

Italská kinematografie

Čtvrtá lekce 11. 11. 2020

Mezi neorealisticke tvurce sociálně soucitné orientace jsme zařadili Cesara Zavattiniho a Vittoria De Sica, 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 třídící středisko, kmotr a ošetřovatel, první motor a převodový řemen.“

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959*, Roma 1993, s. 269.

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: 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.

Napsal scénář ke dvěma filmům z roku 1943, které bývají považovány za předzvěst neorealismu:

Čtyři kroky v oblacích (*Quattro passi fra le nuvole*, 1943), režie Alessandro Blasetti. Příběh obchodního cestujícího, který se setká s těhotnou a opuštěnou dívkou.

Děti se na nás dívají (*I bambini ci guardano*, 1943), režie 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...

Ukázka: https://www.youtube.com/watch?v=CIbbKm8_sp0

Zavattini se podílel na scénářích dalších neorealistickech filmů, které podrobněji probereme, až se dostaneme k jejich režisérům:

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 Sperimentale di Cinematografia. Zavattini se podílel na scénáři ke druhému celovečernímu snímku Julia Garcíi Espinosy *Pedro odchází do Sierry* (El joven rebelde, 1961).¹

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

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

Z 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 nepřírozně 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, kterékoli 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.

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 ohrnoují 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.

¹ Při tom se ukázaly limity neorealistickej 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.

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 okouzující, 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*. *Obzvláště neprůkazný bývá konec neorealistickeho 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 neorealisticke 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 objevenána, pokud se vydáte s kamerou ven, abyste se s ní setkali.

(Cesare Zavattini, Some Ideas on the Cinema. Zdroj: <http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf>, z angličtiny vybral a přeložil rbl)

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.

Ráj na čtyři hodiny, režie: Dino Rosi. Reportáž z předměstských tančiren, které navštěvují sluzky v době nedělního volna.

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

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

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

Podívejte se na celý film: <https://www.youtube.com/watch?v=Xky11SqW0Vs>

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.

Trailer: https://www.youtube.com/watch?v=G_wJFPBF2FY

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). Komédie nedorozumění o milostném dopise, který byl omylem odeslán. V hlavní roli Vittorio De Sica.

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

Podívejte se na scénku s Annou Magnaniovou:

<https://www.youtube.com/watch?v=PF9FH564ILA>

Garibaldínek 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. Chlapec těžce nese, že jeho matka má milence. Rozhodne se prchnout za tatínkem ve vzdáleném městě, málem ho přejede vlak...

Carlo Lizzani napsal: „Je tu maloměstšácká 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.“

Ukázka: https://www.youtube.com/watch?v=CIbbKm8_sp0

Nebeská brána (*La porta del cielo*, 1944). Film vytvořený z popudu katolického centra byl pro De Sica 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). Podívejte se na celý film: <https://www.youtube.com/watch?v=mBGIdmCXQnE>

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: „Realismus ve filmu: Zloději kol“, *Illuminate*, r. 10 (1998), s. 69–86,

dostupné: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/USK_12/um/thompson_zlodeji.pdf

S Thompsonovou polemizoval Radomír Douglas Kokeš ve stati „K otázce realismu Zlodějů kol“ (2013): <http://douglasskokes.blogspot.com/2013/04/zlodejikol.html>

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“ (s. 75). 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 preludem, chimérou. Nikdo by tomu ale 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 nejrepresentativnějších děl italského realismu, 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.

<https://www.youtube.com/watch?v=3PUKkDAfTs0&t=1s>

Umberto D. (1952). V titulní roli lingvista Carlo Battisti. Aktuální problém: živoření důchodců, bývalých státních zaměstnanců, kteří 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.

<https://www.youtube.com/watch?v=C3YQKRdsNiE>

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 vlastní Dona Bosca, Forlaniniho a pokrokové legislativy. Ať se De Sica nezlobí, požádáme-li ho, aby nikdy 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 Giuseppa 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. Plná verze a anglickými titulky:

<https://www.youtube.com/watch?v=9XaV3hOYunI>

V roce 1959 si Vittorio De Sica zahrál ve filmu Roberta Rosselliniho **Generál della Rovere** (Il generale della Rovere, 1959). Vittorio De Sica hraje podvodníka, kterého nacisté přemluví, aby se vydával za předáka odboje a dělal pro ně konfidenta. Hrdina se však s touto rolí ztotožní, nechce zklamat naděje svých spoluvězňů a kráčí na popraviště jako generál della Rovere.

De Sicovu tvorbu od roku 1960 probereme v některé z dalších lekcí.