

# Pomalá kinematografie III

Neorealismus &  
Michelangelo Antonioni

# Italský neorealismus

---

- Volné hnutí italských filmařů se formuje na sklonku druhé světové války a vrcholí v druhé polovině 1940s / začátkem 50s
- Italské ateliéry Cinecittà jsou po válce v troskách – neorealisté natáčejí v ulicích, exteriérech, často pracují s neherci, zachycují živoření obyčejných lidí
- Vymezují se vůči tzv. „filmům bílých telefonů“, salonním konverzačním komediím, které v té době dominovaly italské produkci
- Tvůrci: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, ale částečně i Michelangelo Antonioni nebo Federico Fellini (později autoři, kteří se osamostatňují)



# Neorealistická estetika

- Filmy oponují klasické dramaturgii, čímž navozují dojem, že reflektují „skutečný život“
- Události jsou volněji propojené, častěji hraje roli náhoda, koncentrovanost dramatu rozměňují všední epizody, příběh končí nejednoznačně
- Styl neorealistických filmů zachycuje autentické lokace, upozorňuje na svoje dokumentární kvality (přirozené světlo)



# André Bazin

- Souběžně s nástupem neorealismu publikuje svoje texty o filmu vlivný francouzský kritik a teoretik André Bazin
- Bazin věří, že film je v návaznosti na fotografii bytostně realistickým médiem – jeho úlohou by mělo být co nejvěrněji zprostředkovávat skutečnost
- Zastává názor, že režisér je hlavním tvůrcem filmu (tzv. *personalismus*), který do svého díla promítá i svoji osobnost a světonázor (odtud později *politika auteurs*)



# André Bazin a neorealismus

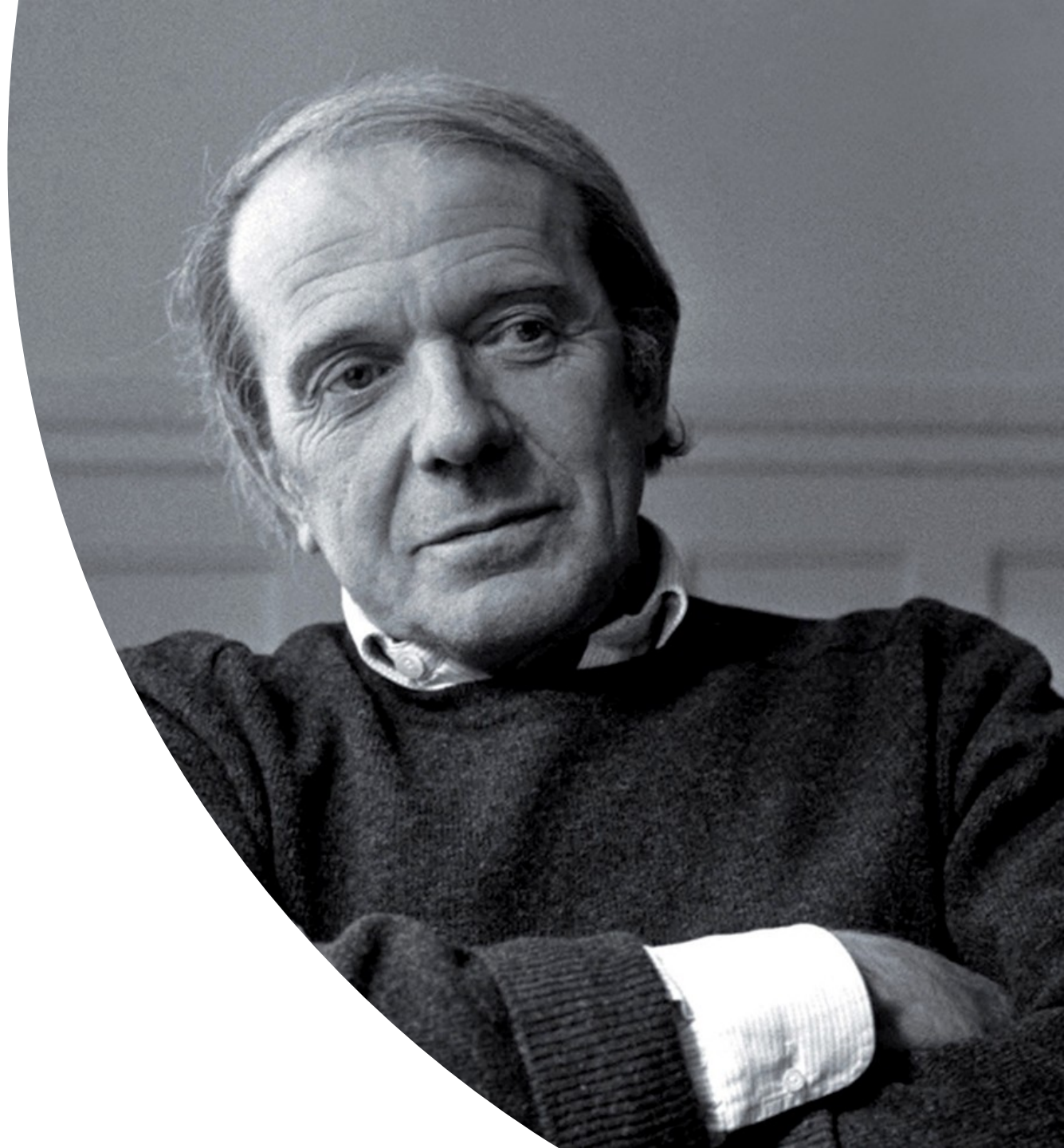
- Bazin ve svých textech vyzdvihuje neorealisticke filmy ne pro jejich sociální/politickou tematiku, ale pro jejich realistický styl
- Mimo jiné oceňuje, že filmy obsahují „nedějové“ pasáže věnované všedním činnostem (tzv. *obraz-fakt*)
- Vrcholnou ukázkou těchto nedramatických pasáží najdeme ve filmu *Umberto D* (r. Vittorio de Sica, 1952), považovaném za labutí píseň neorealismu



# Gilles Deleuze

---

- Uvažování o neorealismu (a o filmu obecně) později (1983-85) významně ovlivnil francouzský filosof Gilles Deleuze
- Kinematografii dělí na dvě kategorie: *obraz-pohyb* a *obraz-čas*
- Obraz-pohyb: dominuje od počátku kinematografie, čas se podřizuje pohybu, figury se pohybují dle aristotelovských pravidel kontinuity (klasický film)
- Obraz-čas: vynořuje se po druhé světové válce (zejména v Evropě), pohyb se častěji podřizuje času, filmy zprostředkovávají „čistý čas“ (modernistický film)





# Obraz-čas

- Trauma druhé světové války způsobuje krizi obrazu-pohybu, v poválečné kinematografii se objevuje nový typ obraz-čas
- Senzomotorická akce selhává a ustupuje – místo ní nastávají „čisté optické a zvukové situace, v nichž postava neví, jak odpovědět, prostory zbavené původního smyslu, v nichž přestává zakoušet a jednat, takže se dává na útěk, na projížďku, přechází sem a tam, mlhavě lhostejná k tomu, co se stane, nerozhodná v tom, co má dělat.“
- Vzniká mj. *kinematografie vidoucího* (cinéma de voyant) – z postav se stávají svého druhu „diváci“, kteří „zaznamenávají, spíše než reagují“ (např. *Evropa 51* nebo *Cesta po Itálii* Roberta Rosselliniho)

# Michelangelo Antonioni

- (\*1912 – †2007)
- Italský filmař, zásadní persona poválečné umělecké kinematografie
- První krátkometrážní filmy vznikají pod vlivem neorealismu (často jde o dokumenty), později kultivuje vlastní osobitý styl na hraně modernismu a realismu
- Spíše než život nižších vrstev sleduje svět vyšší střední třídy (buržoazie), často umělců a intelektuálů  
-> směřuje k obecnějšímu tématu odcizení a existenciální tísně v moderním světě





## Dobrodružství – banalita mezních situací

- V roce 1960 Antonioni natáčí *Dobrodružství*, první díl své slavné tetralogie citů
- Drama o záhadném zmizení mladé ženy provokuje svou formální troufalostí
- Thrillerovou zápletku poznamenává zásadní mezery a ambivalence – zmizelou Annu nikdo nenajde a její zmizení ostatní postavy (i film) přestává postupně zajímat
- Nevyřčené, nedořešené drama se přesouvá do členité krajiny ostrova + chaotického pohybu postav
- Podle Deleuze zde splývají banální a mezní situace, nelze odlišit jedno od druhého



# Zatmění – mezi dramatem a dokumentem

- Ve filmu *Zatmění* (1962) Antonioni posouvá dál svoji práci s tzv. mrtvým časem (*temps mort*)
- Snímek sleduje romanci překladatelky Vittorie a burzovního makléře Piera, kteří si v závěru domluví rande, ale ani jeden na něj nedorazí
- Film končí sedmiminutovou sekvencí zachycující architekturu / všední provoz prázdných ulic římské rezidenční čtvrti EUR
- Stírá se hranice mezi narativní (dramatickou) a nenarativní (dokumentární) funkcí záběrů



## Červená pustina – splývání subjektivního a objektivního

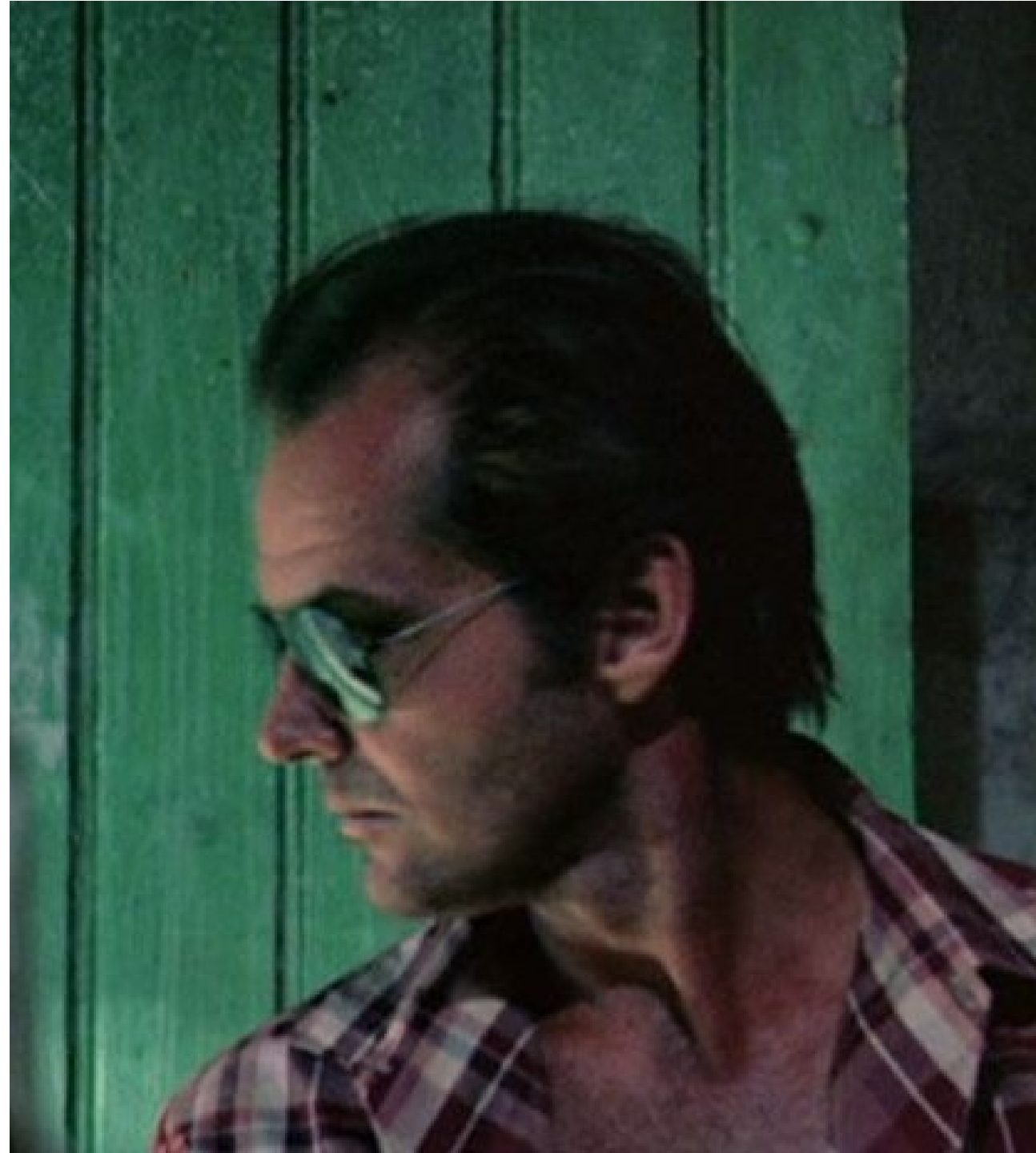
- Antonioniho tetralogie citů se završuje Červenou pustinou (1964) o ženě potýkající se s neurotickým prostředím industriální Itálie
- Režisér zde poprvé pracuje s barvami, a to výrazně expresivním způsobem
- Nelze rozlišit, do jaké míry je stylizované prostředí odrazem vnitřních stavů hrdinky, nebo zda prostředí způsobuje hrdinčinu neurózu

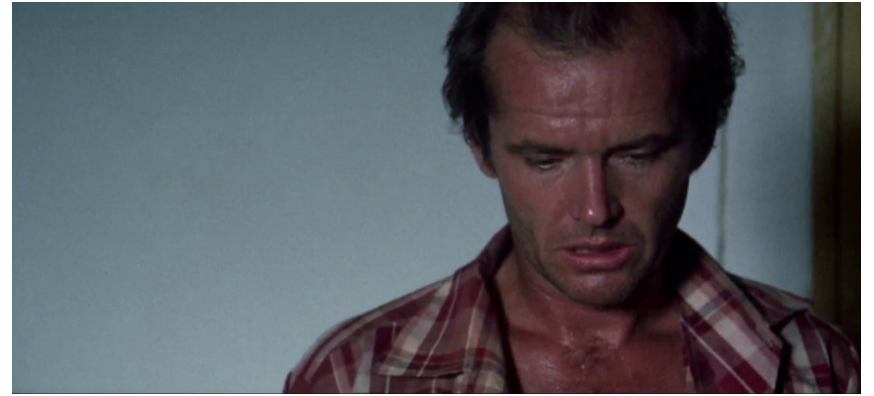




# Povolání: Reportér (1975)

- Vedle Zvětšeniny (1966) a Zabriskie Point (1970) poslední z trojice filmů, které Antonioni natočil v zahraničí v angličtině
- Příběh televizního novináře, který se rozhodne žít pod novou identitou a opustit svůj dosavadní život
- Film-reportáž nabízí dialog mezi pomalým stylem a eliptickou montáží





- Snímek obsahuje slavný, zhruba sedmiminutový kontinuální záběr, který nejvýrazněji upomíná na soudobé konvence pomalé kinematografie
- Jde o další Antonioniho působivé ztvárnění *mrtvého času*

