



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

MÍSTO

Ermanno Olmi

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

ÚVOD

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova
- Úvod k filmu – základní informace a plakáty
- Charakteristika a synopse

FILM

- Kontext – proměny italské společnosti na počátku 60. let
- Autor
- Olmiho filmy
- Filmografie
- Souvislosti
- Svědectví: Olmi hovoří o svých filmech

ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly
- Filmové otázky
- Analýza... sekvence: Pochod na místo
- Analýza... záběru: Pár zblízka
- Analýza... filmového obrazu: Podřízenost uchazeče o práci

SOUVISLOSTI

- Obrazy-odrazy
- Dialogy mezi filmy z kolekce CinEd
- Dialogy s jinými uměleckými díly: městská krajina
- Přijetí filmu: pohledy dvou kritiků
- Pedagogické návrhy

ÚVOD

CINED: KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různě velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografii ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních – jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různě dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícero hledisek – pomocí popisu, coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, a schopnosti vybrat obrazy, roztrždit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí ji.



ÚVOD K FILMU

Film *Místo* je typicky italský příklad duality mezi kinematografií a filmy, která existuje obdobně mezi literaturou a knihou, malbou a portrétem.

Film *Místo* je zcela začleněný do sémiotické perspektivy, jsou zde zcela uspokojeny konkrétní jednotky řeči. Sémantická osa filmového vyprávění odpovídá tehdejšímu italskému stylu a dodnes zůstává naprosto aktuální. Filmový význam symbolického vyprávění je jasný, lze jej vnímat z pedagogické perspektivy, jež si klade za cíl orientovat pohled filmového diváka. Autentickou a hlubokou jednotu filmu podporuje vývoj událostí, které potvrzují věrohodnost každé sekvence. Kinematografická fakta jsou v tomto díle čitelná a projevují se na vysokých jazykových úrovních tak, jak to filmový jazyk vyžaduje. Vzhledem k tomu, že jsou kinematografická fakta konzistentní, dochází k rozbití komunikativní funkce na různé části, které režisér vyjádřil ve filmovém diskursu.

Místo obsahuje řadu prvků typických pro Olmiho tvorbu, které jej proslavily - nejprve v Itálii, poté i ve světě: jeho oblibu venkovského a předměstského prostředí, vychvalování jednoduchosti, zobrazení těžkostí jednotlivce při střetu se společností i mladou lásku. Tyto základní prvky každodenního života Olmiho ruka popisuje prostřednictvím jeho zdánlivě objektivního filmového stylu, který je však plný velmi silného pátrání po symbolice. Olmi sleduje cestu mladého muže, Domenica, z poklidného venkova do rušného velkoměsta, kde *ekonomický zázrak* přináší rozsáhlé společenské změny. Olmiho klidně pronikající kamera pozoruje a prozkoumává svět dospívajících a staví do protikladu Domenicovu patologickou stydlivost a energičnost Antonietty-Magalì. Zkoumá kanceláře a nekonečné chodby, aniž by příliš odsuzoval pyramidovou hierarchii společnosti.

Místo, jeden z prvních skutečně svobodných italských filmů, vypráví příběh lidí uvězněných mezi tradicí a moderní dobou. „Místo“ nese v tomto filmu sémantický význam pracovní pozice, kterou Domenico získá ve velké společnosti. Olmi zobrazuje groteskní a melancholické výběrové řízení.

Film má tu výjimečnou a jedinečnou vlastnost, že obsahuje a předjímá moderní reference vztahující se k počátku tohoto tisíciletí, spojené se současnou italskou a evropskou situací v oblasti hledání práce mezi mladými generacemi. Toto jedinečné dílo jasně a rozhodně zobrazuje osobní a profesionální ambice mladých postav. Expresivní linie, kterou Olmi zvolil pro nastínění subjektivního růstu hlavního hrdiny, je skutečné vizuální pátrání, o němž svědčí přesná znalost společnosti a prostředí provinčního i velkého města, zahrnuje obtížné srovnání velmi rozdílných míst.

Díky expresionistickému používání nářečí, neprofesionálním hercům, smyslu pro groteskno a vynikajícímu zasazení postav do městského prostředí je *Místo* vynikající zástupce italské kinematografie a výtvor té nejlepší školy. Zakládá se na tradici, ale zároveň překračuje národní i časové hranice.

Jedná se o narativní film se širokým záběrem, který označuje jednotlivé časy podle chronologicky řazených rytmů a projevuje se jako film rozvíjející skutečnost, hodící se, díky Olmiho lineárnímu filmovému stylu, ke srozumitelné jazykové interpretaci. Filmové zobrazení historie má svá

silnější i slabší místa, ale díky režisérovu realistickému pojetí po celou dobu událostí, z nichž se příběh skládá, udržuje divákovu pozornost. Hlavní hrdina je ztvárněný velmi realisticky. Olmi vykresluje jeho osobnost a lidské vlastnosti filmovými prostředky a zdůrazňují ji bez použití zvláštních efektů.

ČESKÝ PLAKÁT



NĚMECKÉ PLAKÁTY:



ZÁKLADNÍ INFORMACE

Původní název: *Il Posto*

Země původu: Itálie

Premiéra (Itálie): 1961

Stopáž: 93 min

Formát: černobílý

Audio: zvukový

Žánr: drama

Režie: Ermanno Olmi

Námět: Ermanno Olmi

Scénář: Ermanno Olmi

Producent: Alberto Soffientini

Produkční společnost: Titanus, The 24Horses

Distribuce (Itálie): Titanus

Kamera: Lamberto Caimi

Střih: Carla Colombová

Hudba: Pier Emilio Bassi

Scénografie: Ettore Lombardi

Hrají: Loredana Dettová: Antonietta Masettiová

Sandro Panseri: Domenico Cantoni

Tullio Kezich: psycholog

Mara Revelová: dáma z jídelny

Ocenění:

Cena kritiků na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách

Donatellův David 1962: Nejlepší režie

Seminci 1962: Zlatý klas

ZMĚNY VE
SPOLEČNOSTI

POCIT
ODCIZENÍ
V PRÁCI

ŽENY

PÁR

GEOMETRIE

ARCHITEKTURA



ZMĚNY VE SPOLEČNOSTI

Film se odehrává v roce 1961, kdy měl také premiéru, a ukazuje ekonomický rozmach, který přinášel italské společnosti radikální změny. Věnuje se zkušenosti s přechodem z venkovského a zemědělského prostředí do industrializovaných měst, v tomto případě do Milána, a s hledáním „místa“ (práce) v nově se rozvíjejících továrnách.

V případě filmu Místo se nejedná o průmyslovou práci, ale o kancelářskou činnost, která symbolizovala po zemědělských či průmyslových činnostech nový krok k modernosti.

POCIT ODCIZENÍ V PRÁCI

Dlouhá prázdná chodba, lemovaná mnoha dveřmi vedoucími do řady místností plných pracujících lidí, maličký Domenico na opačném konci chodby nás přivádí k úvahám o pocitu odcizení v práci. V době, kdy se film odehrává, hledalo mnoho Italů práci v továrnách, aby zlepšili svou ekonomickou situaci, a mnohé z nich práce naprosto pohltila a odcizila. Film se tomuto aspektu společnosti věnuje a je to také hlavní téma v Domenicově příběhu.

PÁR

Domenico a Antonietta-Magalì jsou mladičký pár, nejsou ani sezdání, ani zasnoubení. Ve filmu zažívají počáteční fázi milostného příběhu. Něžně a sladce se zamilují prostřednictvím pohledů a nemotorných gest. Jejich románek nepřeroste ve skutečný vztah kvůli Domenicově stydlivosti a také proto, že obecný kontext jim neumožňuje, aby vztah dovedli do další fáze.

ARCHITEKTURA \ GEOMETRIE

Architektura budov továrny a způsob, jakými je kamera rámuje, zdůrazňují jejich impozantní rozlohu, a podtrhují tak změny, k nimž v tomto období italských dějin došlo.

ŽENY

Ženy se v tomto filmu objevují jako emancipované osoby, zejména Magalì, Domenicova matka a energická žena na silvestrovském večíрку. Jedná se o protiklad k tradičnímu schématu a znak moderní doby.

SYNOPSE

Počátek příběhu se odehrává v Medě poblíž Milána v zimě na počátku 60. let. Pro rodinu Cantoniových – otce, matku a dvě děti – nastává výjimečný den. Starší syn Domenico se chystá zúčastnit konkurzu pro velkou společnost v Miláně. Toto hlavním město Lombardie, zažívá ekonomický rozmach, všude se staví a je zde hustý provoz. V čekárně kandidáti s anonymními tvářemi zkoumají s respektem a strachem jeden druhého. Během přestávky mezi jednotlivými testy se stydlivý Domenico setká s Antoniettou, přezdívanou Magalì, která se hlásí na místo sekretářky. Dají si kávu, povídají si a uprostřed davu se trochu poznají. Po testech se procházejí okolo výloh v centru města a rozloučí se na vlakovém nádraží. Domenico je v přijímacím řízení úspěšný, což znamená, že začíná jeho dospělý život. Koupí si nový kabát (ten, který se líbil Magalì), nastoupí do firmy, prochází chodbami mezi kanceláři, má pohovor s hlavním inženýrem a je zaměstnán jako kurýr. Při čekání na čas oběda Domenico naslouchá radám zkušenějšího zaměstnance. V jídelně hledá pohledem Magalì a na konci pracovního dne na ni marně čeká. Následujícího dne ve své uniformě kurýra na chodbě náhodou na dívku

narazí. Dostala práci jako písarka a zve ho, aby s ní oslavil Silvestra.

31. prosince večer se Domenico vydá na oslavu a čeká na Magali s lahví sektu. Mezitím se seznámí s postarším párem, přijme pozvání k tanci a

poprvé se nechá unést radostnou a cizí atmosférou. Magali však na večírek nedorazí.

V kanceláři potom dojde k zásadní události – Domenicův kolega zemře, a Domenico ho proto nahradí u posledního stolu v místnosti, v

nejtmavším koutě. Nový rok pro něj značí začátek plný otázek a nadějí.

II - FILM – KONTEXT FILMU *MÍSTO*

Proměny italské společnosti na počátku 60. let

Na počátku 60. let proměnil bouřlivý a rychlý průmyslový rozvoj v Itálii způsob života, zvyky obyvatelstva, vzhled města i krajinu. Byl to takzvaný „ekonomický boom“, který vyvolal radikální změny italské ekonomické, sociální a výrobní struktury. Itálie se transformovala ze země založené na zemědělství v novou evropskou průmyslovou mocnost, a přiblížila se Německu, Anglii a Francii. Tato transformace byla umožněna díky tomu, že pracovní síla převyšovala poptávku – lidé se stěhovali z chudého jihu na sever, kde byly továrny na vzestupu, a z venkova do města, které se velice brzy začalo rozrůstat. Nejrychleji se rozvíjela ta odvětví, kterým se v letech obrodu po válce dostávalo významné pomoci – metalurgické, mechanické a chemické. Produkty těchto průmyslů se vyznačovaly vysokou kvalitou a konkurenceschopnými cenami, a proto byly ve velkém vyváženy. V centru této kulturní, sociální a zejména průmyslové proměny stála dvě města – Miláno a Turín.



V Turíně se nacházela továrna FIAT (Fabbrica Italiana Automobili Torino, „Italská automobilová továrna, Turín“), největší italská automobilka.

Automobil byl jedním ze symbolů tohoto ekonomického růstu. Fiat 500 zaplavil italské ulice a od základů změnil způsob, jakým Italové cestovali.



Miláno stálo v čele ekonomického boomu. Mezi lety 1951 a 1961 se zde počet zaměstnanců zvýšil z 545 000 na 841 000, tedy o 54 %. Není divu, že slavný film z roku 1952, který režírovali Vittorio De Sica a Cesare Zavattini, se jmenuje *Zázrak v Miláně* (Miracolo a Milano).

Turín byl také centrem fenoménu migrace. Kvůli vysoké poptávce po pracovní síle město společně s přílivem pracovníků přicházejících z upadajícího venkova v Piemontu přijímalo vysoké procento přistěhovalců (mezi lety 1951 a 1957 vzrostl počet

obyvatel ze 719 000 na 1 125 000). Díky tomu se z něj stalo třetí „jižní“ město v Itálii po Neapoli a Palermu a objevila se řada problémů se začleněním. Přistěhovalci z jihu se setkávali s rozšířeným nepřátelským, až rasistickým, postojem, který se projevoval zejména v oblasti nemovitostí. V inzerátech zde stálo: „Jižanům nepronajímáme“.

Místo vypráví jeden z těchto příběhů přechodu a proměny, protože jeho hlavní hrdina Domenico tuto změnu zažívá. Místo toho, aby pokračoval v práci svého otce na venkově a žil každodenní život svého malého města, rozhodne se přestěhovat se do velkého města, Milána, kde hledá práci a společnost.



Společenské změny doprovázené filmem

Film *Místo* je výrazně ovlivněný italským neorealistickým filmovým hnutím, které se vyvinulo během 2. světové války a po ní.

Neorealismus vznikl po válce a na konci fašistického Mussiloniho režimu, jehož kulturní politika se zaměřovala na utiskování disidentů prostřednictvím cenzury s kontrolou veškerých publikací a na potlačování svobody slova prostřednictvím soudního pronásledování a fyzické agrese vůči odpůrcům.

Neorealismus nelze definovat jako kulturní nebo literární hnutí s dobře definovaným manifestem (jako tomu bylo u futurismu s Marinettim) či se společnými znaky (jako u hermetismu ve 30. letech), ale spíše jako tendenci a celkové kulturní a narativní „klima“ v Itálii ve 40. a 50. letech. Italo Calvino v předmluvě ke své románové prvotině *Cestička pavoučích hnízd* (Il sentiero dei nidi di ragno) v roce 1964 vysvětluje, že „neorealismus nebyla škola, byl to sbor hlasů, převážně okrajových, které hromadně objevovali různé typy Itálií, zejména nejvíce neznámých Itálií v literatuře“. Můžeme tedy hovořit o orientaci různých autorů na renovaci témat, obsahů a jazyka literatury a o „dělání“ literatury. Tato potřeba změny odpovídá všem změnám italské politické situace s přechodem od fašismu k republice prostřednictvím dramatické zkušenosti z 2. světové války a z italské války o nezávislost.

Neorealistickou tvorbu charakterizuje zcela nová snaha popsat realitu země před historickým zlomovým bodem; k úmyslu přinést etické a občanské svědectví prostřednictvím románu a narativních nástrojů je možné pozorovat zaměření na skutečnost (a znovuobjevování malých regionálních a místních světů, kterému dříve bránila propaganda režimu).

Od 50. let jsme svědky postupného zastarávání neorealistické poezie, která se mezitím rozšířila i do filmu. Neorealistické filmy se obvykle natáčely s neprofesionálními herci, scény se téměř vždy natáčely venku, zejména na předměstí a na venkově, každodenní život se vyprávěl za použití tváří a příběhů obyčejných lidí, bez jakýchkoliv filtrů. Současně s realismem se znovu objevily také místní dialekty, které fašismus očerňoval. Největší italské neorealistické filmy jako Rosselliniho *Řím, otevřené město* – Roma, città aperta, 1945; *Paisà*, 1946, De Sicy a Zavattiniho *Děti ulice* – Sciuscià, 1946; *Zloději kol* – Ladri di biciclette, 1948 a Viscontiho *Země se chvěje* – La terra trema, 1948 pojmají hned několik jazyků – objevuje se v nich němčina, italština, angličtina a místní dialekty. Poprvé v dějinách italského filmu byla místní nářečí stejně důležitá jako italština a další jazyky a ne méněcenná (dialekt se objevil dokonce i v názvech filmů, např. Sciuscià a Paisà). Neorealismus a jeho lingvistický přístup však nevydržel dlouho, protože narazil na sériovou standardizaci průmyslového filmu.

Vedle největších představitelů neorealismu stála také řada méně významných autorů, kteří k jeho úspěchu přispěli často jen jedním filmem. Z některých z nich se později stali významní režiséři. Patřili mezi ně Aldo Vergano, Luigi Zampa, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini – režisér filmu *Tank z 8. září; 1960 (Il carro armato dell'8 settembre)* a *Sedm bratrů (I sette fratelli Cervi; 1968)* – a také Gillo Pontecorvo, Antonio Lattuada, Pietro Germi, Renato Castellani, Michelangelo Antonioni, Francesco „Citto“ Maselli, Curzio Malaparte a Francesco Rosi.

Ermanno Olmi a noví filmoví tvůrci na počátku 60. let

Když se v polovině 50. let italský film začal odkloňovat od neorealismu, začal vzkvétat nový proud filmových tvůrců. Zabýval se výhradně existenciálními tématy, natočenými v různých stylech a z různých úhlů pohledu, často více introspektivních, než deskriptivních.

Mezi autory takto orientovaných filmů vyniká například Michelangelo Antonioni, jehož trilogie *Dobrodružství (L'avventura; 1960)*, *Noc (La notte; 1961)* a *Zatmění (L'eclissi; 1962)* ukazuje autorovy schopnosti měnit obvyklé filmové vyprávění. Nahrazuje to, na co byli diváci zvyklí, obrazy zprostředkujícími nevyjádřitelné nálady. Titanus, hlavní produkční společnost, investovala mezi lety 1960 a 1962 do mladých filmových tvůrců a poskytla jim příležitost relativně svobodně natáčet nízkonákladové filmy. Ve zbytku světa autory

mezinárodního filmu ovlivňovala nová vlna, zatímco v Itálii tento umělecký neklid podněcovali producenti. Počet filmových debutantů vzrůstal, což mladým režisérům umožňovalo vystoupit z řady a měnit pravidla, a to následně v Itálii vedlo k významným výrazovým změnám. Mezi ty nejvýznamnější patří *Čas se zastavil (Il Tempo si è fermato; 1960)* a *Místo (Il Posto; 1961)* Ermanna Olmiho. Další významní filmoví tvůrci tohoto období jsou Pierpaolo Pasolini, Marco Ferreri, Elio Petri, Lina Wertmüller a Giuliano Montaldo.

AUTOR

Ermanno Olmi se narodil v Bergamu v roce 1931 do farmářské a katolické rodiny. V roce 1933 se jeho rodiče přestěhovali do Milána, protože jeho otec pracoval na železnici. Otec zemřel během druhé světové války. Již od velmi nízkého věku chtěl Olmi studovat dramatické umění, a aby se uživil, našel si práci ve společnosti Edison, kde již pracovala i jeho matka. Tam měl za úkol organizovat volnočasové aktivity zaměstnanců a dokumentovat průmyslovou výrobu. Z toho důvodu založil filmové oddělení společnosti Edison Volta a natočil okolo třiceti technologicko-průmyslových dokumentů.

Období strávené ve společnosti Edison ovlivnilo jeho první hrané filmy z hlediska jejich obsahu, ale také kvůli zapojení

MÍSTO / ERMANNO OLMI

Itálie 1961 / 93 minut

neprofesionálních herců a kvůli neorealistickému pohledu, který vyprávění vtiskoval, avšak současně zachovával jasně definovaný svůj vlastní úhel pohledu.

Příkladem tohoto vyprávěcího stylu je film *Místo*, jak říká filmový historik Gianpiero Brunetta: „Olmi pozoruje gesta a tváře hrdinů téměř jako za použití lupy, a tak na nás přenáší pocit ztráty, potíže s dodržováním nových pravidel italské transformace během boomu, pocit smrti, ale také znovuzrození do nového života. Jeho pohled má schopnost zachytit člověka jako měřítko všech věcí.“

Film *Místo* byl vřele přijatý kritikou i diváky a získal cenu OCIC a Cenu kritiky na MFF v Benátkách.

Pozornost věnovanou každodennímu životu, každé maličkosti, opětovně zdůrazňuje i film *Snoubenci* (*I fidanzati*; 1963), příběh o dělnickém prostředí protkaný intimitou. Následuje *A přišel člověk* (*...E venne un uomo*; 1965), důkladný a účastný životopis papeže Jana XXIII., ke kterému cítil pevné pouto díky jejich společným kořenům (oba pocházeli z Bergama). Jedná se o příběh, který neobsahuje obvyklá hagiografická zobrazení.

Po období vyznačujícím se částečně neúspěšnými filmy – *Určitý den* (*Un certo giorno*; 1968), *Sapéři* (*I recuperanti*; 1969), *V létě* (*Durante l'estate*; 1971), *Okolnost* (*La circostanza*; 1974) – v roce 1977 režíroval *Strom na dřeváky* (*L'albero degli zoccoli*). Jedná se o film o životě venkovanů z údolí řeky Pádu, v němž hrají neprofesionální herci mluvící bergamským nářečím a který

představuje zároveň poetický i realistický pohled, oproštěný od zbytečné sentimentality, což jsou vlastnosti, díky kterým lze tento film považovat za mistrovské dílo.

1987 je rok jeho návratu s klaustrofobickým a znepokojivým filmem *At' žije paní!* (*Lunga vita alla signora!*), který si odnesl Stříbrného lva z MFF v Benátkách. Následujícího roku získal Zlatého lva za film *Legenda o svatém pijanovi* (*La leggenda del santo bevitore*), lyrickou adaptaci (z pera Tullia Kezicha a samotného režiséra) románu Josepha Rotha.

Jeho nejnovější filmy – *Vojenské řemeslo* (*Il mestiere delle armi*; 2001), *Zpěv za zástěnami* (*Cantando dietro i paraventi*; 2003), *Sto hřebů* (*Centochiodi*; 2007) – se vracejí do historie se vzácnou schopností mít kontrolu nad scénou a nad výrazovými prostředky a s touhou vrátit se k největším historickým postavám.

OLMIHO FILMY

Během celé své kariéry Olmi nikdy nереžíroval předvídatelné filmy. Patří mezi autory, kteří v každém díle pátrají po smyslu věcí. Jeho první filmy vyprávějí o přechodu z venkova do průmyslové civilizace a je z nich patrná snaha vytvořit si hluboký kontakt s postavami a příběhy díky analýze každého jejich rysu, dokonce i těch nejskrytějších a nejintimnějších. Ve filmech z druhé části své kariéry mluví o válce a míru, tichu intelektuálů, dialogu s nemocí a smrtí, nedostatku knih a kultury jako referenčním bodu.

Úhel pohledu kamery nám kvůli zkresleným perspektivám a prostorům uvnitř záběru nabízí téměř surrealistický obraz. Neexistuje zde lineární zobrazení scény, ale je zde jiný úhel pohledu, který zvýrazňuje podřízenost někoho, kdo o něco usiluje. To je patrné z Domenicovy stísněnosti a z režisérovy touhy přenést nás do jiné dimenze tím, že naruší klasická natáčecí schémata.

Olmiho lze považovat za jednoho z nejvýznamnějších italských režisérů.



* VYBRANÁ FILMOGRAFIE

Čas se zastavil (Il tempo si è fermato; 1958)

Místo (Il posto; 1961)

Snoubenci (I fidanzati; 1963)

E venne un uomo (A přišel člověk; 1965)

Un certo giorno (Určitý den; 1969)

Durante l'estate (V létě; 1971)

La circostanza (Okolnost; 1974)

Strom na dřeváky (L'albero degli zoccoli; 1978)

Cammina, cammina (Pokračuj v chůzi; 1982)

Ať žije paní! (Lunga vita alla signora; 1987)

La leggenda del santo bevitore (Legenda o svatém pijanovi; 1988)

Tajemství starého lesa (Il segreto del bosco vecchio; 1993)

Il mestiere delle armi (Vojenské řemeslo; 2001)

Cantando dietro i paraventi (Zpěv za zástěnami; 2003)

Tickets (2005) – režie ve spolupráci s Abbasem Kiarostamim a Kenem Loachem

Sto hřebů (Centochiodi; 2007)

Il villaggio di cartone (Kartonová vesnice; 2011)

Torneranno i prati (Louky se znovu zazelenají; 2014)

POHLEDY ŽEN



LÉTO S MONIKOU 1953 - BERGMANN



MÍSTO 1961 OLMI



PAŘÍŽ PATŘÍ NÁM 1960 - RIVETTE

PÁR, ZAČÁTKY LÁSKY



LÉTO S MONIKOU 1953 - BERGMAN



MÍSTO 1961 - OLMI



DA TREVICO A TORINO 1973 – SCOLA

* SVĚDECTVÍ:

OLMI HOVOŘÍ O SVÝCH FILMECH

„Základy mého vztahu s filmem položilo školení ve firmě. Od té doby, co jsem začal natáčet firemní dokumenty, jsem se snažil ukázat svět pracujících z určitého úhlu pohledu, pozoroval jsem člověka a jeho osobní vztah k pracovním činnostem. Moje první tři filmy se věnují tomuto tématu a zobrazují společenské změny, k nimž došlo v 50. a 60. letech, během ekonomického boomu.

MÉ filmy odpovídají způsobu, jakým „nahlížím“ na život. Když vstoupím do místnosti, prohlédnu si ji jako celek, protože mě zajímají detaily a záběry zblízka. Prostřednictvím detailů a záběrů zblízka můžete pochopit podstatu bytí. Vždy natáčím tváře. Tvář pro mě není jen syntézou člověka, jemuž patří, je syntézou obecných dějin.

Moje filmy nevycházejí z jiných filmů, ale ze skutečnosti, ze života. Z toho důvodu jsou mé filmy jen nástroj, jehož prostřednictvím žijí společně se sebou a s ostatními.“

ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY



1 - Úvodní titulky (00:00:00-00:02:43)

Domenico v kuchyni předstírá, že spí. Venku je stále tma a jeho otec jde do práce a dává své ženě instrukce k Domenicově pracovnímu pohovoru.



2 - Doma (00:02:40-00:04:09)

Domenico je stále v posteli a hádá se s bratrem, který přišel do kuchyně dodělat domácí úkol.



3 - Cesta na pohovor (00:04:10-00:07:09)

Domenico s bratrem odchází z domu, nastoupí do vlaku a zvědavě pozoruje ostatní cestující.



4 - Příchod do firmy a čekání na test (00:07:10-00:14:20)

Domenico vstoupí do místnosti plné čekajících lidí. Mnoho mladých lidí stejně jako on právě dostudovalo a všichni hledají práci.



5 - Cesta z firmy do testovacího centra (0:12:11-00:13:52)

Skupina prochází chodbou, opouští budovu firmy a jde po ulici



6 - Písemné testy (00:12:53-00:17:02)

Když zkoušející diktuje matematickou úlohu, Domenico vypadá ztraceně a prohlíží si všechny v místnosti.



7 - V jídelně, pauza na oběd (00:17:03-00:18:56)

Domenico jde do jídelny, protože se chce naobědvat. Místnost je plná lidí a stoly jsou obsazené, a proto si přisedne k jiným lidem.



8 - Ve městě (00:18:58-00:22:46)

Domenico vyjde z jídelny a přejde silnici. Dojde k dívce, která si prohlíží výlohy. Jdou spolu a rozhodnou se vstoupit do kavárny.



9 - V kavárně (00:22:47-00:24:52)

Vejdou do kavárny a objednají si kávu, ale posadí se jen dívka. Domenico zůstává stát. Pozoruje ostatní zákazníky a chová se stejně jako oni.



10 - Ve městě, pospíchání na konkurz (00:24:53-00:26:51)

Pozorují měnicí se město a procházejí okolo stavenišť a husté dopravy. Uvědomí si, že přijdou pozdě na konkurz, chytanou se za ruce a dají se spolu do běhu.



11 - Psychologický test (0:26:52-00:29:47)

Skupina dělá psychologický test. Po společné zkoušce test končí individuálními pohovory. Domenico se usmívá v reakci na nepříjemné otázky.

FILMOVÉ OTÁZKY

DVOJNÍK



Obrázek 1

Domenico je v doprovodu své matky v obchodě s oblečením obklopený kabáty – matka mu chce koupit kabát do práce (obrázek 1). Uprostřed obchodu se vyjímá figurína s nejdražším a nejmódnějším kabátem.

V našem případě se téma dvojníka objevuje v různých okamžicích napříč celým filmem, například když je Domenicovým dvojníkem figurína, která ztělesňuje všechno, čím by si přál být. Je vysoká, krásná, nezávislá, bez matky, která by za ni rozhodovala, a

Téma dvojníka se může projevit a vizuálně a narativně vyjádřit různými způsoby – jedna a tatáž osoba, která žije vědomě či nevědomě dva rozdílné životy zároveň; dva téměř totožní lidé, kteří se vydávají za jedinou osobu; skutečné fyzické proměny, které znemožňují jakékoliv poznání a schopnost rozlišit danou osobu; opravdové rozdělení osobnosti a tělesnosti; superhrdinové s dvojím životem, který před všemi skrývají. Toto téma je zobrazeno v mnoha filmech, počínaje filmem *The case of Becky* (*Beckyin případ*; Frank Reicher, 1915), kde se téma dvojitosti zaměřuje na vnitřní dualitu hlavního hrdiny, přes nesčetné verze *Dr Jekylla a pana Hyde*a a filmy jako *Partner* (*Il sosia*; Bernardo Bertolucci, 1968), inspirovaný Dostojevského románem *Dvojník*, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) podle předlohy Philipa K. Dicka a *Mrtvá zóna* (*The Dead Zone*; David Cronenberg, 1983) založený na stejnojmenném díle Stephena Kinga, až po nejnovější *Černou labuť* (*Black Swan*; Darren Arofsky, 2010).

především má na sobě kabát, který by si rád koupil, aby zaujal Magali, další uchazečku o práci, do níž se tajně a nesměle

zamiloval. Je to kabát, který se mu nepodaří koupit, a tak si alespoň prozatím vystačí s levnějším a ne tak krásným kabátem.

Obrázek 2



Domenicův dvojník je tedy idealizace figuríny, která je na konci filmu vidět skrz sklo. Postava postupně prošla vývojem, jehož výsledkem je tento obraz (obraz 2), kde před zrcadlem hrdě obdivuje svou postavu – má na sobě kabát, který chtěl, dokázal si ho koupit ze své první mzdy kurýra, a klobouk k uniformě. Přesto tento dvojník, tento druhý dospělý, elegantní a odvážný Domenico nedokáže dobýt srdce Magalì, možná kvůli osudu nebo protože nebyl doopravdy připravený.

ZVUK

Místo patří mezi filmy, v nichž se zvuk vyznačuje dabingem a rekonstrukcí zvuků, post-synchronizovaných ve studiu. Jedná se například o zvuky měnícího se města, zvuk bot uchazečů o pracovní místo, když jako vojáci pochodují po mramorovém schodišti v budově společnosti.



Velké plátno přináší prostřednictvím obrazů, zvuků, hluků, melodií a rytmů živý a vibrující synestetický zážitek. To vše přispívá k vytvoření přesvědčivého ztvárnění skutečnosti, kterou každý den zažíváme. Stejně jako náš každodenní život nemůže

nebrat ohled na zvuky, nemůže je od svých počátků opomíjet ani film – zmiňme ragtime, který dokonale vystihoval grotesky a nahrávky orchestru k *Donu Juanovi*, nebo první slova pronesená Alem Jolsonem, ačkoliv vyřčená v přehnaném rasovém stereotypu. 30. léta 20. století a techniky nahrávání živého zvuku přímo na místě natáčení, přineslo vynález - kameře, který existoval již třicet pět let, zcela novou svěžest a energii.

Anglosaské země využívaly „synchronizovaný zvuk“ od samého počátku. Itálie, země striktně zaměřená na kameru, musela počkat až do 70. let pro toto propojení. Právě zde se z kulturních a politických důvodů zrodil dabing. Všechny filmy pocházející z velkých amerických filmových studií se v Itálii dabovaly. Dabingová studia velice rychle dosáhla velmi profesionální úrovně díky obsazování profesionálních herců, kteří zahájili svou hereckou kariéru v divadlech.

Propukla zlatá éra italského dabingu, která velmi brzy opět skončila, když na něj fašistická vláda uvalila daň, která počínaje 31. prosincem 1938 přinutila americké producenty přerušit dovoz filmů. Po skončení 2. světové války se v Itálii stal editování a úprava zvuku běžnou praxí, která byla v jiných zemích nemyslitelná, protože ovlivňovala typ příběhu a produkci daného filmu. Například neorealističtí režiséři nechali své herce

vyslovovat náhodná čísla a věty a o zvukovou stránku filmu se zajímali až ve fázi dabingu.

Film *Místo* nemá vůbec žádnou hudební zvukovou stopu a ve skutečném neorealistickém stylu obsahuje jen zvuky města a rozhovory herců.

Absence extradiegetické zvukové stopy není nedostatkem filmu, ale ve skutečnosti jeho předností. Zvukovou stopu filmu tvoří pouze zvuky města a pracoviště a společně s kamerou buduje vyprávění, které má přitáhnout diváka a vyvolat u něj empatii a emocionální propojení s postavami ve filmu.



V poslední scéně například Domenico právě zaujal své „místo“ v poslední řadě v účetní kanceláři. Kamera ho zachycuje v detailním záběru s ostrým, opakujícím se a otravným zvukem tiskárny. Ten označuje

čas a společně s Domenicovým prázdným pohledem do dále má velmi dramatický význam.

ANALÝZA

ANALÝZA SEKVENCE – POCHOD NA MÍSTO

(od 12:17 do 14:07)

KONTEXT

Mezi hlavní témata tohoto filmu patří ekonomický boom, lidé stěhující se z venkova do města, hledání pracovního místa, odloučení od rodiny.

Režisér od začátku filmu vypráví situace, které se opakují prostřednictvím některých osobitých sekvencí. Popisují novou pracovní třídu, jež odchází z venkova a musí se vypořádat s naprosto novým zmatkem města a velkých prostorů velké společnosti.



Jedna z těchto scén zobrazuje přechod pracovníků z místnosti, v níž probíhala první schůzka, do ústřední budovy společnosti, kde se bude konat

písemná zkouška. Kamera zachycuje jakoby téměř skutečný pochod, kde pracovníci připomínají vojáčky na hraní, kteří následují generála, jenž je vede k jejich možné budoucnosti – k

pracovnímu místu, o němž vždy snili, aby se mohli osamostatnit a stát se součástí konzumní společnosti, která se v těch letech začíná vytvářet.

Hloubka prostorů

Tuto sekvenci otevírá prázdná a dlouhá chodba, na níž jsou vidět dveře do všech kanceláří. Místnost se nachází na opačném konci naproti vchodu a vyčkává na příval lidí, kteří se k ní blíží, což



zdůrazňuje hloubku chodby, a tedy velikost společnosti v protikladu k malosti jednotlivců. Lineární hloubka záběru tomuto okamžiku dodává dramatický nádech. Uchazeči o

práci procházejí chodbou, někteří hledí do země, všichni jdou ve stejném rytmu, zvýrazněném zvukem podpatků na podlaze. Vypadají jako armáda pochodující vstříc společnému nepříteli, všichni na stejné úrovni.

Změna společnosti

Mění se společnost, zvyky, obyčeje. Pochod nyní pokračuje zvnitřku budovy ven, všichni stále pochodují ve stejném rytmu.

Proměna je vysvětlena prostřednictvím paralely mezi dvěma generacemi, Domenica zastaví chodec.



Je to starý muž, který venčí psa a je překvapený ze všech těch chlapců, kteří kráčí na pracovní konkurz. Jejich konverzace, pronesená v lombardském

nářečí, podtrhuje zvláštnost té události a změnu obyčejů a zvyků. Svět se mění a uvědomuje si to i obyvatel Milána.

Velké prostory, velká architektura



Změnu potvrzuje i rozlehlost prostorů a velikost budov. Už nevidíme venkov a farmáře s povozy taženými koňmi, kteří jdou do práce

nebo na malé provinční nádraží, ale jsou vidět jen velké a krásné budovy.

Dlouhé schodiště a tlumené světlo zvýrazňují neznámé místo, kterým procházejí.



Pozice kamery umocňuje velkolepou architekturu budovy, která vyvolává pocit odcizení. Postavy už nejsou vidět, ale zahlédneme je

mezi sloupy horního balkónu. Slyšíme arogantní zvuk kroků.



Režisér se rozhodl zdůraznit velké otevřené prostory v budově firmy, aby ukázal změny, k nimž ve společnosti dochází. Lidé se stěhují z

jednoduchosti venkova do okázalé městské architektury. Pochod uchazečů o zaměstnání je téměř u konce.

Poslední místnost před místností, kde se má odehrávat zkouška, je naprosto tmavá a oknem proniká jediný paprsek slunečního světla. V dlouhém záběru jsou vidět pouze siluety lidí, zatímco statická kamera čeká, až projdou okolo. Zdá se, že toto zobrazení vyzdvihuje úzkost a strach armády uchazečů o práci, kteří budou



čelit zkouškám, které jim přinesou práci, osamostatnění a ztotožnění s konzumní společností, jež v těch letech vznikala.

Matčin sen

Matka mladičkého uchazeče o práci je sama ve světlé místnosti plné nábytku. Režisér se na ni zaměřuje a vytváří dočasnou pauzu v narativní sekvenci. Záběr svrchu zdůrazňuje ženinu malost v kontrastu s rozlehlostí místnosti a společnosti.



Zatímco se matka dívá sama na sebe v zrcadle, můžeme si představovat její myšlenky, její projekci do nejmladšího syna, který možná díky přímluvě získá tolik vytouženou práci. Práci, která celé rodině umožní emancipovat se a stát se součástí právě vznikající kapitalistické společnosti.



K potvrzení tohoto aspektu je použitý záběr zblízka, tedy obraz, který je více emocionální než popisný. Kamera je za ženou a velkou část obrazu zabírá zrcadlo,

ale i přesto vyčnívá ženin obličej. Když se na sebe dívá do zrcadla a dotýká se obočí, symbolicky se projektuje do jiného světa.

ANALÝZA FILMOVÉHO OBRAZU

Obraz 48'.05"

Kontext: Domenico byl zaměstnán a úspěšně prošel prvním kolem pohovorů. Po setkání s Magalì v místnosti s ostatními úspěšnými kandidáty následoval kancelářského pracovníka do budovy, kde se nachází sídlo společnosti. Tam ho sekretářka doprovodí do kanceláře inženýra, technického manažera

společnosti. Když si manažer s Domenicem vymění pár slov, vypije si kávu a pak chlapci řekne o práci, která mu byla přidělena.

Podřízenost uchazeče o práci

Úhel pohledu kamery se stává téměř surrealistickým kvůli perspektivě zkreslených prostorů uvnitř obrazu. Nejedná se o lineární zobrazení scény, ale je zde uplatněn jiný úhel pohledu, který zdůrazňuje právě uchazečovu podřízenost. Tento úhel pohledu zdůrazňuje Domenicovu stísněnost a režisérovu touhu přenést nás do jiné dimenze tím, že naruší klasická natáčecí schémata.

Domenico je v inženýrově kanceláři s manažerem a má se dozvědět, jestli získal práci, nebo ne. Tento obraz je velice zajímavý, protože pozice herců vysvětlují jejich náladu a roli ve filmu.

Domenico je uprostřed obrazu a vypadá menší než inženýr. Ačkoliv je inženýr zachycený z profilu, má v tomto obraze převahu. Z tohoto úhlu pohledu Domenico sedí níže než inženýr. Jednání a řeč těla postav je v tomto obraze velmi expresivní. Zatímco inženýr mluví s Domenicem, pije kávu, a zdůrazňuje tak, že pracovní pohovory jsou součástí jeho každodenní rutiny a ukazuje svou nadřízenost vůči Domenicovi, protože kávu pije jen inženýr. Domenico je vystrašený a stydí se. Jeho rozpoložení zvýrazňuje způsob, jakým se dívá na inženýra.

Domenicova podřízenost je jasná a očividná. Tento jediný záběr ukazuje, že režisér má v úmyslu podtrhnout rozdíly mezi oběma postavami. Daří se mu to díky rozmístění herců a scénografii, ale zásadní význam má i jednání herců.

Inženýr se na Domenica vůbec nedívá. Dívá se na knihu, která leží na jeho pracovním stole, a dokonce i když pije kávu, zaměřuje se na šálek. To jasně ukazuje jeho nadřazenost vůči druhé osobě. Domenico na druhou stranu mluví sotva slyšitelně, když odpovídá na inženýrovy otázky, a z jeho výrazu je patrné, že má obavy a strach. Chování obou postav znovu podtrhuje odehrávající se společenské změny, nové rovnováhy a nová mocenské vztahy v kapitalistické průmyslové společnosti.



ANALÝZA ZÁBĚRU

00:26:31 -00:27:10

PÁR ZBLÍZKA

Kontext :Během pauzy na oběd jdou Domenico a Magalì do jídelny, dají si kávu a zastaví se u místa, kde se staví metro. Uvědomí si, že přijdou pozdě, a proto se dají uprostřed hustého provozu do běhu. Veškeré probíhající stavební práce symbolizují proměňující se město.

Jiná dimenze

Zdá se, že tento záběr končí v jiné dimenzi. Hluk města, dopravy a otravné zvuky stavenišť nyní nahradilo cvrlikání ptáků. Nevidíme jeřáby, tramvaje a auta, ale jen Domenica a Magalì, obklopené přírodou. Vypadá to, jako by se jednalo o jiný film, o expresionistický film z 20. let. Obrazy tvořící tento záběr připomínají velmi evokativní malby, když obě postavy běží ruku v ruce a jejich úsměvy v nás vyvolávají dojem šťastného mileneckého páru. Tento pocit nemá

dlouhého trvání. Jejich pobyt v jiné Zdá se, že režisér chce divákovi ukázat jiný film, kde je jen iluze právě zrozené lásky, striktně spojené s jiným prostředím,



jinou dobou, za použití jiného stylu.



Zrození lásky

Z emočního hlediska se jedná o velmi důležitou sekvenci, neboť režisér v několika záběrech ukazuje vztah mezi Domenicem a Magalì. Domenico pomůže Magalì přejít silnici, vezme ji za ruku a společně běží zpátky do firmy.



Jejich běh je vylíčený za použití jízdy, která se zaměřuje na pár držící se za ruce a na jejich spiklenecké úsměvy. Tento okamžik je přenáší do jiné dimenze a naznačuje, že se jedná o pouhý začátek nádherného milostného příběhu, přerušeno kolemdoucím, který Domenicovi vynadá. Tato situace se bude ve filmu několikrát opakovat, což páru zabránilo rozvinout hlubší vztah.

IV – SOUVISLOSTI

OBRAZY-ODRAZY/PRÁCE VE FILMU



Místo, Ermanno
Olmi 1961



Playtime –
Jacques Tati,
1967



Moderní doba, Charlie
Chaplin, 1936



Dělníci odcházející z
Lumièrovy továrny,
bratři Lumièrové, 1885

„STŮL“, ZDROJ PŘÍBĚHŮ

„Stůl“, u kterého člověk sedí, jí, mluví, rozhoduje se... byl vždy využívaný jako narativní zdroj k vytváření příběhů a vyprávění o části společnosti. V italských filmech je „stůl“ typicky neorealistickým prostředkem k vyprávění příběhů, v nichž je stůl středem domácího života, na němž je často jen velmi málo jídla nebo kde lidé tráví během celého filmu důležité okamžiky.

Ve filmu *Místo* se například ve scéně po konkurzu Domenicův otec, podporovaný jeho matkou, snaží vyzvědět veškeré informace o synově dni, aby zjistil, jak se mu dařilo. Jedná se o jeden z prvních významných okamžiků ve filmu, kde se projevuje citlivost našich postav.



Místo, Ermanno Olmi – 1961



Bída a vznešenost,
Mario Mattoli – 1954

V kontrastu k tomuto záběru zde máme jednu z nejslavnějších scén v dějinách italského filmu – pověstnou scénu z filmu *Bída a vznešenost*, v níž se špagety jedí rukama. Tento film ironicky a prozřívavě pojednává o hladu a hraje v něm nezapomenutelný

Totò. V tomto filmu na dveře obou rodin zaklepe sluha a začne servírovat nekonečnou nabídku lahodného jídla a velké množství vařících špaget. Totò s přáteli vyskočí na stůl, vesele tančí a hladově se pustí do jídla. Do kapes si cpou hrsti špaget, téměř jako by si je chtěli schovat navždy.

DIALOGY MEZI FILMY Z KOLEKCE CINED

Ve sbírce CinEd se nachází řada filmů, jimž jsou společné některé scény odehrávající se u stolu, v různých letech, situacích a stylech. U stolu nejen jíme, ale také mluvíme, vyměňujeme si úhly pohledu, vyjadřujeme své názory. Někdy se dokonce obejdeme beze slov a ke komunikaci ve světě, který se točí kolem stolu, nám stačí řeč těla.

KOMUNIKACE U STOLU



V těchto dvou záběrech, které se nám nabízejí ke srovnání, z filmů *Místo* a *Duch úlu* (El espíritu de la colmena; Víctor Erice, 1973), dvou velmi rozdílných filmů z hlediska zápletky a výpravy, se zdá, že nám obě postavy sdělují to samé – nepříjemné pocity, úvahy,

čekání a zároveň i ticho. Pociťujeme zde nedostatek komunikace, matka ve filmu *Místo* je izolovaná od rozhovoru mezi Domenicem a jeho otcem. Ráda by se ho zúčastnila, ale nedělá se ho. Tento úkol přenechá manželovi.

Ve filmu *Duch úlu* máme stejný pocit. Otec má sklopený zrak, je izolovaný ve svém vlastním světě, zatímco dívky u stolu komunikují prostřednictvím vzájemných pohledů a úsměvů. Také kompozice tohoto obrazu je podobná. Stojí za povšimnutí, že se jen velmi málo zaměřuje na to, co je na stole, ale zdůrazňuje výrazy herců a to, co je vidět za jejich zády – ve filmu *Místo* kuchyň ve skromném domě s vystaveným nádobím, což podtrhuje sociální a ekonomický kontext venkovského domu na vesnici. Ve filmu *Duch úlu* je to okno, skrz které proniká teplé světlo a jehož struktura připomíná včelí úl, což scéně propůjčuje dramatický rozměr.

MĚNÍCÍ SE MĚSTA

Změny ve společnosti a proměna města jsou dvě z nejvýznamnějších témat, kterými se film *Místo* zabývá. Proměna Milána v roce 1961, proměna krajiny, jeřáby a stavbaři městu propůjčují podobnost s Barrio Chino v Barceloně v roce 2000, kde se staví obří rezidenční budova, která má nahradit staré domy, jež mají být



srovnány se zemí – jako příběhy, které vypráví film *Ve výstavbě* (En construcción; José Luis Guerin, 2001).



Během pauzy na oběd Domenico a Magalì udiveně pozorují pracovníky, jeřáby a obří proměnu, která probíhá před jejich zraky. Stejně tak ve filmu *Ve výstavbě* příběh vidíme z pohledu lidí, kteří

tuto proměnu zažívají na vlastní pěst – starého námořníka, dělníky, marockého přistěhovalce, který mísí poezii a filozofii s dobrým smyslem pro detail, mladý pár, kterému se ve městě nedaří najít své místo, tváře, záda, bagry, odpadky, kočky a lidi jako doklady proměny, která čtvrt' obrátí vzhůru nohama.

ROZHODNUTÍ PRO ČERNOBÍLÝ FILM

Kromě zobrazení komunikace a konfliktu u stolu můžeme srovnat dva záběry z filmů *Místo* a *Krev* (O sangue; Pedro Costa, 1989), protože by se mohlo dokonce zdát, že oba záběry pocházejí ze stejného filmu. Filmy *Místo* i *Krev* jsou oba černobílé. V obou případech se jednalo o vědomé rozhodnutí. První barevné filmy vznikly v USA v roce 1935 a první italský barevný film byl natočen v roce 1952. Jednalo se o film *Totò v barvách* (Totò a colori), který režíroval Steno.

Místo (Ermanno Olmi – 1961)



Krev (Pedro Costa – 1989)



Použití černé a bílé v současné kinematografii může být z pohledu mladých považováno za zbytečnou a nudnou techniku. Současní režiséři, kteří se pro toto barevné schéma rozhodnou, však jako

by divákovi navrhovali, ať využije vlastní představivost, aby ve filmové skutečnosti nahradil chybějící barvy. Černobílá je synonymem paměti, ale také elegance a stylu nebo ozvěn retri, buď proto, že expresionistické černé a bílé stíny jsou pro diváka tajemnější, nebo protože díky odtržení od reality je příběh vždy přesvědčivější.

DIALOGY S JINÝMI UMĚLECKÝMI DÍLY: MODERNÍ UMĚNÍ



**Městská krajina
(Paesaggio urbano; Mario Sironi, 1940)**

Prázdné zdi, monotónní šedá obloha, rozpadlé a rozpadající se znaky průmyslového rozvoje a současně jasné a jedovaté barvy, tmavé stíny. Sironiho dílo vyjadřuje dvojí napětí, které charakterizuje neustále se rozrůstající městské prostředí – na jedné straně rozměr síly, který vytváří ohromnou konstruktivní energii, a na druhé straně rozměr temnoty, který vyvolává pocit

dezorientace a samoty. Sironi vypráví o předměstské krajině měnícího se Milána, které lze srovnat s městem, jež popisuje Olmi, i když v jiném období. Oba příběhy stejným způsobem vyjadřují změny, jež města prožívají.



Srov. *Místo*,
Ermanno
Olmi 1961

Poté, co se Mario Sironi přidal k futuristickému manifestu, se po válce stal jedním z hlavních zastánců potřeby nastolit opět pořádek. Tuto potřebu vyjadřoval prostřednictvím stylu, který se vyznačoval metafyzickými prvky a geometrickou podstatou.

LITERATURA

Literární dialog se nabízí s románem *Smolař Matěj*, jehož autorem je Italo Calvino. Ústřední postavou románu je „čistá postava“ jako Charlie Chaplin, muž z předměstí nebo z venkova, který je vykázán do průmyslového města počátku 60. let. Román se odehrává ve městě, které by mohlo být Miláno či Turín. Calvino se rozhodl neuvést název města, protože chce popsat typické

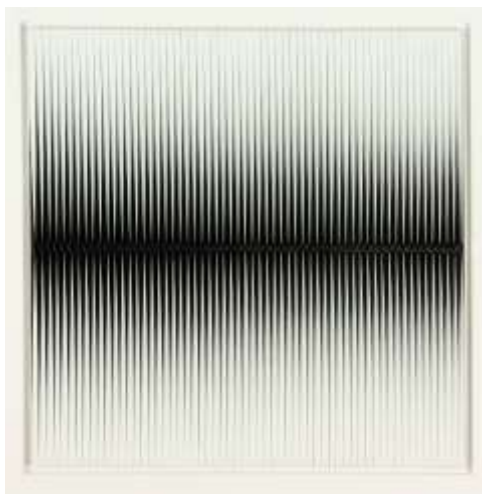
průmyslové město v období italského ekonomického boomu. Calvino používá stejnou metodu i popisu místa, kde jeho postava pracuje. Aby byla továrna anonymní, zůstává prostou továrnou, tedy jakoukoliv továrnou – neosobním a odcizujícím místem.



„A tak jednoho rána, když čekal na tramvaj, které ho vozila do práce k firmě Merkuria, zjistil cosi neobvyklého poblíž zastávky na úzkém proužku jalové a ztvrdlé hlíny táhnoucí se podél aleje; na několika místech, hned u kmene stromů, jako by vyrážely na povrch boule, které byly tu a tam rozpukané a poodkrývaly zaoblená podzemní tělíčka. Sehnul se a dělal, jako že si zavazuje tkaničku, aby si to mohl pořádně prohlédnout: byly to houby, opravdické houby, a rostly tady, přímo uprostřed města! Matějovi se najednou zdálo, jako by před ním ten bídný svět rozevřel dokořán svá skrytá bohatství; v tu chvíli měl pocit, že může ještě od života něco očekávat, něco

víc než výplatní pásku s hodinovou mzdou plus rodinné a drahotní přídavky.“¹

OPTICKÉ UMĚNÍ



ALBERTO BIASI
ORIZZONTALE E OLTRE –
1973

Linie, které se proplétají, a linie, které jsou paralelní při srovnání architektonických linií schodiště moderní budovy ve filmu *Místo* s liniemi tohoto díla mohou diváka vybídnout, aby se

podíval hlouběji, než mu dovoluje první pohled, aby pronikl do hlubší dimenze, která tyto linie proměňuje.



Biasi byl zejména v šedesátých letech vůdčí postavou řady experimentálních iniciativ. Jeho jméno je díky jeho uměleckým výtvorům

vystavěným na základě přesných optických iluzí spojeno zejména s obdobím největší popularity opticko-kinetického umění. Jeho malby se obvykle vyznačují povrchy, které mění podobu v závislosti na úhlu pohledu.

PŘIJETÍ FILMU: POHLEDY DVOU KRITIKŮ

Italský kritik: Vydáno v časopise *Letture* v lednu 1962

Je to jeden z filmů, které potvrzují rozšířený názor, že k zabavení diváků před plátnem nejsou potřeba ani masové fantasmagorie, ani drsné příběhy, aniž by museli litovat, že si koupili vstupenku. Úspěch, s jakým se film setkává v italských kinech, lze přičítat nejen oceněním z Benátek (OCIC; Cena kritiků, Coppa Città di Imola 1961) a Londýna (Sutherland Trophy) či chytré a oprávněné reklamě vystavěné na Olmiho jméně (autor snímku *Čas se zastavil*, který si odnesl ceny od většiny mezinárodních porot, jakkoliv je divákům neznámý), ale také zkušenostem diváků s každodenním životem, který film jednoduše a živým stylem zobrazuje.

Je to jednoduchý a příjemný film, ale je třeba ho velmi pozorně rozebrat, abychom se vyvarovali toho, že nás jeho lineárnost a příjemnost zmýlí.



¹ Italo Calvino, *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*. Praha: Albatros 1974.

Můžeme ho rozdělit na tři narativní vrstvy. První – základní a okamžitě zřejmá – je vrstva věnující se příběhu Domenica – syna farmáře, který jede do Milána na konkurz do velké společnosti. Místo získá, nejprve jako kurýr a potom jako zaměstnanec. Téma související s touto narativní vrstvou lze popsat následovně – jakkoliv může získání zaručené práce vypadat jako to nejvíce žádoucí (z pohledu zvnějšku a z pohledu Domenica, jeho rodičů a kolegů), není tomu tak, pokud se již v první chvíli setkáme s někým, kdo má jiný názor, a pokud takový svět nevypadá jako ten nejvhodnější pro projevy radosti a lidské důstojnosti. Olmi sleduje svého teenagera, jako by mu říkal: „Tvoje místo! Pak pochopíš, co to znamená.“ A Domenico to skutečně pochopí, když práci získá, dívá se s doširoka otevřenými očima vážně před sebe, zatímco mimeograf odbíjí čas a symbolizuje tak mechanismus, který ho bude navždy věznit.

Druhá narativní vrstva se týká pracovního prostředí a pro režiséra byla velmi důležitá – podrobně popisuje všechny zaměstnance a pracovníky, jejich zvyklosti (ani trochu zábavné) a jejich malá či velká rodinná dramata, jejich mánie způsobené hranicemi omezujícími jejich lidskou existenci. Podle Olmiho tedy práce ve velkém městě přináší určitou ekonomickou stabilitu, ale odsuzuje člověka k tomu, že se z něj stane jen poloviční člověk, omezený a bez dechu, pokud není záštiplný a zlý. V této jakési sociální básni se nemýlí nadřazení, ale vždy zaměstnanci. Jsou vzorkem společnosti, jíž jsou oni samotní součástí a od níž se nechávají deprimovat. Je to koncept pracovního života, který lze

definovat výhradně jako patetický, pesimistický či téměř neschopný vyvolat jakýkoliv konkrétní a pozitivní záblesk.

Třetí narativní vrstva je setkání mezi Domenicem a Antoniettou. Má ve filmu svou váhu, možná proto, že je díky vzácné kráse vynalézavosti a tónu tou nejúchvatnější částí. Má hořkosladkou pachut'. Ale snadno si všimneme toho, že se objevuje na začátku, a pak sama od sebe vymizí. K setkání dojde při konkurzu, ale mohlo by k němu dojít později, a pak očividně bezdůvodně zmizí.

Dvě z těchto tří narativních vrstev by bylo možno spojit do jedné, pokud by v první části nebylo příliš „Domenica“ a v té druhé příliš „zaměstnanců.“ Bylo by možné spojit i první a třetí, pokud by v nich nebylo „příliš práce“ a méně „Antonietty“ a naopak. Takže prvky jsou a zůstanou tři. Pokud dva z nich nelze spojit do jednoho, určitě to nebude možné u všech tří. Za vznikem filmu možná stála mylná představa. Režisér byl možná příliš impulzivní kvůli tomu, co měl na srdci, a proto se neobtěžoval zjišťovat, která z jeho myšlenek by divákovi nabídla celou růži a ne jen roztroušené okvětní lístky.

Mluvíme-li o Olmiho dílech, výraz „poezie“ se zde neobjevuje náhodou, třebaže se používá opatrně. Jedná se o poezii, na niž jsme byli zvyklí v jeho předchozích průmyslových dokumentech, kde byl mezi masivním potrubím a horami železobetonu neustále slyšet lidský zpěv. Také v tomto filmu, který se odehrává v mechanickém průmyslovém světě, je člověk vždy na prvním místě. Tato nadvláda určuje styl a nastoluje rytmus jazyka, jež

charakterizuje přijetí filmového času, který má tendenci shodovat se s reálným časem. To vše umožňuje všimnout si i těch sebemenších výrazových detailů, dodat význam těm nejběžnějším gestům a hodnotu běžným a jednoduchým předmětům – popis sympatií vlastních oběma adolescentům, běh přes park a jejich propojené ruce, sekvence s večírkem, tak skličující pro všechny ty osoby, které hrají, zpívají, tančí a radují se. Důsledkem této narativy je potřeba při vytváření postavy, atmosféry či příběhu postupovat určitým („divizionistickým“) způsobem. Je to způsob, který se nemůže vyrovnat s hranicemi, které film nastoluje. Pokud spontánní a svěží zápis ve fázi psaní scénáře pramení – jako je tomu u Olmiho – z určité okamžité inspirace a ze schopnosti improvizace, je to tím zásadnější, čím podrobnější je zápis a čím improvizovanější je tvůrčí síla. Jinak je tomuto šťastnému a osobitému stylu znemožněno vyprávět větší příběhy, rozšiřovat vědomosti na těch nejsložitějších úrovních reality a duše. Ve filmu *Místo* jsou tyto přednosti a hranice patrné.

Přednosti jsou umocněny dokonalým přizpůsobením figurativním prvkům – kameře a postprodukci bez jakýchkoliv efektů a se „spontánním“ osvětlením, scénografií odpovídající realitě, dialogům, jejichž krása spočívá v pravdě.

Nemůžeme zapomenout na herce. Olmi obsadil výhradně neprofesionální herce. Výsledek byl stejně jako v jeho předchozím filmu překvapivý a potvrzuje to, že režisér je schopný si herce

vybrat a vést je. Herecké výkony jsou svěží a skromné, ale také rafinované a vhodné, a dokonale ladí se stylem celého filmu. (S.R.)

Sergio Raffaelli

ZAHRANIČNÍ KRITIKA

Autor: BOSLEY CROWTHER, Vydáno: 23. října 1963 – New York Times. A Clerk in Italy: 'Sound of Trumpets' at Two Theaters (V kinech: Úředník v Itálii – Místo ve dvou kinech)

Je zřejmé, že Ermanno Olmi, mladý režisér nového italského filmu *Místo*, který měl včera premiéru v kinech Fifth Avenue Cinema a Cinema II, se naučil svému řemeslu při točení dokumentů, a naučil se mu neobyčejně dobře. V jeho jednoduchém, komplexním, nevinném, ale zároveň hlubokém filmu o mladíkovi z milánské pracující třídy, který získá svou první práci ve velké společnosti, jasně vidíme dokumentární styl. Je živý, realistický a obrazově břitký. Kamera je od úvodního záběru pouhý pozorovatel. Divák je v každém okamžiku udržován v pozici pouhého přihlížejícího, nikdy se nestane nepřímým účastníkem emocí filmových postav. A narativní linie je důsledně tvořená sesbíranými fakty, pravdou.

Olmi nám ukazuje pouze pár rázných a klíčových epizod. Je to zvláštní a zmatený zážitek mladíka v den, kdy se jde zúčastnit konkurzu, na nějž se musí dostavit všichni žadatelé o práci – ráno vstane, jede do města příměstským vlakem, pozoruje ostatní kandidáty, účastní se hloupých testů, seznámí se s dívkou, prochází se s ní a nakonec se zamiluje.

O pár dní později jede do města znovu, aby se dozvěděl výsledky, znovu vidí onu dívku, dozví se, že oba z nich práci získali, ale v rozdílných budovách, a začne pracovat jako poslíček a pozoruje pracovní rutinu úředníků. Nakonec jsme svědky podrobné dokumentace jeho zážitků z firemního silvestrovského večírku, když s nadějí smutně čeká na dívku, která se vůbec neobjeví. Následuje závěrečná scéna, v níž se dozvíme, co se stalo, když ho povýšili na úřednickou pozici. To je vše – jednoduché, doslovné vylíčení věcí, které se mladíkovi přihodí, když se stane součástí velkého průmyslového kolotoče, který se zpočátku jeví jako úžasný a velmi atraktivní.

A přesto pod těmi přesnými detaily – pod těmi stovkami a stovkami útržků dokumentárních informací o tomto chlapci a o lidech, s nimiž se setká – se nachází skutečné intelektuální zaměření na hluboké pochopení mládí, jeho úzkostí, obav a radostí, a méně zevrubné pochopení dívky.

Oلميho práce s kamerou je tak rázná a herce vede režisér tak citlivě a rafinovaně, aby mu propůjčili ty správné postoje a pohledy, že každá maličkost, kterou vidíme, každé gesto, každý výraz chlapce a dívky – a samozřejmě i lidí okolo nich – přispívá k vytvoření intenzivně živého dojmu, že jsme přítomní na místě a sledujeme vývoj jejich životů.

A když si to uvědomíme – když se sympatiemi rodiče nebo přítele reagujeme na dojmavé zkušenosti mladých lidí a na nedůležitou existenci úředníků –, hluboce si uvědomíme strašlivě monotónní

rutinu, která postupně tiše lapí úředníky a odvádí mladé do propadliště dějin.

Olmi je nepochybně umělec, pokud jde o filmové řemeslo, a při vedení nezkušených herců je stejně schopný jako Vittorio de Sica. Fron Sandro Panzeri, začínající herec, který se až vtíravě podobá zesnulému Gérardu Philipovi, zejména pokud jde o smutný výraz okolo očí, chová se tak přirozeně, tak dobře ukazuje vrtochy a nálady mladého člověka, že má člověk po zhlédnutí snímku dojem, že toho chlapce zná. A Loredana Detto (mimořádně jeho žena) po jeho boku navozuje přesvědčivý dojem pateticky vyhýbavé dívky. Také ostatní, jejichž jména nejsou ani zmíněna, hrají své role dokonale. Například bych rád jmenoval všechny účastníky firemního večírku. Je to skvost.

Přesto jsem zdrženlivý, pokud jde o přílišné vyzdvihování kvalit tohoto Olmeho filmu. Jeho záměry jsou skromné a jeho záběr je omezený. Ale jasně odhaluje filmového tvůrce, který ví, jak kamerou zachytit poezii života, a který jen naznačuje marné touhy a ironie, jež jsou příliš smutné a deprimující na to, aby byly vyprávěny. Monotónní údery mimeografu jsou vizuálním i sluchovým symbolem, kterým film končí.

(Druhý Olmeho celovečerní film, *Snoubenci*, byl přestaven na prvním Newyorském filmovém festivalu. Měl by vyjít letos na podzim.)

PEDAGOGICKÉ NÁVRHY

PŘED PROMÍTÁNÍM

*Pracujte s plakátem.

- Analyzujte jeho kompozici a srovnajte plakáty z různých zemí. Jaké jsou mezi nimi rozdíly? Co sdělují?
- Co nám prozrazují o postavách a o filmu?
- Vypadá to, že film spadá do nějakého konkrétního filmového žánru?
- Jaký vztah existuje mezi obrazem na plakátě a názvem filmu?

PO PROMÍTÁNÍ

Je možné absolvovat třífázový proces.

1) Úvahy: Diskuse

Nevyhýbejte se výhradám či kritice vůči filmu. Je důležité si je vyslechnout a pokládat otázky.

* Přestože se s plakátem pracovalo před promítáním, je možné se k němu vrátit a zeptat se žáků, jestli se jejich myšlenky ve filmu objevily.

- Jaké jsou nejdůležitější okamžiky filmu? Popište je a najděte ve filmu jejich místo. Proč jsou důležité?
- Odpovídají pocity popsané před promítáním filmu, který jste viděli?

* Rekonstruuje vývoj postav a příběhu.

- Jaký typ postavy je Domenico? Pokuste se napsat jeho životopis.
- Jaký typ postavy je Magali? Pokuste se napsat její životopis.
- Jak se Domenico a Magali během filmu mění?
- Jaká je situace na začátku a na konci filmu?
- Jaké jsou hlavní fáze a proměny, k nimž mezi těmito dvěma okamžiky dochází?
- Jak byste definovali konec filmu? Pokuste se představit si jiný konec.

2) Ověření, popis, analýza

S ohledem na to, že oba herci v hlavních rolích nejsou profesionálové a byla to jejich první herecká zkušenost, pokuste se identifikovat a klasifikovat jejich herecký výkon za použití přesných příkladů (dikce, gesta, pohyby).

- Jak jsou ve filmu vyjádřeny pocity?
- Jsou vyjádřeny většinou dialogy?
- Vyberte si dvě nebo tři sekvence a analyzujte způsob, jakým jsou zobrazeny emoce (ticho, pohledy, rytmus, střih)...

* Slova a zvuky

- Co si myslíte o tom, že film nemá žádnou hudební zvukovou stopu?
- Mohl by být použit voice over? Vyberte si emotivní sekvenci a pokuste si ji srovnat s hudbou a voice overem.
- Jak se projevuje přítomnost města?

* Místo

- Jak důležité je v tomto filmu místo, kde byl natočen?
- Je některé z míst důležitější než ostatní?
- Zapůsobily na vás některé prvky spojené s místem? Které? A proč?

Interakce s obrazy, záběry a sekvencemi

Jde o povzbuzení žáků k aktivnější práci s obrazy. Mohou si představit řadu situací vyplývajících z různých kapitol pedagogických materiálů.

* Práce se statickými obrazy

Vycházejte z kapitoly „Charakteristika a synopse“ a vyberte nějaký obraz (nebo rámování) z filmu (nebo pokud možno nechte žáky obraz vybrat). Jaké aspekty filmu obsahuje a co zde chybí?

Vyberte scénu a připomeňte kontext, popište její kompozici (prostor a postavení osob), vysvětlete dramatické prvky, které z této scény vyplývají, a zeptejte se, co vypovídá o tom, co bude ve filmu následovat. Vycházejte z kapitoly „Obrazy-odrazy“ a vyberte nějaký obraz z filmu. Potom hledejte jiné obrazy jakéhokoli druhu, s nimiž by bylo možné ho srovnat. Variace: nejprve vyberte obraz a ukažte jeden nebo dva obrazy, které s filmem souvisejí.

Vyberte obrazy z celého filmu, kde vidíte mladé lidi s dospělými. Dejte je dohromady a okomentujte způsob, jakým jsou tyto vztahy nastavené. Co vyplývá z analýzy těchto obrazů?

* Práce s pohyblivými obrazy

Záběry jsou časové a prostorové úseky, které jsou sestříhané a z nichž je sestavená scéna. Sekvence je relativně nezávislá dramatická jednotka.

Nahlédněte do kapitoly „Analýza“ a srovnajte jeden záběr s druhým nebo s klíčovými sekvencemi filmu.

- Popište začátek a konec záběru nebo sekvence.
- K jakým změnám došlo mezi začátkem a koncem záběru nebo sekvence?
- Jak se scénografie a pohyby kamery (nebo statická kamera) podílejí na příběhu?

Nahlédněte do pedagogických materiálů, kde jsou ukázky z filmu, a srovnajte postavení kamery, všimněte si, co je pro film typické:

„U stolu“, „Pohledy“, „Vzdálenosti“.