberta de Serpy (**viz Základní informace**) - „Školní dveře jsou dokořán, kdo opouští klec, nejen vrabec“ nebo „Tvé okno se otevírá a život krásnějším se stává“ - které nám vypráví o žácích uzavřených v klecích a o otevřených oknech, kudy proudí život a kde se zpívá (**obrázek 5**). Totéž se děje s již zmíněným pořekadlem, po kterém je **Aniki-Bóbó** pojmenován. Kromě toho, že se jedná o zdroj hry, ve které se zpívá a tančí (**obrázek 6**), umožňuje také rozdělit chlapce na četníky a zloděje, tedy dělení, které je bude pronásledovat i v dospělém životě (**viz Analýza sekvence.**)



5



6

SVĚDOMÍ

Někdy jsou zvukové prvky přetvářeny a přeháněny, aby mohly dokreslit rozměr psychického rozrušení určité postavy. Po hře na četníky a zloděje je Carlitos, šířící pocit viny **(obrázek 7)** za "zločin", který spáchal a nikdo ho dosud neobvinil. Slyší několikrát šepot, jako by vycházel z jeho hlavy, slova hry, vyřčené Eduarditem: „ty jsi zloděj ... jsi zloděj ...“ **(viz Analýza sekvence)**. Později se, již obviněný z trestného činu, kterého se nedopustil – strčení Eduardita - smutný Carlitos rozhodne uprchnout na nákladní lodi. V celé této sekvenci se hluk a výpary z motorů lodí v přístavech zvětšují a vysílají signál o tom, jak nepřátelsky a drsně realita zachází s našimi hrdiny **(obrázek 8)**.



7



8

ANALÝZA FOTOGRAMU - FILMOVÉHO POLÍČKA

CHCEŠ TU PANENKU?

KAPITOLA 9 [00:17:46]

Fotogram – filmové políčko je svou povahou více fotografický než filmový. Pokud statická rovina poskytuje maximální míru nehybnosti, kamera je při natáčení složena z ještě více jedinečných a nehybných prvků, pevných obrazů vytištěných na filmu nebo snímku. Právě spojením všech těchto prvků během projekce vzniká iluze pohybu.

Pokud na základě analýzy předchozí scény vidíme, jak Manoel de Oliveira ukazuje divákovi nerozhodnost Teresinho vybrat si mezi Carlitem nebo Eduarditem, v tomto fotogramu poprvé odhalíme prvek, který její nerozhodnost umocní. Jedná se o panenku, po které dívka zatouží, když ji spatří ve výloze symbolicky pojmenovaného "Ochodu s pokušením". Carlitos a Pistarim, kteří se vracejí z dobrodružství u řeky Douro po roztržce s Eduarditem a útekem před policií vidí Teresinha u výlohy a přiblíží se k ní. Zarámování scény okamžitě odhalíme několik rozhodujících prvků v *Aniki-Bóbó*. Za prvé jsou to pohledy. Jelikož se jedná o film o prvním setkání dětí se světem citů a tužeb, Manoel de Oliveira v této scéně nastínil otázku pohledů, které jsou současně pohledy počáteční, poeticky transformující realitu, které jsou prostě veškerých sekundárních záměrů. A tak Teresinha hledí lačně na panenku osvětlenou krásou její touhy. Carlitos se zase dívá na svůj "cíl touhy", Teresinha. Konečně, Pistarim touží po sklenici s dobrotami. Je nutné zmínit, že "nasvícení" panenky není realistické. Z následujících záběrů je patrné, že se Oliveira rozhodne přeměnit zmíněnou sklenici s dobrotami na zářící předmět, aby lépe osvětlil scénu, a lépe tak zdůraznil tvar panenky před pohledy chlapců. Tento pohled je dramatickým prvkem, který pro režiséra určuje, v jaké výšce by měla být kamera.

Dalším základním prvkem je způsob, jakým nám fotogram ukazuje maskulinní asociaci mezi, na jedné straně přátelstvím dvou chlapců v tak pěkném Pistarimově postoji s rukou na zádech svého přítele; a na straně druhé ženskou asociaci, na základě podobnosti šatů Teresinho a panenky, které zdůrazňují to, co finální scéna potvrdí. Panenka, kterou Teresinha a Carlitos drží společně za ruce, když stoupají ulicí nahoru, již usmíření, je fyzickou reprezentací jejich lásky a symbolizuje "dítě" tohoto nevinného vztahu, který je zároveň dalším krokem na cestě ke vstupu do světa dospělých.

Závěrem, třetím rozhodujícím prvkem je úhel kamery, která rozděluje vnitřní a vnější prostor. Kamera je umístěna uvnitř obchodu, v uzavřeném prostoru dospělých, který pro děti znamená současně zdroj touhy a začlenění, ale zároveň omezení a autoritu. Venku jsou děti svobodné, hrají si u řeky Douro, v přirozeném prostoru svého dětství, které slouží jako pozadí.



ANALÝZA SCÉNY

TOUHA JDE RŮZNÝMI SMĚRY

KAPITOLA 7 [00:10:35 A 00:10:47]

Ve vybrané scéně se budeme věnovat momentu, kdy Carlitos uvidí svou milovanou Teresinha. Dívka se poprvé objeví nahoře na balkonu a jako panenka se usmívá na Carlita a Eduardita z výšky "nedosažitelného nebe" [03: 46]. Jestliže režisérova kamera oddělila chlapce - snímané na ulici shora dolů, v póze, ve které se chtěli předvést - a dívku zachycovala zespodu nahoru, nyní už Teresinha sestupuje na jejich úroveň. Sejde dolů po schodech, po kterých vystoupá na konci filmu s Carlitosem, až k řece a jejich cesty se skříží. Přesně v tomto okamžiku kamera, která začíná sledovat pouze Teresinhinu chůzi zleva doprava (**obrázek 1**), zastaví a zůstane statická, na scénu se přibližuje Carlitos (**obrázek 2**). Pak Teresinha projde kolem něj (**obrázek 3**) a pokračuje směrem k řece. V této chvíli kamera pokračuje v přerušovaném pohybu doleva a sleduje, jak Teresinha natahuje krk a snaží se někoho spatřit (**obrázky 4 a 5**), později se dozvíme, že se jedná o Eduardita. Pak Teresinha zaváhá a mění plány: otáčí se znovu směrem ke Carlitovi: a zde kamera opět zabírá pár jnepatrným pohybem vpravo.

POHYB KAMERY A SRDCE

Je důležité zdůraznit, že pohyb kamery v této scéně, doprovázející váhavé pohyby Teresinhy, překládá vizuálně celé milostné dilema, kolem něhož se příběh soustřeďuje. Dívka má zájem o Carlita, ale než s ním promluví, musí pohledem najít i Eduardita, který ji přitahuje. Brzy v další sekvenci se toto váhání přetaví v jistotu a ona opouští Carlita, zatímco on, poté, co se jí zeptal, jestli by si s ním chtěla hrát, hledá v tašce jablko, které jí chce darovat.

KROK VPŘED A VZAD

Příběh Carlita a Teresinhy je poznamenán přibližováním a vzdalováním se. V průběhu filmu hrdina postupně dobývá prostor a přibližuje se. Poprvé si jen na dálku vyměnili pohledy, teď už spolu i mluvili, i když jen krátce. Nebude si s ním chtít hrát, ani si od něj nezveze jablko, ale při příštím setkání se k ní přiblíží a ona se dotkne jeho tváře (**viz Analýza fotogramu – filmového polička**). Blíže si budou už jen u okna jejího pokoje, když Carlitos nahradí jablko panenkou výměnou za polibek, který mu po uklouznutí na střeše bude téměř osudový [39:47]. Nakonec jdou společně i s panenkou po schodech, a to již jsou "ve svazku" podle čestných pravidel a s vyrovnanými účty za malé hříchy.

Nicméně za každým krokem vpřed následuje jeden vzad: v úvodní scéně se ona stejně jako ostatní směje, když ho vidí se zablácenou tváří poté, co ho Eduardito strčil [04:16]; v této scéně se k němu otáčí zády a raději si domluví schůzku s tím "druhým". I ona ho poté obviní z hříchu, kterého se nedopustil: „I ty, Teresinho? Ty mě také obviňuješ?“ [51:16].



1



2



3



4



5



6

ANALÝZA SEKVENCE

KDYŽ NÁS VINA PRONÁSLEDUJE

KAPITOLA [00:32:09 A 00:35:33]



1

2

3

Sekvence hry na četníky a zloděje ve špatně osvětlených ulicích centra Porta je ústředním tématem k pochopení **Aniki-Bóbó**. Na jedné straně je přítomno několik témat tohoto filmu: hra jako moment vážnosti, dynamika vztahu Carlita se skupinou přátel, důležitost přijmout odpovědnost a potřeba čelit našim strachům. Na druhou stranu zde Manoel de Oliveira také odhaluje některé aspekty své úspěšné režie: schopnost ukázat neviditelné, expresionistická práce se stíny postav, prostředí snu nebo zvuk jako rušivý prvek. V neposlední řadě je sekvence, po které je film pojmenován, klíčovým narativním momentem, kdy Carlitos začíná dopsávat a začíná přemýšlet o problémech, které pro něj představuje jeho vlastní svědomí.

Tato sekvence je rozdělena do čtyř odlišných částí. V první Eduardito se svými přáteli domlouvá detaily pouštění draka na následující den. Druhá začíná příchodem Carlita. Hra startuje a vybírají se četníci a zloději. Ve třetí části se chlapci honí (téměř) opuštěnými ulicemi. Ve čtvrté Eduardito Carlita chytne a utíká.

VE SKUPINĚ A SÁM

Doposud byl **Aniki-Bóbó** "světlý" film, nyní se poprvé setkáváme se sekvencí odehrávající se v noci. Po ní budou následovat další tři: darování panenky Teresinho za úsvitu v jejím pokoji [35:38 až 41:34]; filosofické promluvy chlapců o duších a ďáblu, zatímco je Eduardito v nemocnici [52: 1 až 54:21]; a Carlitova noční můra [54:23 až 55:55]. Když si chlapci povídají, jeden z nich se zeptá: „Kdo rozsvěcuje hvězdy?“ „Je to nebeský lampař“, reaguje další. Není tedy náhodou, že po krásném soumraku na řece Douro začíná naše sekvence právě tehdy, když noc z vrcholu žebříku rozsvěcuje lampař v momentě, kdy úzkou ulicí prochází pár. To málo světla z ulic, které ožíví rozhovory a hru, vyhasne až na samém konci - přesně když Carlitos uteče.

Nejprve vidíme chlapce v řadě a Eduardita zády k nám. Eduardito zaujímá postoj vůdce, autoritářského a obviňujícího, s nataženým prstem dává rozkazy, co každý z nich přinese následující den na pouštění draka. V sekvenci, která připomíná cosi z vojenského prostředí, jinak by nezahrnovala hru na četníky a zloděje, bude Eduardito "kapitánem", "generálem", "dirigentem" skupiny. V této pozici bude v podstatě až do nehody s vlakem (**viz Obrázky-**



4

5

6

ricochete). Nechybí ani výraz, který nám dokazuje disciplínu vyžadovanou od skupiny. Eduardito říká nejdříve „Aniki!“, načež ostatní reagují: „Bóbó!“..Carlitos, Eduarditův soupeř, nejen že není vůdcem, ale ani momentálně nepatří do skupiny - jeho špatné skutky ho oddělí od ostatních. V doprovodu hudby Jaima Silvy Filho a před zvědavými zraky ostatních přichází sám, nevíme přesně odkud. Sekvence postupuje směrem k nevyhnutelné izolaci ze skupiny, fakt, kterého si "všimneme" až téměř v závěru filmu. [01:03:04]

JEN JAKO NEBO DOOPRAVDY?

Eduardito navrhuje hru na četníky a na zloděje a chlapci, ke kterým už se připojil Carlitos, vzrušeně poskočí. Seřadí se podél stěny (**obrázek 1**), přičemž Carlitos je poslední. Následně Eduarditova ruka ve tvaru pistole rozdělí za popěvku Aniki Bébó Aniki Bóbó / Passarinho Tótó / Berimbau Cavaquinho / Salomão Sacristão / Tu És Polícia! Tu És Ladrão! - na ty, kteří pronásledují a ty, kteří prchají. Chlapci jsou vybírání a napětí stoupá, protože ještě nevíme, jak dopadne Carlitos. Nyní u zdi zbývá už jen on a další chlapec. Eduardito opakuje popěvek a když se blíží k části: „ty jsi četník“, ukáže na druhého chlapce, který opustí pole a nechává Carlita svému osudu. Eduardito se na chvíli odmlčí a poté pokračuje s dvojnásobně krutou intonací. Ztvrdzuje osud svého soupeře: „ty jsi zloděj!“. Zvukový efekt doprovází přesný okamžik obvinění a my vidíme, že Carlitos uvízl mezi svým stínem a stínem Eduardita a jeho prstu, který ukazuje na jeho hrud' (**obrázek 2**). Carlitos říká, že nechce být zlodějem, ale Eduardito trvá na svém. V tu chvíli už divák ví, že vše má dvojí význam: jde o hru, ale i o reálnou situaci. Carlitos je ve skutečnosti zloděj.



7



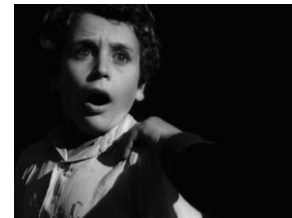
8



9



10



11



12

MY A STÍNY

Na Eduarditův povel začíná hra (**obrázek 3**). Právě v tomto třetím momentu se střih zrychluje a doprovází rytmus hry. Oliveira stoupá s kamerou nahoru a ukazuje nám chlapce, kteří dole pobíhají rozlehlými a opuštěnými prostory, pouze nepatrně osvětlenými (**obrázek 4**). Dále je kamera umístěna na konci ulice a ukazuje nám stíny, které tančí za chlapci na stěnách (**obrázek 5**).

Práce se stínem v této expresionistické scéně (**viz Kontexty**), má dva odlišné cíle. Za prvé je stín prvek, který se pohybuje a nemůžeme okamžitě identifikovat jeho původ, což pomáhá navodit atmosféru tajemství a strachu. Stín je pohyb bez těla, a proto ve viditelném poli navozuje u diváka, ale i u postav, pochybnosti. Tento prvek je velmi patrný v záběrech toulavých koček, které žerou v rohu ulice. Dále při záběrech žen v oknech, kde se jim stíny procházejí po těle. Za druhé stíny rozšiřují prostor i těla. Chlapci se zdají být mnohem větší, než ve skutečnosti jsou, "malují" stěny, silnice, budovy podivnými tvary, čímž pomáhají vytvářet atmosféru noční můry, v níž jsou sami chlapci pronásledováni přízraky, které z nich vychází.

UTÉCT SÁM PŘED SEBOU

Pokud může být celá tato sekvence chápána jako pokus o začlenění Carlita do skupiny - přišel si hrát se svými přáteli - Manoel de Oliveira nám ukazuje, že vina, kterou náš hrdina cítí, takovou hypotézu nepovoluje. Izolace, do níž upadne, je postupná. Za prvé, Carlitos se od skupiny zlodějů odlišuje ve scéně, kdy procházejí podloubími a on se zastaví (**obrázek 6**) a pokračuje opačným směrem. Následně se stejná věc stává i Eduarditovi, také se odděluje od pronásledovatelů a zastavuje se u stejného sloupu, kde se zastavil Carlitos a následuje jeho kroky (**obrázek 7**). Ale pokud se zdá, že osud soupeřů je chce na konci sekvence propojit na základě symetrie - jelikož záběry obou chlapců jsou velmi podobné - skutečnost, že jeden je napravo od sloupce a druhý nalevo, vizuálně naznačuje, že Carlitos a Eduardito, kteří jsou souměrní soupeři, jsou vlastně opakem.

OBRÁZKY- RICOCHETE: HRÁTKY

Seja na rua, no campo, por água, terra ou ar / a brincadeira das crianças nunca há-de terminar. //
Ať už na ulici, na venkově, ve vodě, či na vzduchu dětské hrátky nikdy nekončí



1



2

1. Fotogram **Aniki-Bóbó**, 19422. Fotografie Heleny Levittové **New York (Broken Mirror)**, 1942

3



4

3. Kresba Jaca Putkera **The Girls and The Diver**, 20134. Obraz Georges-Pierra Seurata **Le pont de Courveboie**, 1886

DIALOGY MEZI FILMY KOLEKCE CINED

ANIKI-BÓBÓ (1942) MANOELA DE OLIVEIRY A ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU (1956) JACQUA ROZIERA

Ve škole a tam venku...život

„Synáčku, když uvidíš hodně lidí, bude z tebe chytrý kluk.“ Tak zní rada, kterou dává matka v jedné ze scén filmu svému synu jménem João Parvo (Hloupému Honzovi), hrdinovi příběhu, který žáci z *Aniki-Bóbó* čtou nahlas ve třídě. *Rentrée des classes* (*Začátek školního roku*), film natočený Francouzem Jacquesem Rozierem, je stejně jako film Oliveiry taktéž obsazen s herci - dětmi, které neměly s natáčením žádné zkušenosti a čtrnáct let po snímku Manoela de Oliveiry, představuje rovněž uvedenou mateřskou radu. V *Začátek školního roku* odhodí chlapec svou aktovku do řeky z vysokého mostu. Když se ji snaží z řeky získat zpět „uvidí svět kolem“ a zažije v přírodě dobrodružství.

Styčných bodů mezi oběma filmy je mnoho. V první řadě jsou v obou snímcích ukázány dva druhy prostoru ze života dětí: stísněný prostor školy a prostor pod širým nebem, který je zdrojem kontaktu s přírodou, zdrojem objevů a her. Oba filmy také začínají stejně – dovádívá a veselá skupinka dětí utíká ulicemi na cestě do školy. Ve filmu Oliveiry jsme svědky potrestání opozdilce učitelem již v sekvenci 5, Pistarim si musí nasadit oslí uši a jde do rohu třídy na hanbu (**obrázek 1**) – ve filmu Roziera přichází scéna s opozdilcem, promáčeným z řeky, později a je mu prominuto (**obrázek 2**).



1



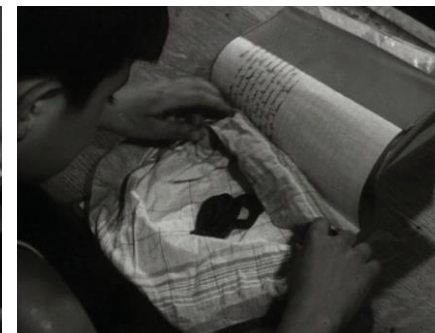
2

Neprojdou mu ovšem chyby v úkolu. Jsou to chyby, které jen podtrhují komičnost filmu a učitel je nenechá být jen tak.

Škola představuje uzavřené prostředí, kde se toho příliš nenaučíme. Zde se také dějí malé potyčky se spolužáky. Jediné, co se zdát být důležité, jsou okna. V *Aniki-Bóbó* se v okně objeví kočka, která „dá dětem znamení“, že svoboda vládne tam venku. V *Začátku školního roku* uniknou oknem děti ven ze třídy, jako by škola byla vězení. Malý had,



3



4

kterého přinese chlapec do třídy a který nabourá veškerý zaběhlý autoritářský pořádek, zde symbolizuje zázrak světa přírody.

V obou filmech je překročení pravidel nezbytné pro růst a dospívání prostřednictvím kontaktu s okolím a přírodou. V přírodě je voda jakožto kapalný prvek, představující čistotu a koloběh, považována za ústřední pro oba filmy. V Oliveirově filmu se chlapci koupají v řece Douro (**obrázek 3**), plánují jít za školu, aby mohli na břehu řeky pouštět draka, Carlitos plánuje utéct na lodi před všemi svými "zly". Ve filmu Roziera hlavní hrdina také raději chodí za školu, hledá dobrodružství v blízkosti řeky, brouzdá se vodou, koupe se a "ztrácí se" v přírodě, za zvuku skutečného sboru, který se skládá ze zvuků vody, ptáků a hmyzu (**obrázek 4**).



5



6

CITLIVÝ PŘÍSTUP: SVĚTLO, ZVUKY, DOTEKY

Obraz a zvuk jsou v obou filmech použity k vytvoření obrazu osvobozujících dobrodružných zážitků dětí ve vztahu k přírodě. Objevování přírody často zapříčiní, že se v ní děti ztratí. Oba tvůrci ukazují tento jev pomocí záběrů shora, jako by je sledoval Bůh, zaujaté a vzrušené velikostí a tajemstvím reality (**obrázek 5 a 6**). Jacques Rozier s pomocí klasické hudby a prací se zvukovými efekty pocházejícími z přírodních zdrojů - v **Začátku škoního roku** příroda zpívá - dokončuje filmovou stavbu tohoto objevování světa, plného lyrismu a subjektivity. V **Aniki-Bóbbó** je důraz kladen na lidovou hudbu a ta klasická je nahrazena zpěvy, zvuky lodí, zvony, vlaky, vždy trochu umocněnými a tak typickými pro věk, kdy se vše zdá být přehnané a ohlušující.



7



8

ANIKI-BÓBÓ (1942) MANOELA DE OLIVEIRY A MUŽ BEZ MINULOSTI (2002) AKI KAURISMÄKIHO

Být na okraji, hledání identity

V jednom z rozhovorů v **Aniki-Bóbbó** říká mladý Pistarim svému příteli Carlitovi, jak by bylo dobré mít spoustu peněz. Kdyby se tak stalo, koupil by školu a nechal by ji zavřít, jedl by jen steak na másle. V jedné ze scén z filmu **Muž bez minulosti** nemá protagonista M peníze ani na jídlo. Může za to násilné přepadení, které zažil po příjezdu do Helsinek. Ztratil paměť a všechny dokumenty a aniž by věděl, kdo je a jak se tam ocitl, upadl do "nového života" na předměstí. Srovnáním těchto dvou detailů chceme zdůraznit, že oba filmy, ačkoli je od sebe dělí přesně šedesát let, se snaží zobrazit, i když každý po svém, téma chudoby.

Ve filmu Manoela Oliveira, který je adaptací povídky Rodriguese de Freitas nazvané **Milionové děti**, je pozadím příběhu o dospívání a tužbách Carlita a jeho přátel chudá oblast Ribeiry v Portu v čase nedostatku a strachu, které prožívali během druhé světové války (**viz Kontexty**). Důkazem je několik obyvatel, kteří jsou zobrazeni při tvrdé práci (**viz Filmové otázky**). Ve filmu Aki Kaurismäkiho je stejná otázka chudoby patrnější z pohledu města a jeho přeměn diktovaných poválečným obdobím. To vše v ironickém portrétu, který vytlačuje proletářskou třídu na předměstí, protože pro ni v novém ekonomickém řádu města není místo.

V obou dílech není městský prostor zpracován zcela realisticky (**obrázek 1**). Na tuto výstavbu "filmového města" Porta jsme již v případě Oliveirova filmu poukázali (**viz Filmové otázky**). V případě **Muže bez minulosti** jsou centrální části města nahrazeny okolím a kontejnerovými domy, naplněnými průmyslovým odpadem, odlupujícími se stěnami a buldozery (**obrázek 2**). Část tohoto "realismu" bude v rámci samotného filmu kontrastovat se scénami masového městského pořádku, jako jsou prostory pracovních agentur, nemocnice, vězení nebo banky.



1



2

V **Aniki-Bóbo** nemají dospělí vlastní jméno, stejně jako jej nemá ani hrdina **Muže bez minulosti**. Pokud je to v prvním případě proto, aby se dětem přiřkla větší důležitost (všechny mají vlastní jména), ve druhém případě ztráta jména znamená kritiku finského byrokratického systému, kde člověk bez identity nic nezmůže. Na této paralele lze vidět, že se jedná o dva filmy snažící se kritizovat zavedený pořádek a činí tak stejným způsobem: pomocí humoru jakožto formy dekonstrukce. V Oliveirově filmu jsou to právě děti, které se dívají na bezejmenné dospělé a vidí je jen jako zdroj smíchu nebo bezvýznamného pořádku. Ve filmu Kaurismäkiho jsou zesměšňovány a tím pádem dekonstruovány uvedené instituce jako vězení nebo pracovní agentura, kde vládne kafkovská byrokracie.

Závěrem je třeba zmínit, že v obyčejném a lidovém prostředí, kde protagonisté obou filmů žijí, hraje venkovní hudba důležitou spojující úlohu (**obrázky 5 a 6**), zatímco texty písní nenápadně komentují děj. Právě v tomto prostředí budou muset oba protagonisté filmů, ať už Carlitos nebo M, pohlédnout do zrcadla (**obrázky 3 a 4**), aby čelili stejné výzvě: odhalit svou identitu a vzít na sebe opovědnost za svoje činy. Odměna bude stejná: čisté svědomí, rámě své milované (**obrázky 7 a 8**) a budoucnost ve svých rukách. Jedním slovem: dospělost.



5



6



3



7



4



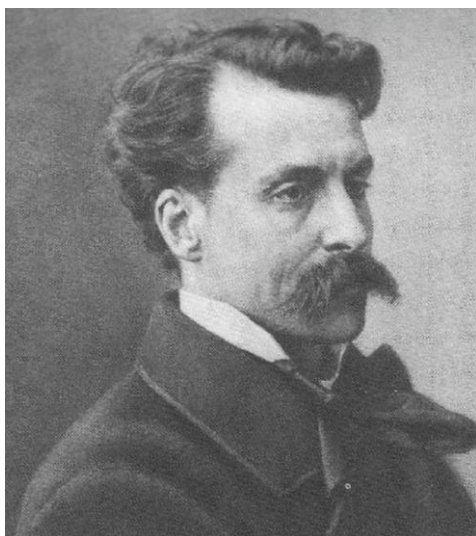
8

DIALOGY S JINÝMI UMĚLECKÝMI DÍLY

LITERATURA: ANIKI-BÓBÓ, FILM “INPIROVANÝ” BÁSNÍ

LITERÁRNÍ PŮVOD ANIKI-BÓBÓ

První celovečerní film režiséra Manoela de Oliveiry byl inspirován příběhem spisovatele a advokáta Joãa Rodriguese de Freitas (1908-1976). Tento příběh, který se proslavil jako *Milionové děti*, byl publikován ve dvou částech v časopise *Přítomnost, umění a kritika*. První část s názvem *Milionové děti ve třídě* byla vydána roku 1930 a zobrazuje školu jako smutný uzavřený prostor s mouchami, kde se toho děti naučí málo, nebo vůbec nic. O pět let později přichází druhá část *Milionové děti, hra na četníky a na zloděje*. Popisuje především dětské hry a strach, který chlapci v noci mají ze stínů, když hrají hru, po níž je povídka pojmenovaná. Fakt, že Oliveira i Rodrigues de Freitas pocházeli z Porta, možná vysvětluje, proč se režisér rozhodl adaptovat povídku do filmové podoby *Aniki-Bóbó*. Oba spojuje také zájem o téma dětství - konkrétně dětství „milionových dětí, které neměly ani halíř“.



³ *Přítomnost* byla společně s *Orpheu* jedním z nejvlivnějších portugalských literárních časopisů dvacátého století. Byla vydána v Coimbre v roce 1927 a až do roku 1940, kdy zanikla, bylo vydáno 54 čísel. Na obsáhu se podílela důležité literární jména jako Branquinho da Fonseca, José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga, Aquilino Ribeiro a Alberto de Serpa, který je ve filmu uveden jako autor veršů písně, kterou chlapci po škole zpívají s dospělými na ulici. V té době byli Serpa, Régio, stejně jako Rodrigues de Freitas, přátelé debatních setkání Manoela de Oliveiry, což vedlo k pochopitelné umělecké náklonnosti.

PRÁCE SE SLOVEM: ADAPTACE A INSPIRACE

Mluvíme-li o filmovém zpracování literatury, běžně se jedná o text adaptovaný do vizuální a zvukové podoby. Avšak možná kvůli zdůraznění větší tvůrčí svobody a vzdálení se předloze dává Oliveira v závěrečných titulcích přednost výrazu "na základě básně". Změna literárního žánru spisovatelova díla, z povídky na báseň, nám dovoluje tvrdit, že *Aniki-Bóbó* se více soustřeďuje na básnický pocit zprostředkovaný slovy Rodriguese de Freitas, než na přímé ztvárnění děje. Různé tituly, které chtěl Oliveira pro film použít - "Milionové děti", "Malinká srdce", "Malí lidé" - až na předposlední, který již známe, nám pomáhají si uvědomit, že v procesu tvorby se konečný výsledek postupně oddaloval od předlohy, až se z adaptace stala "pouhá" inspirace.

Z povídky se zachovalo několik epizod, např. chlapci koupající se v řece blízko u lodí nebo noční hra na četníky a zloděje. Další prvky z povídkové předlohy jsou ve filmu také zřejmé, jako např. v případě protikladu školy, která "páchne zatuchlinou" a jsou v ní "zaprášené knihy", oproti svobodné a zábavné ulici. Nebo některá gesta (chlapci, kteří prchají před četníky s obléčením na hlavě) či dialogy (např. „Kdo rozsvěcuje hvězdy?“ ptá se chlapec, "lampář").



Práce se slovem je pro pochopení tvorby Manoela de Oliveiry klíčová. V *Aniki-Bóbó* je tato práce zřetelná. Jednak název filmu odkazuje na dětskou říkanku a půjčuje si jeden z výrazů. Ten bude jistou bránou do dětského světa, ale také projevem jejich komunikace. Totéž se stane, jak jsme již viděli (**viz Filmové otázky**), s verši zpívanými na ulici, rýmy, slovy textů čtených ve škole nebo v samotných promluvách dětí, které se stávají herci a které díky své nezkušenosti udržují určitý strojený tón. Aspekt, se kterým bude Oliveira pracovat v mnohých ze svých pozdějších filmů.

LITERÁRNÍ VLVY

Jak povídka Rodriguese de Freitas, tak i film Manoela de Oliveiry jsou obvykle zařazeny do tzv. "presentistické" estetiky, aplikované členy zmíněného literárního časopisu. Byla charakterizována především dilematy člověka (v případě **Aniki-Bóbo** o "lidech v stále ještě dětském stadiu") a jeho schopností přeměnit společnost prostřednictvím svých zkušeností a silného poetického uvědomění. Tato estetika se objevuje v protikladu s literárním neorealismem, který se soustřeďuje především na člověka v rámci společnosti a na odsouzení současného stavu.

LITERATURA A FILM: DVĚ IDENTICKÉ OLIVIEROVY LÁSKY

Dlouhý a pracný vztah mezi filmem a literaturou odstartoval v kariéře Manuela de Oliveiry právě **Aniki-Bóbo**. Jak již bylo zmíněno (viz Autor: Manoel de Oliveira), existuje několik literárních děl, která převedl na plátno. Většinu portugalských spisovatelů a dramatiků - Agustina Bessa Luis, José Regio, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Raul Brandão, Prista Monteiro - ale také knihy zahraničních autorů - Dostojevski, Paul Claudel, Madame de La Fayette, atd. To, jak pro něj byla literatura ve filmu důležitá, dobře ilustruje minisérie, kterou Oliveira natáčí pro televizi v roce 1979, **Amor de Perdição: Memórias de uma Família**, založena na mistrovském díle spisovatele Camila Castela Branca (1825 -1890). Tento román na základě podobenství s tragickou láskou Romea a Julie od Williama Shakespeara vypráví příběh rovněž tragické a nenaplněné lásky Simãa Botelha a Teresy Albuquerqueové, potomků dvou znepřátelených rodin z města Viseu v severním Portugalsku. I přes věrnost původnímu textu Oliveira dokázal "malý zázrak": natočil to, co Branco nikdy nenapsal a překročil tak stín jeho díla.

FOTOGRAFIE: ZACHYTIT ŽIVOT NA ULICI

V sekci věnované režisérské tvorbě (viz **Filmové otázky**) jsme viděli, jak se v **Aniki-Bóbo** na básnickém a fiktivním pozadí objevuje realistická vrstva, která dokumentuje nejen dobu - 40. léta - ale i prostor - město Porto a jeho řeku a způsob života jeho obyvatel, zejména svět dětí. Tato oblast je spojena s oblastí fotografie - **pouliční fotografie** - která se snaží z uměleckých a / nebo společenských důvodů zachytit náhodná setkání lidí nebo situace ve veřejném prostoru. Zmíněná oblast fotografie se formovala hlavně od konce devatenáctého století do sedmdesátých let a usilovala o získání autentických obrazů života náhodných lidí, bez statického pózování nebo předchozího zkoušení.

Zde jsou některé pouliční fotografie zaměřené na dětský svět, které se vyznačují stejnou energií a realistickými detaily jako ve snímku portugalského filmaře. Nejedná se o vlivy, které by Manoel de Oliveira vědomě připouštěl, jedná se spíše o jednotlivé umělecké světy, které mezi sebou komunikují. Fotografie, které mají s **Aniki-Bóbo** společnou právě tu schopnost ukázat to nejnevinnější ze světa dětí. Děti, které spolu zažívají různé situace a jsou v kontaktu s městským nebo venkovským prostředím.



1



2

První fotografie patří k jednomu z nejslavnějších děl fotografky Helen Levittové (1912-2009), **In The Street: chalk drawings and messages**, New York City 1938-1948. V něm se americká fotografka a učitelka umění, rozhodla zdokumentovat dětské hry s křídovými kresbami v ulicích New Yorku. Druhá fotografie patří francouzskému fotografovi Henri Cartier-Bressonovi⁴ (1908-2004), jednomu z velkých vzorů pro Levittovou. Skupina dětí si hraje v troskách Sevilly v roce 1933. Fotografie evokuje ještě zřetelněji než v Oliveirově filmu kontrast mezi dětskou neviností a hrůzami války.

⁴ Pět let po **Aniki-Bóbo** založil v roce 1947 Cartier Bresson společně s fotografy Robertem Capou, Georgeem Rodgerem, Davidem Seymourem a Williamem Vandivertem slavnou Magnum Photos Agency, sdružení fotografů, jejichž cílem bylo prostřednictvím fotografie sloužit lidem, odsuzovat konflikty a zachytit "puls" současného světa. V roce 1952 Cartier Bresson představuje velmi důležitou koncepci pro fotožurnalistiku a "pouliční fotografii": "rozhodující okamžik". Podle něj mají všechny události tento okamžik, který musí fotograf zachytit, je to zlomek sekundy, ve kterém se setkává jednak důležitost události, ale i přesné seskupení tvarů a forem, které propůjčují této události ten správný výraz.



3



4

Třetí fotografie je z autorství Walkera Evanse (1903-1975), amerického fotografa, který se po spolupráci s Helenem Levittovou proslavil dokumentováním pohybu na ulici, přítomnosti policie, života žebráků, pracovníků v přístavech a v pobřežních oblastech. Tato fotografie pochází z roku 1936 z rodiny Tingle z Alabamy, kterou Evans zachytil spolu se spisovatelem a kritikem Jamesem Ageem v souvislosti s článkem o životě lidí na venkově na americkém jihu v období Velké krize třicátých let. Lewis Hine (1874-1940) byl dalším z důležitých jmen fotografie, zvláště poté, co poukázal na dětskou práci ve Spojených státech. Evansova čtvrtá fotografie byla pořízena v roce 1912 a zobrazuje skupinu dětí, které před a po škole trávily několik hodin sběrem ústřic v Port Royal v Jižní Karolině.



5



6

Pátá fotografie patří Davidu Seymourovi (1911-1956), polskému fotografovi, známému hlavně díky snímkům ze španělské občanské války a díky projektu Children of War, který s podporou UNICEF zobrazoval dopady druhé světové války na děti. Na tomto snímku, pořízeném v roce 1947, Elefteria, jediné dítě, které nebylo odebráno z oblasti Oxia v Řecku

během řecké občanské války (1946-1949), ukazuje svůj první pár obuvi, který obdržel od UNICEF. William Klein (1920), **(obrázek 6)**, fotograf newyorského původu, se stal jednou z největších postav pouliční fotografie. Na této, nazvané "Gun 2", pořízené v roce 1955 v jeho rodném městě, se objevuje technika, která ho proslavila: technika "in your face" - fotoaparát jako střílná zbraň a schopnost obětovat komfortní zónu zobrazených subjektů při hledání současného městského realismu



7



8



9



10

Konečně na následujících fotografiích **(obrázky 7 až 10)** vidíme srovnání fotografické kompozice Manoela de Oliveiry (vlevo) s fotografiemi pořízenými fotoeditorem novin *O Público* Manuelem Robertem v roce 2015 v oblasti portské Ribeiry, u příležitosti pohřbu filmaře (vpravo). Téměř o 75 let později, ty "stejně děti" a "stejná energie", v magickém prostoru, který bude navždy patřit portugalskému režisérovi a dobrodružství **Aniki-Bóbó**.

PŘIJETÍ FILMU: RŮZNÉ POHLEDY

Aniki-Bóbó měl premiéru v Lisabonu 18. prosince 1942 v kině Eden. V Portu pak o rok později v roce 1943, konkrétně 11. ledna v São João Cine. Manoel de Oliveira litoval, že nebylo možné mít včas připravenou kopii, aby mohl být film uveden na festivalu v Benátkách v roce 1942. Bylo by totiž možné "dokázat", že to byl jeho film, nikoliv film *Posedlost* Luchina Viscontiho z roku 1943, který se ohlásil jakožto předchůdce neorealismu (viz Kontexty). V roce 1957 slavný francouzský kritik André Bazin poprvé spojil **Aniki-Bóbó** s neorealistickým filmovým proudem. V krátkém článku, který byl publikován v časopise *Cahiers du Cinema*, a přestože tenkrát film ještě neviděl (na cestách po Portugalsku měl možnost vidět pouze *Douro, Faina Fluvial*), popisuje Oliveiru jako tvůrce ovlivněného italským neorealistickým filmem.

Co se týká portugalské premiéry, konzervativnější proud kritiky považoval film za nemorální a zvrácený a publikum film nepřijalo příliš vřele, i když některé reklamní společnosti upozorňovaly na znovuobjevení herce Nascimento Fernandes (majitele prodejny "Obchod s pokušením") v „prvním portugalském filmu, jehož děj se odehrává výhradně v Portu,“ a označily film za „skutečně něžnou a citlivou báseň, ve které hrají malí chlapci s fenomenální filmovými výkony.“ Oba odkazy jsou z bývalých portugalských novin *Comércio do Porto*, leden 1943. Manoel de Oliveira se v jendom rozhovoru se svým přítelem João Bénardem da Costou zmínil, že publikum se v první části filmu chovalo dobře, smálo se, kde bylo třeba a mlčelo ve vážných momentech. Problém ale nastal v okamžiku, kdy Carlitos vystoupal na střechu, aby vešel do pokoje Teresinhy. Milostný vztah mezi dětmi bylo nevídané a šokující téma, které bojovalo s moralismem té doby a veřejnost reagovala chladně. Film se promítal jen několik týdnů poté. Paradoxně je dnes považován za Oliveirův nejpobulárnější film.

Manoel de Oliveira bude uznán jako právoplatný filmař až na počátku osmdesátých let. Nicméně v roce 1954 ho po projekci **Aniki-Bóbó** na Filmovém festivalu v Portu a po 1. ročníku filmového festivalu v São Paulu kritici vezmou na milosti. V roce 1961 byl pak oceněn na 2. Mezinárodním filmovém setkání mládeže. V roce 1961, zhruba o 20 let později (!), byl oceněn v Cannes čestným diplomem na 2. Mezinárodním filmovém festivalu pro mládež.⁵

⁵ Tato reference může být dohledána v : "Petit Journal du Cinéma. Oliveira.", *Cahiers du Cinéma*, n°75, Octobre 1957, p.47-48. Na stejné téma rovněž "**Aniki-Bóbó**, Fábula Humanista", Tiago Baptista.



VÝŇATKY Z FILMOVÉ KRIKIKY

„Manuel de Oliveira vytvořil příběh o dětské lásce a pojmenoval v něm některé prvky, které jsou součástí toho, co prožívají chlapci onoho věku: nuda, zastaralá škola, (...), strach z policie, vyprávění, které o tajemství smrti, hra na četníky a zloděje (...), stále nová podívaná na projíždějící vlak. ”

Rui Grácio, časopis "Horizonte" (1943).

„V **Aniki-Bóbó**, nařčeném z toho, že nedosahuje poetičnosti dětského světa, který chtěl interpretovat, se jemu [Oliveirovi] podařilo vytvořit zřejmě nejoriginálnější a rozhodně nejodvážnější, (...) z našich hraných filmů. (...) kromě filmového vkusu a přehledu nám nabízí jemnost a křehkost dětského světa, zasazeného do ohromujícího, bezpečného a velmi krásného dokumentu o skromném Portu a jeho dětech.“

Roberto Nobre v článku nazvaném "Případ Manoel de Oliveira", publikovaný v novinách Diário Popular (1965).

„ (...) od té doby jsem ho viděl třikrát nebo čtyřikrát a občas jsem spatřil kvalitativní zlepšení a poetickou bohatost. Je to dětský svět s tajemstvími a krutostí, který se lyricky vykoupí v prvních záchvěvech lásky. Panenka, válečný výkřik, laskavá něha Nascimento Fernandese, půl tuctu chlapců, život, co plyne a zapomnění - a z **Aniki-Bóbó** se stal krásný nostalgický film.“

José Augusto França k 50. výročí pamětního katalogu Aniki-Bóbó (1992).

„Žádný jiný film nebyl nikdy tak čistý a zbaven postranních úmyslů. Naivní stránka a dokumentární struktura, která převažovala při natáčení, zvolená malými herci na úkor prvoplánových postav v popředí (...), hraje ve prospěch nadčasovosti, která umísťuje **Aniki-Bóbó** do galerie věčnosti jakožto mistrovské dílo portugalského filmu.“

Jorge Neves França k 50. výročí pamětního katalogu Aniki-Bóbó (1992).

„Pozornost nasměrována k městu, skutečnému protagonistovi dokumentárního záměru, a dětský milostný trojúhelník propůjčují **Aniki-Bóbó** dojemnou nevinnost, povrchní sexualitu čistého a neposkvrněného dětství, kterou Nový stát nemohl chápat ani ocenit “.

Mário Jorge Torres, numa monografia sobre o realizador Manoel de Oliveira (2008).

„**Aniki-Bóbó** je křížovka různých vlivů. Román Rodriguese de Freitas, ze kterého režisér čerpal základní téma (...), a ke kterému připojil trochu sentimentální, trochu “detektivní” zápletku. Svět Marka Twaina tomuto příběhu o dětech z chudého prostředí, také není cizí (...) Jeho způsob (Oliveiry) zachycení městské krásy Porta, pocit pravdy a spravedlnosti, které se vyjeví v záběrech z exteriéru (...) jsou filmařovou poctou rodnému městu (...). Nejkrásnější fikce jsou zároveň nejlepšími dokumenty o současné době.“

Ariel Schweitzer o **Aniki-Bóbó** v recenzi knihy *Aniki-Bóbó Enfants dans la ville*, která obsahuje scénář a rozbor filmu. (Cahiers du Cinéma, prosinec 2013).

PŘED PROJEKCI FILMU

PRÁCE S PLAKÁTY:

- PRÁCE S POROVNÁNÍM TŘÍ PLAKÁTŮ FILMU

- O čem může pojednávat příběh filmu?
- Proč jsou asi pro příběh důležité zobrazené předměty (jako papírový drak, panenka, břídlíce atd.)?
- Proč jeden chlapec ukazuje na toho druhého prstem?
- Jaké jsou rozdíly v kompozici a estetickém ztvárnění plakátů? Na které postavy je upozorněno?
- Co znamená Aniki-Bóbó?

PRÁCE S OBRÁZKY PEDAGOGICKÉ SLOŽKY:

- Ukážeme fotogramy z filmu v pedagogické složce:
- Popis toho, co je vidět: Kde se odehrává film? Kdo jsou postavy filmu? Můžete popsat danou situaci?
- Představte si na základě toho, co vidíte vztahy ve filmu mezi hrdiny, jejich pocity.
- **PRÁCE SE ZVUKEM:**
 - Bez toho, aniž bychom ukazovali obraz, pustíme dvě scény filmu v části, kde je zpívána říkanka „aniki-bóbó”: noční scénu, kdy si děti hrají na četníky a zloděje a scénu ve dne, kde děti zpívají a tančí až o momentu, kdy se Carlitos a Eduardo začnou prát a Eduardo padá dolů ke kolejm.
 - Ptáme se, jak si žáci představují tyto dvě scény: Kde a kdy se odehrávají? Co se v nich může dít?

PO PROJEKCI FILMU

ZNOVU BUDEME PRACOVAT SE SCÉNAMI A ZVUKEM, KTERÉ JSME S ŽÁKY POSLOUČALI PŘED PROJEKCI:

- Shodují se tyto scény s tím, co jste si představovali dříve?
- Jaké jsou hlavní rozdíly mezi těmito dvěma scénami? (noc plná stínů/den prozářený světlem, říkanka zpívaná jedním chapcem/říkanka zpívaná sborem atd.).
- Proč Carlitos odmítá být zlodějem při hře? Proč se obrázek Eduarda tak shoduje s policií? Jaký je hlavní dojem a pocit, který vzbuzuje tato scéna?
- Co rozpoutá rvačka mezi Carlitem a Eduardem ve scéně, kdy byli pouštět draka? Proč režisér ukazuje na konci této scény roztrhaného draka ležícího na zemi?
- Sepište záběr filmu, který ukazuje kolejiště a místo, kde se strhne rvačka mezi Carlitem a Eduardem; popište pozici i pohyb všech postav v momentě pádu Eduarda. Sepište, nebo vyprávějte o momentu, kdy padá Eduardo z úhlu pohledu Teresiny, Carlita a prodavače z „obchodu s pokušením“.

ODHALENÍ LOKACÍ (REÁLNÉ MĚSTO/ FILMOVÉ MĚSTO)

- Sepište seznam míst, které jste viděli ve filmu: dům, ulice, řeka, škola, obchody, střechy, pole, železnice.
- Které scény byly natočeny venku (bez toho, aniž by režisér kontroloval všechno co je snímáno v záběru)? Podívejte se beze zvuku na scénu s rvačkou odehrávající se na pláži a pozorujte, co se děje v zadní části záběru.
- Které scény byly natočeny v interiéru (kdy režisér kontroluje vše snímání)? Podívejte se znovu na scénu, kde Carlitos šplhá po střeše za Teresinou, aby ji dal panenku. Pokuste se rozebrat, jak byly

tyto scény filmu natočeny, ať už ve studiu (na střeše) nebo v exteriéru (pohled ze střechy na město) a jak byly následně záběry spojeny, neboť jsou sestříhány tak, aby vzbudily pocit, že je Carlitos opravdu v nebezpečí.

- I když bylo mnoho scén natočeno přímo v Portu, řada z nich se odehrává v jakémsi vytvořeném městě. Například Manoel de Oliveira točil některé scény filmu na řece Gaia či na řece Porto samotné (dvě ramena řeky Duoro) a přesto to ve filmu působí tak, jako by se děj odehrával na jediné řece. Stejně tak se ve filmech stává to, že dvě vzdálená místa působí dojmem tak, že jsou situována velmi blízko a naopak.
- Udělejte si cvičení s fotografiemi, kdy se pokusíte za pomoci reálných snímků vytvořit fiktivní místo. Vyberte si postavu a zaznamenejte jeho přesun - cestu, kterou se vydá na rozličná místa – v této fikci spolu budou těsně sousedit, i když jsou v realitě vzdálená daleko od sebe, (například může postava vyjít ze třídy přímo na pláži).
- Proč si myslíme, že vybavení a schody, kde čeká Teresinha s ostatními dětmi na zprávy o Eduardovi se nachází v nemocnici? Vejdeme tam nebo ne?
- Jaká jsou místa, kde se děti cítí volné, svobodné?
- Zeptáme se žáků, zda se místo, kde žijí podobá místu, kde se odehrává akce **Aniki-Bóbó**, nebo se naopak liší a jak?

POROVNÁNÍ REALITY FILMU A REALITY, KTEROU VIDÍME:

- Zaznamenejte rozdíly mezi školou ve filmu a vaší školou, školou dnešní doby.
- Zaveďte pozornost studentů k rozdílům jako je např. třída složená pouze z chlapců, trest v rohu tříd s oslíma ušima, pódium –katedra pro pana učitele atd.) ale také k podobnostem (počítání s počítadly, čtení nahlas, glóbus atd.).
- V seznam rozdílů a podobností uveďte fakta z přímého pozorování třídy kolem sebe – rozhleďte se jako Carlitos – poté si znovu pusťte scénu ve škole a

porovnání dokončete.

- Porovnání školy z **Aniki-Bóbo** s tou, kterou je možné vidět v **Začátku školního roku**. Proč se podobají a v čem? V čem se naopak liší?
- Vyberte si se studenty fotogramy z obou filmů z prostředí školy tak, aby jste si byli jistí charakteristikou prostředí. Poté vyfoťte vaši třídu a školu podle modelů fotogramů z porovnávaných filmů (měřítko, kompozice a úhel pohledu).
- Co vidíme oknem třídy? Co slyšíme? Které zvíře může nečekaně proniknout do třídy během vyučování? Zkuste si nafilmovat záběr s oknem, pokud jste v prostoru bez oken, nahrajte pouze zvuk co přichází z venku. Pokud ani toto není možné, nakreslete kresbu na toto téma.
- Když děti vyběhnou ze školy, kam si jdou hrát? Mají nějaké své zvláštní místo, kde se setkávají s kamarády? Hrají si i za tmy v ulicích?
- Udělejte si seznam her, které vidíme ve filmu. Vyjmenujte ty, které se hrají ve dvojicích (můžete navrhnout i jiná rozpočítavá, varianty hry na policajty a zloděje, pouštění draka, atd.).
- Dělají dívky ve filmu ty samé věci jako kluci? Myslíte si, že je to stejné i dnes?

POCITY

- Pokuste se zjistit, zda některá z postav studenty obzvlášť zaujala a která z postav je jim nejvíce blízká? Proč?
- Jaká je role dospělých ve filmu? Jaký je vztah mezi dětmi a dospělými ve filmu? Existuje nějaký dospělý, který je dětem blízký, je s nimi spojený?
- Které pocity jsou ve filmu znázorněny jako nejsilnější? Vyberte si jeden, nebo více z nich a najděte obrázek (fotogram), kde je tento pocit prezentován.
- Na začátku filmu je Carlitos tak roztržitý, že málem srazí,

policistu a následně vrazí do pouliční lampy. Chvilí na to do něj Eduardo strčí a Carlitos upadá do louže s blátem Teresinha, Eduardo i ostatní děti se mu smějí. Zkuste zjistit, zda se i studenti při sledování scén smáli.

Proč? Nepřipomínají jim tyto scény nějaké jiné filmy (například s Chaplinem)?

- O kom si myslí studenti, že byl odvážnější: Carlitos či Eduardo? Proč?
- Proč Carlitos ukradl panenku? Jaké pocity to v něm způsobilo?
- Měl Carlitos nějaké sny, nebo noční můry? Proč?
- O čem Carlitos snil? Byly to reálné obrazy, nebo to byly obrazy odrážející jeho niterní pocity? Znovu shlédněte sekvenci se snem a pokuste se analyzovat jednotlivé obrazy snu.
- Jaké jiné sny by mohly mít ostatní postavy filmu? Vyberte si postavu a vymyslete sen. (Například Pistarim může snít o tom, že si rozbije pokladničku, může snít o káče na hraní, o steaku, o tom se ponoří do vody z výšky jeřábu, Teresinha zas může snít o panence, o Carlitovi a Eduardovi, atd.).

DIALOGY A SLOVA

- Co znamená nápis na Carlitově tašce: „Jdi vždy správnou cestou?“ Proč se jmenuje krámek ve filmu „Obchod s pokušením“?
- Jak majitel obchodu odhalí, kdo ukradl panenku? (Můžete také porovnat se scénou z filmu *Duch úlu* Víctora Ericheho, kde Fernando odkryje, že to byla malá Ana, kdo jeho kabát daroval uprchlíkovi.)
- Začněte dialogem od **52:36s**: *“Kdo rozsvěcuje hvězdy? / Kdo by? Přece nebeský lampář. / Říká se, že když někdo umře, objeví se na nebi další hvězda*

. A že duše jsou motýli, co letí nahoru do nebe. / Tak proto je na hřbitovech tolik motýlů. / Ále, to ty máš motýli na mozku. / Kdo ví, Eduardo je možná právě teď na cestě do nebe. / Na cestě do nebe? To leda kdyby jel na koštěti. / Nebojíš se tak mluvit? Dábel tě uslyší./ Jakýpak dábel? To jsou výmysly. / Ále dábel existuje. Obchází v noci kolem a hledá zlé lidi. / Ty už ho viděl?/ Ne, ale vím, že vypadá jako takový vysoký a úplně černý chlap. Má rohy...plive oheň...a vychází jen v noci. Když jdu spát, schovávám se pod peřinu, abych ho neviděl. Někdy se mi zdá, že už po mně chmatá. / Ále řečičky, žádný dábel není. Co blbneš?“

- Jeden z chlapců věří pouze tomu, co vidí na vlastní oči. Který z nich to je?
- Věří Carlitos také na dáblы?
- Věříte, že se po smrti proměníme v motýli nebo ve hvězdy?

POUŽITÉ OBRAZOVÉ MATERIÁLY

Fotogramy z filmu Manoela de Oliveiry © NOS/Lusomundo / p. 7: Manoel de Oliveira © Associated Press p.10: Charles Chaplin, *City Lights*, 1931 © Costa do Castelo Filmes/ p. 10: Fritz Lang, *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931 © Divisa Home Video/ p. 10: Jean Vigo, *Zero de Conduite*, 1933 © Gaumont Film Company p.10: Luchino Visconti, *Ossessione*, 1943 © Alambique Filmes/ p. 25: Helen Levitt, *Children Playing with a Picture Frame*, 1940 © Estate of Helen Levitt/ pp. 26, 27: Jacques Rozier, *Rentrée des classes*, 1956 © CinEd pp. 27, 28: Akis Kaurismäki, *Mies vailla menneisyyttä*, 2002 © CinEd/ p. 29: Quadro a óleo de José Joaquim Rodrigues de Freitas Júnior in Ateneu Comercial do Porto p. 29: Imagem da revista Presença © Presença p. 30: Helen Levitt, *In the Street: chalk drawings and messages*, New York City, 1938-1948 © Estate of Helen Levitt p. 30: Henri Cartier-Bresson, 1933 © Henri Cartier-Bresson/ p. 31: Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, 1940 © Houghton Mifflin/ p. 31: William Klein, *Petrol Cleaners*, New York, 1955 © William Klein p. 31: Manuel Roberto, Fotografias publicadas no jornal O Público, 2015.

COPYRIGHT

CinEd / Institut Français / Os Filhos de Lumière

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



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

CINED NABÍZÍ:

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

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.

CinEd je spolufinancován z programu Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



Association
of Czech
Film
Clubs

a bao a qu



LA
CINEMATHEQUE
FRANÇAISE



COOPERATIVA SOCIALE GET
SOCIETÀ PER LA RIDICOLA E LA SOSTENIBILE DELL'INCHIESTA

os filhos de
LUMIÈRE



collectif