

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Audiovizuální studia

Centrum audiovizuálních studií

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**STATIČNOST V TVORBĚ PORTUGALSKÉHO REŽISÉRA MANOELA  
DE OLIVEIRY**

Mgr. Klára Trsková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Oponent práce: Sara Patrícia da Silva Pinheiro

Datum obhajoby: 11.9.2019

Přidělovaný akademický titul: bakalářský

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**FILM AND TV FACULTY**

Audiovisual Studies

Center for Audiovisual Studies

**BACHELOR THESIS**

**THE STATIC IN THE ARTWORK OF PORTUGUESE DIRECTOR  
MANOEL DE OLIVEIRA**

Mgr. Klára Trsková

Supervisor of the thesis: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Oponent of the thesis: Sara Patrícia da Silva Pinheiro

The date of defense: 11th of September 2019

Academic degree: BcA.

Prague, 2019

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

STATIČNOST V TVORBĚ PORTUGALSKÉHO REŽISÉRA MANOELA DE OLIVEIRY

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomantky

### **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Předmětem této práce je tvorba portugalského režiséra Manoela de Oliveiry (1908–2015). Práce přináší politicko-historickou kontextualizaci režisérova díla, a dále také a nástin úvah o portugalské identitě jako o předpokladu pro analytické uchopení Oliveirových snímků. Práce nalézá pojitko mezi Oliveirovou tvorbou a portugalským literárním modernismem. Klíčem ke čtení tvorby Manoela de Oliveiry je v tomto případě téma „statičnosti“, které se vztahuje ke konkrétním autorům portugalské literární tvorby a k dílům Manoela de Oliveiry. Při analýze vybraných snímků se zaměřuji na vyvázání filmů Manoela de Oliveiry z časovosti, dále na téma statičnosti při práci s hercem, kompozici mizanscény, její rámování a na práci s kamerou.

## **Summary**

The subject of this paper is the artwork of Portuguese director Manoel de Oliveira (1908–2015). The paper brings a political and historical contextualization of the director's work and an outline of reflections on Portuguese identity as a prerequisite for the analytical grasp of Oliveira's films. The work explores a red line between Oliveira's artwork and Portuguese literary modernism. The key to reading the works of Manoel de Oliveira is, in this case, the theme of “the static” that refers to concrete authors of the Portuguese literature and the work of Manoel de Oliveira. When analyzing the selected images, the work focuses on the release of Manoel de Oliveira's films from temporality, on the subject of the static when working with the actor, the composition of the *mise-en-scène*, its framing, and the work with the camera.

## Obsah práce

1. Úvod	8
2. Život a dílo Manoela de Oliveiry v kontextu portugalské kinematografie	10
3. Historicko-politický kontext tvorby Manoela de Oliveiry	14
3.1 První republika	14
3.2 Salazarismus a cenzura	15
4. Odraz portugalské kultury a identity v díle Manoela de Oliveiry	16
4.1 Mesianismus, metafora národa-lodi a Portugalska jako ostrovní země	17
4.2 Čtyři komplexy portugalské identity	18
5. Téma státičnosti	19
5.1 Státičnost v v portugalské literární tvorbě z období modernismu	20
5.2 Tematizace státičnosti v divadelní inscenaci Manoela de Oliveiry	21
6. Analýza vybraných filmových děl	21
6.1 <i>O Meu Caso (Můj případ, 1986)</i>	21
6.2 <i>Vale Abraão (Abrahámovo údolí, 1993)</i>	23
6.3 <i>Palavra e Utopia (Slovo a utopie, 2000)</i>	26
6.4 <i>Singularidades de uma Rapariga Loira (Výstřednosti jedné plavovlásky, 2009)</i>	28
7. Závěr	29
8. Filmografie Manoela de Oliveiry	31
9. Seznam použitých pramenů	33

## 1. Úvod

V této bakalářské práci se zabývám analýzou několika vybraných filmů z rozsáhlého celoživotního díla portugalského režiséra Manoela de Oliveiry. K výběru tématu jsem se rozhodla na základě předchozího studia portugalistiky, při němž jsem se seznámila se specifiky portugalské kultury a lusofonní kinematografie.

V práci nejprve představuji postavu Manoela de Oliveiry a snažím se jeho tvorbu uvést v kontextu vývoje portugalské kinematografie. Vzhledem k rozsahu práce jsem se rozhodla nepouštět se do bližší kontextualizace díla vzhledem k evropské či světové kinematografii. Dále uvádím krátký vhled do historicko-politické situace Portugalska 20. století, se kterou český čtenář nemusí být nutně obeznámen. V další části vysvětluji některé základní otázky portugalské identity a to, jak se k nim váže téma státnosti. Opět vzhledem k rozsahu práce upouštím od úplného výčtu všech konceptů portugalské identity a některé důležité složky vědomě vynechávám. Z rozsáhlé režisérovy filmografie jsem se potom pro analýzu snažila vybrat snímky, které by mohly reprezentovat různá časová a tematická tvůrčí období Manoela de Oliveiry. Zvolila jsem filmy *O Meu Caso* (*Můj případ*, 1986), *Vale Abraão* (*Abrahámovo údolí*, 1993), *Palavra e Utopia* (*Slovo a utopie*, 2000) a *Singularidades de uma Rapariga Loira* (*Výstřednosti jedné plavovlásky*, 2009)<sup>1</sup>. Při následné analýze vybraných snímků jsem se potom zaměřila na to, jak se státnost promítá do námětu filmů, mizanscény, do práce s kamerou a s hercem.

Manoel de Oliveira ve své filmové tvorbě často adaptoval kanonická díla portugalské literatury a zabýval se mimo jiné také základními otázkami portugalské identity. Nejčastěji bývá spojovaný s autorkami a autory, jakými byla Augustina Bessa-Luís, a dále například Camilo Castelo Branco nebo José Régio. Portugalská historie a kultura se pak skrze tyto literární adaptace přímo promítá nejen do námětů filmů Manoela de Oliveiry, ale také do způsobu, jakým své filmy konstruuje. V rozhovoru pro portugalskou Cinematecu uvedl, že on sám je „výsledkem svého temperamentu, kinematografických znalostí a své kultury, a všechny tyto vlivy se koncentrují v jeho filmové tvorbě.“<sup>2</sup>

Východisky mé bakalářské práce proto jsou kromě nástrojů filmové analýzy také současné reflexe portugalské identity, dějiny portugalské literatury a portugalské kinematografie. Tyto poznatky uvádím společně se základním přehledem o historickém, politickém a společenském vývoji na Iberském poloostrově, které jsou nutným předpokladem pro pochopení kontextu Oliveirovy tvorby. Na základě toho, že o tomto tématu dle mých informací ještě žádná jiná bakalářská či diplomová práce v českém akademickém prostředí

---

<sup>1</sup> V případech, kdy se mi nepodařilo dohledat český distribuční název, uvádím jméno filmu v českém jazyce ve vlastním překladu.

<sup>2</sup> Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981, s. 31.



nevznikla, krátce kontextualizují i celou portugalskou kulturní, společenskou a politickou situaci. Socio-ekonomický stav země měl totiž vždy velký vliv na portugalský filmový průmysl a produkci celovečerních filmů.

Téma statickosti jsem si potom zvolila na základě zkušenosti s portugalskou literární tvorbou z období modernismu, respektive s básníkem Fernadem Pessou. Fernando Pessoa je známý tím, že se pokusil navrhnout literární žánr tzv. *statického dramatu*. V práci se pokouším navrhnout myšlenku, že toto prizma můžeme použít i pro čtení díla Manoela de Oliveiry. Navrhuji, že kromě často zmiňované lyričnosti a reflexivnosti, je pro portugalskou identitu a umělecké vyjádření portugalských autorů důležitá také právě zmíněná statickost. Dle mého názoru tyto tři charakteristiky potom velkou měrou přispívají ke specifčnosti portugalské kultury.

Při analýze vybraných děl se opírám o pojmy známé z neoformalismu, které používají například filmoví teoretici a historici jako Kristin Thompsonová a David Bordwell. Zároveň bych však chtěla podotknout, že si uvědomuji, že vycházím ze své vlastní zkušenosti s portugalským kulturním prostorem, který ale nahlížím jako cizinec z venčí. Je tedy možné, že se dopouštím mnoha nepřesností. Zároveň si ale z pozice cizince mohu všimnout skutečností, které nemusí být rodilému mluvčímu zcela zřetelné, zde tedy vidím možný přínos této práce. Souhlasím s portugalskou teoretičkou Gradou Kilombou, která požaduje epistemologii, která bude zahrnovat sféru personálního a subjektivního, a bude vycházet ze specifické historické zkušenosti a reality, protože žádné neutrální diskurzy neexistují.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> KILOMBA, Grada. *Plantation Memories*. Münster: UNRAST-Verlag, 2016, s. 30.

## 2. Život a dílo Manoela de Oliveiry v kontextu portugalské kinematografie

Manoel de Oliveira se narodil 11. prosince 1908 v severoportugalském městě Portu. Celé jméno tohoto režiséra zní Manoel Cândido Pinto de Oliveira.<sup>4</sup> Pocházel z dobře situované rodiny portského průmyslníka. Studoval nejprve v Portu na Obecné koleji (Colégio Universal), později pokračoval na jezuitské koleji Nuno Alveše v Guardě v Galicii.<sup>5</sup> Díky tomu je vnímán nejen jako portugalský, ale také jako galicijský režisér. V mládí se Manoel de Oliveira věnoval automobilovým závodům, byl aktivním členem sportovních klubů, pilotem a portugalským šampionem ve skoku o tyči.<sup>6</sup> Skrze sport se také například seznámil s amatérským fotografem Antóniem Mendesem, s pozdějším kameramanem svých snímků ze 30. a 40. let.<sup>7</sup>

Rodné město Manoela de Oliveiry je úzce spojeno s ranou portugalskou kinematografií. První filmové projekce zde uspořádal obchodník Aurélio da Paz dos Reis v roce 1986.<sup>8</sup> V Portu bylo také v roce 1906 otevřeno první portugalské kino s názvem High-life, které Manoel da Oliveira navštěvoval.<sup>9</sup> K filmovému oboru se dostal poprvé jako herec v roce 1928. Italský režisér Rino Lupo, zaměstnanec produkční společnosti Gaumont, natáčel v Portu film *Fátima Milagrosa* a otevřel zde hereckou školu (Escola de Atores de Cinema). Manoel de Oliveira se do ní přihlásil pod pseudonymem Rudy Oliver.<sup>10</sup> V roce 1933 potom hrál vedlejší roli ve zvukovém filmu *A Canção de Lisboa* režiséra Josého T. Cottinelliho.<sup>11</sup>

Počátky kariéry filmového režiséra jsou u Manoela de Oliveiry spojené s vlnou tzv. městských symfonií – dokumentárních filmů, které se zaměřují na poetické aspekty městské krajiny.<sup>12</sup> V roce 1929 si Oliveira pořídil 35mm kameru a přizval ke spolupráci Antónia Mendese jako kameramana.<sup>13</sup> Film *Berlín, symfonie velkoměsta* (1927) Waltera Ruttmanna se pak stává impulzem k vytvoření Oliveirova prvního krátkého němého filmu, který se natáčel mezi lety 1929 a 1931 a nese název *Douro, Faina Fluvial (Práce na řece Douro)*.<sup>14</sup> Film se po

---

<sup>4</sup> Nedlouho po narození Manoela de Oliveiry proběhla v Portugalsku gramatická reforma, proto se můžeme setkat také s odlišným způsobem psaním jeho jména jako Manuel de Oliveira (přibližně do roku 1978).

<sup>5</sup> DIANA, Mariolina. *Manoel de Oliveira*. Milano: Il Castoro Cinema, 2001, s. 13.

<sup>6</sup> COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896–1962)*. Amadora: Instituto de cultura portuguesa, 1978, s. 60.

<sup>7</sup> CORREIA, Rute Silva. *Manoel de Oliveira: O Homem da máquina de filmar*. Alfragide: Oficina do livro, 2015, s. 62.

<sup>8</sup> COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896–1962)*. Amadora: Instituto de cultura portuguesa, 1978, s. 9.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>11</sup> DIANA, Mariolina. *Manoel de Oliveira*. Milano: Il Castoro Cinema, 2001, s. 13.

<sup>12</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2007, s. 189.

<sup>13</sup> COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896–1962)*. Amadora: Instituto de cultura portuguesa, 1978, s. 62–63.

<sup>14</sup> DIANA, Mariolina. *Manoel de Oliveira*. Milano: Il Castoro Cinema, 2001, s. 14–15.

jeho dokončení promítal na Pátém mezinárodním kongresu kritiky (V Congresso Internacional da Crítica) v Lisabonu, ale dobové portugalské publikum tento film kvůli jeho námětu, rychlému tempu a montáži přijalo s velkými rozpaky. Kladné zpětné vazby se potom Oliverovi dostalo například od portugalského spisovatele Josého Régia v časopise *Presença* (Přítomnost) nebo od francouzského filmového kritika Emilla Vuillermoze.<sup>15</sup>

V roce 1931 Leitão Barros přichází s filmem *A Severa* (*Severa*), a uvádí tak do Portugalska zvukový film.<sup>16</sup> Po nástupu zvukového filmu stál Manoel de Oliveira na straně zastánců němého filmu. Domníval se, že při hodnocení filmu je zapotřebí zvuk z filmu odstranit, a pokud by vizuální složka snímku nebyla dostatečně srozumitelná, daný film není dostatečně dobrým uměleckým dílem. Svůj názor později přehodnotil po shlédnutí filmu *Kronika Anny Magdaleny Bachové* (1968).<sup>17</sup>

Ve třicátých letech potom Manoel de Oliveira pracoval na několika krátkých filmech, které se buď nedochovaly, nebo je nedokončil. Po natočení celovečerního filmu *Aniki-Bobó* podle povídek Rodriguese de Freitas v roce 1942 se Oliveira na čtrnáct let odmlčel a věnoval se oblasti zemědělství. Znovu obrátil svou pozornost k médiu filmu až po smrti sestřenic jeho manželky. Zapůsobilo na něj fotografování mrtvého těla zemřelé během pohřbu, a začal poté uvažovat o filmu jako o prostředku zachycení a fixace lidského života. Oliveira od té doby kinematografii označoval jako „přízrak reality“.<sup>18</sup>

V natáčení filmů pokračoval Manoel da Oliveira až po stáži v Německu v laboratořích Agfa v Leverkusenu, kde se naučil pracovat s barevným filmovým materiálem, ten si zde také zakoupil a přivezl si ho s sebou do Portugalska (jednalo se o 35mm materiál Agfacolor).<sup>19</sup> V roce 1956 díky tomu natočil svůj první krátký barevný dokumentární film *O Pintor e a Cidade* (*Malíř a město*), následovali ho krátké filmy natočené na 16mm materiál Eastmancolor: nedokončený film *O Coração* (*Srdce*) a další snímek *O Pão* (*Chléb*).<sup>20</sup>

Společně s dalšími čtyřmi režiséry, kterými byli António Cunha Telles, Paulo Rocha, Fernando Lopes a José Fonseca e Costa, začal být Manoel de Olivera v průběhu 60. let známý jako autor portugalské filmové Nové vlny (Novo cinema).<sup>21</sup> V tomto období Oliveira

---

<sup>15</sup> COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896–1962)*. Amadora: Instituto de cultura portuguesa, 1978, s. 64–65.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>17</sup> BAECQUE, Antoine de, PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 99.

<sup>18</sup> ERICE, Víctor. *Manoel de Oliveira*. In: Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, s. 27–28.

<sup>19</sup> MATOS-CRUZ, José de. Manoel de Oliveira ou O Cinema Virtual. [online] 11.12.2008 [cit. 2019-07-05]. In: *Annualia 2005/2006*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005. Dostupné z: <https://annualia-verbo.blogs.sapo.pt/98124.html>

<sup>20</sup> BAECQUE, Antoine de, PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 197–198.

<sup>21</sup> BÉNARD DA COSTA, João. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT Correios, 1996, s. 76.

udržoval přátelské kontakty s významnými portugalskými intelektuály, například s již zmíněným spisovatelem z druhé vlny literárního modernismu José Régim. Jeho báseň a komentář tvoří součást snímku *As Pinturas do Meu Irmão Júlio (Malby mého bratra Júlia)*.<sup>22</sup> Dále se přátelil s Andrém Bazinem, filmovým kritikem a zakladatelem francouzského filmového časopisu *Cahiers du Cinéma*, se kterým korespondenčně konzultoval praktické otázky filmové výroby.<sup>23</sup>

V padesátých letech výrazně klesla portugalská produkce celovečerních filmů. Zanikla dvě filmová studia a v roce 1961 vznikl v Portugalsku už jen jediný film. Příčina mohla být ve složitém systému financování filmů a také v tom, že salazarovský režim (viz. kapitola 3.2) upřednostňoval televizi jako médium vhodné pro šíření státní ideologie. Vláda podporovala filmový průmysl jen velmi málo a pro získání státního příspěvku musel daný film „reprezentovat portugalského ducha“.<sup>24</sup> Zlom nastal z části díky stipendijní podpoře zájemců o filmovou režii. Filmovou kulturu v zemi potom podpořilo také uvádění retrospektiv portugalských a zahraničních tvůrců ve filmové instituci s názvem *Cinemateca Nacional* v Lisabonu<sup>25</sup> (spojení filmového archivu, muzea, knihovny a filmotéky). Důležitou roli sehrál portský filmový klub *Cineclube*, který v dubnu 1967 uspořádal spolu s lisabonskou nadací *Fundação Calouste Gulbenkian* přehlídku s názvem „*Semana do Novo Cinema Português*“ (Týden portugalského nového filmu).<sup>26</sup>

V roce 1961 začal Manoel de Oliveira natáčet druhý celovečerní film *O Acto da Primavera (Rituál jara)*, který dokončil v roce 1963 a získal za něj zlatou medaili na festivalu v Sieně.<sup>27</sup> Následovaly ho krátkometrážní filmy *A Caça (Hon, 1963)* a *Vila Verdinho (Vila Verdinho, 1964)*.<sup>28</sup> Od 70. let výrazně podporovala portugalskou filmovou produkci zmíněná kulturní nadace *Calouste Gulbenkian*. Mezi podpořené filmy patřil například i Oliveirův film z roku 1972 s názvem *O Passado e o Presente (Minulost a přítomnost)*. Portugalský filmový kritik António Roma nazývá toto období jako „*anos Gulbenkian*“ (roky *Gulbenkianu*), od roku 1974 ho potom vystřídal období filmu portugalské Karafiátové revoluce tzv. „*anos de Abril*“ (dubnové roky).<sup>29</sup>

---

<sup>22</sup> BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 198.

<sup>23</sup> BUISEL, Júlia. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Figueirinhas, 2002, s. 40–50.

<sup>24</sup> PINA, Luís de. Quando o cinema era novo. In: *Cinema novo português: 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1985, s. 8.

<sup>25</sup> PINA, Luís de. Quando o cinema era novo. In: *Cinema novo português: 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1985, s. 10.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>27</sup> Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981, s. 88.

<sup>28</sup> Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, s. 121.

<sup>29</sup> PINA, Luís de. Quando o cinema era novo. In: *Cinema novo português: 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1985, s. 13.

V průběhu 70. let realizoval Manoel de Oliveira dvě další literární adaptace: první byl film *Benilde ou a Virgem Mãe* (*Benilde nebo Panna Marie*, 1975) na základě textu Josého Régia a druhou adaptací se stal klasický román portugalského romantismu Camila Castela Branca s názvem *Amor de Perdição* (*Zhoubná láska*, 1978).<sup>30</sup> Jacques Passi tyto filmy společně se snímkem *O Passado e o Presente* (*Minulost a přítomnost*) nazývá trilogií zklamané lásky.<sup>31</sup> Randal Johnson spolu s dalšími teoretiky tuto trilogii rozšiřují na tetralogii a připojují k nim ještě film *Francisca* z roku 1981.<sup>32</sup> Podle teoretičky Luppi Bello v této tetralogii podává Oliveira zprávu o tom, že jsou k sobě muž se ženou přitahováni, protože touží po sjednocení. Toho ale nikdy nemohou dosáhnout. Jedná se totiž o původní formu „androgynní“ jednoty známé z řecké mytologie, která se sice již navždy ztratila, ale její ideál v lidech stále přetrvává. Zkušenost s tímto druhem nenaplnění pak lásku zamilovaných ještě umocňuje. Toto citové rozpoložení postav nakonec vede k tomu, že hlavní postavy obětují vše (včetně vlastního života jako ve filmu *Zhoubná láska*) jen pro lásku samotnou.<sup>33</sup>

V průběhu 80. let natočil Manoel de Oliveira několik dokumentárních filmů. První z nich je *Visita ou Memórias e Confissões* (*Návštěva nebo vzpomínky a zpovědi*, 1982), jehož projekci autor povolil až své smrti. O rok později tento snímek následovaly televizní dokumentární filmy *Lisboa Cultural* (*Kulturní Lisabon*) a dále *Nice... À propos de Jean Vigo* (*Nice... Na slovíčko s Jeanem Vigem*). Dalšími hranými celovečerní filmy z tohoto období jsou *Le Soulier de Satin* (*Saténový střevíček*, 1985), *O Meu Caso* (*Můj případ*, 1986) a *Os Canibais* (*Kanibalové*, 1988).<sup>34</sup>

V následujících letech uvedl Manoel de Oliveira do kin každým rokem jeden nový celovečerní film. V 90. letech jsou to snímky *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (*Ne, neboli marná sláva rozkazu*, 1990), *A Divina Comédia* (*Božská komedie*, 1991), *O Día do Desespero* (*Den zoufalství*, 1992), *Vale Abraão* (*Abrahámovo údolí*, 1993), *A Caixa* (*Krabice*, 1994), *O Convento* (*Klášter*, 1995), *Party* (*Party*, 1996), *Viagem ao Princípio do Mundo* (*Cesta na počátek světa*, 1997), *Inquietude* (*Neklid*, 1998) a *A Carta* (*Dopis*, 1999). Dále natočil dva hrané celovečerní snímky *Palavra e Utopia* (*Slovo a utopie*, 2000) a *Vou para Casa* (*Vracím se domů*, 2001). Následně režíroval dokumentární film s inscenovanými částmi *Porto da Minha Infância* (*Přístav mého dětství*, 2001), kde se vyrovnává s nostalgií po zmizelém světě

---

<sup>30</sup> BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 200–201.

<sup>31</sup> Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981, s. 71–78.

<sup>32</sup> JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007, s. 22.

<sup>33</sup> LUPPI BELLO, Maria do Rosário. A “Tetralogia dos Amores Frustrados”: amor e paixão no cinema de Oliveira. In: *Revista do CESP*. 2010, 30(43), s. 61. Dostupné z: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6515/5518>

<sup>34</sup> Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, s. 123–126.

svého dětství a dospívání. Následují hrané filmy *O Princípio da Incerteza (Počátek nejistoty, 2002)*, *Momento (Moment, 2002)* *Um Filme Falado (Mluvený film, 2003)*, *O Quinto Império (Pátá říše, 2004)* a krátký film *Do Visível ao Invisível (Od viditelného k neviditelnému, 2005)*.<sup>35</sup>

Dalšími Oliveirovými snímky jsou *Espelho Mágico (Kouzelné zrcadlo, 2005)*, francouzsko-portugalská koprodukce *Belle Toujours (Krásná dodnes, 2006)* a film s názvem *Cristóvão Colombo – O Enigma (Kryštof Kolumbus: Enigma, 2008)*.<sup>36</sup> V květnu 2008 získal Manoel de Oliveira za celoživotní dílo Zlatou palmu na festivalu v Cannes.<sup>37</sup> Díky tomu, že se věnoval filmu aktivně až do své smrti, proslavil se u široké veřejnosti jako ve své době nejstarší žijící režisér. Po tomto ocenění ve své kariéře dále pokračuje a uvádí celovečerní snímky *Singularidades de uma Rapariga Loira (Výstřednosti jedné plavovlásky, 2009)* a *O Estranho Caso de Angélica (Podivný případ Angeliky, 2010)*. Rok před svou smrtí natočil ještě poslední film *O Gebo e a Sombra (Gebo a stín, 2014)*.<sup>38</sup> Zemřel v Portu dne 2. dubna 2015 ve svých 106 letech a zanechal za sebou přes dvacet krátkometrážních a třicet dva celovečerních filmů.<sup>39</sup>

### 3. Historicko-politický kontext tvorby Manoela de Oliveiry

#### 3.1 První republika

Manoel de Oliveira prožil dětství v tzv. První republice, která byla v Portugalsku nastolena v roce 1910. Bylo to nestabilní období plné zásadních společenských změn. Portugalsko se v té době potýkalo s analfabetismem (odhaduje se, že číst a psát tehdy neumělo až 75 % obyvatel). Zavedla se proto povinná školní docházka od 7 do 10 let věku. Prohloubila se odluka církve od státu a vláda zrušila na školách povinnou výuku náboženství. Došlo i k dalším výrazným sociálním změnám, například k uzákonění práva dělníků na stávkou nebo zrušení šlechtických titulů.<sup>40</sup> Vládu se snažili destabilizovat odpůrci parlamentu a monarchisté.

---

<sup>35</sup> Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, s. 126–134.

<sup>36</sup> CORREIA, Rute Silva. *Manoel de Oliveira: O Homem da máquina de filmar*. Alfragide: Oficina do livro, 2015, s. 243.

<sup>37</sup> MATOS-CRUZ, José de. Manoel de Oliveira ou O Cinema Virtual. [online] 11.12.2008 [cit. 2019-07-05]. In: *Annualia 2005/2006*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005. Dostupné z: <https://annualia-verbo.blogs.sapo.pt/98124.html>

<sup>38</sup> CORREIA, Rute Silva. *Manoel de Oliveira: O Homem da máquina de filmar*. Alfragide: Oficina do livro, 2015, s. 243.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 239.

<sup>40</sup> BINKOVÁ, Simona. *Portugalsko*. Praha: Libri, 2004, s. 87–88.

Následovala série vládních převratů, po nichž se u moci střídali monarchisté a zastánci republiky.<sup>41</sup>

### 3.2 Salazarismus a cenzura

Nestabilní politická situace vyústila v nastolení fašistického režimu s názvem Nový stát (Estado Novo).<sup>42</sup> Tato pravicová diktatura v Portugalsku trvala od roku 1933 do roku 1975. Až do roku 1968 stál v čele režimu jako předseda vlády António de Salazar, a režim proto bývá označován jako tzv. salazarismus. Za tohoto režimu v portugalských školních třídách viselo jednoduché heslo, které v sobě dobře shrnuje tři základní ideologické pilíře státu: „Deus, Pátria e Família“ (Bůh, národ a rodina).<sup>43</sup> Bůh zastupoval podporu katolické církve a její provázanost s režimem, stát se rovnal pravicovému režimu Antónia de Salazara a rodina znamenala tradiční rodinu s konzervativními hodnotami. Důležitým aspektem režimu byla také otevřeně rasistická politika v portugalských koloniích v zámoří. Později po roce 1961 režim vedl vleklou koloniální válku na několika frontách v afrických zemích, které se snažily získat na Portugalsku nezávislost.<sup>44</sup>

V roce 1945 byla portugalskou vládou ustanovená cenzurní komise. Každý film jakéhokoliv formátu (16mm a 35mm, i 8mm a super 8) promítaný na území Portugalska potom musel obdržet licenci k projekci. Tu obdržel jen po schválení obsahu cenzorským úřadem.<sup>45</sup> V roce 1967 po Týdnu portugalského nového filmu podepsala skupina portugalských režisérů, včetně Manoela de Oliveiry, dokument určený pro nadaci Calouste Gulbenkian, ve kterém žádali o finanční podporu pro domácí filmové tvůrce a pojmenovali úskalí, kterým v zemi tehdy čelili filmoví producenti a zájemci o filmovou režii. Mezi mnoha distribučními a socioekonomickými problémy, podtrhovali také problém existence cenzury. Režiséři se domnívali, že se kvůli ní tvůrci vzdávají aktuálních témat. Zároveň podle nich už jen samotný fakt, že v Portugalsku cenzorský úřad fungoval, podkopával v zahraničí věrohodnost a autenticitu toho, co ve svých filmech zobrazovali.<sup>46</sup>

Manoel de Oliveira v salazarismu prožil prvních čtyřicet tři let své kariéry. Nijak výrazně proti ní nevystupoval, ale ani ji nepodporoval. Financování portugalské kinematografie bylo do

---

<sup>41</sup> KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: NLN, 2007, s. 355–361.

<sup>42</sup> BAECQUE, Antoine de. PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 227.

<sup>43</sup> COOK, Manuela. *Lusophonies asiatiques, Asiatiques en lusophonies*. Paris: Karthala, 2001, s. 112.

<sup>44</sup> BORGES COELHO, João Paulo. African Troops in the Portuguese Colonial Army, 1961-1974: Angola, Guinea-Bissau and Mozambique. In: *Portuguese Studies Review*. Cambridge: MHRA, 2002, X.(1), s. 135

<sup>45</sup> ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e censura em Portugal 1926–1974*. Lisboa: Arcádia, 1978, s. 32–33.

<sup>46</sup> Kolektiv autorů. *Cinema novo português: 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1985, s. 95–96.

velké míry na státní moci závislé a Oliveira měl proto problémy se sháněním prostředků na realizaci svých scénářů. Je velmi pravděpodobné, že právě z těchto důvodů mezi lety 1931 a 1963 natočil jen dva celovečerní filmy.<sup>47</sup> Přidělování státní finanční podpory tehdy spadalo pod Národní informační úřad (Secretariado Nacional de Informação, SNI). Oliveira požádal o finanční příspěvek pouze na jediný snímek, kterým byl film *O Acto da Primavera (Rituál jara)*. Po skončení natáčecích prací nařídil Oliveirovi úřad SNI změnu závěrečné scény. Kdyby úřadu nevyhověl, hrozilo mu odebrání finanční podpory, nedokončení snímku a vysoké dluhy. Musel proto změnit negativní závěr *Rituálu jara* (smrt tonoucího) na kladné vyznění (jeho záchranu). Po skončení diktatury Manoel de Oliveira vložil do filmu titulek upozorňující na tuto státem vynucenou úpravu.<sup>48</sup>

V porovnání s fašistickými diktaturami v jiných zemích popisuje Oliveira portugalský režim jako jeden z těch mírnějších. Přesto zde existovala státní policie (PIDE), která pronásledovala nepřátele režimu. V říjnu 1963 Manoela de Oliveiru na základě slov pronesených během debaty po projekci filmu *O Acto da Primavera (Rituál jara)* zatkli v Portu příslušníci PIDE a odvedli ho do vazby. Z vězení se dostal na přímluvu spřátelených politických činitelů.<sup>49</sup> Po tzv. Karafiátové revoluci a pádu diktatury 25. dubna 1974 pak Oliveira zrychluje tempo natáčení a mnohonásobně zvyšuje počet svých dokončených filmových realizací.

#### **4. Odraz portugalské kultury a identity v díle Manoela de Oliveiry**

Manoel de Oliveira a jeho tvorba v sobě zahrnuje úvahy o portugalské identitě respektive tom, co to znamená být Portugalcem v současném evropském prostoru s vědomím portugalské kolektivní historické zkušenosti. Pro pochopení motivu státnosti, který analyzuji v této bakalářské práci, je nutné nejprve stručně nastínit, jak o své kulturní identitě uvažují sami Portugalci. V následující kapitole uvádím záměrně jen vybrané teoretické koncepty, které jsou relevantní pro rozbor státnosti ve vybraných filmech Manoela de Oliveiry a upouštím od dalších velkých témat (například od širokého pojmu *saudade*).

##### **4.1 Mesianismus, metafora národa-lodi a Portugalska jako ostrovní země**

---

<sup>47</sup> JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007, s. 3.

<sup>48</sup> BAECQUE, Antoine de, PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 149.

<sup>49</sup> BAECQUE, Antoine de, PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 154–155.



Portugalsko nečeká na Mesiáše, Mesiášem je mu jeho vlastní minulost, přeměněná na nejpevnější a nejobsedantnější odkaz k jeho přítomnosti, schopná v okamžicích největší pochybnosti o sobě nahradit anebo dokonce představovat mytický horizont jeho budoucnosti.<sup>50</sup>

Portugalská identita je díky geografické poloze země úzce spjata s oceánem. „Není mnoho národů, k nimž by se tak dobře jako k Portugalcům hodilo přirovnání *lod'-národ* nebo ještě lépe *národ-lod'*, a to osudovou identitou a projektem, který ztělesnili, když se přemístili v prostoru a v čase, zároveň však *národ-lod'* neustále stejný, se sotva znatelnou odlišností, vytvářenou dějinami“,<sup>51</sup> dodává portugalský filozof Eduardo Lourenço.

V průběhu zámořských plaveb a koloniálního impéria dosáhlo Portugalsko rozlohy, která dalece překračovala jeho hranice. Lourenço dále připomíná, že Portugalsko v určitém okamžiku západní historie vykonávalo „zprostředkovací a a symbolicky mesiášskou roli“ a toto vědomí je „zkrátka jedinou a pravou identitou“<sup>52</sup> Portugalců. Manoel de Oliveira ve filmu *Slovo a Utopie (Palavra e Utopia)* Portugalce vykresluje jako „národ vyvolených poutníků, kteří se rodí malí“ (tedy do země s malou rozlohou), „ale umírají velcí“ (v zámoří mimo svůj rodný stát).<sup>53</sup>

Na souši sdílí Portugalsko hranice pouze s jedním státem, kterým je Španělsko. Od ztráty portugalského krále Šebestiána v bitvě u Alcácer Quibiru a následného vytvoření iberské unie v 16. století (1580–1640),<sup>54</sup> nemělo Portugalsko se Španělskem vždy dobré vztahy. Raději se proto kulturně vztahovalo ke geograficky vzdálenější Francii.<sup>55</sup> Je možné, že právě v tomto období vznikla představa, že Portugalsko je ostrov, který se ke zbytku Evropy otáčí zády. Podle filozofa Eduarda Lourença existovala totiž od nepaměti vedle centrální evropské reality i druhá Evropa – o trochu méně evropská.<sup>56</sup> V portugalské literatuře nalezneme také představu celého Iberského poloostrova jako samostatného ostrova, který má zbytkem evropského kontinentu společného velmi málo. Například v románu *A Jangada de Pedra (Kamenný vor)* nobelisty Josého Saramaga se iberská část Evropy fyzicky odtrhne od zbytku světadílu a odpluje pryč.

Důležitým prvkem portugalské kultury je potom víra v tzv. šebestianismus, který se rozvinul právě v průběhu zmíněného období Iberské unie, kdy Portugalsko ztratilo svou nezávislost. Šebestianismus je velmi zjednodušeně přetrvávající mystická víra v návrat krále

---

<sup>50</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Chaos a nádhera*. Praha: Dauphin, 2002, s. 16.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>53</sup> *Palavra e Utopia* [česky *Slovo a utopie*] [film]. Režie Manoel de OLIVEIRA. POR, 2000, 00:50:30.

<sup>54</sup> BINKOVÁ, Simona. *Portugalsko*. Praha: Libri, 2004, s. 46–47.

<sup>55</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Chaos a nádhera*. Praha, Dauphin, 2002, s. 28–29.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 25.

Šebestiána z bitvy u Alcácer Quibiru. Stává se inspiračním zdrojem i pro identitární úvahy portugalských autorů 20. století, ať už se jedná o básníka Fernanda Pessou nebo současného autora Almeidu Fariu.<sup>57</sup> Mytizovanou postavu krále Šebestiána zpracovává Oliveira ve svém filmu *O Quinto Império (Pátá říše)*.

## 4.2 Čtyři komplexy portugalské identity

Miguel Real v eseji *Smrt Portugalska* navrhuje hovořit o „čtyřech portugalských kulturních komplexech“, které se zformovaly v průběhu historického vývoje Portugalska.<sup>58</sup> I když si tyto úvahy vzniklé v různých historických epochách v některých momentech protirečí (například bohem vyvolený národ a podřadná zaostalá země), mohou i nadále existovat vedle sebe. První komplex Miguel Real popisuje jako existenci navzdory někomu jinému. Portugalsko je zde nahlíženo jako osamělá země, která vzdoruje římskému působení.<sup>59</sup> Vymezování se vůči jinému státu nalezneme také u filozofa Eduarda Lourença, který popisuje Portugalsko jako „státeček sevřený mezi Kastilií a oceánem“.<sup>60</sup>

Druhým komplexem je přemýšlení o sobě jako o nadřazeném a vyvoleném národu, který bude šířit křesťanskou víru a stane se základem pro tzv. Pátou říši (Quinto Império) – tedy Království boží na zemi. Tyto úvahy vznikly v průběhu zámořských plaveb a později se ve 20. století promítají do adorace města Fátimy, kde došlo k údajnému zjevení Panny Marie. Toto malé portugalské město pak Portugalci nazývají „oltářem světa“.<sup>61</sup> Jedná se tedy o jistý druh mesianismu, který lze nalézt již v barokních kázáních jezuitského pátera Viery a později i znovu u básníka Fernanda Pessoy. Manoel de Oliveira toto téma a Vierovo působení v Portugalsku a v Brazílii reflektuje ve filmu *Palavra e Utopia (Slovo a utopie, 2000)*. Fenoménu páté říše potom později věnuje stejnojmenný snímek *O Quinto Império (Pátá říše, 2004)*.

Další komplex určitého sebemrškačství pochází z 18. století, přispělo k němu jistě i zničení hlavního města Lisabonu vlnou tsunami v roce 1755. V průběhu obnovy Lisabonu za vlády osvícenského absolutismu markýze Pombala se Portugalsko chápe jako zaostalá podřadná země na konci Evropy. Tento komplex poníženého národa nazývá Miguel Real jako pombalovský.<sup>62</sup> K tomuto komplexu lze ještě přiřadit představu života v Portugalsku jako života v očisti, kde nikdo nechce ani do nebe, ani do pekla. Všechno se zdá být umírněné, nikdo

---

<sup>57</sup> ALMEIDA FARIA, Benigno. *O Conquistador*. Caminho, 1990.

<sup>58</sup> REAL, Miguel. *A Morte de Portugal*. Prior Velho: Campo das Letras, 2008, s. 11.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>60</sup> PLAV – *Měsíčník pro světovou literaturu: Portugalsko: Moře literatury*. Praha: Občanské sdružení Splav!, 2009, V.(10), s. 1.

<sup>61</sup> REAL, Miguel. *A Morte de Portugal*. Prior Velho: Campo das Letras, 2008, s. 13.

<sup>62</sup> REAL, Miguel. *A Morte de Portugal*. Prior Velho: Campo das Letras, 2008, s. 14.

nemá velké ambice, nadšení a zápal pro věc.<sup>63</sup> Toto téma pak Oliveira film zpracovává v krátkém filmu *A Caça* (Hon, 1963).

Posledním znakem uvažování o tom, co je bytostně portugalské je to, že se portugalská kultura podle Miguela Reala vyznačuje kulturním kanibalismem, protože do sebe snadno vstřebává různé zahraniční kulturní vlivy.<sup>64</sup> To můžeme v tvorbě Manoela de Oliveiry ilustrovat na umístování známých děl zahraničních umělců a hudebníků do fikčních světů jeho filmů. Ty se zde objevují v mizanscéně v podobě reprodukcí slavných obrazů (*Abrahámovo údolí*, *Můj případ*) nebo jako intradiegetické melodie, které reprodukují postavy snímků (*Abrahámovo údolí*, *Výstřednosti jedné plavovlásky*).

## 5. Téma statičnosti

O tématu statičnosti – ve významu něčeho nehybného, odpočívajícího, stojícího v čase – při následující filmové analýze přemýšlím na několika rovinách. Prvně je to práce s hercem, jeho hereckým projevem a gesty. Za druhé je to kompozice mizanscény, její rámování a způsob snímání. Dále mě také zajímá statičnost vzhledem k časovému horizontu, respektive vyvázání Oliveirových děl z časovosti. Jeho postavy se často nacházejí v době, kterou nelze blíže specifikovat. Oliveira v jednom fikčním světě prolíná narážky na různá časová období, čímž znesnadňuje (či úplně zamezuje) snahám o zařazení narativu do konkrétního historického období.

Zvolené téma statičnosti vnímám jen jako jeden z mnoha možných způsobů, jak lze o Oliveirově snímáních mluvit. Díky vymezení konkrétního tématu se mi zúžilo jinak značně široké interpretační pole a přístup k analýze jednotlivých filmů byl potom výrazně snazší. Východiskem k výběru tématu byla statičnost, která se objevuje v portugalské literatuře první poloviny 20. století v dramatické tvorbě básníka Fernanda Pessoy. K dílu Fernanda Pessoy se potom podle mého názoru také vztahuje Oliveirova divadelní inscenace *De Profundis*.

---

<sup>63</sup> FOSECA, M. S. *Um filme de Manoel de Oliveira*. In: *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981, s. 115.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 16.

## 5.1 Statičnost v portugalské literární tvorbě z období modernismu

Portugalský básník Fernando Pessoa (1888–1935) se ve své literární tvorbě zabývá podobnými tématy osobní identity ve vztahu k identitě národa jako Manoel de Oliveira na poli filmu. Nalezneme u něj zmíněná témata portugalské identity (či její komplexy v pojetí Miguela Reala): promýšlení příchodu Páté říše, vlastní pojetí katolické víry a rituálů s ní spojených, či zpracovávání zahraničních literárních vlivů. Dále se u Fernanda Pessoy objevuje pocity, že pro Portugalsko „neexistuje žádná konkrétní budoucnost“<sup>65</sup>, který lze nalézt také u Manoela de Oliveiry. Provázanost obou autorů se posiluje i intertextuálními odkazy, které Manoel de Oliveira používá. V dokumentárním filmu *Přístav mého dětství* se Fernando Pessoa objevuje v archivních záběrech a ve snímku *Výstřednosti jedné plavovlásky* jedna z postav recituje úryvek z Pessovy básně.<sup>66</sup>

Fernando Pessoa podobně jako Manoel de Oliveira zabývá promýšlením statičnosti ve vztahu k divadlu. Vytváří si potom vlastní dramatickou formu, kterou nazývá *statické drama* a podle jeho zákonitostí píše symbolickou hru *Námořník*. Thiago Sogayar Bechara potom připomíná, že už samotné Pessovo spojení statičnosti a dramatičnosti je kontradikcí, protože řecké slovo označující „drama“ v sobě již obsahuje moment akce či děje.<sup>67</sup>

Na začátku dramatu Pessoa uvádí, jak by mělo vypadat ideální scénické zpracování jeho hry. Jednalo by se o kruhovou místnost umístěnou na starobylém hradě. Do této místnosti bez rohů umísťuje Pessoa tři staré ženy, které bdí u mrtvoly mladé dívky. O těchto nočních strážkyních u mrtvé se ve hře nic bližšího nedozvíme.

Druhá: Po celé dlouhé roky, den za dnem si ten námořník v nepřetržitém snu budoval svůj nový rodný kraj... Každý den kladl další snový kámen té nemožné stavby... Brzy měl obsáhnout zemi, kterou už tolikrát prošel. Už tisíce hodin, jak vzpomínal, prochodil po jižních březích. Věděl, jak se zbarvují červánky v jednom severním zálivu i jak sladké je vplouvat pozdě v noci s duší pohrouženou do šepotu vod, jež rozčesává jeho loď, do velkého jižního přístavu, kde snad šťasten kdysi strávil tu domnělou ze svých mladostí...<sup>68</sup>

Ženy jsou vyvázané z běhu času a jejich funkce v dramatu spočívá v jejich orálním vyprávění. Jedna z nich vypráví svůj sen o námořníkovi, ke kterému potom odkazuje i název dramatu. Neznámý námořník se ztratil a ztroskotal na ostrově, kde snil o své rodné zemi,

<sup>65</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Chaos a nádhera*. Praha, Dauphin, 2002, s. 16.

<sup>66</sup> Ve filmu zazní báseň Fernanda Pessoy *Pastýř stád* (*O Guardador de Rebanhos*, 1925): *Singularidades de uma Rapariga Loira* [česky *Výstřednosti jedné plavovlásky*] [film]. Režie Manoel de OLIVEIRA. POR, 2009, 00:23:30.

<sup>67</sup> BECHARA, Thiago Sogayar. *O marinheiro (de) Fernando Pessoa: heranças clássicas do drama estático*. Lisboa: Edições Colibri, 2018, s. 28.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 69.

kteřou nikdy neměl, a snil tak dlouho, až si ji celou postavil. Jednou se však unavil a přestal snít, a když potom na jeho opuštěný ostrov konečně přijela loď, námořník už tam nebyl. Sen to byl „tak opravdový, že nemá žádný smysl“.<sup>69</sup> Hlavní postava námořníka může být potom metaforou vykořeněné portugalské identity, která si uvědomuje vlastní odlišnost.

## 5.2 Tematizace statičnosti v divadelní inscenaci Manoela de Oliveiry

V roce 1987 inscenoval Manoel de Oliveira jeden z textů spisovatelky Augustiny Bessy Luís do podoby divadelního představení. Hra nesla název *De Profundis* a hrála se v červenci 1987 na festivalu Teatro de Santarcangelo v italském městě Santarcangelo di Romagna.<sup>70</sup> Východiskem hry je nešťastná událost: jeden muž spadne do studně, a jelikož se ze svého nedobrovolného vězení nemůže dostat ven, má mnoho času na přemýšlení. Manoel de Oliveira na scénu umístil transparentní válec, uvnitř kterého se herec v průběhu představení nachází.<sup>71</sup> Zde můžeme tedy nalézt paralelu se zmíněným umístěním Pessoaova *Námořníka* do kruhové místnosti.

## 6. Analýza vybraných filmových děl

### 6.1 *O Meu Caso (Můj případ, 1986)*

Manoel de Oliveira používá ve svých filmech specifické zcizovací postupy, jakými jsou například poukazování na proces filmového natáčení, často také pracuje se statickou kamerou připomínající inscenované „živé obrazy“ (*tableaux vivants*). Dále také klade velký důraz na mluvenou řeč. Jedním z filmů, kde Manoel de Oliveira prozkoumává hranice, jak daleko může při posilování takových postupů zajít, je jeho snímek *O Meu Caso (Můj případ)* z roku 1986.<sup>72</sup>

Práce s kamerou v tomto snímku je velmi specifická, režisér nepoužívá detailní záběry, pouze celky a polocelky. Kamera sice občas pomalu švenkuje a přerámovává záběr, ale většinou zůstává zcela statická a nesleduje herce pohybujícího se mizanscénou. Místo toho se postavy o své místo před kamerou přetlačují a strkají se mimo rám záběru. Jejich herecké výstupy jsou velmi dramatické (až excentrické), používají hlasité deklamativní promluvy a přehnaná gesta.

---

<sup>69</sup> PESSOA, Fernando. *Za noci našeho bytí*. Praha: Torst, 1995, s. 70.

<sup>70</sup> BAECQUE, Antoine de, PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999, s. 207.

<sup>71</sup> BUISEL, Júlia. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Figueirinhas, 2002, s. 120–124.

<sup>72</sup> OVERHOFF FERREIRA, Caroline. *Dekalog2*. Columbia: Wallflower Press, 2008, s. 106.

Film *O Meu Caso (Můj případ)* je inspirovaný stejnojmennou povídkou portugalského spisovatele Josého Régia. Manoel de Oliveira při vytváření scénáře vycházel také z dramatického textu Samuela Becketta a z biblické knihy Jób. Snímek vznikl v portugalsko-francouzské koprodukci, část štábu i herců jsou francouzského původu. Celé znění filmu je potom ve francouzštině s portugalskými titulky – zde se projevuje výše zmíněná kulturní provázanost Portugalska s frankofonním prostorem.

Oliveira při promýšlení vztahu mezi divadlem a filmem došel k závěru, že kinematografie neexistuje a film vnímat jako součást divadla. Kinematografii potom Manoel de Oliveira chápal pouze jako prostředek audiovizuální fixace divadelního představení. Divadlo je ze své podstaty ale rychlé a efemérní jako lidský život – a film jako fixované představení se naproti tomu stává dílem trvanlivým.<sup>73</sup> Ve filmu *Můj případ* se pak setkáme s praktickým promýšlením tohoto vztahu. Manoel de Oliveira zkoumá pomezí přechody mezi divadelním představením, jeho audiovizuálním záznamem a filmovou tvorbou.

V úvodu rozpoznáváme prostor divadelního hlediště, kamerovou techniku a štáb. Mizanscéna je komponovaná jako buržoazní salón s pianem, paravány, křesly a čínskými tapisériemi na zdech. Film můžeme číst podle klasické pětidílné výstavby dramatu. Extradiegetický hlas nás v expozici upozorňuje na probíhající filmové natáčení. V průběhu filmu je děj dále narušován podobnými reflexemi procesu filmové výroby a dochází k opakovanému prolínání rejstříků dramatických a filmových výrazových prostředků.

Následuje kolize, kterou symbolizuje spor mezi umělcem a vrátným. Vrátný má postiženou ženu a bojí se o místo, nemůže nechat vetřelce na jevišti. Umělce to však nezajímá, protože sleduje jen své vyšší záměry a cíle. Jejich konflikt eskaluje, přichází postava herečky a servilního debutujícího režiséra komedií, který pravděpodobně prvnímu umělci jeho dílo ukradl. Zbytek divadelního jejich sporu němě sekunduje v pozadí. Celý zbytečný spor ukončuje vstup rozčileného diváka z prostoru hlediště. Muž si přišel do divadla odpočinout a zapomenout na vlastní problémy, nezajímá ho *případ* každého z nich.

Pro tento film je potom zcela zásadní užití repetic. Všechny zmíněné postupy se objasní po druhé klapce, kdy se celá scéna odehraje znovu, avšak zmizí z ní barva a mluvené slovo. Ocitneme na ploše němému černobílého filmu, který doprovází jen zvuková stopa v podobě drnčení promítačky a poetického extradiegetického komentáře. Iritující prostředky z první části náhle dávají smysl – gesta, kostýmy, líčení i kompozice obrazu připomínají totiž raný film, a především německý expresionismus. Jakoby se zde Oliveira pozastavoval nad tím, jaký může být výsledek toho, když se k ranému filmovému umění připojí nové významové prostředky zvuku a barvy bez toho, aniž by se znovu přehodnotilo filmové médium jako celek.

---

<sup>73</sup> ERICE, Víctor. *Manoel de Oliveira*. In: Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, s. 30.

V tomto námětu se projevují Oliveirovy kořeny v éře němého filmu a následná nutnost nového promýšlení zvukové složky děl od 30. let.

Po třetí klapce se opětovně setkáme se stejným prostorem salonu a stejnou hereckou akcí, tentokrát je však zvuk zcela deformovaný a hercům není vůbec rozumět. Původní scénář naruší nový muž, který přijde do salonu s promítačkou a začne na zadní stěnu promítat záběry z války, hořekující ženy, vyhublé africké děti a ptáky umírající v ropných skvrnách. Herci se již nehádají a všichni sledují projekci doprovázenou veselým klavírním trylkováním, celý výstup skončí obrazem Picassovy Guernicy. Tato část může mít jistě více interpretací, nabízí se však předěl v historii filmu s nástupem televizního vysílání. Toto médium vneslo do měšťáckých salonků i obyčejných domácností zábavu v podobě každodenního přídělu nových katastrofických obrazů z celého světa.

Poslední opona připomínající Munchův výkřik, odhaluje mizanscénu s dystopickou městskou krajinou se zničenými automobily a troskami. Zde sedí Jób s tváří plnou boláků, jeho přátelé a manželka, která ohybného Jóba vybízí, ať prokleje Boha a zemře. Způsob snímání se již mění, kamera používá pomalé nájezdy na detail hovořících úst. Statičnost se tentokrát přesouvá na hereckou akci. Jób ani jeho žena neopouštějí své fixované pozice u doutnajícího sudu. Na konci se objeví Bůh v podobě hlasu, světla a blesků v hledišti. Jób je po přestálé zkoušce odměněn dlouhověkostí a bohatstvím, divadelní kulisy se mění na čisté italské renesanční město se sborem, konfetami a reprodukcí obrazu Mony Lisy. Skrze její notoricky známý úsměv se přeneseme ze sledovaného prostoru jeviště na šumící obrazovku kamerového štábu v hledišti. Film tedy znovu končí tematizací procesu natáčení a upozorněním na to, že scéna předváděná na divadelním jevišti se stává fixovaným filmovým produktem.

## **6.2 Vale Abraão (Abrahámovo údolí, 1993)**

Námětem snímku *Vale Abraão (Abrahámovo údolí, 1993)* byla povídka Augustiny Bessy-Luís. Režisér v tomto snímku transponoval román *Paní Bovaryová* na vinice kolem řeky Douro.<sup>74</sup> Historické období, ve kterém se tato transpozice odehrává, nelze jednoznačně určit. Manoel de Oliveira na začátku snímku předestírá, že by se mohlo jednat o fikční svět zasazený 18. století, a částečně tomu potom přizpůsobuje také kostýmy postav. Tento předpoklad ale ihned opětovně vyvrací a do vyprávění umisťuje odkazy na období 2. poloviny 20. století (postavy komentují společenské změny po revoluci v roce 1974). Může se tedy jednat o statický svět vyvázaný z lineárního historického času.

---

<sup>74</sup> RODRÍGUEZ, Xurxo Gonzáles. As paisaxes do tempo en Manoel de Oliveira. In: Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, s. 70.

Téma statickosti portugalského venkova se ve snímku odráží na mnoha úrovních. Kamera zůstává statická a pohybuje se pouze tehdy, když několikrát snímá krajinu při jízdě z vlaku, zde se snímání mění na dynamické (lze nalézt podobnost s Oliveirovým prvním filmem *Práce na řece Douro*). Zbytek snímku tvoří dlouhé komponované záběry připomínající krajinomalby, které doprovází záběry na dialogy mezi postavami. Střídají se zde však typy objektivů, které mění hloubku záběru.

Spolu se stopáží filmu se nehybná krajina snaží částečně přiblížit životnímu rytmu buržoazní venkovské společnosti. Statické záběry zobrazují kamenná sídla, každé s vlastní kaplí, která stojí osamoceně podél řeky. V každém panském domě se nachází množství nepoužívaných pokojů, lenošek, růženců a domácích oltářů se soškami mučedníků a svatých. Z portrétních obrazů dohlížejí na správné mravy živých oči jejich prapředků. Moderní způsoby sem pomalu prosakují z „té druhé Evropy“, která slovy jedné z postav „sama sebe žene do záhuby“.<sup>75</sup> Chování potomků dřívějších šlechtických rodů se posouvá jen velmi zvolna směrem k současnosti. Slovo moderní je pro postavy synonymem ohrožujícího.<sup>76</sup>

Hlavní postava mladé dívky Emy (připomínající Nabokovu Lolitu) je dobrým cílem pohledu druhých, ale ne není stvořena k pohybu. Její chůze je kulhavá a namáhavě trhavá, když však nehybně stojí či sedí, sklízí od přítomných mužských postav neustálé komplimenty na svou bezchybnou krásu. Ještě jako dítě je předvedena ke zhodnocení svého zevnějšku před dvě stárnoucí bohaté dámy. Dámám konvenuje její krása, ale nelíbí jim její přílišná drzost a hříšná smyslnost. Ema jim odpovídá širokým úsměvem, který připomíná prohlížení chrupu při dražbě koně.<sup>77</sup> Nejlépe by tedy Ema posloužila svému společenskému účelu jako němý portrét či socha, když se však snaží vymanit z role statického objektu pro mužský pohled, zapříčiní to v jejím manželském životě nesoulad. Konzervativním hodnotám „domů s velkou tradicí“,<sup>78</sup> jak je hrdě nazývá místní majordomus, se sice Ema snaží od dětství vzepřít, ale přesně neví, jakým způsobem by to udělala. V dětství ji například teta varuje, že jako žena nemá číst knihy, ale více se modlit. Její rozhodnutí nesledovat nadále tradiční konzervativní hodnoty vyjadřuje v momentu obratu, kdy si při světle svíčky prohlídne svůj odraz v zrcadle. Od té chvíle začne vyhledávat a navazovat mimomanželské vztahy, přesto potýká s vnitřní prázdnotou a nudou všedního života, který se míjí s jejími sny a představami. Druhý moment zrcadla se vyskytuje v závěru filmu, když se Ema rozhodne opustit své dcery a zemřít.<sup>79</sup>

V kontrastu se statickou Emou, která se snaží marně najít vytržení z nečinnosti a nudy venkova, stojí postava jejího staršího manžela Carlose. Ten pracuje jako lékař a narodil od

---

<sup>75</sup> *Vale Abraão* [česky *Abrahámovo údolí*] [film]. Režie Manoel de OLIVEIRA. POR, 1993, 02:58:00.

<sup>76</sup> Tamtéž, 02:43:00.

<sup>77</sup> Tamtéž, 00:22:25.

<sup>78</sup> Tamtéž, 02:20:00.

<sup>79</sup> *Vale Abraão* [česky *Abrahámovo údolí*] [film]. Režie Manoel de OLIVEIRA. POR, 1993, 03:09:43.



Emy nemusí trávit čas přemýšlením o své identitě, jeho role ve vesnické společnosti je zcela jasná. Při plnění společenských rituálů místních vyšších vrstev není šarmantním bavičem a klimbá v křesle. Snaží se získat si přízeň své ženy, ale ta jím právě kvůli jeho vystupování na plesech a večírcích postupně začíná pohrdat. Manoel de Oliveira v úvodním extradiegetickém komentáři objasňuje název filmu: starozákonní Abrahám měl ve zvyku k řešení svých problémů využívat krásu své ženy Sary.<sup>80</sup> Podobně Carlos vyřešil svoji vdovskou osamělost a krizi středního věku sňatkem s o mnoho let mladší Emou.

Když kvůli svým milostným aférám nemůže Ema dostát roli správné manželky a matky, ostatní postavy jí předpovídají tragický konec. Emina statická gesta, mimika a pohledy vzhůru často připomínají pietní sochy Panny Marie. Ostatní herci taktéž používají gesta odkazující na výtvarné ztvárnění katolických mučedníků a světců. Režisér zde také pracuje s upřeným pohledem postavy přímo do kamery,<sup>81</sup> čímž narušuje plynulost vyprávění a znejistňuje divákovu důvěru v existenci fikčního světa filmu.

Režisér v tomto snímku dále rozvádí své téma rozdělení původního člověka-androgyna na jeho mužskou a ženskou polovinu. Tento moment, který zkoumal již ve zmíněné tetralogii filmů o zklamané lásce, a dále pak v dokumentu *Porto da Minha Infância (Přístav mého dětství)*. Platonická (či snad platónská) touha po lásce nemůže v ordinárním manželském svazku dojít naplnění. Podobně jako jmenovkyně hlavní postavy filmu, Flaubertova literární postava paní Emy Bovaryové, si Ema svou představu o lásce vytvořila na základě romantických románů.

Ve filmu se často reflektuje vztah mezi sluhou a pánem, který na portugalském venkově zůstává po staletí stejný. Každý člen tamější společnosti od narození tuší, kde je jeho místo. Ačkoliv se děj snímku odehrává již po Karafiátové revoluci, služky nadále drhnou prádlo v kamenných kádích ve studené vodě. Pračku nemá Ema jen pro to, že její hluchoněmá služka, „věrná jako pes“, by neměla co na práci. Situace připomíná osud propuštěných otroků, kteří raději nadále zůstávají u svého pána, protože nemají, kam jít. Ema si jednou pro zábavu také zahraje na služku a vytírá bosa podlahu před domem, ale u majordoma to vyvolává jen blahosklonné úsměvy. Přestože ke konci života Ema neoplývá závratným majetkem a potřebovala by finanční pomoc, nemůže ji přijmout od starého sluhy, který zbohatl v Anglii. Nadále si udržuje způsob, jak jednat s ním jednat s panskou nadřazeností. Zakonzerované uspořádání dominantních a submisivních společenských vztahů v odlehlejších částech země, reflektují i další portugalští tvůrci. Dobře charakter situace vystihuje například spisovatel José Cardoso Pires ve svém románu *O delfinu*<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Tamtéž, 00:00:26.

<sup>81</sup> Tamtéž, 00:34:26.

<sup>82</sup> Český román vyšel pod názvem *Zámek u jezera*, 1974 a *O Delfínu*, 1998.

### 6.3 *Palavra e Utopia (Slovo a utopie, 2000)*

Ve filmu *Palavra e Utopia (Slovo a utopie)* z roku 2000 zachycuje Manoel de Oliveira část života jezuitského pátera Antónia Vieiry. V Oliveirově podání je to energický katolický kněz, který již na začátku 17. století rozpoznává nerovnost práv evropských kolonizátorů, indiánského obyvatelstva a černochů dovážených do Brazílie na otrockou práci. Může se tak zařadit k předchůdcům hnutí teologie osvobození, která se v rámci katolické církve v Jižní Americe rozvíjela od 60. let 20. století. Proti nelidským praktikám vystupuje ve svých kázáních, která pronáší i v brazilských v domorodých jazycích. Zatímco se většina Portugalců drží starých pořádků, Vieira se snaží pomocí politických intervencí změnit uspořádání tehdejší koloniální společnosti na území Brazílie. Vydává se na dlouhé diplomatické cesty a snaží se přesvědčit vládnoucí panovníky, aby neutěšenou situaci změnili. Později Vieira připojuje ke svým tématům také obhajobu Židů či nuceně pokřtěných Židů (tzv. novokřesťanů), kteří v byli v Portugalsku pronásledováni inkvizicí.

Dále se Manoel de Oliveira ve filmu *Slovo a utopie* zaměřuje na reflexi portugalského mýtu Páté říše (Quinto Império), která měla podle popěvků prorockého ševce Bandarry nastat po smrti krále Jana IV. Portugalského. Tento moment nás opět vrací do doby baroka 17. století, baroka ve významu nepravdivosti a nesouladu.<sup>83</sup> Vierova víra v mesianistický příchod Páté říše včele s Portugalci nesouzní s jeho k příslušnosti k jezuitskému řádu. Jeho kázání, ve kterém vypráví o cestě lodí do Evropy a střetu s mořskou příšerou, zase kontrastuje s jeho jinak pokrokovými názory na abolicionismus nebo na katechezi v domorodých jazycích. Tyto momenty kontradikcí režisér vyhledává a záměrně je zdůrazňuje. Skrze nesoulad v jednání a vystupování hlavní postavy potom Oliveirův snímek postihuje kontrasty celého jednoho historického období.

Vieirovy plamenné projevy, které by mohly ohrozit zisky majitelů plantáží, pak zapříčiní jeho vyhoštění z Brazílie do Evropy a střet s portugalskou inkvizicí. Naštěstí Vieiru po celý život chrání jeho vzdělání a dobré diplomatické kontakty s Vatikánem a těší se přízni různých evropských panovníků. Díky tomu si může dovolit mnohem tvrdší kritiku vládnoucí třídy než kdokoliv jiný. Vyjimečnost hlavní postavy podtrhuje její snímání a svícení. Ke konci života stojí António Vieira při svých projevech na kůru a je snímán z podhledu, což dodává jeho vzhledu na dramatickosti. Zároveň tak Oliveira přibližuje perspektivu věřících na mši, kteří mohli Vierova dobová kázání vnímat velmi podobně. Při obhajobě Páté říše před inkvizicí zase nasvícení hlavní postavy vytváří dojem, jako kdyby Vierova tvář – orámovaná výraznými bílými vlasy a vousem na tmavém pozadí – vystupovala ze tmy.

---

<sup>83</sup> LAMBERT, Gregg. *The Return of the Baroque in the Modern Culture*. London: Continuum, 2014, s. 1.

Režisér se i tomto snímku drží stejného způsobu snímání, jaký jsem již popsala u předchozích dvou filmů *Můj případ* a *Abrahámovo údolí*. Kamera při snímání postav zůstává statická, jakoby pouze zachycovala divadelní výstup, který se před ní odehrává. Příkladem může být scéna výstupu trosečníků z moře na břeh. Kamera nepřizpůsobuje šířku záběru zobrazované akci. Rámování zůstává stále stejné, i pokud herci na okraji obrazu částečně vystupují mimo záběr.<sup>84</sup> Dramatickou tvorbu Oliveira přímo tematizuje také ve scénáři filmu. Z úst Antónia de Viery v jedné z jeho disputací zaznívá, že „celý svět je jedno velké nekonečné drama, kde každý člověk v každém momentu tuto poněkud tragickou scénu ovlivňuje“.<sup>85</sup> Navíc každý jednotlivý rétorický výstup Antónia Vieiry působí jako pečlivě nazkoušený dramatický útvar včetně rozhořčených odchodů ze „scény“, respektive z kazatelny.

Ojedinělé odchytky od jinak statických scén potom působí výjimečným dojmem. První použití kamerové jízdy lze zaznamenat v úvodní sekvenci s titulky, kdy sledujeme dlouhý záběr směřující do korun stromů. Dále se setkáváme s natáčením vodní hladiny z paluby lodi, což přirozeně vytváří kamerovou jízdu – podobnou záběrům z vlaku a z lodí z éry němých filmů. Třetí kamerová jízda s postupným nájezdem na postavu pátera Vieiry se nachází ve scéně z místnosti, která velmi připomíná márnici. V prázdném prostoru vedle pátera a ukřižovaného Ježíše stojí novic s lebkou v ruce a Vieirovy na jeho kázání odpovídají extradiegetické hlasy nepřítomných věřících. Celá scéna tedy může vyznívat jako jakési předsmrtné delirium zakončené letem bílé holubice, na jejím konci však dochází pouze k Vieirovu zatčení a vyhoštění z Brazílie.

Jednotlivé epizody Vierova života potom oddělují mezititulky, které opět upomínají k éře němého filmu. Manoel de Oliveira je používá k objasnění historických události a dějových zvrátů. Dále režisér často používá záběry na statická sochy a sousoší, a také se ve filmu setkáváme s prokládáním hraných sekvencí se statickými kresbami a malbami. Deziluze plynoucí z nerovného společenského řádu, který se páterovi Vieirovi v období jeho života nedaří změnit, se s postupujícím věkem a nemocí ještě více prohlubuje. Ačkoliv jeho kázání na obranu domorodého a černošského obyvatelstva po návratu do Brazílie nabírají na intenzitě, u vládnoucí třídy se nedočká žádné pozitivní změny. Vieira tedy ve filmu *Palavra e Utopia (Slovo a utopie)* tvoří výjimku, jeho postava je dynamickým prvkem uprostřed setrvačnosti a statičnosti. Nakonec se ale zastaví i on sám, protože ho dostihne stáří a smrt.

#### **6.4 Singularidades de uma Rapariga Loira (Výstřednosti jedné plavovlásky, 2009)**

---

<sup>84</sup> *Palavra e Utopia* [česky *Slovo a utopie*] [film]. Režie Manoel de OLIVEIRA. POR, 2000, 00:19:27.

<sup>85</sup> Tamtéž, 01:03:00.

Film *Singularidades de uma Rapariga Loira* (*Výstřednosti jedné plavovlásky*, 2009) vznikl na základě povídky z roku 1902 portugalského romanopisce Eça de Queiroze. Film retrospektivně vypráví smutný příběh zaměstnance jedné kanceláře, kterého zajímá, jak by mohl nashromáždit potřebný kapitál, aby se mohl brzy oženit s plavovláskou z protějšího domu. Prostor filmu *Výstřednosti jedné plavovlásky* je také místem nostalgických snů o nekonečných možnostech rychlého a vysokého výdělku, kterého lze dosáhnout na území bývalých afrických kolonií. V Macárióvě dopisu se pak Kapverdské ostrovy líčí po způsobu krajinomalby, ve které popisuje pouze přírodní scenérii.<sup>86</sup> Úplně opomíjí místní africké obyvatelstvo, ačkoliv právě jeho práce je mu zdrojem příjmů. Do Evropy se zkušný hrdina Macário se ze svého „přiměřeně komfortního“ pobytu v tropech vrací bohatý a může uskutečnit svůj zamýšlený sňatek s plavovlasou dívkou.

Po špatném investičním rozhodnutí, ztrátě a znovunabytí majetku, se hlavní postava Macária konečně dostává k vytouženému cíli. Jeho nastávající žena se ale při nákupu prstenu projeví jako zlodějka. Celé ztroskotání životního plánu potom Macário vypráví po cestě vlakem své spolucestující. Manoel de Oliveira v tomto filmu také využívá podobné zcizující momenty jako ve snímku *Vale Abraão* (*Abrahámovo údolí*). Při konverzaci v jedoucím vlaku spolu postavy nehovoří přímo, ale jejich pohled neustále směřuje mimo obraz.<sup>87</sup> Znovu se také ocitáme v prostředí kýčovitě přezdobených buržoazních salonů s výbavou z minulých století, zrcadly a hořícími svíčkami. V tomto prostředí mezi sebou postavy vedou strojené prázdné dialogy. Postavy snímku připomínají typizované loutky, postrádají vlastní vůli a sledují předem určená životní schémata. Dívka používá typická gesta napodobující hvězdy z klasických hollywoodských snímků, neustále se ovívá vějířem a při polibku zvedá nohu do pravého úhlu.<sup>88</sup> Jediným Macárióvým životním cílem je zbohatnout a dobře se oženit. Liberální způsoby jsou opět nahlíženy jako něco ohrožujícího a nepředvídatelného, proti čemu je potřeba se bránit.<sup>89</sup>

Zároveň za zdmi archaických domů existuje paralelně i současný městský prostor. Postavy se tedy ve filmu nacházejí ve světě, který by mohl být dnešním Portugalskem po vstupu do Evropské Unie, kde se platí eurem. Je to však i Portugalsko tradiční a statické, kde je nutné poníženě žádat strýce o svolení k sňatku a vděčně mu líbat ruku za projevenou přízeň. Manoel de Oliveira tedy opětovně vyvazuje fikční svět filmu z časovosti stejně jako u filmu *Vale Abraão* (*Abrahámovo údolí*). Oliveira ve filmu také komentuje pozůstatky salazarismu, které jsou v současném Portugalsku stále patrné. Ve scéně z literárního klubu

---

<sup>86</sup> *Singularidades de uma Rapariga Loira* [česky *Výstřednosti jedné plavovlásky*] [film]. Režie Manoel de OLIVEIRA. POR, 2009, 00:40:15.

<sup>87</sup> Tamtéž, 00:06:42.

<sup>88</sup> Tamtéž, 00:39:46.

<sup>89</sup> Tamtéž, 00:19:25.

vytváří narážku na úřad SNI, kvůli kterému musel změnit závěr filmu *O Acto da Primavera (Rituál jara)*. Sluha v literárním klubu upozorňuje Macária na bustu zakladatele SNI, Salazarova ministra informací. Manoel de Oliveira tak poukazuje na nostalgii po diktatuře, která se udržuje ve vyšších společenských kruzích.

Jiné než statické snímání opět Oliveira využívá pouze střídě. Poprvé stacionarita naruší záběr připomínající ruční kameru, který kopíruje chůzi mladíka čekajícího pod oknem vytouženého objektu jeho lásky.<sup>90</sup> Po druhé kamerová jízda projíždí při večírku skrze zdobné pokoje domu.<sup>91</sup> Režisér v tomto filmu komponuje záběry do více plánů a pracuje s hloubkou ostrosti. Přednášejícího básníka například umísťuje až do třetího pokoje za první probíhající scénu.<sup>92</sup> Vytváří tak komično, protože básník recitující verše Fernanda Pessoy stojí osamoceně na konci palácové kompozice a ostatní postavy v prvním plánu hrají karty. Vysoké umění tak místní buržoazní společnost využívá jen jako kulisu podtrhující vlastní nadřazenost.

## 7. Závěr

V této bakalářské práci jsem se pokusila o analýzu vybraných filmů portugalského režiséra Manoela de Oliveiry. Nejprve jsem jako nutný předpoklad uvedla přehled jeho umělecké činnosti a uvedla ho do kontextu portugalské kinematografie. S ohledem na české publikum a rozdílný politický vývoj Portugalska ve 20. století jsem také nastínila to, jaký praktický dopad měla pravicová diktatura a cenzura na filmový průmysl a výrobu.

Dále jsem se nastínila některá témata portugalské identity jako například vnímání sebe sama jako národa podobajícího se lodi, ostrovu nebo Portugalska jako země bez budoucnosti. Následně jsem se věnovala také identitárním komplexům mesiášství a nadřazenosti, kontradiktorní méněcennosti, nebo kulturnímu kanibalismu. Využila jsem k tomu úvahy a koncepty z děl portugalských filozofů Eduarda Lourença a Miguela Reala. Záměrně jsem opomenula některá důležitá témata, jakými jsou například stesk a melancholie (portugalské *saudade*), protože mi to doporučený rozsah práce již nedovolil. Pokusila jsem se také o srovnání literární tvorby modernistického portugalského básníka Fernanda Pessoy s dílem Manoela de Oliveiry a poukázala jsem na možnost toho, že se režisér básnickovým dílem inspiroval nejen ve filmové, ale také v divadelní tvorbě. Oba dva autoři také podle mých závěrů věnovali tématu stacionarita.

Při analýze jednotlivých děl jsem se zabývala filmy *O Meu Caso (Můj případ, 1986)*, *Vale Abraão (Abrahámové údolí, 1993)*, *Palavra e Utopia (Slovo a utopie, 2000)* a

---

<sup>90</sup> Tamtéž, 00:33:00.

<sup>91</sup> Tamtéž, 00:19:37.

<sup>92</sup> *Singularidades de uma Rapariga Loira* [česky *Výstřednosti jedné plavovlásky*] [film]. Režie Manoel de OLIVEIRA. POR, 2009, 00.24:20.

*Singularidades de uma Rapariga Loira* (Výstřednosti jedné plavovlásky, 2009). Pro zúžení zkoumaného pole jsem se při přemýšlení o Oliveirových filmech omezila převážně na téma staticity. Tu vnímám jako jednu z faset portugalské identity, kterou považuji za podstatnou a dosud dostatečně nezmapovanou v akademických pracích podobého formátu jako je moje bakalářská práce. Doufám, že se mi podařilo prokázat, že se staticita řadí ke způsobům, jak lze charakterizovat portugalskou filmovou tvorbu, respektive tvorbu Manoela de Oliveiry.

V závěru bych chtěla poděkovat univerzitě v Santiagu de Compostela (USC) za to, že mi poskytla přístup do svých knihoven, ve kterých jsem našla množství bibliografických pramenů souvisejících s portugalskou kinematografií a postavou Manoela de Oliveiry. Dále také USC patří poděkování za přidělení stipendia, díky němuž jsem získala cenný čas a prostor na napsání této práce. Mohla jsem se tak při úvahách o Oliveirově díle pohybovat v poetické krajině severního Portugalska a Galicie, ze které tento režisér vycházel při konstrukci svých fikčních světů a v průběhu svého života ji nikdy na dlouho neopustil. Poslední díky patří portugalskému kulturnímu institutu v Praze Instituto Camões de Praga, který mi na neomezenou dobu zapůjčil všechny filmy Manoela de Oliveiry ze své sbírky.

## 8. Filmografie Manoela de Oliveiry<sup>93</sup>

- 1931 – *Douro, Faina Fluvial* (*Práce na řece Douro*, 21 min.)
- 1932 – *Hulha Branca – Empresa Hidro-eléctrica do Rio Ave* (*Bílé uhlí – Vodní elektrárna na řece Ave*, 7 min.)
- 1932 – *Estátuas de Lisboa* (*Lisabonské sochy*, 8 min.)
- 1937 – *Os Últimos Temporais: Cheias do Tejo* (*Nedávné bouřky: Zápavy na řece Tejo*, 4 min.)
- 1938 – *Já se fazem Automóveis em Portugal* (*V Portugalsku už se vyrábí automobily*, 9 min.)
- 1938 – *Miramar: Praia das Rosas* (*Miramar: Pláž růží*, 9 min.)
- 1940 – *Famalicão* (*Famalicão*, 24 min.)
- 1942 – *Aniki-Bobó* (*Aniki-Bobó*, 102 min.)
- 1956 – *O Pintor e a Cidade* (*Malíř a město*, 28 min.)
- 1958 – *O Coração* (*Srdce*, 120 min.)
- 1959 – *O Pão* (*Chléb*)
- 1963 – *O Acto da Primavera* (*Rituál jara*, 94 min.)
- 1963 – *A Caça* (*Hon*, 20 min.)
- 1964 – *Vila Verdinho, Uma Aldeia Transmontana* (*Vila Verdinho*, 18 min.)
- 1965 – *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (*Malby mého bratra Júlia*, 16 min.)
- 1972 – *O Passado e o Presente* (*Minulost a přítomnost*, 115 min.)
- 1975 – *Benilde ou a Virgem Mãe* (*Benilde nebo Panna Marie*, 112 min.)
- 1978 – *Amor de Perdição* (*Zhoubná láska*, 252 min.)
- 1981 – *Francisca* (*Francisca*, 166 min.)
- 1982 – *Visita ou Memórias e Confissões* (*Návštěva nebo vzpomínky a zpovědi*, 70 min.)
- 1983 – *Lisboa Cultural* (*Kulturní Lisabon*, 58 min.)
- 1983 – *Nice... À propos de Jean Vigo* (*Nice... Na slovíčko s Jeanem Vigem*, 58 min.)
- 1985 – *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra* (*Mezinárodní sochařské sympozium*, 60 min.)
- 1985 – *Le Soulier de Satin* (*Saténový střevíček*, 415 min.)
- 1986 – *O Meu Caso* (*Můj případ*, 92 min.)
- 1987 – *A Propósito da Bandeira Nacional* (*O národní vlajce*, 8 min)
- 1988 – *Os Canibais* (*Kanibalové*, 90 min.)
- 1990 – *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (*Ne, neboli marná sláva rozkazu*, 112 min.)

---

<sup>93</sup> CORREIA, Rute Silva. *Manoel de Oliveira: O Homem da máquina de filmar*. Alfragide: Oficina do livro, 2015.

- 1991 – *A Divina Comédia (Božská komedie, 141 min.)*
- 1992 – *O Dia do Desespero (Den zoufalství, 76 min.)*
- 1993 – *Vale Abraão (Abrahámovo údolí, 187 min.)*
- 1994 – *A Caixa (Krabice, 93 min.)*
- 1995 – *O Convento (Klášter, 91 min.)*
- 1996 – *Party (Party, 91 min.)*
- 1996 – *En Une Poignée de Mains Amies, 30 min.*
- 1997 – *Viagem ao Princípio do Mundo (Cesta na počátek světa, 95 min.)*
- 1998 – *Inquietude (Neklid, 114 min.)*
- 1999 – *A Carta (Dopis, 100 min.)*
- 1999 – *Momento (Moment, 4 min.)*
- 2000 – *Palavra e Utopia (Slovo a utopie, 123 min.)*
- 2001 – *Vou para Casa (Vracím se domů, 90 min.)*
- 2001 – *Porto da Minha Infância (Přístav mého dětství, 62 min.)*
- 2002 – *O Princípio da Incerteza (Počátek nejistoty, 90 min.)*
- 2002 – *Momento (Moment, 4 min.)*
- 2003 – *Um Filme Falado (Mluvený film, 96 min.)*
- 2004 – *O Quinto Império (Pátá říše, 127 min.)*
- 2005 – *Do Visível ao Invisível (Od viditelného k neviditelnému, 7 min.)*
- 2005 – *Espelho Mágico (Kouzelné zrcadlo, 140 min.)*
- 2006 – *O Improvável não é impossível (Nepravděpodobné neznamená nemožné, 19 min.)*
- 2006 – *Romance de Vila do Conde (Romance z Vila do Conde, 9 min)*
- 2006 – *Belle Toujours (Krásná dodnes, 120 min.)*
- 2007 – *Rencontre Uniquein Chacun son Cinema, 119 min.*
- 2008 – *Cristóvão Colombo – O Enigma (Kryštof Kolumbus: Enigma, 75 min.)*
- 2008 – *O Poeta Doido, O Vitral e a Santa Marta (Bláznivý básník, vitráž a svatá Marie, 7 min.)*
- 2009 – *Singularidades de uma Rapariga Loira (Výstřednosti jedné plavovlásky, 64 min.)*
- 2010 – *O Estranho Caso de Angélica (Podivný případ Angeliky, 94 min.)*
- 2010 – *Painéis de São Vicente de Fora, Visão poética (Deskové obrazy svatého Vincenta, vidění básníkovo, 16 min.)*
- 2014 – *O Velho do Restelo (Stařec z Belému, 19 min)*
- 2014 – *O Gebo e a Sombra (Gebo a stín, 95 min.)*

## 9. Seznam použitých pramenů

ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e censura em Portugal 1926–1974*. Lisboa: Arcádia, 1978.



- BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Prior Velho: Campo das Letras, 1999.
- BECHARA, Thiago Sogayar. *O marinheiro (de) Fernando Pessoa: heranças clássicas do drama estático*. Lisboa: Edições Colibri, 2018.
- BÉNARD DA COSTA, João. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT Correios, 1996.
- BINKOVÁ, Simona. *Portugalsko*. Praha: Libri, 2004.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2007.
- BORGES COELHO, João Paulo. African Troops in the Portuguese Colonial Army, 1961-1974: Angola, Guinea-Bissau and Mozambique. In: *Portuguese Studies Review*. Cambridge: MHRA, 2002, X.(1).
- BUISEL, Júlia. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Figueirinhas, 2002.
- COOK, Manuela. *Lusophonies asiatiques, Asiatiques en lusophonies*. Paris: Karthala, 2001.
- COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896–1962)*. Amadora: Instituto de cultura portuguesa, 1978.
- CORREIA, Rute Silva. *Manoel de Oliveira: O Homem da máquina de filmar*. Alfragide: Oficina do livro, 2015.
- DIANA, Mariolina. *Manoel de Oliveira*. Milano: Il Castoro Cinema, 2001.
- JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007.
- Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981.
- Kolektiv autorů. *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: NLN, 2007.
- LAMBERT, Gregg. *The Return of the Baroque in the Modern Culture*. London: Continuum, 2014.
- LOURENÇO, Eduardo. *Chaos a nádhera*. Praha: Dauphin, 2002.
- MATOS-CRUZ, José de. Manoel de Oliveira ou O Cinema Virtual. [online] 11.12.2008 [cit. 2019-07-05]. In: *Annualia 2005/2006*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.
- OVERHOFF FERREIRA, Caroline. *Dekalog2*. Columbia: Wallflower Press, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Za noci našeho bytí*. Praha: Torst, 1995.
- PINA, Luís de. Quando o cinema era novo. In: *Cinema novo português: 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1985.
- REAL, Miguel. *A Morte de Portugal*. Prior Velho: Campo das Letras, 2008.