

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Kamera

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ROLE BARVY PŘI ZOBRAZENÍ VNITŘNÍHO SVĚTA POSTAV VE
FILMECH MICHELANGELA ANTONIONIHO**

Kristina Kůlová

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Brabec

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and TV School**

Film, Television, Photography, and New Media
Cinematography

BACHELOR'S THESIS

**THE ROLE OF COLOR IN REPRESENTING THE INTERNAL
WORLD OF CHARACTERS IN MICHELANGELO ANTONIONI'S
FILMS**

Kristina Kůlová

Thesis supervisor: prof. Jaroslav Brabec

Academic title: BcA.

Prague, 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

ROLE BARVY PŘI ZOBRAZENÍ VNITŘNÍHO SVĚTA POSTAV VE FILMECH MICHELANGELA ANTONIONIHO

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Kristina Kůlová, podpis

Poděkování

Mé poděkování patří panu profesoru Jaroslavu Brabcovi, který mi od počátku pomohl směřovat téma práce a po celý čas ji trpělivě četl a poznámkoval. Také mému partnerovi a mým dalším blízkým, kteří mě během celého psaní podporovali.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá barevným řešením postav a prostředí ve filmech italského režiséra Michelangela Antonioniho. Podrobně porovnávám s obrazovými přílohami tři nejvýraznější filmy, Červenou pustinu, Zvětšeninu a Zabriskie point. Zmiňuji silný vliv výtvarného umění na režiséra a právě v něm hledám souvislost s výtvarnými řešeními filmů a analyzuji, že umění a film spolu silně souvisí a navzájem se ovlivňují. Používám také na pojem metonymie a její význam v souvislosti s barvou.

Čerpala jsem převážně ze skript profesora Jana Kališe a životopisných knih o Michelangelu Antonionim. Taktéž v odborných studiích, proto jsou některé citace mým překladem z italštiny a angličtiny.

Myslím, že tato práce může mít přínos nejen pro začínající režiséry a kameramany, kteří nad barvou chtějí ve svém filmu uvažovat více významotvorně, ale i filmové laiky, kteří si rádi nacházejí nové souvislosti ve filmovém jazyku.

Abstract

The bachelor's thesis deals with the color solution of characters and environments in the films of the Italian director Michelangelo Antonioni. I compare in detail the three most striking films, Red Desert, Blow-up and Zabriskie Point, with visual attachments. I mention the strong influence of visual arts on the director, and it is in him that I look for a connection with the creative solutions of films, and analyze that art and film are strongly related and influence each other. I also allude to the concept of metonymy and its meaning in relation to color.

I drew mainly from profesor Jan Kališ's writings and biographical books about Michelangelo Antonioni. Also in professional studies, that's why some quotes are my translation from Italian and English.

I think that this work can be interesting not only directors and cinematographers who want to think more meaningfully about color in their films, but also film laic people who like to find new connections in the film language.

Obsah

Úvod	8
1. Tvorba a kontext doby	9
1.1. Raná tvorba	9
1.2. Role žen	10
1.3. Role spolupracovníků výtvarných složek filmu	11
2. Barva jako nový dramaturgický prostředek filmů	12
2.1. Metonymie	12
2.2. "Dívání se" a režisérův přechod k barvě ve výtvarném umění	12
2.3. Když Antonioni potkal Rothka	13
2.4. Problém barvy	14
3. Červená pustina	16
3.1. Stručný děj	16
3.2. Uvažování nad barvou a prostředím	16
3.3. Barevné řešení postav	17
3.4. Ukázky z filmu	19
4. Zvětšenina	23
4.1. Stručný děj	23
4.2. Uvažování nad barvou a prostředím	23
4.3. Barevné řešení postav	24
4.4. Ukázky z filmu	25
6. Zabriskie point	31
6.1. Stručný děj	31
6.2. Uvažování nad barvou a prostředím	31
6.3. Barevné řešení postav	32
6.4. Ukázky z filmu	33
Závěr	39
Seznam použitých zdrojů	40

Úvod

*“Když nemám co na práci, začnu se obvykle dívat kolem sebe.”*¹ řekl o sobě italský režisér Michelangelo Antonioni, což hned v úvodu své předmluvy k režisérovi knize *Kuželník u Tiberu* použila Eva Zaoralová. Zdá se, že na všechny jeho filmy se dá tato věta aplikovat, jelikož režisér se musí umět dívat na realitu kolem a tu pak podle sebe přetvořit do reality svého filmu. *“Všechny mé myšlenky jsou vlastně filmy”*² dodává tamtéž a řadí se mezi umělce vizuálního typu, umělce filmaře. *“Jeho filmy ho svou estetickou hodnotou obrazu, oproštěného od všeho přebytečného, řadí mezi největší mistry vizuální kompozice, jako jsou Ejzenštejn, Kurosawa, nebo Orson Welles.”*³ Pozoruhodně pracuje s prostorem a časem a především s ukotvením postav v těchto křivkách. *“Postavy přestávají být postavami v tradičním smyslu, nemají psychologické ani historické zázemí, jejich příběhům chybí racionální základ, dokonce se ani nevyvíjejí, spíš naznačují hypotetickou existenci ovládanou náhodou”*⁴ To, že Michelangelo Antonioni je vizuální umělec dokládá i jeho další tvorba, malíře a spisovatele, ačkoliv je veřejností souzen, že se vzdal filmu, on sám to popírá a dodává, že *“všechny tyto činnosti mají výtvarný charakter”*.⁵

Antonioni byl považován za komplexního umělce, avšak mnohdy byl společností nepochopen a jeho nepochopení často pramenilo z nekonvenčních výrazových postupů hraničních až s experimentální tvorbou. Byl fascinován výtvarným uměním a nechal se jím silně inspirovat, obdivoval Rothka i Pollocka a mnoho dalších abstraktních malířů té doby. a čerpal u jejich tvorby. Vizuální aspekt filmu je pro něho úzce spjat s aspektem tematickým – v tom smyslu, že námět téměř pokaždé má podobu obrazů.⁶ Režisérova specifická kombinace psychologie postav a prostředí v kontrastu či souladu s vizuální složkou filmu je to, co ho činí tak originálním a neotřelým a je také mým důvodem k napsání této práce. Cílem mé práce je názorně vysvětlit propojení postav a barev, jakých symbolů a metonymií autor využíval a jak se to odráží v působení na diváka.

Bakalářská práce se nejdříve bude věnovat autorovi a kontextu jeho tvorby v daném čase. V další kapitole se pozornost přesune na význam barvy a jaké nové možnosti tvůrcům přinesla. Poté se budu jednotlivě věnovat třem snímkům, pro mě s nejvýraznějším barevným řešením, které patří ke světové vrcholové kinematografii 20. století, Červená pustina, Zvětšenina a Zabriskie point.

¹ANTONIONI, Michelangelo. *Kuželník u Tiberu*. ZAORALOVÁ Eva (úvod, překlad), Praha: Odeon, 1989. str. 11

² *Tamtéž*, str. 12

³ *Tamtéž*, str. 12

⁴ *Tamtéž*, str. 13

⁵ *Tamtéž*, str. 26

⁶ OLIVA, Lubomír. *Michelangelo Antonioni*. 1972. 12 s. Strana 6.

1. Tvorba a kontext doby

1.1. Raná tvorba

Antonioni se narodil v roce 1912 v severoitalské Ferrare. Ještě než se dostal k filmu jako takovému, psal kritiky a scénáře. Osobně se u filmu nejdříve ocitl na pozici pomocného režiséra na začátku 40. let, které pro Italskou kinematografii znamenaly nástup neorealismu. Neorealismus je patrný i v jeho krátkometrážní dokumentární tvorbě, které se věnoval po celá 40. léta. První hraný film, kterému předcházela tvorba sociálních dokumentů, natočil, v na tu dobu pozdních, 38 letech. Právě jeho zázemí, psaní scénářů a věnování se dokumentům se sociální tematikou mu mohlo být dobrým materiálem k "dívání se". Raná tvorba režiséra je nepochybně inspirovaná mnoha zvučnými jmény jako je De Sica či Rossellini, později se ale z podobného směru poválečného italského neorealismu odklonil, avšak popis sociální reality pro něj zůstal charakteristickým rysem. V roce 1960 pobouřil na festivalu v Cannes se svým novátorským filmem Dobrodružství, teprve později se jeho filmový jazyk setkává s pochopením. Nejznámější filmy vytvořil v 60.-70. letech minulého století, ve kterých pracoval stále s odcizením jednotlivce a síle socioekonomického vlivu.



7

⁷ Fotografie online dostupná z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni

1.2. Role žen

Ať už jednotlivec versus společnost, kterou mnohdy morálně kritizuje, nebo jednotlivec sám proti sobě, těmito způsoby autor rozkrývá nestabilitu světa pomocí nestability jedince a primárně nestability jeho vztahů k okolí. Jeho životní partnerkou byla herečka Monica Vitti, která ztvárnila výrazné ženské role především v ještě černobílých snímcích. I jejich vztah, nejdříve partnerský, se postupně rozpadal a i když k sobě měli bezpochyby blízko i později, poslední roli, kterou Monica pro Antonioniho ztvárnila, byla postava Giuliany ve filmu Červená pustina. Dá se tedy říct, že tímto přelomovým filmem, posledním z cyklu Tetralogie citů⁸, prvním barevným snímkem, Antonioni přehodnocuje význam ženské postavy ve svých filmech a zcela výrazně mění jejich vnitřní rozpoložení ke světu a k mužům. Na ranou tvorbu má vliv jeho vyrůstání v rodném městě v ženském kruhu, obklopen tetičkami a sestřenicemi. *“Zdá se mi, že ženská psychologie je daleko jemnějším filtrem reality než psychologie muže. Žena je rozhodně méně pokrytečná než muž a proto také zajímavější”*⁹ vysvětluje autor své schopnosti se vcítit do světa žen, skrz které se v rané fázi tvorby dostává k diagnóze buržoazní společnosti. Po již zmiňovaném odloučení s Monicou Vitti se změnil význam ženských rolí v jeho filmech. Ženské postavy nemají tak výraznou ústřední psychologickou roli a spíše vystupují jako “narušitelky” mužského světa, které způsobují možná tak rozptýlení a slast. Po Červené pustině a symbolickém opuštění ženy a černobílého materiálu opouští také rodnou Itálii a své další filmy tvoří v zahraničí.



Michelangelo Antonioni a Monica Vitti během natáčení Červené pustiny, 1964¹⁰

⁸ předešlé filmy jsou Dobrodružství (1960), Noc (1961), Zatmění (1962)

⁹ ANTONIONI, Michelangelo. Kuželník u Tiberu. ZAORALOVÁ Eva (úvod, překlad), Praha: Odeon, 1989. str. 19

¹⁰ Fotografie online: Michelangelo Antonioni e Monica Vitti [online]. Italy: Pleasurephoto, Wordpress, 2012 [cit. 2023-06-06]. Dostupné z: <https://pleasurephoto.wordpress.com/2012/04/14/michelangelo-antonioni-e-monica-vitti-sul-set-di-deserto-rosso1964/>

1.3. Role spolupracovníků výtvarných složek filmu

To, do jaké míry byl Antonioni dobrý spolupracovník a kolik dával prostoru svým kameramanům, architektům, kostýmním výtvarníkům či scénografům, se bohužel nedá jednoduše objektivně napsat. U spousty věcí se můžeme jen domnívat, že měly vliv na změnu, která pak nastala.

Jako kameramana svého prvního barevného snímku si zvolil ke spolupráci nového kolegu, Carla di Palmu a nahradil jím svého dřívějšího spolupracovníka černobílých filmů, Gianniho di Venanza. Carlo di Palma ctil techniku svého předchůdce a dodržoval jistou ladnost a plynulost záběrů. V mládí měl možnost koukat pod ruce velikánům jako byl Vittorio de Sica či Sven Nykvist a díky nim si dokázal nalézt svůj styl a přístup. Michelangelo Antonioni mu dal příležitost svůj talent prokázat hned ve dvou po sobě jdoucích barvených snímcích. K další spolupráci však již nedošlo. Důvodů může být více, di Palma se stává světovým kameramanem a dostává nabídky ze zahraničí, jeho další cesta vede k Woodymu Allenovi, začíná si však také románek s osudovou ženou Michelangela Antonioniho, Monicou Vitti. Alfio Contini, který se za kameru postavil u následujícího snímku, *Zabriskie point* s režisérem natočil taky pouhé dva snímky. Avšak vzhledem k tomu, že se film natáčel v USA bylo pro Antonioniho důležité mít svůj nejbližší tým, tedy i kameramana ze své země, mluvící jeho jazykem.

Obečně však většina výtvarných návrhů pocházelo z hlavy Antonioniho a i to mohlo být pro jeho kreativní spolupráce častým důvodem k ukončení. Jiným úhlem pohledu se také ale dá říct, že Antonioni vyhledával kreativní umělce, kteří ho inspirovali a dokázali pochopit jeho styl a vizi a dbal na to, aby jejich spolupráce nezabředla ve vyjetých kolejích.

2. Barva jako nový dramaturgický prostředek filmů

Barva je fyzikální jev, který má na lidi psychologický účinek. “Pro umělce je rozhodující psychologie působení barev, a nikoli jejich skutečnosti, jimiž se zabývají fyzikové a chemici. *“Psychologie (působení) barev se kontroluje prostřednictvím pohledu.”*¹¹ jak píše Johannes Itten. Barva přinesla do filmu nový, do té doby nemyslitelný prostředek, pomocí kterého lze zcela jinak a intenzivněji působit na divákovu vnímání a rozšiřuje tak možnosti filmu o faktor barvy a barevnosti. Do té doby lidé znali pouze černobílý film. Použití černobílé sleduje trendy a její použití se dodnes hojně využívá, avšak vždy pod autorovým záměrem, který musí nesčetněkrát obhajovat před kritiky i samotnými diváky. Užití barvy ve filmu bylo zpočátku režiséry odsuzováno pro přílišný naturalismus a komerci. Antonioniho však barva ve filmu lákala, jelikož cítil, že mu může do filmu vnést nový dramaturgický význam a rovinu. Barevné filmy se mohou velmi zjednodušeně rozdělit na dvě skupiny podle přístupu k barvě. Na dokumentaristické a veristické, které jsou bez zásahu režiséra do barevných řešení a na filmy s vnitřní koncepcí dramaturgie významu barevných vztahů. Michelangelo Antonioni se řadí do skupiny druhé. Vytváří filmy, kde má každá zobrazená barva konkrétní odstín a jasný symbol nebo metonymii¹².

2.1. Metonymie

Hned ve svém prvním barevném snímku Červená pustina Antonioni rozvinul přesnou metonymii barev. *“Po většinu filmu je Giuliana (Monica Vitti) sužovaná psychologicky a politicky šedivým a smrtícím prostředím městského průmyslu. Když se jí při několika příležitostech podaří vyprostít se z jeho sevření, Antonioni signalizuje její dočasnou nezávislost (a možnost uzdravení) jasnými barvami, detailem spojovaným se zdravím a štěstím nejen v tomto filmu, ale také v kultuře obecně (Například ve scéně, kde se Giuliana pokouší otevřít si vlastní obchod. Šedé stěny jsou přerušované skvrnami zářivých barev (pokus o svobodu), ale tvary jsou násilné, neorganizované, děsivé (upadnutí do neurózy)).”*¹³

Metonymie je důležitým nástrojem pro Michelangela Antonioniho, kterému rozvazují ruce a umožňují volně pracovat s významem, který by jinak musel v černobílém filmu opisovat zcela jinak.

2.2. “Dívání se” a režisérův přechod k barvě ve výtvarném umění

*“Když jsem se snažil pochopit svět skrze pozorování obrazů, začal jsem chápat obraz samotný, jeho sílu, jeho tajemství.”*¹⁴ píše v roce 1964 režisér. Ve všech rozhovorech

¹¹ ITTEN, Johannes. Umění barvy. 8. Litomyšl: AMU, 2021. str.7.

¹² Metonymie, “přejmenování, odvozené pojmenování” spočívá v přenosu označení na jiný objekt na základě jiné souvlosti, než podobnosti označovaných objektů.

¹³ MONACO, James. Jak číst film. Praha: Albatros, 2004. str.164.

¹⁴ ANTONIONI, Michelangelo. *Sei film* p. xvi (“Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine, la sua forza, il suo mistero.”) Cf. str.66 pozn. vlastní překlad z itaštiny.

zdůrazňuje důležitost výtvarného umění a dívání se na svět. Sám také od pozdních padesátých let začíná malovat a s humorem říká *“nejsem malíř, ale spíš filmař, co maluje”*.¹⁵ Tvorbu ze začátku šedesátých let, kde již experimentálně zachází s barvami, můžeme částečně nazývat přípravou na barevnou kinematografii.¹⁶ Avšak to, že o tonalitě přemýšlel již v černobílém filmu značí jeho poznámka k snímku Noc. *“Není to jen černobílý film, je to film plný černé a bílé.”*¹⁷

2.3. Když Antonioni potkal Rothka

V roce 1962 dokonce údajně napsal Antonioni v důvěrné korespondenci Marku Rothkovi: *“Tvé malby jsou jako moje filmy, o ničem, ale precizní.”*¹⁸ Napsal Rothkovi poté, co navštívil jeho výstavu v Římě a strávil na ní několik hodin.¹⁹

18 měsíců po prvním setkání Antonioni natočil Červenou pustinu. Barevný film plný abstraktních kompozic. Sám jej nazývá malířský film. *“Nebylo to jednoduché, musel jsem změnit realitu, ráz krajiny, barvu vody, silnic, doslova jsem je musel přemalovat. Dokud jste ve studiu, je to jednoduché, ve chvíli kdy však točíte v exteriéru nikoliv. Narušování a tónování reality je opravdovým problémem... třeba přemalovat dřevo na šedo, aby působil jako cement.”*²⁰

Vraťme se však k větě, kterou napsal Antonioni Rothkovi. *“Je možná zarážející její vyznění, pokud mlhy odkazují na potenciální naději a transcendentální imanence v Rothkově umění”, v Antonioniho Červené pustině jsou znečištěné, toxické a nepřinášejí žádnou radost.*²¹ Oba umělci se pak již nikdy nesetkali a Rothko se nikdy nevyjádřil, jaký názor na Červenou pustinu má a tak tato režisérova pocta malíři zůstala jen jako další záhadou v oblasti propojenosti výtvarného umění a filmu.

¹⁵ NARDELLI, Matilde. Antonioni and the aesthetics of impurity. 1. Edinburgh: University press, 2020. str.20, vlastní překlad. (“I’m not a painter, more a filmmaker who paints”)

¹⁶ *Tamtéž*, str. 20

¹⁷ *Tamtéž*, str. 24, překlad (“Is not a simply ‘a film in black and white but of blacks and whites’”)

¹⁸ *Tamtéž*, str. 23, vlastní překlad (“Your paintings are like my films- about nothing, with precision”)

¹⁹ HEATHCOTE, Chritopher. When Antonioni met Rothko. Quadrant [online]. Australia: Parham media, 2012, 84.-89. [cit. 2023-05-24]. Dostupné z: <https://quadrant.org.au/magazine/2012/01-02/when-antonioni-met-rothko/>

²⁰ *Tamtéž*, str. 85

²¹ *Tamtéž*, str. 88



Vlevo malba Michelangela Antonioniho, *Le montagne incantate n. 176*²², vpravo malba Marka Rothka *No.5/No.22*²³

2.4. Problém barvy

*“Neexistuje problém barvy sám o sobě, tvrdí Antonioni. Existuje jako vždy film, jehož jednou částí je také problém barvy jako aspekt výrazového faktu. Problém je to jednoznačný: jde o to, aby film získal svou hodnotu, a tuto hodnotu mu dají všechny prvky, z nichž se skládá, včetně barvy. Čím více splyne problém barvy s ostatními základními filmovými problémy (výrazovými problémy), tím více získá barva svou funkci.”*²⁴ Antonioni k barvám přistupuje především v pozici metonymického významu. *“Neexistuje barva z absolutního hlediska. Je to vždycky vztah. Vztah mezi předmětem a pozorovatelem (přímo mezi pozorovatelovým fyzickým stavem), mezi předmětem a směrem paprsků, které ho osvětlují, mezi látkou, z níž je vytvořen předmět, a vlhkostí, která je ve vzduchu.”*²⁵ Zachází však ještě dál, do roviny skoro až filozofické. *“Také lze říci, že barva je vztah mezi předmětem a psychologickým stavem pozorovatele v tom smyslu, že na sebe oba vzájemně působí. Předmět působí svou barvou určitým způsobem na pozorovatele a pozorovatel zase vidí tu barvu, kterou chce v oné chvíli na předmětu vidět.”*²⁶

²² Natura. Firenze Architettura. Firenze University Press, 2022, **1**(1), 3-17. ISSN 1826-0772. Dostupné z: doi:10.36253/FiA-13929

²³ Mark Rothko, Moma. In: Moma [online]. New York: Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), 1998 [cit. 2023-06-06]. Dostupné z: https://www.moma.org/collection/works/80566?sov_referrer=theme&theme_id=5118

²⁴ *Tamtéž*, str. 474

²⁵ *Tamtéž*, str. 474

²⁶ *Tamtéž*, str. 474

To, jak nesmírně citlivý k barvám Antonioni byl, připisuje ke zkušenostem každého jednotlivce. Tvrdí nejen, že nelze dokázat, že každý z nás vidí na předmětu jinou barvu, tón, odstín, ale že *“až po určité zkušenosti se nám daří rozeznávat, kolik šedé je ve žluté nebo kolik modré je v šedé...nikdo si většinou nevšimne, že kousek modře mezi mraky zabarví modře šed’ celé ulice nebo že část oblohy, která je obrácená ke slunci, má jinou barvu než odvrácená část.”*²⁷

Je to právě kameraman a jeho zkušenosti, které dopomáhají režisérovi tyto skutečnosti propsat na stříbrné plátno. Antonioni dodává, že *“ve filmu se musí všechno to, co je v běžném životě nevědomé, stát vědomým. Což se stane tehdy, když si zvykneme dívat se na barvy jako na takové, jaké jsou a na skutečnost jako takovou, jaká je, barevnou.”*²⁸

Antonioni dochází k závěru své úvahy. *“Myslím, že největším problémem pro toho, kdo dělá film je skutečnost, že nemůže předvídat pro určitou scénu potřebnou barvu. Malíř stojící před krajinou, kterou chce namalovat na plátno si v okamžiku, kdy se chystá malovat, uvědomí správnou barvu, kterou potřebuje. Ve filmu to není možné. Všechno musíme předvídat až do nejmenších podrobností, jestliže chceme zasáhnout do reality, jestliže chceme, aby realita, kterou máme před očima, byla proměněna ve smyslu požadavků scény, kterou máme natočit. Vyžaduje obrovské úsilí předvídat předem barvu, a to také proto, že se často v okamžiku, kdy se točí, změní světlo a v důsledku toho bychom měli použít jiné barvy. A to není možné.”*²⁹

²⁷ *Tamtéž*, str. 474

²⁸ *Tamtéž*, str. 474

²⁹ *Tamtéž*, str. 474

3. Červená pustina

Červená pustina je první barevný film Michelangela Antonioniho natočený v roce 1964 v Itálii, za kamerou stál Carlo di Palma.

3.1. Stručný děj

Giuliana (Monica Vitti), mladá žena, nenachází v okolním, zdánlivě normálním, světě duševní klid a rovnováhu. Ve světě technologií, průmyslu, rozvoje jakoby zaostávala svým způsobem myšlení. Film je situován do okolí severoitalského města Ravenna, kde je zřejmý kontrast mezi malebnými domky s mozaikou a zároveň moderní zástavba a to celé lemované průmyslovou zónou na periferii, plnou komínů, potrubí, betonu a železa. Film je o bezmocnosti jedinice, který “nechápe dobu” a není pochopen ani svými nejbližšími. Frustrace z prostředí, v němž Giuliana je nucena žít a ze kterého nedokáže uniknout ani přes veškeré své snahy, na které jí ještě stačí síly, citelně vidíme, že i chůze je pro ní fyzicky vyčerpávající, se také odráží v komunikaci s jejím mužem, ba dokonce i na komunikaci s potenciálním milencem, závanem záblesku naděje na jiný život. Film taktéž osciluje na “základní dichotomii interiér/exteriér, ze kterého vyrůstá také komplexní řada sekundárních napětí a interakcí mezi slovy a obrazy, muži a ženami, láskou a sexem, lidstvem a životním prostředím, přírodou a architekturou, jednotlivcem a společností, humanismem a technologií, akce a stagnace, angažovanost a odcizení — nakonec mezi bytím a nicotou.”³⁰ Sám autor během natáčení vystihl o čem film je takto: “Děj se odehrává v typickém prostředí dnešního italského maloměsta, dotčeného takzvaným hospodářským zázrakem, maloměšťáci se střetávají s každodenními problémy, poznamenanými rodinným, lidským, společenským a také urbanistickým ovzduším /v Ravenně mizí piniové háje a na jejich místě rostou stromy z betonu/...právě proto, že krajina hraje v tomto filmu tak významnou úlohu, nebylo podle mého názoru možné obejít se bez barev.”³¹ Z toho lze i usuzovat, že pro něj je jednodušší a důležitější vylíčit film pocitově a atmosféricky spíše než dějově.

3.2. Uvažování nad barvou a prostředím

Ještě před zahájením natáčení si režisér pokládá otázky. “Změnily se i naše city, podmíněné tímto prostředím, touto krajinou, barvou tohoto pozadí? Jakou barvu mají naše city?”³² Příroda je zničena a na Antonioniho to má silný vliv pod kterým vzniká tento film. “Zeleň a stříbro cisteren, čern komínů, žlutá as miniová červeň staveb, mléčná běloba, zlatá žlut, šed, čern výfuků plynu, zeleno-fialovo-rezavá tráva a několik rostlin, zkroucených a sklánějících se znaveně k vyprahlé zemi, barvy namodrale okrové, barvy sepiově šedé,

³⁰ GARIFF, David. The Psychological Landscapes of Michelangelo Antonioni. NGA [online]. National Gallery of Art: Nga.gov, 2007 [cit. 2023-05-25]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/calendar/film/pdfs/notes/ngafilm-antonioni-notes.pdf>

³¹ KALIŠ, Jan. Dramatické filmové formy-Výběr literatury 1.1966. str. 136

³² Tamtéž str. 141

barvy olovené, všude kyblíky s neuvěřitelnými, neskutečnými, nerozložitelnými barvami, kaluže nafty a zbytků emulzí, které vnášejí nákazu do kanálů i do louží na ulicích.”³³

To, že se režisér rozhodl přijmout výzvu barevného filmu zodpovědně naznačuje i jeho přemýšlení nad finálním názvem filmu. *“Tento film měl od počátku pohnutou cestu... několikrát změna názvu (“Technicky sladká” “Blankytná a zelená” “Zelená a blankytná” a až nakonec “Červená pustina”).”*³⁴ Už jen uvažování na pořadí dvou barev za sebou v návrhu názvu, jestli má být dřív zelená či blankytná a v závěru zvolí barvu naprosto odlišnou vypovídá o preciznosti a zvážení snad každé možné varianty. Svůj výběr finálního názvu vysvětluje takto: *“Je to otevřený název. Pustina možná proto, že už neexistují oázy, červená možná proto, že červená je krev. Krvácející živá poušť, plná lidského masa.”*³⁵

*“Když jsem natáčel Červenou pustinu, užil jsem poprvé barvy. Nezdá se mi však, že by to byl neobyčejný čin, neboť barva je částí moderní civilizace. Když jsem viděl řadu barevných filmů, byl jsem zároveň nadšen a nespokojen. Jestliže mi barvy jistým způsobem nahrazují pravdivost věcí a osob z vnějšku, nekorespondují s tím, co potřebuji: abych plně procítil to, co vzniká vztahem mezi věcmi a osobami. Snažil jsem se však co možno nejvíce využít vyprávěcích prostředků barvy, tak aby harmonoval s duchem každé scény a sekvence.”*³⁶ Nepopírá však, že je podle něj role barvy ve filmu stále podceňovaná v přípravách. *“Jelikož jsme si však zcela nezvyklí dívat se na barvu jako na integrální část filmu, stává se, že ji pokládáme za něco, co se k filmu přidává, co jej doplňuje. Producenti jsou zvyklí číst scénáře nezávisle na barvě, a scénáristé píší scénáře bez přihlídnutí k barevnému prvku. Scénář pak může být realizován-podle všeobecného názoru- buď barevně nebo černobíle. Avšak barevný má být již námět, který má autor v hlavě, barevné mají být obrazy, které si autor představuje, dříve než film vstoupí do konkrétní fáze realizace. Barevný film se má rodit na stole.”*³⁷

3.3. Barevné řešení postav

Antonioni uvádí příklad: *“Když se v černobílém filmu zvolí záběr, ví se, že například dům, který vidíme v určité krajině a který chceme zachytit, ztratí svou barevnou působivost a bude vybledle šedý a že tato šed' bude zastíněna postavami. V barvách se však ví, že žlut' bude mít velice silný účinek a že chceme-li ji nechat v záběru, musí mít svou přesnou funkci...problémy s barvou se zdvojnásobují, v okamžiku, kdy se snažíme vypustit žlutou, objeví se červená, zelená, modrá a problém začíná znovu.”*³⁸

³³ Tamtéž str. 141

³⁴ Tamtéž str. 135

³⁵ Tamtéž str. 147

³⁶ KALIŠ, Jan, Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury. 2, str. 196

³⁷ KALIŠ, Jan. Dramatické filmové formy-Výběr literatury 1.1966. str. 142-143

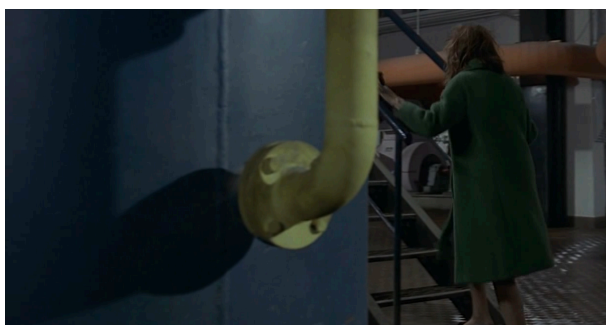
³⁸ Tamtéž str. 143

Antonioniův film není dekorativní, uměle líbivý a strnulý, jak mu možná někteří kritici, kteří ho nepochopili, připisují. Je propracovaně rytmický, plynulý, výrazový a používá postupné přechody barev. *“Prostřednictvím těchto chromatických proměn se rodí city a pocity postav filmu, především Giuliany, na niž se odráží prostředí a barva prostředí, rozhodujícím způsobem ovlivňující hrdinčin stav duše...s hrdinkou zacházel Antonioni tak, jako by neustále stála před chromatickým testem- objektivní psychologickou barevnou zkouškou, tato metoda mu umožnila přistoupit k postavě na základě nejpokročilejší psychologické a psychiatrické praxe. Barvy citově ovlivňují náš život. Tato citlivost je základem lidské bytosti a může ovlivnit její povahu, city, vůli, myšlenky. Citlivost, která pomáhá určovat naše nevědomé touhy, způsob projevu a naše přátelské a milostné vztahy. To je případ Giuliany: její neuróza v patologickém stavu.”*³⁹

³⁹ Tamtéž str. 145

3.4. Ukázky z filmu

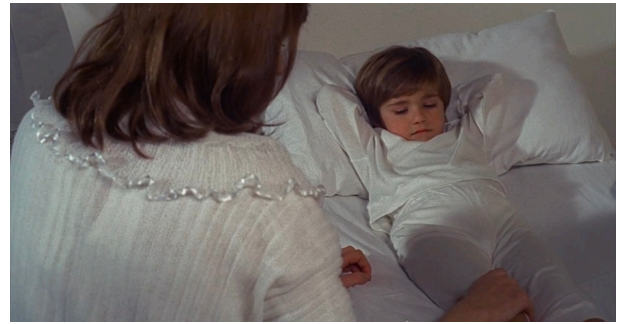
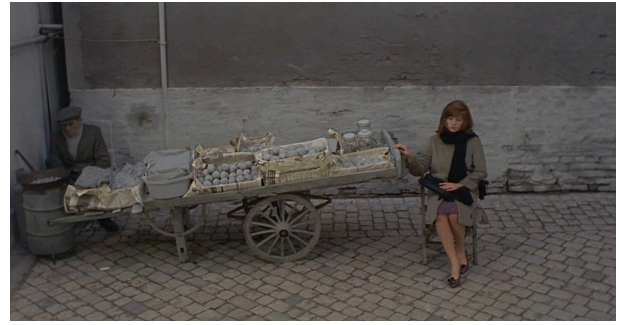
V celém filmu je taktéž úplná absence přímého slunečního světla, tím pádem i stínů, což neumožňuje modulaci postav a prostředí pomocí světelné tonality, což znamená, že řešil primární barevnost lokálního tónu, bez proměn zesvětlování nebo ztmavování díky poměru jasů slunečního nebo jiného světla. Světlo je často ploché a rozptýlené, což dodává divákovi možnost upřít větší pozornost směrem k barvám a především barevným jednodolitým plochám, nejčastěji ve formě zdí či oblohy. Antonioni se netajil tím, že právě tyto plochy nejednou nechal celé přebarvit, ať se jednalo o chodníky, fasády domů nebo třeba i trávník, ovocné plody a větve stromů. Hned v pár úvodních záběrech vidíme, že Antonioni pokračuje v analýze vnitřního života postav. Klade si otázku, co se odehrává v postavách v důsledku nejasného řádu.



40

Na obrázcích můžeme názorně sledovat Giulianu zasazenou do prostředí, se kterým nepřímo komunikuje (2. a 3.) a kde právě barva hraje důležitou roli v pochopení jejího rozpoložení. Na obrázku 1. vidíme Giulianu jak prchá z továrny ve svém zeleném kabátu, který do prostředí nezapadá, stejně jako Giuliana. Jako by jí agresivně žlutá a oranžová barva potrubí, které jí objímá, vytěsňovalo pryč a chápeme její rychlý úprk, jelikož se v tomto prostředí necítí komfortně. Žlutá je stálá připomínka veškerých plamenů a jedovatých plynů. Na obrázku 2 naopak vidíme Giulianu ve fialkových šatech a v komfortnější situaci, kdy se rozhoduje, jakou barvou vymaluje svůj obchod, patrná je však i její nerozhodnost. Obraz 3. zobrazuje Giulianu ve vnitřním vězení své hlavy, skrze agresivně rezavě červenou mříž rozostřenou v prvním plánu. Oproti tomu v obraze 4. Giuliana splývá tonálně s pozadím a dělá z ní až neviditelnou personu.

⁴⁰ Obrázky 1.-4.



41

Oproti první čtveřici se na obrazech 5.-8. přesouváme do tonality šedi. Na obraze 5 je výrazná především postava Corrada v popředí, který sleduje Giulianu, jak odchází ulicí, jde však velmi blízko šedé zdi a její postava je velmi nepatrná díky tonálnímu řešení. Stává se pro Corrada neviditelnou, splývající. Na obraze 6. spatřujeme Giulianu sedící u již výše zmíněných, šedě natřených ovocných plodů a zdí, aby se umocnil divákovi pohled očima hlavní hrdinky, která takto svět vidí. Na obraze 7 vidíme Giulianu vcházet do hotelového lobby, ve kterém je vše opět v jedné tonalitě. V ukázce 8. se pozornost přesouvá k synovi Giuliany, který v bělostně čistých peřinách trpí chorobou, což je pro Giulianu jeden z dalších aspektů k celkovému zhroucení. Bíla zde představuje čistotu, ale zároveň naráží na nehostinné nemocniční prostředí, které si Giuliana vybuduje doma.



42

Na další ukázce u obrázků 9.-12. vidíme dřevěnou chatku, ve které skupina přátel tráví společný čas. Na venek studená a modrá chatka skrývá uprostřed červenou místnost, kam, když se skupina přesune, začne se chovat pod vlivem svých vnitřních tužeb. Červená místnost sice na oko působí hřejivým dojmem, vzpomeneme-li si však na název filmu, je nám jasné, že i tu je cítit všudypřítomný chlad a odcizení. První dvě ukázky jsou uvnitř místnosti s postelí, kterou objímají červené zdi, druhé v protipohledu, kdy postavy interagují s návštěvou z "vnějšího světa".



43

42 Obrázky 9.-12.

43 Obrázky 13.-16.

Na posledních 4 ukázkách je vidět výrazná práce barev v jednom obraze. V ukázce 13.-14. je použit plynulý švenk, který barevně silně změní význam situace. Jednak zde přijdeme o postavu Uga (s cigaretou) a druhak se razantně změní pozadí za Corradem, který pouze poodstoupí o tři kroky vzad. Na snímku 15. je celá předchozí situace v celku. Jako poslední obraz 16. jsem zvolila jeden ze závěrečných celků celého filmu, kdy Giuliana se svým synem odchází od továrny, která je momentálně nejbarevnější, jakou jsme mohli za celou dobu spatřit, jak však ale Giuliana trefně dodává, jedná se o jedovatý plyn. Její kabát však silně koresponduje s tonalitou všech barev v pozadí, jako by se cítila být součástí této továrny znečišťující přírodní prostředí.

Červená pustina, jeden z nejpropracovanějších filmů z hlediska barevné dramaturgie, se stal oblíbenou a citovanou referencí pro další generace filmařů. Odrážet vnitřní rozpoložení hrdinů skrze jejich kostým nebo prostředí, ve kterém se nacházejí, se může na první pohled jevit jednoduše, avšak postavit na tom celý koncept filmu a vyhnout se dojmu, že to působí prvoplánově, chce notný kus příprav a zkušeností. Giuliana nechodí pořád jen v jednom kabátě, měla jich během natáčení desítky a na konkrétní scény se měnily i v pouhých odstínech. Jakou barvu bude mít kouř, který uniká z továrních komínů, tak moc režisér divákovi vnukne pocit o nezdravém prostředí, to, co je neposkvřené se bude zobrazovat v odstínech bílé a červenou barvu si autor šetřil na výraznou scénu uvnitř chatky. Filmy se posouvají dál, vyvíjejí, to, co Antonioni před natáčením složitě testoval a přebarvoval, by dneska šlo mnohem jednodušeji díky vývoji postprodukčních nástrojů, avšak tímto technologickým pokrokem jako by vymizela důležitá část příprav filmu a tvůrci se spoléhají na možnost řešit jemné barevné nuance právě v postprodukci a leckdy se jim film rozpadne, pro nepřeborné množství možností, právě tam. Význam filmu Červená pustina přetrval a dnešní diváci vnímají neštěstí Giuliany stejně, jako diváci v šedesátých letech.

4. Zvětšenina

Zvětšenina je první film Michelangela Antonioniho natočený v zahraničí, konkrétně ve Velké Británii, v roce 1966 za kamerou stál opět Carlo di Palma.

4.1. Stručný děj

Film Zvětšenina, který Antonioni natáčel v Británii a v němž, stejně jako v *Zabriskie point*, zvěčnili mladé hnutí, "*swinging London*"⁴⁴, které v 60 letech tvořilo obraz divoké monarchie, patří asi k nejznámějším filmům režiséra. Jedná se o druhý barevný film, který po Červené pustině přichází, filmovou esej o nemožnosti uchopit objektivní pravdu. Ústředním hrdinou se stává mladý, úspěšný a bohatý fotograf Thomas, který je schopný pro získání dobrých snímků udělat téměř cokoli. Ve svém ateliéru fotí mnoho krásných modelek, které touží po fotografiích od slavného fotografa, naproti tomu vyráží za těmi nejlepšími snímky do exteriéru, kde se mu podaří náhodně v parku zachytit vraždu. Nemožnost zvětšit fotografii natolik, aby byla rozpoznatelná tvář vraha, vrhá Thomase do sledu událostí, mimo jiné se i k setkání s ženou, která je za vraždu zodpovědná. Frustrace z bohatství a nudy, nemožnost stoupat víš dohání ústředního hrdinu k absurdním situacím, jako je koupě letecké vrtule, i když nemá letadlo. Jakoby bezvýznamným touláním se lačnil po jakékoliv možnosti vyfotit nearanžovanou situaci. Celý film končí hrou tenisu, pantomimou, jelikož míček neexistuje. Thomas tuto nereálnou hru přijme a sleduje tak pomyslný pohyb míčku. Tímto závěrem se tak dá vykládat jeho rezignace na realitu, což Michelangelo umocňuje odcizeným a pomalu se vzdalujícím záběrem, ve kterém Thomas pokládá fotoaparát na trávník.

4.2. Uvažování nad barvou a prostředím

*Scénář, který čekal na modrou.*⁴⁵ V měsíčníku *Film a doba* vychází část rozhovoru, ve kterém Antonioni přiznává, že je funkce barev ve filmu *Zvětšenina* odlišná, než v předchozím snímku. "*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, nebo městem, které znáte jen málo, působí na Vás tisíce barevných, tvarových i pohybových dojmů. Ve filmu musíte koncentrovat barvy do dvou, tří nebo pěti plánů. Proto jsem musel zasahovat, proto jsem musel dát přemalovat některé domy, někdy i asfalt ulice.*"⁴⁶

⁴⁴ BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die*. UK: Focal Press, 2005. str. 92, vlastní překlad ("It's script just waiting for blue.")

⁴⁵ *Tamtéž*

⁴⁶ *Film a doba*. XIII. 1967. ISSN 0015-1068. str. 64

Po uvedení snímku Zvětšenina, po kterém si vyslechl kritiku použití stylizovaných barev napsal toto: *“Není možné říct, že barvy, které jsem použil nejsou reálné. Ony jsou, červená, kterou jsem použil, je červená, zelená je zelenou a modrá modrou, žlutá pak žlutou...dříve barvy neexistovaly, dnes je naopak všechno až příliš barevné.”*⁴⁷

4.3. Barevné řešení postav

Thomas se defacto celý film objevuje v košili, která se v závislosti na teplotě osvětlení, sytosti okolních tónů, a dramaturgickém záměru situace, pohybuje na hraně modré a fialové. Modrá jeho košile se dá číst i tak, že Thomas žije v jeho hlavě, jelikož modrá barva podporuje intelekt. Jakmile však vchází do parku, obléká k bílým kalhotám černé sako. *“Je to zajímavá kombinace, protože černá a bílá dohromady je často spojována s konkrétním převlekem, a jedním z nich sice může být fotoreportér, kterým Thomas doopravdy je, avšak černobílé hábity jsou spojované také s řadovými sestrami nebo mimy, kteří se na začátku a na konci filmu objeví. Což v Antonionově filmu můžeme číst tak, že se vše přetváří do jiných významů, převlek se mění v jiný převlek.”*⁴⁸ Antonioni tedy opět silně využívá možností výrazového prostředku metonymie.

Fialová barva, která se vyskytuje v Thomasově studiu a je vždy výrazná při ženské návštěvě, má až mystickou sílu. Vyjadřuje nejistotu a ambivalenci vztahů, které se na plátně odehrávají, avšak se záhadně erotickým a podtextem.

Žlutozelená, kterou spatřujeme v temné komoře přichází společně s obsesí Thomase zvětšit fotografii a spatřit postavu za keřem. Jakmile však fotograf temnou komoru opouští a vrací se potřetí na místo činu, mrtvola zde již neleží. Co je pak v tomto bodě realita a kde leží pravda? Žlutozelená v temné komoře, modrá košile, fialové plátno nebo černobílé figury pohybující se “tam venku”?

⁴⁷ NARDELLI, Matilde. Antonioni and the aesthetics of impurity. 1. str. 34., vlastní překlad (“It’s untrue to say that the colours I use are not those of reality. They are real: the red I use is red, the green, green, the blue, blue, and the yellow, yellow...Colour didn’t exist. Today, instead, almost everything is coloured.”)

⁴⁸ BELLANTONI, Patti. If it's purple, someone's gonna die. str. 93, vlastní překlad (“...an interesting combination since black and white together is often associated with facts, and indeed one of the things Thomas is is a photojournalist. But black and white is also associated with the nuns and the mimes, and this is, after all, an Antonioni movie in which meanings keep morphing into other meanings...and “facts” keep changing into other facts.”)

4.4. Ukázky z filmu



49

Na první čtveřici fotografií je možné spatřit přebarvené části filmu. Hned první obrázek (č.1), ve kterém Thomas odchází zadním vchodem ze svého ateliéru je v prvním plánu nazelenalá, čerstvě přetřená, vrata. Mají podobný odstín jako žárovka v temné komoře a podvědomě tak mohou ohraničovat Thomasův pracovní prostor. Na druhém snímku (č.2) vidíme Thomase v jeho kabrioletu, projíždějícího ulicemi Londýna, kterým Antonioni nechal obarvit fasády domů na červeno. Výrazným červeným prvkem je taktéž přebarvená fasáda v nočním záběru (č.3), když Thomas přijíždí k parku, kde se stala vražda. Červená se vztahuje právě k vraždě, ačkoliv u ní samotné krev není znázorněna. Ale právě i to, jakým způsobem je vysvícena, je jasné, že Antonioni využívá metonymii. V posledním obrázku této čtveřice (č.4) je zachycena jedna z mnoha skupin, která se potuluje po ulicích Anglie a poukazuje na různorodost lidí a jejich potřebu skrze oděvy k nějakým skupinám patřit (na další ukázce, obraz 5.-6. lze spatřit jeptišky, mimy, hradní stráž, mládež). Antonioni nechal přebarvit bílé zdi, aby skupina vynikla a do kontrastu k červené poštovní schránce nechal vystavit modrou roletu a modré dveře.



50

Na obrázcích 5. a 6. lze vidět černobílé převleky, zmiňované v kapitole 4.3. ulice, která je plná všemožných postav. Situace působí až divadelně a komicky, jeptišky, běžící skupinka mimů, hradní stráž a do této situace vstoupí náš hlavní hrdina. Jakoby i on byl pouze součástí jakéhosi představení, jako by i on měl na sobě divadelní kostým, který ho nutí do role. Na dalších dvou (7.a 8.) vidíme park, zelené trávníky. Při pozorném sledování scén z parku, kde došlo k vraždě, kterou hlavní hrdina vyfotografoval, je vidět, že se mačkáním fotografovy spouště a v průběhu tří návštěv parku mění tonalita stromů a trávníků. “Antonioni tuto zeleň dobarvoval, aby v odstínech zachytil vývoj Thomasových pocitů, od dravě agilního zaujetí přes rostoucí podezření, pak hrůzu a nakonec kalné vystřízlivění, samotu, která potrefeného dravce konečně “vyvede z míry”.⁵¹

⁵⁰ Obrázky 5.-8.

⁵¹ CIESLAR, Jiří. Zvětšenina. Nostalgia.cz [online]. Praha, 2002 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: http://www.nostalgia.cz/pages/andele/antonioni/clanky/cieslar_zvetsenina.php



52

Nemalou roli hraje v celém filmu také význam modré. Modrá provází celý film od začátku do konce a nejvýrazněji u košile Thomase. Jedná se o barvu, která vzbuzuje klid, důvěru a zkušenost, vlastnosti kterými chtěl hlavní hrdina působit na okolní svět, ačkoliv se vnitřně tak necítil. Na dalších fotografiích je zajímavé pozorovat jak se proměňuje vzhledem k prostředí a světlu odstín a sytost právě zmíněné košile, což nám pomáhá chápat i rozdílnost pocitů a vztahů k vykreslované situaci hlavního protagonisty. Není ani náhodou, že hlavní hrdina má pronikavě modré oči, které podporují jeho “posedlost modrou”.



53

Jako protilehlá barva k modré, která vykresluje cizí svět, svět, který nechápe, zdá se být červená barva, do které je laděna jeho rozporuplná přítelkyně. Jejich vztah je pouze na pozadí příběhu a je silně apatický a tudíž spíše pouze symbolický a dotvářející iluzi o rozvernosti Thomase. I když není ona sama přítomna ve scéně, ale Thomas vstupuje “do jejího světa, bytu, ateliéru”, je zde tato červená silně přítomná skrze deky, stěny, koberce a oblečení. tato červená se ve filmu nevyskytuje jinak, než tímto způsobem.

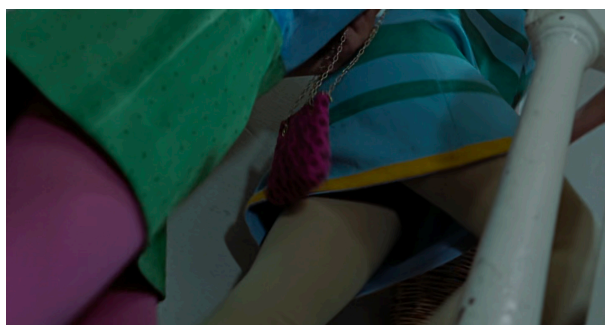


54

53 Obrázky 13.-16.

54 Obrázky 17.-20.

Je tedy zajímavé si povšimnout kontrastu této červené k jinak ve ateliéru se vyskytující fialové (obrázky 17.-20.). V obecnosti lze červenou přirovnat k erotické a romantické barvě, k barvě touhy a sexuálního chtíče. Tyto aspekty však v tomto případě zastupuje právě fialová. Fialová není barva jednoznačného výkladu, jelikož v jejím výkladu vždy figuruje přítomnost teplé či chladné, tedy červené a modré. Antonioni ji v tomto snímku využívá právě tak rozporuplně, jak jen to je možné, avšak je silně přítomna v ateliéru fotografa a tím pádem i ve všech scénách s erotickým podtextem.



55

Sytě tyrkysové, růžové a zelené odstíny, vstupují do Thomasova “modrého a fialového” života dvě mladé slečny toužící být slavné modelky, ochotné pro to udělat defacto vše. Představují tak mladé britky, které lze spojit s “venkovním životem”, který jde mimo vnitřní svět hlavního hrdiny, Antonioni však bravurně vykresluje rozmanitost a barevnost západního světa šedesátých let. Dramaturgické využití barevnosti, samozřejmě s odlišným režijním přístupem, nebylo však cizí ani československým tvůrcům, není od věci zmínit, že ve stejném roce, kdy do kin vstupuje Zvětšenina, se u nás objevuje na plátnech film Věry Chytilové, Sedmikrásky.



56

K poslední ukázce jsem zvolila čtyři jednotlivé momenty, velmi typické pro autora. Na prvním můžeme vidět tvorbu malíře a milence přítelkyně hlavní postavy, který připomíná tvorbu Jacksona Pollocka. Ve filmu zmíněná přítelkyně Thomase ve chvíli, kdy drží v ruce zvětšeninu, která je už pouze "roztečkovaná" a abstraktní, zmiňuje, že připomíná tvorbu jejího milence. Antonioni má slabost pro abstraktní umění a je jím silně inspirován, a toto je způsob, jakým prolíná svět umění a svět filmu. Zároveň je zajímavé se zamyslet nad tím, kde hranice reprodukovatelnosti a zvětšování fotografie leží, protože po chvíli má člověk pocit, že v ruce drží výtvarné dílo. Taktéž je zajímavá paralela režisérových filmů, například v následujícím snímku, je na závěr dlouhá sekvence výbuchů luxusního sídla, které skýtá nepřeborné množství barev a věcí a ve své podstatě se taktéž jedná o abstraktní dílo. Na druhém snímku (26.) je zachycena temná komora, jíž vévodí žlutá barva, Thomas je v ní zcela ukryt před světem, ale tím se právě stírá to, co se zdá být objektivní realita. Na třetím a čtvrtém snímku (27.-28.) vidíme dvě barevné plochy v pohybové neostrosti. Jedná se o projíždějící autobus a nákladní vůz, jenž projede v prvním plánu před kamerou a zcela tak, jak je vidět na fotografiích, zakryje záběr s hlavním hrdinou, který stojí na křižovatce a čeká na zelenou. Celá ulice působí šedě a nevýrazně, avšak tyto dva momenty jí dodávají potřebnou živost a pestrost, kterou pak vidáme i na kostýmech představitelů.

Fotograf, hrdina své doby, do jehož vědomí Antonioni nevstoupil, je citově zranitelný, pod vlivem své doby, schovává se za svůj fotoaparát a vybírá si výstřednost ve svém okolí. Je obklopen tím vším barevným světem a sám tento svět vytváří. To, co chce prohlédnout, co chce vidět v detailu je černobílé a neuchopitelné, stejně jako je neuchopitelná realita, a Thomas zůstává v moři jednolitě zelené trávy, která ho obklopuje.

⁵⁶ Obrázky 25.-28.

6. Zabriskie point

Zabriskie point je film natočený v roce 1970 v USA, za kamerou stál Alfio Contini.

6.1. Stručný děj

Film začíná na srazu mladých lidí na univerzitě v Los Angeles, kteří aktivně debatují o světě. Jeden z nich, Mark, pak spatří, jak policie při demonstraci zastřelí jednoho studenta. Mark chce střelu policistovi oplatit, někdo je však rychlejší a tak Mark, jako podezřelý, prchá z města. Následně ukradne malé sportovní letadlo a mizí do pouště, kde se potká s dívkou, Dariou, sekretářkou u stavební firmy, na místě zvaném Zabriskie point, a prožijí tam intimní chvíle společně s dalšími lidmi a doslova splynou s přírodou, se zemí, s pískem. "Daria se dovídá o smrti svého milence a ve své vášnivé bolesti si představuje, že svět, ve kterém žije a který činí zodpovědným za své neštěstí, se hroutí. Zatímco tato epizoda pro mne znamenala rozpoutání obrazotvornosti vyvolané prudkým pohnutím mysli, logické vyvrcholení veškeré vášnivé smyslnosti, byl v tom spatřován prudký útok proti životnímu systému."⁵⁷

Touto zpomalenou, lyrickou a abstraktní pasáží celý film končí. *"Toto road-movie je příběhem kratičkého milostného vztahu dvou mladých vzbouřenců: radikalisticky orientovaného bývalého studenta Marka a sekretářky losangeleského byznysmana Darie."*⁵⁸

*"Místa jsou vždycky důležitá, ale příběh „Zvětšeniny“ by se mohl odehrávat kdekoliv, zatímco „Zabriskie Point“ bude film o USA. Pravou „hrdinkou“ filmu je Amerika. Postavy jsou jen záminka. „Zvětšeninu“ jsem v přípravném stadiu začal tvořit mimo Anglii a teprve tam jsem našel náplň pro své téma, kdežto „Zabriskie Point“ vzniká přímo a celý v USA, vytváří se vlastně den po dni, tak jak jsem se setkával s různými událostmi a lidskými osudy. Scénář se tedy utváří bez dlouhých příprav."*⁵⁹

6.2. Uvažování nad barvou a prostředím

Výrazný barevný kontrast je znatelný nejvíce v rozdílu mezi městským "reklamním smogem", plný převážně červené barvy a tělové, nesyté barvy pouště, území nikoho. Film byl natáčený na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a kontrast konzumní společnosti s přírodou se v té době jevil možná jako začínající, ale rozhodně výrazný, což bylo odráženo v začínajících hnutích mladých lidí, jako bylo například hippies. Stejně jako ve filmu Zvětšenina je i z tohoto filmu cítit, čím byl režisér na cizí zemi fascinován, jaké spatřoval rozdíly mezi svou rodnou zemí a cizinou. Červená barva, kterou zde autor využívá pro její agresi reprezentuje svět lidí, konzumu, reklamy a měst, jako barvu reprezentující přírodu, klid a

⁵⁷ HENDRICH, Vladimír. ZABRISKIE POINT ANEB "IDEOLOGIE KAZÍ CHARAKTER." SOK [online]. Praha: SOK, / [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://sok.bz/clanky/2009/vladimir-hendrich-zabriskie-point-aneb-ideologie-kazi-charakter>

⁵⁸ *Tamtěž*

⁵⁹ *Tamtěž*

oddech si režisér vybral zelenou, která je výrazná nejen v podobě trávy a stromů, ale především v šatech hlavní hrdinky.

“Jako člověka s malířským a fotografickým talentem ho americký kontinent fascinoval rovněž z výtvarného hlediska, a to jak v dobrém, tak také ve špatném smyslu. Krajina ho uchvacovala svou rozlehlostí, všudypřítomné reklamní cedule, které Američané vnímají jako něco zcela normálního, mu naopak připadaly odporné.”⁶⁰

O vlivu prostředí se Antonioni vyjadřuje v porovnání k Červené pustině takto: *“Doufám, že to nebude jen americký film. Usiloval jsem o širší obzor, ale nemohu vyřadit americký vliv. Amerika je tak silná země! Obě hlavní postavy mají samozřejmě americkou minulost, ale nenatáčím ten film realisticky. Sice jsem neznásilňoval skutečnost tak jako při práci na filmu Červená pustina, kdy jsem natíral ulice i stromy. Tentokrát jsem to neudělal. Ale přesto to nebude realistický film. Jen jednou jsem se pokusil o to, přidělit krajině úlohu rovnocennou roli herce, a to v části, která se odehrává v Údolí smrti, zejména v okolí Zabriskie Point. V této části filmu jsem musel obklopit postavy měsíční krajinou, abych vsugeroval divákovi pocit osamocení. Jinak jsem amerického okolí symbolicky nepoužil.”⁶¹*

6.3. Barevné řešení postav

Výraznou roli hraje v tomto filmu sytá červená barva, která se přímo pojí s postavou Marka. Její absence je pouze v sekvenci v “Údolí smrti”, kde jsou vynechané všechny výrazné barvy. Naopak čím více se Mark potuluje městem, tím více je červenou obklopen v podobě domů, cedulí, aut... Zajímavé jsou i detaily v podobě červeného šátku, který Mark předá Darii, když se setkávají na místě Zabriskie point a také červených toalet, za kterými se Mark schovává se zbraní, když po cestě přijíždějí policisté. Jakoby právě tyto dvě scény, obsahující výrazný červený prvek a lemující “lyrické orgie” byly jakousi pomyslnou bránou mezi vnějším světem plným řádu a vnitřním svobodným světem.

Tmavě zelená barva, kterou Antonioni zvolil pro Dariiny šaty podporuje její touhu po úniku k přírodě. Například kdyby právě ona měla místo zelených šatů červené, Mark by neměl motivaci se s ní začít bavit, jelikož by usoudil, že patří do toho “konzumního a špatného světa” před kterým utíká.

Ve finální sekvenci vidíme dívku s uspokojujícím výrazem, sledující výbuch luxusní vily, která následně nasedá do auta a postupně se ztrácí v ostrém světle zapadajícího slunce. Valéry oranžové barvy tak postupně zaplní celý obraz. Tento moment lze pak v celkovém kontextu chápat jako možný úsvit nové začínající éry.

⁶⁰ *Tamtéž*

⁶¹ *Tamtéž*

6.4. Ukázky z filmu



62

Na první ukázce je již zmiňovaná červená barva, která zaplňuje ulice amerických měst s v podobě všelijakých reklam a poutačů. Červený Ford do této změti zapadá a splývá s pozadím. Pasáž s rychlým střihem, která tyto obrazy obsahuje je zpočátku filmu, jakoby jí režisér chtěl říct "This is America".



63

Hned zpočátku filmu se také setkáváme s hlavní postavou, na policejní stanici, kde se defacto v každém záběru červená taktéž objevuje. Její přítomnost působí však lehce násilně, přidaně a nepřírozně, čímž mohl režisér podpořit pocity hlavní postavy, která nechce respektovat společností nastavené zákony.

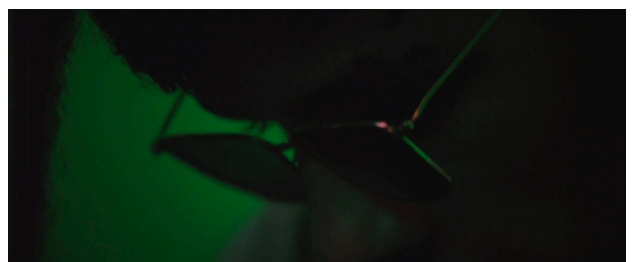
62 Obrázky 1.-4.

63 Obrázky 5.-8.



64

Červená pak našeho hlavního hrdinu provází po čas celého filmu až na výjimku intimních scén v poušti, kde se opravdově a na chvíli mladé ženě a muži podaří před civilizací “uprchnout”. Jakmile se však muž pohybuje městem, či je ještě civilizaci na dohled a stíhán policií, opět ho provází pomocí výrazně sytá červená barva v podobě vrtule, šátku či veřejných toalet.

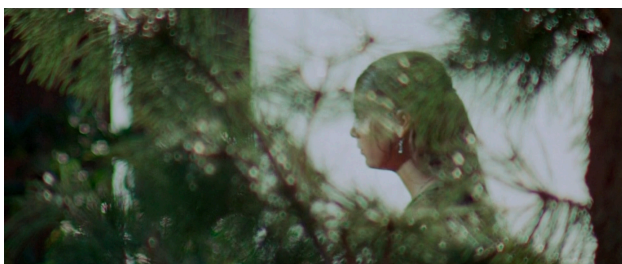


65

Ve filmu se vyskytuje celá řada odstínů zelené, která je protikladem a zklidňujícím prvkem oproti červené. Používaná je ve chvíli, kdy ulicemi chodí revoluční mládež, nebo ve chvíli, kdy se tato mládež střetává s pořádkovou policií. Na posledním snímku je tato výrazně zelená barva díky oknům autobusu, kterým se hlavní hrdina snaží “inkognito” přemístit městem.

64 Obrázky 9.-12.

65 Obrázky 13.-16.



66

Zelená je také signifikantní pro hlavní hrdinku, která také putuje za svobodou směrem k Zabriskie point. Rozdíl v zázemí, které oba hrdiny dělí, ona pochází ze zámožné poměrů, on z okraje města, nezabraňuje ani jednomu z nich zažít kus svobody a toužit po stejných věcech.



67

Modrá barva se ve filmu, kromě oblohy, vyskytuje velmi málo, spíše tak okrajově v interiérech korporátních budov či u postav malých rolí, jako je rodina s karavanem na výletě či majitel odcizeného letadla. Jedná se o charaktery, které příběh jen dotvářejí, jsou neutrální a nevýrazné, proto jim režisér přidelil tuto barvu.

66 Obrázky 17.-20.

67 Obrázky 21.-24.



68

Při vstoupení osob do místa s názvem filmu, Zabriskie point, jakoby se zapnul jejich zvířecí pud, odhodí oblečení a začnou velké orgie. Je to lyrická pasáž, která je barevně celá v béžových valérech, kameraman pracoval se světlem a stíny, poprvé se objevuje modelace světlem a posun lokálních tónů do tmavých a zesvětlených.



69

Naopak v bližších záběrech si hrál s konturami a linkami těla, které připodobňoval k písečným dunám, na kterých se celý obraz odehrává.

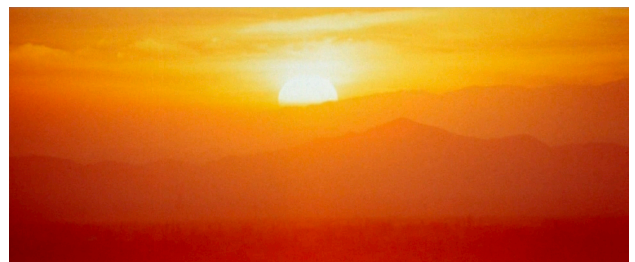
68 Obrázky 25.-28.

69 Obrázky 29.-32.



70

Jedna z nejpestrobarevnějších pasáží je barvení letadla. Letadlo původně růžové barvy, které už tak, avšak jen lehce, vybočovalo z řady ostatních červenobílých letadel na letišti, se hlavní hrdinové rozhodli společně s malířem přebarvit a popsat podle svého gusta.



71

U velkolepého závěru, výbuchu domu, kterým film končí, můžeme taktéž pozorovat jistou podobnost filmů režiséra. Například malíř ze Zvětšeniny maloval abstraktní obrazy, ve stylu Jacksona Pollocka a přesně takto působí závěrečná sekvence. Režisér se netajil svým obdivem k abstraktnímu umění a dokonce si osobně psal s Markem Rothkem, a setkával se jinými výraznými zástupci tohoto uměleckého směru. Významů této scény může být celá řada, natočena byla zpomaleně, aby si divák mohl vychutnat barevnou abstrakci opravdu poctivě. Můžeme se i domnívat, že Antonioni poukazoval až na samotný velký třesk, na to,

⁷⁰ Obrázky 33.-36.

⁷¹ Obrázky 37.-40.

že všechno jsou jen barevné skvrny a že naše konzumní společnost stojí na vrtkavých základech, které si dokonce sami dokážeme rozbít. Poslední snímek (40.) je závěrečný pohled na oranžově se zbarvující oblohu. Výhledy na lepší zítřky.

Lyrické pasáže v dunách tělové barvy, sytě oranžový západ slunce, výbuch domu a rebelující mládež, to jsou výrazné scény, které si člověk z filmu nejvíce pamatuje. Vyvrcholením celého filmu je pak barvené "zklidnění". Nesyté tóny jenž dávají prostor abstraktním kompozicím, tvarům a světelnému řešení. Nedlouho na to, v závěru, režisér volí opak. Jediné, co zůstává stejné, jsou opět ona kompoziční řešení, připodobňována k obrazům abstraktních malířů. První ze tří barevných filmů, u kterého má člověk pocit, že není tak důležitý scénář a že se Antonioni snažil propojit vizuální obrazy, které ho v předchozích letech napadaly.

Závěr

“Antonioni je jedním z největších modernistických ledoborců v dějinách kinematografie – postavení srovnatelné s pozicí, kterou v dějinách umění zastával jeho současník Jackson Pollock, americký malíř narozený rovněž v roce 1912. Oba rozšířili potenciál svých příslušných uměleckých forem nad rámec jednoduchého vyprávění. Oba zkoumali nové formální metody odvozené ze zkoumání hlubších psychologických motivací, které přinesly komplexní vizuální výsledky. Tím otevřeli dveře ostatním k práci subjektivnějším a abstraktnějším způsobem a naučili nás všechny nové způsoby, jak vidět a chápat umění, sebe a svět, ve kterém žijeme.”⁷²

Avšak být filmový režisér anebo výtvarný umělec má v sobě značné rozdíly, nejen v tom, že je filmové umění o tolik mladší než výtvarné. *“Specifické umělecké možnosti filmového obrazu spočívají v pohybujičích se barvách a ve vyjádření této chromatické zkušenosti.”⁷³* Barva v kinematografii si našla své nenahraditelné místo záhy po tomto technologickém vynálezu a je tak jedním z nejvýraznějších metonymických nástrojů režiséra, kameramana, architekta, scénografa a kostýmních výtvarníků.

Na vybraných obrazových přílohách jednotlivých kapitol jsem se snažila ukázat režisérovo zaujetí barvou a právě tři snímky, o kterých jsem se rozepsala vnímám v kontextu práce s barvou jako nejvýraznější a patřící k nejpozoruhodnějším filmům dvacátého století. Snažila jsem se čtveřici obrazců vybírat i napříč filmem a stavět vedle sebe dějově vzdálené momenty a nehledě na dramaturgii hledat souvislost například v barvách šatů, odstínu trávníku, sytosti aut nebo valérech fotografických pozadí.

Závěrem tedy lze říci, že Michelangelo Antonioni byl jeden z průkopníků v práci s barvou a jejím vlivem na postavy a prostředí a nebál se barvu přijmout jako novou výzvu po několika úspěšných černobílých snímcích. Dokázal tak posunout a zaměřit divákovo vnímání tam, kam chtěl, pomocí své citlivosti k umění a dlouholetých poctivých příprav, ve kterých promýšlel každý detail. Nemalou roli jistě hrál i jeho vztah k umění jako takovému a jeho fascinace soudobými uměleckými směry.

Pro režiséry, potažmo celý filmový štáb, je velmi důležité nechat se inspirovat výtvarným uměním a přemýšlet o svých filmech jako o uměleckém dílu, který tu po sobě zanechají. A umělecký odkaz režiséra, malíře a scénáristy Michelangela Antonioniho inspiroval mnoho tvůrců a právě díky tvůrcům, jako Antonioni byl, smíme právoplatně film nazývat uměním.

⁷²GARIFF, David. The Psychological Landscapes of Michelangelo Antonioni. NGA [online]. National Gallery of Art: Nga.gov, 2007 [cit. 2023-05-25]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/calendar/film/pdfs/notes/ngafilm-antonioni-notes.pdf>

⁷³ KALIŠ, Jan. Dramatické filmové tvorby-Výběr literatury 1.1966. str.143

Seznam použitých zdrojů

Filmy

- Červená pustina /*Il deserto rosso*/, Michelangelo Antonioni, 1964, Itálie/Francie /Film Duemila, Federiz, Francoriz Production/
- Zvětšenina /*Blow-Up*/, Michelangelo Antonioni, 1966, Itálie/Velká Británie /Carlo Ponti production/
- Zabriskie point, Michelangelo Antonioni, 1970, USA /MGM/

Literatura

- BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die*. UK: Focal Press, 2005. ISBN 978-0-240-80688-4.
- ANTONIONI, Michelangelo. *Kuželník u Tiberu*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0025-0.
- MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- ITTEN, Johannes. *Umění barvy*. 8. Litomyšl: AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-546-7.
- NARDELLI, Matilde. *Antonioni and the aesthetics of impurity*. 1. Edinburgh: University press, 2020. ISBN 978-1-4744-4405-7.
- KALIŠ, Jan. *Dramatické filmové formy-Výběr literatury 1*. Praha: SPN, 1966. ISBN 17-070-67.
- KALIŠ, Jan. *Problematika filmových dramatických forem 2*. Praha 2004 ISBN 80-7331-006-6
- Periodikum Film a doba. XI. 1965. ISSN 0015-1068.
- Natura. Firenze Architettura. Firenze University Press, 2022, 1(1), 3-17. ISSN 1826-0772. Dostupné z: doi:10.36253/FiA-13929

Webové stránky

- HEATHCOTE, Christopher. *When Antonioni met Rothko*. *Quadrant* [online]. Australia: Parham media, 2012, 84.-89. [cit. 2023-05-24]. Dostupné z: <https://quadrant.org.au/magazine/2012/01-02/when-antonioni-met-rothko/>
- GARIFF, David. *The Psychological Landscapes of Michelangelo Antonioni*. NGA [online]. National Gallery of Art: Nga.gov, 2007 [cit. 2023-05-25]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/calendar/film/pdfs/notes/ngafilm-antonioni-notes.pdf>
- CIESLAR, Jiří. *Zvětšenina*. *Nostalghia.cz* [online]. Praha, 2002 [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: http://www.nostalghia.cz/pages/andele/antonioni/clanky/cieslar_zvetsenina.php

- HENDRICH, Vladimír. ZABRISKIE POINT ANEB "IDEOLOGIE KAZÍ CHARAKTER." SOK [online]. Praha: SOK, / [cit. 2023-05-26]. Dostupné z: <https://sok.bz/clanky/2009/vladimir-hendrich-zabriskie-point-aneb-ideologie-kazi-charakter>
- Michelangelo Antonioni e Monica Vitti [online]. Italy: Pleasurephoto, Wordpress, 2012 [cit. 2023-06-06]. Dostupné z: <https://pleasurephoto.wordpress.com/2012/04/14/michelangelo-antonioni-e-monica-vitti-sul-set-di-deserto-rosso1964/>
- Mark Rothko, Moma. In: Moma [online]. New York: Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), 1998 [cit. 2023-06-06]. Dostupné z: https://www.moma.org/collection/works/80566?sov_referrer=theme&theme_id=5118

