



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Kámen v kapse

Joaquim Pinto

Portugalsko 1988
VÝUKOVÉ MATERIÁLY



I – ÚVOD

OBSAH

I. ÚVOD

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str. 2**
- Základní informace a filmový **str. 3**
- Klíčová témata a synopse **str. 4–5**

II. FILM

- Kontext **str. 6–7**
- Režisér a jeho dílo **str. 7**
- Inspirace **str. 8–9**
- Svědectví **str. 10**

III. ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 11–13**
- Filmové otázky
- 1 – Realita ve fikci: dokumentární nástroje pomáhají vyprávět příběh **str. 14**
- 2 – Zvuk nám pomáhá lépe vidět **str. 15**
- Analýza filmového políčka **str. 16**
- Analýza záběru **str. 17**
- Analýza sekvence **str. 18–19**

IV. SOUVISLOSTI

- Odrazy obrazů **str. 20–21**
- Dialogy mezi filmy: *Kámen v Kapse*, *Báznivý Petříček*, *Místo* **str. 22–23**
- Přechody: hudba **str. 24–25**
- Přijetí filmu **str. 26–27**
- Pedagogické návrhy pro práci s filmem **str. 28–29**

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, jež svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Sledujeme je na různých velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

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

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek – pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů a schopnosti vybrat obrazy, 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.

Autor:

Francisco Valente se narodil v roce 1983, v Lisabonu. Působil jako filmový kritik v tisku i pro on line platformy, hlavně pro deník Público. Podílel se mimo jiné na natáčení filmů a navázal spolupráci s řadou filmových festivalů. V roce 2014 se stal dramaturgem festivalu IndieLisboa – Festivalu Nezávislého Filmu a následující rok spolupracoval s Portugalskou Cinematékou. Režisoval krátkometrážní filmy: *Tenho um rosto para ser amado (Mám obličej, abych byl milován)*, 2015, *Uma vez (Jednou)*, 2016.

Poděkování:

Joaquimu Pintovi, Terese Garcíe, Alainu Bergalovi, Alejandře Rosenbergové, João Pedru Bénardovi, Isabelle Bourdonové, Nathalii Bourgeoisové. A také Mélodii Cholméové, Agnès Nordmannové, Léně Rouxelové.

Hlavní koordinátor: Institut français

Metodický koordinátor: Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Portugalský koordinátor: Os Filhos de Lumière

Copyright: CinEd / Institut français / Os Filhos de Lumière

Pro ČR vydala: Asociace českých filmových klubů, z.s.

PŘEDMLUVA

Jestliže má portugalská kinematografie posledních třiceti let nějakého společného jmenovatele, je to pravděpodobně Joaquim Pinto. Ve filmu začínal v 80. letech jako mistr zvuku u několika celovečerních filmů, brzy se stal režisérem svých vlastních děl a jako producent pracoval s mnoha autory evropské kinematografie. Nepodílel se pouze na dílech renomovaných tvůrců domácí a mezinárodní filmové scény, Joaquim Pinto rovněž pracoval na raných dílech ostatních filmařů své generace aniž by při tom rozlišoval mezi žánry, formáty nebo různým pracovním prostředím. Jediným kritériem byla jeho vlastní touha po filmu. Ta ho zavedla ke každému projektu, kterého se účastnil, a pomohla rozvíjet kariéru filmařů, kteří později významně ovlivnili portugalskou i evropskou kinematografii.

Filmový plakát



Právě zkušenost s natáčením v něm vzbudila touhu vyprávět své vlastní příběhy. Spíše než na velké produkce, dlouhý a obtížný proces natáčení a početné týmy vsadil Joaquim Pinto na svoje osobní reference (řemeslné inscenace italského neo-realismu nebo francouzské nové vlny), a vytvořil tak **Kámen v kapse**, svůj první celovečerní film natočený v portugalském přímořském penzionu. Prostřednictvím sentimentálního příběhu postav (a tajemství, které každá z nich skrývá) vykreslil emocionální a politickou mapu (znázorněnou mezi řádky) života v Portugalsku v nedávné minulosti. A nejen to, Joaquim Pinto vypráví univerzální příběh: přechod z dětství do dospělosti.

Za tímto účelem obsadil do role hlavní postavy mladého chlapce, který reaguje na různé triky a historky dospělých. Spojením profesionálních herců a neherců a prací s týmem, jehož členové by se dali spočítat na prstech jedné ruky, se Joaquim Pinto vymknul tradičnímu pojetí natáčení, které znal doposud, a ukázal nám tak, že film existuje také v jednoduchosti. Právě jednoduchost nám ve skutečnosti pomáhá vysvětlit nejsložitější pocity v životě — ty, jež nelze vyjádřit slovy. **Kámen v kapse** nám ukazuje následující: abychom mohli točit o obtížných věcech, je nutné tak učinit jednoduše. A abychom byli schopni ukázat jednoduché věci, je nutné zdůraznit složitost toho, co leží před námi. Jinými slovy, filmový debut Joaquima Pinto a míra citlivosti, se kterou vykresluje život v různých fázích (dětství, dospívání, dospělost), se stává cennou filmovou lekcí — lekcí, která nás také učí pozorovat život.

ZÁKLADNÍ INFO RMACE

Země : Portugalsko
Délka : 1 h 28 min
Formát : barevný; 1.85:1; 16mm
Rozpočet : 10.071 escudos (2014,20 €)
Světová premiéra : 14/02/1988 (Berlinale)
Portugalská premiéra : 15/06/1989 (Forum Picoas)

Režie a scénář : Joaquim Pinto
Dialogy : Eduarda Chiotti, Joaquim Pinto
Fotografie : Joaquim Pinto, Rui Henriques
Zvuk : Francisco Veloso
Asistent režie, kostýmy a make-up : Inês de Medeiros
Střih : Joaquim Pinto e Vítor Moreira
Hudba : Miso Ensemble
Produkce : João Pedro Bénard

Obsazení : Bruno Leite (Miguel), Inês de Medeiros (Luísa), Isabel de Castro (Marta), Manuel Lobão (João), Luís Miguel Cintra (Dr. Fernando), Eduarda Chiotti (Cândida), João Pedro Bénard (řidič nákladního auta), Pedro Hestnes (voice-off)

Mezi dětstvím
a dospělostí

Svět, kde má
„každý své důvody”



Krajina je také
postavou

Technická jednoduchost
je mantrou veškeré práce

Zvuk nám
pomáhá lépe vidět

KLÍČOVÁ TÉMATA

MEZI DĚTSTVÍM A DOSPĚLOSTÍ

Navzdory zobrazení světa dospělých, kteří se milují a lžou si navzájem, patří perspektiva filmu **Kámen v kapse** především mladému dospívajícímu Miguelovi, uvězněnému mezi dětstvím a světem dospělých. Miguel, bez svého vlastního místa, neustále utíká za staršími a vyčerpává se, když se s jejich rytmem snaží držet krok. Jeho mladé tělo stoupá a klesá po schodech nahoru a dolů, snaží se však nadarmo, navíc ve styku s dospělým světem navždy utrpí jeho nevinnost. Ve filmu používá Joaquim Pinto rozdílné škály záběrů na herce a jejich umístění v prostoru, a naznačuje tak přitažlivost a rozdíly, které mezi dotýcnými postavami existují.

SVĚT, KDE MÁ „KAŽDÝ SVÉ DŮVODY“

Jak bude později patrné z této práce, **Kámen v kapse** je značně ovlivněn francouzským filmem. I proto je třeba připomenout dva filmy: **Pravidla hry** (1939) od Jeana Renoira, kde se svět dospělých krátce před válkou řídí tajnými zradami („nejhroznější věci na tomto světě je to, že každý má své důvody“, říká se v něm); a **Ukradené polibky** (1968) od Françoise Truffauta. Ne snad ani kvůli filmu samotnému, ale proto, že snímek o mnoho let později hlásá, že stále žijeme ve světě, kde „každý podvádí každého“. Svět, stejně jako v případě filmu **Kámen v kapse**, kde každý tajně pozoruje sám sebe ve svém koutku, a k naplnění svých cílů využívá naivitu ostatních (zde mladého chlapce). Rozdělení postav podle různých úrovní (perspektiva, věk nebo společenská třída) slouží k zobrazení vesmíru tvořeného protichůdnými teritorii.

KRAJINA JE TAKÉ POSTAVOU

Joaquim Pinto začal úvodní text v tiskové zprávě k filmu slovy Jeana Renoira: „Za mě vypadá dobrý film takto: je to laskání vegetace na výletě lodí s přítelem².“ Tím, že dal Joaquim Pinto přednost natáčení skutečné krajiny před studiím, dokázal začlenit skutečný svět do svého filmu, a vyjádřit tak vnitřní svět postav, jejich setkání, nesoulady a jejich pocity (ať už se jedná o to, co přitahují, nebo to, co skrývají).

TECHNICKÁ JEDNODUCHOST JE MANTROU VEŠKERÉ PRÁCE

Na rozdíl od většiny filmových produkcí je **Kámen v kapse** natáčen výhradně jako dokument v reálné krajině za účasti neprofesionálních herců a čtyřčlenného štábu. Technická jednoduchost tohoto filmu není zapříčiněna jen nedostatkem ekonomických prostředků: slouží k odstranění umělých prvků před kamerou, k přímočařejšímu dosažení skutečného života, jeho jazyka a jeho skutečných gest.

ZVUK NÁM POMÁHÁ LÉPE VIDĚT

V následující pasáži filmu (01:00:39 / 01:00:56) děj neohlašují dialogy, nýbrž spojení toho, co vidíme a slyšíme. Zneklidňující hudba může často odporovat zdánlivě klidnému obrazu, stejně jako diskrétní zvuky malých nástrojů mohou upozornit naše smysly na to, co by mohlo přijít v klidném okamžiku. Hudba a zvuková složka zde tedy existují proto, aby nás donutily spatřit to, co se nám zdá na první pohled neviditelné.

(1) *“Sur cette Terre, il y a quelque chose d’effroyable, c’est que tout le monde a ses raisons.”*

(2) *“Pour moi c’est cela un bon film, c’est la caresse du feuillage pendant une promenade en barque avec un ami.”*

SYNOPSIS

První celovečerní film Joaquina Pinta se zaměřuje na svět mladého chlapce Miguela na počátku puberty. Jeho matka ho kvůli špatným známkám za trest posílá na léto do přímořského penzionu tety Marty, na místo, kde se očividně nic neděje, a doufá, že Miguel bude věnovat veškerý svůj čas studiu. A tak Miguel žije s Martou, novou mateřskou postavou, s mladou zaměstnankyní Luisou, která v něm vzbudí nový pocit (touhu), a s Joãem, rybářem, který se potlouká kolem penzionu a ohromuje Miguela historkami o svých úspěších a svobodném životě. Miguel je uvězněný ve spojení s dospělými, zároveň je ale jejich světem fascinován. Během těchto prázdnin objeví, že kódy dospělého světa a jejich tajemství fungují nepochopitelně a někdy i bolestně pro ty, kteří se stále ještě nacházejí ve fázi končícího dětství. A že pocity, které se rodí na tomto místě a v tomto bodě života, znamenají konec jeho nevinnosti.

KONTEXT

ŘEMESLNÁ VÝROBA

Ve srovnání s tradičními prostředky filmové výroby je filmový štáb extrémně malý. Jestliže mají filmy s nejvyšším rozpočtem v americkém průmyslu týmy, které přesahují dvě stě lidí, a filmy evropského průmyslu mnoho desítek jedinců, **Kámen v kapse** čítá pouze osm herců a celkem dvanáct lidí v celém týmu. U herců musíme rozlišovat profesionály, jako je Isabel de Castro („Marta“), Inês de Medeiros („Luísa“) a Luís Miguel Cintra („Dr. Fernando“) nebo voice-off Pedra Hestnese (dospělý „Miguel“) a neherce jako Bruno Leite („Miguel“), Manuel Lobão („João“), Eduarda Chiotti („Cândida“) a João Pedro Bénard (v roli řidiče nákladního auta). Natáčelo se výhradně v exteriérech (na pobřeží Lourinhã ve středním Portugalsku), bez použití ateliérů nebo speciálních efektů v postprodukci a s týmem čítajícím často pouze čtyři osoby. Jedná se tedy o skutečnou rodinu: všichni se znají, všichni si pomáhají a každý plní různé role uvnitř i vně filmu.

Při pohledu na technické informace je patrné, že filmový štáb plnil i produkční funkce. João Pedro Bénard (řidič nákladního auta) je producentem filmu. Eduarda Chiotti („Cândida“) psala dialogy s Joaquimem Pintem. Inês de Medeiros („Luísa“) vypomáhala v oblasti líčení a kostýmů. Režisér Joaquim Pinto je také podepsán pod scénářem, fotografií (s Rui Henriquesem) a střihem filmu (s Vítozem Moreirou). Zvuk měl na starosti Francisco Veloso, asistent Joaquim Pinta ve filmech, kde pracoval jako mistr zvuku. Zvukový doprovod má na starosti skupina Miso Ensemble.

PORTUGALSKO NA KONCI OSMDESÁTÝCH LET:
HLUBOKÉ POLITICKÉ A EKONOMICKÉ ZMĚNY

Začátek dvacátého století byl v Portugalsku poznamenán neklidnými roky. Po ukončení monarchie a založení první republiky v roce 1910 byla země zmítána velkými politickými a sociálními nepokoji, které se zhoršily po vstupu Portugalska do první světové války. Republika končí v roce 1926 vojenským převratem, který o několik let později stejně jako v ostatních evropských zemích otevírá prostor pro vznik fašistické diktatury. V roce 1933 se zrodil nový portugalský stát v čele s Antóniem de Oliveira Salazarem. Diktatura vydržela u moci čtyřicet jedna let (Salazar vládne až do roku 1968, nahrazen Marcelem Caetanem) a zanechala po sobě hluboké stopy a rozdělenou společnost: mezinárodní izolace, život ovládaný cenzurou a politickou policií, chudá ekonomika a negramotné obyvatelstvo. Takový byl život v Portugalsku až do 25. dubna 1974, kdy portugalské ozbrojené síly, vržené do nekonečné koloniální války (v Angole, Guineji-Bissau a Mozambiku), provedly karafiátovou revoluci, čímž ukončily válku, a vrátily tak svobodu a naději portugalskému lidu. Zrodila se tak stabilní a trvajících portugalská demokracie, která se upevnila vstupem Portugalska do Evropského hospodářského společenství (EHS) v roce 1986.

Kámen v kapse, natočený v polovině 80. let, poprvé uveden v roce 1988, vzniká tedy v prvních měsících nového období portugalských dějin: dvanáct let po karafiátové revoluci a konci fašismu a v momentě, kdy má Portugalsko poprvé přístup k rozvojovým prostředkům, díky nimž se může dle evropských norem stát rozvinutou demokratickou a otevřenou zemí. Důsledky nastaly až v devadesátých letech, kdy země dosáhla jednoho z hospodářsky nejpłodnějšího období.

V roce 1988 bylo Portugalsko stále zemí s hlubokými sociálními rozdíly, umístěnou na periferii. Mnohým Portugalsko stále připomínalo místo, které můžeme vidět ve filmu: umístěné u moře, kde se „nic neděje“, s obyvateli rozdělenými mezi nevzdělanou a menší, privilegovanější sociální třídu. Byla zde však nová generace — generace narozená spolu s revolucí v roce 1974, tehdy stejně stará jako demokracie, která doufala, že vstoupí do dospělosti s otevřenými příležitostmi pro profesní a hospodářský rozvoj, aby mohla svobodně vyjádřit své pocity a plnit svoje přání. Portugalsko bylo zemí složenou z lidí, kteří tráví čas v penzionu filmu **Kámen v kapse**: starší generace poznamenaná lží diktatury (Marta), dospělí, kteří ji zažili a mají staré zkorumpované návyky (João), a mladší generace, jež má život před sebou a poznává, jak bolestné je vyrůstat se zklamáním z iluze dětství (Luísa jakožto již dospělejší a Miguel stále ještě nevinny).

(3) Dva autofi z oblasti Porto v Portugalsku, stejně jako Oliveira: Régio, s náboženským a filozofickým pohledem na člověka, který hledá své místo; Augustina a její vnímavé pozorování společenských tříd a jejich vášní.

(4) Poprvé se objevuje ve filmu „Recordações da Casa Amarela“ (Vzpomínky na žlutý dům)

PORTUGALSKÁ KINEMATOGRAFIE: MEZINÁRODNÍ UZNÁNÍ

V tomto období se objevují dva autoři, kteří značně ovlivňují portugalský film a dostává se jim uznání i na mezinárodní úrovni. Na jedné straně je zde Manoel de Oliveira: představitel filmové tvorby, která se notně inspiruje divadlem a jeho hereckými postupy, literaturou José Régia a Agustiny Bessa-Luísové³ a tajným podvracením katolického Portugalska, uvězněného ve svých vlastních dějinných selháních (ztráta koloniální říše a tím pádem i vlivu na svět). Na druhé straně je zde João César Monteiro, který se spíše než na prózu nebo mýty naší historie soustředil na postavu – připomeňme jeho alter ego João de Deus — a na krásný a rozpadající se Lisabon ztracený v čase, poznamenaný poetickým duchem, ale také zvyky zkorumpované minulosti bez budoucnosti, do níž může být João de Deus⁴ díky mechanismům filmu zasazen.

Mezi dvěma majáky portugalského filmu se rodí nová generace, která se na rozdíl od té předchozí zaměřuje na skutečný život: každodenní život lidí, ne postav, na jejich pocity a na to, jak jednoduché a bezprostřední věci bývají často těmi nejobtížnějšími, pokud se jedná o naplnění našich tužeb. Tito noví filmaři s malým štábem se vzdalují od divadla a literatury. Otevírají se improvizaci v dialogích a snaží se do svých filmů přenést každodenní život. Joaquim Pinto, který pracoval jako zvukový technik ve filmech Oliveiry a Césara Monteiro (později se stal jeho producentem), se vzdálil od metod, které v těchto filmech poznal, aby ve filmu **Kámen v kapse** upřednostnil pohled, který hledá jednoduchost ve způsobu zachycení života.



REŽISÉR A JEHO DÍLO

Po absolvování filmové školy v Lisabonu začal Joaquim Pinto (n. 1957) pracovat jako mistr zvuku pro některé z největších tvůrců tohoto odvětví: Manoel de Oliveira (**O Sapato de Cetim**/Hedvábná bota, 1985; **Kanibalové**, 1988), João Botelho (**Tempos difíceis**/Těžké časy, 1988), António-Pedro Vasconcelos (**O Lugar do Morto**/Místo mrtvých, 1984), João César Monteiro (**À Flor do Mar**/Na moři, 1986), Raul Ruiz (**A Ilha do Tesouro**/Ostrov pokladů, 1985), Alain Tanner (**Une flemme dans mon coeur**, 1987) nebo Werner Schroeter (**O Rei das Rosas**/Král růží, 1986). Fakt, že má blízko k nové generaci, ho zároveň přivádí k účasti na filmech natočených ve stejném období: Vítor Gonçalves (**Uma Rapariga no Verão**/Dívka v létě, 1986), João Canijo (**Três Menos Eu**/Tři kromě mě, 1988), Manuel Mozos (**Um Passo, Outro Passo e Depois**/Jeden krok, další krok a Pak..., 1991), nebo nejzkušenější Jorge Silva Melo (**Agosto**/Srpen 1988). Některé z nich, jako je Teresa Villaverde (**A Idade Maior**/Vyšší věk, 1991) a Pedro Costa (**O Sangue**/Krev, 1989), jsou ovlivněni antiindustriálním směřováním a dokumentárním pohledem režiséra Antónia Reise, učitele filmové školy, který ovlivní celou generaci filmem **Trás-os-Montes** (1976, režírovaný s Margaridou Cordeiro): čistý a citlivý pohled na jednoduchý život portugalského venkova (Joaquim Pinto pracoval v roce 1982 na zvuku dalšího jeho filmu: **Ana**).

Joaquim Pinto se jako režisér představuje ve stejnou dobu jako jeho generace filmařů. V roce 1988 má **Kámen v kapse** premiéru na berlínském filmovém festivalu, jedné z největších světových filmových událostí. Následují dva celovečerní filmy: **Onde Bate o Sol**/Kde svítí slunce (1989) a **Das Tripas Coração** (1992), které potvrdí citlivost a poetičnost jeho debutové tvorby. Kromě několika krátkých filmů natočených v následujících letech a trvalé spolupráce s režisérem Nuno Leonelem se objevují i díla s dokumentárním podtónem, který vždy ovlivňoval jeho hrané filmy. Za zmínku stojí např. **Rabo de Peixe** (2003–2015) o životě azorských rybářů ze stejnojmenné lokality a nejnovější **E agora? Lembra-me**/A teď? Připomeň mi, film inspirovaný křížovatkami mezi osobním životem režiséra a jeho prací, který byl několikrát uveden na filmových festivalech a v kinech po celém světě (světová premiéra na festivalu v Locarnu v roce 2013). Současně se Joaquim Pinto ujal pozice producenta velké části portugalských filmů, a funguje tak jako stěžejní postava pro nezávislou, řemeslnou a poetickou produkci. Od roku 1989 pracoval na filmech João Césara Monteiro (**Recordações da Casa Amarela**/Vzpomínky na žlutý dům, 1989; **A Comédia de Deus**/Božská komedie, 1995), Teresa Villaverde (**A Idade Maior**, 1991; **Três Irmãos**/Tři bratři, 1994), José Álvaro Morais (**Zéfiro**, 1993) nebo António Campos (**A Tremonha de Cristal**/Křišťálová sýpka, 1993). Překračuje tak různé formáty portugalského filmu, kterému napomohl k bohatšímu, jedinečnému a mnohotvárnému pojetí.

INSPIRACE

CESTY: DĚDICTVÍ A KŘIŽOVATKY MEZI FILMEM, MALBOU A ŽIVOTEM

Díky tomu, že film čerpá náměty ze života, aby nám pak vyprávěl fiktivní příběhy, je vždy možné vytvářet odkazy nejen v rámci stejného filmu, ale také mimo něj, ať už se jedná o díla jiných tvůrců (kteří inspirovali vznik tohoto filmu: Abbas Kiarostami, Eric Rohmer a Jean-Luc Godard), nebo umělecká díla inspirovaná skutečnými situacemi, které v životě zažíváme. Společným jmenovatelem těchto vizí či náhledů je **náš pohled**. Následující kompilaci jsme vytvořili z jednotlivých záběrů v **Kameni v kapse** a z inspirace jinými druhy umění — v tomto případě malbou.

1



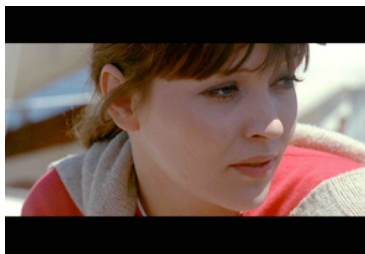
2



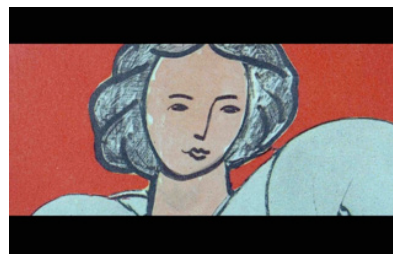
3



5



4



6



7



8



9



Ve filmu **Kámen v kapse** chodí Miguel nahoru a dolů po schodech před penzionem (1) a vstupuje tak do světa dospělých, který zase opouští. Snaha spojit svůj svět se světem ostatních — aby pocity dospělých odpovídaly těm, které prožívá — se pro mladé chlapecké tělo a nevinnou mysl stává příliš náročnou cestou. Tato cesta připomíná chlapce z Kde je dům mého přítele? (2), který putuje sem a tam, porušuje pravidla dospělých a prchá z domu, aby kamarádovi vrátil sešit, který omylem sbalil. Úsilí, které musí vynaložit, aby se dostal do jiné vesnice, je mnohem větší než pro dospělého. Je to další dítě, které se dostupnými prostředky snaží vyrovnat s problémy, které mu dospělí ukládají

Luísa přichází probudit Miguela. Jasná zářivá přítomnost, která naznačuje, že se Miguel možná probudil uprostřed snu. Luísa je více než jen nevinnou láskou, bude to ona, kdo „otřese“ Miguelovým světem. Luísina přítomnost (3) nám připomíná portrét ženy na obraze La blouse roumaine (4) Henriho Matisse a její vášnivé, ale klidné tóny, které také inspirovaly postavu Marianne Renoir (hraje Anna Karina) v Bláznivém Petříčkovi (5). Stejný obraz je spojen s mládím Amandy Langletové v Pauline na pláži (6), kde postava rovněž objevuje tajemství lásky a to, jak ji dospělí sobecky využívají. Prázdniny bývají ve znamení erotiky a touhy — různé pocity v pubertálním a dospělém životě. Umění, vždy ve spojení se životem, je prostředkem k tomu, aby se náš pohled rozšířil a naše pocity vzrostly.

Prázdniny a léto jsou časem, kdy se naučíme poznávat těla. Je to také čas, kdy nečekaná setkání vedou k těm největším zážitkům. Léto je proto časem pocitů. V Letním příběhu (7,8) stále s Matisseovými barvami a světlem se postavy vyrovnávají s touhou vyrůst. Melvil Poupaud hledá lásku, která by naplnila jeho očekávání. Když cítí, že se život neodehrává dle jeho představ, tváří v tvář nesmírné velikosti moře a krajiny, které nedokáže uchopit, pocítí, že dosud nenašel své místo na světě. I Miguel (9) tráví čas o samotě a přemýšlí o dnech, které zanechal za sebou. Krajina se stane vzpomínkou, ale v mysli bude i nadále existovat stejně jako samotný film: něco, co jsme viděli a co navždy změní náš pohled na život.

SVĚDECTVÍ

MANUEL LOBÃO (HEREC)

„Poznal jsem Joaquima Pinta díky našemu společnému příteli, kterému jsme přijel pomoci, když propíchnul pneumatiku na silnici. Stali jsme se přáteli. Jednoho dne mi zavolal a řekl mi, že potřebuje někoho k natočení scén v jeho filmu. V té době jsem žil na farmě a pracoval jsem jako farmář. Neměl jsem ani nejmenší tušení, co mě čeká. Řekl mi, že za mnou někdo přijede, aby mne vyfotil. Už jsem viděl natáčení scén Saténového střevíčku (Soulie de Satin, 91985) Manoela de Oliveiry, když jsem cestoval na Baleal (Penišká pláž v Portugalsku). Že někdo přijede za mnou, za někým z tak malé venkovské vesnice kvůli natáčení filmu... “

„Inês de Medeiros mi volala, já nevěděl vůbec, kdo to je. Myslel jsem, že je to slavná filmová fotografka. Řekl jsem jí, ve které vesnici bydlím a kterým vlakem by mohla přijet. Okamžitě se mě zeptala: „Víte, co se od vás očekává? “

Šel jsem ji vyzvednout na stanici, a protože jsem měl dělat pro film, vzal jsem si svou červenou šálu. Strávila na místě několik dní a vysvětlila mi, co mám dělat.

„Připojil jsem se k nim v hostelu, kde jsme měli film natáčet. Myslel jsem si, že najdu početný štáb. Přijel jsem a nic tam nebylo. Žádné kamiony, žádná světla, nic.

Myslel jsem, že se mýlím. Vešel jsem do hostelu a zeptal se, jestli štáb vůbec dorazil. Ukázali mi jen pár lidí v zadní části místnosti, že to jsou oni. Ten večer mě seznámili s Isabel de Castro a natočili jsme první scénu, příchod rybáře do hostince, který je špatně přijat Isabelinou postavou. Ona se stala mojí kmotrou u filmu. “

I KDYŽ JSOU ZDE PATRNÉ REFERENCE, JOAQUIM PINTO PŘECI JEN USILOVAL SPÍŠE O VYTVOŘENÍ SVÉ VLASTNÍ CESTY.

V rozhovoru pro tuto brožuru nám režisér přiznal, že jeho touha po filmu (konečně natočit svůj první snímek) pochází z natáčení, při kterém předtím pracoval jako technik zvuku. Jeho záměrem bylo „udělat něco jiného než domácí a zahraniční filmy, na nichž jsem pracoval“. Podle jeho slov to znamenalo jít proti zaběhlým vzorcům „těžké struktury, se všemi předdefinovanými a již naplánovanými úkony“... „natáčet s málo prostředky, bez toho, aniž by se dožadoval podpory, a s nevelkou produkcí.“ „Chtěl jsem vyzkoušet nápady, které jsem neviděl ve filmech, na nichž jsem předtím pracoval, takže jsem si říkal, že by bylo zajímavé najít způsob, jak vypracovat příběh s několika postavami a jednou prostorovou linkou, kde bych mohl točit v krátkém čase,“ aniž by opomněl přání „dát dohromady lidi s různými zkušenostmi a profesionální herce s neprofesionály.“

João Pedro Bénard, producent filmu, zmiňuje, jakou novinkou bylo v Portugalsku začít s tímto projektem. „V té době bylo naprosto neobvyklé natočit film se čtyřmi nebo pěti lidmi. Nikdy předtím jsem to neabsolvoval a ani neslyšel o nikom, kdo by tuto zkušenost měl. Dokonce i ve starších projektech João Césara Monteiro, nebo jiných, bývalo sedm nebo osm lidí. Neměli jsme ani elektrikáře.“ Ve filmu stále neexistovalo digitální vybavení, takže náklady na film, bez ohledu na to, o jak malý tým se jednalo, byly vždy vysoké. „Vytvoření filmu bez podpory nebylo snadné, protože ještě neexistovalo video. Museli jsme zaplatit za film, laboratoř... Joaquim Pinto měl dohodu s Tobisem (národní filmová laboratoř) a několik známých z branže, kteří nám poskytovali materiál. Byl to neuvěřitelný zážitek. Do té doby jsem nevěděl, že by se takto daly filmy dělat.“

"Film Alaina Tannera Plamen v mém srdci (1987), na kterém jsem spolupracoval, jsme natáčeli v Káhiře s velmi malým týmem, protože jsme neměli nutná oprávnění. Bylo to jako natočit dokument. Takže jsme točili s týmem omezeným na minimum. Tehdy jsem pochopil, že se to dá zrealizovat a snažil jsem se udělat totéž. Na place jsme stáli jen dva, jeden vyměňoval v kameře a druhý osvětloval, ještě tam byl jeden zvukař a Inês de Medeiros, která pomáhala vše organizovat. A to byl celý můj filmový štáb."

"Začal jsem mluvit o projektu s Inês de Medeiros během natáčení filmu Tempos difíceis (1987) od João Botelha, na kterém jsem také pracoval. Vyměnili jsme si nápady a pobavili jsme se o tom, co považujeme za možné. Chtěl jsem ji pozvat, aby hrála roli ve filmu, ale zároveň, aby mi pomohla mi tak trochu se vším. Stala se asistentkou ve všech oblastech: kostýmy, výprava, líčení, byla mým zprostředkovatelem pro komunikaci se štábem... Na konci natáčení Tempos difíceis, jsem si promluvil João Pedrem Bénardem, aby začal s produkcí."

"Můj film představoval způsob, jak reagovat na tradiční způsob práce, který vždy v přípravách trval dlouho. Všechno muselo být perfektní, pak se teprve oslovili herci, aby byli uprostřed toho všeho nachystaného. Můj nápad bylo udělat pravý opak: nepřidávat více věcí k tomu, co už existuje, ale věci spíše vyjmout."

„Chtěl jsem pracovat s profesionálními i neprofesionálními herci, abych mohl promíchat jejich různé reakce. Pozval jsem Manuela Lobão, aby hrál rybáře, aniž by vůbec někdy předtím pracoval u filmu. Udělal jsem také pár testů dětí pro obsazení hlavní role, ale nakonec jsem toho chlapce objevil náhodou přímo na ulici. Měl jsem intuici. Znal jsem Isabel de Castro a Luís Miguel Cintru, dva herce, se kterými jsem již pracoval. U Manuela Lobão byla empatie okamžitá a scény fungovaly dobře. Inês de Medeiros ale chlapce plašila. Ze scény, kde se k ní přibližuje zatímco ona připravuje chleba, byl hoch hodně nervózní. Scénu s oknem jsem s ním vlastně udělal já, mluvím se mnou. Pak jsme natočili protizáběr s Inês. Luís Miguel byl zas vystrašený z Manuela Lobão Cintra. Neseznámili jsme je před natáčením a tenhle diskomfort nakonec potřebné scéně velmi dobře posloužil."

FILMOVÉ KAPITOLY



1 – Úvod. Dvě děti rybaří na břehu moře: dokumentární záběr zahajuje film. (00:00/01:10)



2 – Miguel přijíždí do penzionu, kde ho srdečně vítá teta Marta. (01:11/05:51)



3 – Miguel bydlí v penzionovém pokoji, kde si vytváří svůj vlastní svět. V koupelně si s holící pěnou hraje na staršího. (05:52/07:27)



4 – Z verandy poprvé spatří rybáře Joãa. Na terase pozoruje Luísou, jak ve větru věší prostěradla. Obraz čistoty a smyslnosti. (07:28/10:19)



5 – U večeře Miguel nevhodně reaguje na rozhovor mezi tetou a přisedící dámou. Když se vrátí na pokoj, pozoruje v zrcadle své růstem měnící se tělo. (10:20/12:57)



6 – Ráno ho vzbudí Luísa, Miguel se stydlivě schová pod prostěradlo. (12:58/13:57)



7 – Miguel narazí na Joãa, který mu jazykem dospělých vypráví o ženách a vojně. (13:58/17:08)



8 – Marta se baví s Luísou a vypráví jí, jak Miguel povyrostl a zdůrazňuje, jak důležité je užívat si mládí. Zdá se, že její přechod do dospělosti nebyl příliš veselý. (17:09/18:13)



9 – João vezme Miguela rybařit. Vypráví mu o divkách, se kterými se stýká. Požádá Miguela, aby zařízil chycenou rybu. Miguel váhá, ale poslechne. (18:14/25:44)



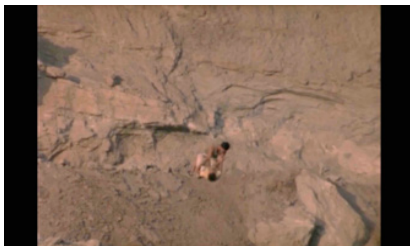
10 – Miguel potká Luísou na terase, říká jí o Joãových zahraničních známostech. Luísa chce znát detaily, ale Miguel nedokáže vysvětlit víc. (25:45/26:36)



11 – Marta nedovolí, aby byl João přítomen. Miguel se zvedne a odchází, když mu nedovolí dát si kávu. Luísa jde za ním a najde ho, jak poslouchá hudbu. Tančí spolu. (26:37/31:42)



12 – Miguel vidí Luísou, jak jde tajně za Joãem. Jde tedy do jejího pokoje a najde milostný dopis. (31:43/37:02)



13 – Miguel se zeptá Joãa, mimo penzion, co dělal předchozí noc. João lže. Miguel ho uhodí a pak se perou. (37:03/39:22)



14 – Luísa si všimne, že je Miguel naštvaný, ten se s ní odmítá bavit. Marta u stolu sdělí Luíse, že Dr. Fernando přijel do penzionu bez ženy. Miguel a Luísa se usmíří. (39:23/41:29)



15 – Miguel objeví kabriolet a předstírá, že ho řídí. Do úst si dá cigaretu. Přejede dlani po vedlejším sedadle. Když se vrací do penzionu, João ho vyzve, aby se šli autem projet. (41:30/45:15)



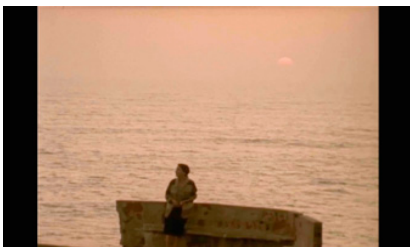
16 – Miguel říká Luíse, že neví, co má dělat, aby pocho-pil, jestli se někomu líbí. Snaží se ji obejmout kolem pasu, Luísa se směje. (45:16/46:26)



17 – Miguel potká Fernanda, je sám, v noci. Fernando mu vykládá smutné historky z dětství. (46:27/48:25)



18 – Miguel se Joãovi zmíní o setkání s Fernandem. Později je vidí spolu. Je naštvaný a hodí na Fernandovo auto kámen. João potká Miguela a znovu ho vyzývá, aby se projeli v autě. (48:26/52:36)



19 – Poté, co se Marta dozví, že Fernando pozval na večeři záhadného hosta, pozoruje západ slunce: hezký pohled, který ale nevěstí nic dobrého. (52:37/53:30)



20 – João přijde na večeři s Fernandem. João předstírá, že Luísu nezná. Uvidí procházet přítelkyni Marty a zvedne se od stolu. Když se vrátí, navrhne Fernandovi, aby jeli autem na místní slavnosti, a přesvědčí Miguela, aby jel také. (53:31/59:47)



21 – Luísa chce vědět, kam všichni jedou. Miguel jí to neřekne. Z penzionu pozoruje všechny tři, jak stoupají směrem k autu. (59:48/01:02:04)



22 – João se snaží přesvědčit Fernanda, aby mu dovolil řídit jeho auto, i přesto, že nemá řidičský průkaz. Fernando odmítá. Všichni tři se baví na slavnostech. (01:02:05/01:03:47)



23 – Auto zastaví u krajnice. João požádá Miguela, aby na Fernanda počkal, zatímco jde za děvčaty. Miguel usne a Fernando ho přikryje svým sakem. Miguel se vzbudí a uteče. Zastaví mu nákladní auto, řidič ho sveze až k penzionu a Miguel mu po cestě vypráví tragický rodinný příběh, který předtím někde slyšel. (01:03:48/01:08:42)



24 – Miguel se vrátí do penzionu a slyší, jak se Marta hádá s Luisou: někdo okradl její přítelkyni. Luísa se snaží zabránit tomu, aby zavolala policii, a vezme vinu na sebe. Marta ji propustí. (01:11:01/01:12:33)



25 – Miguel ji prosí, aby mu řekla pravdu. Luísa neodpovídá. Posadí se na postel a Luísa ho obejmě. (01:12:32/01:14:19)



26 – Miguel v pracovně ukradne zbraň. Hledá Joãa ve vesnici. Čeká na něho před jeho domem. (01:14:20/01:16:25)



27 – Miguel mu sdělí, že Luísa byla propuštěna a obviní Joãa, že to on okradl Martinu přítelkyni. João vše popře. Miguel na něj namíří zbraň. João ho pohládí a řekne mu, ať si jde lehnout. (01:16:26/01:19:24)



28 – Fernando se omlouvá Martě za to, že Miguela nedovezl domů. Brání Luísinu nevinu. Marta z krádeže viní Joãa. (01:19:25/01:21:04)



29 – João Miguelovi řekne tajemství: to on ukradl peněženku. Miguel se ho ptá, proč na sebe Luísa vzala vinu. João odvětví, že jsou věci, kterým ještě nemůže rozumět. (01:21:05/01:24:03)



30 – Dívka, která nahradila Luísu, Miguela upozorňuje na odjezd autobusu. Loučí se s Martou. Nahofe na kopci se naposledy dívá na místo, kde strávil prázdniny. (01:24:04/fim)

FILMOVÉ OTÁZKY

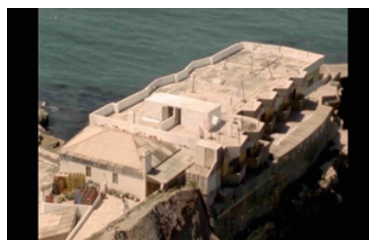
1 – REALITA VE FIKCI: DOKUMENTÁRNÍ NÁSTROJE POMÁHAJÍ VYPRÁVĚT PŘÍBĚH

Když si vybíráme film, na který se chceme podívat, často se ptáme, o jaký druh filmu jde. Komédie? Drama? Ve skutečnosti má každý film od každého trochu, obzvlášť když se nám snaží zprostředkovat spíše než jeden žánr prostý kus našeho života. Náš život utváří různé události, nenabízí nám tedy oddělené emoce, ale spíš takové, které se mezi sebou různě mísí. Postavy řeší dilema a potřebu objasnit si, co cítí. **Kámen v kapse** se v tomto ohledu příliš neliší od ostatních filmů, ale režie Joaquima Pinta a způsob, jakým příběh vypráví, nám představuje stěžejní ideu: při filmování postavy – ať už cítí radost, smutek, strach nebo vztek – nikdy neukáže pouze jednu emoci na úkor ostatních, které s ní paralelně koexistují.

V dějinách filmu rozeznáváme dva formáty: hrané a dokumentární filmy. Hrané filmy jsou takové, které vyprávějí fiktivní příběhy za účasti profesionálních herců, často ve studiích, ve fiktivních zemích nebo s vymyšlenými jmény. Dokumenty se naopak zaměřují na zachycení toho, co je pravdivé, bez herecké účasti, plánovaných scén a na skutečných místech. Film Joaquim Pinta se vyznačuje obtížnou rovnováhou mezi oběma: používá nástroje dokumentárního filmu, tj. skutečnosti, aby vytvořil fikci. Jak se to dělá?

Na konci druhé světové války byla Evropa traumatizována miliony mrtvých a vražednými ideologiemi (jež byly rovněž plody smyšlených příběhů). Na základě této skutečnosti se několik filmařů rozhodlo pro návrat k realitě. Aby porozuměli tomu, co se stalo, natáčeli život takový, jaký byl, bez lží. Bylo tak zahájeno období „italského neorealismu“ s hlavními představiteli jako Roberto Rossellini (**Řím, otevřené město**, 1945; **Paisà**, 1946), Vittorio de Sica (**Zloději kol**, 1948; **Umberto D.**, 1952) nebo Luchino Visconti, který natáčel sicilské rybáře v **Země se chvěje** (1948), téma, které Joaquim Pinta zopakoval v **Rabo de Peixe** (2003), když natáčel azorské rybáře.

Od té doby používá mnoho tvůrců dokumentární nástroje pro to, aby vyprávěli příběh. I když jde o smyšlená vyprávění, zdá se, že jsou blíže k životu. Jakým způsobem se tak děje ve filmu **Kámen v kapse**?



První část filmu by mohla patřit do dokumentární tvorby: dva chlapci rybaří mezi skalami. Představitost se rodí, když se jiným úhlem pohledu podíváme na to, co existuje kolem nás. **Tímto způsobem se uchylujeme k dokumentu, abychom mezi pravdivými místy a osobami "lovili" smyšlený příběh.**

Joaquim Pinta nám ukazuje místo, které si vybral pro svůj příběh: pobřeží, schodiště a penzion. Právě v průsečíku těchto míst se budou prolínat jednotlivé linky příběhu. Vzhledem k tomu, že se děj odehrává **na skutečném místě a ne ve studiu**, se mohl příběh stát kdykoli jindy ve skutečném životě. Film zde využívá reálných detailů, aby ve **skutečné geografii** obnovil životy fiktivních postav.

Profesionální herci se mísí s neprofesionály (zde Luís Miguel Cintra, divadelní herec a režisér a Manuel Lobão). Oba jsou filmováni stejným způsobem, **bez rozdílu**. Ve filmu se tak objevují určité poklady: otevřenost vůči **improvizaci** v dialogu, **skutečné**, spíše než nacvičované reakce a kombinace promluv, které zdůrazňují **sociální rozdíly** postav.

Neherci neovládají herecké techniky. Jejich práce je tedy instinktivnější a reaktivnější. **Přirozené emoce** vyskakují na povrch, jako například **ve skutečných gestech** mladého Bruna Leite v přítomnosti Inês de Medeiros. Fikce v kontaktu s realitou vytváří scénu jak nevinnou, tak zároveň smyslounou.

Je možné natáčet film v rybářském člunu? S malou 16mm kamerou a malým mikrofonem můžete natáčet dva lidi na volném moři obklopené skutečnou scénérií a přirozeným slunečním světlem. **Jednoduchost** snímku je **pracovním mottem** pro celý tým a pro diváka se stává bohatstvím malých, ale pravdivých detailů.

2 – ZVUK NÁM POMÁHÁ LÉPE VIDĚT

Když koncem 20. let 20. století přišel do kina zvuk, mnoho filmařů se obávalo regrese vizuálního umění ve filmu. V němém filmu se příběhy mohly vyprávět pouze vizuálně, beze slov. Většina akcí v prvních ozvučených filmech se zakládala na dialozích mezi herci, záhy ale někteří tvůrci pochopili, že zvuk, stejně jako obraz, může být také nástrojem pro vyprávění příběhu. A ukázali, že zvuk nám často odhaluje to, co je v obrazech, ale co je našim očím neviditelné.

Ve filmu **Kámen v kapse** zvukový doprovod obohacuje to, co vidíme na plátně a snaží se divákovi poodhalit vnitřní svět postav a jevy, které zůstanou na první pohled skryté.

Kromě zvukového doprovodu hraje stejně důležitou roli **ticho** (spíše než dialogy) mezi postavami při zobrazování (nebo nezobrazování ... explicitně) toho, co se mezi nimi odehrává. Tomuto tématu se budeme věnovat v následujících kapitolách: samostatná analýza fotogramu, záběru a sekvence filmu **Kámen v kapse**, filmu vytvořeného z tajných vztahů (João a Luisa), tajemné postavy (Dr. Fernando) a hlavní postavy (Miguel), která má potíže s porozuměním vyřčených a nevyřčených slov dospělých.



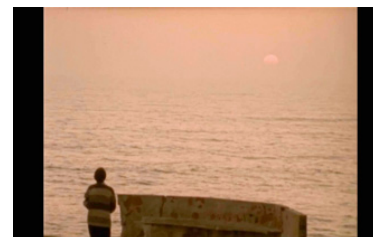
Miguel dorazí na terasu, kde, zdá se, nikdo není. Magická flétna jako by vtahovala Miguela do tajemné zóny, např. jeskyně, kde se ukrývá poklad. Naše smysly jsou upozorněny na možnost setkání. Právě prostřednictvím zvuku nás scéna připravuje na zjevení Luísy. Něžnost i neklid její melodie naznačují lásku až příliš vybájenou pro skutečný život.



Miguel cestou do města míjí pole. Jak zobrazit osamělost postavy? Nejprve umístěním těla, v malém měřítku, do okolní krajiny. Je to ale hlavně zvukový doprovod, který zde zvýrazňuje jeho hněv. Zvuky klacku, kterým bije do větru a listů, stejně jako jeho kroky, jsou vytvořeny hudebně: spojením s hranými nástroji, které se později připojí k obrazu.



João žádá Miguela, aby nožem usmrtil rybu. Miguel váhá, ale poslechne. Spíše než jeho váhání nám hudba ukazuje „bodnutí“, které na obrazovce nevidíme. Sděluje nám, že stejná rána se více než zabíjení ryb dotkne Miguelovy nevinnosti.



Pohled na západ slunce je obvykle jedním z neklidnějších obrazů. Avšak basový zvuk violoncella dodá scéně nádech přicházející hrozby, a naznačuje tak, že noc, která přijde po zmizení světla, by mohla nést předzvěst zmatku.



Miguel cítí, že João měl podíl na krádeži, která vedla k vyhnání Luísy z penzionu. Běží ho hledat s pistolí v ruce. Sekvence sice ohlašuje blížící se konfrontaci, je to ale opět hudba, která nás vrací zpět do jeho vnitřního nepokojného světa: někoho, kdo není ani tak naštvaný jako spíše zmatený z dospělého světa, který ho nutí reagovat ukvapeně.

ANALÝZA FILMOVÉHO POLÍČKA (FOTOGRAMU)

OBRAZ NIKDY NENÍ OSAMOCENÝ (00:10:39)

Nemůžeme analyzovat fotogram, aniž bychom se nezmínili o tom, co přichází před a po něm. A z jednoho velmi jednoduchého důvodu: film je neustálé promítání obrazů, takže na rozdíl od fotografie neexistují samy o sobě a režisér a jeho tým je nevytvorili, aby na ně takto bylo nahlíženo. Ve filmu proto obraz žije ve vztahu k mnoha jiným v neustálé projekci tak, aby jej divák přijal jako souvislý a viděl film jako iluzi: iluzi, že se před jeho očima odehrává skutečný a pravdivý příběh.

Vybraný fotogram zobrazuje hlavní postavu filmu **Kámen v kapse**: Miguel, chlapec s hlasem dítěte a tělem adolescenta přijíždí do penzionu, kde má strávit prázdniny. Miguel prošel přes pole až k mořským břehům, dorazil do penzionu, přivítal se s tetou, usadil se v pokoji, zahlédl rybáře na mořském břehu a vystoupal na prázdnou terasu. V tento moment zvuk flétny ohlašuje nové setkání. Miguel chvíli poté dorazí na potměšilé místo, je sám a za mříží starého okna zahlédne novou postavu: Luísu, zaměstnankyni penzionu, jak ve větru věší prostěradla, slunce svítí a nebe je modré. Neví, že ji někdo právě pozoruje.

Vidíme zde první detailní záběr: Miguelovu tvář, umístěnou vedle mříže, ale zároveň i za ní, jak v tichosti pozoruje Luísu, zatímco se pohybuje mezi prostěradly tančícími ve větru, letní slunce svítí a obloha je čistě modrá. Miguel v pozici tajného pozorovatele výjevu, který evokuje čistotu, něžnost a ženskost, zakusí nový pocit: touha po někom druhém a zrození tajných, ale univerzálních citů, které nás nutí se zamilovat do druhé osoby (ta je nedostupná a vzdálená jako samotný věkový rozdíl mezi oběma) i do jejího obrazu (tak blízký a okouzující). Tato dualita vzdálenosti se odráží na jedné straně ve vzdálené pozici kamery vzhledem k Luíse a na straně druhé v blízkosti k Miguelovi, což poukazuje na rozměr jeho citů: velké jako rozsah jeho tváře, která vyplňuje celou obrazovku.

TVÁŘ JE OKNEM DO SVĚTA POCITŮ

Právě rozdíl v rozsahu divákovi představuje Miguelovo “znepokojení”, které se znovu objeví v jiných podobách, když ho pozorujeme, jak jedná s ostatními dospělými ve filmu. Ať už s tou, do které je zamilovaný (Luísa), tak se svými idoly (João), s lidmi, ze kterých má strach (Dr. Fernando) nebo k nimž má respekt (Marta). Právě tímto způsobem nám Joaquim Pinto zprostředkovává skryté pocity postavy uvězněné mezi dětstvím a dospělostí. Pocity, které slova často nedokážou vyjádřit. To stejné “znepokojení” přesahuje například do další scény, kdy Miguel nevhodně zareaguje, když se teta Marta baví se svojí přítelkyní Cândidou. Vždy, když se zmíní o jeho budoucnosti, vypadá to, jako by snad jeho mladý věk nebyl pro současnost dostatečně významný.



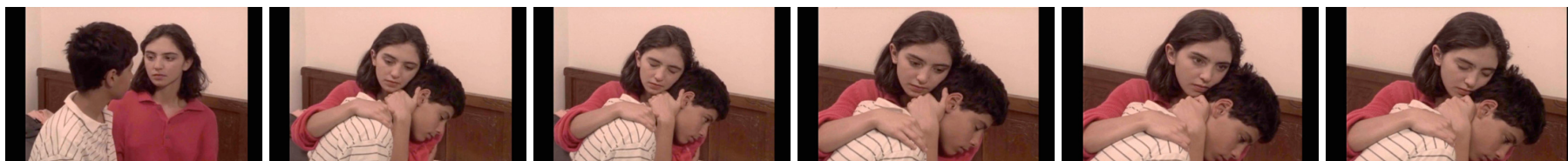
Vycítíme tedy, že zde existují dva druhy věku, dva nesmiřitelné způsoby života. A Miguelovo “znepokojení” vyvěrá z faktu, že se mezi nimi nedokáže rozhodnout. To, kde se v tomto fotogramu nachází, také odhaluje nedefinovatelné místo v jeho životě: je v temné části domu, kde zanechává něco za sebou (dětství) a zároveň před dospělostí, po které touží, kterou tajně pozoruje (aniž by ovšem ona pozorovala jeho), ale se kterou si prozatím neví rady.

ANALÝZA ZÁBĚRU

(01:13:31/01:14:20)

Miguel se probudí uprostřed noci na kraji silnice, po svém boku má pouze Fernanda. Cítí, že ho João opustil (využil je oba, aby se mohl jít bavit s děvčaty), a tak uteče a nechá se svézt až k penzionu. Zde uslyší tetu Martu, jak se hádá s Luísou. Její kamarádce Cândidě někdo u večeře ukradl peněženku. Marta běží k telefonu, aby zavolala policii, ale Luísa jí v tom zabrání. Obě si myslí totéž: to João, cizinec ve světě penzionu (až doposud sem nikdy nezavítal), je za krádež zodpovědný. Luísa, která je do něj tajně zamilovaná, se obětuje: v zoufalém gestu se ke krádeži přizná. Šokovaná Marta Luísu z penzionu vykáže, protože už jí dál nemůže důvěřovat.

Následně Miguel naposledy vstoupí do jejího pokoje. Tentokrát není prázdný: Luísa se balí, aby opustila penzion a uposlechla tak Martu. Miguel se k ní přiblíží a požádá ji, aby mu řekla pravdu. Luísa ví, že by Miguel neporozuměl důvodu, proč se tak zachovala — ví, že ještě není dostatečně vyspělý na to, aby rozuměl dospělému světu, zároveň ho ale také nechce zklamat —, a tak nic neříká. Miguel trvá na svém a vyhrožuje, že pokud mu Luísa neodpoví, opustí penzion. A právě v tuto chvíli se oba posadí na postel. Následující fotografie zobrazují vybranou scénu:



Luísa Miguela obejmě a přitiskne si ho na hrud'. Kamera se pomalu přibližuje k postavám, tak jemně jako ukolébavka, která hraje v Luísině krabičce, kam schovává milostné dopisy — jako písně, které jsme poslouchali v dětství ještě předtím, než jsme zavřeli oči a usnuli. Luísa drží Miguela tak, jako drží matka syna: jako by ho chtěla uspat a uchránit před skutečným světem, kde se věci neodehrávají jako v našich snech. Dospělý svět, ve kterém ona už žije a je si vědoma, že se do období nevinnosti už nikdy nevrátí. Nevinnosti, které se drží v Miguelových pažích a nadobro se s ním loučí.

TICHO K NÁM PROMLOUVÁ VÍC NEŽ SLOVA

Absence Luísiných odpovědí, stejně jako absence jakéhokoliv dialogu v celé scéně ve skutečnosti poukazuje na neschopnost slov vysvětlit emoce, tak jako dialogy ve filmu nejsou schopny ukázat nám vnitřní svět postav. Jediný hlas, který ve scéně slyšíme, je voz-off již dospělého Miguela: nepopisuje výjevy, obrazy, ale vzpomíná na pocity, gesta a vůně. A dokazuje opět, jak není schopen, stejně jako když byl dítě, najít ta správná slova, aby Luísu přiměl změnit názor.

Luísino gesto náklonnosti vůči Miguelovi — nejsilnější v celém filmu — svým způsobem odpovídá kontradikci jeho pocitů. Luísa má zlomené srdce kvůli chlapci, který zradil důvěru všech, je však do něj stále zamilovaná (jak dokázala, když ho bránila). Když pocítí, jak se její nevinnost vytrácí, chytne se tě, kterou našla ve svých pažích — u Miguela —, ten u ní spočívá jako někdo, kdo se ukrývá před noční můrou a nechápe, jak k ní mohlo dojít. Ve skutečnosti jsou to důvody, které jsou přítomny v kódech řeči a ve vztazích dospělého světa. Pro Miguela je to cizí svět, který se ale při svém pobytu v penzionu snaží neustále dohonit.

Jednoduchým detailním záběrem herců, ukolébáným zvukem hudební skřínky a tichem, které existuje mezi postavami (a jeho tělesnou interpretací: objetím) nás film jakožto vizuální jazyk tímto způsobem přivádí k vnitřnímu světu postav. A také nám odhaluje to, k čemu jsou připoutáni: místo, které již opustili — dětství — a místo, které na ně čeká tam venku — život dospělých.

ANALÝZA SEKVENCE

Říká se, že první sekvence filmu prozradí tón, který bude patrný v celém příběhu, stejně jako první nota skladby prozradí tóny, které uslyšíme až do konce. Jestliže se tedy podíváme na úvodní sekvenci filmu **Kámen v kapse**, pochopíme, že Joaquim Pinto se jednoduše rozhodnul natočit dva chlapce, jak rybaří na mořském břehu mezi skalami. Tato scéna do jisté míry symbolizuje všechna kritéria, která se při filmování **Kamene v kapse** pokusil aplikovat: výběr skutečného místa a neherců, aby skrze pohled kamery mohl najít fiktivní příběh.



V úvodní sekvenci zabírá Joaquim Pinto další reálný detail: ceduli, která naznačuje **reálné umístění lokality**, kde se bude film odehrávat.

00:01:11 / 00:10:19

CHLAPEC BEZ MÍSTA, KTERÝ PROCHÁZÍ VŠEMI MÍSTY VE FILMU

Následující sekvence nám nakonec představí všechna místa, kde se bude film odehrávat. A jeho hlavní protagonista, mladý Miguel, bude jedinou postavou, která je všechny projde a bude až do konce filmu opakovat jednání z této sekvence. Zároveň to ale neznámá, že pokud Miguel prochází opakovaně místy filmu, je jedinou postavou, která někam dorazí. Naopak to znamená, že žádné z těchto míst ho nikam nepřivede — právě proto se jeho jednání neustále opakuje. Na základě analýzy této sekvence pochopíme, že každý dospělý žije na jiné úrovni a na jiném území: jsou to místa, odkud se málokdy vzdálí a jejich vzdálenost v Miguelových očích podtrhuje zvláštní nekompatibilitu, která mezi nimi existuje. Miguel je ten jediný, kdo je bude moci projít právě proto, že se jedná o postavu umístěnou mezi dětstvím a dospělostí, a tím pádem na nedefinovaném území.



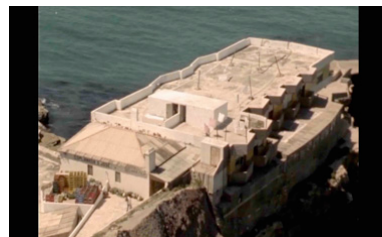
Miguel prochází **venkovem**: svět daleko od penzionu, který patří Joãovi a kde se s ním později setká. Jde po **silnici**: území aut, mezi nimi i Fernandova automobilu (přijíždí z **města**, místa, které se ve filmu nikdy neobjeví, i proto je Fernando tak záhadnou postavou). V závěru filmu Miguel zavítá do **vesnice**, aby našel Joãa poté, co je Luísa propuštěna.



Miguel vidí **moře** a horizont: víze doposud neznámé budoucnosti a místa, kde se "nic neděje". Zároveň ale zjistí, že se jedná o živé místo: místo obživy pro Joãa a ostatní rybáře.



Miguel schází po **schodech**, které ho zavedou až do penzionu. Jedná se o strukturu se značnou symbolickou hodnotou, neboť Miguel po nich bude několikrát chodit nahoru a dolů, aby se dostal k dospělým. Je to tedy také náročný přechod mezi dětstvím a dospělostí.



Miguel přichází do penzionu, kde stráví následující dny, čas, který se mu navždy uchoval v paměti, což dokládá voz-off dospělého Miguela. Nahoře na penzionu vidíme **terasu**, kde Miguel potká Luísu, která je sama se svými myšlenkami.



Miguel se dívá na svět **tam venku** skrz okno **uvnitř** (zdi penzionu). Tato poloha ho bude provázet celým filmem: bude žít s emocemi toho, co se děje v penzionu a bude se přitom dívat tam ven. Na vše získá nový pohled v momentě, kdy z tohoto místa odejde.



Jeho teta **Marta**, která penzion vlastní, přijde z kuchyně, aby se s ním setkala. Úroveň **přízemí** je úrovní práce. Je zde někdo, kdo bude pro Miguela fungovat jako příklad rodinné ochrany, který mu ale ne vždy porozumí.



Miguel se zabydlí v **prostřední úrovni**, na svém vlastním území: jeho **pokoje**, místo, kde bude bydlet ve svém mladém světě (magnetofon, pastelky). Avšak toto místo bude "okupováno" vášní, jež se zabydlí v jeho hlavě: Luísa, Martina zaměstnankyně. Ta ho druhý den ráno probudí, když sní.



Z **verandy** penzionu se Miguel dívá dolů k moři a uvidí **Joãa**, postavu, která obývá **venkovní svět**, mimo území autority tety Marty. João penzion navštíví pouze jednou, aniž by o tom Marta věděla.



Miguel vyjde nahoru na **teras**, aby prozkoumal zbývající prostor, kde bude bydlet. Vstupuje a vychází, dotýká se zdí. Jde směrem k výhledu na moře, ale otočí se zpět — tento pohled už zná. Hudba ohlašuje **záhadnou** událost. Temnota interiéru ho volá jako tajemná jeskyně, kde se ukrývá tajemství a kouzelné poklady.



Potká **Luísu**, jak na **terase** sama ve větru rozvěšuje prostěradla. Čistý a neviný obraz, ve kterém převažuje bílá barva a blízkost nebe, který ho poznamená až do konce filmu.

V této chvíli je definován svět a úroveň každé postavy. Vše je připravené, abychom v následujících dnech Miguela doprovázeli na jeho cestě prázdninami při setkání s dalšími postavami.

OZVĚNY

V této části se budeme věnovat volné asociaci motivů a postav filmu

1 – Žena sedící zády k otevřenému oknu (*Femme assise, le dos tourné vers la fenêtre ouverte*) (1922), Henri Matisse; The Montreal Museum of Fine Arts

2 – Bláznivý Petříček (*Pierrot le fou*) (1965), Jean-Luc Godard

3 – Bojující Temeraire vlečena k poslednímu kotvišti k rozebrání (*The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up*) (1838), J. M. W. Turner; The National Gallery, Londýn

4 – Kámen v kapse (1988), Joaquim Pinto



1



4

2



3



DIALOGY MEZI FILMY KATALOGU CINED:

KÁMEN V KAPSE (1988), JOAQUIM PINTO; BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK (1965), JEAN-LUC GODARD; MÍSTO (IL POSTO) (1961), ERMANNOLMI

ESTETIKA SKUTEČNÉHO ŽIVOTA V BLÁZNIVÉM PETŘÍČKOVI (1965), JEAN-LUC GODARD



Jak jsme popsali v předchozích kapitolách, pracovní postup francouzské nouvelle vague — malé týmy, rychlý proces natáčení, přenosný materiál — měl zásadní vliv na **Kámen v kapse**, což se promítlo i v **estetické rovině filmu**. Znamená to: odmítání natáčet ve studiích, volba skutečných míst, využití přirozeného světla a vliv reálného prostředí na vytvoření filmového příběhu. Aby bylo možné přiblížit se k životu, přistoupilo se tedy k řemeslnému přístupu, který při tvorbě nahradil velké filmové štáby.

Zmínili jsme odmítnutí tradičních metod natáčení, zbývá ještě pohovořit o **zvukovém doprovodu** filmu. Podle slov Joaquina Pinta „jsme použili zařízení, které bylo v té době zastaralé, protože to bylo páskové zařízení. Měli jsme stejný model mikrofону, jaký byl použit u **Bláznivého Petříčka** a prakticky u každého filmu nouvelle vague.“ Tento postup však ne zvolil jen kvůli nízkým nákladům. „Trval jsem na tom, aby se používal mikrofón, který dokáže přenést zvuk co nejbližší k subjektivnímu dojmu diváka.“ To znamená, že vše, co divák vidí na obrazovce, se dostane i k jeho uším, aniž by se zpětně vymazávaly “nežádoucí” zvuky v postprodukcí nebo se čistilo nedokonalé a špinavé prostředí (hlasy lidí, trubení nebo jiné zvuky). Bylo tak možné zaslechnout skutečný život, ne čistý záznam zvuků. Podle Joaquina Pinta „mikrofón poslouchá to, co my při pohledu na obraz slyšíme, a pokud někdo potřebuje křičet, aby byl slyšet, ať křičí.“ Slyšíme tedy Joãa, jak křičí, aby byl od moře slyšet, a Marianne u vody slyšíme jasně, až když se k nám přibližuje.

MLADÉ TĚLO UVĚZNĚNO VE SVĚTĚ DOSPĚLÝCH:
MÍSTO (1961), ERMANNO OLMI



Ermanno Olmi, který čerpal z vlivu italského dokumentárního filmu a neorealismu (zmíněno ve **Filmových otázkách**), natočil v **Místu** (1961) mladého dospívajícího chlapce, který byl také "potrestán". Domenico musí pomoci finančně zajistit svou rodinu, a tak podstoupí sérii pracovních pohovorů mezi ulicemi a chodbami šedého, byrokratického dospělého a bezvýrazného světa. Má nepadnoucí oblek a příliš mladou tvář, ale očekává se od něj, že v zaměstnání splní povinnosti dospělého člověka. Po setkání s mladou Antoniettou se Domenico ocitá v pasti dospělého světa a je rozčarovaný z toho, jak funguje: svět, ve kterém je každý schovaný ve své kanceláři (nebo na svém území), lidé mezi sebou nekomunikují přímo a slova a gesta jsou záhadou, kterou mladík nedokáže rozluštit. Domenico, stejně jako Miguel, jsou zasazeni do světa, který není jejich. Také Ermanno Olmi, stejně jako Joaquim Pinto, propůjčuje perspektivu filmu mladému hrdinovi: někomu, kdo neustále sleduje dospělé, kdo nechce být jako oni, ale zároveň dělá, co může, aby jim porozuměl. Chlapec, který je příliš mladý, ale žije mezi dospělými „za trest“, proti své vůli.

Kromě **tematické paralely** stojí za zmínku i opětovné využití ticha, které zde nenaznačuje prázdno, nýbrž je využito jako prostředek k poznání vnitřního světa postav a jejich citů. Ukazuje, jak komunikace, nebo její absence, mezi dospělými a dětmi odhaluje rozdíly mezi dvěma nesmiřitelnými světy.



SPOJENÍ S DALŠÍMI UMĚLECKÝMI FORMAMI: HUDBA

Fakt, že se všechny tvůrčí fáze filmu **Kámen v kapse** snaží hledat přímé spojení s životem, ať už skrze zvuk nebo obraz, jej odlišuje od tradičních filmových produkcí: nepracuje s předem napsanými dialogy, na uměle osvětlených místech, nepracuje se zvukem očištěným od prvků, které jsou považovány za „ošklivé“ nebo nežádoucí. Jinými slovy, značná část práce na filmu se odehrává následovně: tým přijede na místo, zareaguje a komunikuje s reálným prostředím. Jedná se tak o dialog, který film nakonec naváže se skutečným životem. Krajně odmítá umělé prvky, které jsou ve filmech považovány za přirozené.

DUCH DOBY

Ze všech inovativních postupů a vlivů, ze kterých **Kámen v kapse** čerpá, je jeden obzvláště důležitý: hudba. V popové hudbě se také pracuje v malém týmu (dva až pět hudebníků), také je otevřená improvizaci (stejně jako režie tohoto filmu), také čerpá z interakce mezi různými osobami, aby vyprávěla nějaký příběh a tajně zahrála na emoce těch, kdo poslouchají.

Písňe, které slyšíme ve filmu **Kámen v kapse**, odhalují, jak blízko měl Joaquim Pinto k některým z nejinnovativnějších portugalských popových uskupení 80. let: Croix Sainte a jejich album *The Life of He* (1985), a Pop Dell'Arte, ústřední skupina populární avantgardní vlny v tehdejšímu Portugalsku. Je zajímavé, že se s nimi Joaquim Pinto setkává při práci na nahrávání hudby pro film *Kanibalové* (*Os Canibais*) (1988) Manoela de Oliveiry. Mezi pauzami při nahrávání sborů (jednotlivě, zpěvák po zpěvákovi) režisér navštěvuje nahrávací studium v horním patře, kde sleduje rané stádium skupiny. Požívají neortodoxní metody, aby dosáhli méně vycizelovaného a více pravdivého zvuku (trochu jako Joaquim Pinto při práci se zvukem pro svůj film).



Právě tyto dvě skupiny bude mladý Miguel poslouchat o samotě. Film se tím zařadí do konkrétního dějinného rámce Portugalska a propůjčí zvukovému doprovodu a celému filmu nádech současnosti.



TVOŘIT HUDBU, JAKO SE TVOŘÍ FILM

Právě ve skládání filmové hudby (je jiná než soundtrack, který sestává z písní jiných skupin vytvořených pro jejich alba a poté použitých ve filmu) je patrná jistá reakční práce. Znamená to, že hudba neslouží k potvrzení toho, co vidíme na plátně, naopak existuje, aby rozporovala to, co si divák myslí, že vidí na první pohled — stejně jako dialogy mezi dospělými a mladým Miguelem ve skutečnosti skrývají svá vlastní tajemství.

Na rozdíl od většiny filmových produkcí nebyla hudba k filmu **Kámen v kapse** složena předtím, na režisérovu objednávku, aby byla následně začleněna do finální úpravy filmu. Joaquim Pinto nám vysvětluje, že „při nahrávání hudby pro film se dříve nahrávalo, aniž by se sledoval obraz,“ — jakkoliv neuvěřitelně to může pro diváka znít. Rozhodl se pozvat skupinu Miso Ensemble (Paula a Miguel Azguime), aby reagovali na film, přičemž se film promítal ve studiu, kde oba hudebníci hráli živě, a sledovali přitom obraz před sebou. „V té době nebylo v Portugalsku, s výjimkou studia Valentim de Carvalho, možné nahrávat hudbu s promítaným obrazem. V 80. letech nic z toho nefungovalo.“ Ale podobně jako při samotné tvorbě tohoto filmu vyčníval Joaquim Pinto z řady.

Oba hudebníci sledují film a jsou na něj schopni reagovat, na rozdíl od profesionálních hudebníků v orchestru, kteří hrají podle not (nebo profesionální herci, kteří hrají podle scénáře). Díky tomu fungují jako tvůrci nového jazyka, stejně jako neprofesionální herci, kteří instinktivně a emočně reagují na svět, se kterým se setkávají. Díky improvizaci pomocí jednoduchých nástrojů (bicí a flétna), stejně jako u jednoduchých nástrojů filmového štábu (kamera a mikrofon), hudebníci hovoří prostřednictvím not a zvuků. Reagují tak na promítané obrazy a vyjadřují neviditelné napětí mezi postavami, jejich skryté pocity a lži, které mezi nimi kolují a nikdy nevyplují na povrch.

Některé příklady práce s hudební tvorbou, které mají ve filmu dvojí význam, se nachází v kapitole **Filmové otázky** (v sekci *Zvuk nám pomáhá lépe vidět*).



PŘIJETÍ FILMU: RŮZNÉ POHLEDY

Přijetí filmu v Portugalsku a ve světě

Vzhledem k nominaci filmu do sekce Panorama 38. ročníku Filmového festivalu v Berlíně (jeden z největších světových festivalů společně s festivaly v Cannes, Locarnu a Benátkách) byl **Kámen v kapse** jedním z nejdiskutovanějších portugalských, ale i evropských snímků roku 1988. Augusto M. Seabra v *Expresso* z 20. února tohoto roku popisuje, co z filmu dělá v oblasti portugalské kinematografie výjimečný počín: „V portugalském filmu se objevuje zcela jiný, spontánní tón, což někteří mohou zaměnit s improvizací anebo s „rohmerským“ modelem. Ale spíše než vzývání nějakého modelu je důležité zmínit stěžejní element: „výstižnost“, s jakou je film tvořen, přičemž „výstižností“ se rozumí schopnost dát hlas a jiné úhly pohledu různým tělům a věkům, v celkem riskantním, ale vždy jemném počínu. Pokud bychom měli jmenovat jen jedno přídatné jméno, bylo by to „delikátní“ (...). Pod rouškou „malého filmu“ je to jeden z nejpovedenějších debutů nové generace portugalského filmu.“ V zahraničním tisku film nezůstal bez povšimnutí. Časopis *Variety* zabývající se filmovým průmyslem popisuje film ve vydání z 24. února jako „první citlivý film... film, který označuje příchod citlivého a zjevně oddaného mladého režiséra“⁵.

O *Independente* 27. května stejného roku zmiňuje mezinárodní dráhu filmu: „Od Berlína projevilo o film zájem spousta dalších festivalů. Za týden bude v Hamburku. American Film Institute vybral snímek na filmovou přehlídku ve Washingtonu a poté v Los Angeles (...). A následuje Itálie, Francie, Španělsko, Montreal, Toronto.“

Po světové premiéře prošel film opravdu několika filmovými festivaly, mezi nimi Mezinárodní filmový festival v Rotterdamu, Mezinárodní filmový festival v Figueira da Foz (kde se promítal v domácí předpremiéře) a Filmový festival v Tróii (kde obdržel cenu nejlepšího debutového díla). Po účasti na festivalu v Belfortu — *Entrevues* (kde vyhrál Zvláštní cenu poroty), *Cahiers du Cinéma* zdůraznili zručnost filmaře v několika filmových odvětvích: „Profil „multiinstrumentalisty“ propůjčuje filmu **Kámen v kapse** esteticky koherentní tvář, zachovanou díky jednoduché a zároveň exemplární disciplíně. (...) Téma samo o sobě není originální, nicméně Joaquim Pinto mu propůjčí půvabnou a osobní pravdu, která svým přírodním klasicismem odhalí skutečnou radost z natáčení.“⁶



Miguel a Paula Azguime, *Miso Ensemble*

Komerční distribuce filmu se v Portugalsku odehrála až 16. června 1989 díky Paulu Brancovi, který v té době spustil novou filmovou distribuční společnost (Atalanta a Medeia Filmes). S filmem **Kámen v kapse** tehdy přišla nabídka, která se odlišovala od severoamerické filmové produkce.

Kritik Manuel S. Fonseca popisuje 21. června v publikaci Face bohatství, které v sobě debut Joaquina Pinta nese: "**Kámen v kapse** (...) čím více je pravdivý, tím je také krásnější. (...) Divák zjistí, že zvuk (vzácný, ale oslnivý) nestvrzuje obraz, a že herci nezapadají do scénérií (...) je to film nesouladů. (...) **Kámen v kapse** uvádí na scénu nový druh portugalského filmu (...), objevuje smyslnost krajiny (...) nutí herce zacházet s emocemi ve striktně fyzické rovině (...) znovu vyvažuje vztah filmu s divákem, přičemž mu v každém záběru nabízí cenného partnera v dialogu – může to být buď postava, nebo scénérie (schody strmého schodiště, veranda s červenými pruhy), nebo modré a bílé světlo na pobřeží. (...) Už dlouho nebyl v portugalském filmu něčí debut tak smyslný, tak vespělý a obsažný."

Práce s místy, kde Joaquim Pinto natáčel, je také jedním z hlavních téžisť kritiky Jorge Leitão Ramose z 8. září: „Je hezké (...) vidět filmaře, který ví, jak pracovat s prostorem, barvou, světlem, filmaře, který chápe, že ne vše se odehrává v dialozích a mezi herci a který například umí pracovat s letní oblohou, umí ji rozpohybovat od zářící a nevědomé průhlednosti až po matné stínování, tak jako se Miguel postupně učí rozpoznávat pocity, jak je zasvěcován. Stejně tak je hezké pozorovat způsob, jakým Joaquim Pinto zabírá útesy, dálku a vodu, to vše způsobem, který nám dovoluje je dýchat."

Spisovatelka Maria Teresa Horta hovořila 20. července 1989 v O Tempo o nevyřčených přáních a stydlivé erotice, se kterou Joaquim Pinto filmoval herce: "(...) Velmi mladý portugalský režisér. Stejně klidný jako jeho filmy, pokud se jedná o delikátní přístup k jisté sexualitě. A jisté něze. A jistému způsobu lásky. (...) S čistotou bez stínu hříchu, řekla bych ... vyšívanou, vetkanou do samotného filmu, s neočekávaným mistrovstvím. Joaquim Pinto přináší do portugalské kinematografie právě tento jiný pohled, tento jiný projev, tento jiný způsob natáčení."

Stojí za povšimnutí, že film byl v televizi veřejné služby uveden (12. února 1991, RTP2) paralelně s jiným typem filmu: Spielbergovým **1941** (RTP1). Deník Público, konkrétně Manuel Cintra Ferreira, se zabývá přesně těmito "dvěma filmovými modely": „**1941** bez ohledu nesporné kvality (a je jich mnoho) je hotovým příkladem sázky na prestiž, hromadění efektů a službou filmovému průmyslu; oproti tomu **Kámen v kapse** je příkladem řemeslné práce, která závisí pouze na vůli, vytrvalosti a lásce k filmu."

⁵ "A sensitive first feature (...). Not a world-beater, but a film that marks the arrival of a sensitive and obviously dedicated young director."

⁶ Ce profil d'homme-orchestre donne à Uma Pedra no Bolso (Une Pierre dans la poche) une cohérence esthétique d'une rigueur simple et exemplaire. (...) Si le sujet n'est guère original, Joaquim Pinto lui insuffle une vérité belle et personnelle qui révèle, dans un classicisme naturel, un vrai bonheur de filmer". Le journal des Cahiers, Cahiers du Cinéma

PEDAGOGICKÉ NÁVRHY

V souladu s pedagogickými principy zmíněnými v úvodu této brožury (strana 2) je kladen důraz na intuitivní a citlivý přístup k filmu na základě materiálů, které tato brožura nabízí. Část nazvaná **Kapitoly filmu** slouží jako reference ke scénám, jimiž se tyto pedagogické materiály zabývají. Kromě toho je na stránkách CinEd zveřejněn glosář s pojmy z oblasti kinematografie.

PŘED PROMÍTÁNÍM FILMU

* 1. Práce s plakátem

- Analýza kompozice a estetiky. Jaké barvy jsou použity? Jaké postavy se na něm objevují? Jaké další informace se z něj dozvíme?

Modrá barva zde má zvláštní význam: týká se krajiny filmu (moře), přivádí nás k jeho melancholické dimenzi (chlapec je na plakátu a ve filmové krajině sám, i když se zdá, že někoho pozoruje), a přivádí nás nejen k určitému okamžiku ve filmu (**kapitola 4; analýza fotogramu**), ale i k poslednímu záběru, kdy se Miguel zády k nám dívá na horizont krajiny, kde strávil prázdniny.

- Pocit z plakátu: Co cítíme, když se na něj podíváme? Co asi cítí zobrazovaná postava?

Na plakátu je pouze jedna postava, a to nám o filmu leccos prozradí, ještě než jej zhlédneme: tento chlapec nás bude filmem provázet a právě od jeho pohledu se bude děj odvíjet.

* 2. Postavy filmu

- Vybrat fotogramy, kde je Miguel sám s ostatními postavami (Marta, Luísa, João a Fernando), ukázat je studentům a zeptat se, jakou situaci si mezi těmito postavami představují: jaký by mohli mít vztah k Miguelovi a co k nim může Miguel cítit.

Tento návrh může posloužit k uvedení studentů do jednoho z nejzajímavějších témat filmu: složité vztahy mezi postavami. Jsou po zhlédnutí filmu stejní, jako se zdáli být na začátku?

* 3. Miguelův svět

- Ukázat fotogram scény, kdy se Miguel zabydluje v novém pokoji (kapitola 3) a zeptat se, jakou hudbu by si za stejné situace poslechli (nový pokoj, léto a místo, kde trávíme prázdniny), co by na tom místě nakreslili (nebo jakými barvami).

Tato aktivita může také sloužit jako most mezi odpověďmi studentů a výběrem Joaquina Pinta: hudby a barev, které se objevují v jeho filmu a na tomto místě.

PO PROMÍTÁNÍ FILMU

Tyto otázky se přímo vztahují ke kapitole **Filmové otázky** a k **analýze filmu**.

* 1. Místa ve filmu

- Kolik různých míst dokážeme ve filmu identifikovat? Na jaké místo asi každá postava patří?

Zde odkazujeme na kapitulu **Analýza sekvence**, která slouží k identifikaci “území” každé postavy, jak jsou tato území důležitá pro vykreslení postav a jak oddělení míst a vzdálenost mezi nimi zdůrazňují vzdálenost mezi dospělými postavami. Pouze jedna postava — Miguel — dokáže procházet všemi místy (žádné z nich není přitom skutečně jeho, i Luísa vstoupí do jeho prostoru — kapitola 6).

* 2. Filmové postavy a herecké výkony

- Jaké postavy se ve filmu objevují? Jaký mají vztah k Miguelovi? Jak se k němu chovají?

Účelem těchto otázek by neměly být snahy o kategorická rozlišování mezi postavami, tedy jak se postavy odlišují ve vztahu k Miguelovi. Toto cvičení by mělo studentům spíše pomoci pochopit, že ve filmu nejsou pouze “dobré” nebo “špatné” postavy, ale že ve většině případů (a ve filmech, které přímo čerpají ze života) mohou být postavy “dobré” i “špatné” v návaznosti na složitost lidské povahy a pocitů.

- Rozlišit herecké výkony počínaje 20. kapitolou filmu: rozdělit je do dvou skupin (profesionální a neprofesionální) a diskutovat se studenty o rozdílech v jejich chování, jazyce, ve způsobu, jakým mluví.

- Sledovat postavu Joãa, ve **20. kapitole**, a popsat, jak se liší tím, jak stojí, jak vypadá, jak mluví, v porovnání se zbytkem filmu.

Tento návrh se přímo vztahuje k sekci “Skutečnost ve fikci” v kapitole **Filmové otázky**.

* 3. Zvuk a ticho ve filmu

- Ukázat scény **24** a **25**, kdy Miguel zjistí, že Luísa propustili z penzionu, až po chvíli, kdy Miguel vstoupí do jejího pokoje. Debatovat se studenty o tom, co se přihodilo Luíse.

Stejně jako Miguel, i diváci filmu, ve stejném věku, jen sledují a hádají, jaký mohla mít Luísa důvod, aby na sebe vzala vinu. Právě jeho pohled na Luísino gesto hovoří o důvodech, ke kterým se ale nahlas v rozhovoru s Martou nepřiznává.

- Promítněte scénu, ve které Luísa mlčky objímá Miguela. Diskutovat se studenty o tom, proč Luísa Miguelovi nic neříká a o významu jejího gesta. Proč Luísa mlčí? Jaká hudba hraje, když se objímají a kdy ji slyšíme v našich životech?

Tento bod přímo odkazuje na kapitolu **Analýza záběru**. Luísino gesto je zde náhradou za slova, která nedokáže vyslovit. Ve filmu gesto účinněji nahrazuje slovní vyjádření toho, co postava cítí. Použití ukolébavky je to, co nás na druhou stranu "tlačí" do vnitřního světa postav a ztraceného času: nevinnosti, která zde skončila.

* 4. Hudba ve filmu

- Diskutujte se studenty, jaké hudební nástroje ve filmu slyšeli. V jakých momentech se nástroje objevují?

Tento bod odkazuje na kapitolu **Filmové otázky – zvuk nám pomáhá lépe vidět**. Několik příkladů: flétna, která zahajuje film, tak jako někdo, kdo oznamuje příběh, který má začít, nebo setkání Miguela na terase s Luísou; bicí, které hraje, když Miguel zabije rybu a zároveň svoji nevinnost, bicí také doprovází hledání Joãa se zbraní v ruce; violoncello, které hraje u Marty, když zapadá slunce, a do obrazu, který by měl být klidný, vkládá tón hrozby. Nejedná se o dekorativní složku: slouží k dokončení toho, co nám obraz říká, nebo k odhalení něčeho, co před námi ukrývá.

* 5. Novinky, které tento film přinesl

- Znovu se podívat na závěrečné titulky a technické informace z filmu a diskutovat se studenty, kolik lidí bylo součástí týmu. Je to malý, nebo velký tým? Vybavte si filmové titulky, které dnes běží v televizi nebo v kině. Projděte si prohlášení Joaquimy Pinta a João Pedro Bénarda v kapitole **Souvislosti – svědectví a v Kontextech – řemeslná výroba**.

* 6. Portrét země

- Na základě kapitoly **Kontexty – Portugalsko na konci 80. let** diskutujte se studenty, do jaké sociální třídy patří každá postava. Kdo z nich má budoucnost ještě před sebou? Zdá se, že někdo už toho naopak prožil mnoho? V jakých obdobích každá postava žila před filmem? Načrtněte paralelu postav, které zažily konec diktatury a postav, které znají jen zemi momentu zrození demokracie, zemi, která je stejně stará jako oni samotní (Miguel).

V diktatuře jsou lidé nuceni mnoho věcí zatajovat, nevyznávají si ani své pravé pocity (samotná povaha diktátorského režimu se vyznačuje tím, že neexistuje svoboda projevu, tím pádem ani svobodné vyjádření pocitů). Diskuse nad tímto tématem přesahuje narativní interpretaci a studium postav: vytváří přímý most mezi způsobem života země – Portugalska – v 80. letech, krátce po skončení diktatury, a okamžiky před fází hospodářského a demokratického růstu.

INTERAKCE S OBRAZY, ZÁBĚRY A SEKVENCEMI

- Tato rubrika slouží k tomu, aby studenti reagovali na jednotlivé obrazy a interpretovali je.

* 1. Práce s fixními obrazy

- Na základě kapitoly **Téma filmu** identifikujte, co se v danou chvíli odehrává a jaký to má vliv na celý příběh filmu. O jaké postavy jde? Jaké jsou zde mezi nimi vztahy? Co konkrétně se odehrává na tomto záběru a jakým způsobem to změní filmové postavy? Jaký význam to bude mít na další dění ve filmu?

Kromě obrazu v této kapitole můžou být použity i jiné (můžou je vybrat sami studenti).

- Na základě kapitoly **Analýza fotogramu** vyberte jeden filmový obraz a zahajte diskuzi o kompozici záběru: rozsah zabírané postavy vzhledem k prostoru, kde se nachází, kam míří její pohled, jakým způsobem se vypořádá (nebo ne) s tím, jak se v této scéně zachová.

Vybraný příklad může posloužit jako téma k debatě o úloze detailních záběrů ve filmu: možnost natáčet hercovu tvář zblízka je tu proto, aby se přisoudila větší důležitost a více prostoru pocitům, které tvář ukrývá uvnitř.

- Na základě kapitoly **Inspirace** vyberte jeden filmový záběr a vyzvat studenty, aby se ho pokusili nakreslit na papír a vyjádřit jejich vlastní pohled na věc. Vytvoří se tak prostor pro kreativní práci, kdy každý nakreslí obrázek vyjadřující to, co si z filmu odnesl. Je možné také zahájit diskuzi o odkazech na jiné obrazy, jiné filmy, jiné umělecké formy nebo skutečnosti ze života studentů, na které si při sledování filmu vzpomněli.

* 2. Práce s pohyblivými se obrazy

- Záběr je to, co existuje mezi dvěma střihy jednoho obrazu. Existují ale i sekvence, které mají delší trvání, protože spojují několik záběrů a soustředí v sobě určitý okamžik filmu. O tomto rozdílu je možno debatovat na základě kapitol **Analýza záběru a Analýza sekvence**. Na základě filmových kapitol je možné debatovat o tom, jaké sekvence se podle jejich názoru ve filmu vyskytují a jak lze nejsilnější okamžiky akce rozdělit.

Tento návrh může studentům pomoci načrtnout emocionální mapu filmu a na základě její interpretace identifikovat nejen jednání postav, ale také to, co je motivuje takto jednat

- Většina záběrů ve filmu je fixních. Ale existují výjimky: v kapitolách 11 a 12 se kamera pohybuje v modu travelling, aby doprovázela tiché kroky Miguela a Luísy. Proč asi režisér vybral tento způsob? Které další momenty dokazují, že se režisér rozhodnul dát kameru do pohybu?

Paralela mezi těmito dvěma momenty, v pohybech kamery (když Luísa hledá Miguela a Miguel hledá její pokoj), pomůže studentům pochopit, že film dokáže vyjádřit to, co k sobě postavy cítí, a pomůže divákovi vytvořit mezi postavami hlubší spojení.

POUŽITÉ OBRAZOVÉ MATERIÁLY

str.3 portugalský plakát „kámen v kapse“ Uma Pedra no Bolso © António Correia / str. 7: foto režiséra Joaquimy Pinta © „Presente“ / str. 8: : Onde Fica a Casa do Meu Amigo?, Abbas Kiarostami © Facets Multimedia Distributor; Pedro o louco, Jean-Luc Godard © CinEd; Pauline à la plage, Eric Rohmer © Gaumont/ Columbia TriStar Home Video (GCHV); Conto de Verão, Eric Rohmer © MIDAS Filmes / str. 22, 23: 2 The Fighting Temeraire, J.M.W. Turner © The National Gallery, Londres; 4 Femme Assise, le dos tourné vers la fenêtre ouverte, Henri Matisse © The Montreal Museum of Fine Arts / str. 26: Readymade, Pop Dell'Arte © Candy Factory; Photo Pop Dell'Arte © Candy Factory / str. 28: Photo Miso Ensemble, Miguel e Paula Azguime © Miso Music Portugal

⁷ “A Face to Be Loved”/“J’ai un visage pour être aimé” (2015);

“Once I Was”/“Une fois” (2016)



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

CINED NABÍZÍ:

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

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

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



COOPERATIVA SOCIAL DE GEM

os filhos de
LUMIÈRE

