

Italská kinematografie

Druhá lekce 21. 10. 2020

Raný film a éra kolosů (dokončení)

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 otrávil.

Debutovala na plátně ve slavném filmu

Ale má láska neumírá (*Ma l'amor mio non muore*, 1913), režírovala Maria Caserini:

<https://www.youtube.com/watch?v=4mVpUumZxuY>

Z dalších jmenujme např. snímek

Satanská rapsodie (*Rapsodia satanica*, 1917), r. Nino Oxilia:

<https://www.youtube.com/watch?v=lZxoOAKO3g4>

podle básně Faustiana básníka Fausta Marii Martiniho

o starší dámě z vysoké společnosti, která uzavře smlouvu s Mefistofelem (5'), 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 (41') 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)

https://www.youtube.com/watch?v=enAp-j2_JYY,

a *Dáma s kaméliemi* (*La signora delle camelie*, 1915)

<https://www.youtube.com/watch?v=Ng-lzLsjmdE>

nebo v sérii *Sedm smrtelných hříchů* (*I sette peccati 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*. Propagandistický týdeník z roku 1938 vypadal například takto:

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

Silácký otrok Maciste, jenž ve velko filmu *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 innamorato, 1919), *Macistova pomsta* (La rivincita di Maciste, 1921), *Maciste proti Macistovi* (Maciste contro Maciste, 1923) atd.

Podívat se můžeme na film *Maciste v pekle* (Maciste all 'inferno, 1926), r. Guido Brignone: <https://www.youtube.com/watch?v=AP-8r2Iw7ts>

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.

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 ricinového oleje využil později Federico Fellini ve filmu *Amarcord*.

<https://www.youtube.com/watch?v=jc3kqhSC06I>

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

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

<https://www.youtube.com/watch?v=FSYvNzLOQ10>

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

<https://www.youtube.com/watch?v=UYLL7Y9NFQQ>

Později se Blasetti stal jedním z předchůdců neorealismu, když natočil *Čtyři kroky v oblacích* (Quattro passi fra le nuvole, 1943). Jeho posledním dílem je španělsko-italsko-venezuelský velko film *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.

<https://www.youtube.com/watch?v=D6r5GV4OQeY>

Ve třicátých letech natáčel Mario Camerini komedie s Vittorioem 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), prodavač novin dostane do světa boháčů.

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=yY2HrERbdWc>

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. Ukázky: <https://www.youtube.com/watch?v=1j93K0pnXQw>

Pro zábavnou produkci fašistické éry byly typické tzv. filmy „**bílých telefonů**“. Jejich vzorem byly maďarské komedie ze třicátých let, jež se odehrávaly ve šlechtickém 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“ (telefoni bianchi) ve svých *Dějínách italského filmu* (s. 55) 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 šuškały, 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.“

Jedním z východisek byl pro filmaře počátkem čtyřicátých let styl tzv. **kaligrafismu** (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:
<https://www.youtube.com/watch?v=S-zAvU6h1c4>

RENATO CASTELLANI (1913–1985)

Výstřel (Un colpo di pistola, 1942) podle Alexandra Sergejeviče Puškina, viz:
https://www.youtube.com/watch?v=-qrAwUDoiDw&list=PLrn97NTjRzEouK5i9viuQDt_KWYueO9N až
https://www.youtube.com/watch?v=bhtHrtW7v8s&list=PLrn97NTjRzEouK5i9viuQDt_KWYueO9N&index=6

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.

(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* (Lettérature soviétista, 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 citění (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 (Quattro 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.“ (Drahomíra Olivová, *Film velkých nadějí*, Praha: Orbis 1963, s. 34).

<https://www.youtube.com/watch?v=uf1VuuX1sjo>

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...

Carlo Lizzani napsal: „Je tu maloměstská 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=C1bbKm8_sp0

Posedlost (Osessione, 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 zvrátů a srážek: je to opravdový úder vedený proti voskovému muzeu fašistické kinematografie, je to letní bouře, která osvěžuje a jediným závanem smetá zdaleka prach.“

Celý film s anglickými titulky: <https://www.youtube.com/watch?v=oqrP57j6Foc>

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 Karlových 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.“

Jiří Havelka, *Kam spěje film 1964? Volná tribuna na XIV. MFF Karlovy Vary*. Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964, s. 118–119.

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.

Mario Verdone, *Storia del cinema italiano*, Roma 1995, s. 34, (volný překlad rbl).

Jean-Paul Sartre 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 s schopnost zaskočit 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.

Mira Liehm, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, 1984, s. 131–132.

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“ neorealisticke filmy obsahují ateliérové scény a účinkují v nich profesionální herci.

Příště se na některé „kanonické“ neorealisticke filmy podíváme.