AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2O22 Timotej Rajniš

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

STŘIHOVÁ SKLADBA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

STYLOVÁ ANALÝZA DISPARITY VE FILMU *ZATMĚNÍ* (1962)

Timotej Rajniš

Vedoucí práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.
Oponent práce:
Datum obhajoby: 14.9.2022
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Department of Editing

BACHELOR'S THESIS

Style Analysis of Disparity in L'Eclisse (1962)

Timotej Rajniš

Thesis advisor: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.
Examiner:
Date of thesis defense: 14.9.2022
Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji,
že jsem bakalářskou práci na téma

Stylová analýza disparity ve filmu *Zatmění (1962)*

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ..... Podpis.....

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu práce doc. Zdeňku Hudci, Ph.D. za vstřícnou pomoc. Dále též mé rodině, která mne vždy podporovala v mém konání. Moc Vám děkuji.

Abstrakt v ČJ

Tato práce skrze stylovou analýzu konfrontuje Schraderův teoretický koncept disparity s tvorbou italského režiséra Michelangelo Antonioni, konkrétně s jeho filmem *Zatmění* (1962). Analýza se opírá o specifické pasáže monografie Seymoura Chatmana, které mapují Antonioniho filmový styl v rámci jeho tetralogie citů. Práce dále zkoumá, jak se Antonioniho autorské postupy odráží v později formulovaném konceptu Transcendentálního stylu, jehož je disparita hlavním komponentem. Využitelnost tohoto konceptu se potvrdí v identifikaci způsobu, jakým Antonioniho filmový styl artikuluje hlavní téma analyzovaného filmu, potažmo celé tetralogie citů, kterým je určitý emoční nesoulad mezi postavami. Disparita se potvrdila jako dobrým nástrojem v případě tematizace hlubšího emočního nesouladu nejen mezi postavami, ale i ve vztahu k jejich okolí.

Abstrakt v AJ

This thesis confronts Schrader's theoretical concept of disparity with the work of Italian director Michelangelo Antonioni, concretely with his film *L'Eclisse* (1962). Analysis is based on the specific sections of Seymour Chatman's monograph concerning Antonioni's film style primarily focused on his tetralogy of feelings. The thesis is furthermore concerned with how Antonioni's artistic style is being reflected in the later established concept of Transcendental style, of which disparity is the main component. The use of this concept is confirmed by identifying the way Antonioni's film style articulates the main theme of the analyzed film, and by extension, the main theme of the tetralogy of feelings, which is certain emotional discrepancy between the protagonists. The concept of disparity proved to be a good tool for thematization of deeper emotional discrepancy not only between the protagonists, but also in relation to their environment.

Klíčová slova

Zatmění, disparita, nesoulad, film, povrch, tenze, Michelangelo Antonioni, okolí

Key words

Eclipse, disparity, discrepancy, film, surface, tension, Michelangelo Antonioni, surrounding

OBSAH

1. Úvod **8**
1.1 Metodologie a vyhodnocení literatury 10
1.2 Uspořádání kapitol 14
1.3 Shrnutí děje filmu *Zatmění* (1962) 16

2. Nesoulad vnitřní znamená nesoulad vnější **17**
2.1 Obtisk nesouladu ve hmotě 19

3. Tematizace každodennosti **23**
3.1. Vnímání nesouladu v jeho nedramatickém rozměru 23
3.2 Vnitřní okolí *Zatmění* 26

4. Nesoulad mezi postavami **29**
4.1 Střet vnitřních okolí 29
4.2 Nesoulad mužů a žen 32
4.3 Vittoria a Piero 34

5. Dílčí tematizace disparity v obraze a střihu **36**
5.1 Abstrakce jako obrazová forma nesouladu 36
5.2 Pohyb a okolí 38
5.3 Disparátní střih a mrtvý čas **40**

6. Stáze, aneb transcendence disparity **42**

7. Závěr **46**

8. Seznam použitých zdrojů **48**
8.1 Prameny 48
8.2 Literatura 48

1.Úvod

Michelangelo Antonioni nás obdařil filmy takzvané *trilogie zcizení* [1], kde nám odhalil přes nazírání a zkoumání povrchu věcí křehkost lidské emocionality a mezilidských vztahů na pozadí modernistické společnosti. Eva Zaoralová píše: *„Antonioni se stal v 60 letech prvním režisérem, který nelítostně odhalil duchovní a morální debakl vládnoucí třídy západní společnosti."* [2] Zároveň však nezobrazuje tento problém explicitně, ale je ukryt v *„tkáni vyprávění"* [3]. Jde o jakousi *„korozi zevnitř"* [4]. Italský neorealismus nám dal nahlédnout lidské strasti a sociální problémy ve své materialitě a danosti poválečné evropy. Antonioni, ač je jeho raná tvorba jasně inspirována režiséry jako Rosselini, De Sica, či Visconti, se v pozdější fázi svého uměleckého působení *jasně od neorealismu odklonil. Přičemž nezůstal u vnějšího popisu sociálních realit, ale svým osobitým stylem zkoumá společenské problémy zevnitř.*[5] Slavná trilogie zcizení vyniká tím, že ač se filmy zabývají psychologií postav a jejich komunikace a vzájemných vztahů, Antonioni se neuchyluje k přílišné expresivitě v dialozích, či ve vedení herce. Naopak mezilidské problémy tematizuje hlavně vizuálně. *Toho dosahuje hlavně díky mistrnému záběrování a prací s architekturou či jejími elementy jako dveře, okna, sloupy, které vstupují do vztahu s jeho protagonisty, přičemž je často vizuálně rozdělují.*[6] V procesu rokrývání lidské psychologie se tak divákovi vyjevuje určitý pocitový *nesoulad*, který se rozvíjí mezi postavou a její okolní realitou, potažmo společností. *„Jsme obřemeni kulturou, která nepokročila tak daleko jako věda. Vědecký člověk je již na Měsíci, a přesto stále žijeme s morálními koncepty z dob Homéra. Proto je toto rozrušení, nerovnováha, kvůli které jsou slabší lidé úzkostliví a plní obav, to je ta těžkost, která jim brání se adaptovat k mechanismu moderního života."* [7]

---

[1] Jedná se o filmy *Dobrodružství* (1960), *Noc* (1961) a *Zatmění* (1962)
[2] ANTONIONI, Michelangelo. *Kuželník u Tiberu*. ZAORALOVÁ, Eva. (úvod, překlad) Praha: Odeon, 1989, s.15
[3] *Tamtéž* s.15
[4] *Tamtéž* s.15
[5] Ecufilmfestival. *Spotlight: Michelangelo Antonioni.* [online] [cit. 30. 3. 2018] Dostupné také z: www.ecufilmfestival.com/spotlight-michelangelo-antonioni-2/
[6] GARIFF, David. *The Psychological Landscapes of Michelangelo Antonioni (1912 – 2007) A Centenary Tribute*. National Gallery of Art, Washington, 2015, s.7. [online] [cit. 15. 9. 2012] Dostupné také z WWW:<http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/calendar/film/pdfs/notes/ngafilm-antonioni-notes.pdf>.
[7] SAMULES, Charles Thomas. Interview with Michelangelo Antonioni In: CARDULLO, Bert. *Michelangelo Antonioni: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 2008, s.82

Emoce dle Antonioniho nejsou definitivní, ale *„křehké, svádějící, nestálé*", všude jsou pak vidět *„symptomy (...) roztěkanosti či neklidu v naší psýché, citech i morálce*" [8] Tento fenomén Antonioni pojmenoval jako „malattia dei sentimenti" [9] neboli „nemocenství emočního života" přičemž naratolog, filmový kritik a spisovatel Seymour Chatman toto pojmenování vnímá jako ústřední téma Antonioniho filmové tetralogie citů [10]. Jako další témata tetralogie vnímá: *„existenční úzkost, život bez významu, bez pocitu komunity, či bez schopnosti komunikovat. Ve zkratce život duchovní prázdnoty.*" [11] Toto „nemocenství emočního života" budu v této práci nazývat obecně pojmem „nesoulad". Zkoumání filmové artikulace tohoto nesouladu jest předmětem mé bakalářské práce. Konkrétním cílem bude zkoumání toho, jak se nesoulad obtiskává do vizuality díla, tedy jak se vizuálně tematizuje Antonioniho svébytným filmovým stylem. Samotný předmět stylové analýzy, tedy zmíněný pojem nesoulad, je příliš vágní a v další kapitole bude upřesněn.

Pro potřeby bakalářské práce jsem k analýze vybral film *Zatmění* (1962), ve kterém je jakožto posledním filmu z trilogie odcizení plně rozvinuta Antonioniho obrazová stylizace. Na rozdíl od ostatních filmů trilogie v něm dochází k největší narativní odchylce od tradičního narativního filmu. I Když v rámci této bakalářské práce není prostor plně zkoumat narativní rozměr filmu, rád bych jej okomentoval ve chvílích, kdy je specifičnost narace silně spjatá právě s těmi stylistickými filmovými postupy, které vizuálně tematizují onen zkoumaný nesoulad.

---

[8] A talk with Michelangelo Antonioni on His work. *Film Culture,* č. 24, jaro 1962, s.46. In: CARDULLO, Bert. *Michelangelo Antonioni: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 2008, s.23

[9] *Tamtéž,* s.23

[10] Tetralogie podle Chatmana zahrnuje kromě *trilogie zcizení* také film *Červená pustina (1964)*. Ve spojení s touto tetralogií, jejíž filmy jsou si podobné jak stylově, tak tematicky, se zrodil pojem „Antonionian film"

[11] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.55

1.1 Metodologie a vyhodnocení literatury

Pro potřeby mapování Antonioniho filmového stylu bude zásadní publikace Antonioni, Or, The Surface Of The World od Seymoura Chatmana. Tato publikace je nejrozsáhlejší pojednání o Antonioniho díle.[12] Jedná se o publikaci zaobírající se kompletní režisérovou filmografií s největším zřetelem na tetralogii citů.[13] V rámci tetralogie rozebírá tématické podobnosti, přičemž jako zastřešující a hlavní téma tetralogie volí právě nemocenství emočního života. Hlavní zřetelnou kvalitou Antonioniho pozdějších filmů je podle Chatmana *„narace určitým vizuálním minimalismem."* [14] Velkou část knihy tedy věnuje filmovému stylu a jejich vztahu k hlavnímu tématu, čímž se tato publikace stává pro moji práci nepostradatelnou. Seymour Chatman jakožto naratolog se v publikaci věnuje i narativnímu aspektu filmů, který v *Zatmění* (1962) specificky dopomáhá k tematizaci nesouladu mezi postavou a jejím okolím.

Charakter zkoumaného předmětu nesouladu bych rád zpřesnil v rámci teoretického konceptu Transcendentního stylu rozvinutém filmovým kritikem a spisovatelem Paulem Schraderem. Koncept rozpracoval v publikaci *Transcendentální styl ve filmu: Ozu-Bresson Dreyer (Transcendental Style in Film: Ozu-Bresson, Dreyer, 1972)*. Pojem transcendentní je přitom vnímán jako nekonfesní a zároveň *pojmenovávající takové kvality uměleckých děl, které upřednostňují formu díla nad expresivitou individuálního tvůrce čili upřednostňují vyjadřování něčeho ‚zcela jiného' spíše než ‚lidského'. Příkladem mohou být byzantské ikony či zenové zahrady.*[15] Transcendentní styl tedy pojmenovává určitou filmovou formu, která svojí tendencí *stylizuje realitu eliminováním elementů vyjadřující lidskou zkušenost* [16] *k čemuž používá prostředky jako rámování záběru, dialog, střih.* [17] Paul Schrader k těmto tendencím došel analýzou filmů Y. Ozua, R. Bressona a C.T. Dreyera. Zároveň v publikaci sestavil seznam režisérů, kteří se svým rukopisem k Transcendentnímu stylu blíží. Mezi

---

[12] KRATOCHVÍL, Jan. *Michelangelo Antonioni, povrch každodennosti*. Bakalářská práce, Masarykova univerzita v Brně. 2010. s.15

[13] Chatman v knize tetralogii nazývá též jako The Great Tetralogy, tedy jako Velkou tetralogii,

[14] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985. zadní obal knihy.

[15] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.6

[16] *Tamtéž,* s.11

[17] *Tamtéž,* s.3

jmény jako Andy Warhol, Michael Snow či Luis Buñuel zminuje právě Michelangela Antonioniho jako prvního.[18]

Ze Schraderova teoretického konceptu bych rád pro analýzu nesouladu v *Zatmění* využil pojmu *disparita.* Schrader termín vysvětluje jako *„aktuální nebo potenciální rozpolcenost či nesoulad mezi člověkem a jeho prostředím, který kulminuje v rozhodném jednání."* [19] Termín je přitom vnímán hlavně v určité emoční kvalitě: *„Disparita je rostoucí prasklina na jednotvárném povrchu každodenní reality. (...) V této fázi se děje nevysvětlitelný výron lidského citu, který nemůže mít adekvátního příjemce. (...) přichází náhle a neočekávaně a není odvozen z empiricky pozorovaného prostředí."* [20] Disparita je zároveň jeden ze tří pilířů Transcendentního stylu, zbylé dva, každodennost a stáze, se oba k disparitě vztahují, či její charakter doplňují. První pilíř: každodennost, je určitá stylizace každodenní, chladné a netečné reality, kde emoce nemají svůj prostor. Tato fáze připravuje prostor pro vyjádření disparity. Stáze je pak třetí fází, *jest určitou akcí, která disparitu nijak neřeší či neuvolňuje, naopak ji potvrzuje ve svém trvání, transcenduje ji. Je to zamrzlý pohled na svět.*[21] Důležitost neřešení problémů a tendenci oddramatizování syžetu Chatman v Antonioniho díle vnímá. *„Nic se neděje, ale ono nedění je velmi rezonující a potentní (...) tato neuzavřenost se zdá být hlubokou součástí pravdivosti reprezentace."* [22] Toto ‚nedění' je v Transcendentálním stylu zastoupeno právě fází každodennosti, zatímco neuzavřenost zase fázi stáze. Obě fáze jsou v *Zatmění* (1962) důležité a budou v práci reflektovány ve vztahu k disparitě. Schrader pak uvádí konkrétní stylové postupy, které vedou k vyjádření disparity, přičemž mimo jiné poznáme určité stylistické podobnosti mezi Antonionim a Bressonem.

Během disparity se tedy děje nevysvětlitelný emoční nesoulad, který je spojen s povahou okolního prostředí. Podobný vztahový nesoulad postavy s jejím okolím je v Antonioniho tetralogii citů výrazně zastoupen. Antonioni totiž doznává, že *„vztah mezi lidmi a jejich prostředí má v jeho filmech primární důležitost."* [23] Přičemž zároveň v rozhovoru s J.L.Godardem prozradil, že *„krize v Zatmění je*

---

[18] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.10.
[19] *Tamtéž,* s.42
[20] *Tamtéž, s.*42
[21] *Tamtéž,* s.49
[22] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.55
[23] SAMULES, Charles Thomas. Interview with Michelangelo Antonioni In: CARDULLO, Bert. *Michelangelo Antonioni: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 2008, s.82

krizí emoční." [24] Po analýze postav mužů a žen a jejich vztahů Chatman například soudí, *že ve všech filmech tetralogie volí Antonioni ženy jako hlavní protagonisty, protože v rámci západní společnosti jsou hlavně na rozdíl od intelektuálních mužů stále schopny být alespoň minimálně ve vztahu se svými emocemi* [25]*.* Rozdílnost nastavení postav pak způsobuje, že *spolu tyto postavy nemohou komunikovat* [26], což jen odráží fakt, že se tetralogii citů též přezdívá tetralogie nekomunikace. *Ozu i Bresson vytvářejí disparitu tím, že své protagonisty zvýrazňují, aby u nich vytvořili pocit hlubší významnosti oproti jejich okolí. Všechny techniky disparity pak znejišťují stav každodenní reality a ač poukazují na potřebu emočního projevu, zároveň dávají najevo, že na něj není prostor.*[27]

Právě odlišné emoční nastavení hlavní postavy Vittorie je ve vztahu k okolí výrazné. *Vittoria vidí svět s vzácnou jasností, je schopna vnímat jednoduché krásy každodenního života jako chvění listů stromu, hra větru se stožáry či jen přes ulici procházející muž.* [28] *Zároveň je ve filmu Zatmění kromě tematizace emočního zcizení (*ve vztahu k mužským postavám) *vytvořen silný pocit jakési špatné předtuchy či strachu z neznáma. Jediné náznaky jsou všední každodennosti jako novinový titulek „Mír je slabý" či letadlové kondenzační stopy na nebi.* [29]

Koncept *disparity* tudíž dobře vyjadřuje emoční nesoulad mezi postavou a jejím okolím, který se v tetralogii citů a konkrétně ve filmu *Zatmění* tematizuje. Dosud používaný pojem nesoulad bych tedy významově spojil právě s konceptem disparity*.* Zároveň již víme, že Antonioni ve vyjadřování tohoto vztahu vyniká specifickým záběrováním a prací s architektonickými prvky, které vstupují do vztahu s jeho protagonisty.

Cílem práce tedy bude analýza těch stylových postupů, které napomáhají ve filmu *Zatmění* k vyjadřování disparity, či nesouladu mezi postavou a jejím okolím, se zřetelem na záběrování a vztahu postav s okolní hmotou. Zkoumání Antonioniho díla skrz Schraderův koncept se nabízí o to víc, že se tak jako

---

[24] GODARD, Jean-Luc. Night, Eclipse, Dawn… *Cahiers du Cinéma,* 160, Paris: Les Editions de l'Etoile, Listopad 1964. ISSN 0008-011X

[25] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.56

[26] *Tamtéž,* s.56

[27] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.71

[28] *Tamtéž,* s.59

[29] *Tamtéž,* s.64

Chatmanova publikace zaměřuje na filmový styl: práci s mizanscénou, záběrování, střih aj.

V rámci své práce bych rád zavedl vlastní pojem, který by vyjadřoval důležitou jednotu stavu mysli postav a obrazové uspořádání okolní matérie. Důležitost tohoto propojení reflektuje Chatman: *„Kdybychom měli vybrat Antonioniho největší příspěvek k umění kinematografie, byl by to způsob vztahování postav s jejich prostředím."* [30] *Okolí postav pak používá k vyjádření jejich stavu mysli*.[31] Antonioni tak k exponování postav přistupuje holistně a řídí se hermetickým pravidlem *„jak nahoře tak dole"* [32], zatímco Chatman tuto tendenci nazývá charakterizací objektivním korelátem. Rád bych tedy pro jasnější a jednodušší formulaci myšlenek zavedl v rámci bakalářské práce termín, který by vyjadřoval tuto hermetickou jednotu stavu mysli postav a uspořádání okolní matérie. Když totiž užiji pojmu „postava", je potřeba pojem vnímat jako určitou reprezentaci či kondenzaci svého dílčího okolí či obrazových motivů, které jsou s ní spojené. Stejně tak když užiji pojmu „okolí" ve vztahu k postavě, je pro tuto práci potřebné, aby okolí čtenář vnímal právě v její kvalitě odrážející psyché jednotlivých postav. Nechť je tento krok posvěcen následujícím Antonioniho výrokem: *„Víte co bych rád udělal ? Natočil film s hercemi stojícími v prázdném prostoru, aby si divák musel představit jejich pozadí (...) Chci aby mé postavy vnukovaly jejich pozadí samy o sobě, i když by bylo neviditelné. Rád bych je stvořil tak jasně, abychom si je nemohli představit bez jejich fyzického a sociálního kontextu, i když bychom je viděli v prázdnotě*." [33]

Další důležitá publikace, která dopomůže k pochopení Antonioniho specifického kinematografického myšlení nese název *Michelangelo Antonioni: Interviews*. Počin profesora Berta Cardullo je publikací kompilující různé rozhovory s autorem.

Byť se přirozeně nabízí film podrobit neoformalistické analýze, a to i z důvodu stáří Schraderovy publikace, koncept disparity svým charakterem velmi dobře vyjadřuje emoční nesoulad, jež je v Antonioniho trilogii zcizení, a potažmo ve filmu *Zatmění* (1962), hlavním tématem.[34] Zároveň ještě nebylo Antonioniho dílo

---

[30] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.90

[31] *Tamtéž,* s.90

[32] TRISMEGISTUS, Hermes. *Smaragdová deska*, nedatováno

[33] SAMULES, Charles Thomas. „Interview with Michelangelo Antonioni" (rozhovor) 1969. In: *Michelangelo Antonioni: Interviews.* CARDULLO, Bert. University Press of Mississippi, 2008, s.81.

[34] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.55

zkoumáno přes Schraderův Transcendentní styl, čímž by se tato práce mohla stát přínosnou.

1.2 Uspořádání kapitol

Rozvržení práce odráží skladbu následujícího citátu.
„Disparita je rostoucí prasklina na jednotvárném povrchu každodenní reality. (...) V této fázi se děje nevysvětlitelný výron lidského citu, který nemůže mít adekvátního příjemce. (...) přichází náhle a neočekávaně a není odvozen z empiricky pozorovaného prostředí. (...) během disparity divák *pozoruje trýznivé lidské emoce bez jejich uvolnění. Naopak vnímá neřešitelnou tenzi mezi dvěma protichůdnými světy: emoční expresí a pasivní netečností."*[35]

„Nevysvětlitelný výron lidského citu" napovídá, že určitá disparita či nesoulad musí vězet již v samotné postavě. Je návodné začít analýzou toho, jakým způsobem Antonioni postavy exponuje a jak je (ne)nechává vyjadřovat emoce. Výron citu se děje na „povrchu každodenní reality*".* Z citátu již víme, *vztah mezi lidmi a jejich prostředí má primární důležitost* [36] a tak se hodí souběžně analyzovat, jak Antonioni stylově přistupuje k okolí a objektům. Tím v kapitole „Nesoulad vnitřní je nesoulad vnější" pochopíme základní způsob vizuální tematizace disparity.

Že je výron citu „nevysvětlitelný a není odvozen z empiricky pozorovaného prostředí" napovídá, že vyjadřované emoce úplně neodpovídají situacím, kterými postava prochází. Emoční prožívání Vittorie často nevychází z dramatické povahy jednotlivých situací. Ba naopak jsou její jasnější emoční projevy čitelné v dějově prázdných chvílích, kdy Vittorie skoro až s dětským úžasem jen tak pozoruje okolní svět. Kapitola Tematizace každodennosti tak krátce reflektuje narativní složku díla, která svojí povahou dává do výrazné zřetele právě Vittoriino pozorované okolí. To se pak podle Chatmana *dostává až na úroveň svébytné*

[35] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.42-43
[36] op. cit., s.11

postavy, [37] čímž se disparita zvýrazňuje, jelikož hodnoty a emoce projevované v okolí se se světonázorem Vittorie silně liší.
Tento hlavní nesoulad mezi Vittorií a jejím okolím je pak v dramatické složce díla konkretizován a zástupně pne mezi ní a postavou Piera. „Cit, který nemůže mít adekvátního příjemce" pak napovídá o povaze vztahu dvou hlavních postav, který je stylově analyzován v kapitole „Nesoulad mezi postavami". Po té následuje několik doplňujících kapitol týkající se obrazové stylizace v rámci jednotlivých záběrů a disparitu podporující střih.
„lidské emoce bez jejich uvolnění" *a* „neřešitelná tenze mezi dvěma protichůdnými světy emoční exprese a pasivní netečností" pak odkazuje k poslední kapitole „Stáze, aneb Transcendence disparity" která analyzuje poslední scénu *Zatmění*, která film ukončuje transgresivně nenarativní scénou. Stáze či nevyřešení nesouladu je pak vlastně finální potvrzení disparity.
Rozvržení kapitol taktéž do jisté míry odráží strukturu filmu *Zatmění*, první i poslední scény filmu jsou zároveň první i poslední kapitolou práce.

[37] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.102

1.3 Shrnutí děje filmu *Zatmění (1962)*

Mladá překladatelka Vittoria (Monica Vitti) se po rozchodu se svým mužem (Francisco Rabal) setkává s mladým a energickým burzovním makléřem své matky (Lilla Brignone) jménem Piero (Alan Delon). Během nově začínajícího vztahu se však pro výraznou charakterovou rozdílnost vyjevují problémy. Obě postavy se v poslední scéně i přes oboustranný příslib setkání nesejdou.

2. Nesoulad vnitřní znamená nesoulad vnější

Během disparity je projev emocí a pocitů nevysvětlitelný, náhlý, a nedá se vyvodit z empiricky pozorovaného okolí. Tomu velmi konvenuje popis Antonioniho vedení herce od Lorenza Cucca: *„Spíš než tvorba konzistentího charakteru postav během rozvíjení příběhu, kamera pozoruje malé nuance v chování, které nemají s příběhem žádnou spojitost. Jejich chování není jen heterogenní, ale přímo zvláštní a nekonzistentní".* [38] Podle Antonioniho *existuje psychologický zákon, který říká, že ke každému duševnímu pohybu pak odpovídá vnější pohyb. Objevit tyto pohyby je pak prvním úkolem filmových autorů.*[39] Jak uvidíme dále, Antonioniho tolik nezajímají příběhy lidí jako spíše jejich rozpory a jejich duševní neklid. Disparita, tedy odlišnost Vittorie a nesoulad s jejím okolím, se dá vnímat i přes jemné nuance v herecké akci či nepatrná gesta. Příkladem může být Vittoriin dotyk sloupu v místě Římské burzy. Vittoria svým charakterem do tohoto prostředí nepatří, Antonioni se přitom soustředí na vizuální stránku tohoto nesouladu a právě v interakci s architektonickým objektem se Vittoria vizuálně od ostatních lidí odlišuje.

Obr. 1

V první scéně Zatmění, kdy se Vittorie rozchází s Riccardem nezjistíme proč, ani jak k rozchodu došlo, úsporný dialog nám sice fakt rozchodu objasní, ale to, oč ve scéně běží -emoční nesoulad- mezi postavami a jejich problémy chce Antonioni odvyprávět s co nejméně replikami a čistě obrazově. I k herecké akci přistupuje Antonioni hlavně v její obrazové kvalitě. *„Vždycky jsem říkal, že herec je jen elementem obrazu, přičemž je zřídkakdy tím nejdůležitějším elementem. Herec je důležitý svým dialogem, ve spojitosti s krajinou či gestem, ale herec*

[38] CUCCU, Lorenzo. *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Řím: Ente Autonomo Di Gestione Per Il Cinema, 1988, s.33
[39] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.87

sám o sobě ničím není." [40] Podobně zaměřen na povrch a obrazovou kvalitu reality je i Bresson, který se dle Bazina *„nezajímá psychologii, ale fyziologie existence."* [41] To se stejně jako u Antonioniho odráží ve vedení herce. *Ozu i Bresson se snažili o potlačení herecké exprese, naopak jim dávali konkrétní, fyzické instrukce.*[42] Antonioni, ač není v této stylizaci tak pevný jako Bresson či Ozu, stále primárně vnímá herce ve své fyziologické kvalitě, což je v kombinaci s potlačením přílišné emotivnosti pro tematizaci disparity zásadní. Antonioni dále k nesouladu dochází právě skrz vztah s okolní hmotou.

---

[40] SAMULES, Charles Thomas. Interview with Michelangelo Antonioni In: CARDULLO, Bert. *Michelangelo Antonioni: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 2008, s.91

[41] BAZIN, André. *What is cinema ? Volume I.* Berkeley: University of California Press, 1967, s.133

[42] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.66

2.1 Obtisk nesouladu ve hmotě

Antonioni nezůstává v charakterizaci postav a rozporů u záměrně nekonzistentního hereckého výrazu. K exponování postav přistupuje přes okolní diegetickou hmotu. Vnitřní pnutí postav dále externalizuje a jejich *okolí používá k vyjádření stavu mysli postav.*[43] *„Je to způsob přiblížení se k postavě, začínat přes objekty spíš než přes její život, který je pro mne v posledku jen relativně důležitý (...) mne momentálně zajímá stavět postavy do vztahů k objektům a věcem, protože to, o co v dnešním světě běží, jsou věci, objekty, hmota."* [44] Tak jako jsme přirozeně zvyklí číst ve filmech emoční vyznění situací z tváří postav, stejně tak bychom měli v Zatmění vnímat emotivní vyznění scén z objektů a okolí postav.

První scéna Zatmění se odehrává nad ránem v Riccardově domě, kde se s Vittorií rozchází. Kromě jeho němé a zkoprnělé tváře vidíme (a slyšíme) elektrický větrák, všechna okna jsou zakrytá tmavými závěsy. Riccardo je již v prvním záběru spojován s mnoha objekty. Je obklopen knihami, abstraktními obrazy a soškami. Způsob vedení divákovy pozornosti Antonioni stylisticky nastiňuje již v prvním záběru filmu. Jedná se o švenk, který v první statické fázi zobrazuje objekty jako lampu, knihy a zvláštně i část Riccardova rukávu, až po několika sekundách následuje švenk z okolních objektů na Riccarda samotného. Již první záběr, který má dvě fáze, nám začíná velmi jemně tematizovat vztah okolí, objektů - první fáze záběru (Obr.2) a postav - druhá fáze záběru (Obr.3).

Obr.2

Obr.3

[43] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985. s.90

[44] GODARD, Jean-Luc. Night, Eclipse, Dawn… *Cahiers du Cinéma* 160, Paris: Les Editions de l'Etoile, Listopad 1964. ISSN 0008-011X

Ve filmu se tedy ukazují dříve objekty, než postavy. První fáze záběru navíc svým rámováním zjevuje jen část Riccardova rukávu, čímž je v prvních chvílích pokládaná za objekt. Vedle Riccarda se v druhé fázi objeví zvláštní abstraktně geometrická soška a elektrický větrák. Mechanický zvuk větráku vytváří dusnou atmosféru, což je podpořeno tím, že je to po dobu prvních několika záběrů jediný slyšitelný zvuk.

Antonioni se v první scéně Zatmění snaží diváka nastavit na vnímání objektů a okolí plynutím času v kombinaci s tichem. Trvá to přibližně 2 minuty a 35 sekund než padne první replika filmu. Za tu dobu je divák nucen domnívat se o vztahu postav přes jejich okolí a kontakt s ním. Vittoria si za tuto dobu ticha stihne dotýkat vázy, podívat se na obraz na zdi, pohrát si se soškou připomínající mužský pyj, stihne též vyhrnout závěs a podívat se na venkovní přírodu a schoulit se na gauči jako plačící dítě. *„Jako by se loučila spíš s prostorem a předměty, jimž uvykla, než s živou osobou partnera."* [45] Až po tomto kontaktu s prostorem následně Vittoria prolomí ticho první nicneříkající replikou: „Tak co, Riccardo ?" On odpoví informačně ještě prázdněji: „Copak?" Emoční vzdálenost či zmatenost a neschopnost komunikovat vnímáme u Riccarda kromě replik právě přes jeho abstraktní obrazy, sošky a hlavně těžké závěsy, které obě postavy vizuálně uzavírají v dusném pokoji. Antonioni nechává Vittorii závěsy na dvou místech otevřít a hledět ven z bytu, čímž se projevuje nejen její vůle vyjít z dusné atmosféry, ale též se její odraz v okně spojí s přírodou, obrazovým motivem, který se ve vztahu k ní během filmu opakuje a stává se vnitřním okolím Vittorie. To pak funguje jako určitý kontrapunkt k místům a objektům spojované s ostatními, velmi odlišně naladěnými postavami. Vnitřní okolí Riccarda je zvukově spojeno kromě elektrického větráku ještě se zvukem elektrického strojku na vousy, tedy se zvuky mechanickými a neosobními. Obraz a rám je důležitý objekt a obrazový motiv vnitřního okolí Riccarda a později i Piera, jehož byt je též plný různých obrazů. Právě rámy oken, obrazů či zrcadel vstupují do vztahu s Vittorií a svojí geometrickou kvalitou a v rámci záběrů a mizanscény ji vizuálně uzavírají či oddělují od svého okolí. S rámem je spojena již v jednom z prvních záběrů filmu, kde si s ním Vittoria hraje a rámuje jím sošku připomínající mužský pyj.

[45] DI CARLO, Carlo. Antonioniho cesta. *Film a doba*. č. 9, 1965, s. 468. ISSN:0015-1068

Obr.4 Obr.5

Nesoulad mezi Vittorií a jejím okolím, v tomto případě zosobněn Riccardem, je tedy vyjadřován skrz interakci s objekty a geometrické uzavírání postavy do různých rámů. Divák cítí, že něco není mezi postavami v pořádku ještě před tím, než oba protagonisté začnou hovořit. I po té, co se objasní, že Vittoria chce vztah ukončit, setrvává ve specifickém vztahu k okolí. Je stále obrazově rámována, zatímco ustrnule stojí opřena o dveře, či jen hledí ven z okna. Přes toto spojení postavy s objekty a kladením důrazu na obrazovou kvalitu okolí v její materiální danosti je vytvářen pocit jakési tenze a uzavřenosti kontrastující s vnitřním nastavení Vittorie. *Všechny Bressonovy protagonisté se snaží vysvobodit z jejich každodenního okolí, jelikož se jejich charakter s okolím neslučuje. Realistické okolí kontrastuje s hlavní postavou mající odlišné, spirituální či emoční nastavení, která právě v kontextu netečného, faktického světa vytváří trýznivý pocit disparity.*[46]

Obr. 6 Obr.7

Vittoria dá jasně najevo, že i když neví proč, potřebuje se s Riccardem rozejít. Ten je zmaten, nechápe proč k rozchodu dochází a chvílemi si jej ani nepřipouští. I přes zoufale slabé přemlování nakonec Vittoria odejde. Důležitost předmětů a okolí postavy v tematizaci disparity pak potvrzuje i poslední záběr scény, který vyobrazuje zasněného Riccarda hledícího na zem. Kompozice záběru postavu situuje lehce ze středové kompozice, čímž vynikne jeho okolí a Riccardo se tak spíše než postavou stává kompozičním prvkem mezi předměty. Jeho vnitřní okolí

[46] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.77

čítá stočený starý koberec a abstraktní obraz. Podobně jako stočený koberec je Riccardo uzavřen sám do sebe a neurčitost abstraktního obrazu ve vztahu k jeho citům již byla zmíněna. Jsou to spíše tyto dva předměty než jeho tlumená herecká akce, které udávají emoční tón konce scény.

Exponování příběhu a postav určitým způsobem odpovídá obecné charakterizaci Schraderova teoretického konceptu. *„Transcendentální styl upřednostňuje iracionalitu před racionalismem, opakování před variací (...) a anonymitu před individualizací."* [47] Na konci této scény jsou divákovi postavy stále vzdálené, nezjistili jsme v zásadě nic o jejich životě ani o jejich motivacích, do značné míry jsou pro nás stále anonymní. Určitou individualizaci získali právě přes okolní předměty a v interakci s nimi. Pozornost věnovaná předmětům však nechává divákovi postavy pocitově vzdálené. Chování postav, zvláště Riccardovo, je pak zvláštní, nekonzistentní, až iracionální. Jako kdyby nechápal, že k rozchodu opravdu dochází. I Vittoria je zmatená, i když neví, proč má k rozchodu dojít, trvá na něm. Na druhou stranu divák po této scéně odchází s určitým obrazovým vjemem indikující nesoulad jak mezi postavami, tak v nich samotných. Disparita tedy v *Zatmění* vzniká nazíráním prostředí a předmětů, které zároveň vchází do specifických vztahů s postavami.

[47] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.42

3. Tematizace každodennosti

3.1. Vnímání nesouladu v jeho nedramatickém rozměru

Tematizace každodennosti je v *Zatmění* důležitá a projevuje se na několika úrovních. V první řadě plní ve vztahu k disparitě tu funkci, aby onen jemný emoční nesoulad mezi okolím a hlavní postavou byl vnímatelný a zjevil se nám na povrchu věcí. Příběh Vittorie je zobrazován ve scénách každodenního života, kde nezažívá nic mimořádného. Vidíme ji většinou v banálních, příběhově nedůležitých scénách, kde například pozoruje, jak si zrovna o 50 milionů lir lehčí burzovní hráč kupuje prášky v apotéce aby je pak sedě v kavárně zapil vodou. Zrovna tak můžeme Vittorii pozorovat lovit v noci psa své přítelkyně, jen tak bloumat po letišti či pozorovat stromy ve větru. Toto ‚realistické' až dokumentární sledování každodenních událostí se v Antonioniho *Zatmění* podobá způsobu, jakým Bresson s odstupem vyjevuje situace, ve kterých často diváku ukazuje zdánlivě nevýznamná fakta a pohyb.[48] Dochází tak k pečlivému nazírání povrchu banální reality, čímž se tlumí lidský, či emoční náboj nazíraného a vytváří se tak právě pocit netečného a chladného světa. Banální výjevy okolní každodennosti nezapůjčují disparitě jen svoji viditelnost, ale fungují právě jako jakýsi protiklad k emočnímu rozměru hlavní postavy. V této kombinaci pak dochází k disparitě. Schrader si této Bressonovy tendence všímá, přičemž tematizaci každodennosti jako takovou zařazuje vedle disparity mezi tři pilíře svého konceptu Transcendentálního stylu. *K Bressonově stylizaci každodennosti se dochází eliminací, nemilosrdně zbavuje akci jakéhokoliv významu.*[49] Bresson potvrzuje: *„Chci a dozajista se stávám co největším realistou, používám jen syrový materiál vzatý z reálného života. Ale nakonec vytvořím realitu která není jen tak jednoduše ‚realistická'."* [50] Antonioni sám o sobě velmi podobně prohlašuje: *„Mám potřebu vyjadřovat realitu způsoby ne tak úplně realistickými."* [51] Neutralita realistických výjevů jako podklad pro vyjevení disparity připomíná Šklovského koncept *ozvláštnění*: *vjemy neměnné, zažívané v každodenním*

---

[48] Například jeho známá fascinace lidských rukou, které jsou svým pohybem mnohdy expresivnější, než tváře jeho postav.
[49] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.63
[50] Interview, *L'Express*, 23. prosinec,1959. In: SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.63
[51] GODARD, Jean-Luc. Night, Eclipse, Dawn… *Cahiers du Cinéma* 160, Paris: Les Editions de l'Etoile, Listopad 1964. ISSN 0008-011X

životě se stávají ve vědomí zautomatizované a tím odchází do sféry nevědomé. Tím propadá život v nicotu. Aby se vrátil pocit života, je nutný proces formálního ozvláštnění, aby vjem vůbec povstal do vědomé sféry a tím díky tomu byl viděn a pociťován.[52] Dalo by se říci, že právě charakter a emoční rozměr hlavních postav je ve filmech Bressona a Antonioniho tímto ozvláštněním. Jak již bylo zmíněno, Ozu i Bresson *vytvářejí disparitu tím, že své protagonisty zvýrazňují, aby u nich vytvořili pocit hlubší významnosti oproti jejich okolí.*[53]

Tento proces ozvláštnění však nevzniká z dramatické povahy díla. Ty projevy lidských emocí, které nám chce Antonioni vyjevit a zkoumat jsou formálně ozvláštněny či zobrazeny tak jemně, že je pro jejich vnímatelnost vhodné rozměr každodennosti přenést i z obrazové složky do narace samotné a podle toho přizpůsobit naraci.

Bresson věří, že *„nadpřirozeno je ve filmu jen přesněji zobrazené reálno. Reálné věci nahlížené zblízka."* [54] Z toho důvodu je ve filmu tolik zdánlivě banálních výjevů, které divák vnímá zautomatizovaně jako okolní realitu bez významové funkce. *Bressonovo užívání každodennosti nesleduje zájem o ‚reálný život' ale je reakcí z odporu k vyumělkovanosti dramatických událostí, které jsou ve filmech znázorněny jako reálný život.*[55] *Právě proto pak chová Bresson antipatii k příběhu.*[56] Podobná tendence je pozorovatelná i u Antonioniho, který *se „vyhýbá evokaci jakýchkoli dramatických střetů, směřuje jednoznačně k dedramatizaci, absenci zápletky a k otevřené struktuře vyprávění. (...) přičemž svou tendencí k fenomenologické deskripci se blíží francouzské* ‚škole pohledu'*, jejíž až geometrický chlad však u něj nahrazuje přítomnost prvků nejistoty, nedešifrovatelnosti, jež mu paradoxně pomáhají nejenom zjišťovat ‚stav věcí', jinými slovy stanovit diagnózu jedinců a jejich prostřednictvím celé společenské vrstvy, ale i ‚nahlédnout za věci', poodhalit tajemství lidské existence, života a smrti."* [57] Výraznější příběh by šel proti emočním momentům každodenního života, které Antonioni zkoumá. Příběh by emocionalitu postavy vtáhl jaksi do sebe, do víru dění, postava by se stala v pravém slova smyslu protagonistou reagujícím na okolní dění redukující emocionalitu jen ve vztahu ke svému konání a k dramatu. *Filmy tetralogie jsou dedramatizované v tom smyslu, že konflikty*

---

[52] ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. V Praze: Melantrich, 1933, s.6
[53] op. cit., s.5
[54] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.62
[55] *Tamtéž* s.63
[56] *Tamtéž* s.62
[57] ANTONIONI, Michelangelo. *Kuželník u Tiberu*. ZAORALOVÁ, Eva. (úvod, překlad) Praha: Odeon, 1989, s.16

neukazují napřímo konvenčním způsobem. Drama leží za netečnými tvářemi postav které jednou za čas emočně neočekávatelně emočně projeví.[58] I Chatman vnímá důležitost nahodilosti a dedramatizace v rámci struktury vyprávění. *Vzhledem k tomu, že konce filmů nikdy všechny příběhové linky neuzavřou, konec je tím pádem jen další událostí, v rámci ostatních neméně nahodilou. Hrdinky tetralogie dojdou k uvědomění, že opravdové štěstí v jejich světě nenajdou a ve spojení s milencem už vůbec ne. V nejlepší co mohou doufat je trocha vybojované svobody. Vittoria se tomu ve filmu Zatmění blíží. Během projížďky letadlem, hledání psa kamarádky či náhlého pohledu na stromy vlající ve větru. Tyto nahodilé momenty si pak hrdinky mohou ve své samotě užít, ale nesmí očekávat víc, určitě pak ne opravdovou lásku. Zatmění je pak nejen nesentimentální, ale přímo antisentimentální.*[59]

Obr. 8

Obr. 9

Momenty, kdy je Vittoria sama a obdivuje okolní svět vytváří mezi postavou a jejím okolím určitý distanc, čímž se odlišuje od ostatních postav filmu. Její schopnost vnímat krásy každodennosti ji tak svým způsobem emočně izoluje. V *Zatmění* (1962) se dochází k tematizací každodennosti právě i relativizací příběhu. Děje se tak specifickým vedením divákovy pozornosti. Podobně jako kompozice vyzdvihuje důležitost materiálního okolí na úkor postavy, i střih[60] přes přeznívání obrazu v rámci scén i jednotlivých záběrů odvádí od emočního prožívání postav k jejich okolnímu prostředí. Náhlé odosobnění tak vytváří zajímavé, narativně prázdné chvíle. Jakési zastavení či stáze. Ty pak neustále diváku připomínají, aby vnímal vnitřní okolí jednotlivých scén a míst.

[58] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.73
[59] *Tamtéž,* s.78
[60] Ke střihu se však ještě vrátíme později v samostatné kapitole.

3.2 Vnitřní okolí *Zatmění*

Vzhledem ke specifickému vztahování postav k prostoru a přistupování k jejich charakteru přes objekty stojí za to zkoumat filmové lokace a obrazové pozadí příběhu pečlivěji. Antonioni jakožto student architektury přistupuje k lokacím pečlivě a se zřetelem na emoční vyznění scény. Dle Chatmana se filmy tetralogie citů *Noc (1961)* a *Zatmění (1962) stávají skutečně architektonickými filmy, v nichž Antonioni poprvé pozvedl důležitost městské krajiny na úroveň svébytné postavy. Ta je v mnoha chvílích pravým protagonistou.* [61]

Antonioni ve vytváření disparátního vztahu mezi okolím a postavou jde hlouběji, nesoulad nespočívá jen ve vyjevování nepochopitelných výronů emocí na pozadí netečné reality. Tato netečná realita, pozadí příběhu, se specifickým filmovým stylem stává protagonistou. Jak nad charakterem pozadí Antonioni přemýšlí, se dá vyčíst z již zmíněného citátu[62] v úvodu bakalářské práce, který poukazuje nad propastným rozdílem pokroku vědy oproti pokroku v kultuře s morálními koncepty z dob Homéra. Z toho pak plyne rozrušení, nerovnováha a těžkost, která brání lidem se adaptovat k mechanismu moderního života. Dá se tedy uvažovat, že emoční zmatenost a nesoulad postav tetralogie citů je spojen právě s lidským konáním ve formě vědeckého pokroku. Tento pokrok či modernita se obtiskává do obrazové složky filmu. Podobně jako Antonioni spojuje mentální stav postav s jejich okolními předměty, charakterizace vnitřního okolí nekončí spojováním postav s objekty, ale přelévá se do celého jejich okolí, zejména pak, jak píše Chatman v případě *Zatmění (1962)*, do architektury.

Obr. 10

Obr.11

Již v první scéně se během rozchodu mezi Riccardem a Vittorií vynoří zpoza páru atomový hřib, který obrazově odvádí od prožívání rozchodu. Kromě atomového hřibu, který se do konce filmu ještě několikrát objeví je dalším signifikantním

[61] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.102

[62] Strana č.9 této bakalářské práce.

místem *Zatmění* Římská burza. Toto místo, kde se lidé anonymně setkávají jen v zájmu finančního zisku sídlí v téměř dva tisíce let starém Hadriánově chrámu. Kontrast staré architektury využité k moderní a povrchní činnosti spekulace je obrazově znázorněn Obr. 9, kde je tabule informující o ceně aktiv kompozičně upozaděna ve prospěch sloupu a okolních architektonických prvků. Rušná burza je místem prvního setkání Vittorie a Piera. Zároveň funguje jako odraz Pierova vnitřního okolí, k čemuž se dostaneme v další kapitole. *Překážky v komunikaci nejsou tvořeny jen jednotlivými budovami* [63] *celé uspořádání města může kazit komunikaci a pocit komunity.*[64] Chatman zde odkazuje k Římské městské části EUR[65] plná brutalistní fašistické architektury, kde se odehrává většina filmu. (Obr.12) Podle něj tato tehdy moderní část města *svým špatným plánováním a blbě využitého společenského prostoru jen právě demonstruje problémy současného západního člověka, přičemž je špatná architektura konkrétní manifestací nemocenství emočního života.*[66]

Schůzky Vittorie a Piera se většinou odehrávají na jedné křižovatce právě v této městské části EUR. Nedostavěná budova, hromada cihel, zebra, lampy, to jsou viditelné objekty prostoru schůzky, kterým Antonioni věnuje pozornost. Jde o místo užitné, bez laviček, které primárně slouží k transportu a kde se zároveň setkává svět lidí a strojů, kde každý má svoje jasně ohraničené pole pohybu a kde je lidský pohyb diktován pohybem aut a světel semaforů. Prostor křižovatky se tak stává vnitřním okolím, které pomáhá obrazově vyjádřit nesoulad mezi postavami. Svojí tranzitní funkcí tak dobře funguje jako pozadí pro efemérní, povrchní a krátce trvající vztah hlavních postav.

Obr. 12

Obr.13

[63] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.108
[64] *Tamtéž,* s.108
[65] Část Říma založené B.Mussolini jako místo pro konání Světové výstavy (Expo) plánované na rok 1942. Zároveň měla být městská část oslavou 20 let fašismu v Itálii.
[66] *Tamtéž,* s.103

Chatman vnímá tuto křižovatku jako *chladné a neosobní místo, které svou tranzitní a povrchní architektonickou povahou není přívětivým místem pro lidská setkání. Setkáváním se právě na tomto místě je vztah Vittorie a Piera v určitém smyslu odsouzený k zániku.*[67] Nedostavěný dům, hlavní architektonický prvek křižovatky, ze kterého neustále teče voda do kanálu pak už jen potvrzuje jakousi strnulost, zaseknutí či nenaplnění.

Lokace a architektura často přebírají důležitost na úkor postav. Stylově se tak děje z hlediska velikostí a kompozic záběrů. V kombinaci s narativně prázdnými chvílemi se tak postavy redukují na jakési architektonické či kompoziční prvky. Emoční vyznění scén je tak silně opřené právě o obrazovou kvalitu okolí postav.

[67] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.110

4. Nesoulad mezi postavami

4.1 Střet vnitřních okolí

Méně známé u Zatmění je, že Antonioni nejdříve zamýšlel udělat dva separátní filmy: jeden čistě o Vittorii a druhý o burzovním hráči Pierovi, skrz kterého by zkoumal svět peněz, kde city nemají své místo. Producenti ho však limitovali k jednomu filmu a tak vzniklo Zatmění.[68] Tento film je tedy výsledkem střetu dvou plnohodnotných vnitřních okolí. Z tohoto střetu vzniká hlavní tematizace disparity tohoto filmu. V Obr.14 se pro vyjádření tohoto nesouladu znova využívá architektonického prvku.

Obr.14

Funkce postav jsou v Zatmění z hlediska disparity jasné. Všechny důležité vedlejší postavy:[69] matka Vittorie i Piero vlastně sdílejí stejné vnitřní okolí. Vittoria dokonce poznává Piera přes vnitřní okolí své matky - na burze. Matka i Piero jsou naprosto materiálně orientovaní, nekomunikují na osobní úrovni a jejich emoce se řídí hlavně finančními pohyby na burze. *„Piero je ztělesněním naprostého odcizení (...) je s to vidět pouze povrchní, banální obraz světa, jaký si sám vytvořil. Ztrácí kontakt se sebou samým i se světem, i schopnost jej chápat. Je tvořen soustavou přání a jejich uspokojování (jeho vztah k Vittorii).*" [70] Vittorie přes svou emoční zmatenost projevenou v rozchodu první scény hledá hlubší, osobnější vztah. Přes její velmi odlišné vnitřní okolí vplují v pozornost klidné a dramaticky prázdné momenty, kdy bloumající městem obdivuje přírodu a své okolí. Její charakter a vnitřní okolí vybočuje z jakéhosi normálu a vytváří jasný nesoulad s vnitřním okolím ostatních postav, které jsou jaksi více

[68] AUTERA, Leonardo a ETTORE, Mo. The Eclipse. In: DI CARLO, Carlo. *(ed) The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema.* Chicago: University of Chicago Press, 2007, s.*281*

[69] Jen Riccardo lehce vybočuje, jelikož s ním Vittoria po 18. minutě filmu neinteraguje a z filmu zmizí, nicméně stejně jako Piero je privilegovaným a materiálně dobře zajištěným mužem, který však není schopen komunikace s ženou a je sám ze svých emocí zmatený.

[70] DI CARLO, Carlo. Antonioniho cesta. *Film a doba*. č.9, 1965, s.472

unifikované. Například oba muži, se kterými Vittoria vstoupila do intimnějšího vztahu, jsou vnitřním okolí spojeni s automobily. Na rozdíl od Vittorie, která se aspoň základně snaží pojmenovávat emoční a vztahové problémy, Riccardo a Piero komunikují mnohem více přes předměty, například právě přes automobily. Motiv auta se jemně naexponuje ve chvíli, kdy chce Vittoria navštívit svou matku na burze, při placení taxíku na ní však jiné auto troubí, aby si pospíšila, na což ona reaguje chlácholivým gestem. Dříve ve filmu se po rozchodu v první scéně Riccardo snaží dostihnout pěšky odcházející Vittorii v autě, sám v naprosto nelogicky rozverné náladě. Přemlouvá jí, aby nastoupila. Ona však odmítá. Později chce Piero Vittorii povozit ve svém Alfa Romeo, nicméně v tu chvíli mu jej ukradne opilý mladík, který se v něm zabije. Po tomto incidentu Piero během schůzky s Vittorií problém s automobilem dál rozebírá, buď kolik bude stát oprava, nebo s ní sdílí plány o koupi auta nového. Na to ona nereaguje. Po posledním setkání Vittorie s Pierem, kdy si oba slíbí, že se během nadcházejících dnů budou dále navštěvovat, dochází u Vittorie k jakémusi zamyšlení. (Obr.15) Během ní obrazově vstupuje do zajímavého vztahu s okolními předměty: mříže, řetěz a Vittoriina hlava uvězněná mezi dvěma auty. Metonymicky se tím vyjadřuje ztísněnost hlavní postavy vnitřním okolím mužských postav.

Obr.15

Scéna pokračuje tím, že Vittoria přejde ulici a podívá se na vysoké stromy za zdí, přejde tak obrazově ke svému vnitřnímu okolí. Tímto přechodem a jejím zamyšlením se tak diváku napovídá, že k určité reflexi dozajista došlo, což se potvrdí tím, že do konce filmu ji už s Pierem neuvidíme. Její vnitřní okolí většinou tematizované přírodou se například projevuje i tak, že je jedna celá scéna věnována tomu, že si Vittoria jednoduše vystaví v pokoji kámen s vtisknutým obrazem květiny. Její vnitřní okolí je obecně ve filmu na rozdíl od ostatních postav méně zastoupeno, jelikož je právě ve svém naladění v menšině. Okolní svět je hodnotově nastaven výrazně jinak. Nicméně výjimky se najdou i v rámci kontrastujícího vnitřního okolí Piera. Například zmíněný burzovní hráč, který po té, co ztratí svým gamblingem miliony, jde do kavárny a nakreslí na ubrousek pár

květin. (Během toho je samozřejmě pozorován Vittorií.) Tento zajímavý okamžik je sám o sobě velmi jednoduchým vyjádřením disparity. Je to důležitý moment i z toho důvodu, že díky němu Vittorii nevnímáme jen jako pomatence v jinak normálně spořádaném a konzistentním světě. Burzovní hráč ztratil svojí konzistentnost, díky čemuž však nabyl osobitost. Tu nenabyl ničím jiným, než právě svým náhle pomateným, disparitu vyjadřujícím chováním. Je to jako kdyby se na chvíli přes přírodní prvek květin spojil s vnitřním okolím Vittorie. Po té, co burzovní hráč nechá papírek s nakreslenými květinami na stole jej Vittoria vezme a v pokračující scéně ho ukáže Pierovi. On však prvek jejího vnitřního okolí neocení, ušklíbne se a bez komentáře jej zahodí. Scéna končí, když se Vittoria rozhodne odejít za matkou a na otázku Piera proč odpovídá: *„ona není ten typ, který by kreslil kytičky*". Celá scéna je tak vystavěna právě pro vyjádření disparity mezi Vittorií a zbytkem vnitřního okolí. Zástupný předmět, na kterém se tento nesoulad demonstruje je pak právě kresba na papírku, která demonstruje rozdílnost nastavení postav. Vzájemné neporozumění je též verbalizováno nepřímo komentáři o vnitřním okolí druhé postavy. Když spolu například mluví o Římské burze a Piero podotkne, že tam Vittoria nechodí ráda, odpoví: *„Stále nemohu přijít na to, jestli je to kancelář, trh, či boxerský ring. A možná na to ani nemusím přijít."* Podobně pak, když Vittoria zavede Piera do přírody, okomentuje její vnitřní okolí následovně: *„Cítím se jako v cizí zemi."* načež Vittoria odpoví: *„Vtipné, tak se cítím já kolem tebe."*

4.2 Nesoulad mužů a žen

Zajímavý styl záběrování rozvíjí i obecný nesoulad mezi ženami a muži. Dochází k tomu specifickým rámováním obrazu, kterým často vyniká dvojice mužů, kteří jsou kompozičně v opozici k osamocené ženě, která zároveň hledí mimo záběr. Poprvé je to patrné ve scéně, kde se exponuje samotná burza. Začátek tohoto obrazového motivu pozorujeme v již druhém záběru scény. Ten odhaluje v širším polodetailu rozhovor dvou pánů, přičemž Vittoria ruší kompozici záběru i jejich konverzaci tím, že se mezi nimi prosmýkne při hledání své máti. V obou burzovních scénách vidíme ženy dožadující se pozornosti makléřů, kteří často pro svůj spěch nemají čas, nebo je ani nevnímají. Když už s nimi komunikují, často je musí vyrušit od komunikace s jiným mužem.

Obr.16

Obr.17

V *Zatmění* se komunikační nesoulad mimo jiné vytváří i ozvláštněním komunikace mezi muži, která je často emotivní, většinou reflektující roztěkanost a nestálost aktiv na burze. Zvláštní semknutost mužů se potvrzuje i v dialogu když jeden z makléřů přicházejíc k hloučku dalších mužů koketně prohlásí: *„Kluci, kdo chce jít se mnou do postele ?"*

Oddělenost či komunikační prázdnota se potvrzuje ve chvílích, kdy se Vittoria schází s kamarádkami, kteří se naopak baví o emočním vztahu s muži. Jedna říká, že nemůže spát, pokud je její muž mimo domov, druhá naopak vedle svého muže usnout nemůže.

Obrazový motiv dvojice mužů zabraných do vlastních témat vnímáme mimo burzu i ve chvíli, kdy se Vittoria prochází v dějově prázdné scéně na letišti, během čehož kolem ní uvidíme tři separátní dvojice mužů. Všem třem dvojicím dopřává Antonioni samostatné záběry, režisér zároveň nenechává diváka slyšet obsah konverzace, čímž se ještě více podtrhne vizualita dvojic mužů. Na konci scény si pak Vittoria sama sedne na lavičku a její pohled je „kulešovovsky"

střižený na záběr, kde figuruje Piero bavící se vehementně s dalším makléřem vedle burzy.

Obr.18

Obr.19

Tematizace nesouladu mezi ženami a muži, která začala již v první scéně, se tímto potvrdí jasně i ve vnějším světě. Tento vnějšek je samozřejmě do určité míry vnitřním okolím Vittorie a Piera. Právě přes zvláštní semknutost mužů a odlišnosti v jejich vnitřních okolích může divák nahlédnout, že k hlubšímu propojení dvou hlavních postav ani dojít nemůže. A to i ve chvíli, kdy si obě postavy ještě nestihli cokoliv kloudného říci.

4.3 Vittoria a Piero

Během sblížení dvou hlavních protagonistů se mizanscéna začíná silněji stylizovat. Obrazový motiv rámu, který se v první scéně naexponoval nejen jako objekt, ale též jako prvek, který graficky Vittorii uzavíral či odděloval od Riccarda, se tak během bližšího setkání s Pierem dále rozvíjí. *„Vězení je dominantní metafora v Bressonových filmech, ale je to oboustranná metafora: jeho postavy z určitého vězení utíkají, zároveň se odevzdávají do vězení jiného."* [71] Hlavní protagonisté Bressoných filmů *Kapsář (1959)*, *K smrti odsouzený utekl (1956)* či *Proces Jany z Arcu (1962)* jsou vězněni, čímž se disparita tematizuje doslovně. Disparita mezi Vittorií a jejím okolí se ve scénách v Riccardova i v Pierova domu tematizuje mizanscénou, hlavně rámováním postavy skrz objekty. Grafická kvalita oken rámující či kryjící hlavní postavu pak navozují pocit uzavřeného, až vězeňského prostředí. Vztahová dynamika je dobarvena tím, že Piero, pozorující z šera pozadí, je v kompozici záběru postaven výš než hlavní Vittoria.

Obr. 20

Obr.21

Během návštěvy domu Pierových rodičů zahlédne Vittoria okno protějšího domu rámující starší ženu, která následně v tichosti zmizí v temnotě bytu. Chatman pokládá otázku, či tato žena *ilustruje tradiční, restriktivní ženskou roli v domácnosti, které by se Vittoria nikdy nepodvolila ?* [72] Záběr předkládající potenciální odraz hlavní postavy je pln rámů a graficky připomíná jakousi klec. Samotným rámováním se tak graficky navrací téma vztahu mužů a žen.

[71] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.93

[72] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.100

Obr. 22 Obr.23

V rámci scény se pak toto téma potvrdí zarámovanými obrazy karetní pikové královny a srdcového krále, které se později doplní na zdi pověšenými fotkami Pierových rodičů, pod kterými symbolicky ulehnou obě hlavní postavy na lože. Kromě takto jasné metafory ve filmu dochází k vyjádření nesouladu mezi hlavními postavami subtilnější stylizací. Na zmíněné křižovatce, jejich oblíbenému místu setkání, Piero Vittorii oznámí, že ji na druhé straně přechodu poprvé políbí. Emočně osobnější moment je však negován následujícím vzáběrem, který neosobně pozoruje pár zezadu, přičemž vévodícím grafickým prvkem záběru jsou abstraktní tvary zebry. *Úhel záběrování se v rámci scény též změní, výrazný nadhled tak záběr objektivizuje.* [73]

Obr. 24 Obr.25

Aniž by se divák snažil symbolicky číst například paralelní, nesetkávající se charakter linií, záběr nesoulad vyjadřuje už jen čistě svojí neosobní grafickou povahou. Emoční vzdálenost mezi postavami se pak při jejich prvním polibku přímo zhmotní právě v signifikantní objekt okna, které jejich fyzickému spojení brání. (Obr.25)

[73] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.111

5. Dílčí tematizace disparity v obraze a střihu

5.1 Abstrakce jako obrazová forma nesouladu

Vittoria neprožívá nesoulad jen skrz srážku s vnitřním okolí vedlejších postav, jednoduchý pocit disparity Antonioni vyvolává i uspořádáním obrazové složky v jednotlivých záběrech. Děje se tak v duchu již zmíněné citace, že by jednou Antonioni rád natočil film s ‚prázdným' či ‚abstraktním' pozadím za herci, aby si diváci mohli imaginativně naprojektovat své vlastní pozadí. Schrader popisuje způsob Bressonova záběrování, který k pocitu disparity dochází určitým zploštěním obrazů. *„Jako kdyby vzal žehličku a chtěl ze svých obrazů vyžehlit a potlačit jakoukoliv expresivitu, jak i přes gesta a mimiku"* [74]. I v Zatmění jsou postavy zcizovány svému okolí podobným způsobem. *Antonioniho kamera s postavami jasně načrtnutými na neostrém pozadí slouží k zdůraznění disparity s jejich okolím.*[75] Pozadí postav svojí abstraktní kvalitou a neexpresivitou sama o sobě vytváří ve vztahu k postavě obrazový nesoulad. Vittoria jako kdyby najednou do svého prostředí nepatřila. V těchto momentech navíc Antonioni volí minimalistické vedení herce, v kombinaci s voleným pozadím tak Vittoria vypadá, jako kdyby ztratila svou hmotnou podstatu a jen tak visela v prostoru, což v diváku vyvolává zvláštní očekávání a neklid. V několika záběrech dokonce dochází k tomu, že je Vittoriina hlava oddělena od trupu kantnou či nějakým architektonickým prvkem. Tento obrazový motiv vyjadřující disparitu doslova se ve filmu objevuje několikrát a ještě se k němu vrátíme.

Obr. 26

Obr.27

Není náhoda, že k této obrazové stylizaci dochází právě v emočně nejvypjatějších scénách (rozchod s Riccardem či moment reflexe po posledním setkání s Pierem.)

[74] MONOD, Roland. Working with Bresson. *Sight and Sound*, č.26, 1957, s.1 ISSN 0037-4806

[75] DAVISROME, Melton S. Most Controversial Director*, The New York Times*, 15. Listopad, 1964, s.107 ISSN: 1553-8095

Emoční zmatenost a prožitky Vittorie jsou takové intenzity, že je Antonioni plně zvnějškuje a obtiskává je přímo do zobrazení vnitřního okolí. To jako kdyby se vnitřním naladěním postavy zredukovalo na určité obrazové pozastavení, které je najednou abstraktní, až nehmotné, najednou jako kdyby obraz přestal vyprávět. Dá se říci, že je to nejintenzivnější moment, kdy se disparita projeví obrazově. V tuto chvíli nejen že se postava vizuálně odděluje od okolí, ale oddaluje se tím významově hlavně od ostatních postav, Riccarda a Piera. Svojí zmateností a obrazovou odděleností sice Vittorii nejsme blíže, ani její pohnutky stále plně nechápeme, svou oddáleností však nabývá určitou individualitu.

5.2 Pohyb a okolí

Schrader nachází v Ozuově díle tematizaci disparity přes neočekávatelný a nemotorný pohyb postav v jinak vyváženém obraze. *Disparita je u Ozua vyjadřována zvláštní lidskou kvalitou , která se zdá být v rámci jejího chladného prostředí nemístná. Divák cítí jakousi nevyřčenou emoční kvalitu, která se skrývá za povrchem jevů. Tato kvalita je mimo jiné vyjádřena nuancí v práci s kamerou.*[76] *U Ozua je každý záběr točen ze stejné výšky, každá kompozice statická, projevy postav nevýrazné a monotónní.*[77] Schrader cituje kritika Tadao Sato: *„Ve striktně geometricky vyváženém záběru se někdy stane, že lidský pohyb (...) delikátně tuto vyváženost rozbije."* [78] V kapitole „Vnitřní okolí Zatmění" byla analyzována důležitost vztahu postavy a architektury. V *Zatmění* se nachází mnoho záběrů začínající staticky a bez postav, kdy kompozice a rámování obrazu odráží jisté estetické kvality architektury či okolního prostředí. Mnohokrát se pak s příchodem postav do záběru kompozice obrazu pohybem kamery ruší a pozornost diváka je přesměrována na pohyb postav. Stylem záběrování se tak jemným způsobem vyjadřuje disparita. Podobně jako u Ozua je v *Zatmění* nemístnost „zvláštní lidské kvality" projevována pohybem. Vittoriin pohyb je silně kontrastován právě s charakterem jejího okolí. Díky specifické kompozici a charakteru okolí se její pohyb v prostoru opravdu jeví jako nemístný.

Obr.28

Obr.29

V Obr.28 je velikostí záběru a charakterem okolí kontrast postavy s okolím jasný. Vittoriina hlava vůči hromadě cihel jasně upozaděna a téměř se tím redukuje na architektonický prvek. Mrtvolka záběru v Obr.29 pak může na diváka působit skoro jako jakýsi nepovedený záběr. Nemístnost Vittorie není vytvořena jen nabourání estetické kompozice lamp jejím pohybem. Během následujícího švenku

---

[76] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.44
[77] *Tamtéž* s.41
[78] SATO, Tadao. *The Art of Yasujiro Ozu.* Tokyo: Asahi Shimbun, 1966, s.13

je v celém záběru její hlava oddělena od trupu. Motiv visící hlavy oddělené od těla kantnou či nějakým architektonickým prvkem se nám tak jako v kapitole „Abstrakce jako obrazová forma disparity” znovu objevuje. Tento motiv vyjadřující disparitu doslovně ještě dojde svého vyvrcholení v poslední kapitole. Její hlava či tvář se přitom pohybuje v rámci záběru tak rychle, že nejsme příliš schopni číst emoční rozpoložení postavy, je tedy jaksi redukována na grafický element či jen informaci o jejím pohybu. Je to podobné, jako když jsme citátem potvrdili Bressonovu tendenci stylizovat každodennost tím, že nemilosrdně zbavuje akci jakéhokoliv významu. V obou případech zmíněných záběrů je stylově vyzdvižen charakter okolí nad postavou vytvářející jasný nesoulad. Toto je podpořeno i střihem, jelikož záběry začínají staticky a bez postavy.[79]

[79] Záběr znázorněn na Obr.29 bez postavy i končí.

5.3 Disparátní střih a mrtvý čas

Střih v Zatmění podporuje nesoulad mezi postavou a jejím okolím několika způsoby. První způsob podporuje zmatenost a nekonzistenci postav. Antonioni nechává přeznívat záběry na herce i po skončení akce. *„právě ve chvílích, kdy jsou postavy ponechány samy sobě, se mi naskýtá možnost spatřit na plátně přirozené chování, jaké bych jinak nebyl s to vyvolat."* [80] Tělesná řeč a gesta jako kdyby odrážely vnitřní zmatenost ve chvíli, kdy se herci vrací zpátky do svých těl a přestávají hrát. *V tomto ‚mrtvém' čase herci konají ‚chyby', které však scénám můžou přispět.*[81] Tyto hluchá místa Antonioni využívá nejčastěji ve chvílích, kdy se tematizuje emoční nesoulad mezi postavami.

Podobně pak střih pomáhá zvýraznit kontrast mezi povahami jednotlivých vnitřních okolí. Během toho, co Vittoria obdivuje klidné okolí letiště si sedne na lavičku a prohlásí: *„Je tu tak krásně."* Z tiché scény nás ostrý střih znenadání přemístí do nejrušnějšího místa celého filmu: Římské burzy.

Druhý způsob využívání mrtvého času sleduje jakési vzdálení se od děje a prožívání postavy. Jedná se o přeznívání obrazu po té, co postava vychází ze záběru a často i ze scény, ale kamera dál sleduje pozadí. Mrtvý čas používá i Ozu, který *stylisticky zanedbává vrcholy dílčích dramat filmu, ‚hlavní' akce scén se pak dějí v jejím středu. Vytvoří se očekávání důležité akce či konverzace, ty se ale ještě v rámci scén nenaplní, po rozhovoru lidé odejdou, čímž scény typicky končí. Umístěním akce doprostřed scén se tak zruší potenciální katarzní význam akcí, které se pak všechny stejným ztvárněním jen zařadí jedna za druhou. Bresson tuto techniku též používá například u jednoduchých akcí jako otevírání dveří.* [82]

V *Zatmění* se takto často přerámovává z emočních prožitků Vittorie na její, nebo cizí vnitřní okolí, zpět ke každodennosti. Do určité míry se tím její emotivnost relativizuje, což přesně vede k disparitě. Střih primárně nesleduje subjektivní prožívání postav ani příběhovou linku, ale právě naopak odosobňuje. Podobně jako již v první scéně decentralizované kompozice záběrů vedly k upozadění postavy a pobízely nás k vnímání vnitřního okolí, podobným způsobem zde činí střih. Ten zde k upozadění postavy zase používá čas.

---

[80] DI CARLO, Carlo. Antonioniho cesta. *Film a doba*. 11, 1965, č. 9, s. 468
[81] Konverzace s Michelangelo Antonioni, Filmcritica č.252, 1975, str.58-59
[82] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.42

Děje se tak například když Vittoria pomáhá v noci chytnout psa své kamarádky a běžící je pohlcena noční tmou, přičemž záběr nekončí a divák je vystaven chvilce, kdy pozoruje jen pár svítících teček na temném pozadí.
Střih v *Zatmění* zvýrazňuje i zmatenost a emoční nekonzistenci postav tím, že na sebe Antonioni nechává narážet scény, ve kterých jsou postavy ve výrazně odlišných náladách. Proč k této změně dochází je zakryto eliptickým způsobem vyprávění. Například ke konci filmu se Piero naštve po té, co si obě postavy vyjádří, že se navzájem nechápou. Vittoria navíc prohlásí, že si není jistá, jestli se k sobě hodí s Pierem hodí. Následuje střih do Pierovy kanceláře, kde obě postavy ve smíchu laškují na gauči. Ač začátek scény začíná radostně, během loučení začínají být postavy nejisté a jejich emoce znova zmatené. Vittoria se chvíli směje a během nepatrného momentu upadne do zasmušilé zahloubanosti. Během jejich rozpačitého rozloučení jako kdyby oba nebyli přítomni.
V následující scéně stojí Vittoria zaražená a zasněná na ulici před jeho domem. (Již rozebíraný záběr, Obr.15) Nejdříve kompozičně uvězněna mezi auty, za mříží a s řetězem kolem hlavy se pak ve stejném záběru Vittoria vzdaluje kameře přes silnici, kde švenk směrem vzhůru vyjeví park a vysoké stromy. Následuje švenk přes zeleň, do které Vittoria vstoupí, po chvíli se jemně usměje a ze záběru odejde. Záběr však pokračuje a obraz na stromech přezní, čímž předposlední scéna filmu končí. V duchu mrtvého času se tedy vracíme k vnitřnímu okolí Vittorie, který je s přírodou spojen již od první scény, kdy tento motiv odhalila zpoza temných závěsů a udělala tak krok vně Riccardovo dusné vnitřní okolí. Není tak náhodou, že se tento obrazový motiv opakuje právě v tuto chvíli - po posledním setkání s Pierem.
Přerámování pozornosti diváka od postav k jejich vnitřním okolí přezníváním scén vytváří chvilkové zastavení či stáze relativizující předtím zobrazené. Tento styl střihu pak v *Zatmění* dochází ke své kulminaci poslední slavnou nenarativní scénou, která se dá charakterizovat jako definitivní přerámování divácké pozornosti z postav na jejich vnitřní okolí.

6. Stáze, aneb transcendence disparity

Poslední scéna začíná v divákově očekávání dalšího setkání. Kamera sleduje všechny známé architektonické prvky oblíbeného místa jejich setkání: atomový hřib z první scény, automatický postřikovač trávy, zebru na silničním přechodu a rozestavěnou budovu s hromadou cihel. Dalších více jak 7 minut je pak divák svědkem každodenního dění v rámci tohoto prostoru. Vidíme například lidi vystupující z autobusu či ženu procházející s kočárkem po ulici, ale Vittoria a Piero se již do konce filmu neobjeví.

Scéna však není jen pouhé zobrazení absence postav. *Se ztrátou protagonistů se křižovatka z objektu stává subjektem.*[83] Jakýmsi svědkem nenaplnění vztahu hlavních dvou postav. Svědek, který zároveň právě svojí kvalitou vnitřního okolí odrážel nefungující vztah, jak již bylo citováno v kapitole „Vnitřní okolí Zatmění". Sledujeme stále stejnou hromadu cihel, děravý barel vypouštějící vodu vedle rozestavěné budovy, kde se Vittoria nechala od Piera poprvé políbit. Vidíme zebru, přes kterou oba procházeli. Vracíme se k vnitřnímu okolí Vittorie, k přírodě, která je vložena mezi záběry na architektonické objekty či technologické výdobytky jako letadlo či mechanický postřikovač trávy. Záběr stínu stromu ve větru se houpajícího je střižen na jakýsi polodetail asfaltové cesty. Detail stromu, po kterém lezou mravenci je pak střižen na jeden z nejširších záběrů filmu, topshot širé městské krajiny v okolí křižovatky.

Obr.30

Obr.31

Disparita vnitřních okolí postav se tak děje i v jejich absenci. Motivy přírody, vnitřní okolí Vittorie, jsou střižené mezi záběry technologických výdobytků, ve filmu spojované hlavně s postavou Piera (automobily, zvonící telefony na burze…). Tímto se připomíná dynamika dvou hlavních postav. Konflikt vnitřních

[83] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.111

okolí se děje i v rámci vnitrozáběrové montáže, kde se motivy přírody rámují architektonickými prvky.

Vracíme se i k tematizaci vztahu mezi muži a ženami. V Obr.31 vidíme jakousi sedící ženu, která je tak jako Vittorie mnohokráte rámována různými objekty i ona vizuálně uvězněna a zarámována mřížemi. V popředí zatím stojí muž pozorující ulici.[84]

Autorův komentář k této širší, okolní realitě můžeme nahlédnout ve chvíli, kdy v rámci poslední scény sleduje kamera muže, který vycházejíc z autobusu čte noviny, na kterých stojí: „Závod atomových zbraní" a „mír je slabý". Kromě nevyřešené tenze vnitřních okolí se tak v poslední scéně silně navrací k problému technologické vyspělosti, která ve svém pokroku dle Antonioniho předehnala vývoj emocionality lidské duše.

Společně s tím se navracíme k obrazovému motivu řezání lidských hlav architektonickými objekty, v tomto případě budovou - Obr.32. Záběrů na tuto budovu je několik, tvořící tak montáž specifických tvarů stavby, přičemž lidské hlavy se objeví až v posledním ze záběrů montáže a to ve spojení s prolétávajícím letadlem. Disparita se tak znova tematizuje lidskými hlavami, které jsou nyní zredukovány na pouhé svědky dění technologicky vyspělého světa.

Tím, že se oba protagonisté už ve filmu neobjeví tak sice může znamenat vyřešení jejich vzájemné romantické tenze, nicméně se tím neřeší disparita která zástupně pnula právě mezi nimi a která na sebe neustále upozorňuje v jejich vnitřních okolích. Budovou uřízlé hlavy, odtékající voda do kanálu, znepokojeně tvářící se lidi, stopy letadel na obloze, všechny tyto každodenní výjevy samy o sobě snad jen kromě novinového článku nejsou nijak zvlášť expresivní. Dohromady však vytváří emočně intenzivní montáž tematizující právě disparitu. "*Tím, že postavy zmizí Antonioni nutí kontemplovat nad banální křižovatkou s tak chmurnou intenzitou, že cítíme, pokud přímo nechápeme, bezútěšný vztah mezi monotonním městem a vyhlídkou civilizační technologické sebedestrukce.* "[85] V průběhu disparity nakonec musí[86] přijít k okamžiku rozhodujícího jednání, přičemž tento "*okamžik má na diváka unikátní efekt, který by mohl být předložen takto: divákovy emoce byly během filmu konstantně upozaďovány (každodennost), stejně má však ‚zvláštní' nedefinovatelné pocity (disparita).*

[84] Scéna připomíná variaci na první scénu, kdy se stojící Vittoria rozchází se sedícím Riccardem.

[85] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.112

[86] Citace Schraderem charakterizující disparitu uvedena na stránce č.9

Rozhodující jednání pak vyžaduje po divákovi emoční angažovanost." [87] *„stylizace každodennosti se rozplyne, následuje výbuch hudby, zjevný symbol a výzva po emočním prožití."* [88]

„Bresson tento moment nazývá momentem transformace (...) přičemž hudba je jejím důležitým elementem." [89] Dobře použitá hudba nás pak dle Bressona *„může transportovat do míst, které již nejsou jednoduše pozemské, ale spíše kosmické, řekl bych až božské."* [90] Podobný moment transformace nacházíme právě na konci filmu *Zatmění.*

Definitivní opuštění lidí a přerámování divácké pozornosti na jejich ‚modernistické' vnitřní okolí obrazově vrcholí posledními dvěma záběry. Z nocí zahalené a rozestavěné budovy, kde se naši hlavní protagonisté scházeli, se švenkem přerámuje na až abstraktní bílé tečky elektrických lamp. Poslední záběr je pak detail přeexponované lampy, obraz konotující technologický výdobytek dosažen lidmi spoutáním energie v podobě elektriky. Během tohoto záběru začne hlasitě hrát klavírní doprovod, který chmurnými tony ukončuje film. *Křižovatka v EUR se stává předzvěstí katastrofy. Z banality pouliční lampy se tak stává ikona ultimátní banality atomové války, kterou lze způsobit jediným tlačítkem.*[91]

Nenarativní a emočně chladný ráz konce scény je jakýmsi finálním zastavením, krásně vyjadřuje pojem stáze, která tuto disparitu neřeší, ale transcenduje. *Stáze je tichou a klidnou scénou, kterou film končí. Je nehybnou revizí externího světa naznačující jednotu všech věcí. Statický pohled reprezentuje ‚nový' svět, ve kterém spirituální a fyzické může i přes nevyřešenou tenzi koexistovat. Tato transformace disparitu neřeší, ale konečně akceptuje. Všechny fenomény pak více či méně odrážejí širší kontext věcí, větší a všezahrnující realitu.*[92] Tenze vnitřních okolí se tak neřeší, ale zůstávají ve své neutišenosti bok po boku.

---

[87] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.81
[88] *Tamtéž* s.79
[89] *Tamtéž* s.82
[90] MURRAY, Leo. Un condamné à mort s'est échappé. In: CAMERON, Ian.(ed.) *The films of Robert Bresson*. London, Studio Vista, 1969, s.79
[91] CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985, s.112
[92] SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972, s.82

Obr. 32

Obr.33

Název filmu *Zatmění* pak v kombinaci s posledním záběrem rozsvícené lampy vytváří zajímavý kontrast potvrzující, že zatmění emoční se děje právě ruku v ruce s technologickým výdobytkem, které tvoří naše vnitřní okolí. Křehkost tohoto světa je však jasně vyjádřená jednoduchostí, se kterými tento svět může díky výdobytku atomových zbraní zaniknout.

7. Závěr

Cílem mé práce byla stylistická analýza disparity, tedy analýza toho, jak se filmovým stylem vyjadřuje nesoulad mezi postavou a jejím okolím, přičemž jde převážně o nesoulad emočního charakteru.

V Kapitole "Nesoulad vnitřní znamená nesoulad vnější" bylo skrz první scénu filmu zkoumáno, jak je disparita vyjadřována skrz vedení herce, přičemž vyvstaly na povrch podobnosti mezi Antonioniho a Bressonovým přístupem. Zároveň bylo zjištěno, že Antonioni vyjadřuje disparitu skrz propojování postav s jejím okolím. Konkrétně pak s určitými předměty či prostory, které svým charakterem odráží vnitřní svět postav, přičemž byly identifikovány konkrétní obrazové motivy, které vstupují do vztahu s hlavní postavou Vittorie. Tyto motivy pak buď vyjadřovaly Vittoriinu odlišnost od svého okolí, či navozovaly obrazový nesoulad s jejím okolím.

V kapitole „Tematizace každodennosti" byl nahlížen důležitý prvek dedramatizace a otevřené struktuře vyprávění s nenarativními prvky. Byla nalezena podobnost v potlačování příběhu mezi Bressonem a Antonionim. Stylizace každodennosti pak u obou vede k zobrazování chladného, neemočního světa, čímž se u Vittorie jejímu vztahu k okolí vytváří distance. Oddramatizováním a stylovými prvky jako prací s kompozicí či střihem se pak vyzdvihuje důležitost okolí na úkor postavy. Analýzou kvalit vnitřního okolí se došlo k důležitosti architektury a filmových lokací k vyjádření emočním problémům postav.

V kapitole „Nesoulad mezi postavami" došlo k identifikaci vnitřního okolí Piera a dalších obrazových motivů, které demonstrují disparitu mezi postavami. Hlouběji se analyzovalo, jak geometrický ráz obrazu společně s určitými architektonickými prvky vyjadřují nesoulad mezi hlavními postavami.

V kapitole „Dílčí tematizace disparity v obraze a střihu" bylo analyzováno, jaké konkrétní grafické kvality navozují disparitu během čehož opět vynikly určité stylové podobnosti s Bressonem. Dále byl analyzován pohyb v rámci záběrů, který podporuje nemístnost, či disparitu postav, jenž dále podporuje střih. Ten je též specificky používán pro přeznívání záběrů ve prospěch přerámování divácké pozornosti k vnitřnímu okolí postav. Dále střih podporuje kontrast v nekonzistentním emočním rozpoložení postav a v odlišných atmosfér různých lokací.

Poslední kapitola „Stáze aneb transcendence disparity" se zaměřila na poslední scénu filmu *Zatmění,* jež je oddramatizována absencí postav, nicméně stále

vypráví o tematizovaném nesouladu mezi jejich vnitřními okolími. Disparita se projevuje ve specifické montáži implicitně vyjadřující problémy mnohem obecnější, které se odrážejí právě v uspořádání vnitřního okolí hlavně skrz architekturu. Poslední kapitola pojednává též o stázi - třetím pilíři transcendentního stylu, jež je jakýmsi potvrzením či finálním přijetím disparity - nesouladu, který je nedílnou součástí světa. Úplný závěr kapitoly je pak věnován transgresivnímu momentu úplného konce filmu, který je tak jako v Bressonově stylu doprovázen hudbou.

Během analýzy bylo zjištěno, že je disparita v Antonioniho *Zatmění* vytvářena hlavně přes vztah postav k jednotlivým objektům a specifické architektuře. Zároveň byly zjištěny určité stylové podobnosti s postupy filmařů Ozua i Bressona. Koncept disparity, potažmo Transcendentální styl, se osvědčil jako vhodný nástroj pro stylovou analýzu filmu, který má ambici implicitně ztvárnit určitý nesoulad mezi postavou a jejím okolím, čímž film *Zatmění* je. Pro obecnou stylovou analýzu filmu je koncept disparity společně s Transcendentálním stylem obecně nedostatečný. Tato bakalářská práce však může být inspiračním zdrojem pro čtenáře mapujícího způsoby, které filmovým stylem napomáhají k tematizaci emočního nesouladu mezi postavou a jejím okolím. O to víc by práce mohla být inspirativní, pokud je čtenář zainteresován v tematizaci tohoto nesouladu skrz práci s architekturou v mizanscéně.

8. Seznam použitých zdrojů

8.1 Prameny

L'Eclisse [česky Zatmění] [film]. Režie ANTONIONI, Michelangelo, 1962.

Režie, scénář: Michelangelo Antonioni

Kamera: Gianni Di Venanzo

Střih: Eraldo Da Roma

Hudba: Renato Cadueri, Claudio Maielli

Produkce: Raymond Hakim, Robert Hakim

Hrají: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Rossana Rory, Lilla Brignone, Louis Seigner, Cyrus Elias, Mirella Ricciardi

8.2 Literatura

CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, the Surface of the World*. Berkeley, University of California Press, 1985. ISBN 978-0-520-053-41-0

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: University of California Press, 1972. ISBN 0-306-80335-6

CARDULLO, Bert. *Michelangelo Antonioni: Interviews:* University Press of Mississippi, 2008. ISBN 978-1-934110-65-2

ANTONIONI, Michelangelo. *Kuželník u Tiberu*. ZAORALOVÁ, Eva. (úvod, překlad) Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0025-0

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. V Praze: Melantrich, 1933. ISBN 80-7304-026-3

CUCCU, Lorenzo. *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Řím: Ente Autonomo Di Gestione Per Il Cinema, 1988. ISBN: 8873014666

BAZIN, André. *What is cinema ? Volume I.* Berkeley: University of California Press, 1967. ISBN: 9780520000919

SATO, Tadao. *The Art of Yasujiro Ozu.* Tokyo: Asahi Shimbun, 1966. ISBN 4-02-264250-5

TRISMEGISTUS, Hermes. *Smaragdová deska*, nedatováno.

MURRAY, Leo. Un condamné à mort s'est échappé In: CAMERON, Ian. (ed.) *The films of Robert Bresson*. London, Studio Vista, 1969. ISBN: 0289796067

SAMULES, Charles Thomas. Interview with Michelangelo Antonioni In: CARDULLO, Bert. *Michelangelo Antonioni: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 2008. ISBN 978-1-934110-65-2

AUTERA, Leonardo a ETTORE, Mo. The Eclipse. In: DI CARLO, Carlo. *(ed) The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema.* Chicago: University of Chicago Press, 2007 ISBN10: 0226021149

MONOD, Roland. Working with Bresson. *Sight and Sound*, č.26, 1957, s.1. ISSN 0037-4806

DAVISROME, Melton S. Most Controversial Director*, The New York Times*, 15. Listopad, 1964, s.107. ISSN: 1553-8095

GODARD, Jean-Luc. Night, Eclipse, Dawn… *Cahiers du Cinéma* 160, Paris: Les Editions de l'Etoile, Listopad 1964. ISSN 0008-011X Dostupný také z WWW:<https://antonioni9.wordpress.com/2011/10/26/the-night-the-eclipse-the-dawn-november-1964/>.

DI CARLO, Carlo. Antonioniho cesta. *Film a doba.* 1965, 9, s. 468-474. ISSN:0015-1068 Dostupný také z WWW: <http://nostalghia.cz/pages/andele/antonioni/ clanky/sken/fad1965_9_468.php >.

GARIFF, David. *The Psychological Landscapes of Michelangelo Antonioni (1912 – 2007) A Centenary Tribute*. National Gallery of Art, Washington, 2015, s.7. [online] [cit. 15. 9. 2012] Dostupné také z WWW:<http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/calendar/film/pdfs/notes/ngafilm-antonioni-notes.pdf>.

KRATOCHVÍL, Jan. *Michelangelo Antonioni, povrch každodennosti*. Bakalářská práce, Masarykova univerzita v Brně. 2010.

Ecufilmfestival. *Spotlight: Michelangelo Antonioni.* [online] [cit. 30. 3. 2018] Dostupné také z: www.ecufilmfestival.com/spotlight-michelangelo-antonioni-2/