

## Neorealistická debata – především roky 1949-55

---

Neorealismus

vliv sovětské montážní školy skrze překlady filmové teorie od **Umberta Barbaro** a vyučování ruských filmařů na **Centro Sperimentale di Cinematografia**.

Centro... založeno 1936, struktura převzatá z VGIK – Všesvazový státní institut kinematografie, velký vliv Barbaro na Centro.

Barbaro – komunista, překládal Ejzenštejna, Pudovkina, ad., **Centrum vedl Luigi Chiarini**.

Studovali tam **Rossellini, Antonioni, Giuseppe De Santis, Luigi Zampa, Pietro Germi**.

V roce 1937 byl v rámci Centra založen časopis **Bianco e Nero**;

1936 založen časopis **Cinema** – editorem sice Vittorio Mussolini, ale možnost pro např.

Antonioniho nebo De Santise publikovat své názory. V tomto časopise – prosazování postoje, že film by se měl věnovat tématu současné italské společnosti a naturalistické estetiky *verismu*.

**Umberto Barbaro – poprvé užívá pojem neorealismus – 1943**, text pro *Cinema* – hlavní časopis pro debatu o neorealismu. Barbaro: je potřeba nové realistické umění.

Barbarův realismus – ne v opozici proti avantgardě, ale **spíš jako artikulace vztahu filmu k sociálnímu a politickému**.

Opozice spíš proti idealismu a Croceho estetiky. Benedetto Croce: uměleckou produkci umísťuje do sféry subjektivního, realita je podřízena „duchu“.

**Barbaro klade důraz na sociální a politickou realitu v obsahu filmu (ne na realismus jako umělecký styl), nejde mu o realismus uvalující mimetickou funkci na film, ale funkci transformativní – nejde jen o interpretaci, ale i o aktivní transformaci reality.**

Autoři publikující v *Cinema* a *Bianco e nero* – např. Mario Alicata a Giuseppe De Santis – oba komunisté – odpor k soudobé produkci fašistického období, tj. melodramata, historická epika, komedie. Jejich esej „Pravda a poezie: Verga a italská kinematografie“ v *Cinema* v říjnu 1941. Požadovali příklon k zájmu o realistický obraz postav a míst skrze pokračování v tradici naturalismu 19. století – Flaubert, Čechov, Dickens, Ibsen, a především **Giovanni Verga** (1840-1922) – považovaný za zakladatele italského verismu – obraz života na Sicílii. Alicata a De Santis ovšem ještě požadovali dobře vystavěné narativy, zatímco poválečný neorealismus spíš neliterární inspiraci, vyhýbání se pečlivému scénáři.

citace z Alicaty a De Santise: „Jsme přesvědčeni, že jednoho dne stvoříme ten nejkrásnější film, který bude sledovat pomalou a unavenou chůzi dělníka, vracejícího se domů.“

---

první výraznější hlas v debatě - **Cesare Zavattini** - nejen scenárista, ale i teoretik.

**Bohatost reality, důležitost událostí - to naučila válka a boj za osvobození.**

Prostor mezi životem a **podívanou** musí zmizet.

Nejde o to vymyslet příběh, který se bude podobat skutečnosti; úkolem je presentovat realitu jako příběh; **znovustvořit realitu (skutečné události) jako příběh**. Na plátně se tak objeví samotný život.

Film si bude cenit takových vlastností, jako je **obyčejnost**. Fakta nebudou nahlížena jen jako úvod k něčemu jinému, ale jako důležitá sama o sobě.

Proč ukazovat život s jeho všedností? **Má to morální důvod: nutnost znát jeden druhého** - toto vědění se stává prostředkem k **dosažení vzájemné solidarity**.

Požaduje zrušení distance mezi uměním a skutečností.

Hlavní je přímý odraz věcí, bezprostřednost, aktualita, trvání.

Úkolem je stopovat skutečnost – zahodit scénáře a stopovat lidi.

**Guido Aristarco** (pozn.: také autor knihy Dějiny filmových teorií, Praha 1968, it. 1963) - opozice k Zavattinimu - estetika rekonstrukce - využitelnost zkušenosti literatury,

Publikuje svoje texty o neorealismu v časopisech *Cinema* a *Cinema nuovo*.

Pravda není zrcadlo věcí, ale poetická **tvorba**.

Nejen popisovat a pozorovat, ale vyprávět a účastnit se. Jít za povrch jevu, uchopit vnitřní mechanismus, porozumění příčin faktů.

Proti čistě deskriptivnímu realismu staví realismus kritický.

Aristarco **byl inspirován maďarským marxistickým teoretikem Georgem Lukácsem** a italským marxistou Antoniem Gramscim - požaduje "kritický realismus", odhalující dynamické příčiny sociálních proměn.

Aristarco požaduje: vytvořit z neorealismu styl, nezůstávat jen u zdání, ale přijmout nástroje velkého vyprávění – inspirace Gyorgy Lukácsem; proti popisnému realismu staví „kritický realismus“, který neodráží jen prosté situace, ale i typičnost historického a lidského údělu.

Jsou zde tedy dvě hlavní linie směřující k "znovuzískání reality" –

1. Zavattini - důraz na bezprostřednost, se kterou médium reflektuje svět;
2. Aristarco - důraz nutnost zprostředkování – poetika rekonstrukce.

Po roce 1948 – kritika neorealistických tvůrců, volby – vítězství konzervativní křesťansko-demokratické strany r. 1948 (namísto dosavadní levicové a liberální orientace), Andreotti – kvóty a subvence pro domácí produkci, ale ne filmům, které kritizují Itálii.

kromě toho ale také kritika neorealismu ze strany komunistické levice – zesílení prosazování ždanovovské doktríny soc. realismu; De Santis, 1948 – Hořká rýže – komunistický deník L'Unita – kritika za to, že chybí pozitivní hrdinové a dekadentní zobrazování ženského těla.

---

### **Siegfried Kracauer:**

nar. 1889 ve Frankfurtu, v rodině židovského obchodníka

vystudoval architekturu, pracoval krátce jako architekt, po 1. sv. válce dopisovatel pro Frankfurter Zeitung.

Kontakt s členy Frankfurtské školy, přítel Adorna a Lowenthala

1933 odchod do Francie, 1941 do New Yorku

**Teorie filmu: vykoupení fyzické reality** (1960; Theory of Film: Redemption of Physical Reality) – „materialistická estetika“;

film vybaven pro záznam "materiální reality", viditelné reality, přírody.

Vše je potenciálně filmovatelné, ale něco je inherentně filmové. Hlavní důvod pozitivního hodnocení filmu je pro Kracauera **schopnost zachycovat náhodné**, svět v jeho nekonečném stávání.

kanonický text klasické filmové teorie – tradice, začínající ve 20. letech – Balázs, Epstein, Arnheim, ... – otázka specifčnosti média

Přitom opožděnější – současně s teorií realismu Bazina a propagací stylistického hnutí neorealismu.

Souvislost tématu filmu jako média, schopného zaznamenávat, s nadějí, že dokáže zaznamenat hrůzu masového vraždění; film ne jako fenomén pozdního kapitalismu, ale spíš jako **film „po Osvětlení“**.

Teorie filmu - pokus definovat podstatu média. Začíná – podobně jako Bazin – od analýzy fotografie.

I fotografie se musí podřítit základnímu principu: úspěchy dosažené v určitém médiu jsou esteticky tím uspokojivější, čím víc vycházejí ze specifických vlastností média.

Musí být vyvážen formalismus, snaha o expresi autora, s realismem, který plyne z podstaty média.

Film je podřízen stejným estetickým principům a sleduje stejné inherentní sklony, jako fotografie. Zaznamenává realitu a je k ní přitahován.

I v případě filmu platí, že vyšší estetické platnosti je dosaženo, je-li sledována fundamentální charakteristika média - tj. realismus.

**Nejde ovšem o naivně realistickou teorii filmu!** Fotografická reprezentace má schopnost nejen připomínat svět, podobat se mu, ale taky ho ozvláštňovat, ničit zvykovou iluzi sebeidentity a důvěrné známosti.

**Pojem „afinity“ média s materiální realitou** zahrnuje schopnost filmu zaznamenávat, ale také odhalovat něco ve vztahu ke světu.

Kracauer je tradiční liberální a demokratický teoretik, nedůvěřuje ideologiím, velkým historiím;

Film je nejen realistický, ale také „spásný“ skrze svoji schopnost odhalit smyslový a efemérní povrch reality, překročit abstrakci, která je modernitě vlastní. Dva principy filmu: 1. reprezentuje fragmentaci a abstrakci, které jsou typické pro moderní podmínky. 2. překračuje tuto abstrakci a zachraňuje realitu, je její spásou – skrze empirické atributy filmového obrazu. Film je schopen nasměrovat pozornost diváka na texturu života, která se ztrácela za abstraktními diskurzí regulované zkušenosti.

**Filozofické kořeny** Kracauerova pojetí realismu:

**Immanuel Kant** – *Naturschöne* – „přírodní krásno“ – vedl k rozvinutí teorie filmového realismu, který zdůrazňuje **neurčitou povahu reality i reprezentace**.

Další filozofický zdroj: **Edmund Husserl: *Lebenswelt* – přirozený svět.**

**Husserl: zvěčňující diskurzy vědy zakryly subjektivní významy, které jsou výsledkem zkušenosti. Člověk potřebuje obnovit kontakt s *Lebenswelt*, se světem, ve kterém intuitivně žije – obnovit ztracený kontakt s potlačenou sférou zkušenosti.**

Třetí vliv – **Freud, teorie nevědomí.**

**Do sféry zkušenosti se projevují potlačené touhy ve formě symptomů – kniha *Od Caligariho k Hitlerovi* je snahou tyto symptomy dešifrovat.**

---

## **André Bazin (1918-1958)**

### **Bazinova realistická teorie:**

podobnost s Kracauerem:

kritika modernity a instrumentální racionality, víra ve schopnost filmu zachránit svět pro jedince. Ale jiné zdroje: ne Kant, Husserl a Freud, ale katolicismus, Bergson, Sartre, francouzská fenomenologie.

Bergson – podobně jako Husserl: tok zkušenosti je skryt před subjektem díky abstraktním, funkčním ideologiím (fenomenologický popis, odhalující skryté struktury zkušenosti).

Výtvarné umění jako zakořeněné v komplexu mumie - reproduktivní obsese.

Za přáním sebevyjádření umělce leží **touha nahradit svět jeho dvojníkem** (esej Ontologie fotografického obrazu)

Fotografie tuto touhu podporuje, umožňuje uspokojení touhy po mechanické reprodukci, bez účasti člověka. Tato objektivita dodává fotografii důvěryhodnost.

Film pak završuje trend v rámci dějin umění - přidává k fotografické objektivitě ještě reprodukci času.

Je založeno úzké spojení filmu a reality - film realitu překrývá a stává se jejím "otiskem prstu". Film je natolik blízko skutečnosti, že se jeví prodloužením světa.

Mýtus absolutního realismu (Mýtus totálního filmu) - neustálé posilování spojení se světem, od Niépceho přes Muybridge a Lumiéra, k neorealismu...

Podle Bazina má filmové umění v maximální míře (ale bez užití triků) využívat dojmů samotné empirické reality. Umělcova vize by měla být realizována pomocí **výběru** z reality, ne transformací reality.

Důležitá je **mnohoznačnost reality**; jednota významu je věcí mysli, ne reality - ta je mnohovýznamová.

Bazin a Kracauer - učinili z realismu, který má být kameře vlastní, základ demokratické estetiky.

film nebo fotografie jsou schopné vytrhnout určitý objekt z toku času.

Tím uspokojuje dvě lidské potřeby: zabránit rozklad v čase – filmový obraz balzámuje to, co je přechodné. A za druhé: křesťanský prvek – člověk jako hledající bytost – filmový obraz dává možnost zakoušet naplnění tím, že umožňuje autonomní, zkoumající diváctví.

Totální film tedy není cílem sám o sobě, ale prostředkem k vytvoření takového diváctví, které je zásadní pro existenciální dobro člověka.

Odtud pak vychází Bazinova dělící linie mezi filmy, které odhalují realitu, a filmy, které uvalují na diváka svoji vlastní interpretaci.

Itálie – Rossellini – Pajsa, 46; Německo v roce nula – 47; Visconti: Země se chvěje, De Sica – Zloději kol – opustili montáž ve prospěch stylu, který přenáší na plátno „kontinuum reality“. Neorealismus vrací filmu dojem dvojznačnosti a tajemství reality. Zloději kol nebo Německo v roce nula – zachovává autonomii diváka. Zloději kol: dlouhé záběry, divák může přecházet v pozornosti od událostí k vizuální koláži oděvů, gest, architektury.