

„Il cinema è l'arma piu forte.“ B. Mussolini



Artekрати

Itálie měla již za sebou slavnou a úspěšnou éru němého filmu, která se nezakládala na groteskách, ale na velkoprodukcích s antickými, mytologickými, renesančními a jinými historickými náměty (*Poslední dnové Pompejí, Pád Tróje, Quo vadis, Lukrecia Borgia, Dante a Beatrice*, atd.). Jejich vrcholem je nesporně *Cabiria* (1914), příběh z druhé púnské války, k němuž právě D'Annunzio, vyznavač a hlasatel Nadčlověka, napsal titulky a jenž vedle titulní hrdinky - z „ohně zrozené“ Cabirie - uvedl do kin i předobraz všech pozdějších „supermanů“: siláka zvaného **Maciste**. Již necelý rok po Pochodu na Řím zakládá spisovatel Calzo Bini organizaci Cooperativa Cinematografica Fascista, aby obrodila italskou poválečnou kinematografii, v roce 1925 pak Mussolini osobně dává podnět ke vzniku státní filmové instituce Luce (Světlo). Fašisté v té době mají ovšem docela jiné starosti a tak se i nadále točí jen konvenční produkce (mj. série dalších příběhů o Macistovi). [4] Zároveň se ve velkém dovážejí francouzské a především americké filmy, takže *Duce* alespoň vydává nařízení (1928), podle něhož jsou všechna italská kina povinna promítat minimálně z 10% domácí produkci. [5]

Teprve na samém konci dvacátých let, ve státě stabilizovaném Lateránskými dohodami, vznikají dva snímky hodné „nové Itálie“. První se jmenuje *Slunce* (*Sole*, 1929), režíroval ho **Alessandro Blasetti** a místo kaširovaného spektaklu přináší dokumentaristický pohled na lidi v pracovním procesu, konkrétně fašisty iniciované akce vysušování bažin. V zahraničí se psalo o vlivu sovětské avantgardy, ale také o „oslavě mýtu práce, kultu mužnosti a sošné krásy těla“, což mají obrážet i titulky tohoto němého filmu. Druhý má název *Koleje* (*Rotaie*, 1929), byl dodatečně ozvučen (1931), režíroval ho - dozajista ovlivněn německým expresionismem - **Mario Camerini**, a na pozadí příběhu mladého páru cestujícího dva týdny křížem krážem po Itálii skládá mozaiku



každodenního života, která prý „měla věrohodnou sílu zachycované skutečnosti“. Oba snímky, každý svým způsobem, vyzdvihují ryzí občanské ctnosti, prostý život a poctivou práci jako službu vlasti nad nezávaznou zábavou či citové a majetkové peripetie jedinců „lepší společnosti“ inscenované v mondénním prostředí: po nákladných velkopodívaných, které stály u zrodu italské kinematografie, tak daly italskému filmu nový impuls, který nalezne své pokračovatele nejen v neorealismu přelomu 40. a 50. let, ale pro některé italské tvůrce zůstanou pro svou autentičnost přiznaným vzorem i mnohem později.

Blasetti vzdal ještě v *Matce zemi* (Terra Madre, 1930) další hold návratu k půdě, slibný vývoj však znovu téměř zastavila světová hospodářská krize, která se nevyhnula ani Itálii, kterou zastihla ve fázi přerodu z ekonomicky liberálního ve stavovský stát. Když byly její nejhorší následky odstraněny, vládl již zvukový film. Počínaje rokem 1932 pak filmová Itálie zažívá skutečné znovuzrození (*rinascita*):

Nový partner – stát

1932 – v rámci Benátského bienále současného umění se poprvé koná Mostra d'arte cinematografica čili „filmové slavnostní hry“, dnes nejstarší filmový festival světa v Benátkách.

1934 – vzniká státní Direzione generale della cinematografia (Generální ředitelství kinematografie, DGC) v čele s na slovo vzatým odborníkem Luigi Freddim.

1935 – vláda skrze DGC zakládá Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (Národní produkční filmová rada, ENIC) a jejím prostřednictvím zavádí státní podporu kinematografie: pokud je schválen scénář, kryje až 30% výrobního rozpočtu stát; výrobci italských filmů mají zároveň povoleno ozvučit bez jinak obvyklých poplatků až čtyři filmy zahraniční; to vše vede velké hollywoodské společnosti k tomu, že se stahují z italského trhu, což významně zvyšuje vyhlídky domácích filmařů; v Římě je dále zřízeno filmové učiliště Centro Sperimentale de Cinematografia (CSC), které řídí vynikající Luigi Chiarini; CSC rozjíždí ambiciózní časopis *Bianco e nero*, kterému se dostane světové proslulosti; téhož roku se ve Florencii poprvé koná festival italského Amatérského filmového klubu na podporu dorostu.



1937 – sám Benito Mussolini otevírá poblíž Říma Cinecittà – filmové město, tedy obrovský areál s 28 budovami včetně 9 velkých ateliérů; vedení je svěřeno inženýru Carlo Roncoronimu a po jeho smrti (1939) přechází správa přímo na stát. Cinecittà jako prostředek k posílení národní sebeúcty plní svou úlohu i dlouho po válce a čelí americkému mediálnímu imperialismu až do konce 70. let, kdy je „Hollywood na Tiberu“ – už na pokraji bankrotu –

vládou zprivatizován. Některé z výše jmenovaných institucí však fungují dodnes (např. Luce!).

Za těchto podmínek roční výroba domácích filmů přirozeně vzrůstá. V roce 1938 dosahuje počtu 45, o rok později 50 a v roce 1940 je to dokonce 83 vzniklých filmů. |6| V Evropě italská kinematografie spolu německou postupně dominuje a stoupá i počet jejich koprodukcí. Italské filmy té doby lze rozdělit zhruba do následujících žánrových kategorií:

1) Kostýmní, okázalé či rafinované snímky opírající se nejednou o hodnotné literární předlohy, pro jejichž výtvarně vytríbené záběry se vžilo pojmenování kaligrafismus.

2) Melodramata z prostředí „vyšších vrstev“ zvaná „bílé telefony“ |7| podporující teď tradiční hodnoty v kontextu moderní společnosti. Typické pro ně bylo např. zpracování aktuálního tématu sociální mobility: hezký mladík prožívá román se ženou z vyšší vrstvy, aby nakonec zjistil, že opravdové štěstí může nalézt jen mezi svými... Na jedné straně tak tyto snímky kultivují mravy nižších vrstev, neboť značně ovlivňují způsob, jakým spolu lidé hovoří a jednají, nemluvě o jejich vzhledu, na druhé tlumí nedůstojné modality společenského vzestupu „za každou cenu“. Ideologické napětí mezi tradičním a moderním, mezi vyzdvihováním vzorů a příkladů z minulosti a hlásaným či jen podvědomým obdivem ke všemu novému, zůstává v rámci celého fašistického „dvacetiletí“ otevřené.

3) Veselohry z lidového prostředí nezřídka s prvky komunální satiry.

4) Dobrodružné snímky, ať už historické nebo ze současnosti, hlavně z armády (letectvo, námořnictvo, kavalérie, pěchota) – válečné filmy.



Celou produkci samozřejmě takto přesně roztrdit nelze. Některé filmy obsahují různé dávky dvou či dokonce tří těchto „žánrů“ a režiséři se nesespecializovali na jeden z nich, nýbrž je střídali a – kombinovali. Tak např. Camerini, autor Kolečí, realizoval několik filmových adaptací literárních předloh – mj. Alarcónova *Třírohého klobouku* (Ill Capello a tre punte, 1934) a Manzoniho *Snoubenců* (I Promessi Sposi, 1941), režíroval několik veseloher s bystrými postřehy z každodenní současnosti, ale také *Zradu v Džibuti* (Ill grande apello, 1936), akční příběh z tehdy probíhající italsko-habešské války. Anebo Augusto Genina a Carmine Gallone, dva další významní režiséři z tohoto období, kteří se v polovině třicátých let vrátili do vlasti ze zahraničního působení převážně v Německu: Genina v *Bílé eskadroně* (Lo squadrone bianco, 1936) spojuje dobrodružný příběh z italské kolonie v Libyi s milostným románkem důstojníka a „kaligraficky“ přitom snímá poušť, v *Alcazaru* (L'Assedio dell'Alcazar, 1940), dramatu ze španělské občanské války (který nasnímal český kameraman Jan Stalich!), líčí obranu stejnojmenné pevnosti, v níž „nacionalističtí“ kadeti 6 týdnů hrdinně čelí „internacionalistické“ přesile rudých, v dokumentu *Benghází* (Bengasi, 1942) z italské účasti na tažení v severní Africe zase ukazuje hrůzné činy Spojenců; a Gallone v *Pádu Kartága* (Scipione l'africano, 1937)

přichází s výpravným velkofilmem z času římského impéria; mezitím však oba točí jak „kaligrafii“, tak „**bílé telefony**“ a komedie. To samé platí o Blasettim, který po Slunci a Matce zemi vytvořil na dlouhou dobu divácky nejúspěšnější italský film **1860** (1933) – letopočet v názvu označuje rok, kdy se Garibaldi se svým „Tisícem“ vylodil na Sicílii – jemuž spoluúčinkování tamních rolníků, dokonce i v hlavních rolích (!), dodalo na autentičnosti a opět předznamenalo neorealismus, zatímco dobrodružný **Aldebaran** (1935) se odehrává v tehdejší současnosti na lodi italského námořnictva a **Souboj národů** (1938) je pro změnu monumentálním obrazem z pozdně středověkých válek a hradů rovněž s výrazným vlasteneckým akcentem.



Nového uměleckého a diváckého vrcholu dosáhl Blasetti ovšem až s **Železnou korunou** (La corona di ferro, 1940), třetí mohutnou historickou freskou, která o rok později v Benátkách získává cenu za nejlepší italský film: jedna z nedávných internetových recenzí jej přitom popisuje jako směs z Langových Nibelungů (výtvarný „teutonismus“), Viléma Tella (protagonistova mimořádná zručnost se zbraní), Macbetha (tragikou naplněné proroctví věštce z lesa) a Tarzana (syn zavražděného krále jako dítě zanechaný sám v lese je nakonec



vychován lvy – oblečen v bederní roušce!)... |8| Explicitně „fašistických“, resp. o fašistech, bylo ze všech těchto desítek a stovek vyrobených filmů jen pár: nejvíce jsou citovány **Černá košile** (Camicia nera, 1933) **Giovacchino Forzana** a Blasettiho **Stará garda** (Vecchia guardia, 1934), oba oslavující deset let nového státu, v druhém případě snad i s nechtěným kritickým ostnem, neboť se v něm nabízí srovnání původního revolučního **squadristu**, energicky aktivistického a dynamického, s narůstající režimní byrokracií. Je zde ovšem nutno připomenout postavení, jaké měl v italském filmu **Vittorio Mussolini: Duceho nejstarší syn** je v prvé řadě šéfreditorem i přispěvatelem významného časopisu **Cinema**, který vydává Luce a okolo něhož (a CSC) „levituje“ i řada pozdějších tvůrců filmového neorealismu – scénáristé Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Mario Alicata, známí komunisté právě tak jako teoretik Umberto Barbaro či Pietro Ingrao, dále názorově s nimi spříznění Luchino Visconti, Zavattini, ale také De Sica,

Soldati, Lattuada, Antonioni. |9| Ti všichni si na jeho stránkách obratně osvojují fašistickou rétoriku „estetické revoluce“. Není tedy divu, že z tohoto *milieu* mohl ještě za války vzejít první opravdu neorealistickej film – Viscontiho **Posedlost** (1942). |10| Pod pseudonymem **Tito Silvio Mursino** je však Vittorio také autorem několika filmových námětů, z nichž ten nejlepší, poněvadž založený na jeho vlastních zážitcích, scénáristicky zpracovává Michelangelo Antonioni, pozdější oslavovaný režisér „tetralogie citů“ (Výkřik; Dobrodružství; Noc; Zatmění), a pod jménem **Pilot se vrací** (1942) jej následně zfilmuje jiná veličina poválečného neorealismu, Roberto Rossellini (Řím, otevřené město; Paisà) – jako třetí a poslední titul své „fašistické trilogie“, jemuž předcházejí **Bílá loď** (1941) a **Muž s křížem** (1942). |11| Ještě dříve si Mussolini ml. vyzkoušel v Galloneho **Pádu Kartága** i úlohu výkonného producenta a u

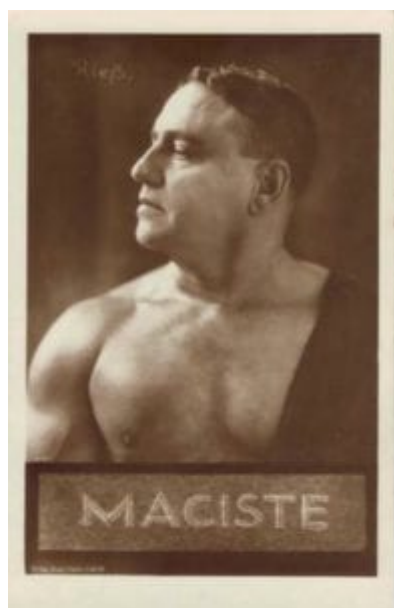
snímku Goffreda Alessandriniho *Hrdinný letec* (Luciano Serra pilota, 1938) – vedle autorství námětu, který tentokrát scénářisticky rozvinul Rossellini – dokonce i pomocného režiséra. (Z Alessandriniho bohaté a oceňované tvorby tu musíme uvést ještě alespoň *Giarabub*, 1942, asi nejpůsobivější italský válečný film té doby vůbec, „chvalozpěv na smrt“; G. je oáza v libyjské poušti, kterou proti Britům drží italská jednotka.)



Z uvedeného jednak vyplývá, že ve „fašistické Itálii“ nevládla v oblasti kinematografie zrovna přísná „kontrola kádrů“ – proč tomu tak bylo, a nakolik se to fašistům vymstilo, je už otázka a téma pro jiný článek, |12| a za druhé, že z toho, co v ní režim vybudoval – ať už jde o instituce, vybavení či legislativu – měla celá země i za změněných společenských podmínek velký, umělecký i komerční prospěch po několik dalších desetiletí. A z nich vzešlé kulturní dědictví je platné dodnes.

Poznámky:

4) Mussolini byl – nejen pro svou vždy hrdě předsunutou bradu – žertovně přirovnáván jak odpůrci, tak obdivovateli k Macistovi:



5) Tento počet se po roce 1935 zvýšil na 30 a nakonec až na 50% (!) povinného zastoupení

domácí produkce v programech italských kin. Na druhou stranu fašistický režim se nikdy nepokusil nadšení, které americké filmy a vůbec „americké věci“ u nemalé části Italů vzbuzovaly (mnoho z nich mělo konec konců v Americe příbuzné či sousedy a známé, kteří emigrovali), úplně potlačit. Tento obdiv mohl být často i podvědomý, např. Vittorio Mussolini se však o „mladistvé a energické“ americké kinematografii vyjadřoval zcela otevřeně: považoval ji – alespoň v dílech Franka Capry, Johna Forda, Williama Wylera nebo Kinga Vidora – za pro italské publikum vhodnější než mnohé evropské filmy zahlcené měšťáckými stereotypy 19. století.

6) Pro srovnání: u nás v protektorátu bylo ve stejný rok natočeno 32 hraných filmů. Itálie dosáhla vrcholu o dva roky později, kdy vyrobila 120 celovečerních snímků.

7) Název vychází – jak jinak – z amerických filmů typu *Male and Female* (1919, r. Cecil B. De Mille), v nichž byly bílé telefony znakem luxusu vyšších tříd.

8) Blasettiho film se však vůbec nelíbil dr. Goebbelsovi, který byl po představení v Benátkách opravdu otřesen jeho „kýčovitostí“. Ministr, sám kdysi autor jednoho expresionistického románu a muž s velkou osobní zálibou ve filmu, ostatně před dávnou minulostí a mytologií vždy upřednostňoval modernu, techniku a novost.

9) Zdá se, že v těchto *intelektuálních kruzích* byly přinejmenším od roku 1940 (tedy od vstupu Itálie do války po boku Německa) k realitě režimu kritičtí všichni, včetně přesvědčených fašistů.

10) *Posedlost*, adaptace románu amerického spisovatele Jamese Caina, Pošťák zvoní vždy dvakrát, vzbudila opravdový rozruch. Pohoršena byla především církev, nelíbila se však ani Vittorio Mussolinimu – z premiéry odešel s poznámkou: „Toto není Itálie“. Visconti totiž vcelku banální příběh milostného trojúhelníku s vraždou nepohodlného manžela zasadil do prostředí, které odporovalo fašistickému obrazu moderního, dynamického a revolučního státu: zaprášené silnice se starými benzínovými pumpami, nárožní hostince s umaštěnými lokály, nuzné pokojíky, vagóny třetí třídy, oprýskaná umyvadla, suchá špinavá tráva, unavené tváře. Realismu je ve skutečnosti v tomto „prvním neorealistickém filmu“ pomálu, a také herectví je stále ještě příliš divadelní, tzn. málo civilní; natáčelo se sice v exteriérech, ale vše je stylizováno tak, že se skoro zdá jako kdyby Visconti spíše předjímal náladu spaghetti-westernů... V některých městech byl film zakázán nebo stažen, ale když ho při soukromém promítání viděl *Duce*, tak podle Viscontiho zcela otevřeně prohlásil, že „je to umělecké dílo, které se musí promítat“ (což ovšem nijak nezabránilo tomu, že se jeho autor záhy ocitl jako odbojář přechovávající zbraně ve vězení, odkud ho vysvobodili až partyzáni).

11) Rossellini i po letech na Mussoliniho syna vzpomínal jako na „sympatického mladého muže“. Osobně se však s fašismem, na rozdíl třeba od Viscontiho a Antonioniho, ani krátkodobě a na přechodnou dobu neztotožnil (viz program bio Ponrepo z února 2006, s. 6 a 7). Jeho „fašistické“ filmy vyznívají smířlivě vůči „dobrým“ i „zlým“: zásada „raněně ošetřovati“ bez rozdílu strany (Bílá loď), knězova snaha najít na východní frontě slovo pomoci a útěchy věřícím i ateistům (Muž s křížem) atd.



DÉLSKÝ POTÁPĚČ

12) Mussolini ml. pozval dokonce Jeana Renoira (právě když v Římě režíroval svou *Toscu* /1940/), od r. 1934 člena Výboru bdělosti antifašistické inteligence a Lidové fronty, který navíc natáčel polodokumenty pro Komunistickou stranu Francie a krátce před nabídkou kritizoval Itálii ve filmu *Velká iluze* (1939) – Vittorio ho měl ve své soukromé sbírce – , aby učil na Centro sperimentale, kde už lidé jako Umberto Barbaro předváděli žákům sovětské filmy a překládali je! Fašisté se zřejmě domnívali, že výměna idejí v tomto výlučném prostředí nemůže mít vliv na masy, ani na směřování státu (konec konců, i Stalin zval Brekera opakovaně do Moskvy, naposledy ještě po válce!).