MUNI ARTS FAV ÚSTAV FILMU A AUDIOVIZUÁLNÍ KULTURY

Italská kinematografie

Přednáška, studijní opora

Podzim 2023

Jaromír Blažejovský

Proč studovat italský film?

Protože tvoří páteř dějin světové kinematografie let 1945–1980.

Italský neorealismus udal tón světovému uměleckému filmu po roce 1945.

Italská kinematografie měla nejvíce autorů, kteří zásadně ovlivnili artovou tvorbu:
Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, později Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Valerio Zurlini, Franco Zeffirelli, bratři Tavianiové, Ermanno Olmi, Marco Ferreri, tvůrci politického filmu Francesco Rosi, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, mistři komedie Pietro Germi, Mario Monicelli aj.

Italská kinematografie dala světu žánr historického kolosu, resp. sandálového filmu (peplum), specifickou variantu westernu (spaghetti western), kriminálního filmu (giallo), politického filmu a komedie (commedia all'italiana).

Italskou kinematografii proslavili spanilé herečky a krásní herci: Anna Magnaniová, Silvana Manganová, Giulietta Masinová, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinalová, Sophia Lorenová, Monica Vittiová, Lea Massariová, Ornella Muttiová, Virna Lisiová, Marcello Mastroianni, Gian Maria Volonté, Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Totò, Franco Citti, Ninetto Davoli, Renato Salvatori, Franco Nero, Bud Spencer, Terence Hill, Roberto Benigni, Toni Servillo aj.

Italská kinematografie dala světu největšího filmového skladatele všech dob Ennia Morriconeho.

Zdroje

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Roma 1993, 4 díly
Mira Liehm, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, 1984
Drahomíra Olivová, *Film velkých nadějí*, Praha: Orbis 1963
Ljubomír Oliva, *Filmová Itálie*, Praha: ČSFÚ 1984
Ljubomír Oliva, *Režiséři (Itálie)*, Praha: ČSFÚ 1987
Carlo Lizzani, *Dějiny italského filmu,* Praha: SPN 1959, zde do roku 1951, Lizzani výklad dovedl až do 70. let: Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano. Dalle origini agli anni Settanta*, Roma: Castelvecchi 2016
Mario Verdone, *Storia del cinema italiano*, Roma 1995
Tadeusz Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk: słowo/obraz teritoria 2009
stati a překlady Evy Zaoralové,
monografie režisérů, jejich rozhovory, články, knihy, scénáře atd.

Historický kontext

1815–1870: hnutí za sjednocení Itálie, vznik italského království.
1915–1918: první světová válka, Itálie bojuje na straně Francie a Británie.

Po národním obrození a sjednocení Itálie se inteligence zamýšlí, jak vytvořit nové umění. Fašismus se objevil na scéně jako jedno z řešení jak zajistit národní obnovu. Získal si část inteligence, včetně nejvlivnějšího literáta Gabriela d'Annunzia, a veřejnosti. Alternativa – komunismus – byla fašisty potlačena. Také komunisté (Antonio Gramsci) se zabývali otázkami kultury.

> Zde se nabízí otázka, co vlastně fašismus je. Je třeba poznamenat, že pojem fašismus má italský původ (fascio = hrst, otýpka, svaz, sdružení), brzy se však rozvinuly jiné národní „fašismy". Jakkoli historici rozlišují italský fašismus a německý nacismus jako dvě odlišné ideologie, převažuje v běžné komunikaci řazení obou směrů pod pojem fašismu. Takto uvažoval i německý historik Nick Nolte ve své knize *Fašismus ve své epoše*, do níž zahrnul francouzskou Action française, italský fašismus a německý národní socialismus.
>
> Ernst Nolte zvažoval definici:
> „Fašismus je antimarxismus, který usiluje o zničení protivníka prostřednictvím vytvoření radikálně protikladné a přece blízké ideologie a prostřednictvím použití téměř identických a přece charakteristicky přetvořených metod, stále však v nezlomném rámci nacionálního sebepotvrzení a autonomie."[1]
> A dodal:
> „Toto určení podstaty implikuje, že bez marxismu neexistuje žádný fašismus, že fašismus je komunismu současně vzdálenější i bližší než liberální antikomunismus, že nutně vykazuje minimálně tendenci k radikální ideologii, že o fašismu by se nemělo hovořit nikde tam, kde nejsou k dispozici alespoň náznaky organizace a propagandy srovnatelné s ‚marxistickou'."[2]
>
> Bulharský komunista Georgi Dimitrov definoval fašismus jako otevřenou teroristickou diktaturu nejreakčnějších složek finančního kapitálu.
>
> Britský historik Noël O′Sullivan definuje fašismus jako aktivistický politický styl, „který za nejvyšší dobro pro člověka považuje život nekonečného sebeobětování, prožitý v totální a militantní oddanosti národnímu státu, jež ho absorbuje, odsouvá stranou každý jiný předmět lidských citů a vyžaduje bezpodmínečnou oddanost fašistickému ‚vůdci', jehož libovolné rozhodnutí je konečným a určujícím ukazatelem dobrého a špatného v každé sféře národního života."[3]
> Základ fašistického světového názoru tvoří podle O'Sullivana: korporativismus (jako „třetí cesta" mezi kapitalismem a socialismem), permanentní revoluce (důraz na mýtus a dynamiku), vůdcovský princip, mesianistická koncepce vykupitelského poslání a „vytvoření soběstačného státu za pomoci plánu na ovládnutí světa".[4]

[1] Ernst Nolte, *Fašismus ve své epoše*, Praha: Argo 1999, s. 56.
[2] Tamtéž.
[3] Noël O′Sullivan, *Fašismus*, Brno: CDK 2002, s. 38.
[4] Tamtéž, s. 129.

Říjen 1922: Benito Mussolini, vůdce Národní fašistické strany, uskutečnil puč zvaný „pochod na Řím“ a král Viktor Emanuel III. ho pověřil sestavením vlády. Mussolini nastolil diktaturu, užíval titul „duce“ (vůdce), v roce 1926 obdržel od T. G. Masaryka Řád Bílého lva (obdivoval Jana Husa a československé legie), v roce 1935 obsadil Etiopii, poté podpořil Francisca Franca ve Španělsku, v roce 1936 se stal spojencem nacistického Německa, v září 1938 spolupodepsal Mnichovskou dohodu a roku 1940 vstoupil na straně Německa do války.
V červenci 1943 se na Sicílii vylodili spojenci. Král Viktor Emanuel III. nechal Mussoliniho zatknout. Němci však podnikli do Itálie invazi, Mussoliniho vysvobodili a zřídili na severu tzv. republiku Salò. Italská armáda věrná králi se postavila na stranu spojenců a proti Němcům a fašistům se rozvinulo mohutné partyzánské hnutí (odboj – la Resistenza) s účastí komunistů i dalších politických stran. 29. dubna 1945 se německé síly v Itálii vzdaly.
Roku 1946 se Itálie stala republikou. Volby v roce 1948 vyhráli křesťanští demokraté a vládli Itálii do 90. let. Jejich nejvýraznějším politikem byl Giulio Andreotti (1919–2013), jenž postupně vystřídal funkce ministra vnitra, ministra obrany, ministra zahraničních věcí, průmyslu, obchodu, financí a třikrát byl premiérem. Jako místopředseda vlády v letech 1947–1954 řídil filmovou politiku.
Z poválečné bídy se Itálie během deseti let vzpamatovala, sociální problémy ustoupily do pozadí a nastal tzv. ekonomický zázrak (miracolo economico).

Nejsilnější opoziční stranou byla do devadesátých let Italská komunistická strana (IKS) – Partito Comunista Italiano (PCI). Třetí stranou co do významu byla Socialistická strana, kterou v letech 1976–1993 řídil Bettino Craxi (1934–2000).
V sedmdesátých letech byla Itálie zmítána politickými a mafiánskými vraždami a atentáty, ultrapravicovým a ultralevicovým terorem, jenž vyvrcholil na jaře 1978, když ultralevicová teroristická organizace Rudé brigády (Brigate Rosse) unesla a zavraždila křesťanskodemokratického politika Alda Mora. Vypráví o tom film Marca Bellocchia ***Dobrý den, noci*** (2003).

> Mnozí filmaři měli blízko ke komunistické straně. Základy její ideologie položil filozof Antonio Gramsci (1891–1937), v letech 1924–1926 generální tajemník PCI. V roce 1926 byl uvězněn, ve fašistickém vězení onemocněl a zemřel nedlouho po svém podmínečném propuštění. Své myšlení vtělil do asi 3 000 stran svých *Sešitů z vězení*. Marxismus obohatil zejména svou teorií kulturní hegemonie, díky níž udržuje kapitalismus svoji kontrolu nad společností a vůči níž musí pracující lid rozvinout svoji vlastní kulturu. Gramsciho dílo je jedním ze zdrojů dodnes vlivného neomarxismu.
>
> Po Gramsciho uvěznění řídil PCI Palmiro Togliatti (1893–1964), jenž v padesátých letech rozvinul teorii tzv. polycentrismu v komunistickém hnutí, podle níž se strany neměly podřizovat jedinému (sovětskému) centru. Togliattiho nenadálé úmrtí (v Jaltě) italskou levicovou veřejnost zasáhlo, jak ukazují výjevy z jeho pohřbu.
> Pier Paolo Pasolini použil záběry z Togliattiho pohřbu ve své komedii ***Dravci a vrabci*** (1975). Malíř Renato Guttuso namaloval v roce 1972 slavný obraz *Pohřeb Togliattiho*, který se později objeví v závěru filmu Francesca Rosiho ***Ctihodné mrtvoly*** (1975).
>
> Po smrti Togliattiho byl generálním tajemníkem PCI (1964–1972) Luigi Longo (1900–1980), zasloužilý interbrigadista ze španělské občanské války, a po něm od roku 1972 charismatický Enrico Berlinguer (1922–1984), jenž se mj. postavil proti invazi vojsk Varšavské smlouvy do ČSSR. Po puči v Chile 11. září 1973 se snažil odvrátit podobný osud od Itálie a zahájil politiku tzv. historického kompromisu, založenou na spolupráci

komunistů s křesťanskými demokraty a setrvání členství Itálie v NATO. Za Berlinguerova vedení dosáhla PCI největší popularity, když ve volbách 1976 získala 34,37 % hlasů, vítězná Křesťanská demokracie 38,71 % a Socialistická strana 9,64 %.
V lednu 1977 vyšla kniha generálního tajemníka Komunistické strany Španělska Santiaga Carilla *Eurokomunismus a stát*, která vyvolala pobouření u sovětských ideologů. V březnu 1977 se v Madridu uskutečnila schůzka generálních tajemníků tři nejsilnějších komunistických stran západní Evropy: Enrica Berlinguera, Santiaga Carilla a Georgese Marchaise (Komunistická strana Francie). Shodli se na politice eurokomunismu, která znamenala odklon od vedoucí úlohy SSSR, ústup od myšlenky revoluce a diktatury proletariátu a příklon k politickému pluralismu.
Enrico Berlinguer přežil v roce 1973 autonehodu v Bulharsku. Při projevu v Padově v červnu 1984 jej zastihla nevolnost, upadl do kómatu a po třech dnech zemřel. Na jeho pohřeb vyslala KSSS svého muže číslo dvě Michaila Gorbačova.

Roku 1991 se PCI rozpadla na Levicové demokraty (Democratici di Sinistra) a eurokomunistickou Stranu komunistické obnovy (Partito della Rifondazione Comunista), od níž se roku 1998 odštěpila Strana italských komunistů (Partito dei Comunisti Italiani). Volební zisky Strany komunistické obnovy kolísaly od 90. let kolem 5%, Strana italských komunistů v různých koalicích dosahuje 2–3 %. Strana levicových demokratů se ucházela o voliče v koalici Olivovník a její zisky kolísaly kolem 20 %.

V devadesátých letech ovládl italskou politiku mediální magnát Silvio Berlusconi (1936–2023). Jeho pravicová strana Forza Italia vyhrála v roce 1994 volby a Berlusconi se stal (celkem třikrát) premiérem.

Periodizace vývoje italské kinematografie

Periodizace podle Giana Piera Brunetty:

1. Němý film 1895–1929
   a) Počátky
   b) Zrod a rozvoj produkčního systému (1905–1918)
   c) Poválečná krize
   d) Fašizace kinematografie ve 20. letech (1923–1929)

2. Kinematografie režimu 1929–1945

3. Od neorealismu k ekonomickému zázraku 1945–1959

4. Od ekonomického zázraku do 90. let 1960–1993

Výklad Tadeusze Miczky:

1. Sny o filmovém impériu (1901–1918)
2. Plátno vzpomínek
3. Fašistická propaganda a Itálie „bílých telefonů“
4. Souvislosti neorealistického přelomu (1939–1944)

5. Odstíny filmového realismu (1945–1955)
6. Kinematografie na rozcestí (1956–1959)
7. Boom po italsku (1960–1969)
8. Krize po italsku (1970–1979)
9. Rekviem po italsku (1980–1989)
10. Čas se zastavil v Cinecittà (1990–1999)

Výklad poválečného vývoje podle Drahomíry Olivové alias Miry Liehm:

1. Posedlost (1942–1944)
2. Lacrimae rerum (Slzy věcí – 1944–1948)
3. Neorealismus, akt II (1948–1953)
4. Těžká léta (1953–1959)
5. Zvrat (1959–1960)
6. Slavná šedesátá (1961–1969)
7. Proměnlivý obraz filmů (1970–1982)

Naše (pracovní) periodizace:

1. Raný film a éra kolosů
2. Dvacátá léta a počátek fašismu
3. Třicátá léta, fašistická propaganda
4. Úsvit neorealismu
5. Neorealismus (1945–1955)
6. Postneorealismus (1953–1959)
7. Zlatá šedesátá (1961–1969)
8. Návrat epiky (1969–1979)
9. Úpadek a manýra (1980–1989)
10. Oslabování pozice na trhu i na artové a festivalové scéně (1990–)

Raný film a éra kolosů

K rozvoji kinematografie byla Itálie svými přírodními, historickými a kulturními podmínkami stvořena; působilo přívětivé podnebí, antické památky, tradice opery, tradice herectví a divadla (commedia dell'arte), početné lidové publikum zvyklé na kočovná divadla pod širým nebem a levná pracovní síla.

Začátky jsou doloženy v různých centrech: Milán, Řím, Turín, Neapol.

Kinematografie se rozvíjí v několika žánrových směrech: uplatňují se komici, rozvíjejí se historické kolosy, realistický směr a směr orientovaný na „divy“ (herecké hvězdy).

Rozmach nastává kolem roku 1908, od roku 1909 se filmy prodlužují, z 250–300 metrů na 400–500 m (= asi 25 minut), v desátých letech už vznikají filmy celovečerní.

Jedním z prvních spektáklů bylo
Dobytí Říma (La presa di Roma, 1905), r. Filoteo Albertini, o dovršení italského sjednocení v roce 1870.

Již v roce 1908 vznikly první
Poslední dny Pompejí **(**Gli ultimi giorni di Pompeii), r. Arturo Ambrosio, Luigi Maggi.

Kolosy zažily rozmach v desátých letech, například:
Pád Tróje (La caduta di Troia, 1913), r. Giovanni Pastrone a Luigi Romasno Borgnetto
Poslední dny Pompejí (Gli ultimi giorni di Pompeii, 1913), r. Eleuterio Rodolfi
Quo vadis (1913), r. Enrico Guazzoni

Největší úspěch měla:
Cabiria (1914), r. Giovanni Pastrone
Jako scenárista byl uveden Gabríele d'Annunzio, jenž však prý jen napsal mezititulky a navrhl jména. Hrdinka má být obětována bohu ohně Molochovi v Kartágu. Hrdina Maciste ji zachrání. Film vynikl scénografickou invencí, monumentálním efektem masových scén, používaly se záběry z vozíku a makety. Film trval 3 hodiny a 20 minut. Hudbu, kterou složil Ildebrando Pizzetti, hrály v Miláně, Římě a Turíně sedmdesátičlenné orchestry.

Naturalistický a veristický směr

NINO MARTOGLIO (1870–1921) byl novinář, básník, dramatik a režisér. V jeho filmech někteří spatřují předzvěst neorealismu:

Ztraceni v temnotách aka ***Za věčné tmy*** (Sperduti nel buio, 1914). Podle dramatu Roberta Bracca a jeho vlastního scénáře. Život neapolské chudiny a skupiny boháčů. Nemanželská dcera prosté ženy potkává slepého zpěváka. Souběžně se líčí život knížete, který je zřejmě jejím otcem. Natočeno v klikatých uličkách Neapole. Carlo Lizzani popisuje snímek slovy:
„Bavlněné šatečky s kostkovaným vzorkem, těžké a lesklé vlněné pokrývky; pruhované kalhoty, měkké klobouky a slaměné klobouky povalečů…a konečně vyšlapané schody slepcovy komůrky a nehybné, strašné ještěrky na zdech vykřičené uličky.“[5]

Teresa Raquin (1915) podle Émila Zoly.

GUSTAVO SERENA (1881–1970)
Assunta Spina (1915)

Divismo

V desátých letech vznikl specifický star systém zvaný **„divismo“** od slova „diva“.
Nejpopulárnější divy byly LYDA BORELLI a FRANCESCA BERTINI.

LYDA BORELLI (1884–1959) se mezi roky 1913–1918 objevila ve čtrnácti hraných filmech. Často prý hrála svůdné ženy, které se nakonec otrávily.

[5] Carlo Lizzani, *Dějiny italského filmu,* Praha: SPN 1959, s. 19.

Debutovala na plátně ve slavném filmu
Ale má láska neumírá (Ma l'amor mio non muore, 1913), režírovala Maria Caserini.
Z dalších jmenujme např. snímek
Satanská rapsodie (Rapsodia satanica, 1917), r. Nino Oxilia podle básně Faustiana básníka Fausta Marii Martiniho o starší dámě z vysoké společnosti, která uzavře smlouvu s Mefistofelem, aby jí vrátil její mládí, ale pod podmínkou, že se nesmí zamilovat. To se jí samozřejmě nepodaří, a tak jí Mefisto vrací její stáří zpět a Albě nezbude než zemřít.

FRANCESCA BERTINI (1888–1985) vytvořila od roku 1908 až po ***Dvacáté století*** (1976) Bernarda Bertolucciho kolem 130 rolí, z nich asi stovku v letech 1911–1920.
Hrála například ve filmech Gustava Sereny ***Assunta Spina*** (1915) a ***Dáma s kaméliemi*** (La signora delle camelie, 1915) nebo v sérii ***Sedm smrtelných hříchů*** (I sette pecati capitali, 1918–1919), kterou nedávno rekonstruoval NFA.

Dvacátá léta a počátek fašismu

V roce 1924 vznikl ústav zvaný Istituto Luce (= zkratka z L'Unione Cinematografica Educativa, lúce zároveň znamená světlo). Úkolem Luce byla výroba vzdělávacích filmů. V roce 1926 byla Luce zestátněna. Od roku 1927 vyráběla týdeník ***Giornale Luce***.

Silácký otrok Maciste, jenž ve velkofilmu ***Cabiria*** zachraňuje Cabiriu, stal se hrdinou série filmů z desátých a dvacátých (a pak šedesátých) let. Do roku 1926 jej ztělesňoval BARTOLOMEO PAGANO (1878–1947). V němé éře vzniklo po ***Cabirii*** 26 filmů o Macistovi s výmluvnými názvy, např. ***Maciste bojovník*** (Maciste alpino, 1916), ***Maciste atlet*** (Maciste atleta, 1917), ***Maciste náměsíčník*** (Maciste sonnambulo, 1918), ***Macistova závěť'*** (Il testamento di Maciste, 1919), ***Macistovo putování*** (Il viaggio di Maciste, 1919), ***Maciste proti smrti*** (Maciste contro la morte, 1919), ***Zamilovaný Maciste*** (Maciste inamorato, 1919), ***Macistova pomsta*** (La rivincita di Maciste, 1921), ***Maciste proti Macistovi*** (Maciste contro Maciste, 1923), ***Maciste v pekle*** (Maciste all 'inferno, 1926) atd.

Třicátá léta, fašistická propaganda

Od konce dvacátých let zesiluje fašistický stát kontrolu nad filmovou výrobou. Vznikají hrané filmy otevřeně podporující fašistickou politiku. Prominentním režisérem režimu se stává

ALESSANDRO BLASETTI (1900–1987),
debutoval němým snímkem ***Slunce*** (Sole, 1929), o vysušování bažin, v němž kritika spatřuje vliv sovětské tvorby stejně jako propagaci fašistické ideologie.
Podobně vypadala následující ***Mateřská země*** (Terra madre, 1930) o návratu k půdě.

Blasettiho ***Stará garda*** (1931) je vzorový fašistický film o střetech fašistů a stávkujících socialistů v městečku roku 1922. Jako mnoho propagandistických filmů pracuje i tento s motivem smrti dítěte: dvanáctiletý Mario je zastřelen „rudým“ dělníkem (1h 07´). Film vrcholí patetickou scénou, ve které se fašisté přidávají k Mussoliniho „pochodu na Řím“ (1h 19´). Ve filmu je i scéna, ve které fašisté přinutí své protivníky vypít ricinový olej (36´–39´); propagandistické dílo tak v podstatě pravdivě zachytilo násilné jednání fašistů. Oficiální místa proto film příliš ráda neměla, režim se tvářil, že bojuje za dělníky, nikoli proti nim. Motiv nuceného pití ricinového oleje využil později Federico Fellini ve filmu ***Amarcord***.

Když láska procitá (Resurrectio, 1931) je první italský zvukový film.

1860 (1933) je historický spektákl o vylodění Garibaldiho na Sicílii:

Souboj národů (Ettore Fieramosca, 1938) je další bitevní velkofilm, tentokrát o bojovníkovi proti Francouzům na počátku 16. století.

Později se Blasetti stal jedním z předchůdců neorealismu, když natočil ***Čtyři kroky v oblacích*** (Quatro passi fra le nuvole, 1943). Jeho posledním dílem je španělsko-italsko-venezuelský velkofilm ***Simon Bolívar*** (1968) s Maximiliánem Schellem v titulní roli, promítaný (i u nás) na 70mm formátu.

MARIO CAMERINI (1895–1981)
působil v kinematografii od počátku 20. let, natočil i jeden kousek o Macistovi: *Maciste poti šejkovi* (Maciste contro lo sceicco, 1926).

Vynikl němým snímkem
Koleje (Rotaie, 1929), který měl ukázat hezké vztahy mezi lidmi ve fašistickém státě, ale zachytil zároveň běžný život, čímž se stal jedním z předchůdců neorealismu. Chudý mladík a jeho dívka se vezmou proti vůli svých rodin a plánují dvojsebevraždu. Ta se jim nepovede, na železniční stanici najdou peněženku, cestují vlakem a potkávají různé lidi.

Ve třicátých letech natáčel Mario Camerini komedie s Vittoriem De Sicou:
Muži, jací jsou darebáci! (Gli uomini che mascalzoni!, 1932)
Dám milión (Darò un milione, 1935) podle scénáře Cesara Zavattiniho. Milionář znechucený životem se pokusí o sebevraždu, zachrání ho ubožák. Milionář slíbí milion tomu, kdo vykoná šlechetný skutek, prochází se městem přestrojen za chudáka a kolem ubožáků vzplane soutěž v dobročinnosti.
Signor Max (Il signor Max, 1937), kolportér novin se dostane do světa boháčů.

Po dobytí Etiopie vytvořila fašistická kinematografie profilové propagandistické dílo ***Pád Kartága*** (Scipione l'Africano, 1937), režie: CARMINE GALLONE (1885–1973), podívanou se slony a masovými scénami. Dílo mělo povzbudit hrdost na imperiální slávu Říma, starořímský vojevůdce Scipio Africký byl koncipován jako předchůdce Mussoliniho.

Pro zábavnou produkci fašistické éry byly typické tzv. filmy **„bílých telefonů“** (telefoni bianchi). Jejich vzorem byly maďarské komedie ze třicátých let, ze šlechtického prostředí. Seznam filmů bílých telefonů na Wikipedii obnáší asi 150 titulů. Některé natočili renomovaní režiséři jako ALESSANDRO BLASETTI, MARIO CAMERINI nebo VITTORIO DE SICA.
Carlo Lizzani o filmech „bílých telefonů“ ve svých *Dějinách italského filmu* píše:

> „Bezduché stíny se pohybovaly na našich plátnech a mluvily jazykem, který by byl dnes úplně nesrozumitelný. Tyto stíny často oblékaly fraky nebo večerní úbory, jedly zvláštní pokrmy, vydávaly hlučné trylky, šlo-li o film se slavnými zpěváky, nebo si něžně šuškaly, jestliže jejich hrdinové byli mladí navonění první milovníci, vyrobení na míru v Cinecittà pro pobavení italských provincií. Byly to sádrové sochy, vzdálené na hony skutečného života, odloučené od všech opravdu lidských vlastností.“[6]

[6] Carlo Lizzani, *Dějiny italského filmu,* Praha: SPN 1959, s. 55.

Jedním z východisek byl pro filmaře počátkem čtyřicátých let styl tzv. **kaligrafismus** (calligrafismo). Kaligrafické filmy se obracely ke kultivovanému publiku, byly založeny na kvalitních literárních předlohách, typické pro ně byly kulturní odkazy, usilovaly o dokonalý formální výraz. Představiteli tohoto stylu byli například:

MARIO SOLDATI (1906–1999)
Malý starodávný svět (Piccolo mondo antico, 1940), podle Antonia Fogazzara.

RENATO CASTELLANI (1913–1985)
Výstřel (Un colpo di pistola, 1942) podle Alexandra Sergejeviče Puškina.

ALBERTO LATTUADA (1914–2005)
Jakoubek idealista (Giacomo l'idealista, 1942) podle románu Emilia de Marchi.

V srpnu 1932 se **v Benátkách** konal první, nesoutěžní ročník prvního **mezinárodního filmového festivalu**. Druhý ročník 1934 udělil mj. cenu za režii Gustavu Machatému (***Extase***).

Od roku 1934 řídil italskou kinematografii **LUIGI FREDDI** (1895–1977), jenž byl postaven do čela nově zřízeného Generálního ředitelství kinematografie (Direzione generale della cinematografia), s cílem podřídit filmovou výrobu fašistickému režimu.

29. ledna 1936 byl položen základní kámen k výstavbě filmového studia **Cinecittà** a 28. dubna příštího roku 1937 bylo studio otevřeno: poskytovalo šestnáct ateliérových pavilonů, bazén pro vodní scény, úřady, technické služby, restaurace.

V roce 1935 bylo v Římě založeno **Centro Sperimentale di Cinematografia**, coby teprve čtvrtá filmová škola na světě (po VGIKU v Moskvě 1919, ENS Louis-Lumière v Paříži 1926 a USC School of Cinematic Arts v Los Angeles 1929). O její založení se údajně zasloužil diktátorův syn VITTORIO MUSSOLINI (1916–1997), jenž byl vášnivým filmovým fanouškem. Na škole se mj. studovalo dílo marxistického teoretika Bély Balázse, Rudolfa Arnheima, filmy a teorie Sergeje Ejzenštejna a Vsevoloda Pudovkina.

V roce 1935 začal pod formálním vedením Vittoria Mussoliniho vycházet časopis ***Cinema***, kolem kterého působili např. Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Luchino Visconti.

V roce 1937 byla založena kritická revue ***Bianco e nero***.

Právě na Centro Sperimentale di Cinematografia a v časopisech *Cinema* a *Bianco e nero* roste kritické a teoretické podhoubí příštího neorealismu. Podle Giana Piera Brunetty měly ve třicátých letech intelektuální vliv také „americký mýtus“, „sovětský mýtus“ a „realistická cesta francouzského filmu“.

Úsvit neorealismu

Ve čtyřicátých letech nastává oživení, ruch mezi intelektuály, snaha "obnovit fašismus zevnitř".

Jádro intelektuální opozice tak vzniklo na oficiální půdě, doslova v lůně fašistického režimu.

> Poznámka: Jde o proces analogický pozdějším reformním pokusům za socialismu: sovětskému "tání" od roku 1953, resp. 1956, československému jaru 1968 a sovětské perestrojce od roku 1985. V autoritářských a totalitních režimech se stává, že se iniciátory změny stávají lidé, kteří s režimem dříve souhlasili a sloužili mu.

Termín **neorealismus** byl v italském intelektuálním prostředí údajně přítomen od roku 1928, kdy ho použil Ettore Lo Gatto v knize *Sovětská literatura* (Lettératura soviettista, 1928) k označení jistých tendencí v sovětské literatuře. První kapitola jeho knihy se skutečně jmenuje „O futurismu a neo-realismu".
Nemůže mít proto pravdu Georges Sadoul, když píše, že termín neorealismus použil poprvé kritik Umberto Barbaro roku 1943 v článku o francouzské kinematografii.
Ale podle Giuseppe Ferrary byl termín použit poprvé již koncem 19. století k charakteristice jistého proudu ve francouzské literatuře.

Ať tak, nebo tak, neorealismus přichází na scénu jako něco vytouženého, teoreticky připraveného, v diskusích promyšleného.

Přesto: Neorealismus jako směr se nezrodil organizovaně, nýbrž spontánně.

Lze rozeznat tři centra, tři ohniska neorealismu:
První skupina: Roberto Rossellini, Federico Fellini, scenárista Sergio Amidei.
Druhá skupina: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Sergio Amidei.
Třetí skupina se sdružila kolem filmu *Posedlost*: Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani.

Zamyslíme-li se nad názory, které tato tři ohniska reprezentují, všimneme si, že filmy první skupiny inklinují ke křesťanství, filmy druhé vyjadřují sociální cítění (avšak do úrovně, řekli bychom u nás, sociálně-demokratické), zatímco třetí skupinu tvoří komunisté.

Neorealismus ohlašují tři filmy z čtyřicátých let:

Čtyři kroky v oblacích (Quatro passi fra le nuvole, 1943), r. Alessandro Blasetti, scénář: Cesare Zavattini. Příběh obchodního cestujícího, který se setká s těhotnou a opuštěnou dívkou.
Drahomíra Olivová napsala: „Blasetti vede svého hrdinu po zaprášených cestách Itálie, vozí ho v otlučených autobusech a ve špinavých vlacích a dává mu mluvit s lidmi, ve kterých mohl mnohý divák poznat sama sebe."[7]

Děti se na nás dívají (I bambini ci guardano, 1943), r. Vittorio De Sica.
Rozvrat buržoazní rodiny očima dítěte. Chlapec těžce nese, že jeho matka má milence. Rozhodne se prchnout za tatínkem ve vzdáleném městě, málem ho přejede vlak...

[7] Drahomíra Olivová, *Film velkých nadějí*, Praha: Orbis 1963, s. 34.

Carlo Lizzani napsal: „Je tu maloměšťácká rodina, jejíž obyčejné starosti, šedivý život a hořkost svárů nám nechávají jako kouzlem zapomenout na ‚mužnou' atmosféru žádanou Mussolinim a vyvracejí tak morální kázání vedoucích představitelů režimu o zdravém a pevném charakteru typické fašistické rodiny."[8]

Posedlost (Ossessione, 1942), r. Luchino Visconti. Podle románu amerického spisovatele Jamese Caina *Pošťák zvoní vždy dvakrát.*
Carlo Lizzani napsal: „Silnice a slunné stráně Emilie, vznešený proud Pádu a jeho břehy prodlužující se až k nekonečnému obzoru, klikaté cesty a náměstíčka venkovských měst, ve kterých se hemží kupci a kola, trh pod širým nebem, vzdušná hra anconských schodů – to je několik prvků, které dodávají filmu perspektivy a nezvyklý dech. […] Hospody při venkovských silnicích, malé hotely posledního řádu s bílými pokojíky, vozy třetí třídy s dřevěnými sedadly, policejní kanceláře s holými, jen obílenými stěnami, se smutným nábytkem… V tomto prostředí a v této krajině se rozvíjí děj nabitý vášnivostí, přerušovaný dramatickými konflikty, plný zvratů a srážek: je to opravdový úder vedený proti voskovému muzeu fašistické kinematografie, je to letní bouře, která osvěžuje a jediným závanem smetá zdaleka prach."[9]

Jak definovat neorealismus?

První, co mne napadne, je definice, kterou si pamatuji z 23. MFF v Karlových Varech, pronesl ji Giuseppe De Santis na Volné tribuně a zněla asi takto: „Neorealismus je specifická filmová forma italského antifašismu."

Paolo Taviani o osmnáct let dříve na 14. MFF v Karových Varech na Volné tribuně pravil:

> „Neorealismus vznikl ze skutečnosti, schematizované v dobru a ve zlu, v okamžiku přestřelky. Tedy z přestřelky mezi fašismem a antifašismem, mezi válkou a bezprostředně poválečnou dobou. Neorealismus nám vytváří filmy bojující, mluví bezprostředními přímými, i když prostými a celkovými výrazy. Ale vytváří proud, vytváří společné dědictví. Dnes už však není tato doba."[10]

Mario Verdone vymezuje neorealismus časově a historicky:

> „Neorealismus vzniká a rozvíjí se v Itálii v době kolem druhé světové války. Zahrnuje reálné a dokumentární prvky, nakolik se na realitě zakládá. Jeho jednoduché technické prvky korespondují s nedostatkem prostředků, s nezbytností uchýlit se k reálnému prostředí a k obsazení ‚typů' namísto ‚herců', jednak kvůli výrazu, ale i proto, že herci, kteří hráli hrdiny a byli hvězdami za předchozího režimu, se nemohli stát vůdci nového světa, jenž povstal z trosek.
>
> Ale chudoba prostředků nevedla ke špatným výsledkům: naopak, vynutila si prostotu a upřímnost, které se staly silnými stránkami neorealismu.
>
> Definice zahrnuje *sborové* prvky – v neorealismu často nesledujeme individuální příběh, ale příběhy kolektivní: partyzánů, žen, které po válce strádají, a veterány, chudé lidi, kteří chtějí ‚žít v míru'. A konečně novinka v italské kinematografii: prvek *kritiky*, jenž dosud v naší produkci nebyl přítomný: konstruktivní stanovisko, které odhaluje jizvy a nejenže o utrpení nemlčí, ale navrhuje řešení."[11]

[8] Carlo Lizzani, *Dějiny italského filmu,* Praha: SPN 1959.
[9] Tamtéž.
[10] Jiří Havelka, *Kam spěje film 1964? Volná tribuna na XIV. MFF Karlovy Vary*. Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964, s. 118–119.
[11] Mario Verdone, *Storia del cinema italiano*, Roma 1995, s. 34, (volný překlad rbl).

Jean-Paul Sartre údajně definoval neorealismus ironickým bonmotem: „Kompromis mezi kritickým realismem a cenzurou."

Mira Liehm se hlásila k „deseti bodům neorealismu", které v roce 1952 uveřejnil pařížský časopis *Films et documents:*

„1. Poselství: pro italské filmaře je kinematografie cestou k vyjádření a sdělení pravdivého smyslu tohoto světa.
2. Náměty jsou inspirovány skutečnými událostmi; velké historické a sociální problémy jsou řešeny z pohledu obyčejných lidí.
3. Smysl pro detail jako prostředek autentizace.
4. Smysl pro masy a schopnost přistihnout je nebo manipulovat jimi před kamerou (De Santis, Visconti): postavy jsou zachycovány ve svém vztahu k masám.
5. Realismus, ale realita je filtrována velmi jemnou citlivostí.
6. Pravdivost herců, často neprofesionálních.
7. Pravdivost výpravy a odmítnutí ateliéru.
8. Pravdivost osvětlení.
9. Kamera připomínající reportážní styl, akcentující dojem pravdy.
10. Extrémně volná kamera, jejíž nevázané pohyby umožňuje použití postsynchronů."[12]

Tradičně bývá neorealismus definován svými hrdiny (partyzáni, dělníci, rolníci, chudina, nezaměstnaní), svými náměty (antifašistický odboj, chudoba a nezaměstnanost v poválečné Itálii) a úspornými výrazovými prostředky (natáčení v reálu, obsazení neherců). Tyto atributy ale nemusí být ve filmu přítomny všechny společně: některé „kanonické" neorealistické filmy obsahují ateliérové scény a účinkují v nich profesionální herci.

Už jsme naznačili rozlišení tří center neorealismu podle názorové orientace na směr, řekněme, křesťanský, dále „sociální", a komunistický.
Podívejme se nyní na jejich hlavní tvůrce.

ROBERTO ROSSELLINI (1906–1977)

reprezentuje křesťanskou větev neorealismu:

„Můj osobní neorealismus není nic jiného než morální stanovisko: láska k bližnímu."[13]

Jeho otec postavil v Římě kino Barberini. Mladý Roberto Rossellini chodil často do kina, pracoval jako novinář, u filmu začal pracovat jako zvukař a osvojoval si různé pomocné filmařské profese. V letech 1936–38 natáčel krátké snímky spíše amatérského rázu.

Jeho první celovečerní filmy sloužily fašistické propagandě a řídily se příkazem autenticity: zachytit válečný život, jaký je. Tak jak tyto zásady rozvíjel námořník, scenárista, režisér a šéf Filmového střediska ministerstva námořnictva (Centro Cinematografo della Marina)

[12] Mira Liehm, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, 1984, s. 131–132.
[13] Ljubomír Oliva, *Filmová Itálie*, Praha: ČSFÚ 1984, s. 16.

FRANCESCO DE ROBERTIS, jenž natočil mj. drama *Uomini sul fondo* (Muži na dně, 1941) o posádce ponorky. Důležité byly v jeho filmu dokumentární prvky, zachycující skutečný život námořníků, v čemž někteří (včetně Rosselliniho) později spatřovali předzvěst neorealismu.

Vittorio Mussolini vzpomínal na mladého Roberta Rosselliniho jako na oblíbeného bonvivána, jenž miloval ženy a pozemské požitky.

Roberto Rossellini zaměstnával u svých filmů členy vlastní rodiny, například jeho mladší bratr RENZO ROSSELLINI (1908–1982) skládal k jeho filmům hudbu.

Roberto Rossellini se podílel na scénáři a asistoval u fašistického propagandistického filmu ***Hrdinný letec*** (Luciano Serra pilota, 1938), který režíroval GOFFREDO ALESSANDRINI. Film o pilotovi, který se zúčastnil tažení v Etiopii, byl na festivalu v Benátkách 1938 vyznamenán Mussoliniho pohárem za nejlepší italský film.

Režijním debutem Roberta Rosselliniho byla

Bílá loď (La nave bianca, 1941), natočená pod supervizí Francesca De Robertise v jeho Centro Cinematografo della Marina: válečné melodrama s bitevními námořními scénami o námořním topiči Augustovi, jenž si dopisuje s Elenou, kterou ale osobně nezná (mladé vlastenky psaly vojákům). V bitvě na moři je Augusto zraněn a transportován na plovoucí lazaret, kam náhodou Elena nastoupila jako dobrovolná zdravotní sestra, takže se dostane do její péče. Díky polovině medailonu, kterou mu poslala v dopise, identifikuje ona jeho, potom i on ji. V „chorální" kompozici svého filmu viděl Rossellini později jeden z principů neorealismu.

Pilot se vrací (Un pilota ritorna, 1942) podle námětu Vittoria Mussoliniho byl akčním válečným dramatem z italsko-řecké války 1940–1941: italský letec (Massimo Girotti) padne do řeckého zajetí, podaří se mu uniknout, nastoupit do britského letadla, ale je z italské strany zasažen, podaří se mu však přistát ve své vlasti.

Následoval

Muž s křížem (L'uomo della croce, 1942), antikomunistické drama o italském polním kurátovi na východní frontě na Ukrajině, projevujícím křesťanskou lásku vůči vojákům i místním vesničanům. Věnováno památce fašistického kněze otce Reginalda Giulianiho, jenž se účastnil bojů v první světové válce, Mussoliniho „pochodu na Řím", zúčastnil se afrického tažení a padl v lednu 1936 v boji v Etiopii.

Filmy ***Bílá loď***, ***Pilot se vrací*** a ***Muž s křížem*** jsou označovány za Rosselliniho „fašistickou trilogii".

V červenci 1943 byl Benito Mussolini svržen. Roberto Rossellini prožívá vnitřní přelom a přidává se k odboji.

Začíná pracovat na filmu

Touha (Desiderio), údajně pod silným vlivem filmu Luchina Viscontiho ***Posedlost***. Na scénáři ***Touhy*** se podílí mj. Giuseppe De Santis a hraje v ní hlavní představitel z filmů ***Pilot se vrací*** a ***Posedlost*** Massimo Girotti. Rossellini natáčí v reálu, mezi železničáři a dělníky, improvizovaně, uprostřed bouřlivých událostí, děj je následně přenesen do hor. Švadlena Paola, dcera železničáře, se ve městě stala prostitutkou. Zamiluje se do ní květinář Giovanni, jenž o její profesi neví. Paola se vrací do rodné vesnice, Giovanni

žádá o její ruku, ale zamiluje se do ní Nando, nový manžel její sestry Anny, a zároveň ji vydírá její dávný svůdce Riccardo. Rossellini ale od filmu odstoupil a dokončil jej MARCELLO PAGLIERO. Film měl premiéru v květnu 1946, cenzura ho pak zkrátila z 85 na 73 minuty, kvůli jedné poloobnažené scéně.

Od roku 1944 pracoval Rossellini na veledíle neorealismu:

Řím otevřené město (Roma città aperta, 1945).

Scénář: Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Federico Fellini, Ferruccio Disnan, Celeste Negarville, Roberto Rossellini (poznámka: pro italský neorealismus jsou typické početnější scenáristické týmy). Ukázky ze scénáře česky: *Film a doba* 1975, č. 4.

Hrají: Anna Magnaniová (Pina), do role kněze obsazen „proti typu" komik Aldo Fabrizi, do role komunistického odbojáře režisér Marcello Pagliero.

Termín „otevřené město" dle válečného práva znamená, že město není bráněno a nesmí být bombardováno. Za otevřené město byl Řím prohlášen 14. srpna 1943 italskou vládou. Po svržení Mussolliniho v červenci 1943 se v září 1943 Říma zmocnili Němci. Město bylo osvobozeno americkou armádou 4. června 1944. Nedlouho poté začaly přípravy filmu.

Na jeho koncepci a realizaci se shodly všechny čtyři hlavní politické proudy odboje, sdružené ve Výboru národního osvobození: komunisté, socialisté, křesťanští demokraté a liberálové. Komunista Carlo Lizzani hovořil později o jistém překvapení a nedůvěře odbojářů, že natočení tak důležitého filmu bylo svěřeno donedávna prominentnímu režisérovi fašistického režimu.

Původně měl vzniknout středometrážní snímek o knězi Morosinim, děj se ale začal rozšiřovat, přibývaly postavy, vznikl „chór odboje". Natáčelo se za pochodu, ještě za pokračující války, od ledna 1945 (dle Miry Liehm vznikly první záběry již na počátku roku 1944, tedy hluboko ještě za německé okupace) v ulicích, ateliéry byly v troskách, kamery ukořistěné od Němců, surovina získávána nahodile (dle některých pramenů se natáčelo na duplikátní negativ, dle jiných na „prošlou" surovinu). Výsledek: atmosféra syrovosti.

Carlo Lizzani v *Dějinách italského filmu* píše: „Duchovní a komunista bojují společně za stejnou věc. Za nimi se dává do pohybu celá lidová římská čtvrť, se svými velkými, ubohými činžáky, vlastním způsobem života, kdy historie každého jedince je historií všech, kde jsou společné utrpení, naděje a radosti."[14]

Nepřehlédnutelný tvůrčí podíl měl na filmu Federico Fellini jako spoluscenárista a asistent režie. Připisují se mu některé humorné motivy, které ve filmu, navzdory tragickému ladění, jsou, například gag s předstíráním umírání po ráně pánvičkou.

Film byl do italských kin uveden na podzim 1945, těšil se značnému diváckému úspěchu, dostal se do USA a měl tam velký úspěch a na 1. MFF v Cannes 1946 získal jednu z jedenácti Velkých cen.

Film *Řím otevřené město* ukázal světu, že Italové nebyli jen fašisté, ale že měli i agilní a hrdinný odboj. Domácímu publiku ukázal možnost spolupráce mezi křesťany a komunisty.

[14] Carlo Lizzani, *Dějiny italského filmu,* Praha: SPN 1959.

Poté Roberto Rossellini natočil ještě lepší film

Paisà (1946), slovo z názvu označuje krajana, venkovana, našince. Šest příběhů z osvobození Itálie: 1. Vylodění na Sicílii. 2. Neapol, setkání chudého chlapce s černošským vojákem. 3. Řím, voják Fred se zamiluje do krásné Francescy, a když se po půlroce vrátí, opilý se zpovídá prostitutce, aniž si všimne, že ona je tou vytouženou dívkou. 4. Florencie, příběh anglické ošetřovatelky. 5. Františkánský klášter v kraji Emilia Romagna, kde najdou útočiště tři polní kuráti různých konfesí: katolík, protestant, žid. 6. Močály pádské delty, boj partyzánů proti Němcům. (Poznámka rbl: epizoda pracuje s vodním živlem podobně sugestivně jako Tarkovského ***Ivanovo dětství***, 1962.)

Spoluscenáristou a asistentem byl Federico Fellini, jenž vzpomínal: „Rossellini hledal, sledoval svůj film přímo v ulicích, spolu s tanky spojenců, které projížděly na metr od nás, spolu s lidmi, kteří jásali a zpívali v oknech, v tom hemžícím se lazaretu Neapole."

Německo v roce nultém (Germania anno zero, 1947). Roberto Rossellini opět pracuje improvizovaně. Zajímá ho smýšlení Němců, portrétuje německou duši po porážce. Hrdinou je německý hoch, vychovaný v nacistickém duchu, jenž uprostřed trosek Berlína neunese výčitky svědomí za vinu národa. Část kritiky film nepřijala, naopak Giuseppe Ferrara jej považuje za vynikající.

Řím otevřené město, ***Paisà*** a ***Německo v roce nultém*** tvoří takzvanou antifašistickou trilogii Roberta Rosselliniho, protějšek jeho trilogie fašistické.

Roberto Rossellini se ale ocitá v tvůrčí krizi, neorealismus mu už nevyhovuje. Zdá se mu, že věcnou stránku světa poznal dostatečně, nyní ho zajímá stránka duchovní. Odvrací se od jednoho realismu, přiklání se k teologickému poznání. Podle Giuseppe Ferrary se z jeho filmů vytrácí místní a etnická specifika, atmosféra, konkrétnost času. Realita mu slouží jako dekorativní pozadí. Tíhne k abstrakci, z postav se stávají stíny.

Na počest Anny Magnaniové, s níž navázal milostný vztah, natočil Rossellini snímek

Láska (L'amore, 1948) o dvou povídkách: *Lidský hlas* a *Zázrak.*

První povídka, podle Jeana Cocteaua, předvádí dlouhý telefonní rozhovor.

Ve druhé, podle námětu Federica Felliniho, hraje Anna Magnaniová pobožnou pastýřku, jež se setkává s tulákem, kterého považuje za svatého Josefa, hraje ho Federico Fellini:

Nové období v Rosselliniho životě a tvorbě zahájila švédská, v té době již americká herečka Ingrid Bergmanová, když mu v roce 1948 napsala dopis:

„Drahý pane Rossellini, viděla jsem Vaše filmy *Řím, otevřené město* a *Paisà* a velmi se mi líbily. Jestli potřebujete švédskou herečku, která mluví výhradně anglicky, nezapomněla německy, není jí téměř rozumět, mluví-li francouzsky, a italsky umí jen ‚miluji tě', jsem připravena přijet do Itálie a pracovat s Vámi."

Místopředseda vlády křesťanských demokratů Giulio Andreotti se v té tobě pokouší spolu s dominikánským mnichem a katolickým kritikem Félixem Morlionem iniciovat tzv. katolický neorealismus.

Výsledkem jsou dva filmy Roberta Rosselliniho, na jejichž scénáři se Félix Morlion podílel:

Stromboli, země Boží (Stromboli, terra di Dio, 1949): Ingrid Bergmanová hraje Litevku, která se provdá do Itálie, žije na ostrově Stromboli, hnusí se jí místní styl života, štítí se rybářů a po výbuchu sopky Stromboli chce uprchnout z manželství. U kráteru sopky nakonec zažívá pokoru a mystické osvícení.

František, prosťáček Boží (Francesco, giullare di Dio, 1950) obsahuje jedenáct zábavných příběhu ze života svatého Františka a jeho spolubratra, prosťáčka Ginepra.

Pozn. rbl: Předposlední epizoda „kde je dokonalá radost" našla odraz v proslulém kubánském filmu Tomáse Gutiérreze Aley ***Poslední večeře*** (La ultima cena, 1976). Rosselliniho přístup k legendám o svatém Františkovi ovlivnil také styl Piera Paola Pasoloniho v ***Evangeliu sv. Matouše*** (1964) a v komedii ***Dravci a vrabci*** (1965), kde je rovněž františkánská epizoda.

Ač jsou Rosselliniho díla, zejména *Řím, otevřené město* a *František, prosťáček Boží*, ale i jeho dramata s Ingrid Bergmanovou a pozdní snímky o apoštolech a Ježíšovi, často vnímány a zkoumány jako příklady duchovních filmů, on sám se k víře nehlásil a zdůrazňoval, že je ateista.

Poté natočil Rossellini další velký film s Ingrid Bergmanovou:

Evropa 51 (Europa 51, 1952)

o dobře situované měšťačce, jejíž nezletilý syn z nedostatku pozornosti v buržoazní rodině spáchá sebevraždu. Zdrcená hrdinka se sbližuje s prostými lidmi, rodina ji nechápe. Jednu z prostých žen ztělesnila Giulietta Masinová.

Poznámka: filmy *Stromboli* a *Evropa 51* zmiňuje Gilles Deleuze v druhém díle své práce *Film 2. Obraz-čas.*

Alegorický snímek

Stroj na zabíjení zlých (La machina ammazzacattivi, 1952) o muži, jenž obdrží od ďábla fotoaparát usmrcující lidi, jejichž snímky pořídí, a raději ho vrátí – měl smůlu: začal se natáčet v roce 1948, asistenti ho dokončili 1951 a uveden do kin byl až v roce 1952.

Cesta po Itálii (Viaggio in Italia, 1953) ukázala anglickou manželskou dvojici ve vztahové krizi, hrají Ingrid Bergmanová a George Sanders.

Další filmy:

Kde je svoboda? (Dov'è la libertà…?, 1954) o muži, který je po propuštění z vězení natolik zklamán svými bližními, že se rozhodne do vězení se vrátit, v hlavní roli komik Totò.

Jana z Arcu na hranici (Giovanna d'arco al rogo, 1954) vznikla podle oratoria Paula Claudela a Arthura Honeggera jako Rosselliniho první barevný film, s Ingrid Bergmanovou v hlavní roli.

Strach (La paura, 1954), poslední film s Ingrid Bergmanovou, podle stejnojmenné novely Stefana Zweiga, o rozpadajícím se manželství vinou manželčiny nevěry.

Indie (India: Matri Bhumi, 1959), barevný esej s hranými prvky, jímž se Rossellini chtěl vrátit k neorealistickým východiskům. Podle Giana Piera Brunetty nejde ani o sociologickou studii, ani o dokument, ani o fikční film. Rossellini vidí v Indii civilizaci vzájemného respektu a tolerance, příklad mezilidského bratrství v současném rozděleném světě.[15]

Na konci padesátých let přichází velký návrat Roberta Rosselliniho do přední pozice, snímek, jenž ohlašuje obrodu italské kinematografie poté, co neorealismus počátkem padesátých let vyčerpal svou sílu:

Generál della Rovere (Il generale della Rovere, 1959). Na MFF v Benátkách 1959 získává Zlatého lva sv. Marka (společně s filmem Maria Monicelliho ***Velká válka***). Vittorio De Sica v hlavní roli podvodníčka, kterého nacisté přemluví, aby se vydával za předáka odboje a dělal pro ně udavače. Hrdina tuto identitu ale nakonec hrdě přijímá a jde pod cizím jménem na popraviště.

Následující, opět válečný opus soutěžil na 12. MFF v Karlových Varech a Roberto Rossellini získal Zvláštní cenu za režii:

Byla noc v Římě (Era notte a Roma), příběh tří válečných zajatců, sovětského, amerického a britského, které ve svém římském bytě skrývá mladá žena, jež je seznámí s komunistickým odbojem. Hrají: Sergej Bondarčuk, Leo Genn, Peter Boldwin, Giovanna Ralliová, Renato Salvatori aj.

Následovala úspěšná barevná koprodukce s Francií o Giuseppe Garibaldim
Ať žije Itálie (Viva l'Italia, 1961)

a výpravné kostýmní barevné melodrama podle Stendhalovy povídky o mladé šlechtičně zamilované do skrývajícího se karbonáře, opět v koprodukci s Francií, ***Vanina Vanini*** (1961), v hlavní roli Sandra Milo a Laurent Terzieff. Dílo se snaží filmovými prostředky, mizanscénou a dlouhými dialogy, tlumočit výsměšnou ironii Stendhalovy prózy, ale nakonec – na rozdíl od ní – končí pateticky: Vanina nevstoupí do konvenčního manželství s nudným nápadníkem ze své společenské vrstvy, ale odejde do kláštera.

Poté komedie ***Černá duše*** (Anima nera, 1962).

V roce 1963 přispěl Rossellini povídkou ***Cudnost*** do významného povídkového filmu ***RoGoPaG***.

Pak se Rossellini od kinematografie odvrátil a natáčel především pro televizi vzdělávací pořady: ***Činy apoštolů*** (1968), ***Sokrates*** (1970), o Pascalovi, sv. Augustinovi, Descartesovi atd. Byl přesvědčen, že éra kinematografie skončila. Kladl si za cíl vysvětlovat lidem srozumitelně kulturní pojmy, být didaktický. Inspiroval se přitom Janem Amosem Komenským. Odmítal fabulaci. Za nejvhodnější médium považoval televizi. O postfašistické Itálii natočil ***Rok jedna*** (Anno uno, 1974), kde je ústřední postavou křesťanskodemokratický politik Alcide De Gasperi, o Ježíšovi film ***Mesiáš*** (Il messia, 1975).
Připravoval i filmy o Karlu Marxovi a Janu Amosu Komenském, pročež v létě 1976 navštívil ČSSR, kde pravil:

[15] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959*, Roma 1993, s. 424–425.

> „Je třeba hledat a najít způsob, jak učit lidi samostatně, tvůrčím způsobem myslet. To chtěl i J. A. Komenský a o něco podobného bych se chtěl pokusit i já. Proto jsem například opustil film a začal natáčet pro televizi. Ta totiž má právě ve svém, řekl bych osvětovém poslání ty největším možnosti.“[16]

Projekt o Karlu Marxovi už Rossellini nestihl dokončit.

> Poznámka rbl: V poznávání díla Roberta Rosselliniho jsme u nás neměli štěstí. Za Protektorátu se tu promítaly jeho fašistické filmy *Bílá loď* a *Muž s křížem*. Po únoru 1948 se oficiální vztahy s italskou kinematografií na několik let přerušily, takže filmy *Řím, otevřené město* a *Paisà* se v našich kinech nehrály. Přijatelná nebyla ani křesťansky orientovaná Rosselliniho tvorba z padesátých let. V ČSSR jsme pak mohli vidět tři režisérovy pozdní opusy *Generál della Rovere, Byla noc v Římě* a *Vanina Vanini.* Po roce 1989 se ve zdejší televizi vysílaly méně významné snímky *Kde je svoboda* a *Černá duše*, nakonec i *Řím, otevřené město* a *Německo v roce nultém. Paisà* se prodávala v Levných knihách na DVD.
> Dílo Roberta Rosselliniho tedy nezapustilo v českém a slovenském cinefilním prostředí takové kořeny jako tvorba Federica Felliniho, Michelangela Antonioniho, Luchina Viscontiho a Piera Paola Pasoliniho, neboť jsme nemohli vidět jeho nejlepší filmy v jejich době. Pro italské prostředí je ale Rossellini podobným velikánem jako De Sica, Fellini, Visconti nebo Antonioni, přestože jeho filmografie zahrnuje i slabší kousky a v éře „zlatých šedesátých“ přestal tvořit hrané filmy pro kina.

Mezi neorealistické tvůrce sociálně soucitné orientace jsme zařadili Cesara Zavattiniho a Vittoria De Sicu, kteří své nejlepší filmy vytvořili ve vzájemné spolupráci.

CESARE ZAVATTINI (1902–1989)

> „Díky své stálé přítomnosti a vyzařování intelektuální energie ve všech směrech fungoval Cesare Zavattini jako sdružovací bod, kontrolní a třídicí středisko, kmotr a ošetřovatel, první motor a převodový řemen.“[17]

Od roku 1928 působil jako novinář a spisovatel. Podílel se na scénářích k více než 70 filmům, souběžně publikoval prózy.

Jako scenárista debutoval komedií ***Dám milión*** (Darò un milione, 1935), režie Mario Camerini, v hlavní roli Vittorio De Sica, viz výše.

Napsal scénář ke dvěma filmům z roku 1943, které bývají považovány za předzvěst neorealismu: ***Čtyři kroky v oblacích*** (Quatro passi fra le nuvole, 1943), režie Alessandro Blasetti; ***Děti se na nás dívají*** (I bambini ci guardano, 1943), režie Vittorio De Sica.

Zavattini se podílel na scénářích dalších neorealistických i postneorealistických filmů:

[16] Miroslav Courton, „Umělec a filozof. Hovoří Roberto Rossellini“, *Rudé právo*, 8. 7. 1976, r. 56, č. 161, s. 5.
[17] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959*, Roma 1993, s. 269.

Děti ulice režie Vittorio De Sica
Tragický hon režie Giuseppe De Santis
Zloději kol režie Vittorio De Sica
Zázrak v Miláně režie Vittorio De Sica
Řím v jedenáct hodin režie Giuseppe De Santis
Umberto D režie Vittorio De Sica
Střecha režie Vittorio De Sica

Horalka režie Vittorio De Sica
Včera, dnes a zítra režie Vittorio De Sica
Slunečnice režie Vittorio De Sica
Zahrada Finzi Continiů režie Vittorio De Sica**,** atd.

V letech 1959–1961 pomáhal Cesare Zavattini Kubánskému filmovému institutu (ICAIC) při počátcích kubánské revoluční kinematografie. Ke spolupráci jej pozvali její zakladatelé Tomás Gutiérrez Alea a Julio García Espinosa, kteří předtím studovali v Římě na Centro Sperinentale di Cinematografia. Zavattini se podílel na scénáři ke druhému celovečernímu snímku Julia Garcíi Espinosy *Pedro odchází do Sierry* (El joven rebelde, 1961).[18]

V ročnících 1958 a 1968 byl Zavattini členem poroty MFF v Karlových Varech.

Na sklonku kariéry debutoval jako režisér televizní komedií ***Pravdáááá*** (La veritaaaà, 1982), kde i hrál hlavní roli.

myšlenek Cesara Zavattiniho:

> „Ohromující touha této kinematografie vidět, analyzovat, její hlad po skutečnosti, je aktem konkrétního uctění jiných lidí, toho, co se děje a existuje v tomto světě. A právě to, mimochodem, odlišuje „neorealismus“ od americké kinematografie. Ve skutečnosti je americká pozice antitezí naší pozice: zatímco nás zajímá realita kolem nás a chceme ji poznat přímo, realita v amerických filmech je nepřirozeně filtrována, „vyčištěna“ a jednou nebo dvakrát předělána. Nedostatek filmových námětů vede v Americe ke krizi, ale pro nás je taková krize nemožná. Nelze mít námětovou nouzi při 52 tématech Cesara Zavattiniho, když je skutečnost stále tak bohatá. Kterákoli denní hodina, kterékoli místo, kterákoli osoba jsou námětem pro vyprávění, pokud je vypravěč schopen pozorovat a osvětlovat všechny tyto kolektivní prvky zkoumáním jejich vnitřní hodnoty.
>
> Žena si jde koupit boty. Na základě této výchozí situace je možné postavit film. Vše, co musíme udělat, je objevit a pak ukázat všechny prvky, které tvoří toto dobrodružství, ve všech jeho banálních „všednostech“, a ty budou hodny zájmu a dokonce se stanou „spektakulárními“. Ale stanou se spektakulárními nikoli pro svou výjimečnost, ale pro své *normální* vlastnosti; ohromí nás zobrazením tolika věcí, které se dějí každý den před našima očima, věcí, jichž jsme si dříve nevšimli.
> Dosáhnout tohoto výsledku by nebylo snadné. Vyžadovalo by to intenzitu lidské vize jak od tvůrce filmu, tak ze strany publika. Otázka zní: jak dát lidskému životu v každé minutě jeho historický význam.

[18] Při tom se ukázaly limity neorealistické metody. Po krátkém období, kdy kubánští filmaři získávali zkušenosti ve spolupráci se zahraničními tvůrci a při koprodukcích, vyvinuli v letech 1966–1971 fascinující národní styl.

Hlavní obvinění zní: *neorealismus bídu jenom ukazuje.* Ale neorealismus může a musí bídě čelit. Začali jsme bídou z jednoduchého důvodu, že je to jedna z nejživějších skutečností našeho času, a vyzývám každého, ať dokáže opak. Věřit nebo předstírat víru, že když uděláme půl tuctu filmů o bídě, vyřešíme problém, by byla velká chyba. Jako kdybyste věřili, že když máte zorat celou zemi, můžete se posadit po prvním akru.
Tématu bídy, bohatých a chudých, může člověk věnovat celý svůj život. Sotva jsme začali. Musíme mít odvahu prozkoumat všechny podrobnosti. Pokud bohatí ohrnují nos nad *Zázrakem v Miláně*, můžeme je jen poprosit o chvíli strpení. *Zázrak v Miláně* je jenom pohádka. Zůstává stále hodně k vyslovení. Ocitl jsem se mezi bohatými, nejen proto, že mám nějaké peníze (což je jen nejzjevnější a bezprostřední aspekt bohatství), ale protože jsem též v postavení, odkud mohu působit útlak a nespravedlnost. Taková je morální (nebo amorální) pozice takzvaného bohatého člověka.
Když někdo (může to být obecenstvo, režisér, kritik, stát nebo církev) říká, ‚přestaňte s bídou', tedy přestaňte s filmy o bídě, páchá morální hřích. Odmítá pochopit a učit se. A když odmítá učit se, vědomě, či nevědomě, vyhýbá se skutečnosti. Ta vyhýbavost pramení z nedostatku odvahy, ze strachu. […]
Kdybych se nebál být tak opovážlivý, řekl bych, že Kristus, pokud by měl v ruce kameru, netočil by pohádky, jakkoli okouzlující, ale ukazoval by dobré a zlé tohoto světa – jako aktualitu, ukazoval by nám detaily těch, kdo činí chléb vezdejší svých bližních tak hořkým, a jejich oběti, pokud by to cenzor dovolil. […]
Neorealismus, jak se také říkalo, *nenabízí řešení. Obzvlášť neprůkazný bývá konec neorealistického filmu.* S tím nemohu vůbec souhlasit. Když se podívám na své dílo, postavy a situace ve filmech, k nimž jsem napsal scénář, zůstávají nevyřešeny z praktického úhlu jednoduše proto, že ‚taková je skutečnost'. Ale každý moment filmu je, sám o sobě, odpovědí na nějakou otázku. Není starostí umělce navrhovat řešení. Postačí a znamená to hodně, musím říct, dosáhnout toho, aby obecenstvo pocítilo jeho nutnost, naléhavost.
Každopádně, které filmy *nabízejí* řešení? ‚Řešení' v tomto smyslu, pokud jsou nabízena, jsou sentimentální, vyplývají z povrchního způsobu, jímž byly problémy nastoleny. Já alespoň nechávám řešení na obecenstvu.

Opravdová neorealistická kinematografie je, samozřejmě, méně nákladná než běžná současná kinematografie. Její náměty mohou být vyjádřeny levněji a mohou se obejít bez kapitalistických zdrojů v běžné dnešní výši. Tato kinematografie dosud nenašla svoji morálku, nezbytnost, kvalitu, protože je to příliš nákladné; při této podmíněnosti je mnohem méně uměním, než by mohla být.

Tato kinematografie se nikdy nesmí ohlížet nazpátek. Musí přijmout, bezpodmínečně, co je současné. *Dnes, dnes, dnes.*
Musí vyprávět o realitě, jako by to byl příběh; nesmí být žádná mezera mezi životem a tím, co je na plátně. Dám příklad:
Žena si jde koupit pár bot. Ty boty stojí 7000 lir. Žena se pokouší smlouvat. Ta scéna trvá, řekněme, dvě minuty. A mám vytvořit dvouhodinový film. Co udělám?
Analyzuji fakt ve všech jeho skladebných prvcích, v jeho ‚dříve', v jeho ‚potom', v jeho současnosti. Fakt vytváří svůj vlastní příběh, ve svém zvláštním smyslu.
Žena kupuje boty. Co v tu chvíli dělá její syn? Co dělají lidé v Indii, která může mít něco společného s faktem těchto bot? Ty boty stojí 7000 lir. Jak mohla ta žena získat 7000 lir? Jak těžce musela pracovat, co pro ni ty peníze znamenají?

A kdo je ten smlouvající prodavač? Jaký vztah se rozvíjí mezi těmito dvěma lidskými bytostmi? Co mají na mysli, čí zájmy hájí, když tak smlouvají? Ten prodavač má také dva syny, kteří jedí a mluví: chcete vědět, co říkají? Tady jsou, přímo před vámi…
Jde o to být schopen dosáhnout skutečných vztahů mezi fakty a procesem jejich vzniku, objevovat, co za nimi leží.
Taková analýza ‚kupování bot' nám otevírá rozlehlý a složitý svět, bohatý na významy a hodnoty, v jeho praktických, sociálních, ekonomických, psychologických motivech. Banalita mizí, protože každý moment je nastolován opravdu zodpovědně. Každý moment je nekonečně bohatý. Banalita ve skutečnosti nikdy neexistovala. […]
Smrtelně mne nudí více či méně imaginární hrdinové. Chci potkat skutečného protagonistu každodenního života, chci vidět, jak je udělán, zda má knír, nebo ne, zda je vysoký, nebo malý, chci vidět jeho oči a chci s ním hovořit.

Pojem neorealismu – ve velmi latinském smyslu – také implikuje eliminaci technicko-profesionálního aparátu, včetně scenáristy. Příručky, formule, gramatiky už nejsou potřeba. Nebudou už žádná technická omezení. Každý má svůj osobní režijní scénář. Neorealismus rozbíjí všechna pravidla, odmítá všechny kánony, které fakticky existují jen proto, aby kodifikovaly omezení. Skutečnost rozbíjí všechna pravidla, když může být objevována, pokud se vydáte s kamerou ven, abyste se s ní setkali."[19]

Cesare Zavattini inicioval kolektivní povídkový film
Láska ve městě (L'amore in città, 1953), který měl vypadat jako časopis. Jednotlivé povídky byly koncipovány podle novinových žánrů: editorial, série anekdotických skečů, reportáž, anketa, příběh, fejeton… Zaměřily se na nevýhodné postavení žen v italské společnosti. Film se v úvodu prezentuje jako filmový časopis *Divák*, rok 1953, číslo 1 (*Lo spettatore, Rivista Cinematografica. Anno 1953, N. 1*), který řídí Cesare Zavattini, Riccardo Ghione a Marco Ferreri. Tématem tohoto čísla je láska ve městě.

Láska, za kterou se platí, režie: Carlo Lizzani. Anketa mezi prostitutkami.

Pokus o sebevraždu, režie: Michelangelo Antonioni. Rozhovory se ženami, které se pokusily o sebevraždu.

Ráj na čtyři hodiny, režie: Dino Risi. Reportáž z předměstských tančíren, které navštěvují služky v době nedělního volna.

Sňatková kancelář, režie: Federico Fellini. Mladý novinář navštíví sňatkovou kancelář a zkoumá touhy vdavekchtivých žen.

Příběh Kateřiny, režie: Francesco Maselli ve spolupráci s Cesarem Zavattinim. Služka Kateřina porodila nemanželské dítě. Snaží se je odložit v parku a zpovzdálí sleduje, zda se ho někdo ujme.

Italové se otáčejí, režie: Alberto Lattuada. Obrazový fejeton o italských mužích, jak se otáčejí za krásnými ženami (i naopak). Italský název povídky *Gli Italiani si*

[19] Cesare Zavattini, Some Ideas on the Cinema. [Vid. 16. 12. 2023.] Dostupné z: http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf (vybral a přeložil rbl).

voltano je dvojsmyslný: označuje nejen fyzické otáčení se, ale i obracení, ve smyslu „Italové se mění“.

Láska ve městě, z jedné strany považovaná za jediný film důsledně realizující neorealistickou teorii, z druhé pak za důkaz, že tato důslednost není možná (efekt reality byl výsledkem pracné režijní stylizace), měla obrovský divácký úspěch.

Úspěchu ***Lásky ve městě*** nedosáhl další povídkový projekt o ženách, jenž vznikl rovněž v roce 1953 a také s účastí Cesara Zavattiniho:

Jsme ženy (Siamo donne, 1953), pět epizod, režie: Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti a Luigi Zampa. Tentokrát v něm však hrají velké hvězdy: Alida Valliová, Ingrid Bergmanová, Isa Mirandová a Anna Magnaniová.

VITTORIO DE SICA (1901–1974)

Syn bankovního úředníka. Od 15 let hrával divadlo, kde vynikl ve dvacátých letech, od třicátých let hraje ve filmech. Od počátku čtyřicátých let režíroval filmy:

Rudé růže (Rose scarlatte, 1940), spolurežie Giuseppe Amato, na motivy divadelní komedie Alda De Benedettiho *Dvacet rudých růží*. V hlavní roli Vittorio De Sica.

Trojka z mravů (Maddalena… zero in condotta, 1940). Remake maďarské komedie *Magdát kicsapják* (r. Ladislao Vajda). Komedie nedorozumění o milostném dopise, který byl omylem odeslán. V hlavní roli Vittorio De Sica.

Zamilovaná nevinnost (Teresa Venerdí, 1941). Do lékaře v sirotčinci se zamiluje chovanka Tereza Pátková, on ale miluje rozmarnou zpěvačku Lorettu. V hlavní roli Vittorio De Sica, dále Adriana Benettiová a Anna Magnaniová.

Garibaldinec v klášteře (Un garibaldino al convento, 1942), romantický historicko milostný příběh z 19. století: jeptiška ukryje revolucionáře.

Děti se na nás dívají (I bambini ci guardano, 1943), režie Vittorio De Sica.
Rozvrat buržoazní rodiny očima dítěte.

Nebeská brána (La porta del cielo, 1944). Film vytvořený z popudu katolického centra byl pro De Sicu záminkou, aby nemusel na pozvání Josepha Goebbelse natáčet film o Praze. Při natáčení se ukryli lidé, kteří se nechtěli podílet na produkci fašistické republiky Salò: „Kdyby vláda Němců trvala rok, natáčeli bychom rok, kdyby deset let, protáhla by se realizace na deset let.“ Děj: skupina nemocných jde do Loreta v naději na zázračné vyléčení, to ale nenastane.

Děti ulice (Sciuscia, 1946). Čestný Oscar r. 1948 (později Oscar za nejlepší cizojazyčný film).

Zloději kol (Ladri di biciclette, 1948). Oscar za nejlepší cizojazyčný film (1950). V hlavní roli tovární dělník Lamberto Maggiorani.

Filmu věnovala kapitolu své knihy *Breaking the Glass Armor* Kristin Thompsonová.[20] S Thompsonovou polemizoval Radomír Douglas Kokeš ve stati „K otázce realismu Zlodějů kol“ (2013).[21]

Oba teoretici se shodují v názoru, že realismus je konvence, která se během času mění, byť se některé její prvky vracejí, jako například představa, „že soustředění se na pracující a rolnickou třídu přispívá k realističtějšímu ději.“[22] Neexistuje žádný „reálný“ nebo „pravý“ realismus, jen iluze realismu, dosažitelná jistými výrazovými prostředky, v případě *Zlodějů kol* podle Thompsonové kontinuálním střihem, námětem z dělnického prostředí, iluzí náhody v narativní struktuře, natáčením v reálu a explicitním vymezením vůči hollywoodskému filmu.

Z daného úhlu je tedy realismus přeludem, chimérou. Nikdo by tomu neměl rozumět lépe než Cesare Zavattini a Vittorio De Sica, kteří jistě dobře věděli, kolik kreativní práce museli do svých neorealistických filmů vložit, aby bylo „iluze realismu“ dosaženo. Ale také věděli, nakolik se jejich příběhy z každodenní ulice liší od filmů „bílých telefonů“, na kterých se ve fašistické éře rovněž podíleli.

I když jsou ***Zloději kol*** jedním z několika nejznámějších a nejreprezentativnějších děl italského neorealismu, nepatří mezi jeho díla nejradikálnější, ať už máme na mysli jeho politické poselství nebo styl.

Zloději kol se zapsali do dějin světové kinematografie podobně výrazně jako *Křižník Potěmkin*, nesčetněkrát citováni a připomínáni. Například režisér Maurizio Nichetti vytvořil jejich komickou repliku ve filmu ***Zloději mýdla*** (Ladri di saponette, 1989, Velká cena na MFF v Moskvě). *Bicikli tolvaj* (Zloděj kol) se jmenoval maďarský filmový měsíčník, jenž krátce vycházel v polovině 90. let. Atd.

Zázrak v Miláně (Miracolo a Milano, 1950). Sociální pohádka. Kritizovaná zprava i zleva. Jedna ze tří Velkých cen na 4. MFF v Cannes 1951.

Umberto D. (1952). V titulní roli lingvista Carlo Battisti. Problém živoření důchodců, bývalých státních zaměstnanců, ti tehdy pořádali protestní demonstrace. De Sica údajně myslel na svého otce – státního úředníka, jmenoval se Umberto De Sica. Ve světě přijato s nadšením, v Itálii menší divácký ohlas a tvrdá kritika ze strany vládnoucích křesťanských demokratů.

Giulio Andreotti, podtajemník ministerského předsedy pro kinematografii, napsal De Sicovi v křesťanskodemokratickém týdeníku *Libertas* otevřený dopis. Uznal v něm, že je De Sica „jedním z mála činitelů italské kultury známých po celém světě.“ A pokračoval: „Vyzýváme pracovníky kultury, aby si uvědomili svou odpovědnost vůči společnosti. Tato odpovědnost se nemůže omezit jen na ukazování hanby a bídy. Je-li pravda, že je možné vykořenit zlo tím, že se hrubě obnaží jeho nejstrašnější stránky, a jestliže pak všichni budou nuceni domnívat se (samozřejmě chybně), že Itálie, ukázaná ve filmu *Umberto D*, je Itálií poloviny století, musíme přiznat, že De Sica prokázal špatnou službu své vlasti, která je také vlastí Dona Bosca, Forlanineho a pokrokové legislativy. Ať se De Sica nezlobí, požádáme-li ho, aby nikdy

[20] Kristin Thompsonová, „Realismus ve filmu: Zloději kol“, *Iluminace*, r. 10 (1998), s. 69–86. [Vid. 16. 12. 2023.] Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/USK_12/um/thompson_zlodeji.pdf.
[21] Radomír Douglas Kokeš, „K otázce realismu Zlodějů kol“ (2013). [Vid. 16. 12. 2023.] Dostupné z: http://douglaskokes.blogspot.com/2013/04/zlodejikol.html.
[22] Kristin Thompsonová, op. cit., s. 75.

nezapomínal na minimální povinnost zachovat zdravý a činorodý optimismus, který člověku skutečně pomáhá kráčet vpřed a doufat…“

Na ***Umberta D.*** navázal kubánský režisér Julio García Espinosa v temném filmu ***Reina a Rey*** (1994) o strádání důchodkyně a jejího psa v Havaně v době tzv. zvláštního období (periodo especial) po rozpadu SSSR.

Hlavní nádraží (Stazione Termini, 1953), koprodukce s USA, hrají Jennifer Jonesová a Montgomery Clift. Film vznikl jako výsledek De Sicovy návštěvy v USA a přání slavného producenta Davida O. Selznicka financovat De Sicův film. Na festivalu v Cannes byl snímek přijat chladně, u kritiky ani u diváků neuspěl.

Zlato Neapole (L'oro di Napoli, 1954), hrají Vittorio De Sica, Sophia Lorenová, Silvana Manganová. Šest epizod podle povídek Giueseppa Marotty.

Střecha (Il tetto, 1956). Hrají: Gabriella Pallottaová, Giorgio Listuzzi aj. Bytová krize. Komu se podaří postavit domek přes noc, tomu se ráno jeho nové stavení, coby nelegálně postavené, nemusí zbořit. Příprava natáčení trvala čtyři roky, posuzovalo se 20 variant povídky a tři varianty scénáře. Tvůrci se snažili navázat na neorealistickou metodu, poměrně věrně ji dodrželi a vytvořili tak závěrečné dílo italského neorealismu. V záběrech vidíme na obzoru novou bytovou výstavbu a to už je asi ten ekonomický zázrak (miracolo economico), jenž výrazně zlepšil sociální podmínky a přispěl ke konci neorealismu.

V roce 1959 si Vittorio De Sica zahrál ve filmu Roberta Rosselliniho ***Generál della Rovere*** (Il generale della Rovere, 1959).

Po neorealismu směru křesťanského (Roberto Rossellini) a sociálního (Cesare Zavattini, Vittorio De Sica) podívejme se na směr komunistický (Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Aldo Vergano, Carlo Lizzani).

LUCHINO VISCONTI (1906–1976)

Literatura:
Drahomíra Novotná, *Luchino Visconti*, Praha: Orbis 1969
Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, BFI: London 2003

Posedlost (Ossessione, 1942), r. Luchino Visconti. Podle románu amerického spisovatele Jamese Caina *Pošťák zvoní vždy dvakrát.*
Muž (Gino – Massimo Girotti) nazírán i snímán jako sexuální objekt, žena (Giovanna – Cara Calamaiová) zobrazena jako iracionální zkázonosná síla. Gino má dvě šance k úniku: s kamarádem zvaným Španěl (Elio Marcuzzo) – muži si mezi sebou vždycky lépe rozumějí, homosexuální podtón – a s baletkou a příležitostnou prostitutkou Anitou (Dhia Cristianiová).

Za války poskytoval Luchino Visconti svůj dům ke schůzkám antifašistů a k úkrytu zbraní.

15. 4. 1944 byl zatčen a do 4. 6. 1944 (den osvobození Říma) držen ve fašistickém vězení. Od roku 1945 se Visconti věnoval divadlu, inscenoval 11 her francouzských a amerických autorů (Sartre, Hemingway, Anouilh). Založil vlastní divadelní skupinu.

Visconti dle některých údajů vstoupil do Italské komunistické strany během antifašistického odboje. Podle jiných stranu celoživotně podporoval, ale oficiálně se jejím členem nestal. V roce 1969 byl předsedou poroty 22. MFF v Cannes. Dle vyprávění Vojtěcha Jasného se tehdy zasloužil o to, aby český film ***Všichni dobří rodáci*** nedostal Velkou cenu, ale jen Cenu za režii (ex aequo s ultraradikálním brazilským pamfletem Glaubera Rochy ***Antonio das Mortes***). Velkou cenu tehdy v Cannes dostalo buřičské dílo Lindsaye Andersona *Kdyby…*, Velkou zvláštní cenu poroty švédské dělnické drama Bo Widerberga *Adalen 31*. Visconti se dle vyprávění Jasného měl vyjádřit ve smyslu, že jako komunista nemůže s tak vysokým oceněním „antikomunistického" filmu ***Všichni dobří rodáci*** souhlasit.

12. května 1946 uveřejnil ústřední orgán IKS *l'Unità* Viscontiho otevřený dopis, nazvaný „Proč bych volil komunistickou stranu", na podporu IKS ve volbách do parlamentu:

> „Je tu opět strach z ‚komunismu'. Strach ze skoku do tmy, z totalitního státu, z omezování svobody, z potlačování iniciativ a z mnoha dalších podobných hloupostí. Všechny tyto obavy mi připadají dětinské. […] Směřujeme k takové formě státu, který již z důvodů historických, ekonomických a politických nemůže být ničím jiným než socialistickým státem […], a to bych si vybral i já: republiku, a to parlamentní republiku, jak ji ve svém programu jasně navrhuje komunistická strana. […] Co se týče svobody, tak postoj komunistické strany ji naprosto jasně zaručuje. […] Komunisté jsou politicky loajální, což dokazují svým vztahem k náboženství, protože považují za samozřejmost svobodu vyznání.
>
> S programem komunistické strany se ztotožňuji, protože odpovídá mé životní vizi a mým očekáváním, která v sobě již dlouho nosím. Ta se týkají spravedlnosti, cti, rovnosti v mezilidských vztazích, práva na život naplněný prací.
>
> Ať si nikdo nemyslí, že věřím v propagandistické umění v doslovném slova smyslu a že bych chtěl, aby umění šířilo zvulgarizovaná politická dogmata. Naopak si myslím, že každá umělecká forma musí být svobodně upřímná a že jejím nejvyšším cílem je osvětlit pozici člověka a jeho pocity uprostřed společnosti a prostřednictvím poznání lidských tužeb posílit vzájemnou pomoc. Vidím v komunismu velkou příležitost pro umění a šanci pro lidstvo i svobodu a za obojí chci bojovat.
>
> Není dobré ustrnout ve formální úctě k nějaké doktríně. Ale v komunismu naopak cítím, jak to uvnitř něho kvasí, jak vyzývá umělce, aby se co nejvíce přiblížil, aby zachytil co nejpravdivěji život a aby poznal a oslavoval lidské utrpení.
>
> To je pro mne umění: vzkaz lidstvu, společnosti svobodných lidí, která sama v sobě nachází záruku plodného rozvoje."[23]

K dalšímu filmu se Luchino Visconti odhodlal až v době, kdy se neorealismus prosadil:

[23] Cit. dle Michèle Lagnyová, „Visconti, časopis *Cinema* a komunistická utopie v Itálii (1945–1975)", in: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.), *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2012, s. 155 – 156.

Země se chvěje (La terra trema, 1948) podle románu veristického autora Giovanna Vergy (1840–1922) *Dům u mišpule* (Il Malavoglia = Zlovolní, 1881, česky 1963). Cca 160 minut. Příběh ze života sicilských rybářů. Titul zůstal z původního projektu „triptychu bídy", který měl ukázat rybáře, bezzemky, horníky ze sirných dolů a jejich solidaritu. Sošná výtvarná kompozice některých záběrů (ženy čekající na návrat rybářů z rozbouřeného moře) připomíná filmy Sergeje Ejzenštejna či Emilia Fernándeze.
Natáčeno nejdříve s malou podporou Italské komunistické strany, pro kterou měl Visconti natočit předvolební agitku. Film nakonec financovala katolická produkční společnost Universalia, blízká Vatikánu.
Asistentem režie byl pozdější slavný režisér Franco Zeffirelli. Mluveno nářečím, distribuováno s italskými titulky.

Visconti: „Cítil jsem neodbytnou nutnost odhalit historické, hospodářské a sociální kořeny jižního dramatu a došel jsem, především díky objevné četbě Gramsciho, k pravdě, která dosud čeká na zpracování a na vyslovení."[24] Antonio Gramsci osvětlil charakter jihu jako předmětu koloniálního vykořisťování vládnoucí třídou severu: „podle Gramsciho je třeba sjednotit dělníky ze severu se zemědělci z jihu, a tak protnout olověnou kutnu průmyslového a agrárního bloku. Gramsci mi také objasnil, že intelektuálové z jihu mohou v boji o pokrok začít plnit svou zvláštní funkci v okamžiku, kdy se zbaví servilnosti vůči feudálům a mýtu státní byrokracie."[25]

V rozhovoru s Giuseppe Ferrerou z r. 1964 Visconti pravil: „Myšlenka natočit film jako *Země se chvěje* se v podstatě zrodila ze zmatku, který ve mně den ze dne narůstal, když jsem viděl, jak se toto hnutí pouští špatným směrem a ztrácí dobré jméno. Z toho vznikla v určitém okamžiku potřeba vrátit se ke zdrojům, k čisté pravdě, bez jakéhokoli podvádění. Bez předběžného scénáře, bez herců, s pouhou důvěrou v realitu a pravdu."[26]

Film v distribuci neuspěl a je prakticky od své premiéry klubovou a archivní záležitostí.

Nejkrásnější (Bellissima, 1951). Námět: Cesare Zavattini. Scénář: Suso Cechi d'Amicová. Komedie z filmařského prostředí. Inspirováno skutečnou událostí: režisér Alessandro Blasetti potřeboval najít holčičku pro svůj film ***První přijímání*** (Prima comunione, 1950). Konkursu se zúčastnily tisíce děvčátek, vybrána byla jediná. Jedna zoufalá matka bloumala po dobu natáčení se svou dcerkou mezi filmaři a šeptala: „Je nejkrásnější! Copak to nevidíte?" Přišla o rozum.
Maddalena (Anna Magnaniová), manželka dělníka, přihlásí pětiletou dceru Marii k filmové zkoušce. V ateliéru se seznámí s asistentem, ten jí slíbí přímluvu. Maddalena mu dá rodinné úspory. Asistent si za peníze koupí motorku. Maddalena se na něj ale tolik nezlobí, je si jista úspěchem své dcerušky. Štáb si promítá záběry z castingu, Maddalena vtrhne dovnitř, zrovna běží záběry s Marií a filmaři je provázejí posměšnými poznámkami. Hrdá Maddalena řekne režisérovi (hraje ho sám Alessandro Blasetti), co si myslí. Doma na ni čekají zástupci štábu se smlouvou. Režisér změnil názor. Maddalena je odmítne. Pětiletou dívenku do role Marie si Anna Magnaniová vybrala sama.

[24] In Drahomíra Novotná (ed.), *Luchino Visconti*, Praha: Orbis 1969, s. 95.
[25] Tamtéž.
[26] Tamtéž, s. 75.

Luchino Visconti tvrdil, že film natočil, jen aby si udržel filmařskou profesi a nezůstal napořád už jen divadelním režisérem. Neměl tento svůj snímek rád.
Některé zdroje píšou o napětí mezi Zavattinim, který si přál sociální drama, a Viscontim, kterého zajímala individuální hrdinka.

Posledním Viscontiho dílem, které můžeme počítat do neorealistické éry, byla epizoda Anny Magnaniové z povídkového filmu ***Jsme ženy*** (1953). Hraje slavnou a vznětlivou herečku, která se kvůli štěněti pohádá s několika lidmi.

GIUSEPPE DE SANTIS (1917–1997)

Začínal jako kritik v časopise *Cinema.* Od roku 1940 spolupracuje na scénářích (***Posedlost, Slunce dále vychází*** aj.).
Z neorealistických filmařů se právě Giuseppe De Santis, vedle Carla Lizzaniho, nejvíce inspiroval hollywoodským stylem vyprávění, využíval melodramatické, dobrodružné, kriminální, ba westernové prvky. Snadno přecházel od jednoho žánru k druhému.
Zároveň se právě Giuseppe De Santis z neorealistických filmařů nejvíce přiblížil socialistickému realismu. Jeho filmy jsou tedy, zjednodušeně řečeno, „americké“ formou a „sovětské“ obsahem. Naplnil hollywoodský styl marxistickým poselstvím. Typické pro De Santise je využívání masmédií, jako jsou noviny, rozhlas, „pin-up“ fotografie, tanec…

Debutoval filmem

Tragický hon (Caccia tragica, 1947). Scénář: Michelangelo Antonioni, Umberto Barbaro, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini. Inspirováno skutečnou událostí. Vesničané v provincii Emilia Romagna zabrali velkostatkářskou půdu a založili si družstvo. Fašističtí desperáti přepadnou auto se zásilkou peněz pro družstvo, patří k nim Němka a Němec. Zajmou dívku hlavního hrdiny, což je součást širšího spiknutí proti zemědělským družstvům. Mezi bandity se ocitl hrdinův přítel z koncentráku, který se z nedostatku práce v poválečné Itálii a ze zoufalství dal na loupežnictví. Má vztah k Němce a nakonec ji zastřelí. Vesničané mu odpustí. Idea třídní uvědomělosti postavena proti individualismu. Bezprostřední, patetické, žhavé, důraz na příběh a děj.

> Film odráží atmosféru doby bezprostředně po válce a před Marshallovým plánem, kdy se socialistická cesta ještě zdála v Itálii možná. První vláda Italské republiky v roce 1946, vedená vítěznými křesťanskými demokraty (35,2 % hlasů ve volbách), zahrnovala Italskou socialistickou stranu proletářské jednoty (20,7 %), Italskou komunistickou stranu (18,9 %) a Italskou republikánskou stranu (4,7 %).

Čestné uznání za režii na 3. MFF KV (Mariánské Lázně).

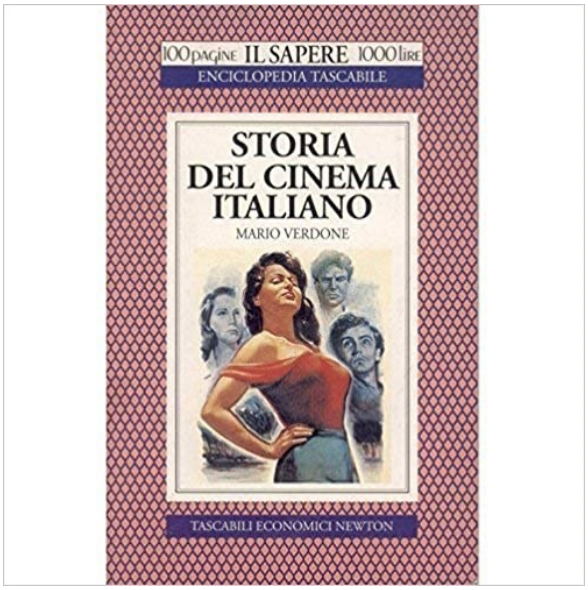
Hořká rýže (Riso amaro, 1949), hrají Vittorio Gassman, Doris Dowlingová, Silvana Manganová, Raf Vallone. Produkce: Lux, producent: Dino De Laurentis.
Příběh sezónních dělnic (italsky „mondina“) na rýžovém poli. Konflikt mezi legálními a ilegálními pracovnicemi, kriminální zápletka. Dramatický příběh soupeření dvou žen a dvou mužů o jejich náklonnost. Snímek zachycuje typicky americké civilizační vlivy: žvýkačky, boogie-woogie. V hlavní ženské roli americká herečka Doris Dowlingová.
Film reprezentuje vrchol umělecké kinematografie své doby, poučené mj. podněty Orsona Wellese. První ustavující záběr (od 1´24´´) je asi 1´52´´ dlouhý. Vidíme mistrovskou práci s mizanscénou a hloubkou pole. Je vidět, že lekce ***Občana Kanea***

zapustila v Itálii kořeny. Kolik jen akce se vejde do jediného záběru! Reportáž turínského rozhlasového reportéra je využita jako zdůvodnění voice-overu a současně nás jako sebe-vědomý prvek filmu uvádí do děje. O to se neorealistické filmy snažily: děj nejen ukazovat, ale i vysvětlovat divákům sociální souvislosti.

Hořká rýže je podívaná s největším sex-appealem mezi neorealistickými filmy: krásné ženy, svůdný tanec, nahá stehna pracujících dělnic na rýžových plantážích, ženy snímané v choreograficky a graficky pečlivě komponovaných záběrech, využívajících hloubku ostrosti a několik paralelních dějů v hloubce obrazu. Z dnešního feministického pohledu by film neobstál (je v něm příliš „zírání" na ženská těla), akcentované vnady však některým divákům vadily i v době premiéry.
Kritický ohlas byl proto rozporný. Po premiéře na MFF v Cannes 1949 uveřejnil komunistický kritik Ugo Casiraghi na stránkách stranických novin *l'Unità* nadšenou recenzi. Antonello Trombadori v komunistickém časopise *Vie nuove* obvinil režiséra, že neukázal typické italské muže a ženy, kteří dobývají svůj denní chléb.
Kritika v listu socialistické strany *Avanti* mířila proti konvencím melodramatu a gangsterek. List *l'Unità* vyzval čtenáře k diskusi. Některým se nelíbilo, že film neukazuje mondiny jako pracovité a starostlivé, ale jako hrubé a rozmazlené ženy tančící boogie-woogie. Režisér se dle některých stanovisek nadmíru podvolil komerčním zájmům. Jistý mladý divák správně pochopil, že film kritizuje americkou módu, mentalitu a komiksovou kulturu, jíž italská mládež podléhá. Silvana dle jeho názoru ztělesňuje typ asociální mladé ženy, zkažené americkou kulturou. Malíř Renato Guttuso s odkazem na Lenina, Stalina a Ždanova považoval za správné, „aby soudruh Trombadori požadoval od soudruha De Santise, který je skvělým soudruhem a nepochybně jedním z největších italských režisérů, větší respekt ke zvolenému tématu."
Kritik a teoretik neorealismu Umberto Barbaro vstoupil do diskuse požadavkem stranickosti v umění. Vittorio Taviani odsoudil přehnané násilí a nevkus *Hořké rýže.*
Pravicová kritika psala o skandálu. Katolické filmové centrum odsoudilo dílo jako příběh zločinu, s nemravnými vyzývavými kostýmy a nepřijatelným motivem sebevraždy.
Giuseppe De Santis, zklamaný příkrým hodnocením ze strany svých soudruhů, rozhodl se předvést ***Hořkou rýži*** Palmirovi Togliattimu. Generálnímu tajemníkovi IKS se film líbil a režiséra utěšoval: „Naše velká strana je proto tak národní a lidová, že jsou v ní i hlupáci."[27]

Hořká rýže měla obrovský divácký úspěch v Itálii i v zahraničí. Nominována na Oscara za nejlepší scénář (1951). (Iniciační film pro dospívajícího Abbáse Kiárostamího, jak se přiznal v roce 1997 na LFŠ v Jihlavě.) Paradoxně, ale možná zákonitě (s ohledem na výhrady italské kritiky z pozic socialistického realismu) nebyla ***Hořká rýže*** nikdy uvedena v ČSSR.
V rámci neorealistického kánonu jde o dílo natolik „ikonické" že byl jeho plakát použit pro obálku k *Dějinám italské kinematografie* od Maria Verdoneho (z kteréžto knížečky mj. čerpám i pro tuto přednášku):

[27] Viz Silvia Pagni, *Riso amaro, di Giuseppe De Santis*, Roma 2014. [Vid. 16. 12. 2023.] Dostupné: http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/297-riso-amaro-di-giuseppe-de-santis.



SILVANA MANGANOVÁ (1930–1989)
V roce 1946 se stala královnou krásy města Říma. Výrazné postavy hrála ve filmech ***Hořká rýže*** (Giuseppe De Santis, 1949), ***Moje žena*** (1964), ***Oidipus král*** (Pier Paolo Pasolini, 1967), ***Teoréma*** (Pier Paolo Pasolini, 1968), ***Smrt v Benátkách*** (Luchino Visconti, 1971), ***Rodinný portrét*** (Luchino Visconti, 1974). Jejím manželem byl producent Dino De Laurentis.

DINO DE LAURENTIS (1919–2010)
Produkoval významné filmy: ***Bandita*** (1946), ***Hořká rýže*** (1948), ***Evropa 51*** (1952), ***Silnice*** (1954), ***Vojna a mír*** (1956), ***Cabiriiny noci*** (1957), ***Bandité v Miláně*** (1968), ***Waterloo*** (1970), v Hollywoodu pak ***Ragtime*** (1981) aj. Jeho manželkou byla Silvana Manganová.

Není míru pod olivami (Non c'è pace tra gli ulivi, 1950). Hrají: Raf Vallone, Lucia Bosè. Hornatý kraj Ciociaria. Pastýř si bere zpět ovce, které mu ve válečném zmatku ukradl místní boss, zatímco ten přivedl do jiného stavu jeho sestru. Pastýř je uvězněn, když jeho dívka, kterou chce boss pro sebe, svědčí proti němu. Posléze pastýř uprchne, skrývá se v horách… Syžet připomíná western nebo mexické filmy Emilia Fernándeze, ty připomíná i obrazová kompozice, umístění figur v krajině. Expozice – komentář opět uvádí diváka do kontextu a prostředí: „Toto je Francesco Dominici… Jeho otec… Concetta, matka… Maria Grazia, Francescova sestra…“ atd.
Film působí tradičněji a v zobrazení třídního konfliktu schematičtěji nežli ***Hořká rýže***, jako by De Santis přijal lekci ze stranické kritiky předchozího filmu. Zvláštní čestné uznání na 6. MFF KV.

LUCIA BOSÈ (1931–2020), prodavačka v milánské pekárně, kterou objevil Luchino Visconti, se stala Miss Itálie 1947. Debutovala ve filmu ***Není míru pod olivami*****,** následovala ***Kronika jedné lásky*** (1950) a ***Dáma bez kamélií*** (1953) Michelangela Antonioniho, ***Řím v 11 hodin*** aj.

Řím v 11 hodin (Roma, ore 11, 1951). Hrají: Lucia Bosè, Maria Grazia Francia aj. Scénář: Cesare Zavattini. Film splňuje Zavattiniho předpoklad, že film může vzniknout na základě události z denního zpravodajství, z černé kroniky. 15. ledna 1951 se na Via Savoia v Římě zřítilo schodiště se 77 dívkami, které se ucházely o práci. Film vypráví o dívkách, které se ucházely o jediné místo písařky. Scénáři předcházel sběr materiálu,

jímž byl pověřen mladý komunistický novinář a pozdější režisér Elio Petri (vyšla i kniha o sběru materiálu s dodatkem Elia Petriho, česky 1957). Přestože sběr materiálu odhalil pravdivé osudy, filmové postavy byly vytvořeny na základě typizace, nebo spíše klišé sociálních příběhů, a ztělesněny herečkami. Je zde například postava prostitutky (ale mezi reálnými uchazečkami o práci z onoho schodiště žádná prostitutka nebyla), dívka, kterou přivedl předchozí zaměstnavatel do jiného stavu apod.

Další dva De Santisovy filmy dokládají jistou krizi neorealismu, jenž se rozmělňoval v komerčních požadavcích:

Ženich pro Annu Zaccheovou (Un marito per Anna Zaccheo, 1953). Hraje Silvana Pampaniniová. Příběh neapolské dívky, která je příliš krásná na to, aby si mohla uchovat dobrou pověst a být šťastná.

Dny lásky (Giorni d'amore, 1954). Barevná vesnická komedie s hvězdným obsazením: Marcello Mastroianni, Marina Vladyová.

Giuseppe De Santis pokračoval koprodukčními projekty:

Lidé a vlci (Uomini e lupi, 1956). Koprodukce s Francií, barevný a širokoúhlý (CinemaScope) film. Hrají Silvana Manganová a Yves Montand. Ze života profesionálních lovců vlků.

Cesta dlouhá jeden rok (Cesta duga godinu dana – La strada lunga un anno, 1958). Jugoslávie-Itálie. Černobílý, širokoúhlý (Ultrascope). Rolník z vesnice Zagora se rozhodne postavit cestu k městu. 162 minuty. Nominace na Oscara za nejlepší cizojazyčný film.

Garsoniéra (La Garçonnière, 1960). V hlavní roli Raf Vallone. Příběh manželské nevěry z prostředí dělnické třídy.

Šli na východ (Italiani, brava gente – Oni šli na vostok, 1963). Hrají: Arthur Kennedy, Taťjana Samojlovová, Žanna Prochorenková, Peter Falk aj. Italsko-sovětská (Mosfilm) koprodukce. 146 minut. Válečná epopej. Scénář vycházel ze zápisků italských vojáků na východní frontě.

De Santisův poslední hraný film:
Uznávaný odborník se zajištěnou budoucností (Un apperezzato professionista di sicuro avvenire, 1972). Černá satira na vyšší společnost. Mladý právník se pro peníze ožení s bohatou nevěstou, ale při svatební noci zjistí, že je impotentní. Požádá svého přítele kněze, aby mu zplodil potomka…

Na MFF v Karlových Varech 1982 si Giuseppe De Santis postěžoval, že pro své projekty nemůže najít producenta.

ALDO VERGANO (1891–1957)

Levicový umělec, podle Drahomíry Olivové alias Miry Liehmové ilegální komunista, odbojář a účastník nezdařeného atentátu na Benita Mussoliniho v roce 1925 (nepodařilo se mi potvrdit z jiných zdrojů). V kinematografii působí od roku 1929, napsal scénář k snímku *Slunce* Alessandra Blasettiho. Od roku 1938 režíruje celovečerní filmy.

Natočil jen jedno významné dílo:

Slunce zase vychází (Il sole sorge ancora, 1946), scénář: Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Guido Aristarco a Aldo Vergano. Městečko blízko Milána po obsazení severu Wehrmachtem. Místní velkostatkář kolaboruje, rolníci a kovodělníci se přidávají k partyzánům. Příběh vojáka Cesareho, který se vrací domů, čeká ho Laura, jejíž otec vede v horách partyzánskou jednotku. Cesareho ale svede aristokratka Matilda. Když jednou do městečka vpadnou partyzáni, Cesare naskočí do jejich náklaďáku. Poté akce: pokus o získání ukrytých zbraní. Cesare, kněz a partyzán komunista jsou uvězněni spolu s rukojmími – dělníky a rolníky. Němci zastřelí kněze a partyzána, v cihelně vypukne vzpoura. Partyzáni městečko osvobodí, v přestřelce zahyne Matilda a Cesare se vrací ke své Lauře.

V roce 1949 natočil Aldo Vergano v Polsku

Čertův žleb (Czarci żleb, 1949), příběh bývalého pašeráka, nyní strážce polských hranic. Spolurežie: Tadeusz Kański. Na scénáři se podílel Umberto Barbaro.

CARLO LIZZANI (1922 – 2013)

Studoval Centro Sperimentale di Cinematografia. Začínal jako kritik v časopisech *Cinema* a *Bianco e nero*. Působil jako komunistický novinář, scenárista (*Slunce zase vychází, Tragický hon, Německo v roce nultém, Hořká rýže, Mlýn na Pádu, Není míru pod olivami*), historik italské kinematografie (*Storia del cinema italiano. Dalle origini agli anni Settanta – Dějiny italského filmu. Od počátků do sedmdesátých let*, poprvé 1953, naposledy doplněno 2016; česky 1959 jen raná verze do r. 1951). V letech 1979–1982 byl ředitelem MFF v Benátkách. Svůj život ukončil ve vysokém věku sebevražedným skokem, podobně jako režisér Mario Monicelli.

Carlo Lizzani byl několikrát hostem MFF v Karlových Varech: 1952, 1966, 1986.

Podobně jako Giuseppe De Santis inspiroval se Carlo Lizzani hollywoodským stylem i masovou kulturou a vycházel z reálných událostí. Některé Lizzaniho filmy využívají postupy populárních žánrů (western, krimi, horor, detektivka), obsahují senzační, efektní, akční prvky.

Jako režisér natáčel Carlo Lizzani v letech 1948–1950 zprvu dokumenty, např. středometrážní

Togliatti se vrátil (Togliatti è ritornato, 1948) – záznam mohutné manifestace 26. září v Římě, na níž se generální tajemník IKS Palmiro Togliatti vrací do své funkce a ke své práci poté, co na něj byl 14. července spáchán atentát (postřelil ho z pistole mladý pravičák, člen Italské liberální strany Antonio Pallante, 1923–2022).

Celovečerním hraným debutem Carla Lizzaniho byl neorealistický film

Pozor, banditi! (Achtung, banditi!, 1951). Hrají Gina Lollobrigida, Andrea Cecchi aj. Dramatický akční příběh partyzánské jednotky, která se snaží vybojovat zbraně z továrny. Ke vzniku filmu bylo založeno družstvo a systém předplatného (postup blízký dnešnímu crowdfundingu). Uvedeno v soutěži 7. MFF v Karlových Varech 1952 a oceněno zde Cenou za režii.

Další neorealisté

LUIGI ZAMPA (1905–1991)

Od roku 1933 natáčel krátké snímky, působil jako asistent režie, scenárista, od roku 1941 natáčel celovečerní komedie. Tvůrce komedií, tragikomedií i vážných dramat. Jeho téma: život malého člověka. Natočil kolem třicítky snímků.

K neorealismu se přiklonil filmy:

Žít v míru (Vivere in pace, 1946). Obraz vesnického život na konci války. Venkovan (Aldo Fabrizi) poskytne útočiště dvěma americkým vojákům, kteří uprchli ze zajetí. Velký ohlas v cizině.

Těžká léta (Anni difficili, 1947). Scénář napsal sicilský spisovatel Vitaliano Brancati (1907–1954). Dvacet roků drobného úředníka a jeho rodiny v sicilském městečku za fašistického režimu a po válce. Příběh kompromisu a přežívání malého člověka, zatímco starosta, který ho k fašismu přiměl, si uchovává své původní postavení.

Dalšími snímky Luigi Zampa rozšířil pohled na fašistickou minulost:

Snadná léta (Anni facili, 1953), opět podle Vitaliana Brancatiho.

Umění přizpůsobit se (L'arte di arangiarsi, 1954), podle Vitaliana Brancatiho, hraje Alberto Sordi.

Zuřivá léta (Anni ruggenti, 1962), odehrává se za fašismu 1937, volně inspirováno Gogolovým *Revizorem.* Komedie o pojišťovákovi, který je omylem pokládán za inspektora.

Dále natočil mj.:

Poslankyně Angelina (L'onorevole Angelina, 1947), příběh ženy v domácnosti na římském předměstí, hraje Anna Magnaniová.

Pánové, nasedat! (Signori, in carrozza!, 1951), podle Vitaliana Brancatiho, hraje Aldo Fabrizi.

Proces proti městu (Processo alla città, 1952), dle soudního případu z Neapole 1911, kde bylo souzeno 45 lidí za vraždu manželů, odsouzeni byli dohromady na 348 let.

Římanka (La Romana, 1955), podle Alberta Moravii, s Ginou Lollobrigidou v titulní roli.

Diváckým hitem byl:
Doktor na pokladnu (Il medico della mutua, 1968), komedie, barevná a širokoúhlá, hraje Alberto Sordi.

U nás se promítaly také:

Slepá ulička (Il magistrato, 1959), úřednickou rodinu postihne otcova ztráta zaměstnání uprostřed hospodářského zázraku.

Nesnáze s kariérou (Il vigile, 1960), hrají Alberto Sordi, Vittorio De Sica.

Otázka cti (Una questione d'honore, 1965). Komedie ze Sardinie, hrají Ugo Tognazzi a Nicoletta Machiavelli.

Hezký charakterní Ital v Austrálii hledá krajanku za účelem sňatku (Bello onesto emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata, 1971), hrají Claudia Cardinalová, Alberto Sordi.

Skalpel v rukou bílé mafie (Bisturi, la mafia bianca, 1975). Kritika zdravotnického systému. Snímek vyvolal při promítání v ČSSR zděšení, neboť důvěra v lékaře je podstatným prvkem občanských jistot.

Úctyhodní lidé (Gente di rispetto, 1975), hrají Jennifer O'Neill, Franco Nero aj. Psychothriller. Do sicilského městečka přichází nová mladá učitelka a najednou jsou kolem ní z neznámých důvodů vražděni lidé.

ALBERTO LATTUADA (1914–2005)

Režíroval od roku 1942, jeho začátky patřily ke kaligrafismu:
Jakoubek idealista (Giacomo l'idealista, 1942).

Po válce se přiklonil k neorealismu:

Bandita (Il bandito, 1946). Hrdina se vrací z válečného zajetí na Sicílii a stává se vůdcem zbojníků.

Bez milosrdenství (Senza pietà, 1948). Mladá prostitutka se spřátelí s afroamerickým vojákem.

Mlýn na Pádu (Il mulino del Po, 1949). Vesnický epos z 19. století. Zemědělští dělníci proti statkářovi.

Světla varieté (Luci de varietà, 1950), spolurežie: Federico Fellini.

Povídka ***Italové se otáčejí*** z povídkového filmu ***Láska ve městě*** (1953).

Další Lattuadovy filmy už nenásledují neorealistickou metodu, některé čerpají z ruských klasiků a vracejí se ke kaligrafismu, např.:

Plášť (Il cappotto, 1952), podle N. V. Gogola, děj přenesen do současné Itálie.
Gardový seržant (La tempestà, 1958), výpravná koprodukce s Francií, podle novely A. S. Puškina *Kapitánská dcerka.*
Step (La steppa, 1962) podle A. P. Čechova.

Další Lattuadovy filmy:

Ve službách mafie (Mafioso, 1962). Vynikající černá komedie o milánském úředníčkovi (Alberto Sordi), který se svojí moderní manželkou (Norma Bengellová) odcestuje vlakem na dovolenou na rodnou Sicílii, kde má předat dopis místnímu mafiánskému bossovi. Po sérii komických nedorozumění s jeho rodinou se ukáže, že právě on má z příkazu mafie spáchat nájemnou vraždu v New Yorku, kam je v domnění, že jde na lov, jednoho rána letecky transportován a zase vrácen zpět.

Špiónka beze jména (Fräulein Doktor, 1968), koprodukce s Jugoslávií. Dobrodružný film na motivy skutků proslulé špionky Elsbeth Schragmüllerové z první světové války.

To jsem by já (Sono stato io!, 1973). Čistič oken se přizná k vraždě, aby se stal slavným.

A jiné.

PIETRO GERMI (1914–1974)

byl bytostným filmařem, filmy nejen vymýšlel, psal a režíroval, ale v některých i hrál. V plejádě italských mistrů zaujímal, podobně jako například Franco Zeffirelli, neběžný názorový postoj svým antikomunismem, nakolik jeho kolegové byli členy Italské komunistické strany, s levicí sympatizovali, nebo jí alespoň v některém svém filmu věnovali přátelský zájem.

Režijní filmografii načal Pietro Germi poměrně nenápadně snímkem
Svědek (Il testimone, 1946) pod supervizí Alessandra Blasettiho.
Ztracená mládež (Gioventù perduta, 1947) se bez většího úspěchu promítala v soutěži MFF v Karlových Varech.

Následovaly dva klasické neorealistické filmy z prostředí Sicílie:
Jménem zákona (In nome della legge, 1948), o sicilské mafii.
Cesta naděje (Il cammino della speranza, 1950), o lidech, kteří odcházejí ze Sicílie do ciziny.

Neorealistické prvky najdeme i ve skvělém psychologickém dramatu
Tatínek (Il ferroviere = Železničář, 1955), v titulní roli Pietro Germi. Příběh strojvůdce, jenž podléhá alkoholu, nezvládá svou roli v rodině a je traumatizován neštěstím, které nezavinil. Zlatá mušle na MFF v San Sebastianu.

Muž třtina (L'uomo di paglia, 1958), v titulní roli opět Pietro Germi. Dělník, otec rodiny se zamiluje do mladé ženy.

V šedesátých letech se Pietro Germi, vedle Maria Monicelliho a dalších, prosadil jako jeden z originálních tvůrců specifického žánru zvaného „komedie po italsku“ (commedia all'italiana): jako tvůrce komedií a tragikomedií, jež s humorem, nezřídka černým, reflektovaly problémy společenského života v Itálii, střet modernity s tradičními normami, patriarchální vztahy, vliv katolické církve apod.:
Rozvod po italsku (Divorzio all'italiana, 1961)
Svedená a opuštěná (Sedotta e abbandonata, 1963)
Dámy a pánové (Signore e signori, 1965), Velká cena (ex aequo) v Cannes.
Serafino (1968)
Alfréde, Alfréde (Alfredo Alfredo 1972)

MICHELANGELO ANTONIONI (1912 2007)
spolupracoval na některých filmech jako scenárista nebo asistent režie již od začátku čtyřicátých let: ***Dva Foscariové*** (1942), ***Pilot se vrací*** (1942), ***Návštěva z temnot*** (1942, r. Marcel Carné). Byl jedním ze scenáristů filmu Giuseppe De Santise ***Tragický hon*** (1947).

K neorealismu přispěl krátkými filmy:
Lidé od Pádu (Gente del Po, 1943)
Čištění města (Nettezza urbana, 1948)
Milostná lež (L'amorosa menzogna, 1948), dokument o fotorománech.
Pověrčivost (Superstizione, 1949)
Lanovka na Faloriu (La funivia del Faloria, 1950)
Sedm tyčí, jedny šaty (Sette cane, un vestito, 1950),
Vila netvorů (La villa dei mostri, 1950)

Konec neorealismu

V půli padesátých let neorealismus vyhasíná.

Jako příčiny konce neorealismu se nejčastěji uvádějí:

a) Vyčerpanost sociální tematiky – ekonomický zázrak a zlepšení životních podmínek.
b) Nepřízeň ze strany vládnoucích křesťanských demokratů.
c) Rozmělnění neorealistických principů v tzv. růžovém neorealismu.

Neorealismus ale žije dál. Jak napsal francouzský komunistický kritik a historik Georges Sadoul, kolem roku 1950 překročil neorealismus hranice (teorie o tzv. migrujícím neorealismu) a stal se vzorem pro tvůrce v Japonsku (např. Tadaši Imai), později v Indii, Brazílii, Mexiku… V socialistických kinematografiích ovlivnilo neorealistické vidění maďarské (***Malé světlé***) a české (***Tam na konečné, Štěňata, Žižkovská romance***) filmaře.
Neorealistický styl se uplatnil ještě o mnoho let později, srov. např. snímky ***Salaam Bombay!*** (1988) Miry Nairové nebo ***Princezna*** (1982) Pála Erdősse. Neorealistické přístupy jsou filmařům k dispozici stále.

Neorealismus ale svým způsobem zůstal přítomen i Itálii. Jednak v tvorbě autorů, kteří z neorealismu vzešli, ale obrátili jeho kritický hrot k zámožné třídě (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni). Ale i v nastupující generaci italských filmařů, kteří na neorealistickou metodu navázali: Francesco Maselli, Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Seta, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Ermanno Olmi nebo Paolo a Vittorio Tavianiové.

Z perspektivy dějin světové kinematografie byl neorealismus jednou z etap příklonu k „životu, jaký je“. Takové etapy čas od času nastávají: Louis Feuillade a jeho cyklus *Život, jaký je* – Dziga Vertov a jeho „žizň vrasploch“ – německý kammerspiel – John Grierson a britská dokumentární škola – neorealismus – cinéma vérité – direct cinema – nové vlny – Ken Loach – íránský film 90. let – Dogma 95 – bratři Dardennové – rumunská nová vlna atd. Dějiny filmu pulsují rytmem střídání nebo i souběžného běhu etap „realistických“ („lumiérovských“) a stylizovaných do umělých světů („méliésovských“ – srov. německý expresionismus nebo digitální fantasy posledních let.)

Neorealistické filmy ovšem tvořily jen zlomek italské produkce. V literatuře najdeme různé seznamy „kanonických" neorealistických filmů a můžeme být překvapeni, co všechno někteří kritici nebo historici do neorealismu zahrnují – například rané psychologické filmy Michelangela Antonioniho nebo Viscontiho kostýmní historický spektákl ***Vášeň***.

K bodu b) – nepřízeň křesťanských demokratů

Tajemník premiéra pro kinematografii Giulio Andreotti (přítomný v italské politice v následujících desetiletích vícekrát jako premiér, ministr zahraničí atd.) prosadil v roce 1949 zákon (*Legge dello Stato 29/12/1949 n. 958*), jenž omezil dovoz filmů a poskytl půjčky produkčním společnostem.
Pokud chtěli půjčku, museli producenti vládní komisi předložit scénář ke schválení. Stát mohl filmu zamítnout exportní licenci, pokud se určené státní komisi zdálo, že film „očerňuje Itálii". Zákon také stanovil kinům s každodenním provozem (v případě kratšího hracího profilu se kvóta úměrně tomu zkracovala) povinnost uvádět v každém čtvrtletí nejméně dvacet dní, včetně dvou nedělí, „národní" = italské filmy (bylo přesně určeno, jaký podíl musí na filmu Itálie a Italové mít, aby byl film uznán za „národní"). Pokud počet dní kino překročilo, mohlo tento „náskok" využít v následujícím měsíci. Kvóta tedy garantovala cca 22% podíl domácí produkce v hracím profilu, ovšem obliba a reálná návštěvnost zajistila nakonec domácím filmům podíl vyšší. Bezprostředně po válce dosahovaly v Itálii domácí snímky podíl 13 % návštěvnosti. V 50. letech se číslo ustálilo na 34 procentech a v roce 1954 to bylo až 36 %.

Zákon přinesl posílení cenzury a kontrolních mechanismů. Andreottioho úřad filmy tvrdě cenzuroval, škrtal ve scénářích a mnohým projektům nedovolil vzniknout. ***Řím v 11 hodin*** nesměl být uveden na MFF v Cannes. Filmy Carla Lizzaniho ***Pozor, banditi!*** a ***Kronika chudých milenců*** byly na pět let postiženy zákazem vývozu do ciziny. ***Římanka*** Luigiho Zampy byla schválena po trojí změně scénáře. Ve scénách a dialozích musely být činěny změny.

Po zavedení zákona zaujala Itálie druhé místo na světě v počtu natáčených filmů, s vrcholem 201 celovečerního filmu právě v roce 1954.

Kolik se po válce ročně vyrábělo italských celovečerních filmů:[28]

1945	**25**		1953	**161**
1946	**62**		1954	**201**
1947	**67**		1955	**133**
1948	**54**		1956	**105**
1949	**94**		1957	**129**
1950	**104**		1958	**137**
1951	**107**		1959	**167**
1952	**148**			

[28] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959*, Roma 1993, s. 13.

Z tabulky je zřejmý vliv Andreottiho zákona, díky němuž se italská produkce koncem čtyřicátých let zdvojnásobila. Kvantitativního vrcholu dosáhla v roce 1954. V padesátých letech se začínají praktikovat koprodukce, nejvíce s Francií, méně s USA, Španělskem a Západním Německem, ojediněle s Jugoslávií. Od konce války jsou do italských filmů obsazováni také zahraniční herci. Praxe dabingu, resp. postsynchronu tuto praxi usnadňovala. Zahraniční filmy jsou v Itálii běžně uváděny v dabovaných verzích.

Asi nejznámějším reprezentantem tehdejšího antikomunismu na poli kultury byl spisovatel

GIOVANNINO GUARESCHI (1908–1968).
V roce 1945 založil v Miláně monarchistický, později křesťansko-demokratický humoristický týdeník *Candido* (skončil 1961). Uveřejňoval kromě kreslených vtipů a stripů sérii příběhů o knězi donu Camillovi, jež byly později shrnuty do několika svazků.
Don Camillo je kněz v městečku v kraji Emilia. Většina obyvatel tu sympatizuje s komunisty a jejich starostou Pepponem. Don Camillo pravidelně rozmlouvá s Ježíšem a snaží se komunistům překazit jejich plány.

Knihy o donu Camillovi vydalo v češtině Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří:
Don Camillo a jeho svět (Mondo piccolo. Don Camillo, 2001, pův. 1948)
Don Camillo a jeho ovečky (Mondo piccolo. Don Camillo e il suo gregge, 2002, pův. 1953)
Soudruh don Camillo (Mondo piccolo – Il compagno Don Camillo, 2003, pův.1963).
Rok dona Camilla (L'anno di Don Camillo, 2004, pův. 1986)
Don Camillo a don Chichi (*Don Camillo a don Chichi*, 2005, pův. 1996).

Humor těchto knížek, umělecky nepříliš hodnotných, nám může vzdáleně připomenout *Černé barony* Miloslava Švandrlíka. Dělají si legraci z komunistické ideologie, komunisté se v nich projevují jako pokrytci, kteří se pro různé lidské slabosti nedovedou držet ani vlastního programu, jenž je ostatně s přirozeným lidstvím v rozporu, a slepě následují sovětské vzory.

Guareschi myslel svůj antikomunismus a antilevicovost velmi vážně, v předmluvě ke knize *Soudruh don Camillo* z r. 1963 kupříkladu napsal:

> „Současná italská generace se vyznačuje těmi, kdo jsou ‚ti správní': odpírači vojenské služby, antinacionalisty, stoupenci Negriho.[29] Vzešla ze školy politické korupce, neorealistického filmu a levicové sociálně-erotické literatury.
> Proto se spíš než o generaci jedná o degeneraci. […]
> Mezi mrakodrapy ekonomického zázraku vane horký a prach zvedající vítr, který je cítit mrtvolnou hnilobou, sexem a kanály."[30] Atd.

[29] Antonio Negri (1933– 16. 12. 2023) byl marxistický sociolog a filozof, v letech 1956–1963 člen Italské socialistické strany, poté ideolog radikálně levicových hnutí Potere operaio (Dělnická síla, 1969) a Autonomia operaia (Dělnická autonomie, 1973). V sedmdesátých letech obviňován, že inspiroval terorismus Rudých brigád a z účasti na dvou vraždách. Odsouzen na 30 let vězení odešel do Francie, kde ho ochraňoval prezident François Mitterand, jenž v nesouhlasu s italskými antiteroristickými zákony poskytoval azyl obviněným Italům. Zde Antonio Negri spolupracoval s filozofy Jacquesem Derridou, Michelem Foucaultem a Gillesem Deleuzem. 1997 mu byl trest v Itálii snížen na 13 let, vrátil se ho odsedět. Během svého vězení publikoval své nejvlivnější knihy. 2003 byl propuštěn. Jeho dcera Anna Negri (1964) je filmová režisérka.
[30] Giovannino Guareschi, *Soudruh don Camillo*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2003, s. 5.

Podle Guareschiho próz vzniklo několik filmů. Dona Camilla v základní řadě prvních pěti komedií ztělesnil francouzský komik Fernandel (později vznikly další adaptace):

Malý svět dona Camilla (Don Camillo, 1952), Itálie-Francie, r. Julien Duvivier. 13,2 miliony diváků, 14. místo mezi nejnavštěvovanějšími filmy v Itálii a 7. místo mezi italskými. Film ukazuje šarvátky a soupeření mezi farářem Camillem a komunistickým starostou Pepponem. Na začátku dom Camillo ruší zvoněním komunistickou schůzi na náměstí (přijdou na ni všichni obyvatelé městečka kromě hrstky antibolševiků), kde Peppone slibuje postavit Lidový dům s knihovnou a biografem.

Na této komedii mi připadá příznačné, že se k jejímu natočení nesnížil žádný z italských režisérů, ale povolán byl slavný francouzský mistr Julien Duvivier, což asi souviselo i s obsazením Fernandela do titulní role. Za druhé: vznikl poměrně smířlivý film, který spíše dokazuje, že oba názorové tábory se vzájemně potřebují a musí se spolu naučit žít. Levicoví intelektuálové v tom ale podanou ruku neviděli a teoretik a kritik neorealistického hnutí Umberto Barbaro (1902–1959) obvinil sérii o donu Camillovi z šíření pomluv a nactiutrhání.

Pokračování natočil vzápětí opět Duvivier:
Návrat dona Camilla (Il ritorno di don Camillo, 1953), Itálie-Francie, r. Julien Duvivier.
a teprve třetího až pátého dílu se ujali Italové:
Don Camillo a ctihodný Peppone (Don Camillo e l'onorevole Peppone, 1955), Itálie-Francie, r. Carmine Gallone
Don Camillo, Monsignor…ale ne příliš (Don Camillo monsignore ma non troppo, 1961), Itálie-Francie, r. Carmine Gallone
Soudruh don Camillo (Il compagno don Camillo, 1965), r. Luigi Comencini.

Producent Gastone Ferranti vymyslel počátkem šedesátých let projekt střihového dokumentu o rozporech současného světa, ve kterém by se střetli reprezentanti pravice a levice. Vznikl film ***Zuřivost*** (La rabbia, 1963). Jeho první část vytvořil Pier Paolo Pasolini a druhou právě Giovannino Guareschi. Film se v kinech udržel jen pár týdnů. Příznačně se pak po mnoho let uváděla jen první část od Piera Paola Pasoliniho, zatímco Guareschiho polovina byla považována za nepřijatelnou. Až odnedávna je dílo akceptováno znovu jako celek.

K bodu c): Růžový neorealismus

V učebnicích se obvykle píše, že jedním z fenoménů, které přispěly ke konci neorealistického hnutí, byl tzv. růžový neorealismus (neorealismo rosa). Růžový neorealismus údajně přinesl zkomerčnění a zbanalizování typických neorealistických motivů a lákadel, jako jsou ztepilé ženy, kolorit lidového života atd.
Když se ale mají jmenovat příklady této odnože, konkrétních titulů mnoho jmenováno nebývá.

Nejčastěji se jako příklad růžového neorealismu uvádí trilogie ***Chléb láska a…***:

Chléb, láska a fantazie (Pane, amore e fantasia, 1953), r. Luigi Comencini. Rozmarný příběh z italské vesnice, hrají Gina Lolobrigida, Vittorio De Sica aj.

Chléb, láska a žárlivost (Pane, amore e gelosia, 1954), r. Luigi Comencini, hrají Gina Lolobrigida, Vittorio De Sica aj.

Chléb, láska a … (Pane, amore e…, 1955), režie Dino Risi, hrají Sophia Lorenová, Vittorio De Sica. Barevný a širokoúhlý (CinemaScope).

K růžovému neorealismu náleží i některé filmy, které natočil někdejší „kaligrafista“
RENATO CASTELLANI (1913–1985):

Pod římským sluncem (Sotto il sole di Roma, 1948)

Je jaro… (È primavera, 1949)

Za dva groše naděje (Due soldi di esperanza, 1951).

Renato Castellani natočil také v italsko-britské koprodukci (a v Technicoloru) Shakespearovu tragédii:
Romeo a Julie (1954), v originále v opačném pořadí: Giulietta e Romeo.

Výklad o poválečné italské kinematografii by nebyl úplný, kdybychom nezmínili historické kolosy, které navázaly na tradici ***Cabirie***. První takový, ještě černobílý, vyrobila v italsko-francouzské koprodukci katolická filmová společnost Universalia:

Fabiola (1948), r. Alessandro Blasetti, hrají: Michèle Morganová, Henri Vidal, Michel Simon aj. Příběh lásky senátorovy dcery a galského gladiátora v době pronásledování křesťanů ve starém Římě.
Podle Giana Piera Brunetty byla ***Fabiola*** po roce 1945 prvním národním kolosem a prvním velkým diváckým úspěchem v době začínající studené války a voleb 18. dubna 1948. Důležité bylo téma míru. Situace křesťanů ve starém Římě měla připomínat situaci komunistů v současnosti.[31]
Úspěch ***Fabioly*** přivedl v dalších letech do ateliérů Cinecittà velké hollywoodské produkce, které zde realizovaly vlastní kolosy ze starého Říma.

Top 50 nejnavštěvovanějších domácí filmů v Itálii

1. *Vojna a mír* (1956, King Vidor), 15,7 milionu diváků
2. *Poslední tango v Paříži* (1972, Bernardo Bertolucci), 15,6 mil.
3. *Pro hrst dolarů* (1964, Sergio Leone), 14,8 mil.
4. *Malý unavený Joe* (1971, Enzo Barboni), 14, 6 mil.
5. *Pro pár dolarů navíc* (1965, Sergio Leone), 14,5 mil.
6. *Sladký život* (1960, Federico Fellini), 13,6 mil.
7. *Malý svět dona Camilla* (1952, Julien Duvivier), 13,2 mil.

[31] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959*, Roma 1993, s. 453–454.

8. *Odysseus* (1954, Mario Camerini), 13,2 mil.
9. *Gepard* (1963, Luchino Visconti), 12,9 mil.
10. *Nejkrásnější žena na světě* (1955, Robert Z. Leonard), 12,6 mil.
11. *Zlomyslnost* (1973, Salvatore Samperi), 11,8 mil.
12. *Marcellino, chléb a víno* (1955, Ladislao Vajda), 11,6 mil.
13. *Hodný, zlý a ošklivý* (1964, Sergio Leone), 11,4 mil.
14. *Jestli se rozzlobíme, budeme zlí* (1974, Marcello Fondato), 11,2 mil.
15. *Bible* (1966, John Huston), 11,2 mil.
16. *Dekameron* (1971, Pier Paolo Pasolini), 11,1 mil.
17. *Gardový seržant* (1958, Alberto Lattuada), 11,1 mil.
18. *Velká válka* (1959, Mario Monicelli), 10,8 mil.
19. *Chléb, láska a fantazie* (1953, Luigi Comencini), 10,6 mil.
20. *Serafino* (1968, Pietro Germi), 10,5 mil.)
21. *Moji přátelé* (1975, Mario Monicelli), 10,5 mil.
22. *Chléb, láska a žárlivost* (1954, Luigi Comencini), 10,4 mil.
23. *Dvacáté století* (1972, Bernardo Bertolucci), 10,4 mil.
24. *Rocco a jeho bratři* (1960, Luchino Visconti), 10,2 mil.
25. *Manželství po italsku* (1964, Vittorio De Sica), 10,2 mil.
26. *Dva machři mezi nebem a peklem* (1972, Giueseppe Colizzi), 10,1 mil.
27. *Cid* (1961, Anthony Mann), 10,1 mil.
28. *Trumfové eso* (1968, Giueseppe Colizzi), 10,0 mil.
29. *Doktor na pokladnu* (1968, Luigi Zampa), 9,9 mil.
30. *Léta Páně* (1969, Luigi Magni), 9,9 mil.
31. *Život je krásný* (1997, Roberto Benigni), 9,7 mil.
32. *Z boží milosti* (1971, Nino Manfredi), 9,6 mil.
33. *Bůh odpouští, já ne!* (1967, Giueseppe Colizzi), 9,4 mil.
34. *Quo vado?* (2016, Genaro Nunziante), 9,4 mil.
35. *Včera, dnes a zítra* (1963, Vittorio De Sica), 9,3 mil.
36. *Zkrocení zlého muže* (1980, Castellano a Pipolo), 9,2 mil.
37. *Horalka* (1960, Vittorio De Sica), 9,1 mil.
38. *Anna* (1951, Alberto Lattuada), 9,0 mil.
39. *Barabáš* (1961, Richard Fleischer), 8,9 mil.
40. *Tenkrát na Západě* (1968, Sergio Leone), 8,9 mil.
41. *Zamilovaný blázen* (1980, Castellano a Pipolo), 8,8 mil.
42. *Pravá a levá ruka ďábla* (1970, E. B. Clucher), 8,7 mil.
43. *Slunce jako z konve* (2013, Genaro Nunziante), 8,7 mil.
44. *Nahá Maja* (1958, Henry Koster), 8,5 mil.
45. *Děti nikoho* (1951, Raffaello Matarazzo), 8,4 mil.
46. *Benátský anonym* (1970, Enrico Maria Salerno), 8,2 mil.
47. *Cyklón* (1996, Leonardo Pieraccioni), 8,0 mil.
48. *Dva misionáři* (1974, Franco Rossi), 7,8 mil.
49. *Zrození pana účetního* (1975, Luciano Salce), 7,8 mil.
50. *Zítra je příliš pozdě* (Léonide Moguy), 7,7 mil.[32]

[32] Podle Wikipedie: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_Italy#Most_admissions, https://it.wikipedia.org/wiki/Film_con_maggiori_incassi_in_Italia.

Poznámka 1:
Itálie má asi 60 milionů obyvatel. Kdybychom chtěli čísla návštěvnosti porovnat s československými výsledky, dělili bychom počet diváků v Itálii čtyřmi. Potom by italské filmy nedosahovaly výšin našich čísel a ***Poslední tango v Paříži*** by odpovídalo 36. místu československého žebříčku, kde nalézáme pohádku ***Obušku, z pytle ven!*** Ze srovnání vyplývá, že Itálie nebyla natolik kinofikovanou zemí jako socialistické Československo. Statisticky vzato viděl ***Poslední tango v Paříži*** v kině jen asi každý čtvrtý Ital nebo Italka, zatímco nejnavštěvovanější český snímek ***Pyšná princezna*** zhlédlo asi 85 % Čechů. A třeba western ***Tenkrát na Západě*** vidělo v ČSSR 2,6 milionu diváků, což by odpovídalo 30% italské návštěvnosti. K podobným číslům bychom došli i v dalších případech. Návštěvnost italských trháků byla u nás tedy přibližně o 5–10 % „hustší“ než v samotné Itálii. Z 50 top filmů bylo u nás za socialismu uvedeno jedenadvacet, po roce 1989 pět, z toho jen jeden (ze čtyř v tabulce přítomných) z produkce po roce 1989. Měli jsme tedy u nás v kinech 52 % nejnavštěvovanějších italských filmů (přičemž filmy ***Vojna a mír*** a ***Cid*** byly u nás uváděny jako produkce USA, nikoli Itálie).

Poznámka 2:
Překvapivé umístění ***Vojny a míru*** na špici žebříčku může být dáno dvojnásobným počítáním vstupenek při dvoudílném filmu. Tabulka nejnavštěvovanějších filmů v Itálii má na vrcholu rovněž dvoudílné filmy: 1. ***Doktor Živago*** 2. ***Kmotr*** 3**.** ***Desatero přikázání***. Teprve na 4. místě je ***Goldfinger*** a na 5. místě první italský film ***Vojna a mír***, což je ale vlastně americká produkce natočená v Itálii, kterou produkovali Dino De Laurentiis a Carlo Ponti pro Paramount. Na 6. místě ***Poslední tango v Paříži*** a na 7. opět dvoudílný ***Ben Hur***. Dvoudílné jsou také ***Sladký život, Gepard, Bible, Rocco a jeho bratři***, ***Cid***. ***Dvacáté století*** trvá cca 320 minut. Jako tomu v podobných případech bývá, nevíme a nemáme jistotu, zda se při dvojprogramu počítaly vstupenky dvakrát. Možná ne, protože ***Hodný, zlý a ošklivý*** by také byl dvojprogram, ale je až třetí po předchozích westernech Sergia Leoneho.

Poznámka 3:
V tabulce převažují komedie, máme tu též asi osm spaghetti westernů. Překvapit může slabé zastoupení „sandálových“ filmů a vůbec historických spektáklů, které zde reprezentují jen velkofilmy amerických režisérů. Nevidíme tu kriminálky a mafiánské příběhy. Z velkých režisérů autorského typu, o nichž se především učíme, jsou zastoupeni Vittorio De Sica (3x), Luchino Visconti (2x), Bernardo Bertolucci (2x), Federico Fellini (1x) a Pier Paolo Pasolini (1x). Z proslulých žánrových tvůrců Sergio Leone (4x), Giuseppe Colizzi (3x), Luigi Comencini (2x), Mario Monicelli (2x) a u nás neznámí Genaro Nunziante (2x) a dvojice Castellano a Pipolo (2x).

FEDERICO FELLINI a MICHELANGELO ANTONIONI

ovlivnili světový moderní film.

Vypadají jako absolutní protiklady: extrovertní (možná jen zdánlivě) a sebestředný (to určitě) Fellini, milovník cirkusu a varieté, proti introvertnímu a zdrženlivému Antonionimu, jenž zřídkakdy projektoval do svých příběhů sám sebe.

Pohleďme na jejich zjev: podsaditý Fellini s širokou usměvavou tváří, vedle štíhlého, gotického, vertikálního Antonioniho se zasmušilým výrazem.

Oba ve svých vrcholných dílech vyjádřili úzkost a odcizení: Fellini ve ***Sladkém životě*** a ***8½***, Antonioni ve ***Výkřiku*** a v tzv. tetralogii citů, nazývané též „existenciální tetralogií“.

Felliniho filmy oplývají humorem a emocemi, jejich živlem jsou smích a slzy, jako v cirkusové manéži.
Antonioniho filmy jsou melancholické, není v nich humor, jen snad, výjimečně, drobný vtip.

Felliniho filmy oplývají lidskou vřelostí. Antonioniho hrdinové trpí jejím nedostatkem.

Felliniho filmy působí primárně svou mizanscénou, před kamerou se odehrává karneval: pořád tu někdo pochoduje, řadí se do defilé, vystrkuje zadek, nosí klobouky, šklebí obličej, lidičkové v houfech. Typickým motivem, ne-li autorskou značkou, je tzv. felliniovská přehlídka. Důležitá je sladká i rytmická hudba Nina Roty.

Antonioniho filmy působí mizanscénou (osamělé postavy nebo dvojice v otevřených krajinách, městských i venkovských), ale také rámováním, délkou trvání záběrů a důmyslně míchanou zvukovou stopou. Antonioni je pán filmového času, jím začíná vše, co se v práci s filmovým časem ukázalo jako převratné, od přelomu padesátých a šedesátých let do současnosti.

Antonioniho filmy mají fluidum – řadím Antonioniho k „fluidním" režisérům, jejichž filmy vyzařují zvláštní magnetismus, jehož zdroj není snadné odhalit (Andrej Tarkovskij, Pier Paolo Pasolini), ale intenzivně ho vnímáme při každém setkání s jejich filmy.

Felliniho filmy jsou v každém ohledu a každém okamžiku vrcholně zábavné.
O Antonionim se psalo, že estetizuje nudu.

Oba přispěli k rozvoji filmové formy: Fellini sebe-uvědomělou narací, způsoby, jimiž do středu filmu stavěl sebe (***8½***, ***Klauni, Roma, Amarcord***), a volnou kompozicí ze samostatných epizod (***Sladký život***) či vnitřního „monologu" – pásma vzpomínek, snů, představ a obsesí (***8½***).
Antonioni uvolněnou strukturou syžetu bez zřetele k aristotelským pravidlům výstavby dramatu, bez odpovědí na tajemné otázky příběhu, s pomalým tempem a dlouhými záběry.

Federico Fellini obsazoval do svých filmů ženy dvojího typu: malou ženu-klauna Giuliettu Masinovou, nebo ženy veliké, jako byla Anita Ekbergová. Žena může být pro Felliniho „svatá" svojí nevinností a dobrotou, jako Gelsomina nebo Cabiria, anebo znepokojivá vyzývavou sexualitou. Felliniho mužské postavy, zvláště ty autobiografické, projevují úzkost a neurózu z ženského živlu, jenž hrozí muže zahltit svou tělesností. Žena muže přesahuje, asi jako moře nebo velryba.

Michelangelo Antonioni měl veliký smysl pro krásu mladých žen, uměl je efektně situovat do krajin i interiérů. Řekli bychom, že Antonioniho mužské postavy jsou šedivé a zaměnitelné, dřevění panáci, byť jim z maskulinních atributů nic nechybí. Ale není to úplně pravda: Aldo z *Výkřiku* je hluboce trpící muž, s nímž cítíme. Fotografovi Thomasovi ve *Zvětšenině* dal David Hemmings značný sex-appeal a reportéra z *Povolání: reportér* hrál Jack Nicholson, kterého si s jiným splést nelze.

Oba velikáni, Fellini i Antonioni, obsazovali do svých filmů své partnerky: Fellini manželku Giuliettu Masinovou, Antonioni herečku Monicu Vittiovou, s níž údajně žil v letech 1960–1970. Rozuměli Fellini a Antonioni svým hrdinkám a svým ženám? Může vůbec muž porozumět ženě? Nebo do ženských hrdinek projektovali svá vlastní ega? Monica Vittiová stínovala (nechci napsat „ztělesňovala", protože by to implikovalo více tělesnosti, než kolik její postavy vyzařovaly) v Antonioniho filmech deprimované, anemické bytosti bloudící v industriálních krajinách. Osobně však byla Monica Vittiová veselá, akční a temperamentní italská holka. Takže uvítala, když ji Mario Monicelli obsadil do ***Dívky s pistolí***. Později začala režírovat.

Fellini i Antonioni se ve svých fimech vyslovovali k aktuálnímu stavu světa a zachytili jeho rozkladné, apokalyptické signály, Fellini ve ***Sladkém životě, Satyrikonu, Zkoušce orchestru***, Antonioni v ***Červené pustině*** (ekologie) a v americkém filmu ***Zabriskie Point***.

Velcí autoři mívají období začátků, dále období rozmachu svého talentu, kdy s největší energií objevují noví pevniny, a období doznívání, kdy variují objevené, stávají se klasiky a uvážlivě tvoří zralá díla, jaká se od nich očekávají. Tak si třeba myslím, že Andrej Tarkovskij vytvořil svá nejobjevnější díla v letech 1963–1979 (od ***Andreje Rubleva*** ke ***Stalkerovi***), zatímco později už tvořil, jistě stále veliké, „filmy Tarkovského" (***Nostalgie, Oběť***). Jen nepočetným mistrům se podařilo obnovit ve stáří své tvůrčí síly a vymyslet něco zásadně nového (Luis Buñuel, Miklós Jancsó).
Když Fellini vytvořil jádro svého díla (do ***Sladkého života***) obrátil pozornost k sobě. A hned první snímek, který ze sebe vytlačil, je geniální: ***8½***.
Když Antonioni vytvořil jádro svého díla (tetralogii citů), vypravil se do světa (Velká Británie, USA, Čína…) a začal experimentovat s filmovou technikou (video). A hned první dílo, které ve světě vytvořil, je geniální: ***Zvětšenina***.
Tak se extrovert Fellini stal introvertem své tvorby a introvert Antonioni extrovertem své kariéry.

Podobně jako Bergman sepsal Fellini autobiografickou knihu. Antonioni publikoval své prózy.

Fellini zanechal stopu v uvolněné filmové naraci šedesátých let a v dílech tvůrců, kteří si vzali příklad z jeho cirkusové poetiky a vizuálního obžerství (Juraj Jakubisko, Emir Kusturica).
Antonioni inspiroval filmaře, kteří rozvíjeli jeho uvolněné vypravování a snímání postav v krajině (Miklós Jancsó, István Gaál, Andrej Tarkovskij, Theo Anghelopoulos, Wim Wenders aj.).
Fellini uměl být režisérskou hvězdou. Aniž bulváru odkrýval své soukromí, vybudoval si „značku", jež vešla i do originálních názvů jeho filmů: *Fellini Satyricon*, *Casanova di Federico Fellini.*
Federico Fellini byl srovnáván s Ingmarem Bergmanem – hledaly se například paralely mezi jeho ***Silnicí*** a Bergmanovým ***Večerem kejklířů***. Téma neurózy a partnerského odcizení ale Bergmana více sbližuje s Antonionim.

Pro dobový diskurs o filmech Antonioniho i Felliniho (a Bergmana) je důležitý pojem odcizení. Do popředí v západním (i zdejším) myšlení pronikl poté, co po druhé světové válce vešla ve známost raná díla mladého Karla Marxe, zejména jeho *Ekonomicko-filozofické rukopisy*. Karel Marx v nich píše:

> „A v čem záleží zvnějšnění práce?
> Předně v tom, že práce je dělníkovi *vnější*, tj. nenáleží k jeho podstatě, že se proto dělník ve své práci nepotvrzuje, ale popírá, necítí se v ní dobře, ale je v ní nešťasten, nerozvíjí v ní žádnou svobodnou fyzickou ani duchovní energii, ale moří svou tělesnost a ruinuje svého ducha. Proto se dělník cítí při sobě teprve vně práce a v práci se cítí vně sebe. Doma je, když nepracuje, a když pracuje, není doma. Jeho práce není proto dobrovolná, ale vynucená, *nucená práce*. Není proto uspokojením nějaké potřeby, ale jen *prostředkem* k uspokojování potřeb mimo ni. Její cizota se projeví jasně v tom, že jakmile neexistuje žádný fyzický ani jiný nátlak, utíká se před ní jako před morem. Vnější práce, práce, v níž se člověk zvnějšňuje, je práce sebeobětování, trýznění. Konečně se vnějškovost práce jeví pro dělníka v tom, že není jeho vlastní, ale někoho jiného, že mu nepatří, že v ní nenáleží sám sobě, ale někomu jinému."[33]

[33] Karel Marx, *Ekonomicko-filozofické rukopisy z roku 1844.* Praha: Svoboda, 1978, s. 53.

Marxův koncept dělníkovy odcizené práce se přenesl na celkový život v buržoazní společnosti, včetně života zámožnějších vrstev, jimž věnují pozornost Fellini a Antonioni. Bohatší člověk je stejně nešťastný, ne-li ještě nešťastnější jako dělník: nic nedělá, nepracuje, jeho existence postrádá smysl.

FEDERICO FELLINI (1920–1992)

S jistým zjednodušením lze Felliniho tvorbu rozdělit na dvě období: „objektivní" a „subjektivní". Mezníkem je film ***8½***.
V „objektivním" období Fellini vypráví převážně příběhy jiných lidí než sebe samého. Je to samozřejmě relativní, protože ***Darmošlapové*** jsou do značné míry autobiografičtí a novinář Marcello ze ***Sladkého života*** je Felliniho alter ego. Z toho období pocházejí dvě silné ženské hrdinky: Gelsomina ze ***Silnice*** a Cabiriia z ***Cabiriiných nocí***.
8½ je zlom, hrdina filmový režisér Guido je do značné míry sám Fellini.
Giulietta a duchové je ženský protějšek ***8½***.
Od počátku 70. let předvádí Fellini sebe: ***Klauni, Roma, Amarcord***, později ***Interview,*** kde ukazuje režiséra Felliniho, jak natáčí Kafkovu *Ameriku.*

V autobiografické knize *Dělat film* uvažoval Fellini o klaunech:

> „Když říkám klaun, myslím tím augusta. Neboť existují dvě postavy: bílý klaun a august. […] Bílý klaun a august jsou jako paní učitelka a žáček, matka a uličnický synáček; dalo by se říci anděl s plamenným mečem a hříšník. Jsou to zkrátka dvě rozdílné a oddělené psychologické tendence člověka: puzení k výšinám a nutkání klesat."[34]

Fellini vyšel z neorealismu, ale přináší do něj zvláštní spiritualitu, křesťanský soucit, osobní autobiografický tón, symboly.
Podílel se scenáristicky na neorealistických filmech: ***Řím, otevřené město, Paisa***.

Světla varieté (Luci de varietà, 1950), spolurežie Alberto Lattuada. Spor o autorství mezi oběma.

Bílý šejk (Lo sceicco bianco, 1952), námět Michelangela Antonioniho, hrají Brunella Bovo, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste aj. Novomanželé přicestují do Říma, ale mladá paní miluje hvězdu fotorománů – bílého šejka. Novomanžel mj. v noci potká prostitutku Cabiriu (Giulietta Masina).

Povídka ***Sňatková kancelář*** z filmu ***Láska ve městě*** (Agenzia matrimoniale, 1953).

Darmošlapové (I vitelloni, 1953). Staří mladí nebo spíše mladí staří zevlouni v Rimini. Hraje mj. Lída Baarová. Stříbrný lev v Benátkách.

Silnice (La strada, 1954). Giulietta Masina, Anthonny Quinn, Richard Basehart. Stříbrný lev v Benátkách. Oscar 1956.

[34] Federico Fellini, *Dělat film*, Praha: Panorama 1986, s. 124–125.

Podvodník (Il bidone, 1955), asi nejslabší Felliniho snímek prvního období.

Cabiriiny noci (Le notti di Cabiria, 1957), v titulní roli Giulietta Masina. Cena za ženský herecký výkon na MFF v Cannes, Oscar 1957.

Sladký život (La dolce vita, 1960), hrají Marcello Mastroianni, Anita Ekbergová aj. Zlatá palma na MFF v Cannes 1960.

Povídka ***Pokušení doktora Antonia*** z filmu ***Boccaccio 70*** (Le tentazioni del dottor Antonio, 1962), hrají Peppino de Filippo, Anita Ekbergová (další povídky režírovali Luchino Visconti, Mario Monicelli, Vittorio De Sica).

8½ (8½, 1962) Velká cena v Moskvě 1963, Oscar 1962.

Giulietta a duchové (Giulietta degli spiriti, 1965). Hrají Giulietta Masina, Sandra Milo aj. Surrealistický, Freudem posílený pokus o vhled do ženské duše.

Film výstižně popsala Stanislava Přádná v knize *Čtyřikrát dva*:

> „Giuliettu, submisivní, podváděnou manželku v kritickém středním věku, prezentoval Fellini tentokrát přiznaně jako svou ‚animu' a pokusil se v tomto filmu vypořádat s problémy čistě privátními, které nastaly v jejich manželství s Masinovou. Herečka se tak dostala do ožehavého postavení, v němž se prolínala civilní ‚role' režisérovy ženy a její transformovaná filmová verze. Film *Giulietta a duchové* tvoří svým tématem pandán k Felliniho životnímu dílu *8½* (1963), v němž se režisér nepokrytě projektoval do hlavní mužské postavy – režiséra Guida. […]
> Veškeré prostředí, v němž se děj filmu odehrává, je zbudováno režisérovou imaginací jako scénograficky zpředmětnělé Giulettino podvědomí, jako ‚útroby' její ženské psychiky."[35]
> „Potvrdila se stará pravda, že ani sebecitlivější muž nemůže vstoupit do duše ženy. Může do ní promítnout ženskou část svého ega, ale nemůže si ji přivlastnit či zastupovat ženské specifikum. Fellini dokázal s jedinečnou obrazností zachytit ženský svět ve vyhraněné mužské optice, s obzvlášť jemnou chápavostí k těm věcem, které většinou muži z pozice nadřazenosti nevnímají nebo přehlížejí. Avšak manýristický způsob, jímž se pokoušel aranžovat Giulettin mikrokosmos a vydávat jej za obraz ‚pravého' ženského nitra, je ryze felliniovský, tudíž mužský."[36]

Povídka ***Toby Dammit*** z filmu ***Podivuhodné příběhy*** (Tre passi nel delirio, 1968, dále režírovali Roger Vadim, Louis Malle). Inspirováno povídkou E. A. Poea.

Satyrikon (Fellini Satyricon, 1969), obraz dekadence podle Petronia, souznící s uvolněnou atmosférou a sexuální revolucí 60. let.

Klauni (I clowns, 1970), první Felliniho film pro italskou televizi RAI, vyznání lásky k cirkusu a ke klaunům.

Roma (1971), esej, vyznání lásky k městu Římu.

[35] Stanislava Přádná, *Čtyřikrát* dva, Praha: Svojtka & Co 2007, s. 23.
[36] Tamtéž, s. 24.

Amarcord (1973), vzpomínkový film o Rimini za Felliniho mládí za fašistického režimu. Oscar 1974.

Casanova (Il Casanova di Federico Fellini, 1976), „antierotický" film o fyzické lásce jako úmorné dřině. V titulní roli sexuálního přeborníka Donald Sutherland.

Zkouška orchestru (Prova d'orchestra, 1978). Opět pro tv RAI. Politická alegorie, orchestr jako model rozhádané společnosti, kterou může zklidnit jen dirigent diktátor. Varování před autoritářským převratem.

Město žen (La città delle donne, 1979). Marcello Mastroianni v roli muže, jenž se ocitne na sjezdu feministek.

Jan Kliment v referátu ze 33. MFF v Cannes popsal film takto:

> „A byl tu samozřejmě nový film Federika Felliniho *Město žen*, barokní až zduřelá podívaná přehánějící po všech stránkách, skvělá i nudná, dlouhá i hbitá, podívaná, o níž nejde ani psát, kterou je nutné vidět, podívaná, která si sama neklade za cíl, aby jí divák rozuměl. To je divné, ale Fellini si to nejenom dovoluje, on to dokonce vyhlašuje jako program. A divákovi potom nezbývá než souhlasit i nesouhlasit, přít se, diskutovat, polemizovat. Nevím, jestli tenhle snímek budeme hrát u nás. Rozhodně to není film typu *Sladkého života*, *Romy* ani *Silnice* nebo *Cabiriiných nocí.* Je to Fellini hodně utržený ze řetězu, což je co říci, protože on nikdy moc na řetězy nebyl."[37]

…a loď pluje (E la nave va, 1983). Loď s cestujícími celebritami pluje s popelem slavné sopranistky a nosorožcem v podpalubí v předvečer světové války. Přiznaně ateliérová stylizace. Oscar za kariéru 1983.

Ginger a Fred (Ginger e Fred, 1985), Giulietta Masina a Marcello Mastroianni v roli starých tanečníků, kteří založili kariéru na imitaci Freda Astaira a Ginger Rogersové.

Interview (Intervista, 1987), vhled do filmových ateliérů, kde pracuje veliký režisér Fellini a potkává se se svými herci – Marcellem Mastroiannim, Anitou Ekbergovou… Velká cena v Moskvě 1987.

Hlas měsíce (La voce della Luna, 1989), v hlavní roli Roberto Benigni. V ČSSR nepromítáno, ČT vysílala v únoru 2020.

MICHELANGELO ANTONIONI (1912 2007)

po krátkých neorealistických dokumentárních snímcích debutoval hraným filmem

Kronika jedné lásky (Cronaca di un amore, 1950), hraný debut, hrají Lucia Bosè a Massimo Girotti. Chladná a vypočítavá Paula se provdá za bohatého byznysmena a dostane se do vyšší společnosti. Milionář na manželku žárlí a najme si soukromého detektiva, aby prozkoumal její minulost. Vychází najevo, že Paula před maturitou se svým milencem nezabránila úmrtí přítelkyně, jeho i svojí. Nyní milence podněcuje k vraždě manžela…

[37] Jan Kliment: „Jiný kraj, jiný mrav. XXXIII. mezinárodní filmový festival – Cannes, Francie". *Rudé právo*, 31. 5. 1980, s. 5.

Poražení (I vinti, 1952), tři epizody ze života současné zločinné mládeže z tzv. dobrých rodin: Paříž, Londýn, Řím. Inspirováno případy z policejních kronik.

Dáma bez kamélií (La signora senza camelie, 1953), opět Lucia Bosè, v roli prodavačky Clary, z níž se stává herečka. Producent, který se Claře vnutí do života coby její manžel, jí ze žárlivosti brání účinkovat v komerčních filmech s milostnými scénami, slibuje jí opravdovou uměleckou kariéru a obsadí ji do úlohy Johanky z Arcu ve velkofilmu, kterému se všichni vysmějí, v kinech propadne a způsobí finanční ztrátu. Clara manžela podvádí se sobeckým milencem z diplomatických kruhů, pro něhož je jen atraktivním zpestřením života. Manželé se rozejdou, ale Clara by ráda dostala hlavní roli v ex-manželově připravovaném uměleckém filmu. Neuspěje, přijme proto úlohu v dalším z mnoha kýčů, které se ve studiu Cinecittà vyrábějí.
Snímek ***Dáma bez kamélií*** bývá v kontextu Antonioniho díla neprávem podceňován. Přitom je to snad nejvtipnější Antonioniho kousek, zábavná satira na filmařské prostředí, do jehož rutinního a nevábného zákulisí nechává publikum nahlédnout. Tématem není nic menšího než rozdíl mezi efemérní hvězdnou popularitou a seriózní uměleckou prací. Zásadní je rozhovor, který s Clarou vede její herecký kolega. sLucia Bosé opět přesvědčivě ztělesnila dívku z malých poměrů, která se náhle vyšvihne do lepší společnosti, takovou ostatně i sama byla.

Povídka ***Pokus o sebevraždu*** z filmu ***Láska ve městě*** (Tentato suicido, 1953).

Přítelkyně (Le amiche, 1955), dle povídky Cesare Paveseho (1908–1950, † sebevražda) *Tra donne sole* (česky *Přítelkyně*, 1965). Modelka Rosetta se pokusila o sebevraždu. Je zoufalá, život ji nebaví, nevidí kolem sebe nic pozitivního. Přítelkyně jí pomáhají vzpamatovat se a pátrají po příčině jejího smutku. Rosetta se začne stýkat s ženatým malířem Lorenzem. Stěžuje si přítelkyni, že nevidí smysl života, že ji nic nebaví. Lorenzova manželka je úspěšnější výtvarnicí než její muž a o jejich vztahu ví. Lorenzo se rozhodne zůstat s ní, i když tvrdí, že Rosettu miluje. Rosetta se v rozrušení vydává do nočních ulic, Lorenzo spěchá za ní, Rosetta se utopí v řece. Ženy – přítelkyně z módního salónu si pak navzájem vyčítají její smrt. Jiná z hrdinek opouští svého milence a odjíždí pracovat do Říma, protože dospěla k poznání, že práce je v životě nejdůležitější.
Hodně dialogů. Motiv znepokojivého příboje. Rosetta vstupuje sama do vln, zatímco se ostatní líbají…

Výkřik (Il grido, 1957). V hlavní roli americký herec Steve Cochran. Dělník Aldo se ocitá náhle sám, když jeho dlouholetá přítelkyně Irma ukončí jejich vztah. S malou dcerkou zpočátku toulá se Aldo po Pádské nížině a potkává různé ženy, od bývalé partnerky a její mladší sestry, přes obsluhu benzinové pumpy až po chudobnou prostitutku. Příběh muže, jehož štěstí záviselo na té jedné jediné milované ženě.

Významný podíl na Antonioniho filmech má scenárista TONINO GUERRA (1920–2012), od tetralogie citů až po snímek ***Za mraky*** (1995). Podílel se i na filmech Federica Felliniho (***Amarcord, Ginger a Fred***), Andreje Tarkovského (***Nostalgie***), Thea Angelopoulose (***Cesta na Kytheru, Včelař, Krajina v mlze, Odyseův pohled, Věčnost a den***), Francesca Rosiho aj.

Tetralogie citů (nebo též existenciální tetralogie):

Dobrodružství (L'avventura, 1959). Hrají: Monica Vittiová, Gabriele Ferzetti, Lea Massariová aj. Radikální narativní revoluce, nová forma a logika vyprávění. Zápletka se nevyřeší, příběh nekončí, ale přestává, katarze se nedostaví. Rozhodující událost – hledání Anny na ostrově – pokrývá dlouhou sekvenci přibližně od 25. do 50. minuty asi 133minutového filmu. Antonioni nechal nahrát množství zvukových efektů, všechny možné zvuky více či méně rozbouřeného moře. Měl údajně stovky kotoučů s těmito efekty.
Skandál na 13. MFF v Cannes 1960. Obecenstvo pískalo, smálo se, kritici byli zmateni. Antonioni a Vittiová opouštěli projekci v slzách. Skupina účastníků, mj. Roberto Rossellini, kritik a historik Georges Sadoul, Janine Bazinová (vdova po André Bazinovi), producent Anatole Dauman, herec André S. Labarche, herec Alain Cuny a další napsali na stroji otevřený dopis, který vyvěsili na stěnu hotelu, s prohlášením:

> „U vědomí výjimečné důležitosti filmu Michelangela Antonioniho *Dobrodružství*, zděšeni projevy nepřátelství, které vzbudil, podepsaní profesionálové a kritici si přejí vyjádřit svůj obdiv autorovi tohoto filmu."

Dobrodružství nakonec na 13. MFF v Cannes získalo Zvláštní cena poroty.

Noc (La notte, 1960), hrají: Jeanne Moreauová, Marcello Mastroianni, Monica Vittiová, Bernhard Wicki aj. Snaha spisovatele a jeho manželky vykřesat ještě něco z jejich vztahu. Zlatý medvěd na 11. MFF v Západním Berlíně 1961.

Zatmění (L'eclisse, 1961), hrají: Monica Vittiová, Alain Delon. Zvláštní cena poroty na 15. MFF v Cannes 1962. Vittoria se rozejde s přítelem a seznámí se s Pierrem z burzy.

Červená pustina (Il deserto rosso, 1964), hrají: Monica Vittiová, Richard Harris, Carlo Chionetti aj. Velká cena Zlatý lev sv. Marka na 25. MFF v Benátkách 1964. Město Ravenna, ošklivé komíny, černý a žlutý dým, potrubí, člověk tísněný předměty, které vyrobil k usnadnění svého života. Antonioniho první barevný film je zároveň mezníkem v dějinách barvy: Antonioni barvu v realitě tlumí, aby vyjádřil duševní stav hrdinky, vozík s ovocem nechal zbarvit šedivou barvou.

Antonioni: „Nejsem proti pokroku. Ale jsou bytosti, které svým založením, svým mravním dědictvím jsou v rozporu s moderním světem a nepřizpůsobí se mu. Pak dochází k přirozenému výběru: ti, kteří dodržují rytmus pokroku, přežijí, ostatní se stanou obětmi svých krizí."

Antonioni se pouští do úvahy o „velkém", „globálním" tématu, což bude dělat i nadále.

Antonioni se zajímá o celý svět a celý svět se zajímá o Antonioniho.

Epizoda ***První herecká zkouška*** z povídkového filmu ***Tři tváře*** (1964), hraje íránská princezna Soraja.

Zvětšenina (Blow-Up, 1966), produkce: Carlo Ponti. Hrají: David Hemmings, Vanessa Redgraveová, Sarah Milesová, Jane Birkinová, Veruschka aj. Kamera: Carlo Di Palma, Inspirováno stejnojmennou povídkou Julia Cortázara (česky v souboru *Změna osvětlení*, Praha 1990). Ta se odehrává v Paříži a je meditací o jednom snímku: žena láká mladíka ve prospěch staršího muže stojícího opodál. Zlatá palma na 20. MFF v Cannes 1967.
Zvětšenina byla ve své době senzací, pro mnoho diváků fascinujícím zážitkem[38] a stala se v nejlepším slova smyslu kultovním filmem. Kouzlo ***Zvětšeniny*** je těžko postižitelné, tkví zřejmě ve smyslové intenzitě zachycené reality, kterou hltá a všemožně si osvojuje hrdina Thomas a divák spolu s ním. Jde zároveň o dílo filozofické, zpochybňující reálnost a poznatelnost světa, stejně jako úvaha o moci média, v tomto případě fotoaparátu. V účinku na diváka hrají obrovskou roli barvy a jejich kombinace, stejně jako zvukové efekty. Scéna v parku náleží k nejmysterióznějším sekvencím ve světové kinematografii. ***Zvětšenina*** je ztělesněné fluidum a chvění, ještě více než předchozí filmy Michlangela Antonioniho.

O jak velký estetický převrat šlo, pochopíme i z odmítavé recenze v americkém pravicovém časopise *Films in Review*, 1967, č. 1, podepsal ji H. H. (asi Henry Hart):

> „*Zvětšenina* by neměla být odmítnuta jako pouhá laciná pornografie (krásně barevně nasnímaná). Konec konců, ženská ňadra, zadky a ochlupení, symboly mužských genitálií, většina forem perverze a některé způsoby kopulace jsou nyní u bezzásadových producentů, distributorů a kinařů na skladě.
> *Zvětšenina* je víc než to: je to degenerace, která se *stává bojovnou.* Nejde jen o to, co jsme uvedli v předchozím odstavci, ale o to, že to funguje v ovzduší, že je to ‚normální' a ‚in'. Pokud mládeži chybí povědomí, že lidstvo takovým morálním nihilismem prošlo už mnohokrát a vždycky usoudilo, že jde o formu sebevraždy, jak společenské, tak individuální, mládež a především intelektuální mládež tím bude převážně poškozena, tímto estetickým blábolením, jíž se úchylové a levice – jak nesvatá aliance to je – budou snažit propagovat tento filmařsky bezcenný a společensky škodlivý film.
> Režíroval to Michelangelo Antonioni a též spolupracoval na tom, co zde bylo scénářem (s Toninem Guerrou). Snad nikdy neprojevil svoji filmařskou neschopnost úplněji, a to ji projevoval ve *všech* svých celovečerních filmech. Příběh nemá žádný smysl a ty bezcílné, nespojité epizody jsou všechny vypůjčeny od jiných režisérských kuplířů: Bergmana, Felliniho, Loseyho a dalších. Fotograf se v dnešním Londýně *může* projíždět v Rolls-Royci, *může* se stýkat výlučně s cvoky, teplouši, lesbami a narkomany; *může* se dokonce stát svědkem vraždy, příležitostně. Ale pak jeho jednání a myšlenky nemohou být tak neuvěřitelné a nezajímavé jako ten neorganizovaný humus, jímž nás zde Antonioni zásobí.
> Herectví je stejně amatérské jako Antonioniho scénář a režie. David Hemmings jako fotograf předvádí ten ubohý, hezoučký ksichtík, jaký je teď tolik oblíbený u huličské levice. Vanessa Redgraveová vyhlíží jako vychrtlá, nepůvabná výstřednice s plochým hrudníkem. A ty ubožačky, co vypadají jako lesby, máme považovat za dívky?
> Barevná fotografie Carla Di Palmy je jedinou filmařskou kvalitou, kterou *Zvětšenina* disponuje (byla *jedinou* filmařskou kvalitou také v Antonioniho posledním filmu *Červená pustina*). Di Palma je virtuóz barevného filmu nejvyšší úrovně a takřka každý záběr tohoto bezcenného filmu je kameramansky zajímavý.
>
> (přel. rbl)

[38] Včetně rbl, který ji zhlédl při obnovené premiéře v květnu 1974 a bylo to jako blesk – dosud nejlepší film, jaký jsem v životě do té doby viděl. Tedy alespoň do té doby, než jsem o deset dnů později prožil ***Andreje Rubleva***.

Poté se Antonioni vypravil do USA, rozbouřených v roce 1968 studentskými protesty, a natočil tam:

Zabriskie Point (1969), produkce: Carlo Ponti. Hrají Mark Frechette (1947–1975) a Daria Halprinová (1948). Hudba: Pink Floyd. Film u kritiky a u diváků neuspěl, dnes se však řadí k nejcennějším svědectvím o náladách konce šedesátých let.

Čína (Chung-kuo: Cina, 1972). Cca 206minutový dokument pro televizi RAI. Antonioni přijal pozvání z Pekingu, aby navštívil Čínu a natočil o ní film. V doprovodu bdělých hostitelů projel po pečlivě připravené trase několika městy. Film byl dokončen, schválen a uveden na světová plátna. Po půldruhém roce ústřední orgán Komunistické strany Číny *Žen-min ž-pao* (Lidový deník) označil režiséra za „zuřivého provokatéra, který zhanobil velkou čínskou kulturní revoluci". *Žen-min ž-pao* napsal: „V záběrech, jež Antonioni natočil v Šanghaji, je vidět, že velké nákladní lodě jsou zahraniční, kdežto dřevěné džunky…čínské… Zlovolným autorovým cílem bylo ukázat, že vypadá-li takto hlavní průmyslové město Číny, není těžké si představit, jak vypadají jiné její oblasti… Pomlouvá čínský lid, který jako by z přinucení a nikoliv dobrovolně podporoval nový společenský řád… Tvrdí, že dělníci nejsou ve svých názorech upřímní, že hrdinské písně, v nichž čínské děti opěvují předsedu Maa, nevycházejí ze srdce, že čínský lid, nespokojený s dnešní skutečností, je hluboce zarmoucen, ale nesmí to dát najevo. Že tu jde o celonárodní vzdor. Antonioni, který natočil velký nankingský most přes řeku Jang-c´, zobrazil tento mohutný most jako vratký; navíc se v záběru objevily kalhoty, které se sušily pod mostem a které ještě více pošpinily tuto velkolepou stavbu."
Antonioni útok komentoval: „Myslím, že skutečná motivace tohoto příkrého a nepochopitelného výpadu čínského tisku souvisí s vnitřní situací v Číně, nikoliv se samotným filmem *Čína.*"

Povolání: reportér (Professione: reporter, Itálie-Francie-Španělsko 1975), hrají: Jack Nicholson, Maria Schneiderová. Novinář v životní krizi využije příležitost změnit identitu. Tématem je, podobně jako ve ***Zvětšenině***, bezmocnost člověka odsouzeného do role pozorovatele.
Antonioni: „Ústřední postavou je tu reportér, tedy člověk, který žije mezi slovy a obrazy, který pozoruje věci, jehož povolání odsoudilo být vždy a za všech okolností pouze svědkem faktů, ne jejich protagonistou. Kolem něj se nezávisle na něm cosi děje a jediné, co může udělat, je odjet tam, kde se to děje, aby o událostech vyprávěl, aby je šířil."
Uvedeno a neoceněno v soutěži MFF v Cannes 1975. Film vznikal asi dva a půl roku, čekalo se na něj dlouho, hodně se od něj očekávalo. Projevuje se v něm Antonioniho sílící snaha snímat krásné lidi v atraktivním prostředí, například v Gaudího architektuře v Barceloně. Efektní je finální jízda kamery.

Tajemství Oberwaldu (Il misterio di Oberwald, 1980), podle hry Jeana Cocteaua *Dvojhlavý orel.* Natáčeno videotechnikou, barevné experimenty. Monica Vittiová hraje aristokratku zaujatou mladým anarchistou.

Pátrání po jedné ženě (Identificazione di una donna, 1982). Příběh filmového režiséra a jeho vztahu k několika ženám, milenka, sestra, blondýnka, jiná milenka… Rozhodne se natočit film o kosmické lodi letící k slunci, závěr: vesmírná cesta. Pozdní opus velkého stárnoucího filmaře, zřetelně silnější jsou „voyeurské" prvky, tedy obzírání krásných žen.

Nad mraky (Al di la delle nuvole, 1995), spojovací pasáže natočil Wim Wenders. Podle Antonioniho povídek ze sbírky *Kuželník u Tiberu* (česky 1989, přel. Eva Zaoralová). *Kronika lásky, která nikdy neexistovala* (Ines Sastreová, Kim Rossi-Stuart), *Dívka a zločin* (Sophie Marceauová, John Malkovich), *Nehledej mě* (Chiara Caselliová, Fanny Ardant), vloženo setkání malíře (Marcello Mastroianni) a turistky (Jeanne Moreauová). *Tělo slepené z bláta* (Irène Jacobová). Film (na mne) působí jako přehlídka krásných lokací a krásných hereček, jako když si prohlížíme pánský časopis na křídovém papíře.

Povídka ***Nebezpečný vývoj událostí*** z povídkového filmu ***Eros*** (2004), dále přispěli Steven Soderbergh a Wong Kar-wai.

Michelangelův pohled (Lo sguardo di Michelangelo, 2004). Poslední, krátký opus: Michelangelo Antonioni vchází do chrámu sv. Petra, kde je socha Mojžíše od Michelangela Buonarrotiho.

V průběhu let se objevovaly zprávy o filmech, které Antonioni připravuje, ale nebyly nakonec realizovány: projekt *Technicky svůdné* nebo též *Technicky sladké* (Technicamente dolce, 1966) byl vyvíjen zároveň se ***Zvětšeninou***, ale nepodařilo se ho u producenta Carla Pontiho prosadit, nakonec vznikla ***Zvětšenina***. Scénář vyšel italsky 1976 a česky ve *Filmu a době* 1982, č. 9, str. 492–500. O realizaci se uvažovalo i později, neboť dle jedné zprávy ve filmu měli hrát Jack Nicholson a Maria Schneiderová.
Odehrává se v pralese. Děj (podle Evy Zaoralové): 37letý novinář v krizi potkává na Sardinii dívku, která má nemocnou matku a přijela na ostrov se svým přítelem, studentem antropologie. Novinář je překvapen i odpuzován dívčinou povolností a vnímá ve studentovi spřízněnou bytost. Novinář uprchl na Sardinii po konfliktu s šéfredaktorem v Římě. Nechce už psát lživé reportáže a úvodníky. Když je jeho byt v Římě devastován pravicovými extremisty, přijme studentovu nabídku odletět spolu do Amazonie. Druhá časová rovina zachycuje ztroskotání letadla a pouť pralesem, při které oba zahynou. Z „popela" tohoto námětu se později vyvinul film ***Povolání: reportér***.
V roce 1989 plánoval Antonioni natočit film *Posádka* podle své povídky *Čtyři muži na moři.*
Psalo se i o připravovaném ekologicky motivovaném filmu v Sovětském svazu, k němuž měl Tonino Guerra díky své ruské manželce vztah.

PIER PAOLO PASOLINI (1922–1975)

Monografie: Maurizio Viano, *Pier Paolo Pasolini a jeho filmy*, Casablanca 2017.
Jan Bernard, *Pier Paolo Pasolini*, ČSFÚ 1987 (čerpá mj. z: *Pier Paolo Pasolini*, Carl Harsen Verlag, München-Wien, 1977).
Pasoliniovské stránky v češtině vytvořil Petr Gajdošík: http://www.nostalghia.cz/pasolini/

PPP se narodil v Bologni, otec poručíkem, Piera Paola více ovlivnila matka pocházející z Furlánska (Friuli). 1943 narukoval, deportován do Německa, uprchl z vlaku. Jeho o tři roky mladší bratr Guido se 1944 přidal k partyzánům a stal se v únoru 1945 obětí masakru z Porzûs, kdy komunističtí partyzáni z brigády Garibaldi, podřízení slovinským jednotkám, povraždili 17 partyzánů brigád Osoppo Friuli.

> Jednalo se o sporné území mezi Itálií a Jugoslávií a o snahu zřídit na něm sovětskou republiku. Komunisté z brigády Garibaldi žádali po partyzánech z Osoppo Friuli, aby se k nim přidali, což učinili dva z nich, ostatní byli zabiti. Pachatel masakru Mario Toffanin byl po válce souzen, uprchl do Jugoslávie a po roztržce mezi Stalinem a Titem coby „informbyrovec" našel azyl v ČSR, po roce 1990 žil ve Slovinsku.

Po válce byl PPP učitelem italštiny. 1946 vstoupil do Italské komunistické strany. Z té byl 1949 vyloučen kvůli homosexuálnímu skandálu, údajně tančil s bratrancem na plese. Podle jiné verze se jeden mladík přiznal faráři, že měl s PPP sexuální poměr. Skandál byl rozmáznut v místním tisku, poškodil IKS, její místní organizace se od PPP distancovala. 1949 odjíždí PPP s matkou ke strýci do Říma. Užívá si volného sexuálního života na předměstí.

Svůj lid PPP dílem osobně poznal, dílem si ho vysnil a zidealizoval. Namísto Marxova termínu lumpenproletariát, který mu zněl příliš drsně, používal pojem „podproletariát" nebo „subproletariát".
PPP se zajímal o dialekty, jazyk ulice, který považoval za jazyk lidu proti psanému jazyku buržoazie.

Knihy PPP:

Básně z Carasy (1942), verše
Turci ve Friuli (1944) drama
Nečisté skutky a *Amado mio* (vydáno 1982, česky 2010), prózy
Ledabylé mládí (1954), poezie
Darmošlapové (Ragazzi di vita) (1955, česky 1975 a 1999) (nemají nic společného s Felliniho filmem *I vitteloni*, jde jen o shodu dvou českých názvů), próza
Gramsciho popel (1957, česky 1963), poezie
Slavík podle katolické církve (1958), poezie
Zběsilý život (1959, česky 1965), román
Vášeň a ideologie (1960), sborník statí věnovaný Albertu Moraviovi
Italská lidová poezie (1960), eseje
Náboženství mé doby (1961), ve slovenském výboru *Rímske večery* (1965)
Sen o jedné věci (1962), román
Báseň ve tvaru růže (1964), básně
Ali s modrýma očima (1965), texty o životě kolonizovaných národů
Pilade (Pylades) (1967), drama
Orgie (1968), drama
Affabulazione (1969), drama
Trasumanar e organizar (1971), básně (první slovo je z Danteho, označuje přechodný stav duše na cestě k božskému, překládá se jako „znadlidštění").
Kacířská zkušenost (Empirismo eretico) (1975), eseje
Korzárská psaní (Scritti corsari) (1975), eseje
Petrolej (Petrolio) (1992), poslední, nedokončený román.

Česky dále:
Zuřivý vzdor, 2011 (výbor esejů), *Poesie* | *Básně*, 2020.

Spolupráce na scénářích:

Žena od řeky (1954), Mario Soldati
Vězeň hor (1955), Luis Trenker
Cabiriiny noci (1957), Federico Fellini
Koketa Marisa (1957), Mauro Bolognini
Mladí manželé (1957), Mauro Bolognini
Nevinní ve městě (1957), Cecília Manginiová , PPP komentář
Divoká noc (1959), Mauro Bolognini
Marranská kantáta (1960), Cecília Manginiová, dle kapitoly z *Darmošlapů*
Stendhal (1960), Cecília Manginiová
Smrt přítele (1960), Franco Rossi
Krásný Antonio (1960), Mauro Bolognini
Nanicovatý den (1960), Mauro Bolognini
Svědek, který nepromluvil (1960), Florestano Vancini
Tank z 8. září (1960), Gianni Puccini
Děvče za výlohou (1960), Luciano Emmer
Statek (1960), Mauro Bolognini
Smrt kmkotřička (1962), Bernardo Bertolucci
Zběsilý život (1962), Paolo Heusch
Ostia (1970), Sergio Citti
Hanebné historky (1973), Sergio Citti

Filmy:

Accattone (1961). V hlavní roli Franco Citti, hraje žebráka a povaleče, který se pokouší dělat pasáka. Jeho dívka Maddalena má zlomenou nohu. Seznamuje se s čistou Stellou. Chce ji přimět k prostituci, ale nepodaří se to. Má synka, kterého okrade. Nakonec má sen o svém pohřbu, při němž přemlouvá hrobníka, aby ho dal na slunce… *Matoušovy pašije* od J. S. Bacha, analogie s Kristovým utrpením, myšlenka spasitelské mise proletariátu. Hlavní cena na 13. MFF v Karlových Varech 1962.

Mamma Roma (1962). Římská prostitutka (Anna Magnaniová) opouští svoji profesi, protože se její pasák oženil, a bere si zpět svého dospívajícího syna. Její představa, že se lze z bídy podproletariátu vymanit příklonem k měšťáckým hodnotám, končí tragédií. Příběh byl inspirován skutečným případem mladistvého Marcella Eliseie, který 29. listopadu 1959 zemřel připoután k lůžku ve vězeňské cele, po sebevražedných pokusech.

Epizoda ***Tvaroh*** (La ricotta) z povídkového filmu ***RoGoPaG*** (1963) = Rossellini, Godard, Gregoretti, Pasolini. Střídání černobílého a barevného (poprvé) filmu. Groteska o natáčení pašijového filmu. Režisér (Orson Welles) si čte knižní vydání scénáře ***Mammy Romy***. Statista, jenž má ztělesnit jednoho z lotrů, má hlad a nakonec umírá na kříži.

Zuřivost (La rabbia, 1963), první část. Viz výše, Giovannino Guareschi. V části, kterou vytvořil PPP, jsou vidět: maďarské události, suezská krize, Marilyn Monroe, alžírská válka, Fidel Castro, atomová bomba, studentské demonstrace, sovětský Sputnik, papež, Chruščov, Gagarin. Kolonialismus, antikomunismus, rasismus, neokapitalismus, hlad třetího světa. Treatment pod názvem *Hněv* v časopise *Film a doba* 1963/1.

Hovory o lásce (Comizi d'amore, 1964). Anketový dokument o vztahu Italů k sexu. Rozhovory od Milána po Bolognu, od Benátek po Sicílii. Komentují spisovatel Alberto Moravia, psychoanalytik Cesare Musatti, slavná novinářka Oriana Fallacciová, básník Giuseppe Ungaretti. Témata: odkud se berou děti, zda mluvit o sexu veřejně, donchuánství, rozdíl v temperamentu chlapců a dívek, homosexualita, žárlivost, ženská počestnost, úloha panenství, morálka studentů a vesničanů, prostituce, chybějící nevěstince. PPP na tiskovce: „Itálie se zpožďuje o století za odhady kapitalistických sociologů, jako marxista jsem tím zděšen.“ Dialogová listina: *Film a doba* 1965/1, str. 244–253.

Obhlídka exteriérů v Palestině pro Evangelium sv. Matouše (Sopraluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo, 1964). Středometrážní dokument, PPP navštíví biblické lokace, ve kterých nakonec *Evangelium sv. Matouše* nenatočí.

Evangelium sv. Matouše (Il Vangelo secondo Matteo, 1964). Černobílý obraz, ruční kamera. Věnováno papeži Janu XXIII. († 1963). Do role Ježíše chtěl PPP obsadit někoho ze současných intelektuálů, ruského básníka Jevgenije Jevtušenka, nebo amerického beatnického spisovatele Jacka Kerouaca (ten byl ale viditelně starší než Ježíš). Nakonec hrál Ježíše devatenáctiletý Španěl Enrique Irazoqui (1944–2020), mluví Enrico Maria Salerno. Mladou Pannu Marii ztělesnila Margherita Caruso, Marii pod křížem režisérova matka Susanna Pasolini. Objevil se Ninetto Davoli v drobné roli pastýře a spisovatelka Natalia Ginzburg jako Marie z Bethany. Anděla Páně hrála Rossana di Rocco.

Hudební doprovod složil, sestavil a nahrál argentinský skladatel z rodiny bulharských Židů Luis Enrique Bacalov (1933–2017). Použil africkou mši konžského etnika Bantuů, jak ji zkomponoval belgický františkán Guido Hazen, *Missa Luba* (to je to nádherné *Gloria* z úvodní titulkové sekvence), *Matoušovy pašije* J. S. Bacha, hudbu Sergeje Prokofjeva z *Alexandra Něvského*, Mozartovu *Zednářskou smuteční hudbu*, černošské spirituály, muzikál George Gershwina *Porgy a Bess*, ruský *Pochod padlých revolucionářů* (Vy žetrvoju pali…) a ruskou lidovou *Ach, ty stěp širokaja.*

PPP: „Nevěřím v Boha, a proto jsem nemohl natočit film o Kristovi, synu božím, ze svého stanoviska. Přitom jsem chtěl *Evangelium* znázornit s naprostou upřímností. Jak tedy být upřímný? Rozhodl jsem se, že se na ně nebudu dívat svýma očima, ale pohledem věřících… Svůj pohled jsem spojil s pohledem ideálního věřícího, prostého člověka z lidu, tímto dvojím pohledem jsem chtěl dosáhnout dvojího cíle: jednak dospět při znázorňování Kristovy postavy k upřímnosti, jednak vytvořit národní, lidové dílo v duchu Antonia Gransciho.“

O jak velký estetický převrat šlo, pochopíme opět z odmítavé recenze v americkém pravicovém časopise *Films in Review*, 1966, č. 1, napsal ji René Jordan:

> „Pier Paolo Pasolini je italský komunistický filmař, jenž dosáhl v Evropě skandálního úspěchu filmy *Accattone*, *Mamma Roma* a dalšími, kde exploatoval děvky, pasáky a jinou společenskou spodinu. Tenhle film, jenž byl propagován jako ‚marxistická‘ verze Kristova života, sleduje Matoušovo evangelium, ale činí tak natolik amatérsky, že je výsledek nesnesitelný.
>
> Pasolini adaptoval *Evangelium sv. Matouše* v hyperbolickém stylu sovětské filmové hagiografie: zdlouhavé detaily, vypoulené grimasy, pózovací kompozice, deklamace jako v *Čapajevovi* nebo v *Leninovi v Říjnu*, chlupatí muži v chlupatých halenách hemží

> se v hnoji na Prokofjevovu hudbu z *Alexandra Něvského.* A spousta běhání nahoru a dolů, které na plátně vídáme od Ejzenštejna po *Ziegfeld Follies.*[39]
> Aby dále okořenil své nemastné raviolli, přidal Pasolini klouzavou ‚kráčející' kameru à la Rossellini, pár zpackaných triků s osvětlenými tvářemi [light-on-face tricks] (Dreyer); bezvýznamné amatérské herce doplněné nadabovaným recitováním (Bresson), několik přískoků [jumping-running-standing], aby to připomínalo ‚cinéma vérité', a hudbu, která zahrnuje nejenom Bacha nebo Mozarta, ale i takové další anachronismy, jako je černošský spirituál *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*.
> Není to jen anachronické, ale i nesmyslně směšné, stejně jako když Pasoliniho matka hraje v tomto filmu matku Kristovu. Pasolini také obsadil své přátele a známé mezi neprofesionální herce, jimiž se pro tento film obklopil, včetně spisovatelky Natalie Ginsburgové v rolí nemotorné Marie z Bethany; spolu se souborem nazdobených a vyfintěných mužů tábořících kolem; a Jeruzalém je zalidněn takovými nešťastnými vyvrhely – jejichž fyzické nedostatky jsou snímány se zcela nemístnou něhou – že Rogosinův film *Na Bowery* vypadá vedle toho jako Disney.[40]
> Krista hraje španělský student, který o herectví nic neví a jmenuje se Enrique Irazoqui. Jeho výrazy obličeje připomínají ty nejprotivnější ksichty Tonyho Perkinse. Jeho dialogy nadaboval Enrico Maria Salerno, jehož překrásný hlas kontrastuje s mimickou nehybností Irazoquiho a neohrabaností jeho amatérských pohybů. […]
>
> (přel. rbl)

Na Festivalu nového filmu v Pesaru přednáší PPP od roku 1965 teoretické příspěvky: *Poetický film, Scénář jako struktura, jejímž cílem je stát se jinou strukturou, Úvaha o působivosti sekvence neboli film jakožto sémaziologie skutečnosti.*

V češtině z nich: Pier Paolo Pasolini, Film jako poezie a próza, přel. Zdeněk Frýbort, *Film a doba*, r. 11 (1965), č. 11, s. 589–596.

PPP: „Ve svých prvních filmech jsem se vyjadřoval jazykem prostým, epickým, neboť jsem toužil – v Gramsciho duchu – promlouvat k lidovým masám. Obávám se však, že tento druh veřejnosti, lid v Gramsciho pojetí, dnes již neexistuje, poněvadž konzumní společnost pohltila a zničila bývalé struktury, včetně struktury uvědomění. To je důvod, proč jsem začal realizovat film opírající se o pohádku a alegorii, bajku, i když si uvědomuji nebezpečí nejasnosti a zvýšené obtížnosti chápání filmového díla."

Vrabci a dravci (Uccellacci e uccellini, 1966). Hudba: Ennio Morricone. Dva tuláci, otec a syn (komik Totò a Ninetto Davoli) kráčejí silnicí a hovoří s marxistickým havranem („z hlavního města ideologie, z ulice Karla Marxe"). Vložena středověká anekdota o tom, jak jim sv. František dal za úkol obrátit na víru ptáky. Podařilo se jim obrátit na víru vrabčáky, ne však dravce, kteří je sežrali. V závěru záběry z pohřbu generálního tajemníka IKS Palmira Togliattiho.

Země viděná z Měsíce (La terra vista dalla Luna, 1967), povídka z filmu ***Čarodějky*** (Le streghe). Jan Bernard film charakterizuje:

> „ZEMĚ VIDĚNÁ Z MĚSÍCE přímo navazuje na DRAVCE A VRABCE, kteří se Pasolinimu zdáli být příliš těžkopádně ideologičtí. Zde chtěl ideologii více přeměnit ‚v poezii, lehkost, grácii'. Základní myšlenka zůstává táž: ‚Být mrtvý nebo živý - není to jedno?' V groteskní chaplinovské stylizaci vypráví příběh otce a syna, kteří pohřbí otcovu manželku a místo ní si

[39] Hollywoodský muzikál Vincenta Minnelliho (1946).
[40] Lionel Rogosin: *On the Bowery*.

najdou hluchoněmé děvče, jež uvede jejich byteček do vzorného pohádkového, maloměšťáckého pořádku stejných sprostě křiklavých barev, jaké mají letní domky v Ostii a Fiumicinu, kde byl film natáčen. Aby získali peníze, předstírá dívka úmysl spáchat sebevraždu skokem z výklenku Colossea a otec se synem vybírají peníze od turistů. Když dívka uklouzne na banánové slupce a zabije se, padnou všechny peníze na nový náhrobek. Doma se jim pak mrtvá zjeví a stává se opět ideální hospodyní, matkou a milenkou."

Oidipus král (Edipo re, 1967). Nejosobnější, nejautobiografičtější dílo PPP. Hrají Franco Citti a Silvana Manganová. V roli proroka Teiresiáse Julian Beck z divadelního souboru Living Theatre. Hudba: rumunská lidová (tam chtěl PPP původně film natáčet) a japonská flétna z divadla nó. Čtyři části: vzpomínky na dětství, část halucinační, část sofoklovská a shrnutí. PPP: „Oidipus je nejprve dekadentní básník, pak je to marxistický básník, nakonec to už není nikdo, je to kdosi, kdo umře."
Film rozebrala Marie Mravcová v knížce: *Literatura ve filmu*, Melantrich 1990.

Co jsou to oblaka (Che cosa sono le nuvole, 1968), povídka z filmu ***Italské capriccio***.
Opět nahlédněme do charakteristiky z pera Jana Bernarda:
„Poněkud surrealistickou atmosféru má i druhá povídka Co to jsou oblaka, natáčená během práce na filmu OIDIPUS KRÁL. Totó a Ninetto jako loutky na provázcích hrají Jaga a Othella před lumpenproletářským publikem, které nesouhlasí se zaškrcením Desdemony a vyhodí ‚loutky' na smetiště. S široce otevřenýma očima leží na zádech a poprvé v životě objevují s podivem modrou oblohu, po níž táhnou bílá oblaka: ‚To je krása. Co to je? - Jak to, co to je. To jsou oblaka. - A co to jsou oblaka? - Ach. . . strašně úžasná krása stvoření.' V pozadí frašky je opět ideologie smrti, jejíž přítomnost teprve odhaluje krásu života."

Sekvence papírového květu (La sequenza del fiore di carta, 1969), povídka z filmu ***Láska a zuřivost*** (Amore e rabbia)
Jan Bernard píše:
„Třetí povídka Sekvence papírového květu vycházela z novozákonního příběhu o Kristovi, který zatratí fíkovník, z něhož si chtěl utrhnout fík, a který žádné plody neměl, protože byl ještě nezralý. V dlouhé jízdě kamery sledujeme Ninetta, který kráčí po via Nazionale v Římě zcela bezstarostně, zatímco na druhé straně ulice probíhají konflikty současného světa. Protože být nevědomý znamená za určitých okolností být vinen, boží hlas Ninetta zatracuje a nechává ho zemřít."[41]

Teoréma (Teorema, 1968). Hrají: Terence Stamp, Silvana Manganová, Masimo Girotti, Anne Wiazemská, Laura Betti, Ninetto Davoli. Milán. Začátek: reportáž, rozhovor před továrnou o dělnících a buržoazii, zda předat továrnu dělníkům. Anděl pošťák oznamuje příchod Hosta. Buržoazní rodina: otec, matka, syn, dcera, služka, všichni citově a sexuálně vyhladovělí. Host spasitel je zachraňuje láskou v doslovném, fyzickém smyslu. Filmu byla udělena cena OCIC (Office Catholique International du Cinèma), ale byl i napaden z důvodu chlípnosti a oplzlosti. Státní zástupce žádal šestiměsíční vězení pro Pasoliniho a producenta Donato Leoniho a zničení díla. Benátský soud oba osvobodil a zrušil zákaz filmu s odůvodněním, že ***Teoréma*** je uměleckým dílem, a proto film nelze podezřívat z obscénnosti. Pobouření, jež vyvolává, není sexuální, ale ideologické a mystické.

[41] Zdroj: © 2002-2020 Petr Gajdošík: http://www.nostalghia.cz/pages/andele/pasolini/texty.php

Na studentské bouře na jaře 1968 reagoval PPP básní:
Pier Paolo Pasolini, *IKS do rukou mladým*. Česky: *Literární listy*, r. 1, č. 22, 25. 7. 1968, s. 12–13.

Vepřinec (Porcile, 1969). Hrají Pierre Clementi, Jean-Pierre Léaud, Ugo Togniazzi, Anne Wiazemsky, Marco Ferreri, Franco Citti, Ninetto Davoli. Asi nejméně srozumitelný, nejméně oblíbený a nejméně šířený film PPP. Dvě dějová pásma: středověk, Španělsko 15. století a kanibalismus a současnost, německý průmyslník má syna, který zoofilně tíhne k prasatům.

Medea (1969). V titulní roli operní pěvkyně Maria Callas. Další mytologický film v oproštěném stylu.

Poznámky k filmu o Indii (1968)
Poznámky k africké Orestei (1969)
Poznámky k románu o smetí (1970)

Trilogie života:

Dekameron (Il Decameron, 1971), Osm epizod z Boccaccia. Záměrný primitivismus. PPP hraje malíře Giotta. Mladík v klášteře, muž v kádi, žena proměněná v kobylu… Jerzy Kossak: „Ve srovnání s rozbujelým *Satyriconem* je *Dekameron* dílo barevně téměř chudobné – ale je to chudoba záměrná, tak jako je chudobný kolorit Giottových fresek. Ve srovnání s prostopášností *Satyriconu* je Pasoliniho *Dekameron* naivní a nevinný. Pasolini navazuje na poetiku košilatých selských vtipů, sprostých pořekadel a popěvků a uvedl Boccacciovy motivy do jiného kulturního kontextu: ukázal lid, své nevinné (innocenti), bujné, chytré a podvodné, pohanské ve víře … plné poezie.“

Canterburské povídky (I racconti di Canterbury, 1972), podle Geoffreyho Chaucera (1340–1400), hraje ho PPP. Vítězství mládí a sexu nad impotencí a intrikami stáří. V závěru jsou hříšníci vypuzováni z ďáblovy řiti. Osm epizod. Zlatý medvěd na MFF v Západním Berlíně 1972. Kritika považuje dílo za dosud nejhlubší úpadek PPP. Cenzura v řadě italských provincií film zakázala. Jerzy Kossak: „Chtěl-li Pasolini především otřást divákem, pak se mu to plně podařilo. Chtěl-li především ukázat životní pravdu, dosáhl jen polovičního úspěchu – divák se dlouho nemůže vzpamatovat z nevkusu, omráčený brutalitou obscénně-fekálních záběrů, které se vnucují do vědomí, a je třeba síly vůle, aby divák ve své paměti zrekonstruoval skutečně pěkné scény a fragmenty.“ PPP: „Chci ukázat na plátně něco reálného, čemu už divák pod vlivem televize odvykl.“ Rozpor: antiburžoazní režisér dělá komerčně vysoce ziskové filmy.

Kytice z Tisíce a jedné noci (Il fiore delle mille e una notte, 1973). Natáčeno v Jemenu, Nepálu, Íránu a Etiopii. Směs arabských, afrických a indických kostýmů. PPP: „Publikum zajímají některé erotické scény, které u mě nicméně nepůsobí vulgárně a nemají nic společného s tou odpornou pornografickou technikou, kterou sice popravdě řečeno v zásadě neodsuzuji (protože každý má právo dělat, co se mu líbí), ale k níž já osobně nemám žádný vztah… Pro mne erotika představuje krásu mladých lidí třetího

> světa, to je ta divoká, triumfující, šťastná, smyslná láska, která se ve třetím světě ještě uchovala a kterou jsem také ve svém filmu ukázal, když jsem ji takříkajíc očistil od mechaniky. Takový je můj erós.“ (*L'Europeo* 19. 10. 1974).

PPP vystupuje proti společnosti konzumu. Proměnu sexu v předmět masové spotřeby pokládá za příznak fašismu.

Saló aneb 120 dnů Sodomy (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975). Soudce, vévoda, biskup a bankéř v Mussoliniho republice pořádají zvrhlosti s mladíky a dívkami podle knihy markýze de Sade. PPP: „Sex v *Salò* je reprezentací situace, kterou prožíváme v těchto letech: sex jako závazek a ošklivost.“ Uvedeno posmrtně.

V noci z 1. na 2. listopadu 1975 byl PPP v Ostii ubit holí a přejet autem. Jako pachatel byl usvědčen a přiznal se sedmnáctiletý příležitostný prostitut Giuseppe Pelosi (1958–2017). Tvrdil, že Pasoliniho zabil v sebeobraně. Odsouzen na 9 let, propuštěn 1984. V roce 2005 změnil výpověď a tvrdil, že Pasoliniho zavraždili tři neznámí muži se sicilským přízvukem. Vražda PPP není dodnes upokojivě vyjasněna. Přátelé PPP nikdy neuvěřili, že by režisér na Giuseppa zaútočil, jak on popisoval. Tělo PPP bylo destruováno s takovou agresí a zuřivostí, jaká byla u jeho údajného vraha nepravděpodobná.
Smrt PPP byla vnímána jako šokující a příznačná: umělec byl zabit jedním ze svých typických hrdinů. Stalo se tak ve chvíli, kdy se – alespoň na pohled – Pasoliniho dílo uzavřelo, protože si nikdo neuměl představit, jak by mohlo dále pokračovat a gradovat. Studium Pasoliniho myšlení a díla (sadistická imaginace, pomyšlení být sežrán zvířetem apod.) vede k banálnímu, ale neodbytnému tušení, že se mu splnilo jeho přání. Že jeho zkrvavené tělo bylo jeho posledním uměleckým dílem.

Český biolog, filozof a spisovatel Stanislav Komárek ve svých pamětech vzpomíná, jak šel ve svém vídeňském exilu na ***Saló aneb 120 dnů Sodomy*** do kina:

> „Více než půl roku se konecem roku 1983 promítal ve Vídni každodenně před plným sálem Pasoliniho film *Saló aneb 120 dnů Sodomy.* Asi po patnácti minutách jsem z něj odešel – kdo natáčí ohavnosti takovéhoto kalibru, o týrání a ponižování lidí, ať se nediví, že jakýmsi způsobem rozpoutává mocnosti pekel či podvědomí a skončí ještě před dokončením proměněn v krvavou kaši. Uvědomil jsem si na Pasoliniho příkladu, jak moc je sadomasochismus v kombinaci s marxismem zabudován do duševního profilu intelektuálů ‚západního‘ typu.“[42]

O konci PPP vznikly filmy:
Kdokoli řekne pravdu, musí zemřít (Wie de Waarheid Zegt Moet Dood), Nizozemsko 1981, režie: Philo Bregstein. 60minutový dokument zpochybňující oficiální verzi.
Pasolini inscenuje vlastní smrt (Pasolini inszeniert seinen Tod), Rakousko 1985, režie: Houchang Allahyari. Film nabízí hypotézu, že smrt PPP byla formou sebevraždy.
Pasolini, Francie-Itálie-Belgie 2014, r. Abel Ferrara.

[42] Stanislav Komárek, *Města a městečka. Memoáry, II. díl Města*, Praha: Academia, 2019, s. 117.

LUCHINO VISCONTI (1906–1976)

Literatura:
Drahomíra Novotná, *Luchino Visconti*, Praha: Orbis 1969
Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, BFI: London 2003
Jiří Cieslar, Concettino ohlédnutí, in: Jiří Cieslar, *Concettino ohlédnutí*, Praha: NFA 1996, s. 250–259.

Potomek milánské šlechtické rodiny. Otec milánský vévoda. Jako aristokrat Luchino Visconti žil. V jeho římském bytě: sluhové v livrejích, afghánští chrti, zahrada s citronovníky, salon se sbírkou bronzových býků a porcelánových psů.

Jeho dílo nebylo vždy výsledkem autorského směřování samotného, ale kompromisem s tím, co bylo v daných produkčních a politických podmínkách možné.

Hlavní téma: rozklad rodiny. Příběhy nikoli nadčasové, ale přesně založené ve své sociální a historické realitě. Marcel Martin: „Podle jeho názoru nedělá dějiny Kleopatřin nos, ale třídní boj.“ Visconti zaznamenává rozklad aristokratické a velkoburžoazní třídy, zánik jisté civilizace a její odchod z historické scény.

Na buržoazii se Visconti coby sympatizant Italské komunistické strany nedívá z pohledu dělnictva, jež by se dle marxistického učení mělo stát vůdcem revolučního procesu, ale – vzhledem k rodinnému původu pochopitelně – z pozice třídy, kterou buržoazie vytlačila, tedy šlechty. Visconti se ve svých filmech ***Posedlost, Země se chvěje, Rocco a jeho bratři***, inspirován po válce myšlením Antonia Gramsciho, bezpochyby zajímal a chtěl zajímat o pracující lid. Více pozornosti ale nakonec ve svém díle věnoval úpadku aristokracie, který vnímá s jistou nostalgií jako soumrak specifické kultury, jež si sice nezaslouží přežít, ale s jejím odchodem se ztrácí i vzdělanost, jemnost, noblesa.

Subjektivita, autobiografičnost? Visconti to popírá. Nehlásí se ke svým postavám, jeho filmy jsou objektivní. Ale patrná je osobní linie postav, do nichž promítá svou osamělost a romantismus: Španěl v ***Posedlosti***, kníže Salina v ***Gepadrovi***, ***Cizinec***, skladatel ve ***Smrti v Benátkách***, Ludvík Bavorský, profesor v ***Rodinném portrétu***. V rozhovoru 1976 litoval: „Neustále postrádám skutečnou náklonnost…“ „Neustále točím filmy jen o poražených… Téměř všechny mé postavy jsou poražení lidé, protože ti mne dojímají více než ostatní.“

Jako předloha mu vyhovuje špatná literatura. Podstatný je kulturní prožitek.

Drahomíra Olivová: u každého Viscontiho filmu se mluví o příliš krásných obrazech, o přehnaném zdůrazňování dekorací, o výtvarné stylizaci.

Visconti: „Já osobně nemám v oblibě filmové kolosy. Jenom požaduji pro své náměty takové prostředky, které by mi umožnily napsat film.“ Georges Sadoul: „Proč píšete?“ Visconti: „Abych vyprávěl příběhy, ne abych měl krásný rukopis. Vždycky se snažím psát méně dobře, než se mi chce, ne tak ozdobně a spíše suše. Nenávidím kaligrafismus, i když jsem mu někdy také podlehl. Chtěl bych, aby můj filmový rukopis byl v hotovém díle naprosto nenápadný.“

Viscontiho způsob režírování: předehrával hercům každou postavu, s výjimkou Anny Magnaniové a pozdních filmů, kdy byl ochrnutý. Alain Delon: „Visconti zachází s herci tak, jako dřív zacházel s koňmi.“ Natáčí třemi kamerami, dvě umisťuje kvůli střihu, třetí náhodně, k zachycení případného nečekaného pohledu, gesta. „Ve filmu je vždycky třeba mít pocit improvizace. […] Nesnáším příliš vytříbenou režii.“

Po neorealistickém období následovaly filmy v jiném stylu:

Vášeň (Senso, 1954). Námět: Camillo Boito, stejnojmenná cca 30stránková novela. Do hlavních rolí měli být obsazeni Ingrid Bergmanová a Marlon Brando, nakonec hrají Alida Valliová (33) a americký herec Farley Granger.

Historický velkofilm z doby Risorgimenta, barevný (Technicolor). Rok 1866. Benátky obsazeny rakouským vojskem. Livia (40), manželka benátského hodnostáře, který s Rakouskem kolaboruje, se v opeře seznámí s rakouským důstojníkem Franzem Mahlerem. Téhož večera je zatčen její bratranec, jeden z povstaleckých velitelů, udal ho Franz. Livia se stane Franzovou milenkou. Povstalci jí svěří odbojové peníze, ona je dá Franzovi, aby podplatil lékaře a vyhnul se frontě. Livia cestuje kočárem za Franzem do Verony, kolem se právě odehrává bitva u Custozzy, kterou Italové prohrávají. Livia ve Veroně přistihne Franze ve společnosti prostitutky Clary. Franz, zhnusen, že se za peníze bohaté paničky stal dezertérem, dá Livii najevo, že Claru platí jejími penězi. Ironicky před Clarou mluví o Liviině vznešenosti. Vypráví o ní před Clarou posměšně jako o důležité dámě. Přirovná ji ke kurvě, s dodatkem, že Clara je mladá a hezká a muži jí platí. Dá najevo, že i Livia si ho na chvíli koupila, tak jako on si koupil prostitutku Claru. Livia udá Franze na rakouském velitelství jako dezertéra, takže je popraven.

Novelku Camilla Boita vybrali Visconti spolu se scenáristkou Suso Cecchi D'Amicovou proto, aby neměli potíže. Režisér zvolil barevnou, efektní, kostýmní podívanou, operní styl: „Je to romantický film, objevuje se v něm pravá podstata italské opery, slova postav jsou melodramatická.“ Operní stylizaci postavil Visconti proti neorealistické metodě. Odstín a intenzita barev odpovídají emocím, temná červeň, zrádná modř noci, pastelové barvy dne.

Viscontiho styl mj. ovlivnil kubánského režiséra Humberta Soláse. Ten se filmem *Vášeň* inspiroval v první povídce svého filmu ***Tři Lucie*** (Lucía, 1968).

Vášeň přispěla k pověsti Viscontiho jako rozhazovačného režiséra, jehož filmy vyžadují obrovské výrobní náklady. Další snímek, nízkorozpočtový, natočil až 1957:

Natálie (Le notti bianche, 1957). Černobílý. Podle stejnojmenné rané novely F. M. Dostojevského *Bílé noci* (zfilmoval 1959 také Ivan Pyrjev, SSSR, proto změna názvu v čs. distribuci. Z dalších adaptací viz Robert Bresson, ***Čtyři noci jednoho snílka***).

Hrají: Marcello Mastroianni, Maria Schellová, Jean Marais. Producent: Franco Cristaldi. Scenáristka Suso Cecchi D'Amicová: „Vybrali jsme si námět, na jehož základě bychom mohli udělat dobrou práci a nedostat se do vězení: finanční odpovědnost jsme nesli my.“

Namísto Petrohradu 19. století současné Benátky. Mario se setká s Natálií (u Dostojevského Nastěnka), která bydlí se svou babičkou. Natálie mu vypráví o své lásce: bydlel u nich mladý muž, který odjel a slíbil, že se vrátí. Mario se do dívky zamiluje, ale tamten se opravdu jedné noci vrátí. Natálie ho obejme, pak se vrátí políbit na rozloučenou Maria a odchází s tamtím mužem. Sníh.

Velmi stylizované, ateliérové, načančané. Pokus o spojení divadelní a filmové estetiky. Nálada, kouzlo, neonová světla, výlohy obchodů, mosty, kanály, vodní odlesky. Rokenrolové číslo Marcella Mastroianniho. Výhrady ze strany levicové kritiky. Umberto Barbaro filmu vytkl formalismus, dekadenci, aristokratismus, morbidní odklon od skutečných hodnot. Film přirovnáván k noční můře. Drahomíra Olivová: je to zfilmovaná výborná inscenace Luchina Viscontiho.
Stříbrný lev s. Marka na MFF v Benátkách.

Suso Cecchi D'Amico: „Udělejme tenhle film, abychom dokázali, že vůbec ještě žijeme, a potom udělejme film, do jakého budeme mít chuť."

Tímto vytouženým filmem byl:

Rocco a jeho bratři (Rocco e i suoi fratelli, 1960). Podle povídek milánského katolického spisovatele Giovanniho Testoriho. Hrají: Alain Delon, Renato Salvatori, Anie Girardotová aj. Visconti považoval tento film za druhý díl své trilogie, začínající filmem ***Země se chvěje***. Rodina z Lukánie, matka a pět synů. Rodinné vztahy zajímaly Viscontiho méně než fakt, že rodina pochází z jihu. Černobílý obraz konvenuje neorealistické estetice, ale aranžmá scén je velmi efektní, což vrcholí ve 157. minutě. Nositelem naděje je mladší bratr Ciro, jenž v závěru nastupuje jako dělník do automobilky Alfa Romeo. Spontánní přijetí, velký úspěch v kinech. Zvláštní cena poroty za režii na MFF v Benátkách 1960.
Čtyři scény pro údajnou obscenitu vystřiženy. Kompromis: měly se na plátně objevit zamlžené skrze filtr. Cenzura film schválila v původní verzi až 1966. V ČSSR v distribuční kopii scény vystřiženy.

Práce (Il lavoro), povídka z filmu ***Boccaccio ´70*** (1962). Hrají Romy Schneiderová a Tomás Milián. Podle Maupassantovy povídky „Na pelesti postele". Milánská buržoazie. Šlechtična zjistí, že ji manžel podvádí s prostitukou a začne po něm také žádat peníze.

Gepard (Il gattopardo, 1963), Technicolor, Super Technirama 70. Distribuce 20th Century Fox. Cca 180 minut. Velká cena Zlatá palma v Cannes 1963. Kolosální superprodukce. Podle stejnojmenného románu (1957, česky 1963) Giuseppa Tomasiho Di Lampedusa. Levicová kritika román zprvu odmítla jako reakční, ale po eseji Luise Aragona a vydání v Moskvě v ruském překladu se k němu italští komunisté přihlásili a vedení strany schválilo záměr Viscontiho adaptace.
Hrají: Burt Lancaster, Claudia Cardinalová, Alain Delon, Lucilla Morlacchiová, Terence Hill aj. Historická freska o odchodu staré, kultivované šlechty a nástupu buržoazie. Viscontiho srdce je na straně odcházejících šlechtických hodnot, proti buržoazii. Gepardi jsou příslušníci staré šlechty. Kníže Salina: „My jsme byli gepardi, lvi. Ti, kteří nás vystřídají, budou šakali a ovce. A všichni dohromady, gepardi, lvi, šakali i ovce, budou stále věřit, že jsou solí země." Visconti: „Celý film je prodchnut vizí smrti. Smrti jedné třídy, jednotlivce, jednoho světa, určité mentality, určitých výsad."
Sicílie, květen 1860. Sicílií postupuje Garibaldiho revoluční vojsko. Zámek hraběte Saliny, příslušníka staré sicilské šlechty. Jeho synovec Tancredi, kterého miluje Salinova dcera Concetta, se přidá k revolucionářům. Zasnoubí se s vulgární Angelikou, dcerou zbohatlého měšťáka. Po dvou letech ples v Palermu. Stará šlechta tančí s mladou buržoazií. Ples trval v první verzi 80 minut, nakonec 60 minut.

Hvězdy Velkého vozu (Vaghe stelle dell'Orsa, 1965). Velká cena MFF v Benátkách 1965. Poprvé si Visconti napsal námět. Inspirováno bájí o Elektře. Název pochází z básně Giacoma Leopardiho, přeložil Karel Zlín:

> Vágní hvězdy Medvědice, už jsem nevěřil,
> Že se ještě vrátím do zahrady otce,
> Plné záře, kde zvykl jsem si pod vámi
> Přemítat, a mluvit s vámi z oken
> Tohoto sídla, kde jsem trávil dětství,
> A kde jsem poznal, kterak končí radost.
> […]

Sandra (Claudia Cardinalová) s americkým manželem vrací se do rodného města Volterry (střediska etruské kultury), kde ji na zámku čeká bratr Gianni. Spletité poměry, otec židovský vědec zahynul v koncentráku (matka ho udala, domnívají se děti, aby se mohla provdat za svého milence), mezi Sandrou a Giannim podivný vztah s incestními náznaky… Ponurý, chladný film.

Čarodějka upálená zaživa (La strega bruciata viva, 1967), povídka z filmu ***Čarodějky*** (Le streghe) producenta Dina Di Laurentise, kde v každé z pěti povídek (Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Sica, Franco Rossi, Mauro Bolognini) hraje jeho manželka Silvana Manganová.

Cizinec (Lo straniero, 1967), podle stejnojmenné novely Alberta Camuse. Hrají Marcello Mastroianni a Anna Karinová. Podle Drahomíry Olivové věrný přepis předlohy, věta za větou. Při queer čtení ale můžeme, na rozdíl od předlohy, vnímat ve Viscontiho adaptaci téma strachu z nepřiznané homosexuality: arabští mladíci, s nimiž se Mersault střetne, jsou nebezpečně krásní a přitažliví.

Německá tetralogie – měla obsahovat ještě *Kouzelný vrch* podle Thomase Manna:

Soumrak bohů (La caduta degli dei, Itálie-SRN-VB 1968). Dirk Bogarde, Ingrid Thulinová, Helmut Berger aj. Inspirováno osudy zbrojařské rodiny von Kruppů. Nepříjemný příběh zvrácených vztahů uvnitř německé ocelářské rodiny v době nástupu Hitlera: pedofil a travestita Martin von Essenbeck rodinu postupně ovládne a spojí s nacistickou mocí. Naturalisticky je znázorněna mimo jiné tzv. noc dlouhých nožů, šokující je motiv incestu.

Smrt v Benátkách (Morte a Venezia, Itálie-Francie 1970). Dirk Bogarde, Silvana Manganová, Björn Andrésen. Jubilejní cena 25. MFF v Cannes. Adaptace novely Thomase Manna. Do Benátek přijíždí stárnoucí skladatel (v novele spisovatel) a zamiluje se do krásného polského chlapce, zatímco ve městě propuká epidemie. Pomalý, pro někoho vtahující, pro jiného odpuzující obraz fascinace nedostižnou chlapeckou krásou, na pokraji umírání, v překrásných lokacích benátských pláží a hotelů.

Ludvík Bavorský (Ludwig, Itálie-Francie-SRN 1972), též tv minisérie. Hrají Helmut Berger, Silvana Manganová, Romy Schneiderová. Obraz degenerace vládnoucího rodu. Tragický příběh bavorského krále (1845–1886), homosexuála, jenž podporoval skladatele Richarda Wagnera, přátelil se s císařovnou Alžbětou zvanou Sissi, přislíbil sňatek své sestřenici, ale zasnoubení zrušil, milostně se stýkal se svým sluhou, objednával si herce, aby mu při plavbě po švýcarských jezerech recitovali verše, zval do svých sídel mladíky a hrál s nimi na slepu bábu, osaměle kvílel ve svých komnatách. Bylo rozhodnuto ho internovat a skončil společně se svým lékařem. Paralelní příběh šílenství jeho bratra, knížete Otty. Komorní, pomalý, malátný film.

V roce 1974 Luchino Visconti, silný kuřák, utrpěl infarkt, onemocněl trombózou, ochrnul na část těla. Režíroval dále z invalidního vozíku.

Rodinný portrét (Gruppo di famiglia in un interno, Itálie-Francie 1974). Burt Lancaster, Helmut Berger, Silvana Manganová. Uprostřed svých knih a obrazů – rodinných portrétů – žije osamělý profesor, jen s kuchařkou a služkou. Miluje samotu, straní se lidí. Ale najednou je jeho dům plný hluku a křiku. Nastěhuje se k němu povedená buržoazní rodinka: matka, její milenec Konrád, její dcera a její snoubenec. Tito lidé jsou zhýralí, ale nešťastní. Zvou ho ke svým bisexuálním zábavám. Profesor je proti své vůli vtažen do jejich starostí, pomáhá jim a je nakonec rád, že ho tito lidé šokujícího chování vrátili životu. Ale rozklad této společnosti se nedá skrýt ani odvrátit. Konrád spáchá sebevraždu, profesor umírá. Motiv podivného nájemníka, který chodí domem a šramotí – je to smrt. Film vypráví o cestě člověka z osamění k jiným lidem, zároveň je to film o konci buržoazní a aristokratické společnosti. Natočeno jemně, měkce, s klasickou vyrovnaností a doprovodem klasické hudby.

Rozhovor s Linou Colettiovou (1976):

> „Proč jste změnil směr? Proč jste se zaměřil na minulost, na soumraky bohů, na Ludwigy, na Smrti v Benátkách?“
> „Vaše naivita je dojemná. Ptáte se mne, proč už netočím vysloveně politické filmy, a já vám odpovídám, protože se filmy natáčejí pro peníze, peníze poskytují producenti – a producenti opravdu nejsou asketové, zabývající se otázkami společenské nespravedlnosti. Jsou to obchodníci a někdy lakomí. A také se moc bojí a jsou zcela spjati se zahraničním kapitálem. Vždyť i vy přece musíte vědět, že náš film má dnes za sebou dolary. A má za sebou Spojené státy, které nepřipustí, aby se u nás dostala k moci levicová vláda, a které jsou neúprosné i v tomto směru, i ve filmové oblasti: film nesmí působit rozvratně…“[43]

Poslední opus Luchina Viscontiho vzbudil svým námětem údiv: levicový tvůrce se chápe románu prominentního sympatizanta italského fašismu:

[43] Jan Kališ (ed.), *Problematika filmových dramatických forem*, Praha: FAMU, 1984, sv. 2, s. 10.

Nevinný (L'innocente, Itálie-Francie 1976), podle stejnojmenného (1891) dekadentního románu přívržence fašismu Gabriela D'Annunzia. Hrají Giancarlo Giannini, Laura Antonelliová, kamera Pasqualino De Santis. Pod úvodními titulky otevírá se kniha Gabriela D'Annunzia. Salonní melodrama o aristokratovi, který je ateista, má manželku a milenku Teresu. Manželce vysvětlí, že jejich láska už skončila a trvá už jen vzájemná úcta a přátelství. Zatímco je se svou milenkou v Paříži, jeho žena prožije románek s úspěšným spisovatelem D'Arboriem. Tullio se pak vrátí, zamiluje se znovu do své ženy, ale ta je ve třetím měsíci těhotenství. Zatímco se jeho matka raduje z pokračování rodu, Tullio je ochoten své ženě velkoryse odpustit, ale považuje za samozřejmé, že si nechá dítě vzít. Ona to odmítá, on to považuje za důkaz trvajícího vztahu své ženy k milenci, rozhodne se k setkání se spisovatelem, ale dozví se, že dotyčný si přivezl z Afriky škaredou nemoc a umírá. Tullio se vrátí ke své těhotné ženě, v novinách vyjde zpráva o D'Arboriově smrti. Dítě se narodí zdravé, rodiče z něj nemají radost. Žena za dítětem potají chodí, aby se s ním potěšila, on také, protože je nenávidí… Pomalý kostýmní film, napjatě unylý.

VITTORIO DE SICA (1901–1974)

Po neorealistickém období následovaly v De Sicově tvorbě filmy:

Horalka (La ciociara, 1960), adaptace stejnojmenného románu Alberta Moravii, hrají Sophia Lorenová, Jean-Paul Belmondo. Oscar pro Sophiu Lorenovou za ženský herecký výkon.

Povídka ***Loterie*** z povídkového filmu ***Boccaccio 70*** (1961).

Poslední soud (Il giudizio universale, 1961), koprodukce s Francií. Hrají Vittorio De Sica, Vittorio Gassman, Silvana Manganová.

Vězňové z Altony (I sequestrati di Altona, 1962), koprodukce s Francií a Německem, podle hry Jeana Paula Sartra. Sophia Lorenová.

Boom (Il boom, 1963), v hlavní roli Alberto Sordi.

Včera, dnes a zítra (Ieri oggi domani, 1963), širokoúhlá a barevná komedie, tři povídky, Sophia Lorenová postupně hraje neapolskou ženu z lidu, milánskou bohatou zhýčkanou paničku a římskou prostitutku. Partnerem Marcello Mastroianni. Oscar za nejlepší zahraniční film.

Manželství po italsku (Matrimonio all'italiana, 1964), Sophia Lorenová, Marcello Mastroianni.

Hon na lišku (Caccia alla volpe, 1966), koprodukce s Francií a Velkou Británií, hrají Peter Sellers, Brit Eklandová.

Nový svět (Un mondo nuovo, 1966), koprodukce s Francií

Povídka ***Večer jako jiné*** z povídkového filmu ***Čarodějky*** (). Silvana Manganová, Clint Eastwood

Sedmkrát žena (Sette volte donna, 1967), koprodukce s Francií a USA, Shirley McLaine.

Milenci (Amanti, 1968), koprodukce s Francií, Faye Dunawayová, Marcello Mastroianni.

Slunečnice (I girasoli, 1969), koprodukce s SSSR, Sophia Lorenová, Marcello Mastroianni, Ljudmila Saveljevová.

Povídka ***Lev*** z povídkového filmu ***Ona a ona*** (Le coppie, 1970), pod pseudonymem Elmo De Sica, hrají Monica Vittiová, Alberto Sordi.

Zahrada Finzi-Continiů (Il giardino dei Finzi-Contini, 1970), Dominique Sandová. Příběh židovské rodiny v pozdních třicátých letech. Oscar za nejlepší cizojazyčný film.

Dáme mu jméno Andrea (Lo chameremo Andrea, 1972). Komedie o bezdětném páru.

Krátká dovolená (Una breve vacanza, 1973), v hlavní roli Florinda Bolkanová. Jedna ze čtyř Hlavních cen (3. v pořadí) na 19. MFF v Karlových Varech 1974.

Cesta (Il viaggio, 1974) podle povídky Pirandella. Hrají Sophia Lorenová a Richard Burton.

BERNARDO BERTOLUCCI (1941–2018)

Rodák u Parmy, syn básníka Attilia Bertolucciho (1911–2000).

Mladší bratr **GIUSEPPE BERTOLUCCI (1947–2012)**, jenž byl také filmovým režisérem, debutoval komedií

Miluji tě, Berlinguere (Berlinguer ti voglio bene, 1977) podle vlastní divadelní hry, o zakomplexovaném mladíkovi adorujícím generálního tajemníka Italské komunistické strany Enrica Berlinguera.

Na zakázku Italské komunistické strany natočil Giuseppe na milánském nádraží diskusní dokument ***Špinavé prádlo*** (Panni sporchi, 1980).

U nás se promítala jeho

Utajená tajemství (Segreti segreti, 1985) o mladé teroristce.

Bernardo asistoval Pierovi Paolovi Pasolinimu při natáčení jeho debutu ***Accattone***.

PPP říkal, že BB prožíval vůči němu „vzpouru proti otci“ – dělal vše schválně jinak než PPP. Tématem raných filmů PPP je vztah otce a syna.

BB se stává členem Italské komunistické strany, kombinuje psychoanalýzu s marxismem, později se vydává do exotických zemí. Jeho marxismus je typickým marxismem nastupující mladé buržoazie šedesátých let, která prožívá vzpouru proti otcům a využívá k ní levicovou argumentaci.

Jak BB svůj marxismus prožíval, ilustruje historka, kterou vypráví Andrej Michalkov-Končalovskij. Bernardovi Bertoluccimu předvedl v Římě svůj, sice patriotický, ale na sovětské poměry poměrně odvázaný, formálně nekonvenční rockový muzikál ***Romance o zamilovaných***, oceněný Křišťálovým glóbem na MFF v Karlových Varech (1974):

> „Přijel automobilem mých snů – ohromným mercedesem. Po projekci Bernardo pravil:
> ‚Zklamal jsi mne. My, levicoví umělci, bojujeme doma v Itálii proti tomu veškerému americkému standardu – motocyklům, dlouhým vlasům, kytarám, proti veškeré té buržoazní sprostotě, a ty ji opěvuješ.‘
> Hleděl jsem na jeho mercedes a přemítal:
> Jak mu mám vysvětlit, že v našem Rusku, zmraženém brežněvovským režimem, jsou rock 'n' roll a dlouhé vlasy závan životodárné svobody, téměř výzva, a nehledě na veškerý ideový dogmatismus *Romance*, vyznívají vyzývavě.“[44]

Dílo Bernarda Bertolucciho není stylisticky jednotné, vyvíjí se s dobou, přebírá její stylové a narativní postupy, jeví se jako eklektické, sám Bertolucci má ale na další vývoj moderní kinematografie vliv. Podle Giana Piera Brunetty ovlivnili Bertolucciho: Roberto Rossellini Jean-Luc Godard, F. W. Murnau, Kendži Mizoguči, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Howard Hawks, François Truffaut.
Bertolucciho filmy jsou od počátku vizuálně velmi sugestivní, k čemuž přispívá jeho spolupráce s kameramany, z nichž největší význam měl VITTORIO STORARO (1940), později též kameraman Coppolovy *Apokalypsy*. Při pozornějším pohledu bychom možná stylovou konstantu v Bertolucciho režii našli: je jí dokonale promyšlená, vždy ohromující mizanscéna a kompozice záběrů.

Smrt kmotřička (La commare secca, 1962), námět PPP z prostředí subproletariátu, zpracovaný ale s narativní rafinovaností, blízkou například Kurosawovu snímku ***Rašómon***: jedna událost, několik svědectví. Mizanscéna a práce s hloubkou pole se odchylují od Pasoliniho naivismu a napovídají Bertolucciho pozdější obrazově efektní styl.

Před revolucí (Prima della rivoluzione, 1964). Autorská zpověď – lyrický deník v ich-formě o mládí v Parmě. Fabriziovi nestačí čekat na revoluci. Jeho učitel, komunista Cesare, mu říká: „Stávky, odborová vítězství, to je ti málo?“ Fabrizio: „Stávky, odborová hnutí a První máje s rudými prapory – to mi nestačí. Možná to stačilo roku 1908, ale ne teď. Nemůžeme přijmout tento řád. Chceme všechno změnit.“ Z Milána přijede teta Gina, svádí Fabrizia a ten se do ní zamiluje. Nakonec se však Fabrizio přizpůsobí buržoaznímu řádu a ožení se s Cleli z dobré rodiny. Svátek komunistických novin l'Unità s portréty Fidela Castra na transparentech. V kině se hraje Godardův film ***Žena je žena***. Hudba z Verdiho *Mackbetha* symbolizuje buržoaznost. Hrdinova snaha osvobodit se od starých komunistických tradic čtyřicátých let je odvrácenou stranou jeho maloburžoaznosti. Protikladem k hrdinově slabosti je legenda o bílé velrybě z Melvillova románu. Inspirováno Stendhalovým románem *Věznice parmská*. Bertolucci: „V postavě Fabrizia jsem se snažil ukázat, že buržoa se nemůže stát marxistou.“ Snímek nebyl v době vzniku nijak zvlášť úspěšný, ale v roce 1968 byl znovuobjeven a stal se kultovním dílem studentského kontestátorského hnutí.

[44] Andrej Končalovskij, *Vozvyšajuščij obman*, Moskva, 1999, s. 138.

Partner (1968), inspirováno povídkou F. M. Dostojevského *Dvojník* a ovlivněno Godardem. Hrají Pierre Clementi, Stefania Sandrelliová aj. Učitel divadelní akademie je fascinován studentským hnutím a neschopný se k němu připojit. Vliv divadla Living Theatre, odkazy ke ***Křižníku Potěmkinovi***.

Agónie (Agonia, 1969) z povídkového filmu ***Láska a zuřivost*** (Amore e rabbia), účinkuje Living Theatre.

Strategie pavouka (La strategia del ragno, 1970), původně televizní snímek podle povídky Jorgeho Luise Borgese *Námět o zrádci a hrdinovi*, o irském vlastenci, jenž je při sledování Shakespearovy hry v divadle s vlastním souhlasem zavražděn, protože byl zrádcem, ale jeho hrdinná smrt bude využita k povzbuzení vlastenců. Příběh svého děda studuje mladík, který se ho rozhodne nezveřejnit. V Bertolucciho filmu jde o antifašistický odboj ve třicátých letech, hrdinův otec je zavražděn v divadle, jeho odbojová skupina zrazena. Syn pátrá po otcově hrdinné smrti a dozví se, že byl zrádcem. Souhlasil se svým zavražděním, aby na něj zůstala světlá památka a aby jeho smrt povzbudila bojovníky. Synovi se nedaří kontakt s otcovými soudruhy, nic se nedozvídá, váhá, zda má pravdu o svém otci, jemuž má být odhalena pamětní deska, někomu sdělit.

Konformista (Il comformista, Itálie-Francie-SRN 1970), podle stejnojmenného románu Alberta Moravii. Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelliová, Dominique Sandová, Pierre Clementi. Příběh muže traumatizovaného zážitkem z mládí, když mu bylo třináct, vlákal ho k sobě homosexuální šofér a chlapec se domníval, že ho zastřelil. V dalším životě se snaží žít co nejkonformněji, strachuje se, že je také homosexuál, stane se fašistou, aby plynul s davem, a aby byl co nejnormálnější, oženil se s hloupou měšťačkou Giuliou. Jeho matka je erotomanka, otec zešílel a je v blázinci. Manželka se mu přizná, že ji v patnácti připravil o panenství strýček (60) a že se s ním šest let stýkala. Jedou na svatební cestu do Paříže v době Lidové fronty, kde má on poslání z ministerstva vnitra, oddělení kontrašpionáže, kam ho povedl slepý přítel Italo, propagandista fašistického rozhlasu. Marcello má za úkol zlikvidovat v Paříži svého bývalého profesora, antifašistu, jenž tam žije v emigraci. Provází ho a sleduje tajný, jenž má za sebou neblahou zkušenost z afrického tažení. V Paříži je Marcello oslněn profesorovou mladou ženou, učitelkou baletu, která ho svede a svou sexuální uvolněností fascinuje jeho Giuliu. Marcello se pokusí vražedný úkol odmítnout, ale nedokáže to. Na plese se profesor pokusí svěřit mu obálku se vzkazem odboji v Římě, ale je to jen zkouška, v obálce je prázdný papír. Při cestě na chalupu v Savojsku má dojít k akci, ale profesora zlikviduje jiné komando, Marcello není schopen akce, ochromen, profesorova žena od něj marně očekává pomoc a je následně rozstřílena v lese. Po letech: Marcello má dcerku, Mussollini padl, Marcello se jde do ulic setkat s přítelem Italem, mezi prostitutkami pozná homosexuála, o němž si myslel, že ho tehdy zastřelil, dává mu vinu za svůj zpackaný život a za své zločiny, zatímco kolem pochoduje s rudými prapory lid a zpívá revoluční písně. Natočeno velkolepě, s působivou vizualitou a barevnou tonalitou, založenou na kontrastu červené a modré. Úvodní scény: maličký člověk uvnitř architektury, metafora fašistického odlidštění (náhlá transfokace, nahnutá kamera).

Zdraví je nemocné aneb Chudí umírají nejdřív (Le salute è malata o I poveri muoiono prima), 1971), středometrážní (39 minut) propagandistický dokument pro Italskou komunistickou stranu.

Poslední tango v Paříži (L'ultimo tango a Parigi, 1972), Maria Schneiderová, Marlon Brando, Jean-Pierre Léaud. Čtyřicetiletý Američan a dvacetiletá Pařížanka. Ugo Casiraghi v deníku *l'Unità:* „Dívka je stále více zotročována despotismem muže, jenž ji zneužívá jako sodomita v okamžiku, kdy se chtěla vzbouřit proti otcovské autoritě a rodinnému mýtu. […] *Poslední tango v Paříži* je doposud nejodvážnější a nejucelenější Bertolucciho dílo, mladistvé a zároveň vyspělé, překvapivé vnitřní zralostí a formální vytříbeností, přitom matoucí svou bezohledností a širokým i hlubokým rejstříkem myšlenkových motivů.“ V Itálii soudní proces. BB: „Já filmuji a mnoho mých přátel píše. Nedokázal jsem se smířit s tím, že by moji přátelé spisovatelé mohli napsat všechno, co chtějí, ale já že bych nemohl natočit všechno, co bych chtěl.“

Dvacáté století (1900 = Novecento), 1975). 320 minut. Grandiózní dílo „epických“ sedmdesátých let. Kamera: Vittorio Storaro. Hudba: Ennio Morricone. Na financování se podílel Hollywood, o distribuci se podělily Paramount, 20th Century Fox a United Artists. Autorův záměr: „přinést rudou vlajku do USA“. Mezinárodní obsazení: Gérard Depardieu, Robert De Niro, Donald Sutherland, Burt Lancaster, Dominique Sandová, Laura Bettiová, Stefania Sandrelliová, Alida Valliová aj. Epos od počátku 20. století, příběh dvou přátel a dvou rodin.
Od ***Dvacátého století*** vede cesta k dalším eposům: ***Sibiriáda*** (1979), Andrej Michalkov-Končalovskij, ***Tisícročná včela*** (1983), Juraj Jakubisko.

> U nás se ***Dvacáté století***, s výjimkou jedné projekce na LFŠ 1998 a jedné projekce v pražském kině Ponrepo 15. prosince 2023, nepromítalo. O zakoupení se za minulého režimu vícekrát uvažovalo, ale film byl nakonec pokaždé zamítnut. Nevadily odvážné sexuální scény, ale zřejmě způsob, jakým byla ve filmu adorována Italská komunistická strana, jež zastávala eurokomunistickou pozici a její propagace v ČSSR nebyla považována za žádoucí. Po roce 1989 uvedení ***Dvacátého století*** už vůbec nepřicházelo v úvahu. Italské filmy se, kromě několika erotických, přestaly tehdy do zdejších kin kupovat. V klubovém Projektu 100 pak dostaly přednost jiné italské filmy.

Luna (La Luna, 1979). Jen asi 143 minuty. V hlavní roli Jill Claybourghová. Příběh operní pěvkyně a jejího nezletilého syna, kterého kvůli kariéře zanedbávala. Hrdinka zjistí, že je syn závislý na heroinu. Pokouší se ho zachránit tím, že mu poskytuje sexuální ukojení. (Intertextový vtípek: propojení s *Posledním tangem v Paříži* skrze žvýkačku.)

Tragédie směšného člověka (La tragedia di un uomo ridicolo, 1981). Ugo Tognazzi, Anouk Aimée. Rolník z Emilie se stal majitelem továrny na parmskou šunku a parmazán. Unesou mu syna.

Bernardo Bertolucci byl jedním z 38 režisérů, kteří se podíleli na dokumentárním filmu o pohřbu generálního tajemníka Italské komunistické strany:
Sbohem Enrico Berlinguerovi (L'addio a Enrico Berlinguer, 1984)

Následovala volná „exotická“ trilogie, vysokorozpočtové velkofilmy v angličtině:

Poslední císař (L'ultimo imperatore – The Last Emperor, 1987), devět Oscarů. Cca 160minutový epos o životě posledního čínského císaře Pchu-iho (1906–1967) napříč 20. stoletím.

Pod ochranou nebe (Il tè nel deserto – The Sheltering Sky, 1990). Hrají Debra Wingerová a John Malkovich. Příběh západního páru v severní Africe.

Malý Buddha (Piccolo Buddha – Little Buddha, 1993). Hrají Keanu Reeves, Bridget Fondová aj. Malý Američan je buddhistickými mnichy vybrán jako vtělení vznešeného lámy. Uvnitř rámcového příběhu sledujeme starodávnou historii prince Siddharty, z něhož se stal Buddha.

Svůdná krása (Io ballo da sola – Stealing Beauty, 1996), kamera: Darius Khondji. Liv Tylerová, Jeremy Irons, Jean Marais aj. Krásná americká panna přijede do překrásného Toskánska a stává se objektem touhy místní bohémské komunity.

V závěru se Bertolucci vrátil ke komorním příběhům:

Obležení (L'assedio, 1998). Africká politická uprchlice Šandurai, jejíž manžel je politický vězeň, se stane služkou u studenta v Římě. Původně pro TV.

Příběh vod (Histoire d'eaux), epizoda z povídkového projektu ***Dalších deset minut II.***

Snílci (I sognatori – The Dreamers, 2003). Michael Pitt, Eva Greenová, Louis Garrel. Pařížské jaro 1968. Pocta francouzské nové vlně.

Já a ty (Io e te, 2012). Příběh dospívajícího chlapce a jeho nevlastní sestry.

Dodatek: italská pepla

Po druhé světové válce vzkvétal také žánr kolosů, kterým se někdy říká „meč a sandál“ (sword-and-sandal), česky „sandálový film“, nebo italsky „peplum“, vynalezený v Itálii počátkem dvacátého století a rozvíjený v Hollywoodu v němé i rané zvukové éře. Po zavedení barvy a širokých formátů zaznamenal gigantický rozmach, zejména v Hollywoodu a Itálii, přispěli k němu i Rumuni.
Z mnoha antických kolosů natáčených v italské produkci, jsme u nás v kinech viděli jediný:
Romulus a Remus (Romolo e Remo, 1961), režie: Sergio Corbucci.
Jeho hvězdami byli americký kulturista Steve Reeves a Sylva Koscina, kteří spolu hráli také v mytologickém filmu
Herkules (Le fatiche di Ercole, 1958) a v pokračování ***Herkules a královna Lydie*** (Ercole e la regina di Lidia, 1959).

Steve Reeves a Sylva Koscina hrají také ve filmu ***Trojská válka*** (La guerra di Troia, 1961), který u nás vyšel na DVD, stejně jako ještě bezvýznamnější filmy:
Herkules proti babylónským tyranům (Ercole contro i tiranni di Babilonia, 1964), režie Domenico Paolella,
Dva gladiátoři (I due gladiatori, 1964), režie Mario Caiano.

Do velkofilmu
Ve jménu Říma (Nel segno di Roma, Itálie-Francie-SRN-Jugoslávie 1959) byla obsazena švédská herečka Anita Ekbergová, jejíž přítomnost v Římě poté využil Federico Fellini ve filmu ***Sladký život*** (1960). 72letý režisér Guido Brignone, jenž měl ve své filmografii asi 90 filmů, včetně několika němých *Macistů*, během realizace těžce onemocněl. Bitevní scény převzal Ricardo Fredda a interiérové scény režíroval podle Brignonových pokynů Michelangelo Antonioni.

Spaghetti western

Nazýváme spaghetti westernem jen filmy italské, i když existuje širší pojetí, které k nim počítá všechny evropské westerny. I tak bylo italských spaghetti westernů vyrobeno kolem pěti set. Italové mu říkají western po italsku (western all'italiana), Japonci macaroni western.

Spaghetti westerny mohou být vážné, ba brutální, ale i komediální. Od klasických hollywoodských se odlišily morální nekorektnosti: ve spaghetti westernech se dějí krutosti, které by se v amerických sotva předváděly, hrdinové nejsou vzoroví „good guys", atmosféra může být ponuřejší apod.

I když v Itálii vznikaly westerny sporadicky už dříve, nastal jejich rozmach v roce 1964, kdy jich bylo vyrobeno 27. Příčinou exploze byl úpadek sandálových kolosů, které již nepřinášely žádoucí zisk (někteří tvůrci přešli rovnou od sandálu do westernu), a ohromující úspěch první západoněmecké mayovky *Pokladu na Stříbrném jezeře*, jenž obrátil zrak italských producentů k Divokému západu.

Z tvůrců spaghetti westernů dosáhl největší proslulosti

SERGIO LEONE (1929–1989),
díky triptychu s Clintem Eastwoodem a hudbou Ennia Morriconeho:

Pro hrst dolarů (Per un pugno di dollari, 1964), inspirováno filmem Akiry Kurosawy ***Tělesná stráž*** (Jódžimbó, 1961).

Pro pár dolarů navíc (Per qualche dollaro in piú, 1965).

Hodný, zlý a ošklivý (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966).

Filmy Sergia Leoneho byly stále delší a epičtější, až dospěl k vrcholu ve filmu
Tenkrát na Západě (C'era una volta il West 1968), mj. s proslulou dlouhou úvodní sekvencí čekání na nádraží.

Dalším významným realizátorem westernů byl

SERGIO CORBUCCI (1926–1990)
též tvůrce sandálových kolosů a komedií a mimo jiné režisér kultovního westernu, který měl mnoho následovníků a napodobenin a na který navázal Quentin Tarantino:
Django (1966), v titulní roli Franco Nero.