

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Významná osobnost evropské kinematografie.
Michelangelo Antonioni: postavení v dějinách
světové kinematografie, s důrazem na tvorbu
šedesátých let.**

Tadeáš Frano

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Významná osobnost evropské kinematografie.
Michelangelo Antonioni: postavení v dějinách
světové kinematografie, s důrazem na tvorbu
šedesátých let.**

Tadeáš Frano

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

1.1 Obsah

1.1	Obsah	4
	ÚVOD	6
2	SPOLEČENSKÉ KLIMA DOBY	9
3	EVROPSKÁ KINEMATOGRAFIE 60. LET	11
3.1	Francouzský film	11
3.2	Španělský film.....	12
3.3	Německý film.....	12
3.4	Italský film	13
4	ŽIVOTOPIS.....	14
5	KONCEPT ANTONIONIOVSKÉHO „HRDINY“	17
6	RANÁ TVORBA	19
7	TETRALOGIE CITŮ	23
7.1	Dobrodružství (1960)	24
7.1.1	Anna.....	25
7.1.2	Claudia	25
7.2	Noc	26
7.2.1	Giovanni.....	27
7.2.2	Lidia	27
7.2.3	Claudia	28
7.3	Zatmění	28
7.3.1	Pierre	29
7.3.2	Vittoria.....	29
7.4	Červená pustina	30
7.4.1	Corrado.....	31
7.4.2	Giuliana.....	31
8	AUTOROVA MIMOITALSKÁ TVORBA 60. LET	33

8.1	Zvětšenina	33
8.1.1	Fotograf Thomas.....	36
8.1.2	Noclehárna	39
8.1.3	Vrtule, která se netočí	39
8.1.4	Vražda okem neviděná	40
8.1.5	Antonioniho polemika o přijímání zjeveného.....	42
8.2	Zabriskie Point	44
8.2.1	Nepřijetí kritikou.....	44
8.2.2	Antonioni v americkém prostředí.....	45
8.2.3	Neherci, kteří žili svoje role	47
8.2.4	Mark	48
8.2.5	Daria	52
8.2.6	Podstatné dějové prvky	53
9	ZHODNOCENÍ ANTONIONIHO TVORBY	56
10	ZÁVĚR	59
11	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	60
12	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	62
13	AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE.....	64
14	RESUME	65

Úvod

V práci volím metodu subjektivní recepce daných děl, již konfrontuji s odbornou produkcí věnující se dané tematice. Moje snaha spočívá v maximálním využití dostupných zdrojů a to jak z české, tak i z anglicko-jazyčné produkce.

Co se týče české filmové kritiky, tak ta se nahlíženému tématu věnovala obšírně bez ideologického podtextu v 60. letech. Následné normalizační období již bylo poznamenáno absencí kvalitní tvorby českých filmových kritiků (způsobené jejich proskripcí). V centru mého zájmu bude deskripce zásadních motivací postav, přičemž budu klást důraz též na rozbor zásadních dějových prvků. Můj přístup je pochopitelně ovlivněn subjektivním aspektem nahlížení na daná díla.

Hlavním tématem této práce je průřez Antonioniho tvorbou 60. let, s důrazem na ve Velké Británii natočenou *Zvětšeninu* (1966) a v USA vytvořený *Zabriskie Point* (1970). Abychom mohli přistoupit k rozboru těchto v anglickém jazyce natočených děl, je potřeba si nejprve zmapovat Antonioniho život a též zevrubně nahlédnout do děl, která *Zvětšenině* a filmu *Zabriskie Point* předcházela, zejména tzv. tetralogii citů, které je v této práci věnována samostatná kapitola. Pouze tímto způsobem jsme schopni pochopit a patřičně posoudit nadčasové a hluboké sdělení *Zvětšeniny*, které na diváka působí hned v několika rovinách – vypravěčské, vizuální a psychologické s nádechem metafyziky stejně jako *Zabriskie Point*, který se snaží zachytit americkou realitu na začátku 70. let.

Práce je členěná do následujících kapitol. V druhé kapitole je načrtnuto společenské prostředí 60. let. Třetí kapitola zmiňuje soudobou evropskou filmovou tvorbu. Čtvrtá kapitola se zevrubně věnuje Antonioniho životopisu a pátá pak zkoumá hlavní rysy jeho filmových hrdinů. Následná kapitola se jmenuje Tetralogie citů a zabývá se filmy, které Antonioni natočil v první polovině 60. let v Itálii, v nichž vždy jednu z hlavních rolí ztvárnila jeho tehdejší partnerka Monica Vitti. Sedmá kapitola se zabývá autorovou mimoitalskou

tvorbou vymezenou obdobím 60. let. Zde se podrobně věnuji dvojici filmů *Zvětšenina* a *Zabriskie Point*.

Dalším cílem této práce je náhled na Antonionoho snímky skrze psychologii postav, přičemž jejich vnitřní svět je zhmotněným odrazem vizuální symboliky prostředí, ve kterém se nachází.

Michelangelo Antonioni byl především pozorovatel. Ve svých filmech se pokoušel toto pozorování všedních věcí přiblížit i divákovi. Vycházel z realismu, kterým byl ovlivněn v raných letech své kariéry. Za vhodnou definici realismu osobně považuji prohlášení, které v roce 1941 učinili tvůrci Giuseppe De Santis a Mario Alicata: „Jsme přesvědčeni, že jednoho dne stvoříme ten nejkrásnější film, který bude sledovat pomalou a unavenou chůzi dělníka, vracejícího se domů.“¹ Hlavní Antonioniho přínos pak přichází především s novou vlnou poválečného italského neorealismu. Zde mohl vyjádřit svůj osobitý vypravěčský styl, který se v jeho tvorbě počátkem 60. let začal od prapůvodní ideje realismu vzdalovat. Ono vzdalování se vyjádřil sám Antonioni: „Už se mi nezdá důležité natočit film o muži, jemuž ukradli kolo... Teď, když jsme se zbavili problému s kolem (mluvím obrazně), je důležité pochopit, co se skrývá v nitru tohoto muže, kterému ukradli kolo, jak se s tím srovnal, jak ho poznamenaly minulé zkušenosti, zážitky z války, z poválečného období, všechno to, co se mu stalo v naší zemi.“²

V počátcích své tvorby, když ještě nebyl známým a uznávaným světovým režisérem, se specializoval zejména na dokumentární tvorbu. Těmito díly popisoval svoji rodnou Itálii. A právě v těchto dokumentech, silně ovlivněn nastupujícím neorealismem, vystupuje jeho nejzásadnější rys – zachycení všednosti. Ve své tvorbě byl prost příkrašlování reality. Skutečnost byl schopen zachytit, tak, že se dokázal prohryzat až do jejího jádra a vyjádřit ji ve veškeré její očištěné realitě. Kritika mu mnohdy vytýkala přílišnou

¹ Thompson, K., Brodwell, D. Dějiny filmu: *Přehled světové kinematografie*, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 390.

² *Tamtéž*, s. 374.

strnulost a neplynulost záběrů, to však dokazovalo značné nepochopení a překotné odsouzení, bez předcházející ochoty podrobného zkoumání jeho přínosu.

Antonioniho velkou předností, byla schopnost nefixovat se na své původní prostředí. Proto dokázal v polovině šedesátých let opustit téměř na patnáct let Itálii, což mu umožnilo zrealizovat své, pravděpodobně nejznámější snímky. První z nich byla *Zvětšenina*, kterou natočil v roce 1966 v Londýně a druhým byl *Zabriskie point* natočený roku 1970 ve Spojených státech. Antonioni se vždy na svá díla zodpovědně připravoval. Není tedy divu, že již osm měsíců před začátkem natáčení *Zvětšeniny* se pohyboval jako „pozorovatel doby“ po Londýně a abstrahoval do sebe aktuální podněty, které následně zúročil v tomto filmu, který mnohdy více než jako film, působí spíš jako hraný dokument.

2 Společenské klima doby

Společenské klima doby je patrné zejména v emancipaci mladé generace, která se vymezuje vůči všemu rigidnímu a konzervativnímu, díky čemuž se pomalu začínají proměňovat tradiční sociální struktury. Ve středu zájmu kritiky mladé generace stojí konvenční mechanismy přístupu ke světu vlastních rodičů. Dalším z důvodů revolty mladých lidí je rozčarování z konzumního způsobu života, který právě jejich rodiče vedou.

Co se týče politické situace, lze hovořit o sjednocující se demokratické Evropě. Mezi západoevropskou mládeží se šíří myšlenky levicových ideologií. Začínají se rovněž postupně etablovat ekologická hnutí. Západní Evropa se po dlouhých poválečných letech obnovy těší ekonomickému vzestupu. Lidé bohatnou a mají možnost cestovat. Hmotná saturační společnost se projevuje i ve zvýšených možnostech studia mladých lidí na vysokých školách, což dané klima též výrazně a dynamicky podporuje.

Moderní technologie jsou na vzestupu a začínají se rozšiřovat mezi lidmi. Začíná se také plošně zavádět televizní vysílání, což umožnilo i snadnou cestu k šíření populární kultury.

Tento bouřlivý vývoj nachází odezvu v mnohých kulturních projevech. Role kultury tehdejší doby byla zároveň mnohem vyšší než v předchozích dekádách. Obecně se kultura stratifikuje na její populární složku a na její vyšší kategorie. Jedním z projevů byla hudba, kdy dochází k rozvoji zejména hudby populární a rockové.

Tradiční národní kultura se pozvolně začíná rozpíjet. Započínají se smazávat rozdíly v národních kulturách západní Evropy.

Odrázkou komplexních společenských změn se stala do jisté míry i nastupující generace filmařů, mezi které se řadili i někteří již zkušenější režiséři.

V tématech kulturních produktů této dekády, ať v kategorii literatury či filmu, se silně projevuje snaha o zachycení vnitřních rozporů člověka, jakožto

individuality stojící ve světě, který se překotně proměňuje. V této souvislosti je potřeba zmínit tzv. existenciální proud v umění.

Dovoluji si podotknout, že 60. léta jsou zřejmě poslední periodou, ve které ještě hrají ve veřejné diskuzi o směřování budoucnosti tehdejšího světa jednu ze stěžejních rolí intelektuálové, jež aktivně vstupují do obecného prostoru.

3 Evropská kinematografie 60. let

Abychom mohli postihnout kontury tvorby M. Antonioniho, je třeba nastínit situaci tehdejší světové kinematografie. Je nepochybné, že kultura 60. let v sobě nese určitý obrat z pozice nástupu po druhé světové válce narozené generace. V určitém ohledu je možné tuto dekádu označit za kulturně zlomovou. Přestože není cílem této práce se zde obšírně rozepisovat o soudobé filmové tvorbě, je v daném kontextu potřeba zmínit zde alespoň zásadní evropské tvůrčí linie.

3.1 Francouzský film

Ve Francii začíná koncem 50. let postupně klesat návštěvnost velkorozpočtových filmů. Zároveň s tímto se vláda snaží podpůrnými programy dotovat i rizikovější projekty. V rámci těchto programů mají možnost debutovat i mladí začínající herci. Tyto dotační projekty otevřely cestu k tzv. francouzské nové vlně. „Jak samo označení nová vlna naznačuje, velká část úspěchu celé skupiny vyplývá ze vztahu filmařů s jejich mladým publikem. Většina režisérů se narodila kolem roku 1930 a působila v Paříži. S jejich zaměřením na úspěšný způsob městského života s jeho posledními módními trendy, sportovními auty, večírky přes celou noc, bary, jazzovými kluby...“³

Společnými znaky těchto filmů byla „nedůvěra k autoritám a podezření k politickým a romantickým závazkům.“⁴ Režiséři nové vlny též sdíleli některé základní narativní předpoklady. Podobně jako M. Antonioni a F. Fellini často pracovali s náhodnými událostmi a vedlejšími scénami.⁵

Teoretické koncepce této filmové vlny byly rozvíjeny v časopisu *Cahiers du Cinéma*. Autorství bylo koncipováno jako prostor pro otištění vlastní individuality. Pracovalo se též s žánrovým či studiovým typem filmů. Tyto filmy vytvářely svým způsobem velice koherentní svět. Jeden z hlavních znaků je možné spatřovat v neformálním obsahu těchto filmů. Dějové linie těchto filmů

³ Thompson, K., Brodwell, D. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 439.

⁴ *Tamtéž.*

⁵ *Tamtéž.*

pracovaly s velice volným narativem – často zde například chybí protagonista s jakousi zřetelně definovanou motivací. Dochází v nich k velice dynamickým změnám nálad a konce nemají jasné vyústění. Přes náročné požadavky na diváka byly tyto snímky úspěšné.

Časové vymezení francouzské nové vlny lze zařadit do let cca 1959 až 1966. Během těchto let natočilo pět tvůrců 32 filmů, což znamená, že toto období bylo nadmíru produktivní. Konec tohoto hnutí je řazen do poloviny 60. let. Níže zmiňovaní režiséři pochopitelně tvořili dále, nicméně již po vlastní linii.

Mezi zásadní autory jsou počítáni tito: Alain Resnais – *Hirošima, má láska* (1959), *Loni v Marienbadu* (1961); Francois Truffaut – *Nikdo mě nemá rád* (1959), *Jules a Jim* (1961); Jean-Luc Godard – *U konce s dechem* (1959), *Bláznivý Petříček* (1965).

3.2 Španělský film

Španělští tvůrci tvořili pod vlivem italského neorealismu. Byť byla tato kinematografie pod státní kontrolou (Francova diktatura), autoři dokázali prosadit některé své inovativní koncepty.

Do Španělska se v té době vrací Luis Buñuel a natáčí film *Viridiana* (1961). Významní autoři tohoto období jsou například Carlos Saura – *Pláč pro banditu* (1963) či režisér Juan Antonio Bardem.

3.3 Německý film

V německém prostředí začíná tvořit velký počet nových mladých režisérů. Není vytvořena nějaká nová vlna, jde spíše o stylem spojené hnutí. Nejde hovořit o návaznosti na minulost německého filmu. Převažují témata reagující na soudobé sociální procesy, mezi nimiž dominují filmy o problémech mládeže se silně existenciálními motivy. V tomto období začínají tvořit tito režiséři: Volker Schlöndorff – *Mladý Törless* (1966); Alexander Kluge – *Rozloučení se včerejškem* (1966). Svou filmovou kariéru začínají rozvíjet režiséři Rainer Werner Fassbinder a Werner Herzog.

3.4 Italský film

Další výraznou evropskou kinematografií, která byla zásadním přínosem světovému filmu, je filmová produkce italská. Na počátku 60. let se Itálie stala nejvýznamnějším producentským centrem v západní Evropě.⁶ Mezi nejzásadnější režiséry patřili mimo Antonioniho hlavně Federico Fellini, Luchino Visconti či Vittorio De Sica.

Objevují se též noví tvůrci volně navazující na italský neorealismus, mezi nejvýraznější lze zařadit Piera Paolo Pasoliniho – *Accattone* (1961); Bernarda Bertolucciho - *Smrt kmotřička* (1962) a Ermanno Olmi – *Místo* (1961).

Zajímavým fenoménem se stává též spaghetti western s nejvýraznějším představitelem tohoto žánru Sergio Leonem - *Pro hrst dolarů* (1964) či *Hodný, zlý a ošklivý* (1966).

⁶ Thompson, K., Brodwell, D. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 446.

4 Životopis

Michelangelo Antonioni se narodil 29. září 1912 v severoitalské Ferrare. Pocházel z měšťanské rodiny, kde vyrůstal obklopen tetami, sestřenicemi a jinými ženskými příbuznými. „Proto podle vlastních slov má větší pochopení pro duševní stav žen než mužů.“⁷ Toto jeho tvrzení je ostatně doloženo i ve většině jeho filmů, kde se až na několik výjimek, věnuje hlouběji ženským představitelkám, navzdory chladnému kalkulativnímu přístupu mužských protějšků.

Už jako dítě se začal výtvarně vyjadřovat – kreslil. Tato záliba mu vydržela po celý život, a když začal režirovat, krystalizovala i do vizuálních konceptů, které projektoval do svých filmů. Kvůli vzdělání musel dojíždět z Ferrary do Bologni na univerzitu a později na techniku, k čemuž se pojí jeden Antonioniho výrok: „Zamiloval jsem se do dívky, která chodila na techniku, a proto jsem tam přešel.“⁸

Již ve dvaceti letech za sebou měl několik pokusů o divadelní hry, psal také do místního deníku Il Corriere Padano povídky a později filmové recenze. Po malířství a také architektuře se zájem mladého Antonioniho soustředil na film, kvůli kterému odešel v roce 1939 z Ferrary do Říma. Tam se „dostal do styku s lidmi, kteří pod rouškou oficiální organizace Luce a v duchu přísloví, že pod svícnem bývá největší tma, kladli teoretickou a později i praktickou protiváhu fašistické prolhané produkci „bílých telefonů.“⁹ V tomto okruhu neorealisticých umělců se stýkal s režiséry: De Santisem, Viscontim, Lizzanim a dalšími.

Na počátku 40. let se stal redaktorem a spolupracovníkem opozičního časopisu Cinema. Zároveň pracoval jako asistent režiséra Marcela Carného při natáčení snímku *Návštěva z temnot* (1942), který se natáčel ve vichystické

⁷ Oliva, L. *Michelangelo Antonioni (malá monografie)*, Praha, Naše vojsko, 1972, s. 3.

⁸ *Tamtéž.*

⁹ *Tamtéž.*

Francii.¹⁰ V tomtéž roce napsal, spolu s dalšími autory, scénář k Rosselliniho filmu *Pilot se vrací* (1942).¹¹ Tohoto roku se také oženil se svojí první ženou Letiziou Balboni.¹²

„Když nemám co na práci, začnu se dívat kolem sebe. I dívání má svou techniku, lépe řečeno mnoho technik. Já mám svoji.“, říká Antonioni na začátku povídky *Kuželník u Tiberu*, podle níž byl nazván svazek jeho třiatřiceti próz.

Antonioni začínal jako režisér dokumentárních filmů, kterých během života natočil devatenáct. K hranému filmu se dostal jako režisér takřka až ve středních letech. Jeho hlavní tvůrčí období leží v 60. a 70. letech 20. století. Svými tehdejšími díly ovlivnil řadu významných světových režisérů jako například Miklóse Jancsóa anebo Andreje Tarkovského.

V roce 1982 se při práci na filmu *Identifikace ženy* seznamuje se svou novou partnerkou a budoucí manželkou Enricou Fico, se kterou se v roce 1986 ožení.¹³ V roce 1985 je stížen těžkou mozkovou mrtvicí, po níž prakticky přestal mluvit. Přesto ještě realizuje za pomoci režiséra Wima Wenderse film *Nad mraky* (1995) a poté se ještě v roce 2004 účastní práce na povídkovém triptychu *Eros*. Rok před svou smrtí přišel Antonioni o zrak.

V posledních dvaceti letech se převážně věnoval literatuře. Česky vyšel v roce 1989 výbor z jeho textů pod názvem *Kuželník u Tiberu*, v překladu filmové teoretičky Evy Zaoralové. Za své celoživotní dílo byl Antonioni v roce 1994 odměněn výroční cenou Americké Filmové Akademie.

¹⁰ Vichystická Francie je pojem užívaný pro Francii v období druhé světové války od roku 1940 do roku 1944. Označuje se tak jednak v širším smyslu s Německem spolupracující vláda maršála Pétaina, v užším smyslu území, které tato vláda fakticky ovládala. Formálně vládla ve Vichy vládla celé Francii (i formální hlavní město byla Paříž), fakticky však spravovala jen území zahrnující jižní část Francie (a některé kolonie), které bylo formálně svobodné a neokupované nacistickou Třetí říší.

¹¹ Gregor, U., Patalas, E. *Dějiny filmu*, Bratislava, Tatran 1968, s. 205.

¹² Lyon, Christopher (editor). *The International Dictionary Of Films & Filmmakers: Volume 2-- Directors/ Filmmakers*, New York, 1984, s. 31.

¹³ *Tamtéž*.

Michelangelo Antonioni zemřel ve svém římském bytě 30. července 2007, ve stejný den, jako jiná klíčová osobnost autorského filmu 20. století, švédský režisér Ingmar Bergman.

5 Koncept Antonioniovského „hrdiny“

Jedním ze základních rysů režisérovy svébytné tvorby je osobitý způsob práce s herci. Ten lze však zároveň označit za velice nestandardní. Jeho kontroverze spočívá v neexistenci prostoru, ve kterém by se herec, jako svobodná a samostatná entita, mohl vyjádřit. Antonioni redukuje lidské bytosti na hmotu a struktury, jakési figurky na šachovnici, kterými sám táhne. To ostatně dokazuje i jeho výrok: „Herci jsou jako krávy. Musíte je vyvést ven z ohrady.“¹⁴

Více než herecké výkony, sledoval Antonioni vnitřní citovou hloubku postav vztahovanou k prostředí. Italský režisér Carlo di Carlo poznamenal: „Antonioni si vždy dobře uvědomoval, že člověk není imanentní abstrakce jednoho jedince, ale že tvoří celek s realitou společenských vztahů.“¹⁵ Neboť jedinec by jako solitérní útvar nemohl existovat. Je totiž utvářen prostředím, ve kterém se vyskytuje. I kdyby si to nechtěl připustit jeho já je vždy alespoň částečnou projekcí já kolektivního.

Lidský život byl režisérem nahlížen jako dlouhá linie plná racionálního, ale i iracionálního konání. Skutečný život přenesený na časovou osu obsahuje plno „hluchých“ nezábavných či nudných míst, zbrklých rozhodnutí, bezduchého bloumání ale i vnitřních pohnutek, které často vyplynou do prázdna. Těmto místům, nepřikládáme zpětný význam. Avšak jejich prožití, sebe více nepostřehnutelné, se odráží na budoucím stavu našich podvědomí.

Tuto zmatečnost a nekonkrétnost lidského bytí režisér zapracovává i do svých děl: „každou z ústředních postav Antonionioho filmů přesně identifikuje jen určitá pomyslná nejasnost všech jejích poloh a vztahů: jejich rozměr jakoby ničím nezačínal a nekončil.“¹⁶

Další z Antonionioho vlastností je, že na hrdiny svých filmů nenahlíží skrze optiku nějakého ideového přesvědčení. Neřeší, zda jsou dobří nebo

¹⁴ Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frechette and Daria Halprin Story, [online]. 2010-05---[cit. 2013-4-5]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/>>

¹⁵ Di Carlo, Carlo, Antonionioho cesta, Film a doba, č. 9, 1965, s. 468.

¹⁶ Bakoš, O. Zabriskie Point, Iluminace, 2000, roč. 12. číslo 2. s 573.

špatní. Tak jako život není „černobílý“ nejsou morálně jednoznačné ani Antonioniho postavy „Stejně jako kdysi, nedokázali bychom ani dnes celkem přesně určit, zda jde o hrdinu záporného nebo kladného, nebyli bychom schopni podat ustálený názor, zda je v konečném důsledku taková postava sympatická či nikoli. Mohli bychom se z těch či oněch důvodů pro takové řešení jednoduše rozhodnout, ale ztratili bychom ze zřetele nejjemnější motiv plynoucí z vlastní autenticity Antonioniho postav: žádná není proklamací apriorně zkonstruovaného hesla či typu, které by na sobě mohla nést jako nálepku“¹⁷

Tím, co Antonioni často sleduje, jsou změny ve společnosti, které se zrcadlí ve vnitřních pohnutkách jeho postav a přerodu jejich citového já, které na ně ať chce či nechce, reaguje: „Je třeba oživit zastaralou techniku, která není způsobilá pro nové cítění. Musíme upustit od sledu sekvencí, které mají určitý začátek, konec, určitý řád. Musíme být vnitřně účastni s postavami určitého příběhu.“¹⁸

¹⁷ *Tamtéž* s. 75.

¹⁸ Di Carlo, Carlo, Antonioniho cesta, Film a doba, č. 9, 1965, s. 468.

6 Raná tvorba

K rozboru a interpretaci Antonioniho tvorby 60. let, nelze přistoupit bez studia tvůrcovy předchozí tvorby. Neboť celý režisérův předchozí vývoj je v mnohém v těchto snímcích vyjádřen a dále rozvíjen. Antonioni je širokému publiku znám především svými hranými filmy, nelze však opomenout, že prvních několik let jeho režijní tvorby se vyznačovalo výhradně filmy dokumentárními.

Antonioniho prvotinou se stal krátkometrážní dokument *Lidé od Pádu*, natočený v neorealistickém duchu v roce 1943. Dokumentarista Antonioni nahlíží do života rodiny, která žije na nákladní lodi a živí se přepravou různých surovin a komodit po řece Pádu. Život rodiny, zachycený statickou kamerou, která, jakoby se snažila zachytit běžnou všednodennost jejich života, doplňuje ženským hlasem namluvený faktický komentář. Střih je pomalý, kamera si zakládá na detailech a kvalitě zobrazení, jak po technické stránce, tak po stránce dokumentární. Hlavním rysem tohoto dokumentu, který se pak nese napříč další Antonioniho tvorbou, je autorova schopnost dokonalé observace prostředí.

Následovala *Milostná lež* (1949) – humorně naladěný dokument, který diváka vtáhne do prostředí redakce, kde se tvoří fotoromány, a seznamuje ho s herci, kteří v nich představují hlavní postavy. Fotoromány byly v 30. – 50. letech v Itálii populární, Režisér zde vtipnou formou napadá povrchnost a nevalnou literární kvalitu těchto románů. Zde podobně jako v dalším dokumentu *Pověra* (1949), vyjadřuje Antonioni svůj smysl pro sarkasmus a skrytý humor, který však na diváka neútočí přímo, nýbrž se mu podbízí nenásilným vhledem Antonioniho dokumentární kamery.

Již ve zmíněné krátkometrážní *Pověře* se tvůrce vydá na jih Apeninského poloostrova, aby divákovi předložil zábavného průvodce různými pověrami, které zde přetrvávají. Stejně jako v předchozí *Milostné lži*, se i zde zaměřuje na specifické nestandardní povolání, v tomto případě jakýchsi „babek kořenářek“ a podomních léčitelů, kde dokumentuje jejich: podivné způsoby

léčení, zařikávání, vymítání zlých duchů a kletby.¹⁹ To co pojí tyto dva dokumentární snímky natočené v roce 1949 s filmem *Zvětšenina* případně i pozdějším snímkem *Povolání: Reportér* (1975), je specifické sledování výkonu profese nahlížených postav. V případě filmu *Zvětšenina* je to postava fotografa, kdy se Antonioni zaměřuje právě na dokumentační popis jeho činnosti – fotografování, včetně detailního popisu prostředí s ním spojeným.

Dalším z řady dokumentů jsou *Šaty ze sedmi rákosů* – natočené v roce 1949, krátkometrážní 9 min. „Zachycení průmyslového procesu se může proměnit v zajímavý příběh: sledujeme sklizeň rákosu, jeho proměnu v celulózu, poté v kartony, jež se mění v drť. Nastává „chemická bouře, v níž dochází k zázraku“: výrobek se proměňuje ve viskózu a poté ve vlákno, které se propírá a bělí, až je „měkké a lehké jako sníh“. Sedm prutů rákosu stačí na jedny šaty.“²⁰ Paralela tohoto krátkého dokumentu se *Zvětšeninou* se nachází v právě popisném procesu výroby – zde se jedná o šaty, ve *Zvětšenině* se Antonioni zaměřuje zase na prostředí, kde se vyvolávají fotografie, které podobně jako šaty vznikají dlouhým procesem po sobě jdoucích technik.

K. Thomson a D. Brodwell se domnívají že: „historický význam Micholangela Antonioniho spočívá zejména v jeho dílech raného a středního období. Během prvních deseti let existence italského neorealismu napomohl tomuto směru v orientaci na intimní psychologickou analýzu a náročný antimelodramatický styl.“²¹

V roce 1950 našel v Turíně donátora pro svůj první hraný film, který natočil v 38 letech. Jeho prvotinou se stala *Kronika jedné lásky*. Film, který je v podstatě všechno jiné, jen ne kronika, se odehrává v prostředí vznešených a bohatých milánských kruhů. Popisuje konflikt lásky, která ztroskotá na morálních zábranách hlavních postav. Střídají se zde rozličné časové roviny – film začíná vyšetřováním detektiva, který se pokouší přijít na stopu starému

¹⁹ Oliva, L. Michelangelo Antonioni (malá monografie), Praha, Naše vojsko, 1972, s. 20.

²⁰ *Tamtéž*.

²¹ Thompson, K., Brodwell, D. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 439.

případu. „Splývavými a vzájemně se proplétajícími pohyby kamery, zkoumal Antonioni skryté tajemství hrdinů.“²² Teprve v hraném filmu, mohl režisér dostatečně odhalit talent pro detailní vyobrazení psychologie postav a charakterů lidí žijících ve vyšších kruzích, kterému se ve velkém věnuje také ve své další tvorbě. V *Kronice jedné lásky*, podobně jako v dalším filmu *Poražení* (1952), Antonioni předkládá kriminální tematiku. Ovšem ani v jednom případě se nejedná o vyhraněnou detektivku. Koncept autorova kriminálního děje, divákovi dobře známý ze *Zvětšeniny* potažmo i z *Dobrodružství* (1960), slouží pouze jako rámeček, ve kterém více než o detektivní zápletku, jde o vyjádření skryté psychologie postav.

Dáma bez Kamélií (1953) – Tento snímek byl podstatně lépe hodnocen kritikou než předchozí *Poražení* a předznamenal Antonioniův budoucí věhlas přesahující hranice Itálie. Je zde rozveden příběh ženy, která se stane hvězdou filmových kýchů a marně hledá uspokojení v soukromém životě. Pod povrchem tohoto příběhu „proniká citlivé pochopení pro vykreslení prostředí a pro vystižení lidské pýchy.“²³ A právě pýcha hlavní postavy je i jedno z důležitých témat filmu *Zvětšenina*.

Přítelkyně (1955) - Vykresluje portrét několika žen z prostředí turínských módních salónů. Předobrazem pro tento film se stala stejnojmenná povídka od Cesare Paveseho²⁴. Film současně nahlíží na celou společenskou vrstvu, která se točí kolem módy a „jasnozřivě a skepticky“²⁵ ji zkoumá. Tyto své poznatky z prostředí italské módy nechá Antonioni znovu obživit i ve *Zvětšenině*, kde je znatelná výhoda jeho předchozích zkušeností s tímto tématem.

Výkřik (1957) – Tento film předznamenal v Antonioniho tvorbě „tetralogii citů“ Hrdinou příběhu je tentokrát dělník. Což bylo pro Antonioniho nezvyklé, jelikož hlavní postavy jeho filmů byly především hrdinky čelící kalkulujícím

²² Gregor, U., Patalas, E. Dějiny filmu, Bratislava, Tatran 1968, s. 226.

²³ Oliva, L. Michelangelo Antonioni (malá monografie), Praha, Naše vojsko, 1972, s. 4.

²⁴ Cesare Pavese (9. 9. 1908 – 27. 8. 1950) byl italský básník, romanopisec, literární kritik a překladatel.

²⁵ Gregor, U., Patalas, E. Dějiny filmu, Bratislava, Tatran 1968, s. 226.

bezcitným mužům. Antonioni zde dokumentuje tragický příběh člověka, který po citovém zklamání bloudí Pádskou nížinou, přechodně se sbližuje s několika ženami a nakonec spáchá sebevraždu.

7 Tetralogie citů

Tímto názvem se souhrnně nazývají čtyři filmy od Micholangela Antonioniho, jež vznikly mezi lety 1959 – 1964. Ústředním motivem všech těchto děl je citová krize člověka. Ovšem tyto „citové krize“ nahlíží autor ve své době naprosto originálním a novátorským pojetím.

Neorealismus, který stál u zrodu jeho režisérského já, zde transformuje na vnitřní realismus citů. Antonioniho vlastními slovy: „jediným způsobem, jak prodloužit život neorealismu, je proměnit ho ve vnitřní realismus.“²⁶ Abychom byli schopni rozvést a vymežit, co vlastně onen „vnitřní realismus“ znamená, je potřeba na snímky nahlížet v širších skutečnostech a snažit se porozumět často jen naznačené symbolice v nich ukryté. Většina hrdinů, dají-li se hlavní postavy Antonioniho děl vůbec takto nazývat, pochází z buržoazních poměrů. Netrpí tedy hmotnou nouzí, žijí v prostřední, jenž se vyznačuje moderní technikou, designovou architekturou a množstvím volného času.

Jedním z vodítek k pochopení může být také vztah ústřední postavy k realitě, kdy dotyčná postava chápe realitu jinak, než jaká ve skutečnosti je. To nám ostatně Antonioni ukazuje i ve svých prózách, které u nás vyšly pod názvem *Kuželník u Tiberu*.

Pro každý z filmů tetralogie je charakteristický jiný způsob vyprávění. Všechny čtyři filmy využívají pomalý rytmus s mnoha zámlkami (temps morts) mezi jednotlivými událostmi. Scény začínají krátce před začátkem akce a pokračují i poté, co skončila.²⁷ Dalším společným znakem všech čtyř filmů je otevřený konec. Antonioniho kamera je zastoupena především dlouhými záběry, kterými krouží kolem protagonistů a vytváří jimi jakousi montáž uvnitř obrazu.²⁸ Od samého počátku kariéry prokázal Antonioni své řemeslné

²⁶ Novotná, D. Cesta po dlouhé noci, Kino, číslo 20. 1960, s. 8.

²⁷ Thompson, K., Brodwell, D. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 440.

²⁸ Gregor, U., Patalas, E. Dějiny filmu, Bratislava, Tatran 1968, s. 227.

mistrovství ve volbě objektivů s velkou hloubkou ostrosti, které v tetralogii nadále rozvíjí.²⁹

Ústředním motivem tetralogie je zkoumání vztahu muže a ženy kde: „Více síly a snad i naděje dává Antonioni ženským postavám. Jsou silnější především proto, že nezavírají oči před skutečností a přiznávají se k citové nemohoucnosti.“³⁰

Antonioni jakoby v tetralogii připomínal odvěkou pravdu o životě v pohodlí a blahobytu. A to že ani jedno z toho není klíčem k citovému štěstí člověka.

7.1 Dobrodružství (1960)

Dobrodružství se stalo dílem, které tvůrce proslavilo. Při svém uvedení vyvolal snímek mezi kritiky i obecenstvem značný rozruch. „Nesporně se kontinuita filmového vyprávění nikdy tak důsledně nenarušila jako v Dobrodružství.“³¹ Architekt Sandro se vydá se svojí snoubenkou Annou a skupinou bohatých přátel na výlet na jachtě. S jachtou zakotví u skalnatého ostrova. Po hádce se Sandrem se Anna vytratí někde na ostrově. Ještě při hledání Anny se Sandro sblíží s její přítelkyní Claudií, které dokonce slíbí, že si jí vezme. Ovšem již za několik dní Sandro Claudii podvede s prostitutkou. Děj filmu není ani tak sledem chronologických událostí, jako spíše postupného odhalování vrstev charakteru architekta Sandra. I zde autor zkoumá prostředí vysoké společnosti s jeho tajnými slabostmi a zábranami. Ženské představitelky se zde raději než pro vztah bez úrovně rozhodují pro osamělost. Pokud srovnáváme tento film se *Zvětšeninou*, nacházíme zde několik podobností – specifické povolání architekt, jehož synonymem je fotograf ve *Zvětšenině*, dále pak prostředí módy a vyšších kruhů. Jedna věc je však oproti *Zvětšenině* odlišná a to jsou charaktery žen. Zde jsou vyjádřeny jako silné,

²⁹ Thompson, K., Brodwell, D. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 441.

³⁰ Novotná, D. *Cesta po dlouhé noci*, Kino, číslo 20. 1960, s. 9.

³¹ Gregor, U., Patalas, E. Dějiny filmu, Bratislava, Tatran 1968, s. 226.

uvědomělé, které se před muži neponižují. Ve *Zvětšnině* je téma ženy ztvárněno úplně naopak. Ženy udělají cokoli, aby získaly přízeň fotografa, kde osobní ponížení pro ně netvoří žádnou hranici.

7.1.1 Anna

Anna je Sandrova milenka. Jejich vztah je však na dálku. Sandro za ní přijede na víkend. Společně s dalšími přáteli podniknou plavbu po moři kolem Sicílie. Anna se však chová jinak než všichni ostatní účastníci plavby. Je uzavřená do sebe a zároveň na sebe strhává pozornost. Například, když se koupe v moři, předstírá, že viděla žraloka. To značí její značnou citovou rozkolísanost a dává divákovi tušení, že není ve vztahu se Sandrem šťastná a nejraději by zmizela. Což se, když loď přirazí ke skalnatému ostrovu, po krátké hádce se Sandrem, stane. Anna vyběhne po skaliskách někam za horizont a to je poslední moment, kdy ji divák spatří. V tetralogii citů je pro Antonioniho příznačné, že děj přechází v symboliku. Ono Anny zmizení neznačí ani tak její zmizení fyzické, jako spíš potřebu ukončit vztah, ve kterém na ni až příliš tíživě dopadá milencova lhostejnost.

7.1.2 Claudia

Zpočátku vystupuje Claudia jako nezávislá pozorovatelka vztahu Sandra a Anny. Do hledáčku se Claudia dostává až po Annině zmizení, do té doby nepříliš kamerou zabíraná Anny blízká přítelkyně. Claudia je zděšená nad ztrátou přítelkyně, již si nechce po bezvýsledném prohledání malého skalnatého ostrova připustit. Jakoby bez duše vrávorá po ostrově a stále se jí snaží najít. Trpí znatelně více než Sandro. Ten se k ní po několika hodinách hledání připojí a začne ji svádět. Jakoby se snažil zapomenout na Annu, vytěsnit ji ze svých vzpomínek a nechal se unášet novou milostnou avantýrou. Claudia ho ale rázně odmítne. Vráť se na pevninu, kde pátrání pokračuje, jelikož byla Anna údajně spatřena někde na Sicílii. Sandro s Claudií ji hledají společně. Zde pak docházíme k zamyšlení, zda hledání Anny je skutečné, v tuto chvíli, zdá se, má význam jen pro Claudii. Sandro hledá jen na oko a to jen proto, aby mohl mít Claudii na blízku. Podniká na ní stále další a další milostné výpady, kterým Anna nakonec podlehne.

V momentě, kdy jsou již spolu, začne Claudia nahlas s lítostí pochybovat o tom, zda chce stále najít Annu. Anna se pro ni stává překážkou podobně jako pro Sandra. Anniny stopy je zavedou až do vesnice, která je prázdná. Domy mají zabeďněná okna a Claudia, jakoby v záchvatu posledních sil se snaží najít cestu do jednoho z domů ale marně. Pak upře pohled kamsi do údolí, kde něco zahlédla a domnívá se, že je to další vesnice. To je hřbitov, odpovídá Sandro. Jakoby ona zabeďněná a vylidněná vesnice značila vnitřní citový stav Claudie, hřbitov pak nemožnost a definitivnost jejího rozpoložení. V závěru filmu, když už má Sandro Claudii jistou, ji zanechá v hotelovém pokoji a vydá se sám za nočním životem města, kde narazí na neznámou ženu, se kterou stráví noc. Ráno je oba najde Claudia, jak spí vedle sebe. Zlomená odchází, aby vzápětí znovu vyhledala Sandra, protože ji k němu táhne iracionální pouto. Je natolik silná, že dokáže odpustit, spíš pochopit. Přijímá Sandra zpátky k sobě. Přesto se cítí osamělá, cítí, že se stala tím, čím byla Anna na začátku filmu.

7.2 Noc

Byla natočená v roce 1961. Ve filmu: „sledujeme v průběhu čtyřadvaceti hodin náhodná setkání dvojce, která postupně objasňují příčiny jejich rozpadajícího se manželství.“³² Snímek jakoby se snažil zachytit křehkost lidských vztahů ve vysoké společnosti založené na konkurenci. Toto téma prostupuje většinu Antonioniho filmů natočených v Itálii. Antonioni zachycuje *Noc* s neobyčejně ostrou formální důsledností.

Osamělost obou hlavních postav je pro ně samotné nepřekonatelná ani v manželství. Únava a nezám se rozšířily na všechny aspekty manželského života. Výstupem je pak začarovaný kruh nudy, sobectví a rezignace, ze kterého není úniku. Do hlavní ženské role tentokrát režisér obsadil Jeane Moreauovou. Ta se později vyjádřila, že ji práce s Antonionim, pro jeho způsob „nakládání“ s herci krajně nevyhovovala. Byla svým naturelem pravým opakem Vittové. Hrdinky, které ztvárňovala Vittová se vyznačovaly zadržovanými

³² Thompson, K., Brodwell, D. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 440.

emocemi a potlačenou spontaneitou. Kdy v přímém kontrastu k ní projev Moreauové emocionalitou přímo překypoval. „Plastická mimika její tváře tlumočila prudké vzněty a smyslné výzvy. Tuto kvintesenci nespoutané ženskosti Antonioni v zájmu režijních intencí sevřel do takřka anestetické zdrženlivosti a nelítostně omezil hereččinu přirozenou bezprostřednost.“³³ Pro Monicu Vittovou zůstala role vedlejší, nikoliv však bezvýznamná.

7.2.1 Giovanni

Giovanni, Lidiiin manžel, je bohatý a úspěšný spisovatel, zároveň se však cítí být nešťastný a osamělý. Prochází životem, jakoby byl za tlustým sklem. Je netečný, cizí sám sobě i lidem kolem sebe. Jeho dobrý přítel umírá v bolestech na rakovinu. Rakovina zde slouží jako připomínka, že přes veškerý pokrok v poznání, co lidstvo učinilo, je stále příliš nedokonalé, aby dokázalo vyléčit tuto zhoubnou nemoc. Stejně tak jako jeho umírající přítel, zmítá se i Giovanni v dlouhé agonii nemoci, na kterou tak jako na rakovinu není lék. Nemoci, která spočívá ve ztrátě citů. „Cit náhle zmizel a člověk zůstává s vyprahlým nitrem uprostřed světa, k němuž ztratil kontakt. Mluví a ostatní ho neslyší, stejně tak jako on nevnímá slova druhých.“³⁴

Giovanni se svoje dlouhodobé rozpoložení snaží rozluštit, kdy si vlastně odpovídá sám sobě „Krise! Všichni o ní mluví. Ale pro mne je to něco tajemného, co se týká celého mého života.“³⁵

7.2.2 Lidia

Lidia si již dávno uvědomila, že pro ni manželství ztroskotalo a že pro ni Giovanni nic neznamena. Vnitřně zároveň cítí, že pro ni bude pravděpodobně velice obtížné navázat vztah k někomu jinému. Jednou večer doprovází svého muže na večírek, který se koná v soukromé rezidenci bohatého obchodníka. Na Lidii „z ovzduší milionářské společnosti přímo dýchá chlad a osamění,

³³ Přádna, S. Čtyřikrát dva: Antonioni – Vittiová, Film a doba 1994, roč. 40. č. 2, s. 74.

³⁴ Novotná, D. Cesta po dlouhé noci, Kino, číslo 20. 1960, s. 9.

³⁵ *Tamtéž.*

smutek bohatých, kteří vědí, kam až sahá moc peněz.“³⁶ Je jednou z nich a přesto se cítí být ještě více osamělá než oni.

Moreauová v sobě nuceně potlačovala vlastní osobitost hereckého projevu, jakoby pak tato „křivda“ byla patrná i z její role. Zpětně se lze jen domnívat, zda Antonioni touto drastickou metodou sledoval nejlepší možnost ztvárnění citlivého, ale před světem uzavřeného Lidiina já.

7.2.3 Claudia

Je mladá dívka, jež Giovanni potká na večírku. Svou tajemností a určitou neprostupností ho zaujme natolik, že s ní neváhá flirtovat za zády Lidie. Jejich setkání se však stává jen prchavým dotekem dvou bytostí, které by se možná za jiných okolností mohly sblížit.³⁷ Oba však mají své důvody, proč to nemohou zrealizovat. Claudia z Giovanniho cítí přítomnost Lidie. Ne však jako objekt, na který by měla žárlit, ale jako někoho kdo trpí. Toto Lidiino zprostředkované utrpení Claudii děsí. Giovanni je zase, ač si to nechce připustit, stále pevně, i když trochu bolestně k Lidii poután.

7.3 Zatmění

Tento film natočený v roce 1962 označují U. Gregor a E. Patalas za „pokračování Noci.“³⁸ Film začíná přibližně tam, kde skončila předchozí *Noc*. Nelítostně analyzuje city jako předchozí dva filmy a zároveň tvoří třetí díl „tetralogie citů.“ Svou formou, se pak více než filmem, stává *Zatmění* jakýmsi sletem pomalých, zdánlivě na sebe nenavazujících scén dokumentárního charakteru.

V začáteční sekvenci se Vittoria rozchází s milencem. Ono rozcházení je patřičně v duchu Antonioniho předchozích snímků mistrně vystiženo v konturách tíživého a dusivého ovzduší. Po rozchodu se hlavní hrdinka seznámí s vypočítavým Pierem z burzy, který je ve svém pokřiveném charakteru určitým předobrazem fotografa Thomase ze *Zvětšeniny*. Prostředí

³⁶ *Tamtéž*.

³⁷ Příkladná, S. Čtyřikrát dva: Antonioni – Vittiova, Film a doba 1994, roč. 40. č. 2, s. 75.

³⁸ Thompson, K., Brodwell, D. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 440.

burzy je zajímavě zachyceno v sledu několika podmanivých sekvencí. V závěrečné části tohoto díla „před námi defiluje sled záběrů od velkého celku až po velký detail, většinou neživých předmětů, jejichž vztahy a zřetězení připomíná křehkost citů.“³⁹

7.3.1 Pierre

V postavě burzovního makléře, ztvárněné Alainem Delonem, se značí dravost a sebejistota. Jeho dynamický přímočarý a zároveň podmanivý projev Vittorii imponuje. Je však zároveň i něčím, co ji odrazuje. Burza, prostředí, ve kterém se Pierre vyskytuje, je výhradní doménou mužů. Do jisté míry by se dala připodobnit mužskému světu, kde momenty ryzího pragmatismu, rozbíjejí občasné avšak velice silné záchvěvy zbrklých iracionálních rozhodnutí hry ve vabank, kde aktér může vše získat, ale častěji spíš vše ztrácí.

7.3.2 Vittoria

Tato postava, ztvárněná Monikou Vittovou, je oproti dalším dílům tetralogie snímána často zezadu. Na otázku svého muže Riccarda, proč se rozhodla od něho odejít, odpovídá, že neví. Ten na ni tlačí v domnění, že důvodem je nějaký jiný muž. Avšak skutečný důvod Vittoriina citového vyhasnutí vůči němu, zůstává i pro ni neznámý. Jakoby byla hluboce vsazena ve své vlastní neproniknutelné ulitě, ze které se jí pak stěží daří vystoupit. Tato její tuhá skořápka se stává překážkou i pro jinak úspěšného svůdce žen jakým je Pierro.

Jediné vnitřní povyražení a znatelné uvolnění její v jakési křeči stažené bytosti, proběhne při návštěvě jedné kamarádky. Manžel této kamarádky je zahraniční diplomat a doma má sbírku předmětů z Afriky. Vittoria se převlékne za jakousi „africkou domorodkyní“ a do rytmu etnické hudby s oštěpem v ruce, víří po místnosti. Náhle z ní vychází absolutní spontaneita, jakýsi druh přirozenosti, který jinak nevystoupí na povrch. V roli „domorodkyně“ se Vittoria zdánlivě dovolává něčeho, co už se z jejího života dávno vytratilo, pocitu štěstí. Avšak tak, jak je vzdálená Afrika, je pro ni vzdálen i tento pocit.

³⁹ Oliva, L. Michelangelo Antonioni (malá monografie), Praha, Naše vojsko, 1972, s. 5.

Při jedné noční scéně, kdy Vittoria hledá psa, který se jí zaběhl na ulici, je náhle oslovena tajuplným duněním stožárů ve větru. „Tomuto hlasu pozorně naslouchá jako hlasu transcendentna, jenž jí v nesrozumitelné šifře sděluje něco důležitého o ní samé.“⁴⁰ Možná ji našeptává, že již není schopná milovat. Po setkání s Pierrem a prvotním okouzlením jeho charismatickou osobou, přijímá pozvání k návštěvě jeho bytu. Pierrův byt pak podrobí Vittoria důkladnému zkoumání, kdy si prohlídí jeho starožitný interiér. Její zkoumání by se dalo přirovnat ke snaze poznat nitro toho druhého. Svůj odstup pak vyjadřuje polibkem, který dá Pierrovi přes skleněnou tabulku vyplňující dveře skříně.

Po krátké aféře s Pierrem zjišťuje Vittoria, že již není schopna navázat hlubší citový vztah k druhé osobě. Tento stav její duše je předzvěstí neurózy, která plně propukne u hrdinky závěrečného díla tetralogie – *Červené pustiny* (1964).

7.4 Červená pustina

Natočená v roce 1964, je závěrečným dílem tetralogie citů a zároveň prvním Antonioniho barevným filmem. Kde je „barva použita experimentálním způsobem v psychologické funkci příběhu a v němž (autor) aplikoval svou teorii o rozporu mezi technickým pokrokem a mentalitou člověka, přechází k obecnější existenciální problematice.“⁴¹ K. Thompson a D. Brodwell k barvám ve filmu podotýkají: „Ovoce barvil na šedo, jednotlivé předměty se tak staly pouhými skvrnami nebo barevnými plochami. V některých scénách je prostor zploštěn dlouhoohniskovými objektivy, v jiných působí kubisticky, jak bloky a klíny barev záběr rozbíjejí.“⁴² Barva zde umocňuje prožitky okamžiku. Antonioniho příznačný jednoduchý, přesto hluboký děj filmu sleduje mladou manželku, která je po autonehodě jaksí „duševně poznamenaná.“ Potácí se industriální krajinou bez příslibu jakýchkoli pro ni rozumných východisek

⁴⁰ Přádná, S. Čtyřikrát dva: Antonioni – Vittiova, Film a doba 1994, roč. 40. č. 2, s. 77.

⁴¹ Zaoralová, E. *Kuželník u Tiberu/Michelangelo Antonioni: vybrala a přeložila, úvod napsala a výtvarný doprovod uspořádala E. Zaoralová*, Praha, Odeon, 1989, s. 24.

⁴² Thompson, K. Brodwell, D. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 440.

života, přestože má milujícího manžela, zdravou holčičku a finanční zajištění. V tomto rozpoložení ji zastihne „přelétavý“ přítel jejího muže, který jí svede, ale ani ono povyražení ve formě vytržení ze stereotypu v jejím životě nic nezmění.

Celým filmem prostupuje industriální prostředí a moderní technologie, kde i počasí je zastřeno mlhou smogu s minimem modrého nebe, jakoby příroda neexistovala. V tomto snímku režisér přijímá poprvé barvu, aby ji již nikdy neopustil. Jistý předobraz pro následující film *Zvětšenina* zde nacházíme právě ve vyjádření chladu techniky a vztahu člověka k ní. Antonioni se k tématu *Červené pustiny* vyjádřil takto: „Nejsme proti pokroku. Ale jsou bytosti, které svým založením, svým mravním dědictvím jsou v rozporu s moderním světem a nepřizpůsobí se mu. Pak dochází k jevu přirozeného výběru: ti, kteří dodržují rytmus pokroku, přežijí, ostatní se stanou obětí svých krizí.“⁴³

7.4.1 Corrado

Jeho postava z počátku hledá cestu k alespoň částečnému uhašení sebedestruktivních požárů, které Giulianou zmítají. Snaží se s ní trávit co nejvíce času. Vyhledává jí hlavně v momentech, kdy její manžel není nablízku. Připadá mu, jakoby i on sám v sobě měl podobnou citovou vyprahlost. Ovšem svoji sílu spatřuje v tom, že je muž a dokáže těmto vnitřním tlakům čelit. Bohužel tímto přístupem však obelhává sám sebe. Je sice v jistých konturách nestálý a těkavý podobně jako Giulia, ovšem rozklad jeho citového já zdaleka nedosahuje takové hloubky. Postupně vidíme, že se ho zmocňuje fyzická touha, kde city a prvotní snaha pomoci, jdou stranou.

7.4.2 Giuliana

Od ženských postav předchozích snímků tetralogie, se Giuliana odlišuje právě prostředím, ve kterém se pohybuje. Přestože je hmotně zajištěná, nechodí do vyšší společnosti, nenavštěvuje večírky, nenosí efektní róby z módních salónů, její vlasy jsou neupravené a tvář nenalíčená.

⁴³Oliva, L. *Michelangelo Antonioni (malá monografie)*, Praha, Naše vojsko, 1972, s. 6.

Jestliže představitelky předchozích snímků byly teprve v procesu vnitřního citového rozkladu, Giuliana se nachází již v terminální fázi, kdy je de facto „citově mrtvá.“ Její postava promlouvá k divákovi ustavičnou úzkostí. Její oči, jakoby již nepatřily do tohoto světa. Její neuróza jí dohnala až k pokusu o sebevraždu, který však přežila. Mohli bychom se domnívat, že i když fyzická smrt nenastala, aktérčino vnitřní já ji dávno přijalo.

Její dítě, malý chlapec, trpí spolu s ní. Necítí její přítomnost, i když je vedle ní. Podobně jako ona i on se rozhodne konat, aby vyřešil svojí bezútěšnou situaci a prolomil matčinu netečnost. Předstírá proto ochrnutí, ale stejně tak, jako byla jeho matka neúspěšná při pokusu zabít se, i on nedosáhne kýženého cíle. Na pozornosti k němu to nic nemění. „Ano, dítě v sobě vždycky nese naději. Tato interpretace však v *Červené pustině* ztrácí opodstatnění: ve stejné situaci se synem na procházce jsme Giulianu zastihli již na začátku filmu. Bludný kruh se jen uzavřel, prolog splynul s epilogem v beznadějný ortel.“⁴⁴

⁴⁴ Přádná, S. Čtyřikrát dva: Antonioni – Vittiová, Film a doba 1994, roč. 40. č. 2, s. 79.

8 Autorova mimoitalská tvorba 60. let

V polovině 60. let jako jeden z půl tuctu nejvýznamnějších světových režisérů, podepsal Antonioni smlouvu s MGM o natočení tří filmů v angličtině.⁴⁵

„Už mě unavovalo vidět pořád stejné lidi, stejnou krajinu.“⁴⁶

Antonioniho jedinečnost oproti jeho neorealistickým předchůdcům spočívala v tom, že se nepostavil mimo systém a proti němu, ale že jej popisuje a kritizuje zevnitř. Nikoliv však na základě nějakých převzatých ideových konceptů, ale výhradně na základě stupnice hodnot tohoto systému, „jeho vlastní řečí, konvencemi a dokonce i optikou.“⁴⁷ Navzdory své předchozí italské tvorbě, přidává autor k svému pojetí neorealismu ještě další směry jako formalismus a existencialismus.⁴⁸

8.1 Zvětšenina

Když byl při jednom interview Antonioni dotazován, proč takové pro mnohé „komplikované“ dílo s nejednoznačnou interpretací skrytých významů natočil, odpověděl: „Mluvit o filmu jako je Zvětšenina, o jeho smyslu, jeli v něm jaký, o záměrech, které mě vedly k jeho realizaci, znamená pro mne vstupovat do jiného světa, než je svět filmu, stavět se před problémy, které jsem vyřešil tím, že jsem onen film natočil. Nutně bych musel natočit jiný film, abych vám jej vysvětlil, neboť pokud jde o jeho význam a tematiku, vím o tom všem možná méně než vy.“⁴⁹

Při další otázce na původ inspirace pro film, Antonioni odpověděl: „Myšlenku filmu ve mně probudila povídka Julia Cortáзара⁵⁰, kde nějaký fotograf odhalil

⁴⁵ Thompson, K., Brodwell, D. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie, Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2007, s. 439.

⁴⁶ Moravia, Alberto, Poušť zvaná Amerika, Film a doba, č. 11, 1968, s. 595

⁴⁷ *Tamtéž* s. 594.

⁴⁸ *Tamtéž*.

⁴⁹ Francl, G., *Film a doba*, číslo 8, 1967, s. 394-395.

⁵⁰ Julio Cortázar (26.8. 1914 – 12. 2 1984) byl prozaik, básník, dramatik, esejista, novinář a překladatel argentinského původu.

při reportáži docela náhodnou homosexuální aféru. Ta historka mě zaujala jen kvůli postavě fotografa. Inspirovala mě k napsání docela jiné věci.“⁵¹

Antonioni v sobě nezapřel svůj umělecký původ - neorealismus a zachoval jako vědec-sociolog. Rozhodl se pro pokud možno komplexní observaci prostředí a živých charakterů, které se chystal do Zvětšeniny proměnit. Osm měsíců před samotným natáčením přijel do Londýna, kde následně žil. Na magnetofon vyzpovídal desítky umělců, příslušníky nejrůznějších profesí, manekýny, fotografy, divadelníky, malíře, studenty. Večer co večer chodil po klubech, do zápisníku zachycoval různé obrazové či slovní podněty hudbou tepajícího světového centra šedesátých let. Pak tam mezi březnem a srpnem 1966 natočil Zvětšeninu.

Osobně považuji tento snímek za Antonioniho nejzásadnější přínos. Oproti předchozím snímkům, vyjma *Červené pustiny*, zde používá barvu ve své „největší barevnosti“⁵² Barvou určuje náladu a dynamičnost. To co má Zvětšenina společné s jeho předchozí tvorbou je dokumentární kamera, která ze statických záběrů, přechází v pompézní rozlety a detailně „krouží“ kolem dění. Vykořenění hlavní postavy i některých vedlejších, módní prostředí, vyšší společnost, detail na intimní vnitřní prožívání, to všechno jsou prvky, kterými se hromadně režisér hlásí ke svým předcházejícím počínům.

Poprvé „anglicky s anglickými herci, s "handicapujícím stimulem" cizího prostředí, kde leckomu špatně rozuměl, ale o to víc bystřil své smysly, hlavně cit pro barevnou vizualitu města, lidí, tváří, pohybů.“⁵³

O práci v Londýně a úskalích natáčení Antonioni v interview dále říká: „Nejmrzutější bylo, že jsem nikdy nevěděl, zda moji spolupracovníci mluví upřímně. Možná že to způsobovala okolnost, že jsem jim nerozuměl, možná i jiná pracovní metoda. V Itálii například ovlivňují natáčení každodenní zkušenosti, diskuze a setkání. Když člověk točí exteriéry, dává mu skutečnost,

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Cieslar, J., *Reflex 13*, číslo 32, 2003 s. 60 – 63.

kerou zachycuje v podobě obrazu na celuloidový pásek, neustálé podněty. Vím, co mám vybrat a co mohu do filmu použít. V cizině je takový výběr mnohem náhodnější a člověk se může lehký zmýlit.“⁵⁴

Není právě toto ten důvod častého nepochopení, či přemoudřelé interpretace některých scén či obrazů filmu ať soudobou či současnou kritikou? Skoro jako by se zdálo, že ona mysterióznost nepochopení a domnělého zakuklení vychází právě z uchopení věci někým, kdo je svým původem absolutně vně celého, filmem studovaného tématu, či fenoménů ve snímku vyobrazených.

Přesto je pro mě jako pro diváka fascinující, co tehdy 54 letý Antonioni dokázal tak flexibilně zachytit. Právě vřled zvenčí, značná Antonioniho rozvaha nelibující si v bombastičnosti zobrazení, zajisté vycházela z jeho věku a současně značné zkušenosti režiséra pozorovatele, ve kterém se mísí jeho neorealisticke kořeny s nevyhnutelnou nutností transformovat se a dostatečně v nadhledu se modifikovat divokému tempu doby. Výsledkem je pak jedinečný, soudobou atmosférou elektrizující hraný dokument, jež nám svou nejednoznačností jednoznačně dokumentuje zmatenou vřavu let šedesátých v podání „swingujícího Londýna.“

Zásadní změna, v oproti dosavadní režisérově tvorbě se nacházela, jak poznamenal v interview pro magazín Playboy v přístupu zkoumání děje skrze herce, kdy zkoumá vztah jedince vůči skutečné realitě a nemožnosti jejího trvalého a opravdového zachycení, oproti čemuž ve svých předchozích dílech kde oblastí jeho zájmu byly čistě mezilidské vztahy.⁵⁵

„Mimové zde zobrazení jsou figurálně a explicitně vyjádřenou symbolikou nezodpovědné drogami ovlivněné nálady Londýna prostupující skrze celý film.“⁵⁶

⁵⁴ Francl, G., *Film a doba*, číslo 8, 1967, s. 394-395.

⁵⁵ Brunette, P., „*Blow-up*“ from *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge UP, Cambridge, 1998, s. 51.

⁵⁶ *Tamtěž*.

Ve filmu jsou do jisté míry zakomponovány tvůrčovy politické názory a přesvědčení. Přesto se však nejedná o jednoznačné přímočaré vyjevení Antonioniho politických postojů. Jak poznamenal italský filmový kritik Lino Micciche: „film je politický ve svém vlastním duchu, tedy v zobrazení demonstrací vyjadřujících nespokojenost, která vedla k politickým a sociálním explozím druhé poloviny šedesátých let.“⁵⁷

Antonioni není jen filmař, je také malíř. A jestliže se u některých režisérů projevují výtvarné sklony nešťastnou touhou po „krásných obrazech“, Antonioni je dovede podřizovat pevné režijní koncepci a vytvářet dílo z kompozičně promyšlených, ale zcela funkčních celků.

D. Novotná zkoumá užití barev ve snímku, se kterými měl zkušenosti již ve svém předchozím snímku, *Červené pustině*: „barvy, ty jeho zcela nepřírozené, nereálné barvy, zapadají do tohoto jemného tkaniva a naplňují nás dojmy, představami a pocity.“⁵⁸

„Pokud jde o barvu, byl tu docela jiný problém než v *Červené pustině*, kde jsem se na všechno díval očima neurotické hrdinky. Ve *Zvětšenině* je hlavní postavou fotograf, který je naopak přesvědčen, že vidí skutečnost takovou, jaká opravdu je, a který ji chce zachytit. Šlo tedy o to dát věcem jejich skutečný vzhled. Stejně jsem však musel na skutečnost působit, protože nemám moc důvěry k laboratořím. Každá scéna musela mít určitou barvu, aby divák mohl za čtvrt hodiny zapomenout, že se dívá na barevný film. Procházíte-li neznámým městem, které znáte jen málo, působí na vás tisíce barevných i pohybových dojmů. Proto jsem musel zasahovat, proto jsem musel dát přemalovat některé domy, někdy i asfalt ulice.“⁵⁹

8.1.1 Fotograf Thomas

Nejednoznačná postava asi 25 letého fotografa, jehož hlavní obživou a zdrojem nemalého bohatství je módní (komerční) fotografie. Avšak to, co mu

⁵⁷ *Tamtéž* s. 53.

⁵⁸ Novotná, D. časopis *Kino*, číslo 24, 1968, s. 17.

⁵⁹ Francl, G., *Film a doba*, číslo 8, 1967, s. 394-395.

dává obživu, ho zdaleka nenaplnjuje. Fotit atraktivní modelky, které ho „obrazně“ pronásledují téměř na každém kroku, neváhají se mu i fyzicky zcela odevzdat, a které přitahuje jeho podmanivá arogance a sláva, by se mohlo zdát pro mnohé zajímavým a uspokojivým. Pro Thomase ne zcela. Modelky vyfotografuje, sice s jistou netečností, ale je profesionál a hlavně má „jméno.“ Takže výsledek je dostačující na to, aby dokázal zaujmout popřípadě šokovat, čímž si zajišťuje další zakázky. Zde pak nacházíme zajímavý moment, proměňujícího se společenského a kulturního prostředí.

V Londýně je atmosféra, kdy je publikum schopno „přežvýkat“ doslova cokoli, co se vymezuje tradicím a době předešlé. Je více jak 20 let po válce a západní svět prochází ne zcela jednosměrnou proměnou. Na jedné straně jsou tu ti staří, počestní, mravní, strážci tradic, kteří se v rámci ekonomického boomu de facto vyrovnali s tíživou válečnou zkušeností, jejichž neschopnost v chápání sociálně-kulturních přeháněk jejich potomků je činí úzkoprsými zahořklými a do značně míry rezignovanými.

Protikladem této staré generace jsou mladí těkaví lidé, kteří se chtějí vymanit z područí tradice, kteří podnikají nejednoznačné cesty hledání sebe sama. Film zde pak dokonale vystihuje povahu této mladé generace „swingujícího Londýna.“ V touze nalézt nové lepší ideály než mají jejich těžkopádní rodiče, neváhají čerpat inspiraci ve východních filosofiích, experimentováním s drogami, nevázaným životem či všudypřítomnými projevy odmítání jakékoli formy války, násilí a potažmo i autority.

Thomas však není typickým představitelem své věkové skupiny. Zdá se, jakoby je přehlížel a ignoroval, ba jimi dokonce pohrdal, snad skrz neporozumění, snad skrz zahleděnost do sebe sama. Svým způsobem obživu se mnohem více přibližuje staré generaci, vyhovuje mu jeho vrstevníky tolik opovrhovaný kapitalismus. Má peníze a požívá tím určité míry svobody, která rozhodně nenáleží každému. Co všechno by si 25 letý mladík mohl přát? Vlastní moderní ateliér ve čtvrti umělců, má pomocníky, kteří za něj vykonávají většinu práce, a on jen přichází k připraveným scénám a mačká „autorskou“

spouští fotoaparátu. Po focení frajerským skokem nasedá do luxusního kabrioletu značky Rolls-royce.

Tento vůz byl na svoji dobu naprostou technologickou špičkou a byl vybaven dokonce čtyřstupňovou automatickou převodovkou a nemalým výkonem. Karoseriové provedení je kabriolet a je dokonce opatřen vysílačkou, kterou za jízdy dává Thomas pokyny svým asistentům. Z kontextu dnešní doby, kdy má každý člověk mobilní telefon, se nad vysílačkou v autě ani nepozastavíme. Přihlédneme-li však k tomu, že se zde bavíme o roce 1966, je vysílačkou vybavený vůz absolutním znakem luxusu.

V rukou Antonioniho hraje Rolls-royce velký významový i vizuální prim. Auto bylo původně bílé, ale nezapadlo do Antonioniho vizuálního konceptu, tak ho nechal přelakovat na černou. Toto více jak pět metrů dlouhé vozidlo, jakoby pak svým zjevem vyjadřovalo i Thomasův naturel. Po designové stránce reprezentuje tradici, avšak jeho rozměry, výkon a značné nepraktické užití, jakoby se přibližovaly omámené generaci mladší. Za volantem je pak Thomas, jako by mezi těmi všemi protagonisty doby tvořil jakýsi chatrný most.

V jedné scéně, když prochází průvod mladých protestujících lidí proti válce, stojí s vozidlem Thomas před přechodem a dává průvodu přednost. Jedna dívka vystoupí se svým transparentem z davu a snaží transparent umístit Thomasovi do auta. Ten je kupodivu nepopuzen a dívce pomáhá s úsměvem transparent vhodně umístit na zadní sedadla vozu. Vzápětí se rozjede a při nabírání rychlosti mu transparent z vozu vyletí do protisměru, kde ho netečně přejíždějí další auta.

Thomas se má dobře, ale co všechno je to proti tomu, jak moc se nudí. Úspěch ho nenaplnuje. Míjí i ženy a zaměřuje se výhradně na ty, které se musí dobývat. Sice si občas zakouří marihuanu, ale nenavštěvuje společenské dění svých vrstevníků. Skoro bych obrazně řekl, že se nad Londýnem vznáší jako bloudivý duch, který dávno zapomněl, pokud to vůbec kdy věděl, co znamená klid v duši.

8.1.2 Noclehárna

Thomas mimo své komerční práce, má i ambice umělecké. Rád by knižně vydal sbírku fotografií zachycujících soudobý Londýn. Vstupní scéna snímku uvádí diváka do prostoru veřejné noclehárny. Místa, kde se pracovníci charity starají o zbídačené lidi bez domova – dají jim polévku a nechají je v teple strávit noc, ráno se pak musí vrátit do nehostinných špinavých ulic dělnických čtvrtí Londýna. Právě při ranním opouštění noclehárny se divák poprvé setkává s Thomasem. Nejprve není patrné, že kamera cílí na hlavního představitele. Thomas je oblečený v roztrhaných špinavých šatech a budí dojem neopečovávaného člověka z ulice a naprosto zapadá mezi ostatní nocležníky. Vzápětí, když opustí brány charity, nasedá do svého luxusního vozu a ujíždí. Až později divák pochopí, že byl Thomas v noclehárně dělat sociálně laděné snímky lidí žijících na kraji společnosti, aby to jeho vysněné knize o Londýnu dalo patřičný kontrast a punc reálně zachycené skutečnosti.

V tomto ohledu se Thomas velice podobá Antonionimu samotnému a to právě svým, na první pohled „nezúčastněným pozorováním.“ Pro pozorného diváka, je pak film zajímavým Antonioniho autobiografickým zrcadlem, kde se autor, jak sám přiznává, vědomě zachycuje.

Ve scéně v noclehárně vystává podobenství s podle mého názoru hlavním tématem filmu – nemožnosti uchopení pravdy a jejího čistého zjevení. Divák se totiž až na konci úvodní scény dozvídá, že Thomas není žádný „nuzák“ přestože byl ještě před chvílí přesvědčený, že Thomas je jedním z nich.

8.1.3 Vrtule, která se netočí

Thomas jede obhlédnout vetešnictví, které je na prodej a rád by je koupil.

Kousek od vetešnictví zahlédne ze svého vozu homosexuální pár na procházce jak venčí psy. Zobrazení, či přiznání homosexuality ve filmu, byla do té doby doslova nevídaná věc. V této scéně tkví mistrovské zachycení uvolňování společenských tabu ve společnosti. Kdy Antonioni homosexualitu

nedémonizuje ani nevyzdvihuje, ale zachycuje ji jako pro některé, na stejné pohlaví orientované lidi běžnou a přirozenou součást jejich života.

Thomas předstírá zákazníka a vchází do vetešnictví. Tam naráží na starého neochotného prodáváče, který však není majitel a který by ho nejraději vypakoval a nic mu neprodal – onen jasný příklad staré zmítající se generace. Optá se tedy, kdy přijde majitel a s nejasnou odpovědí odchází.

Když se vrátí, nenarazí na majitele, ale majitelku – mladou dívku asi v jeho věku. Položí jí otázku, proč krámk prodává. Ona odpoví, že vlastně neví, že by chtěla změnu. Při otázce jakou změnu odvětí, že už má „po krk starožitností“. „Odjedu do Nepálu nebo Indie“. „Nepál je plný starožitností.“ odpovídá úsečně Thomas. Zde nám režisér představuje další „reálnou“ reprezentantku tehdejšího Londýna, která zastupovala určitou společenskou náladu vyjádřenou nekonkrétní touhou po změně.

Thomas zahlédne mezi starožitnostmi ve vetešnictví jeden předmět, který ho podmanivě zaujme – vrtule. „Musím jí mít, hned!“ Donutí majitelku, aby mu ji okamžitě prodala a pomohla vynést z přeplněného krámk ven do jeho vozu. Venku zjistí, že se mu do auta nevejde. Autoritativně instruuje dívku, aby mu ji poslala kurýrem na jeho adresu. Jakmile to dořekne, nasedá do auta a odjíždí. Dívka zůstane stát na ulici s rozměrnou vrtulí v ruce, aniž by vyjádřila jakékoli známky opovržení, nad Thomasovým hrubým chováním. Význam této vrtule ve filmu není ničím hlubokým. Především ale dokumentuje Thomasovu vlastnost nadchnout se nad něčím nepodstatným, uhrančivým, něco pro normálního člověka bez uměleckých sklonů nepochopitelným. Paradoxní je, že v její bezvýznamnosti, se vrtuli dostává ve filmu značného prostoru, kde slouží jako spojnice některých scén.

8.1.4 Vražda okem neviděná

Poté, co Thomas odchází z vetešnictví, kde se s ním prodáváč odmítal bavit, směřují jeho kroky neznámo proč, do přilehlého parku. Nastává okamžik, kdy sledujeme fotografa při práci. I přes veškerou Thomasovu aroganci mu nejde upřít jeho řemeslný talent a cit pro okamžik. V parku

zahlédne domnělý pár milenců – muž ve středních letech s asi třicetiletou ženou. Neváhá jejich milostné rozpoložení s notnou dávkou voyerství fotografovat. Když je milenci zpozorován, fotí je dál, jakoby se nic nedělo. V tu chvíli se proti němu rozeběhne fotografovaná dívka a snaží se ho přinutit, aby jí vydal film co má ve fotoaparátu. Thomas odmítá a po chvíli přetahování s dívkou o fotoaparát odjíždí z parku do ateliéru. Tam za ním po nějaké době dorazí i tato neznámá žena, přestože neznala jeho adresu. Pozve ji dál s příslibem, že jí fotky vydá.

Po chvíli konverzace Thomas zapálí marihuanovou cigaretu a nabídne jí i ženě. To je zajímavý moment filmu, poněvadž marihuana, která se vyskytuje ještě v několika dalších scénách, nebyla do té doby, podobně jak již zmíněná homosexualita, ve filmech vůbec zobrazována a podléhala cenzuře. Zde je z mého pohledu zajímavé, jakým způsobem Antonioni k marihuaně přistupuje. Nepředpokládám, že by ji sám kouřil, ale pravděpodobně pozoroval mnoho marihuanových kuřáků. Výsledkem je pak podle mého názoru jedno z nejpřesnějších vykreslení opojení marihuanou ve filmové historii. Antonioni nepodléhá stereotypním vizím o účinku marihuany jako něčeho, co konzumenta vymrští ven z reality do snového světa, ale drží se při zemi. Zde je také vhodné zmínit Antonioniho odpověď na dotaz reportéra časopisu Playboy na otázku, zda ho alarmuje nárůst užívání halucinogenních drog: „Ne neznepokojuje mě to. Někteří lidé mají na drogy negativní reakce, ale na ostatní působí extrémně dobře. Jedním z problémů budoucího světa bude stále více a více volného času. Jak se tento čas vyplní? Možná, že vláda bude distribuovat drogy zdarma.“⁶⁰ Thomas podá ženě marihuanovou cigaretu a ta ji očividně kouří poprvé. Zpočátku se žena směje, ale vzápětí se vzpamatovává a důsledně po Thomasovi vyžaduje to, pro co si přišla. Thomas ji však podvede, dá jí sice film, na tom však fotky milenců z parku nejsou.

Thomas byl fascinován, s jakou vervou, po něm žena fotografie z parku požadovala. Při jejich vyvolávání však dojde k náhlému zjištění a to, že

⁶⁰Playboy: Michelangelo Antonioni interview, Playboy Enterprises,10/1967, 1967, s. 77.

pravděpodobně zachytil vraždu čočkou fotoaparátu, aniž by si toho všiml svými vlastníma očima. Postupným zvětšováním analogových fotografií zjistí, že onen muž z mileneckého páru z parku byl pravděpodobně zabit. V noci se vydá zpátky do parku, kde nachází mrtvé tělo. Neohlásí to však na policii a jede zpátky do ateliéru. Mezitím mu však zmizely spolu i s filmem až na jednu, všechny fotografie, které už měl vyvolané. Zůstala jen jedna jediná. A to výřez extrémního zvětšení, na kterém je při notné dávce fantazie vidět silueta mrtvého těla. Ovšem pro pozorovatele, který neviděl původní fotografii, ze které byl vytvořen tento zvětšený výřez, připomíná fotografie spíše mazanici, jelikož po technické stránce nejde z filmu zvětšovat do nekonečna. Nežádoucím průvodním jevem zvětšování, je výrazné zhoršení technické kvality fotografie, zejména kresby.

Tuto jedinou zbylou fotografii pak ukáže manželce svého přítele, abstraktního malíře Bena. Ta ji okomentuje slovy: „Vypadá jako jeden z Benových obrazů.“ V tento okamžik se dostáváme k absolutnímu vyjádření toho, co film sleduje zpovzdálí celou dobu a zároveň si pokládá jako otázku: „Je vůbec možné zobrazit skutečnou realitu?“ a „Pokud realitu budeme podrobovat důkladnému zkoumání, jsme vůbec schopni ji hlouběji obsáhnout?“

8.1.5 Antonioniho polemika o přijímání zjeveného

Leckdy skutečnost míváme, přehlízíme a ona přitom stojí vedle nás. Pokud ji však hledáme, jak si můžeme být jisti, že jsme se dobrali konečné pravdy? Viděl vůbec Thomas v onom parku vraždu? Pokud ano, jak to může prokázat? Film a fotografie, ze kterých tak vehementně „vyzvětšoval“ podle něj obraz skutečnosti, nemají však oporu v tom, co skutečně viděl, když situaci fotografoval. Jeho oči tento obraz neviděly a tak mu ho nebyly ani schopny vrýt do paměti. O to víc ho pak děsí představa, že se pár desítek metrů od něj odehrálo drama, při kterém přišel neznámý člověk o život.

Tímto účelně cílíme na zamyšlení, které v nás film vyvolává. Co je více podobno holé skutečnosti? To co jsme viděli na vlastní oči, slyšeli, cítili,

dotýkali, či technické médium, na které byla část těchto vjemů přenesena a my si je pak kdykoli můžeme prohlédnout nebo přehrát.

Problém však nastane, když ono médium – nositele zaznamenaných informací o skutečnosti zničíme nebo ztratíme. Pak nám zbydou jen vzpomínky. Ale jak dlouho mohou vzpomínky vydržet, bez toho aniž bychom si je v průběhu času nevědomky ve svých myslích upravili tak, aby nám byly milejší?

To nás pak přeci znovu odtrhne od dávného poznání reality a na základě překroucení si tak vytvoříme jakýsi vlastní polopravdivý mýtus.

V obrovském penzu obrazů, které nám Antonioni předkládá, se několikrát v průběhu filmu vyskytuje skupina mimů. Ti nežijí skutečností, ale představou, kterou jako skupina společně přijmou. Tato představa je například vyjádřená v úplném závěru filmu. Je již bílý den a Thomas se vydá znovu do parku, kde se stala ona pomalu se rozplývající vražda. Snaží se najít tělo, které viděl ve tmě minulou noc. Nic však nenachází, tělo bylo pravděpodobně uklizeno. Zklamán tímto zjištěním bloumá fotograf dál parkem s fotoaparátem v ruce. Narazí na již zmíněnou skupinu mimů, kteří hrají tenis na kurtech, jež jsou v parku. Má to však jeden háček. Tato skupina mimů nemá míčky ani tenisové rakety. Svoje sportovní výkony vyjadřují pantomimou. Stejně tak jejich obecenstvo napjatě sleduje imaginární utkání a kývá hlavami ve směru letícího míčku. Náhle se stane, že jeden z mimů odpálí míček příliš silně a ten přeletí za plot kurtu. Dopadne kousek od místa, ze kterého toto divadlo již nějakou chvíli pozoruje Thomas. Náhle jsou na něj upřeny oči všech hráčů i diváků, jakoby ho žádali, aby jim míček hodil zpět do hry. Thomas se sehne pro neviditelný míček a hodí ho mimům zpět na kurt. Ti mu poděkují a Thomas odchází po louce. Náhle však i Thomas zmizí, jakoby nikdy nebyl.

Antonioni pak diváka vrací znovu k zamyšlení nad nejistotou poznání, kdy věci zjevné stávají se nezjevnými a nezjevné zjevnými.

8.2 Zabriskie Point

Svůj druhý, anglicky znějící film, se Antonioni rozhodl pod taktovkou MGM natočit ve Spojených státech v roce 1970. S rozpočtem 7 milionů dolarů, se stal Antonioniho nejdražším snímkem. Zároveň se pro něj tento film stal, jak sám prohlásil: „mým prvním fiaskem,“ kdy tržby v kinech nepřesáhly 900 tisíc dolarů. Hned po uvedení do kin se snímek stal pravděpodobně jedním z nejkontroverznějších děl, které kdy natočil.

8.2.1 Nepřijetí kritikou

Americká kritika si nebrala servítky a dílo bez milosti cupovala. Například filmový kritik Joseph Morgenstern pro časopis Newsweek napsal, že Antonioni vnímá Ameriku: „se zacpanýma ušima, zamlženým pohledem a zatemněnou myslí.“⁶¹ Další významné periodikum, které se o filmu vyjádřilo, byl, časopis Time: „Neuvěřitelně prostoduchý a zjednodušující. Scénář by mohl být napsán studentem prvního ročníku filmové školy.“⁶² Zmiňme ještě významného filmového kritika Rexe Reeda: „Jednoznačně příšerné...neinspirativní a falešné.“⁶³ New York Times dokonce nazval Zabriskie Point „Jedním z nejhorších filmů roku 1970.“⁶⁴ Na závěr citujme ještě The New Yorker, který film ohodnotil jako „patetický odpad.“⁶⁵

Proč tak velká vlna pobouření a komerčního neúspěchu? Zde, více než kde jinde, záleží na významové interpretaci snímku. Na samotný název Zabriskie Point je možné nahlížet buď jako na konkrétní, v mapě zanesené a existující místo, kde se v reálném čase setkají dvě ústřední postavy (jedná se o jméno malého města v Údolí smrti v Kalifornské poušti). Nebo jako na neurčité místo, které se stává prostorem čistě symbolickým. Ona symbolika se vyznačuje v nekonkrétnosti vyschlé neživotné pouště. Stejně jako poušť, může být vyprahlé a odevzdané i nitro člověka, který ztratil cit ke svému okolí, čímž

⁶¹ Hepnerová, E. Zabriskie Point, *Film a doba*, 5/1970, s. 2.

⁶² Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frechette and Daria Halprin Story, [online]. 2010-05---[cit. 2013-4-5]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/> >

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž.

se stává zdánlivě odstavený všemu živému, co se nalézá za hranicemi „jeho“ pouště.

Přihlédneme-li k všeobecné výpovědi završení jednoho lidského osudu, kterou film na první pohled předkládá, přijmeme-li názor bezduchého a nesmyslného dění anebo pouhého trvání, které snímek jako celek zdánlivě nabízí. Zůstaneme pak v poloze laxní pozornosti vůči atraktivním dojmům a v rezignaci na obligátní překračování hranic mezilidských vztahů. Film zdánlivě nevyklučuje ani tuto možnost výkladu vystiženou v povrchní, někdy až hedonické, vizuální či muzikální konzumaci díla. Proti tomu však svědčí fakt, že film nebyl v tomto smyslu nikdy publikem a kritiky akceptovaný a snad právě proto nebyl ani komerčně úspěšný.⁶⁶ To co na snímku pravděpodobně irituje nejvíce, je pro Antonioniho typický intelektuální podtext díla. Zvláštní rytmus, který nepřetržitě osciluje mezi eruptivními náladami na začátku, je jakoby přetržený a znovu jemně napojený s naprosto kontrastním poetickým tichem v exteriérech impozantní hornaté krajiny v Údolí smrti.

8.2.2 Antonioni v americkém prostředí

Podobně jako ve *Zvětšíně*, tak i v *Zabriskie Point* dochází k aplikaci přístupu nahlížení světa, kterou Antonioni uplatňoval ve své domovské Itálii. Tím je myšlen jeho autorský přístup, do té doby mimo hranice Itálie málo známý. Koncepte, jež zkoumá realitu oproštěnou od ideového balastu dosahující pomocí symbolů univerzálního vhledu do určité sledované společnosti a vnitřních prožitků jejích aktérů. Tato režisérova „filmová řeč“ však ve Spojených státech narazila na nepochopení. Jedním z problémů, na který je nutno nahlížet v kontextu doby, byla cenzura (zejména erotické scény v Údolí smrti). Dalším pak prvoplánová dezinterpretace díla, skrze kterou většina kritiků a přehnaně patriotisticky smýšlejících diváků vyhodnotila dílo jako „antiamerické.“

Antonioni se při dotázání jaký je jeho názor na americkou společnost netajil tím, že dělí Američany do dvou odlišných kategorií: „na jedné straně dvě

⁶⁶ Bakoš, O. *Zabriskie Point*, *Illuminace*, 2000, roč. 12. číslo 2. s. 76.

třetiny protivných a nesnesitelných lidí, na druhé straně jedna třetina skvělých lidí“⁶⁷ K těm prvním podle něho patří „middle class“ k těm druhým mládež. To, co pravděpodobně Antonioniho přitahovalo na mládeži nejvíce, byla již zmíněná revolta k hodnotám, jež zastávala „middle class.“ U mládeže nacházel autor „naprostou lhostejnost k penězům, čistotu, nezištnost, vzpouru a novost.“⁶⁸ To vše, jakoby mu vzdáleně připomínalo jeho oblíbené poválečné období v Itálii. Cítil z toho určitý tvůrčí zmatek a zapálení pro ideály svobody, možná doufal, že znovu najde, to co se mu v Itálii vytratilo po nástupu „nudného hospodářského zázraku.“ Ve značném rozporu s hnutím bouřících se „květinových dětí“ stál svět „bohatých vládnoucích kapitalistů“, který režisér popsal takto: „Mají mánii nerovnosti i při vší nivelizaci jejich demokracie. Pořádají recepce, na něž z nedostatku jiných kritérií zvou jen ty, kdo mají příjmy od jednoho sta tisíc dolarů výše.“⁶⁹ Tento aspekt pak vyobrazuje i v úvodní scéně filmu, kde při studentské debatě, vyjadřují své radikální názory, volající po zrovnoprávnění, do značné míry od běžného studia „bílých studentů“ segregovaní černoši.

Režisér své působení v Americe považoval jen za přechodnou zkušenost. Ohledně svobody, které se tvůrci od MGM dostávalo, se Antonioni vyjádřil: „Pro MGM musí film vydělávat. Když vydělává, akcie MGM na burze stoupají, když ne, klesají. Umělecký film jako *Zvětšenina* vydělává? Výborně, proč bychom netočili umělecké filmy?“⁷⁰

„Moje největší obava (kvůli ní v noci nespím) je, abych nelíčil Ameriku jako zvláštní exotickou zemi, ale abych zachytil její hluboké autentické rysy.“⁷¹ Co se týče způsobu, jakým Antonioni zapadl do amerického prostředí, postěžoval si, že se mu to úplně nedaří: „asi proto“ řekl, „že se nesnažím najít nějaké styčné body mimo práci.“ Dalším autorovo „závažným“ handicapem,

⁶⁷ Moravia, Alberto, Poušť zvaná Amerika, Film a doba, č. 11, 1968, s. 595.

⁶⁸ *Tamtéž.*

⁶⁹ *Tamtéž.*

⁷⁰ Moravia, Alberto, Poušť zvaná Amerika, Film a doba, č. 11, 1968, s. 595.

⁷¹ *Tamtéž.*

který ho provázel i při natáčení *Zvětšeniny*, bylo nedostatečná znalost anglického jazyka.

„Skutečnost ovšem přesto zůstane tajemstvím. Nové je jen to, že dnešní mladí lidé nechtějí k tomuto tajemství přistupovat pasívně. A do jisté míry jim tak slouží jako podnět ke vzpouře.“⁷²

8.2.3 Neherci, kteří žili svoje role

V rozhovoru, který Antonioni poskytl Albertu Moraviovi⁷³ na otázku, proč zvolil Ameriku, Antonioni odpovídá: „Místa jsou vždycky důležitá. Ale příběh *Zvětšeniny* by se mohl odehrávat kdekoli, zatímco *Zabriskie Point* je film o Americe. Pravou hrdinkou filmu je Amerika. Postavy jsou jen záminka.“⁷⁴ Samotní herci tedy pro Antonioniho představují jen jakési nosiče symbolů, postojů a společenské nálady tehdejší Ameriky. Za vhodné reprezentanty hlavních postav považoval Antonioni revoltující americkou mládež. Výběrem aktérů sledoval jediné, vyjádřit s co možná největší autenticitou stav americké společnosti zrcadlící se právě v mladých lidech. Nehledal proto studované a zkušené herce, ale reálné žijící osoby, které se svým přesvědčením podílejí na vzpouře proti hodnotám svých rodičů a prarodičů. Jaký druh hledání to byl, dokumentuje Antonioniho odpověď v již zmiňovaném interview s A. Moraviou: „Mužského představitele jsem málem našel onehdy v restauraci. Byl to překrásný plavovlasý hippie, velice mladý. Přesně to, co jsem hledal. Než jsem si rozmyslel, jak se k němu přiblížit, objevil se policista, podíval se na něho, a ten chlapec vyskočil a zmizel. Už jsem ho nenašel, patrně utekl kvůli nějakým drogám.“⁷⁵

Ve snímku je zejména důležité uplatnění ženské a mužské formy obrany, nebo spíše schopnosti čelit prostředí, které je svírá. Jemnost a snahu pro kompromis, bez horkokrevného rozhodování a nevratných řešení reprezentuje žena. Naopak muž zde značí automatickou odhodlanost řešit

⁷² *Tamtéž*.

⁷³ Alberto Moravia je významný italský spisovatel, filmový a literární kritik a novinář.

⁷⁴ *Tamtéž*, s. 593.

⁷⁵ Moravia, Alberto, Poušť zvaná Amerika, Film a doba, č. 11, 1968, s. 596.

problémy, které se pro něj stávají nepřekonatelnými, třeba i násilím a odhodláním pro své přesvědčení zemřít.

To že obě hlavní role byly ztvárněny herci „nehereckého původu,“ vytkl, již citovaný filmový kritik Rex Reed kdy je odsoudil jako: „dva z nejhorších hereckých výkonů desetiletí.“⁷⁶ Zde je na místě menší polemika, poněvadž z dnešní perspektivy se jeví výkony obou dvou hlavních protagonistů, jako velice autentické. Reálné ztvárnění jejich rolí spočívá primárně v splynutí s prostředím, které jim je blízké.

8.2.4 Mark

Televizní moderátor Dick Cavette⁷⁷ se ve své talk show po premiéře *Zabriskie Point* zeptal Marka Frachetta: „Marku, kde na tebe narazili? (myšleno štáb)“ Mark: „Na autobusové zastávce.“⁷⁸ Vypadá to jako vtip, ale vskutku se tak stalo. Antonioniho castingoví režiséři narazili na Marka přímo v ulicích Bostnu. Zaujal je svým přímým a hrubým výstupem, jehož byli náhodní svědci. Mark stál na zastávce a křičel nevybíravá slova na ženu, která se nacházela ve třetím patře domu přes ulici. „Je mu dvacet a nenávidí“⁷⁹ zněla krátká zpráva režisérovi. Antonioni dostal přesně toho, koho hledal. V interview pro *The New York Times*, tvůrce popisuje Marka jako někoho: „kdo má eleganci aristokrata, přestože je z chudých poměrů. Nacházím na něm něco mystického.“⁸⁰

Mark Frachette byl temperamentní mladý muž, který byl vyloučen ze střední školy, měl již ženu a dítě a do kapsy hluboko. Rodinu se snažil uživit jako občasný truhlář, i když více času strávil žebráním na ulici. Několikrát byl zadržen za výtržnictví a držení drog.

⁷⁶ Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frechette and Daria Halprin Story, [online]. 2010-05---[cit. 2013-4-5]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/>>

⁷⁷ Dick Cavette je známý americký televizní moderátor. Pořad, který moderoval se jmenoval *The Dick Cavett Show*.

⁷⁸ Mark Frechette & Daria Halprin from *ZABRISKIE POINT*(film), [online]. 2007-12---[cit. 2013-4 5]. <[⁷⁹ Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frechette and Daria Halprin Story, \[online\]. 2010-05---\[cit. 2013-4-5\]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/>>](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=-jyzFfrrLRk#!></p></div><div data-bbox=)

⁸⁰ *Tamtéž*.

Jednoho dne se mu do ruky dostala kniha Avatar, která navždy změnila jeho život. Tato kniha byla po Bostonu šířena členy kultu Mela Lymana. Folkový zpěvák Mel Lyman byl zakládajícím členem této bostonské komunity, skládající se z jeho přívrženců, jež sídlila v několika domech ve Fort William a čítala zhruba 100 členů. Lyman se situoval do jakéhosi gurua a duchovního vůdce této komunity, která se snažila o „návrat ke kořenům.“ Sebe samého nazýval „živým ztělesněním pravdy“ nebo dokonce vtělením Ježíše Krista.⁸¹ Frchette se velice toužil stát aktivním členem a žít v komunitě, narazil však, na Lymanův odmítavý postoj, pro kterého byl Frchette jen „průměrným hipíkem.“ Lymanův pohled na Frchetta se však prudce obrátil, když zjistil, že byl vybrán jako budoucí představitel jedné z hlavních rolí v Zabriskie Point a přivítal ho zpět s otevřenou náručí. Mel Lyman ve svém oportunismu sledoval, že by se Mark, budoucí celebrita, mohl stát mluvčím jeho „sdělení“.⁸²

Navzdory tomu, že Mark byl pro Antonioniho tím pravým „hercem“ pro hlavní roli, jejich vztah nebyl zrovna růžový. Natáčení filmu doprovázely jejich časté ostré výměny názorů a dohady. Frchette se pokoušel režiséra přimět k víře v Lymanovu vizi světa a dokonce rozdával knihu Avatar členům štábu. Antonioni však zůstal vůči „sdělení“ Mela Lymana chladný a dokonce se mu ho podařilo nepřímo zachytit do snímku, kdy Frchettovo filmovou partnerku Dariu napadnou zpustlé děti, jejichž rodiče žijí v komunitě podobné té Lymanovo. Po dokončení natáčení Frchatte Antonioniho veřejně kritizoval za obraz Ameriky, který ve snímku podává. Zabriskie point častoval: „jako velkou lež a totálního vetřelce.“⁸³

Mezi Frchettem a jeho hereckou kolegyní Halprinovou vzniklo milostné pouto. Jakoby se uzavřela smyčka, kterou by mohl Antonioni jen předvídat. Jejich filmové vzplanutí nachází pokračování i mimo záběr kamer. Frchette přesvědčí Halprinovou ve vize „avata“ Mela Lymana. Po dokončení natáčení

⁸¹Nesteroff, K. The Mel Lyman Personality Cult Revisited, [online]. 2011-03---[cit. 2013-4-5]. <<http://blog.wfmu.org/freeform/2011/03/the-mel-lyman-personality-cult-revisited.html>>

⁸²Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frchette and Daria Halprin Story, [online]. 2010-05---[cit. 2013-4-5]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/>>

⁸³Tamtéž.

společně odejdou žít do jeho komunity. Oba pak věnují honoráře za snímek, které čítaly 60 tisíc dolarů Melu Lymanovi. Jejich vztah však neměl dlouhého trvání. Muži v komunitě se k ženám chovali značně misogyniím způsobem. Navíc všechny musely být poslušny Lymanovým příkazům, který řadu z nich, na základě svého charisma, zneužíval k uspokojení svých sexuálních tužeb.

Dalším, zajímavým přesahem snímku je, že jakoby předpovídal Frachettovu tragickou smrt. Ve filmu je zastřelen policisty, když se pokouší vrátit letadlo, které odcizil. V roce 1975 se Frchette spolu s dalším příslušníkem komunity, vyzbrojeni nenabitými pistolemi pokusili vykrást banku. Přepadení však skončilo fiaskem. Frchette byl zadržen a jeho komplic zastřelen. U soudu se Frchette hájil tím, že přepadení mělo být jen formou protestu proti tehdy probíhající aféře Watergate, čímž odůvodňoval, že jejich zbraně nebyly nabité a nechtěli nikoho zranit. „Protože banky jsou federálně pojištěné, vyloupení banky se stalo jedinou cestou, jak oloupit Richarda Nixona.“⁸⁴ Skutečnost však byla pravděpodobně méně romantická. Více než s ušlechtilým úmyslem ve formě protestu, jednali oba pachatelé pod vlivem Mela Lymana, který potřeboval peníze na další chod komunity. Frchette byl odsouzen na šest let ve vězení. Po dvou letech ve vězení Frchette tragicky umírá ve vězeňské posilovně. Údajně byl zadušen vahou činky, která mu při vzpírání spadla na krk. Jsou zde však dohady, že skutečnost byla jiná. Frchette totiž držel dlouhodobě protestní hladovku a stěží by byl sto zvedat těžké činky. Dalším nevěrohodně působícím faktem bylo až nezvykle rychle ukončené vyšetřování jeho smrti se závěrem, že šlo o nešťastnou náhodu.

Postavu Marka ze Zabriskie Point charakterizují mnohé neúspěchy: vnitřní rezignace ke studiu, častá změna názorů a střídání povolání, které jsou v přímém kontrastu s pragmatickou volbou přímých řešení zásadních problémů. „Jeho lidsky ohraničené a v principu neúspěšné pokusy vykročit ze schématu morálních daností prostoru, ve kterém se pohybuje a z kterého

⁸⁴ Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frechette and Daria Halprin Story, [online]. 2010-05---[cit. 2013-4-5]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/>>

občas unikne jen na základě zoufalého a pevného odhodlání, však jakoby naproti tomu vedli k určité nesmrtelnosti přetavené do novější podoby tuláků a outsiderů tohoto (20.) století.“⁸⁵ Jeho rozhodnost pro rázná anarchistická řešení se projevuje hlavně v postoji, že jedinou možnou metodou boje s mocí, je jejími vlastními prostředky, tedy zbraněmi. V počáteční scéně filmu, při vášnivé studentské debatě, kdy se řeší, jakými prostředky chtějí dosáhnout studenti svých cílů, se většina z nich přiklání ke stávce. Mark znuděně a mlčky diskuzi sleduje. Náhle bez přihlášení si o slovo důrazně řekne: „Jsem připraven zemřít!“ diskuze rázem umlkne a většina studentů se otočí směrem, kde Mark stojí. Ten dodává: „Ale ne nudou.“

Mark odchází se setkání se studenty odhodlaný něco vykonat. S kamarádem jde do obchodu se zbraněmi. Aby si mohl koupit zbraň, musí mu obchodník nejdříve nechat prověřit trestní rejstřík. Mark však prodejci potřebu okamžitého držení zbraně zdůvodní: „Potřebujeme chránit naše ženy a děti!“ „Tak to je jiná synku, to vás nenechám ve štychu“ odvětí prodavač. Při loučení dostanou ještě od prodavače „dobrou“ radu: „Když je zabijete (myšleno černochoy) před domem, vtáhněte je pak na zahradu. Nebudete mít pak žádné oplétačky s policajty.“

Další Markovi kroky směřují ke škole, kde se černošští studenti na protest proti segregaci zabarikádovali. Škola je obklíčena policisty, ti vhodí dovnitř slzný plyn. Studenti se pak vzdají a vycházejí ze školy ven. Jeden z nich je pak nešťastně zastřelen policistou. Mark v tu chvíli vytáhne zbraň, jakoby se už chystal na policistu vystřelit. Ten však padne k zemi ještě dřív, než Mark stačí vystřelit. Pravděpodobně byl zasažen nějakým jiným radikálním studentem. To však v tuto chvíli není podstatné. Mark, byl spatřen a z místa utíká. Stává se tak potenciálním vrahem. Sám bloumá ulicemi, celý znejistěný a otřesený. Vnitřní samota a potřeba okamžitého úniku, ať již kvůli stíhání za nespáchanou vraždu, či prostě jen proto, že je zatěžkán realitou společnosti,

⁸⁵ Bakoš, O. *Zabriskie Point*, *Illuminace*, 2000, roč. 12. číslo 2. s. 74.

kde žije, jej přiměje rychle zmizet. Na letišti nalezne malé nezabezpečené vrtulové letadlo a odletí s ním směrem do Údolí smrti.

8.2.5 Daria

Na Dariu Halprinovou narazil sám Antonioni. Viděl ji totiž v dokumentu *Revolution* natočeném v roce 1968 Jack O'Connelllem, který pojednával o hippies v San Francisku.⁸⁶ V dokumentu Halprinová recitovala nahá poesii. Darjino dlouhé tmavé vlasy, nekonvenčnost a přirozenost jejího vystupování, režiséra učarovaly. Byla pro něj zosobněním skutečné „hippie girl.“⁸⁷

Narodila se a vyrostla v San Francisku. Její otec byl významný krajinný architekt Lawrence Halprin, jehož Antonioni přejal i do snímku ve formě developera, který staví luxusní domy v poušti. Matka byla tanečnice a spolupodílela se na založení taneční postmoderny. Kvůli natáčení se Halprinová rozhodla opustit studium antropologie na univerzitě v Berkley.

Po odchodu z komunity Mela Lymana a ukončení vztahu s Frachettem si zahrála v roce 1972 ještě ve filmu *Jeruzalémské spisy* v režii Johna Flynnna. Následovalo manželství s dalším „rebelem“ Dennisem Hoppem z něhož vzešla dcera Ruthana. V roce 1976 se však manželství rozpadlo. Halprinová se pak později znovu vdala a porodila další dítě.

Později se Halprinová vrátila do San Franciska, kde vystudovala tanec stejně jako její matka. Spolu pak vyvinuli revoluční léčebnou metodu pomocí tance – jakousi formu pohybové terapie spojenou s výtvarným a dramatickým projevem. Dnes vede Halprinová Tamala institut v San Francisku, což je nezisková organizace, specializující se na léčbu duševních nemocí pomocí tance.⁸⁸

Při zkoumání původu obou hlavních představitelů, nacházíme až neuvěřitelná zjištění, jak moc byly propojené jejich reálné životy s životy

⁸⁶ Halprin, D. 2009-05---[cit.2013-2-5]. <<http://www.imdb.com/title/tt0063503/>>

⁸⁷ Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frechette and Daria Halprin Story, [online]. 2010-05---[cit. 2013-4-5]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/>>

⁸⁸ Halprin, D. [online]. 2007-02---[cit. 2013-4-5]. <http://www.tamalpa.org/>

hereckými. Tím, že Daria pocházela z poměrně movité rodiny, ideály hippies pro ni byly poněkud jinak prožívané, než tomu bylo v případě Marka Frachetta. Na rozdíl od něj, disponovala Daria hmotným zázemím, ke kterému se mohla vždycky vrátit. Spíš než skrze povšechný radikalismus těchto ideálů, se je sama pokoušela, na základě tehdejších možností pohybu a fungování ve veřejném prostoru, žít tak, aby zbytečně nenarážela na autority. Chudý Mark byl oproti ní, opravdový rebel, který měl naopak s autoritami problémy. Tohoto rozdílu si všiml i vnímavý „pozorovatel“ Antoni a pokusil se ho v jeho přirozené formě, vyjádřit ve snímku.

Jak již bylo řečeno, Daria je dcerou developera, který staví na poušti luxusní a super moderně vybavené domy. Otec ji nárazově zaměstnává, jen když Daria potřebuje peníze. Ve filmu Daria říká: „Pracuji, jen když potřebuji jíst.“ V čase, kdy Daria nepracuje, žije podobně jako většina hippies. Podniká cesty k sebepoznání, studuje duchovní literaturu, odjíždí meditovat na odlehlá místa, nebo se například poklidně účastní demonstrací proti válce ve Vietnamu.

8.2.6 Podstatné dějové prvky

8.2.6.1 Údolí smrti

Proč autor zvolil právě toto místo? Hornatá krajina, neměnná, neživá přesto nesmrtelná a klidná ve své rozlehlosti, do které vstupují Mark i Daria, každý po vlastní ose, z tepoucího a překotného Los Angeles. Jak velkým kontrastem proti této krajině jsou tyto dvě bytosti a jejich životy, společenské role, které zastávali v Los Angeles?

V první části snímku před námi defiluje nezměrné množství dálničních reklam na všechny možné spotřební výrobky. Sekvence nízkých obytných domů střídají nevzhledné průmyslové objekty, za zvuku podmanivé, téměř až kakofonní hudby v konturách industriálního odpadního hluku. Uprostřed toho všeho bublají nekonečné zástupy aut vířících po silnicích jako po nekonkrétním meziprostoru, který jakoby tvořil stahovací popruhy a pásy

města, kde reklamy působí jako jakési štíplavé flitry na pozadí provázané směsi nikde nekončícího urbanistického prostředí.

Údolí smrti zastává ve snímku symboliku „neživé nesmrtelnosti,“ kterou jako v opaku místa svého původu přijímá alespoň na chvíli i Mark s Dariou. Oba toto nové prostředí, či přeneseně nově nabytou filosofickou podstatu jejich bytí, pojmají jako něco, co ve svých představách, ještě tam daleko v Los Angeles pravděpodobně jen tušili, ale nevěděli, jak toho dosáhnout. Dvě tečky jejich existencí na pozadí majestátnosti Údolí smrti jsou silnou výpovědí úniku ze světa, který jim nic neříkal. Bytí v neživém prostoru, je pro ně palčivě přirozenější a podstatně skutečnější, než setrvávání v prostoru „živých hodnot“ světa, skládajícího se z jejich rodičů, prarodičů a politiků.

Avšak svět, ze kterého unikli, se nezadržitelně dere i sem do tohoto intimního prostoru. Absolutním vetřelcem v této krajině, se stávají gigantické projekty developerů, kteří zde mají v úmyslu vybudovat luxusní vily a rezidence. Na některých místech se jim již kolonizace a rekultivace krajiny podařila. Tyto přepychové obydlí opatřené bazény a místy pro relaxaci upracovaných Američanů působí jako nevratné a hluboké ideové záseky do nitra původního panenského prostředí.

8.2.6.2 Vysoká cena za „vypůjčené“ letadlo

Letadlo, rychlý prostředek úniku, který zvolil Mark k opuštění Los Angeles, může značit do jisté míry symbol amerického konzumu. Po vizuální stránce, kdy ho jeho původní majitel nechal na přání své ženy nalakovat na křiklavou růžovou barvu, se jeví značně nevkusně. Ona symbolika konzumu spočívá právě v jeho vzhledu a v kontrastu, kterým působí, když „povýšeně“ letí volnou krajinou nad pouští.

Není jen dopravním prostředkem. V režisérově filmové řeči promlouvá jako nositel určité kultury, určitého světonázoru jeho majitele. Je cizorodým elementem v prostředí pouštní krajiny.

Oproti tomu Daria se do Údolí smrti dostane starým obouchaným Buickem nekonkrétní barvy. Setkání obou protagonistů pak probíhá skrze komunikaci těchto dvou dopravních prostředků. Mark na Dariu, která jede vozem, podniká několik „náletů,“ s cílem donutit ji zastavit. Sám pak přistává kousek od ní, aby teprve pak mohlo dojít k setkání dvou živých lidí, kteří vystoupí z neživých řečí. Tyto „neživé“ schránky, prostředky dopravy, jakoby symbolizovali dvě rakve na tak příznačném místě jako je Údolí smrti. Zároveň do jisté míry značí i naturel jejich uživatelů. Hlučné letadlo vyjadřuje horkokrevně uvažujícího Marka, jehož vířící vznášivé já, není schopno se pohybovat po vyznačených cestách. Protikladem je vizuálně nepestrý, přesto dobře sloužící Buick, kterým cestuje Daria. Vozidlo jakoby vyjadřovalo její schopnost žít si po svém i v předem vytyčených cestách, aniž by budila pozornost.

Mark se rozhodne letadlo vrátit na jeho domovské letiště. Můžeme jen tušit, zda si je vědom rizika, které postupuje. Toto riziko se ještě více umocní, po tom, co letadlo společně s Dariou pomalují různými sexuálními motivy a hesly typu: „No War.“ Jako kdyby chtěli svět, ze kterého stroj pochází vylepšit o nadsázku a ideály svobody, které tito oba mladí lidé, ač každý po svém, sdílejí. Protagonistovo vnitřní pohnutky vedoucí k navrácení letadla můžeme nazírat dvěma různými úhly pohledu. Jedním z nich je, že se letadlo rozhodl vrátit proto, že se nechtěl cítit zločincem. Odcizení letadla byl totiž jediný zločin, kterého se ve filmu dopustil. Druhým může být vědomé sebeobětování se, kdy přijímá, že společnost už nad ním dávno vyřkla rozsudek a on je příliš hrdý na to, aby se schovával.

9 Zhodnocení Antonioniho tvorby

Tento oddíl koncipuji jako komparaci základních autorových přístupů a jeho autorské invenci obecně. Jestli něco o Antonionim lze vyloučit je náhled na filmovou tvorbu, který předpokládá koncepci schematismu. Autor se rozhodně vyhýbá konvenčnímu, tím míněno obecně sdílenému, zobrazení reality. Jeho přístup spočívá v důsledném prokreslení individuálního psychologismu filmových figur, které se na základě výše konstatovaných faktů ocitají v situacích, které lze bezpochyby označit za nestandardní.

Jestli něco naopak o Antonionim lze říci, je to především jeho „nadžánrovost“. Přístup zkoumání, kterým podrobuje postavy svých filmů, se odráží především v jejich souvztažnosti k prostředí, ve kterém se pohybují. Jakoby jeho filmová narace obsahovala kombinaci několika uměleckých disciplín, které jsou spolu vzájemně úzce spjaty, a jejich vzájemná nepostradatelnost je neoddiskutovatelná. Tímto máme na mysli zejména malířství, kdy každý záběr filmu tvoří samostatný, hluboce vyjádřený obraz. Jeho pomyslným štětcem se stávají objektivy kamer, které volí s důslednou pečlivostí. Tak jako malíř, i on dlouho hledá nejvhodnější místo, ze kterého bude vykreslovat budoucí malbu. Výrazná výtvarná stylizace záběrů se stává společným rysem všech jeho snímků. Tato stylizace v sobě nese i určité prvky projekce vnitřního rozpoložení postav do krajiny, ve které se nachází. To nám tvůrce ukazuje například v *Červené pustině*, kdy neurózou zmítaná hrdinka prochází neutěšeným industriálním prostředím. Jako další příklad může posloužit postava fotografa ze *Zvětšeniny*, který v závěrečné sekvenci snímku stojí na prázdné louce v parku, která značí jeho vnitřní samotu a rozplývající se svědectví zločinu, jehož byl jediným svědkem.

Dalším je autorova vysoká schopnost vyjadřování jakožto svébytného spisovatele. Tím nás přesvědčuje o absolutním autorství filmu, kdy předlohu, kterou posléze převádí do scénáře, sám dopředu literárně zpracuje.

K těmto výše uvedeným disciplínám, pak poutá zvuk na pozadí. Není příznivcem klasické filmové hudby. Zvuk v jeho dílech, jakoby čistotou vyznění

dokresloval onen nerozlučný celek filmu. Například v mnoha jeho dílech se vyskytuje mysteriózní šumění větru. Vítr zde našeptává, doplňuje, halí, ale i podtrhuje skrytou dramatičnost scén. Jeho „hlasitý“ šepot nacházíme v *Dobrodružství*, kdy zastupuje Claudiinu odhodlanost najít ztracenou přítelkyni na pustém ostrově. Na podobenství větru narážíme i v *Noci*, kde v závěrečné scéně, kdy ústřední dvojce sedí v parku a snaží se pochopit, proč už jeden k druhému necítí lásku, vítr neurčitě šumí v korunách stromů, až nakonec zmizí úplně.

Autorovou další výsostnou doménou, se stal cit pro dokumentární vzhled, který ve filmech aplikuje. Zde máme možnost, sledovat kontinuitu jeho vývoje již od jeho prvotiny - krátkometrážního snímku *Lidé od Pádu*. Tvůrce dokumentarista nenásilně hledá podněty, které sledují zejména přirozenost zobrazení. Svě postavy podrobuje zkoumání, kde stylizace jde stranou na úkor snahy postihnout co možná nejobjektivnější obraz jejich konání. V těchto souvislostech se autor nechá občas unést vyobrazením popisu prostředí, které se vztahuje k povolání daného hrdiny. Jmenujme zde například podrobně vyobrazené prostředí burzy ve snímku *Zatmění*, či prostory ateliéru a detailní zachycení práce fotografa ze *Zvětšeniny*.

Sám Antonioni považoval své filmy za jakési struktury, kdy schopnost jejich výpovědní hodnoty, bude ověřena až v čase. „Filosofické poselství jeho tvorby jakoby provázela určitá předvídavost vůči dnešku, ukrytá v otázkách vyslovených v podtextu. Tím, že se přenesou do novější doby, rozrůstají se do svých nových podob. Jejich přirozeným médiem však zůstává onen původní film.“⁸⁹ Většina tvůrcových děl v čase obstála. Promlouvají k nám skrze existenciální otázky, které jsou pro nás dnes palčivé stejně jako tehdy. Hledáme-li však na tyto otázky odpověď, filmy nám ji neposkytnou. Jejich síla spočívá o to víc ve varování před nebezpečím, kam až může zajít lidská citová vykořeněnost a neschopnost adaptability jedince na dynamicky se měnící prostředí. Toto téma autor hojně rozpracoval v „tetralogii citů.“

⁸⁹ Bakoš, O. *Zabriskie Point*, *Illuminace*, 2000, roč. 12. číslo 2. s. 73.

Ve snímcích natočených pro MGM nám pak předkládá dokumentární náhled na zásadní formativní etapu moderních lidských dějin – 60. léta. Jeho jedinečný přístup tkví v důkladném zkoumání prostředí a kulturního klimatu této doby. Tento přístup se projevil zejména v jeho „pozorovatelském“ pobytu v Londýně před natočením *Zvětšeniny*. Ještě než zrealizoval *Zabriskie Point*, cestoval po Spojených státech, kde se zajímal zejména o tehdejší mladou generaci a jejímu vztahu k hodnotám generace starší. Antonioniho nesporná výhoda spočívala v jeho italském původu. Neměl proto žádnou vnitřní vazbu na prostředí, které zachycoval formou hraného dokumentu. Jako „externista“ tak dokázal bez nánosu jakékoli formy ideologie vykreslit tehdejší dobu jedinečným způsobem. Můžeme se právem domnívat, že Antonioniovské zachycení atmosféry 60. let, má mezi snímky jiných režisérů, kteří se tímto tématem zabývali, největší objektivní hodnotu.

„Antonioni nechce mluvit o svém filmu, odmítá vyprávět jeho příběh, nechce prozradit jeho téma.“⁹⁰ Takto si v předmluvě k interview s režisérem kdysi postěžoval Alberto Moravia. Dále pokračoval: „Je tak pověřivý, nedůvěřivý, egocentrický, plachý a tvrdohlavý.“⁹¹ Antonioni se novinářům vyhýbal. Nerad mluvil o skrytých významech svých snímků. Mnohdy by se zdálo, jakoby sám nevěděl, co přesně se mu podařilo zachytit. Film pro něj byla živá věc, která po natočení žije vlastním životem. Významová stránka děl se pak může časem měnit s ohledem optiky doby, která na něj právě nazírá. Když je film špatný, upadá v zapomnění. Většina Antonioniho děl však v čase obstála a jsou stále schopny komunikace s divákem skrze tvůrcovy svébytné výrazové prostředky.

⁹⁰ Antonioni, M. Moravia, A. Antonioni a Moravia o *Zvětšenině*, *Film a doba 1967*, č. 5, s. 266. Překlad z *L'Espresso*, 22. ledna 1967.

⁹¹ *Tamtéž*.

10 Závěr

Autor jistě prošel v celé své tvorbě vysokou tvůrčí genezí, která byla pochopitelně ovlivněna též jeho lidským zráním. Ačkoli cílem této práce bylo zachytit jeho tvorbu v šedesátých letech, nelze opominout věhlas, kterého se mu dostávalo již od let padesátých.

Záměrem našeho zkoumání na základě popisu tohoto, jednou dekadou vymezeného segmentu tvorby, bylo též hledat určitý mechanismus tvůrčova vývoje. Jako prostředek k tomu nám posloužilo odstranění stereotypních náhledů či klišé. Výklad tvůrčovy tvorby sebou nese řadu úskalí, jež jsou reprezentovány mnoha jinotaji. Některé z nich jsme se zde pokusili interpretovat. Symbolický aspekt Antonioniho díla vyžaduje a klade vysoké nároky na subjektivní recepci daného pozorovatele.

Analyzovaná díla v této práci je možno označit za formotvorná a to jak z hlediska samotného autora, tak z úhlu pohledu pro přínos světové kinematografii.

Antonioni může být označen jako jeden z prvních reprezentantů mezi režiséry, kteří překročili národní mantinely filmové tvorby a svým výrazným tvůrčím potenciálem, jej lze označit za tvůrce s mezinárodní texturou.

Přínos režisérový tvorby lze spatřovat nejen v oblasti uměleckého přínosu, ale též v aspektu dokumentace soudobých společenských procesů a jejich dynamiky, zobrazené především ve snímcích *Zvětšenina* a *Zabriskie Point*. Tato díla lze svým způsobem z dnešní perspektivy vnímat jako zástupce kulturních produktů s vysokou historickou výpovědní hodnotou.

11 Obrazová příloha



Dobrodružství (1960)



Noc (1961)



Zatmění (1962)



Červená pustina (1964)



Zvětšenina (1966)



Zvětšenina (1966)



Zabriskie Point (1970)



Zabriskie Point (1970)

12 Seznam použité literatury

Antonioni, M. Myšlenky, Film a doba 1965, č. 9.

Antonioni, M. Fakta a obraz, Film a doba 1964, č. 2, s. 95.

Antonioni, M. Moravio, A. Antonioni a Moravia o Zvětšenině, Film a doba 1967, č. 5, s. 266-268. Překlad z L'Espresso, 22. ledna 1967.

Bakoš, O. Zabriskie Point, Iluminace, 2000, roč. 12. číslo 2. s. 73 – 83.

BORDWELL, David; Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

Brunette, P. The Films of Michelangelo Antonioni, Cambridge, Cambridge UP, 1998, s. 51.

Cieslar, J. Zvětšenina, Reflex 13, 2002, č. 34, s. 60-63.

Francl, G., Glosy, Film a doba, 1967 č. 8, roč. 13, s. 394-395.

Gregor, U. Patalas, E. Dějiny filmu, Bratislava, Tatran 1968.

Hovoří Michelangelo Antonioni, Kino 1964, č. 24, s. 15.

Lyon, Christopher (editor). The International Dictionary Of Films & Filmmakers: Volume 2-- Directors/ Filmmakers, New York, Perigee Books, 1984, s. 31 – 34.

Novotná, D. Pět dnů s Antonionim, Kino 1965, č. 10, s. 11.

Novotná, D. Cesta po dlouhé noci, Kino, číslo 20. 1960, s. 9.

Oliva, L. Michelangelo Antonioni (malá monografie), Praha, Naše vojsko, 1972.

Oliva, L. Režiséři (Itálie), Praha, Československý filmový ústav, 1984, s. 19 – 24.

Playboy: Michelangelo Antonioni interview, Playboy Enterprises, 10/1967, 1967, s. 77.

Přádná, S. Čtyřikrát dva: Antonioni – Vittiová, Film a doba 1994, roč. 40. č. 2, s. 70-77, ISBN 80-207-0025-0.

Zaoralová, E. Kuželník u Tiberu/ Michelangelo Antonioni: vybrala a přeložila, úvod napsala a výtvarný doprovod uspořádala E. Zaoralová, Praha, Odeon, 1989.

Halprin, D. 2009-05---[cit.2013-2-5]. <<http://www.imdb.com/title/tt0063503/>>

Tweedle, S. Return to Zabriskie Point: The Mark Frechette and Daria Halprin Story, [online]. 2010-05---[cit. 2013-4-5]. Dostupné na World Wide Web: <<http://popcultureaddict.com/movies-2/zabriskiepoint-htm/> >

Halprin, D. [online]. 2007-02---[cit. 2013-4-5]. <http://www.tamalpa.org/>

Nesteroff, K. The Mel Lyman Personality Cult Revisited, [online]. 2011-03---[cit. 2013-4-5]. <<http://blog.wfmu.org/freeform/2011/03/the-mel-lyman-personality-cult-revisited.html>>

13 Audiovizuální zdroje

Blow Up (film), scénář a režie Antonioni, M. 1966.

Blow Up (film), mluvený komentář, Brunette, P. 1998.

Červená pustina (film), scénář a režie Antonioni, M. 1964.

Dobrodružství (film), scénář a režie Antonioni, M. 1960.

Noc (film), scénář a režie Antonioni, M. 1961.

Zabriskie Point (film) scénář Antonioni, M. Shepard, S., Peploe, C. režie Antonioni, M. 1970.

Zatmění (film), scénář a režie Antonioni, M. 1962.

Mark Frechette & Daria Halprin from ZABRISKIE POINT(film), [online]. 2007-12---[cit. 2013-4 5].

<http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=-jyzFfrtLRk#!>

14 Resume

Michelangelo Antonioni was true inspirative person. Under the theme of work I chose Micholangela Antonioni's personality and his role in the film 60th years. The distinguished representative of neorealism fading significantly influenced world cinema.

The work is divided into seven chapters. The first chapter is devoted to a brief biography of M. Antonioni, who was born in Ferrara in Italy.

The second chapter focuses on his early work. M. Antonioni began as a director of documentary films, which significantly influenced his feature films. His first feature film made up in 35 years.

The third chapter deals with the concept of Antonioni's main characters. His detailed is the director's distinctive style, which lets the characters speak on canvas.

The fourth chapter deals with the four films he made in the first half of the 60th years in Italy. These films are called tetralogy of emotions. These include: Adventure, Night, Eclipse and Red Desert.

The fifth chapter is dedicated to the director's most famous image - Blow UP. This Antonioni film made in 1966 in London. The story is a parable about the impossibility of capturing reality on film. The fifth chapter is divided into several sub-chapters that discuss snapshot.

The sixth chapter deals with the film Zabriskie Point, which Antonioni made in the United States in 1970. Zabriskie Point is a film about two young people who meet in Death Valley. The film tries to show the environment and atmosphere of america the end of the sixties.

The seventh chapter revises the work pursued in Antonioni's work and try to find similarities between his movies.

In work I have used largely from written sources, supplemented Czech English-language literature, especially Peter Brunette commentary of Blow Up and a blog Sam Tweedle which refer to Zabriskie Point.