

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Aspekty neorealismu v italské literatuře a ve filmu

Porovnání vybraných témat

Aspects of Neo-Realism in Italian Literature and Cinema

Comparison of Selected Themes

Vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

2010

Pavla Hulecová

Poděkování

Děkuji vedoucí mé diplomové práce PhDr. Alici Flemrové, Ph.D. za cenné rady a připomínky při psaní této diplomové práce a za její práci po celou dobu mého studia.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 25. 08. 2010

Pavla Hulecová

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá porovnáním aspektů a poetiky neorealismu v italské literatuře a filmu na základě vybraných literárních a filmových děl tohoto období. Teoretický úvod práce je věnován představení italského neorealismu, jeho vývoje, hlavních myšlenek, periodizace, časopisů a autorů v oblastech literárního a filmového neorealismu. Dále se věnuje literárním a filmovým technikám, filmové řeči, možnostem literární narace a stylu režisérů neorealistickeých filmů. Cílem praktické části jsou dílčí komparativní analýzy vybraných literárních a filmových děl na obsahové a formální rovině. Dílčí analýzy jsou provedeny na základě výběru čtyř z hlavních témat neorealismu. Vybraná témata jsou špatné sociální podmínky, italský jih, partyzánský odboj a fašismus a antifašismus. Závěr práce se zabývá porovnáním těchto dvou oblastí na základě dílčích analýz a shrnuje, jak se s poetikou a záměry neorealismu vyrovnala literatura a film.

Klíčová slova: antifašismus, fašismus, film, filmová řeč, italský, italský jih, kinematografie, komparativní analýza, literatura, literární narace, neorealismus, sociální podmínky, partyzánský odboj

Abstract

This thesis is aimed to compare aspects and poetics of Neo-realism in Italian literature and cinema based on selected literary works and movies of this period. The theoretical part introduces Italian neorealism, his development, poetics, periodisation, magazines and authors in two main fields, literature and cinema. Further, the teoretical part is focused on literary and cinematic techniques, cinematic language, narrative techniques and directors' style of directing. The aim of the practical part are partial comparative analyses of selected literary works and movies regarding their content and

form. These partial analyses are based on selection of four of the main themes of Neo-Realism. These themes are poor social conditions, Italian south, Italian resistance movement and fascism and anti-fascism. The conclusion is focused on comparison of both the literary and cinematic fields and stresses how they reflect the poetics and aims of Neo-Realism.

Keywords: anti-fascism, cinema, cinematic language, comparative analysis, fascism, Italian, Italian South, Neo-Realism, literary narrative, literature, movie, resistance movement, social conditions

Obsah

Anotace.....	4
Abstract	4
Úvod.....	7
Teoretická část.....	9
1. Italský neorealismus.....	9
2. Literární neorealismus.....	10
3. Filmový neorealismus.....	14
4. Časopisy	27
5. Konec neorealismu.....	29
6. Spisovatelé.....	29
7. Režiséři.....	33
Praktická část.....	35
8. Obsah a forma.....	35
Závěr.....	55
Resumé.....	58
Riassunto.....	59
Summary.....	60
Použitá literatura.....	62
Příloha I.....	64

Úvod

Italský neorealismus je umělecký směr, který se projevil nejen v kinematografii a literatuře, ale i v hudbě či výtvarném umění ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století. Reaguje na podněty specifické pro toto období jako je válka, válečný odboj, fašismus a také chudoba a společenské změny, které s sebou přináší konec války a změna režimu. Nejedná se však o školu či přesně stanovený umělecký směr, jelikož se vyvinul velmi spontánně nejen jako reakce na zmíněné podněty a jako snaha zobrazit pravou tvář Itálie, která byla fašistickým režimem potlačována, ale i jako snaha o přeměnu a obnovu literární a v té době krátké filmové tradice.

Tento směr jsme si pro naši diplomovou práci vybrali proto, že jsme se chtěli věnovat italskému filmu a toto období nabízí velmi zajímavý vztah mezi literaturou a filmem, neboť se obě tyto oblasti vyvíjely takřka paralelně a filmy nebyly jen zpracováním literární předlohy, ale nezávislými uměleckými díly. Mnoho románů té doby sloužilo jako literární předloha, např. *Ulička chudých milenců*, *Anežka jde na smrt* či *Metello*, ale těmto filmovým zpracováním se v naší práci věnovat nebudeme.

V teoretické části práce představíme literární a filmový neorealismus v hlavních datech. Zaměříme se na chronologii, autory, díla, časopisy, polemiky a teze obou oblastí. V naší práci se přikláníme k tezi, že se neorealismus objevil nejprve v kinematografii, což je zcela netypický jev. Ale již ve třicátých letech začaly vznikat podmínky jak ve filmu, tak v literatuře, na které tento směr po válce navázal. Po skončení této epochy pak nadále ovlivnil tvorbu následujících desetiletí. Dále se budeme věnovat filmovým a literárním technikám a poetice. Blíže si představíme neorealisticou literární naraci a stejně tak u filmového neorealismu se budeme věnovat jeho typickým aspektům, a to co se týče jak obsahu, tak formy. Důkladně se zaměříme na oblast filmové řeči a možnosti vyjádření v porovnání s literaturou. K tomu nám poslouží esej Pier Paola Pasoliniho *Il cinema di poesia*.

Cílem praktické části této diplomové práce budou komparativní tematické

analýzy děl primární literatury a filmů založené na odlišnosti literární a filmové narace. Zde se budeme věnovat několika tématům neorealismu a zaměříme se na jejich zpracování a pojetí v jednotlivých dílech, jak literárních, tak filmových. Analýza bude směřovat od obsahové roviny k formální rovině. Témata zvolená pro naši analýzu jsou špatné sociální podmínky, což je téma, kterému se neorealističtí autoři věnují velice často, a navíc se toto téma prolíná téměř celou neorealisticou tvorbou. Toto téma reflektuje chudobu a špatné existenciální podmínky poválečného období a zaměřuje se převážně na nižší společenskou třídu a lidi na periferii a venkově. Zaznamenává ale také postupnou změnu a zlepšení situace. Dále je to italský jih, do kterého silně zasahuje právě téma sociálních a ekonomických podmínek. To jsou hlavní témata odhalující zmiňovanou pravou tvář Itálie, která do té doby podléhala cenzuře nebo byla zcela potlačována. Vzájemně propojená jsou i další dvě témata, jimiž je partyzánský odboj a fašismus a antifašismus, které reagují celkově na nástup a rozšíření fašismu v Itálii, na válečné události a na německou okupaci. Díla jsme porovnávali mezi sebou v rámci jednoho tématu a u některých děl i nad rámec tématu, pokud to bylo vhodné, a to jednak vzájemně a jednak z pohledu neorealistickej poetiky.

Na základě provedených dílčích analýz se v závěru práce pokusíme porovnat, do jaké míry a s jakou účinností se s tématy, poetikou a aspekty italského neorealismu vypořádala próza v porovnání s filmem. Zaměříme se jednak na zpracování daných témat a jednak na celkové zpracování v oblasti prózy a filmu. Také se pokusíme vysledovat a pojmenovat rozlišná specifika obou oblastí a podat tak co možná nejucelenější obraz této problematiky. Námětem pro případné budoucí práce v oblasti filmu a literatury by mohlo být filmové zpracování neorealistickejch literárních předloh nebo zmapování vývoje prózy a filmu v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století.

Teoretická část

1. Italský neorealismus

Neorealismus je umělecký směr, který se v Itálii rozvíjel přibližně mezi lety 1943 a 1955. Tedy během druhé světové války a po ní. Tento směr je reakcí na fašismus a válku, ale zároveň snahou o obnovu a změnu italské kinematografie a literární kultury, a to jak po obsahové rovině, tak po formální rovině. Jedná se o období, které bylo poměrně krátké, ale intenzivní a přelomové.

„V letech bezprostředně po druhé světové válce se v Itálii ustanovil a rozšířil postoj, kterému se v umění, převážně ve filmu a v románu, dostalo pojmenování „neorealistické hnutí“ (...) Tento fenomén (filmový a literární) nabyl, ať už ho budeme posuzovat jakkoliv, význačných rozměrů a dalo by se říct až impozantních.”¹

S prvními impulzy tohoto hnutí se setkáme už ve třicátých letech dvacátého století a nesporně ovlivnilo i rozvoj umění po konci neorealismu. Ostatně neorealistická díla, ať už filmová či literární, nebo neorealismem ovlivněná najdeme i v šedesátých a sedmdesátých letech.

1.2 Vývoj neorealismu od filmu k literatuře

Existuje mnoho tezí, ať už tehdejších či nyníjších, že se neorealismus projevil nejprve v kinematografii, což je v oblasti umění poněkud netradiční. Souvisí to i rychlým rozvojem kinematografie, která má v této době za sebou velice krátkou tradici, a objevováním nových stylů a technik a také především s menší svázaností norem v této oblasti, například oproti literatuře.

„Lze se domnívat, že toto označení vzniklo v oblasti kinematografie, kde toto hnutí představuje značný počet pokusů a cenných výsledků, konkrétní zkušenost, která byla schopná se rozvíjet s čím dál větší svobodou a spontánností, čím méně se potýkala

1 Bo, Carlo. *Inchiesta sul neorealismo*. Torino 1951, str. 5

s tradicí ustálené filmové řeči a čím snadnější a bezprostřednější byl vztah běžným publikem. Poté bylo toto hnutí nepřímo přeneseno do oblasti figurativního umění a literatury. Co se týče literatury, byla to zpočátku nálepka zcela nesourodého hnutí.²

„Ale je to nálepka, která má v Itálii původ v kinematografii. V literatuře byla použita pro definici tendence spisovatelů, poté, co De Sica, Rossellini a další úspěšně zahájili novou filmovou etapu. Poté bylo publikováno několik románů, ve kterých se projevil vliv, především ve formě a inspiraci, neorealistickej kinematografie založené na dvojici lidová kultura a bídě.“³

Existují však protichůdné teze, které mají za to, že se neorealismus nejprve rozvinul v literatuře. Arnaldo Bocelli tvrdí, že „neorealismus není fenoménem poválečné doby, ale literární tendence, která se začala v Itálii rozvíjet okolo roku 1930, kdy se začala rodit nová próza. Jednalo se o analytické, syrové a dramatické zachycení sužované lidské duše.“⁴

2. Literární neorealismus

Představme si nejprve krátce vývoj před válkou. Od roku 1925 se profiluje skupina autorů, která se orientuje na realistické zobrazení reality a předjímá tím literaturu existencialistickou a neorealisticickou. Do této skupiny patří autoři, kteří se v mládí hlásili k „levému fašismu“, požadujícímu sblížení se socialismem a se SSSR, Bilenchi, Pratolini a Vittorini. K existenciálnímu intimismu těchto textů se hlásí Cassola a Pavese. Kritický a morálně zaujatý realismus se objevuje u Moravii, Soldatiho a Brancatiho. A poválečný neorealismus bezprostředně předjímají autoři z jihu jako Alvaro, Silone, Jovine.

Po válce následovaly hluboké společenské změny. Nejen politickou situaci, ale i kulturu prvních poválečných let silně ovlivnila kolektivní zkušenost odboje (Resistenza) a občanské války. Poválečný výboj s sebou přinesl nejdříve orientaci na levicové strany, ke kterým se přiklání intelektuálové a umělci, a poté ve volbách v roce

2 Bo, Carlo. *Inchiesta sul neorealismo*. Torino 1951str. 15

3 Bo. str. 18

4 Bo. str. 23

1948 vítězství křesťanské demokracie. Konec války znamená také zásadní změny v životě společnosti. Obyvatelstvo se přesouvá z venkova do měst a z jihu na sever a osvojuje si městský životní styl. Itálie se zapojila do západoevropských struktur, jak v oblasti politiky, tak v oblasti ekonomiky.

A to mělo velký vliv na literární tvorbu. V těsně poválečném období se prosadila myšlenka „angažované literatury“, kterou měl v praxi realizovat právě neorealismus. Termín, užívaný už ve třicátých letech, se nyní stal především vizitkou levicové angažovanosti. Důvody, které nesly neorealistickej program, byly více etické než estetické. Celá řada neorealistickejch autorů se aktivně podílela na hnutí odporu, a proto byla jejich cílem literatura, která by nebyla jen estetickým artefaktem či pouhou reflexí života, ale jeho plnohodnotnou součástí.

V jádru šlo v tomto směru o návrat k naturalisticko-realistické formuli a k vyzkoušeným vzorům, vergovským či alvarovským. Příznačně v této době ožil i regionalismus a zájem o italský jih. Negativně se neorealismus vymezil vůči tzv. „dekadentní literatuře“: vůči hermetismu, ale i Pirandellovi a Svevovi.

Neorealistickej doktrína našla teoretický fundament v *Sešitech z vězení* Antonia Gramsciho a především ve dvou jeho ústředních myšlenkách, tj. idea organického intelektuála, který se nestaví na elitářskou pozici, ale vědom si svého místa v nezvratném historickém procesu se stává mluvčím hmotných i duchovních potřeb širokých mas, a idea národně lidové kultury, která svými tématy a jazykovým výrazem stojí na straně dosud zanedbávaných lidových vrstev. Literatura se stále více orientuje na široké publikum a diverzifikuje se na „vysokou“ a „triviální“.⁵

Vliv na rozvoj neorealismu má evropská literatura, převážně německý proud *Neue Sachlichkeit*, a objevení a zpřístupnění americké literatury, na němž mají zásluhu především Cesare Pavese a Elio Vittorini, kteří překládali americkou literaturu do italštiny. V roce 1942 Vittorini vydává, i když se potýká s cenzurou, antologii *Americana*.⁶ Amerika nabízí kromě literární a filmové inspirace i jiný způsob přemýšlení, pohled na svět a nové prostředky pro popis a ztvárnění měnící se reality. A

5 Pelán, Jiří a kolektiv. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004, str. 86-91

6 srov. Falchetto, Bruno. *Storia della narrativa neorealista*. Milano: Mursia 1992, str. 22,28,33

z politického hlediska je protipólem Německu a Sovětskému svazu.⁷

Jak jsme již uvedli, už ve třicátých letech se objevuje tendence prozaiků zobrazovat skutečnost a jejich snaha bude v neorealismu zdrojem modelů a inspirace. Vývoj neorealismu během války a po ní navazuje na předchozí tendenci konce dvacátých let a třicátých let, která směřuje k inovaci literatury, vytvoření literatury pro širokou veřejnost a k přechodu od poesie k próze, především k povídce a románu.⁸

Válka znamená odtržení od předchozí epochy a nový začátek, intenzivní literární a kulturní rozvoj. Válka tak má vliv jak na obsahovou, tak i na formální stránku literatury. Nemá jen umělecký význam, ale také existenciální, sociální a psychologický. V literatuře se proměňuje vztah autorů a publika na základě hromadně prožitých zkušeností. Rodí se vůle vyprávět na základě potřeby výměny a porovnání prožitků. A tím prostředkem pro takovou výměnu je právě slovo, které má informativní a komunikační funkci.⁹

Neorealistická literatura je nesourodá. Podílí se na tom několik faktorů. Na jedné straně neexistuje kodifikovaných vypravěčských řešení, na druhé straně jsou to konkrétní podmínky interakce kulturních sdělení vytvořených neorealistickou literaturou.

Již ve třicátých letech vidíme snahu přeformulovat východiska a hodnoty literatury. Nyní je nevyhnutelné pro kulturu, která se snaží o zásadní obnovu, vytvořit alternativy k tradičnímu systému. Dalším faktorem jsou také generační rozdíly.¹⁰

Při analýze vývoje neorealistické literatury musíme vzít v potaz i technické a politické problémy ve vydavatelství, tj. nedostatek papíru, politické čistky v nakladatelstvích, politická nejistota atd. Těsně po válce se tedy pozornost směřuje k novinám a časopisům a právě krátké literární žánry jako povídka, zpráva, dokument se ukazují vhodné i svou aktuálností, strukturou, možností rychlého sdělení a širokým záběrem témat. Tyto žánry se objevují v novinách, např. L'Unità.¹¹

7 srov. Falchetto, Bruno. *Storia della narrativa neorealista*. Milano: Mursia 1992, str. 36

8 srov. Falchetto, Bruno. *Storia della narrativa neorealista*. Milano: Mursia 1992, str. 41

9 srov. Falchetto, str. 76

10 srov. Falchetto, str. 122

11 srov. Falchetto, str. 126

2.1 Literární techniky

Neorealismus byl velmi angažovaný směr v oblasti etické, sociální a politické. Je opozicí fašismu, i když jej konkrétně nejmenuje. Jeho definice je nejednoznačná. Nejednoznačnost se projevuje i v nejasnosti, jakým směrem by se měl proud vydat. Lze říci, že neorealismus označoval spíše období, než typ prózy. Spisovatelé tvořili vlastním způsobem, neboť neexistovala žádná škola ani manifest.

V jednotlivých dílech nelze hledat společné jmenovatele, které jsou spíše důkazem rozdílných směrů a přístupů jednotlivých autorů. Neorealismus je proto definován spíše jednotou záměru než jednotou výsledku.

Často se využívala metoda dokumentu či zprávy, která na jednu stranu neumožňovala jít do hloubky daného téma a mohla vzbuzovat dojem, že vše bylo řečeno, zatímco nejvíc toho zůstalo nevyřčeno a ukryto. Na druhou stranu to byla ale nejsnazší a nejupřímnější cesta. Upřednostňovala se rychlá aktuálnost před propracovaným znázorněním, rychlý pohled na povrch před rozvážlivým a důkladným hledáním, osobní zkušenost před společnou.¹²

Autoři se svými díly snaží odpovědět na podněty doby a jejich tvorba je velmi různorodá. Jejich osobní příběhy, kulturní události, pracovní postupy a ideologické volby se velmi liší.¹³

Pro literaturu je charakteristický užití dialektu, realistické geografické a sociální prostředí periferií, prozaické formy jako dokument a zpráva, znázornění postav jako běžných lidí a protikladné pohledy intelektuálů na dějiny a aktuální události.

V centru problematiky stojí vztah mezi fikcí a odkazovost, vztah mezi skutečností jejím výrazovým zpracováním. Odkazovost pozorujeme jednak na objektivní úrovni, sociální a kolektivní život, jednak na subjektivní úrovni, vlastní existence v historicko-politickém kontextu (autobiografie, individuální introspekce a reflexe). Její ústřední pozice vyžaduje zvláštní úsilí v oblasti výstavby literárního díla, od vyprávěcí techniky po jazykovou volbu. Jako pro každý realismus je hlavní otázkou

¹² srov. Manacorda, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*. Roma: Editori Riuniti 1972. str. 28-32

¹³ srov. Falchetto, str. 107

ne tak obsahová stránka, ale formální, tj. způsoby sdělení a kritérií jejich umělecké přeměny. A změna historického a sociálního prostředí ještě zvýrazňuje problémy této literární charakteristiky.¹⁴

První a asi nejtypičtější možností je vyprávění v ich-formě, kdy vypravěč je zároveň protagonistou a svědkem sdělovaných událostí. Pozornost není soustředěna jen na tyto události, ale hlavně na celkový pohled na svět. Současně se v této próze vyskytují tři přístupy: jednání, pozorování a reflexe.

Druhou možností je vyprávění v er-formě, které je charakteristické odstupem vypravěčem od znázorněných událostí. Vypravěč je objektivní a je schopen proniknout do psychiky postav. Často vysvětluje a komentuje děj, od kterého se ovšem distancuje.

A konečně třetí možností je tzv. skryté vyprávění, kdy se vypravěč neztotožňuje s protagonistou a ani nezdůrazňuje vlastní přítomnost či si nedistancuje od vyprávěných událostí. Jeho cílem je dosáhnout takového efektu, že se příběh „vypráví sám“.¹⁵

Dokument se vyznačuje autenticitou sdělení, emotivní intenzitou a komunikační bezprostředností. To jsou aspekty, které vykazují pozoruhodný soulad výrazové formy a aktuálních potřeb poválečné doby a také dobré dispozice k zahájení dialogu mimo zaběhlá literární kritéria.¹⁶

3. Filmový neorealismus

Období neorealismu se protíná s počátkem moderní kinematografie. Pravděpodobně to je důvod, proč vyvolal takový zájem kritiky, která se snažila identifikovat formální inovace, prvky odloučení od tradice vedle prvků kontinuity.

Italský filmový neorealismus navazuje na francouzský poetický realismus třicátých let. Medici se také přiklání k tezi, že neorealismus není plodem protifašistického hnutí, ale výsledkem obnovy italské kinematografie. Ve třicátých letech se produkují italské filmy, ale většina promítaných filmů je americké výroby. Od

14 srov. Falchetto, str. 120

15 srov. Falchetto, str. 146

16 srov. Falchetto, str. 132

roku 1938 se z politických důvodů americké filmy nepromítají, a proto se produkuje více italských filmů, které mají ovšem velmi nízkou kvalitu. Povětšinou jsou to sentimentální komedie odehrávající se v maloměstském prostředí, kultura tzv. „bílých telefonů“¹⁷.

Neorealismus vzniká bez programových manifestů. Je to období velmi dynamické, a proto je složité určit nejen přesnou periodizaci, ale i stanovit, která díla a nakolik jsou neorealistickejší. Medici se přiklání k tezi, že neorealismus končí na začátku padesátých let. V této době je neorealismus stále ještě aktivní, ale drasticky se snižuje počet neorealistickejších filmů. Zlomovým datem je pro něj rok 1948 (volební vítězství křesťanské demokracie nad levicí), na který se ale dívá z vnějšího, mimouměleckého pohledu.¹⁸ Alberto Asor Rosa rozděluje neorealismus celkově na dvě fáze. První fáze od válečného období do roku 1947 je charakteristická intenzivní spoluprací spisovatelů, umělců a politiků a znamená rozkvět neorealistickejšího fenoménu.

Brunetta uvádí následující periodizaci v oblasti filmu. Pozorujeme dvě podstatné fáze, počáteční 1945-1948 a druhá 1949-1956. Rok 1948 znamená změny systému, v roce 1956 hraje roli nástup barevného filmu, širokoúhlého plátna a generační výměna režisérů. Rok 1948 je ovšem hlavním výchozím bodem celého období ve kterém se překrývá několik fenoménů. Luigi Chiarini k tomu dodává: „Řím, otevřené město z roku 1945 a Země se chvěje z roku 1948 jsou dvě data, která znamenají počátek a konec období, ve kterém se zdálo, že země se opravdu zachvěla a struktura italské společnosti podstoupila radikální změnu“.

Brunetta vysvětluje, že od roku 1948 žádný režisér, snad kromě Felliniho, Antonioniho a Viscontiho, nebude moci koherentně vytvářet vlastní poetiku a realizovat požadovaný námět. Do hry ale vstupuje kritika v novinách, časopisech a esejích, která obviňuje neorealismus z postupného chátrání a z toho, že brání rozvoji špičkových tvůrců. Rozvíjí se tak průměrná tvorba a znemožňuje vytvoření jednotného projektu.

17 srov. Medici, Antonio. [Il neorealismo. Il movimento che ha cambiato la storia del cinema, analizzato, fotogrammi alla mano, nei suoi procedimenti tecnicoformali](#). Roma: Audino 2008

18 srov. Medici, Antonio. [Il neorealismo. Il movimento che ha cambiato la storia del cinema, analizzato, fotogrammi alla mano, nei suoi procedimenti tecnicoformali](#). Roma: Audino 2008, str. 7n

Dalšími důležitými daty jsou roky 1953 a 1959, které znamenají krizi a změnu. Pozorujeme rozčlenění neorealismu a rozdíly uvnitř vývoje, proto se věřilo, že bude účelnější rozlišit aktivity jednotlivých režisérů a oddělit je podle žánru. Tematický a ideologický vývoj jednotlivých autorů není jednotný.¹⁹

Prvotním tématem neorealistů byla válka. Téma zdůrazňovalo sociální tvář války a kladlo si otázky týkající se budoucnosti těch, kteří prošli jejími hrůzami (Řím, otevřené město, Paisà a další). Jejich úkolem bylo odsouzení fašismu. Poté se tvůrci zaměřili na současnost a s ní na poválečná témata: poválečný rozvrat, hospodářský chaos, rostoucí kriminalitu a nezaměstnanost, chudobu, kontrast mezi severem a jihem, stávkou a společenské předsudky. (Děti ulice, Umberto D., Země se chvěje, Zloději kol).

Režiséři začali využívat improvizace a zaměřovat se na vedlejší postavy a děje. Postavy ztvárňovaly především neprofesionální herci, lidé z ulice, hrající sami sebe, například dělníky a rolníky, chudé dívky. Dialogy postav se vyznačovaly hovorovou mluvou, slangem a dialektem.²⁰

Antonio Pietrangeli uvádí v červenci 1945: „Italský film se znovu rodí (...) celý filmový Řím je ponořen v práci (...) a pracují nejen staří režiséři, ale i ti úplně noví“. Dále uvádí, že italský film se potřebuje zbavit své pasivní a literární nejistoty.

V této době je přetržen kontakt s významnými směry evropské kultury a brzké navázání komunikace se zdá nemožné. Režiséři mají za zády pustinu fašistické kultury a okolo sebe, kromě kultury plné idealismu, málo zkušeností, málo textů a výchozích bodů, které jsou zpravidla zastaralé. Proto je objevení nedůležitějších morálních hodnot jako solidarita, tolerance a důvěra téměř povinná volba.

Na závěr ještě zmiňme slova Alberta Moravii týkající se zobrazení reality. Na otázku, jak by měl spisovatel využít realitu, odpovídá Alberto Moravia: „Absolutně nelze říct, jak by měl vypravěč realitu využít. Neexistuje systém ani pravidla, každý případ je individuální. Všeobecně lze říct, že vypravěč využije realitu v takové míře, v jaké se na ní bude účastnit. Tato účast musí být objektivní, tj. stejná jako účast všech

19 srov. [Brunetta, G. Piero. Il cinema neorealista italiano da «Roma città aperta» a «I soliti ignoti».](#)

Roma: [Laterza](#) 2009, str. 30-32

20 Srov. [Płażewski, Jerzy. Dějiny filmu.](#) Praha: Academia. 2009, str. 197-202, 210

ostatních, bez estetizujících vstupů. Jinak řečeno, vypravěč musí být běžný člověk.²¹

21 Bo. str. 42

3.1 Filmové techniky

V neorealistickech filmech je důležitý vztah postav a prostředí, ve kterém žijí, vztah hlavních a vedlejších postav a davu v pozadí, který má sociální význam. Ve filmech vystupují neprofesionální herci a odehrávají se v reálném prostředí, často v exteriérech. To je dáno nedostatkem financí a filmových studií. Filmová studia Cinecittà jsou během války částečně zničena a částečně proměněna v ubytovnu evakuovaného obyvatelstva.²² Neprofesionální herci a autentické prostředí se stanou znakem filmového neorealismu. Znázorňuje všednost a obyčejné události, které popisuje reálně, až dokumentárně. Každý sebemenší fragment reality, který vstupuje do pole pohledu, nachází svou schopnost symbolické a metaforické tvorby, stává se okamžitým znázorněním komplexní reality.

Tvůrci se inspirovali i v lidovém divadle hraném v dialektu, a to hlavně v Neapoli a Miláně. Dále pak v literárních dílech 19. století, především románech Giovanni Verdy. Na rozvoji nového směru se podílely i časopisy *Cinema e Bianco e Nero*.

Bodem obratu ve filmové tvorbě se stalo střetnutí filmového díla s realitou. Filmy před rokem 1940 byly natáčeny zpravidla v interiérech vyvolávajících iluzi idylického exteriéru. Bylo to ale součástí pravidel hry, které diváci akceptovali. Po válce bylo cílem nových směrů, včetně neorealismu, který se o to zasloužil nejvýznamněji, překonat právě tuto propast mezi realitou a jejím filmovým ztvárněním.

Upřímné líčení pravdy ale nebylo pro neorealisticke tvůrce cílem, nýbrž nezbytnou podmínkou. Důležitá byla i proměna diváka, který byl to té doby jen pasivním konzumentem zábavy. Luchino Visconti prohlásil, že tento proud se prosadí jen, „když se umění naučí nejen zaznamenávat nebo komentovat současné pravdy, ale začne aktivně vytvářet nové pocity“.

Ústředním tvůrcem tohoto směru je scénárista Cesare Zavattini, který o svém snímku prohlásil: „Můj film nekončí tak špatně. Lépe řečeno, vlastně ani žádný závěr

²² srov. Thompsonová, Kristin. Dějin filmu. Praha: Lidové noviny 2007, str. 369

nemá. Závěr by si měli doplnit diváci sami. Příběh nekončí, to se jen z diváků stávají herci, kteří drama dále rozvíjejí prostřednictvím svých vlastních činů.²³“

První významným filmem se stala *Posedlost* (1943) Luchina Viscontiho, který se stal nepsaným manifestem filmového neorealismu. Krátce na to Rossellini natáčí film *Řím, otevřené město*. „Film se nepodobal *Posedlosti*, ale směřoval k podobnému odhalování neidealizované pravdy o životě s takovou silou, že divák zapomněl na to, že sleduje filmový příběh.“²⁴

Pro neorealismus znamená nové uskupení prostoru hlavně nechat mluvit věci, ale také vnímat vztahy solidarity a okamžité lidské chápání u jejich zrodu, které byly považovány za ztracené. Mezilidské vztahy mohou opět probíhat na horizontální bázi a ne na bázi hierarchie či třídního rozdělení. Prostor neorealismu je veřejným prostorem, ve kterém se udávají tato vztahy, ve kterém lze rozpoznat dramata všech a kde už nenajdeme privilegované oko, které by natlačilo všechny prvky reality do jedné šablony.

Formát projekčního plátna podněcuje hledání nové perspektivy, ve které se mezi lidmi a věcmi obnoví racionální vztahy a směr natáčení se neuchyluje k úniku, ale k opět polidštěnému rovině. Po krátké době ale ideologická diaspora dostává do krize i schopnost dívat se na realitu.

Na scéně se znovu objevuje protagonista, je vymyšlen příběh, to způsobí, že se prostor opět velmi rychle měří podle fiktivních postav. Visconti, De Santis, De Sica, Rossellini a další svěří znovu významnou roli protagonistům a stále více pozměňují smysl pro proporce a harmonii, který hledali na začátku. Postupně už lidé a věci nejsou součástí stejného zlidštěného prostoru. Jsou v kontrastivním napětí a prostor, ve svém dvojitém významu přírody a společnosti, se stává stále více protikladnou silou. Kamera opouští svůj horizontální vztah s objekty a její přemísťování, násobení úhlů pohledu, naplnění reálného symbolickými konotacemi zvyšují smysl pro úsudek, který je stále ostřejší a který navrací režisérovi jeho roli usměrňovatele znaků a smyslu.

Například De Santis ve filmu *Hořká rýže* sází na maximální výrazovou

23 Płażewski, Jerzy. *Dějiny filmu*. Praha: Academia. 2009, str. 198

24 srov. Płażewski, Jerzy. *Dějiny filmu*. Praha: Academia. 2009, str. 194-195

intenzifikaci prostředí, aby podtrhl skoro až deterministické chování postav.²⁵ Visconti ve filmu *Země se chvěje* a De Santis ve filmu *Není míru pod olivami* používají tzv. panfocus, tj. širokoúhlý objektiv, který je schopen zachytit ostře postavy v popředí i v pozadí záběru. Vytváří tak charakteristický prvek hloubky záběru.²⁶

Zavattini k tomu říká: „Takzvané dobré náměty by se měly veřejně spálit na náměstí (...) Mým snem je zbavit film příběhu (...) Já do té míry důvěřuji poetické, mravní a sociální srozumitelnosti života, že za největší podívanou považuji právě život sám o sobě, což bych rád rozvíjel jako svůj věčný námět (...) libovolná hodina libovolného dne, jakékoli místo nebo jakýkoli člověk se mohou stát předmětem vyprávění. Potřebuje pouze vypravěče, jenž bude schopen vypořádat a objasnit vzájemný vztah mezi souvisejícími jevy, jenž by odhalil jejich vnitřní obsah. Žena se vypravuje na nákup páru bot. Tato jednoduchá situace stačí k natočení celého filmu. Je však třeba uchopit a následně vyličít veškeré složky, jež s touto událostí souvisejí, a teprve ty se pak stanou atraktivní a hodné naší pozornosti.“²⁷

„Tyto nové náměty, které kinematografie dosud neznala, si žádaly nový způsob, jak oslovit diváka, filmy se začaly vnějškově podobat filmovým týdeníkům. Obraz zaznamenávaný kamerou byl šedivý, záměrně nekvalitní a nepoužíval efektní kompozice či osvětlení. Filmovými dekoracemi se staly skutečné ulice, náměstí, dvory, nádražní haly nebo interiéry tramvajových vozů, za jejichž okny se pohyboval skutečný svět.“²⁸

3.2 Rozdíly mezi prózou a filmem

Rozdíl mezi literárním a filmovým neorealismem vystihuje Elio Vittorini: „Podle Vittoriniho neplatí pro literární neorealismus to stejné jako pro filmový, tj. že v této oblasti má výraz rozhodující kritickou hodnotu, která definuje kvalitu a nedostatky, snahy a stanoviska, společné všem neorealistickým režisérům. V literatuře

25 srov. Brunetta, str. 26-29

26 srov. Medici, str. 52

27 Płażewski, str. 199

28 Płażewski, str. 199

to takto nefunguje. A kolik existuje prozaiků, tolik je neorealismů. Tito prozaici ani podle Vittoriniho nesdílejí společný postoj se zahraničními proudy.²⁹

Propojení filmu a literatury je přetrženo. Filmové vyprávění bylo úzce spjato s literární tradicí. Jinak je tomu ovšem v Rosselliniho filmech. Nenacházíme u něj literární texty, které by přepisoval, interpretoval či adaptoval. Při režírování filmu *Řím, otevřené město* se nesetkáváme se scénografickou či kostymérskou tvorbou, s hledáním řešení zobrazení či hledáním prostor. Blízkost reality je tak silná, že „znamení a rány války jsou viditelné v ulicích a v obličejích herců³⁰“. Rossellini tak při tvorbě tohoto filmu nejen vynuloval kinematografické kódy, ale ideologicky a morálně začíná od nuly.³¹

3.3 Styl režisérů

3.3.1 Rossellini

Rossellini sám točil před rokem 1943 prorežimní filmy (*La nave bianca*, 1941; *Un pilota torna*, 1942; *L'uomo della croce*, 1943). Odmítnutí fašismu následuje teprve po osobní zkušenosti s válečnou realitou. Znamená to zároveň odmítnuté pozice intelektuála a přijetí lidové pozice. V této ideologické změně není třeba hledat nic prospěchářského, jedná se o ideologickou proměnu průměrného italského obyvatelstva.

Nesnaží se o perfektní technické provedení, jeho tvorba je plodem chaotických situací a náhodných řešení. Důležitější je pro něj tvorba sama, než snaha o perfektní výtvar ve všech svých dimenzích. Prochází cestou nepodařeného, nejistého a nedokončeného díla. Upřednostňuje nové možnosti, změnu a snahu o to, aby se film stal nepřirozenější formou zobrazení existence v celé své komplexnosti.

Režisér vrací filmovou slovní zásobu, gramatiku a syntax do základních struktur a navrácí kameře a jejímu pohledu schopnost stát se kolektivním pohledem. Jean Cocteau prohlásil, že v Rosselliniho filmech je cítit, že pohled jednoho člověka se

29 Bo. str. 27

30 G. Fink. „*Etre*“ ou „*avoir été*“: *le film italien, le temps et l'histoire*, in „*Cultures*“, vol. II, n. 1, 1974, str. 133 in Płażewski.

31 srov. Brunetta. str. 12

stává pohledem lidu a pohled lidu se identifikuje s pohledem jednoho člověka.³²

Rosselliniho poetika, která nebyla nikdy formulována, se zakládá na neustálém experimentování, existenci a pohledu, které jsou netknuté ve srovnání se světem přítomnosti a minulosti, které se snažil objevovat či znovu objevovat. Jeho styl je nejednotný, často nahodilý, vzniklý z protikladů a kompromisů. To s sebou přináší i pokročilé experimentování v oblasti jazykových možností.

Nikdy se nesnažil přetvořit realitu, která ho obklopovala, ale snažil se ji pochopit a uchopit z ní i nejmenší projevy přeměny. Někdy je úspěšně zachycoval synchronně, někdy, méně zdařile, ustupoval zprostředkování a kompromisům. Dokázal však držet krok s problémy života, komunikace, bytím či nebytím, aniž by sázel na předvídatelné obrazy a předpřipravené kompozice.

Rossellini si již od prvního filmového záběru klade za úkol co nejlepší vyjádřitelnost a rozluštitelnost sdělení, jeho cílem není výrazná přítomnost vysílatele. Ve svých filmech kombinuje experimentování a propojování, inovaci a opětovné použití známých modelů, přesnost a improvizaci, pořádek a chaos. Ukazuje, jak film může vytvořit maximum významů a uvolnit nepředvídatelnou energii za pomoci minimálních prostředků a s omezeným počtem znaků a kódů. Ve filmu *Řím, otevřené město* také vidíme, že katolická kultura není marginální, ale je utvářejícím a nezbytným prvkem neorealistickej kultura.³³

3.3.2 Visconti

Visconti pracuje velmi odlišně. Již od prvního záběru prvního filmu útočí na diváka a mezi počátečním nápadem a výsledným provedením je velký rozestup. Všechny materiál prochází pečlivým výběrem. U Viscontiho je pochopení volby, toho, co je vybráno a naopak vyřazeno, je důležité pro všechny kroky jeho práce a je nejvýraznější u filmu *Země se chvěje*, kde je vztah se sicilskými rybáři produktem nejkompexnějšího a nejdelšího přiblížení za celou jeho kariéru.

Obrazy ve Viscontiho filmech jsou produktem výběru a navršení znaků, které

³² srov. Brunetta, str. 14n

³³ srov. *La generazione del neorealismo: autori e opere* in Brunetta.

na jedné straně vykazují individualitu, na druhé straně vytváří souhrnné homogenní významy. V každém filmu se objevuje řada předmětů kombinovaných tak, aby vytvářeli homogenní sdělení. Je patrný proces znázornění promluvy, tj. vědomý „překlad“ znaků verbálních do znaků audiovizuálních. Předměty, které vstupují do záběru, jsou literárním kontextem, který se rozšiřuje a upevňuje smysl psaného slova. Slovo, souhrn znaků, již od začátku inklinuje k rozpínání se do obrazů, podle příslušnosti a podle mnohotvárnosti svých konotací. Mezi množstvím znaků v jednotlivých významových jednotkách a jejich informační hodnotou panuje disproporce. Scénář je v tomto ohledu velmi precizní a popisuje každý prvek, který se objeví na scéně.

Režisér, který je v neorealismu ideologicky nejpokročilejší, využívá nejtradičnější stylistické a vyprávěcí modely. Jeho výchozím bodem je literatura a kultura osmnáctého století.³⁴

3.3.3 De Santis

Pro De Santise je stejně důležitý moment tvorby sdělení jako zapojení adresáta. Pohled publika je v jistém smyslu primární funkce jeho poetiky. I on se přiklání k precizní organizaci realizace tvorby. Stejně jako Viscontiho ho přitahují motivy melodramatu. Míchá je s jinými formami masové kultury, jako fotografie a filmový román. Snaží se přizpůsobit velmi zjednodušené struktury pokrokové ideologii. De Santisova témata pocházejí z venkovské kultury, která kombinuje s literaturou, filmem a zobrazujícím uměním. De Santis má oproti Rossellinimu a Viscontim největší zkušenost s filmovou kulturou, nejvíce si osvojil lexikální, syntaktické a ikonografické formy a vizuální kompetence. Nechce vynulovat filmovou řeč, ale naopak prozkoumat další možnosti kombinací ve snaze modifikovat ideologický znak modelů amerického filmu.

Ještě agresivněji než u Viscontiho u něj vnímáme kameru a jeho přítomnost jako autora. Rychle mění pohled pomocí širokých panorám a jízd kamery, přemísťuje

³⁴ slov. *La generazione del neorealismo: autori e opere* in Brunetta.

úhel pohledu, přibližuje a oddaluje a využívá neustálý protiklad záběrů velkých celků a detailů. Využívá filmové technologie k hledání zobrazujících a výtvarných možností. Snaží se znovuobjevit a ztvárnit svět venkovanů. Jako první používá forem ústní tradice a moudrosti. Moudrost venkovanů gesta a tradice, které se mění, pozoruje bez nostalgie a snaží se hlavně zachytit životní sdělení. Využívá třaskavého efektu, kdy do venkovské kultury, kde se děje neustále opakují a zůstávají neměnné, dostávají cizí předměty pocházející z jiných kultur. Ve filmu *Hořká rýže* je to žvýkačka a tanec boogie-woogie. Dále do této kultury vkládá inovativní roly médií, jako je rádio a noviny.

De Santis využívá obrazů, které už konvenční a asimilované v systému, ale dává jim novou funkci tím, že prvky jinak rozděluje. Využívá gest, která nahrazují mluvu a stávají se autonomním významovým systémem. Vytváří svůj projev hromaděním, ve snaze nově složit rozkouskovanou realitu a uchopit ji v závěrečném pohledu, aby narouboval hodnotící a poznávací funkce, které často chyběly během celého příběhu.³⁵

3.3.4 De Sica

Sestavuje smysl i díky náhodným setkáním postav s prvky prostoru, která získávají v očích diváků více významů. Náhoda a nepředvídatelné prvky hrají v jeho tvorbě velkou roli, ale jinak velmi přísně respektuje pravidla vyprávění. Herci jsou pro něj osoby pohybující se v prostoru, které jsou schopny zviditelnit to, co je v běžném životě neviditelné, a ukázat, že každé sebemenší obyčejné gesto si zaslouží pozornost.³⁶

3.4 Filmová řeč

Pasolini stanovuje rozdíl v přístupu a postupu při tvorbě v literatuře a ve filmu. Spisovatel má, jak uvádí, k dispozici slova, která existují a jsou zakotvena ve slovníku. Spisovatel si je vybírá a používají je ve stávajícím významu. Může jim ovšem ve svých dílech dát nový význam, který se později také ukotví ve slovnících.

³⁵ srov. *La generazione del neorealismo: autori e opere* in Brunetta.

³⁶ srov. Brunetta. Str. 51

Režisér ale nemá k dispozici žádný slovník obrazů a takový slovník by byl nekonečný. Filmový autor tak disponuje neomezenými možnostmi, takže zaprvé vybírá znak z chaosu nepřehledných možností, činí ho možným a postuluje ho jako umístěný do systému slovníku příznačných obrazových znaků³⁷ (mimika, prostředí, sen, paměť) a zadruhé provádí stejnou operaci jako spisovatel, tj. dodává takovému čistě morfologickému obrazovému znaku individuální expresivní význam. Proto je spisovatelův tvůrčí nápad estetický, zatímco režisérův je nejprve lingvistický a poté estetický.

Dále však Pasolini dodává, že během padesáti let existence kinematografie byl stanoven jakýsi slovník, neboli konvence, která je v první řadě stylistická a v druhé řadě gramatická. Jako příklad uvádí Pasolini obraz kol vlaku otáčejících se mezi vypouštěnou párou, kdy se nejedná o syntagma, ale o stylový prvek. Kinematografie tedy nedisponuje gramatickou, ale stylistickou normou, a proto musí filmový autor při tvorbě každého filmu provádět výše zmíněnou dvojí operaci. Výhodou filmu je, že se při tvorbě nemusí potýkat se staletou tradicí, nýbrž s tradicí několika desetiletí.³⁸

Literatura se dělí na poesii a prózu, ve filmu teoreticky toto dělení neexistuje. V praxi se ale velmi rychle utvořil „jazyk filmové prózy“ a film také hojně využívá metafor. Tendence posledního vývoje je tendence „filmové poezie“. S ní souvisí i literární techniky. Pasolini se proto zabývá možnostmi realizace literárních technik ve filmu. Porovnává literární a filmové promluvy.

Stanovuje, že literární přímá řeč odpovídá ve filmu plné subjektivizaci vyprávění³⁹, a dále rozdíl mezi polopřímou řečí v literatuře⁴⁰ a polopřímým filmovým vyprávěním⁴¹, které nedovoluje zachycení jazykových rozdílů sociálních skupin. Polopřímé filmové vyprávění se více podobá literárnímu vnitřnímu monologu, protože nedovede jazykově rozlišit rozdíl mezi postavou a autorem. Dále také nabízí možnost

37 Autor stanovuje termín *im-segno*, tj. spojení slov *immagine* a *segno* znamenající obraz a znak.

38 Srov. Pasolini, Pier Paolo. „Il cinema di poesia“ in *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti 1977.

39 Subjektivizace vyprávění je postup, kdy kamera pozoruje okolí jakoby okem postav. Płażewski. str. 235

40 Ital. *discorso libero indiretto*. Pasolini. str. 174

41 Český termín podle Płażewski. str. 240. ital. *sogettiva libera indiretta*. Pasolini. str. 174

zavést technický jazyk filmové poezie.

3.5 Autorův komentář

Autorův komentář, někdy také nazývaný voice over, je prostředek, kdy komentátor, který v první nebo častěji ve třetí osobě (k dosažení objektivitu) jednotného čísla hovoří k zobrazeným událostem. Používá minulého, přítomného a budoucího času a oznamovacího a podmiňovacího způsobu. Komentář je mimo čas a prostor událostí, což znamená, že komentátor promlouvá z pozdějšího časového hlediska vzhledem k událostem, a to i pokud mluví v přítomném čase. Komentář slouží k nejrůznějším účelům, např. uvádí geografické umístění či sociální podmínky, dále vzpomínky, srovnání, domněnky, předtuchy, neuskutečněné úmysly, nevyslovené nebo nedokončené myšlenky. Dále pak může sloužit k plynulosti vyprávění, označení uplynulého času či změny místa. Komentář má velmi často také hodnotící funkci.⁴² Podle italského kritika Speriho může komentář v hraném filmu řídit logickou a psychologickou linii vyprávění a obrazu je ponechána funkce emocionální a dramatická.⁴³ V neorealistických filmech je to velmi hojně používaný prostředek.

Plažewski zdůrazňuje rozdíl mezi literární a filmovou řečí. Slova jsou už hotová a připravená k použití, a všichni řeč ovládají. Záleží už je na konkrétním mluvčím či autorovi, jak se použití slov projeví ve stylu. Oproti tomu se filmová řeč se tehdy neustále aktivně utvářela a ovládalo jí jen málo jedinců. Filmová řeč je podle něj rozmanitá kombinace vizuálně-auditivních obrazů a filmové výrazy jsou výsledky konkrétních řešení při natáčení.⁴⁴

„Nápad je objev nebo volba filmového znaku, který je zvlášť adekvátní svému předmětu. Znak, utvrzený ve své úloze, upadá do konvence nepostřehnutelně – má-li hodnotu dost obecnou, a škodlivě – je-li banální. Konstruktivní úsilí, malebný nápad, kompozice záběru, originální montáž, nečekaně působivý obraz, překvapivá evokace – každá z těchto novinek, ať už vznikla jako výsledek vědomého úsilí či bezděčně,

42 srov. Plažewski. str. 236-237

43 Plažewski. str. 236 in Speri, Pietro. *Estetica del narratage*. Milán: Ferrania 1955, č. 2

44 Plažewski. str. 25-26

anonymně či neanonymně, od chvíle, kdy byla uznána za šťastný výrazový prostředek, bývá vtíravě napodobována, vylepšována a stylizována.⁴⁵

4. Časopisy

4.1 Literární časopisy

4.1.1 Il Politecnico

Kulturně-politický časopis vydávaný v letech 1945 až 1951. Časopis řídil Elio Vittorini a mezi jeho přispěvatele patřili mj. Bo, Brancati, Cavino, Gatto, Pratolini, Saba či Solmi. Příspěvky do časopisu jsou z politiky, ekonomiky a kultury, objevují se ukázky z původní i překladové literatury a referáty o výtvarném umění. Pravidelné ankety se dotýkaly širokých dobových problémů, jako je školství, průmysl, italský jih či politická situace ve světě. Mezi lety 1946-47 se na stránkách časopisu odehrál první střet o vztah komunistické kultury a komunistické ideologie a KSI si chtěla vyhradit kontrolu nad literaturou. Vittorini odmítá chápat funkci časopisu jako služebnost jedné straně a žádá v oblasti kultury co nejširší nezávislost.⁴⁶

4.1.2 Società

Časopis Società byl založen v roce 1945 ve Florencii. Jeho zakladateli byli Ranuccio Bianchi Bandinelli a skupina komunistických intelektuálů, mezi nimi např. Romano Bilenchì, Marta Chiesi e Cesare Luporini. Během prvních dvou let svědectvím hledání teoretického základu levice v poválečné době zaměřené na politickou a kulturní obnovu nové Itálie. V časopise se objevují mj. diskuze a polemiky. V roce 1947 se stává prostředkem pro komunistickou a marxistickou politiku a ideologii. Je rozdělen na tři části věnované esejím, dokumentům a recenzím. Na časopise se podílejí např. Mario Alicata, Massimo Aloisi, Antonio Banfì, Vezio Crisafulli, Carlo Muscetta, Carlo

45 Płażewski, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967 citace in: Gilbert Cohen-Séat. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. 1946. str. 132-133

46 Pelán, Jiří a kolektiv. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004

Salinari e Natalino Sapegno. Na konci padesátých let se věnuje novým oborům jako jsou např. sociální vědy, aby zanikla v roce 1961.⁴⁷

4.2 Filmové časopisy⁴⁸

4.2.1 Bianco e nero

Období neorealismu předjímá kulturní opozice, která se koncentrovala během války okolo Centro Sperimentale di Cinematografia⁴⁹. V roce 1937 začal vycházet časopis Bianco e Nero, který je aktivitou tohoto kinematografického centra. S krátkou pauzou mezi lety 1944 a 1946 vychází dodnes a je jedním z nejstarších filmových časopisů.

4.2.2. Cinema

Dalším časopisem je Cinema, který byl založen roku 1936 a od roku 1938 do roku 1941 jej řídil Vittorio Mussolini, syn Benita Mussoliniho. Pod jeho vedením je časopis v souladu s ideologií a soustředí se především na zájmy technicko-formalistické a čistě kinematografické hodnoty. Reakce na prázdnotu a stereotypy tehdejší kinematografie se začala projevovat především na morální úrovni jako odmítnutí fašistické rétoriky a potřeba vymanit se ze sevření režimu. V časopise se prosadila skupina mladých spolupracovníků, např. Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli či Luchino Visconti. Mezi lety 1941 a 1943 vypracovala nový kritický přístup, který přispěl k obnově italského filmu a k vývoji neorealismu. Na stránkách časopisu se také mj. objevovala také inspirace z americké, francouzské a sovětské kinematografie.

⁴⁷ srov. [http://it.wikipedia.org/wiki/Societ%C3%A0_\(rivista\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Societ%C3%A0_(rivista)), 24.07.2010

⁴⁸ Medici, Antonio. str. 9

⁴⁹ Centrum kinematografie, <http://www.snc.it/>

5. Konec neorealismu

5.1. Konec literárního neorealismu

Konec literárního neorealismu vykazuje stejné příčiny jako konce jiných literárních proudů, tj. opakování témat, absence nápadů v oblasti stylu, nedůvěra autora ve vlastní tvorbu. Navíc konec neorealismu souvisí i s koncem války, proměnou sociální a politické situace. To požadovalo hledání vhodnějších literárních prostředků, aby si literatura udržela kontakt s realitou. A tak i sami autoři považovali tento směr za překonaný. Tento proud měl i své hranice, které byly těžko překonatelné. Týkalo se to nejasné ideologie, lingvistických problémů, nedostatečná zkušenost v zacházení s realitou a rychlý úpadek při knižní imitaci podařených modelů.⁵⁰

5.2 Konec filmového neorealismu

Neorealistická tvorba zaměřena na tíživou sociální situaci, což nevyhovovalo vládě, musela se brzy potýkat s cenzurou, a také s ochlazením přízně producentů. Na počátku padesátých let začal neorealismus ztrácet dynamický a sociálně účinný charakter. Neměl hlubší filmovou tradici a postrádal prostor pro kulturní profilaci. Postupem času se mění sociální a hospodářská situace a umělecká tvorba se musí a chce zaměřit i na jiná témata. Režiséři a scénáristé v jedné osobě se zaměřili na psychiku. V tom se mimořádně prosadili Fellini a Antonioni.⁵¹

6. Spisovatelé⁵²

Nelze vymezit autory, kteří by se ve své tvorbě věnovali výhradně neorealismu. Každý z autorů se rozdílně podílel na rozvoji tohoto hnutí, a to i třeba jen jedním dílem, a ve své předchozí a pozdější tvorbě se věnovali jiným proudům. Blíže si představíme autory, na jejichž díla se praktické části naší práci zaměříme.

⁵⁰ srov. Manacorda, str. 48

⁵¹ srov. Płażewski, str. 210-211, 289

⁵² srov. Pelán, Jiří a kolektiv. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004

Fenoglio, Beppe. *I ventitré giorni della città di Alba* (1952, Dvacet tři dnů města Alby)
1922 Alba (Cuneo) - 1963 Turín

Za 2. světové války se účastnil odboje jako partyzán a tato zkušenost se stala hlavním tématem jeho povídek a románů, spolu se zobrazením rodného kraje. Oboje zachycoval bez zbytečného patosu, s nádechem hořké ironie, a jeho knihy se staly důležitou kronikou své doby. Zpracovává zejména venkovské náměty (román *La Malora*, 1954, *Zkáza*) a válečnou tematiku (nedokončený román *Il partigiano Johnny*, (1968, č. *Válka na pahorcích*, J. Hajný a I. Hajná 1977)). Řada jeho děl vyšla posmrtně.

Jovine, Francesco. *Terre del sacramento* (1950)

1902 Guardialfiera (Campobasso) - 1950 Řím

Jeden z nejvýznamnějších neorealů, zabývajících se jihoitalskou problematikou.

Námětem několika jeho děl je život moliských bezzemků za fašismu. Jejich boj za lepší život bývá zosobněn v postavách chudých studentů. Jedním z nich je protagonista jeho vrcholného díla *Terre del Sacramento* (1950, *Půda Nejsvětější svátosti*, č. *Prokletá země*⁵³, A. Raguzová a H. Hubičková 1953) Luca Marano. Marana smrtelně zasáhne kulka ve srážce policie a fašistických „černých košil“ s bezzemky, které vede do boje za získání půdy.

Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli* (1945, č. *Kristus se zastavil v Eboli*, L. Piruchta 1957)

1902 Turín - Řím

Jako antifašista byl vězněn a pak vyhoštěn na jih do Lukánie, posléze emigroval do Paříže a aktivně se účastnil odboje. Z pobytu v Lukánii se zrodila kniha *Cristo si è fermato a Eboli* (1945, č. *Kristus se zastavil v Eboli*, L. Piruchta 1957), poetický portrét zapomenutého světa mimo čas, kontrastujícího s moderní civilizací. Levi tu vytvořil těžko definovatelný žánr, jakýsi hybrid mezi reportáží a autobiografií, esejem a cestopisem. Krajinu a lidi vidí očima malíře, dovede poutavě vyprávět neobyčejně

53 V naší práci budeme používat tento český název.

bohatým a melodickým jazykem.

Levi, Primo. *Se questo è un uomo* (1947, č. Je-li toto člověk, D. Janderová 1995)

1919 Turín - 1987 tamtéž

Pocházel z židovské rodiny, 1941 promoval na turínském univerzitě jako chemik. 1943 se přidal k partyzánské skupině v kraji Valle d'Aosta. Zadrželi ho fašisté a v únoru 1944 byl Němci poslán transportem do Osvětimi. Podařilo se mu přežít díky znalosti němčiny a profesi chemika. Jeho zpáteční cesta domů po osvobození tábora Rusy v lednu 1945 se protáhla na téměř celý rok. Bezprostředně po návratu do Turína napsal pod tlakem tíživých zážitků z lágru dnes světově proslulou prózu *Je-li toto člověk*. Autor chtěl, aby se lidé dozvěděli pravdu o koncentračních táborech, avšak neuchyluje se k patosu, sentimentu či rozhořčené obžalobě. Zaznamenává osobní zážitky a zkušenosti z lágru věcným, čistým a neosobním stylem, díky němuž dosahuje vysoké autentičnosti a působivosti.

Moravia, Alberto. *Racconti romani* (1954, č. Římské povídky, J. Pokorný 1958)

1907 Řím - 1990 tamtéž

Protipólem jeho nenávisti k přetvářce a maloměšťáctví vyšších vrstev je obdiv k vitalitě, spontánnosti a živočišnosti postav z lidu. K slavným prózám tohoto období patří mj. *La romana* (1947, č. Římanka, V. Čep 1966), *Il conformista* (1951, č. Konformista, A. Hartmanová 1984) či *Racconti romani*, kde se plnou měrou projeví mistrovství klasického vypravěče a moralisty navazujícího na tradice Dostojevského.

Pavese, Cesare. *Prima che il gallo canti* (1949, č. Dřív než kohout zakokrhá, J. Hajný 1971)

1908 Santo Stefano Belbo (Cuneo) - 1950 Turín

Spolu s E. Vittorinim se zasloužil o uvedení moderní americké literatury do Itálie, jako překladatel Melville, Dos Passos, Lewis, Steinbeck, Steinová), literární historik (eseje v *La letteratura americana e altri saggi*, 1951, Americká literatura a jiné stati) a redaktor

turínského nakladatelství Einaudi. *Dřív než kohout zakokrhá* sestává ze dvou krátkých románů, *Vězení* (1938-39) a *Dům na kopci* (1947-48).

Pratolini, Vasco. *Cronache dei poveri amanti* (1947, č. Ulička chudých milenců, J.Fučík 1950); *Metello* (1955, č. J. Pokorný a M. Cervi 1957)

1913 Florencie - 1991 Řím

V románu *Ulička chudých milenců* díky kaleidoskopické metodě, při níž skládá velká plátna z řady drobných detailů, vytváří barvitý obraz uličky del Corno a zároveň zachycuje i „obecnou“ historii, v tomto případě surový nástup fašismu. Toto spojování všedního života prostých Florentinů a kroniky velkých sociálních a politických hnutí bylo nadále pro autora typické, stejně jako téma citové výchovy mladého muže, který od zmatku smyslů a myslí dospívá ke zralé kázni nebo naopak podléhá mravnímu úpadku. Román *Metello* z trilogie *Una storia italiana* (Italský příběh), vyprávějící o florentském zedníkovi v 90. letech 19. století, vyvolal živou debatu o mezích neorealistickej metody.

Vittorini, Elio. *Uomini e no* (1945, č. Lidé a nelidé, L. Piruchta 1959)

1908 Syrakusy - 1966 Milán

Působil např. ve Florencii a Miláně, přispíval do mnoha deníků a časopisů (např. *Il Resto del Carlino*, *La Stampa*, *Solaria*, *Letteratura*). Sám také po válce založil časopis *Il Politecnico* a *Il Menabò*. Překládal angloamerickou literaturu (Lawrence, Poe, Faulkner, Steinbeck, Saroyan). Vydal obsáhlou antologii *Americana* (1941), kterou fašistická cenzura zabavila. Stal se zarytým antifašistou a vstoupil do Komunistické strany Itálie (PCI). Román *Lidé a nelidé*, inspirovaný partyzánským bojem, se blíží narativním schémátům neorealismu.

Viganò, Renata. *L'Agnese va a morire* (1949, č. Anežka jde na smrt, J. Kvapilová 1951)

1900 Bologna - 1976 tamtéž

V protifašistickém boji pracovala Viganò jako vedoucí sanitní služby partyzánského

oddílu v oblasti jezera Como. Těchto zkušeností využila v románu *Anežka jde na smrt*, pokládaném za jedno z nejlepších děl italského odboje. Vytvořila v něm originálním stylem nezapomenutelný typ prosté venkovanky, která spolupracuje s partyzány a je nakonec brutálně ubita německým vojákem.

7. Režiséři⁵⁴

Antonioni, Michelangelo (Ferrara 1912 – Řím 2007)

Na konci třicátých let se začíná zajímat o film. Spolupracuje s Robertem Rossellinim a s francouzským režisérem Michelelem Carné. K neorealistickému směru se připojí zpočátku nejprve krátkými filmy jako *Gente del Po* (1943, *Lidé od Pádu*), *N.U.* (1948, *Metaři*) či *L'amorosa menzogna* (1949, *Milostná lež*). Poté se věnuje problematice existenciálních krizí a odcizení a zaměřuje se na psychiku postav, např. v tetralogii filmů *L'avventura* (1960, *Dobrodružství*), *La notte* (1961, *Noc*), *L'eclisse* (1962, *Zatmění*) a *Il deserto rosso* (1964, *Červená poušť*).⁵⁵

De Sica, Vittorio (Sora 1901- Neuilly/Francie 1974)

Kariéru započal jako divadelní herec ve dvacátých letech. Založil i svoji vlastní divadelní společnost, uvádějící převážně komedie. Jeho tvorbu ovlivnilo setkání s Cesarem Zavattinim. Mezi jeho nejvýznamnější filmy patří *Sciuscià* (1946, *Děti ulice*), *Ladri di biciclette* (1948, *Zloději kol*), *Miracolo a Milano* (1951, *Zázrak v Miláně*), *Umberto D.* (1952) a *La ciocara* (1960, *Horalka*).

De Santis, Giuseppe (Fondi 1917 - Řím 1997)

Věnuje se filmové kritice, přispívá do časopisu Cinema, pracuje jako asistent režie u Viscontiho Posedlosti. K jeho filmům patří *Caccia tragica* (1947, *Tragický hon*), *Riso amaro* (1949, *Hořká rýže*) či *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950, *Není míru pod olivami*).

54 srov. <http://www.italica.rai.it/cinema/neorealismo/index.htm> 23.07.2010

55 Srov. Gianetti, David. *Invito al cinema di Antonioni*. Milano: Mursia 1999

Rossellini Roberto (Řím 1906- tamtéž 1977)

V polovině třicátých let se podílel na produkci krátkých filmů pro filmový institut Luce. K jeho dílům patří *Roma città aperta* (1945, *Řím, otevřené město*) a *Paisà*⁵⁶ (1946).

Visconti, Luchino (Milano, 1906 - Roma, 1976)

Potomek milánského šlechtického rodu Visconti. Jeho tvorbu ovlivnila francouzská kinematografie.

Jeho kariéra pokračuje dlouho po konci neorealismu. Mezi neorealisticke díla patří *Ossessione* (1943, *Posedlost*); *La terra trema* (1948, *Země se chvěje*) a *Bellissima* (1951, *Nejkrásnější*). Další např. *La caduta degli dei* (1969, *Soumrak bohů*) nebo *Morte a Venezia* (1971, *Smrt v Benátkách*).

Visconti pracoval jako asistent režie pro Jeana Renoira, dobře zná americkou literaturu a divadlo, zobrazující umění a evropskou dekadenci. De Sica spolu se scénáristou Cesarem Zavattinim má zkušenosti s herectvím a režijní tvorbou. De Santis je radikální kritik, který předsedal na režii, během války se podílel na odboji. Rossellini točil filmy pro fašistickou propagandu.⁵⁷

Cesare Zavattini (Luzzara 1902 - Řím 1989)

Původem novinář a spisovatel se v roce 1935 začal věnovat scénáristické práci. Spolupracuje s režiséry jako Mario Camerini, Mario Bonnard, Alessandro Blasetti a autorsky spolupracoval především s Vittorioem De Sicou na jeho neorealistickech filmech nebo na filmu *Nejkrásnější* (Luchino Visconti) a *Řím v 11 hodin* (Giuseppe De Santis). Je centrální postavou italského neorealismu. Spolupracoval také na časopise *Cinema*.⁵⁸

Mezi další režiséry neorealismu patří Soldati, Lattuda, Zampa, Blasetti, Camerini, Germi, Risi, Comencini, Bolognini.

⁵⁶ Regionální výraz pro italské slovo „paesano“, česky „místní, venkovan“, který používali američtí spojenci během osvobození Itálie.

⁵⁷ srov. *La generazione del neorealismo: autori e opere* in Brunetta.

⁵⁸ srov. Medici. str. 24

Praktická část

V praktické části se zaměříme na konkrétní filmová a literární díla a jejich analýzu. Nejprve se zaměříme na počátky filmového neorealismu a poté provedeme analýzy na základě vybraných témat. Zvolili jsme si následující témata: špatné sociální podmínky, italský jih, partyzánský odboj, a fašismus a antifašismus. Témata se v dílech částečně prolínají. Špatné sociální podmínky souvisí se situací na jihu, partyzánský odboj je úzce spjat s fašismem a antifašismem. Díla tak zařadíme podle převažujícího tématu.

8. Obsah a forma

Každá skutečnost nabývá specifické formy a stává se substancí obsahu, stejně jako na výrazové rovině je každý text produktem utvářejícího procesu, kdy se vybírají a kombinují některé z nekonečných možností filmové řeči, a který vytváří osobitou výrazovou substancí. Forma a obsah jsou výsledky stejného procesu výběru a kombinace materiálu, který provádí každý autor počínaje vlastní kulturou a na základě vědomí, že bere v potaz všechny výrazové možnosti kinematografie.⁵⁹

8.1 Počátky neorealistickeho filmu a prózy

Oproti autorům jeho generace natáčí Antonioni svůj první celovečerní film trochu opožděně, kdy se neorealismus chýlí ke konci. Točí krátký film *Lidé od Pádu*, který je dokumentem, ale zároveň identifikace s vlastní kulturou. Mluví o světě, ve kterém vyrostl a upevňuje některé principy zobrazení. Převažují zde prvky odstupu nad prvky propojení.⁶⁰

Prvním neorealistickeým krátkým filmem je *Lidé od Pádu*. Odehrává se v Pádské nížině, ve Ferraře a Rovigu. Film je plastickým popisem běžného života běžných lidí v Pádské nížině. Protagonisty filmu je rodina na lodi, které není vidět do

59 srov. Medici. str. 41

60 srov. Brunetta. str. 113n

obličej. Nejde o konkrétní postavy, ale o typ. Režisér se soustředí na formy a neobvyklé pohledy. Hlas vypravěčky, který je prvkem dokumentu, nám v první části podává geografické informace, dále vypráví to, co sami vidíme. Hlas ztrácí svou dokumentární funkci a získává emocionální funkci, vypráví v dialektu. V druhé části už hlas mizí úplně. Vidíme milostnou dvojici, dívka má smutný a zoufalý výraz. Sekvence končí pohledem na řeku, beznadějí. Film nedává prostor zápletky.

Dalším Antonioniho krátkým filmem je *N.U.* Režisér v něm nabízí záběry Říma odlišné od fotografií na pohlednicích. Dokumentuje běžné události města v brzkém ránu. Sleduje práci metačů a jejich pohled na město a společnost, který je útržkovitý. Jakýkoliv náznak zápletky, včetně milostného příběhu, okamžitě ukončen. Všimáme si prvku projíždějícího vlaku z francouzské kinematografie.

Třetí Antonioniho krátký film *Milostná lež*, který se zabývá oblíbeností fotorománu, lidového žánru, u běžných lidí. Představuje vývoj od komiksu k fotorománu, jeho protagonisty a způsob výroby.

Tyto krátké filmy dokumentují tehdejší dobu, stejně jako novinové články či krátké povídky. Společně mají tyto krátké filmy i to, že v obou krátkých filmech nezazní hlasy postav, tudíž žádné dialogy.

V literatuře k těmto krátkým filmům můžeme z hlediska formy, ne však obsahu, přirovnat povídky Beppe Fenoglio *Dvacet tři dnů města Alby*. V obsahové rovině se Fenoglio věnuje převážně tématu odboje. Dává prostor i mezilidským vztahům a milostným příběhům. Antonionimu jde zachycení sociálního prostředí. V obou případech není prostor pro větší zápletku a nelze rozehrát vztahy naplno. Příběhy jsou součástí složitých události a jsou z nich jakoby vystřiženy. Literární forma dala oproti filmu větší prostor dialogu a vyjádřila lépe vztahy mezi postavami, které jsou ve filmu jen naznačeny. Po obsahové stránce nenalezneme v námi vybrané primární literatuře odpovídající díla. Tématika dokumentů je vlastní spíše novinovým článkům a zprávám.

Prvním neorealistickým celovečerním filmem je *Posedlost*, který vzniká ze spolupráce skupiny okolo časopisu Cinema. Scénář je volně inspirován americkým románem *Pošťák zvoní vždycky dvakrát* (James Cain) a stylisticky francouzskou

kinematografií režisérů Renoira, Carného a Duviviera. Jedná se o příběh velké vášně, zrady a smrti zobrazující skutečnou Itálii plnou bídy a nezaměstnanosti, sužovanou persekucí policie. Původní je krajina okolo Ferrary a protikladné sociální světy. Film odhaluje pravdu bez přetvářky a obav. Je proto zakázán cenzurou a kopie jsou zničeny. Visconti uchovává jediný negativ, který se po válce rozšíří.⁶¹ Spolu s Posedlostí stojí na počátku neorealismu další dva filmy *Děti se na nás dívají* (1943, De Sica) a *Čtyři kroky v oblacích* (1942, Alessandro Blasetti). Pro tyto filmy je společný nový přístup k roli krajiny, která dává příběhům novou podobu, a nový morální přístup ke skutečnosti, který už nechce zjemňovat konflikty a disharmonii.⁶² Potvrzuje se zde vliv americké literatury.

V oblasti literatury nemáme zástupce těchto úplných počátků neorealismu. To potvrzuje naši teze, že neorealismus se nejprve projevil v kinematografii a že literární útvary jako povídky, dokumenty a zprávy nejprve vycházely jakou součást deníků a časopisů a teprve poté se začala objevovat knižní tvorba.

8.2 Špatné sociální podmínky

8.2.1 Zloději kol

V tomto filmu je pohled autorů zapojen do děje a ukazuje dramatičnost každodenních událostí. Maximálně využívají každého malého gesta, detailu a prostředí, se kterými se setkají Antonio Ricci a jeho syn Bruno při své pouti městem. Uvolnění vyprávění ještě více zvýrazní důležitost časové dimenze. Dimenze, která se na jedné straně shoduje s reálným časem a na druhé straně dramaturgizuje tempo života. Drama filmu je sevřeno v řeči pohledů a gest, které si vyměňují otec a syn, a je udržováno v napětí neustálou přítomností prázdných míst, ztráty cíle, otevírání odboček, které přinášejí falešnou stopu a zamotávají postavy do městského bludiště.

Autoři znovu vyměřují prostor města, rozšiřují jeho funkce a objevují komplexitu možných vztahů mezi otcem a synem, dospělým a dítětem. Ve hře vztahů

61 srov. <http://www.italica.rai.it/cinema/schede/neorealismo1.htm> 23. 7. 2010

62 srov. Medici. str. 10

otce a syna se střídají role a funkce, jednou je to vztah dvou mužů, jednou zase muže a dítěte, jindy dítěte, které se stalo mužem, a muže, který se stal dítětem. Neúspěchy Antoniovi seberou veškerou soudnost a city a udělají z něj jakéhosi pokusného králíka, který se stále méně ovládá. Nakonec jedná až instinktivně.⁶³

8.2.2 Děti ulice

Film je realistickým pohledem do světa dětí, které jsou nuceny žít jako dospělí a musí si vydělávat na živobytí. Přesto neztrácejí dětské sny (pořízení koně), musí si na ně ale vydělat samy.

Po formální stránce je film plný forem subjektivizace vyprávění z pohledu obou protagonistů a jejich kamarádky Nannareilly. Dále pak intenzivně zachycuje prostředí, kde není rozdíl mezi popisem a narací. Kamera zachycuje každodenní události stejně jako výjimečné situace, např. podvod kartářky, a stejně tak i život a podmínky v nápravném zařízení. Citlivost pro nejmenší detaily umožňuje zabírat jak důvěrná a obyčejná gesta, tak nejbolestnější události, které získávají sémantický a symbolický význam.⁶⁴

8.2.3 Není míru pod olivami

Film je zahájen opět autorským komentářem, který kromě geografických, historických a sociologických informací dodává komentáři i osobní rozměr. Sám pochází z oblasti, ve které se film odehrává.

Tématy jsou opět sociální rozdíly, válka, vězení, nezaměstnanost. Podobně jako v *Země se chvěje* představuje vesnici pastýřů, konkrétní rodinu a hlavního hrdinu, který se rozhodne jednat, aby si zjednal spravedlnost. Ostatní pastýři mu ze strachu odeprou pomocnou ruku. Až po dlouhé době si uvědomí, že jen společně si mohou zajistit lepší ekonomickou situaci.

63 srov. Brunetta. str. 53n

64 srov. Medici. Str. 47

8.2.4 Umberto D.

Filmy *Umberto D.* a *Nejkrásnější* pak zakončují krátkou epochu filmového neorealismu, neboť vznikají v letech 1951-52. *Umberto D.* popisuje chudobu a osamělost italského důchodce, který se upne na svého psa Flaika. Tíživou situaci se rozhodne řešit sebevraždou. Nedokáže ale opustit Flaika. Ukazuje chladný cynismus a chtivost po penězích u Umbertovy bytné a typickou situaci mladé služebné Marie, která čeká dítě s vojákem.

Umberto, zdrcen zprávami o soudním vystěhování, se za soumraku dívá z okna pokoje, v němž prožil mnoho let. Po americkém plánu, ve kterém vidíme Umberta vykloněného z okna, následuje záběr, v němž jako by kamera splynula s hrdinovým očima: vidíme jen dlažbu ulice. Náhle se nám dlažba rychle přibližuje, až se prudce zastaví. Čistě vizuální nápověď, že hrdina myslí na sebevraždu, nebyla ukázána nápadněji. Záběr byl proveden s pomocí objektivu s proměnlivou ohniskovou vzdáleností, nikoliv skutečným přemístěním kamery.⁶⁵

Postava Umberta je symbolem tradičních lidských hodnot (poctivost, respekt, důstojnost), které přetrvávají a jsou stabilní, zatímco jeho okolí prochází přeměnou k horšímu, zaměřuje se na vlastní prospěch. Umberto bojuje o přežití v této společnosti, která se navenek tváří lidsky, ale většina lidí, se kterými se setká, se uzavírá sama do sebe. Drama se odehrává od jednoho setkání k druhému na lineární rovině, nedává prostor citům ani velkoleposti, je hořké a šedé.⁶⁶

8.2.5 Nejkrásnější

Ve filmu *Nejkrásnější* není hlavním tématem chudoba a špatné sociální podmínky samy o sobě, ale úporná snaha svůj stav změnit. Formálně se tento film podobá románu *Anežka jde na smrt*. Hlavní postava zastupuje sociální skupinu, nejde tak o ní samotnou, jako právě o chudou vrstvu obyvatelstva. Maddalena se snaží všemi možnými prostředky zlepšit svoji rodinnou sociální situaci a naplnit touhu stát se

65 Srov. Plažewski, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967, str. 96

66 srov. Brunetta. str. 57

slavnou herečkou, které promítá do své malé dcery. Když svého cíle dosáhne a je jí nabízena velká finanční částka, smlouvu odmítne a přijímá svoje sociální podmínky, aby „si obnovila pozitivní vztah k realitě. Plně si tak uvědomí svoji sociální roli a roli matky“⁶⁷. Režisér využívá chóru sousedek, pomocí nichž zobrazuje špatné ekonomické podmínky, proti nimž staví do kontrastu ekonomicky bohaté prostředí filmových studií Cinecittà.

Visconti zachycuje aspekt filmového umění a prostředí a jeho kouzlo, které vyvolává přání zažít stejná dobrodružství tolik zajímavější než reálný život. Americké filmy promítané na dvoře činžovního domu na římské periferii vytváří iluzi krásného života. Visconti zároveň odhaluje reálný svět krutého filmového prostředí.⁶⁸

8.2.6 Hořká rýže

Zpočátku zdánlivý autorský vypravěč nás uvádí do světa dělnic na rýžových polích. Poté se kamera oddálí a zjišťujeme, že se jedná o radiového komentátora. V tomto filmu kombinuje de Santis unikátně tradiční svět rýžových polí (s jejich dělnicemi, majiteli, zprostředkovateli práce) s moderním světem mediálních prostředků (rádio a noviny) a americkou kulturou (žvýkačka, tanec). Kontrastuje tvrdou práci a bídné podmínky s kriminální zápletkou a šperkem s astronomickou hodnotou. De Santis se nezaměřuje jen na prostý popis sociálních podmínek a všedního dne. Dodává mu nový rozměr. Přesto nezapomíná na tradiční morální hodnocení a rozdělení světa na kladný a záporný.

Svět rýžových polí je podkladem pro lidový příběh s příměsí noir a sociálního drama, ve kterém jsou protagonisté vystaveni silným a jasným rozporům. Stejně jako v obsahu přidává De Santis nové, cizí prvky, je tomu tak i na rovině formální a odchyluje se od tradičního dokumentárního stylu. Prostor a předměty napovídají pocity, které hrdinové nejsou s to vyjádřit. Taková funkce prostředí, hraničící s determinismem, je typická, ať už v popisných postupech, nebo dokumentárních aspektech, pro filmy s

67 Brunetta. str. 65

68 srov. Brunetta. str. 65

neorealistickým laděním. Po formální stránce dává prostor širokému spektru technik, kamera je stále v pohybu a střídá detaily s velkými celky a panorámami.⁶⁹

Této techniky využívá například, kdy dělnice zpívají na rýžovém poli. V této sekvenci se nabízí choreografii, zpěv a organizaci scény podle modelu klasického hollywoodského muzikálu. Rýžové pole se mění v působivé jeviště. Kamera střídá záběry celku, amerického plán a detailu a kontrastně přechází od legální skupiny dělnic v čele se Silvanou a nelegálních dělnic v čele s Franceskou.⁷⁰

8.2.7 Římské povídky

Moravia svými *Římskými povídkami* zcela naplnil poetiku neorealismu. Obsahově se věnuje příběhům běžných lidí v poválečné době. Zabírá široké spektrum typů lidí od nezaměstnaného, chudého podvodníka, číšníka, bývalého trestance, umělce, zkrátka průměrného člověka z nižší společenské snazícího se zlepšit svou ekonomickou situaci a vystoupat po sociálním žebříčku.

Pro svou naraci si zvolil formu krátkých povídek, které přesně odpovídají tehdejšími požadavkům. Nejprve vycházely v deníku *Corriere della Sera*⁷¹ a teprve poté byly vydány pod titulem *Římské povídky*. Krátká a výstižná forma pro nahlédnutí do života protagonistů a vyzdvižení toho nejpodstatnějšího. Popisuje tehdy běžné události jako je snaha vydělat si peníze podvodným prodejem falešné mince (*Impataccato*). Výstižně vykresluje tehdejší podmínky a nálady ve společnosti. V povídkách se objevuje dozvuk války a náznak stabilizace či dokonce zlepšení podmínek. Nabízí nám tak kontrast příběhu zoufalého dělníka, který se rozhodne krást v kostele, aby mohl nasytit svou rodinu (*Ladri in chiesa*) a skupiny lidí v povídce *Il pensatore*, kteří jsou pěkně oblečení a mohou si dovolit utrácet peníze za večeři v restauraci. V povídkách se projevuje mimořádná schopnost pozorovat okolí a popsat události. Dívá se totiž na popisovaný svět bez emocí a bez výčitek, v čem se skrývá jeho velká narativní síla. Je schopen pomocí několika znaků vytvořit postavy nebo situace, uvést je do pohybu a

69 srov. *Medici*. str. 49

70 srov. *Medici*. str. 108n

71 srov. http://en.wikipedia.org/wiki/Racconti_romani, 26.07.2010

přesně zakončit jejich příběh na několika málo stranách, aniž by do povídek vměšoval morální hodnocení.

Manacorda ale upozorňuje na nebezpečí sklouznutí k ustálenému vypravěčskému klišé, kterému se Moravia nevyhnul. Moraviovy povídky jsou podle něj diagnózou moderní společnosti, pomocí níž na jednu stranu vytváří přímý, veristický, angažovaný portrét, na druhou stranu vytváří symboly zachycováním různých témat (charakteristické pro odcizení občanů ve společnosti v tehdejších podmínkách, např. lhostejnost, konformismus, opovržení, nuda).

Moravia nám tak nabízí obraz Říma, který je však ve své komplexnosti nedostatečný a monotónní, protože nám předkládá mnoho variací na stejné téma a Manacorda tedy pochybuje o zachycení pravé duše města a povídky sklouzávají k jednomu ze základních Moraviových témat, honbou za penězi.⁷²Není to však téma, ač skryté, mnoha neorealistických děl, a hlavně kýžená realita?

8.2.8 Metello

V románu *Metello* se Pratolini zaměřuje na popis společnosti na přelomu devatenáctého a dvacátého století ve snaze vylíčit „dějiny Itálie“ (román je součástí trilogie *Italský příběh*). Popisuje život florentského zedníka, který má blízko k socialismu, mezi lety 1875 a 1902 a jeho lidské, citové a politické zážitky a důvody jeho sblížení se socialistickými myšlenkami. Román je částečně autobiografický.

Vypravěč v *Metellovi* je velmi sdílný a často zasahuje do děje svými komentáři. Čtenáři nabízí hojně informace o historickém, sociálním a politickém kontextu (např. celostátní sjezd zedníků v Římě v roce 1901 či životní podmínky ve čtvrti San Frediano) a pohybuje se v čase dopředu a dozadu pomocí vzpomínek a předjímání. Nebo se ho ve svých úvahách snaží přesvědčit o svých morálních tvrzeních a soudech týkajících se lidské povahy. Na druhou stranu se snaží přiblížit postavám a výsledek je tak protichůdný. Není tak plně ponořen do kolektivity postav (jako tomu bylo v *Příběhu chudých milenců*), ani nemá dostatečný odstup a nadhled a schopnost politické

⁷² srov. Manacorda. str. 241n

analýzy.

Životy lidí, které popisuje, jsou životy plné vztahů a zakládají se na citech a instinktu, které je vzájemně propojují. Člověk naplňuje vlastní osobnost jen v systému vztahů, ve kterém se nachází a který utváří. V centru individuálních prožitků tak stojí potřeba po soudržnosti.

Ale Pratolinimu se nedaří vytvořit dílo, které by bylo založeno na jednom protagonistovi a bylo zároveň schopno vykreslit kolektivní obraz. Postavy okolo Metella nemají dostatečnou hloubku. U významnějších postav (Badolati a Idina) nenacházíme vhodně vykreslené protiklady a okrajové postavy jsou vykresleny podle konvencí. Právě tato absence ostatních postav a pozitivita protagonisty zamezuje tomu, aby se v románu vytvořila opravdová emotivní dialektika. Zato se mu daří popsat již zmiňované city a emoce, jejich upevňování a rozplývání, a momenty přechodu z nevědomosti do uvědomění.⁷³

Pratolini tak formálně nepozoruje člověka a společnost plně neorealistickýma očima. Není běžným člověkem, tak jak to vyžadoval Moravia. Obsahově ale velmi dobře shrnuje klima tehdejší doby, literární tendence neorealismu, ideologii a politické požadavky KSI. Kolem tohoto románu byla vyvolána diskuze, zda je realistická a angažovaná literatura ještě aktuální (vychází v roce 1955) a možná. V polovině padesátých let neorealismus končí, jak už jsme zmínili, vzhledem k přeměnám kulturního prostředí a hledání novým témat. Pokus ztvárnit postavu dělníka jako kladného hrdinu je popřen zbylými dvěma romány z trilogie, které věnují pozornost tématu aktuálnímu ve třicátých a čtyřicátých letech, krizi středního stavu a krizi intelektuála.⁷⁴

8.3 Italský jih

8.3.1 Prokletá země

Francesco Jovine líčí ve své historické epopeji životy prostých jihoitalských

73 srov. Falchetto. str. 187-190

74 srov. Luperini. Str. 56

vesničanů. Hlavní hrdina Luca Marano pochází z chudé rodiny, ale svým studiem a prací si získá respekt celé vesnice.

Setkává se zde jednoduchý, upřímný a neaktivní svět chudých a intriky jednajících zámožných pánů. Autor píše o oblasti a poměrech, které jsou mu důvěrně známy. Luca jedná a snaží se rozpohybovat staletou tradicí, jedná čestně a v zájmu spravedlnosti, ale je naivní.⁷⁵

Autor realisticky zachycuje postupnou proměnu poměrů a společnosti. Proti venkovánům už nestojí garibaldovci ale karabiníci. Příběh se odehrává v předvečer Pochodu na Řím (1922) a tu a tam se objevují „černé košile“. Luca Marano chce změnit staletou tradici a pomoci venkovánům. Události připomínají Vergův román *Dům u mišpule* (1881, *I malavoglia*).

8.3.2 Země se chvěje

Jedná se o volné filmové zpracování Vergova veristického románu *Dům u mišpule* (1881, *I malavoglia*). Zůstává zachována lokalita, protagonisté a jejich povolání rybářů.

Ve filmu hrají autentičtí rybáři z *Aci Trezzy*. Film je provázen komentářem podobně jako v *Lidech od pádu*. Komentář popisuje to, co vidíme, a shrnuje, co se děje, protože sicilské nářečí není srozumitelné ani italským divákům. Ale nepřidává vlastní názor na situaci. Komentář působí jako vypravěč v literatuře a základní kostra příběhu, která se odehrává v obraze a v dialogu postav v nářečí.

Na rozdíl od literární předlohy se 'Ntoni nestaví proti osudu, ale proti útlaku obchodníku s rybami, tj. ekonomickému systému. Snaží se aktivně postavit na vlastní nohy a vydělat více peněz pro svou rodinu, ale hlavně se spojit s ostatními rybáři, kteří ale nemají odvahu.

Visconti poukazuje na špatnou ekonomickou situaci italského jihu, na třídní rozdíly. Ukazuje negativa kapitalismu. Dvakrát se objeví přímý odkaz na komunismus. Jednou o něm mluví obchodníci jako o svém nepříteli a jednou vidíme komunistický

⁷⁵ srov. Manacorda. str. 108

znak na zdi v pozadí. Režisér poukazuje na rozdíly mezi bohatými a chudými, na nemožnost svobodné volby, vše je podřízeno ekonomické situaci, a to i mezilidské vztahy. Dále se zde objevují protiklady jako stáří, rozum, tradice, chudoba, proti kterým stojí mládí, síla, inovace a možný zisk.

Autor promlouvá ústy Ntoniho v závěru filmu, který se jedinkrát obrací na diváka. Je na dně, jeho plán na změnu nevyšel a nikdo mu nechce pomoci, ale jednou i ostatní rybáři přijdou na to, že je třeba držet spolu a že je to pro všechny výhodnější.

Téměř nesrozumitelný sicilský dialekt zaplňuje záběry, vede průběh dramatu, někdy je v souladu a někdy v antitezi se vizuálními záběry, které nám umožňují pocítit prudkost přírodních živlů a vykořisťování chudých rybářů. I střih se orientuje podle hudebního rytmu dialektu. Dialog se vyvíjí postupně od jednotlivých hlasů až k chóru, aby zase pozvolně utichl. V první části, která funguje jako předehra, řídí zvukový rytmus obrazový a záběry jsou vždy plné zvukových znaků, kromě jednotlivých hlasů je důležitý symfonický soulad. Film je složen z 527 záběrů, což znamená značný pohyb kamery, který dává filmu výraznou plynulost. Oproti Vergovi dodává Visconti ideologii.⁷⁶

Ve filmech *Není míru pod olivami* a *Země se chvěje* a románu *Prokletá země* se nabízí podobné obsahové a formální prvky. Tématy jsou bídná ekonomická situace, strach ze změny a nespravedlnost. Společně nabízí široký pohled do spektra venkovského obyvatelstva v Itálii. Rodiny protagonistů a jejich okolí celý život tvrdě pracují, ale nemají žádný zisk. Jsou v područí bohatých a nechají se jimi zneužívat.

Nalézáme zde podobné formální prostředky pro vyjádření chudoby. Samotní hrdinové se nemohou oženit, nemají peníze, a ani dívky z rodiny se nemohou provdat, protože jim chybí věno. Mezilidské vztahy jsou podmíněny sociálním postavením. Podobně formálně je vyjádřen i strach ze změny a porušení tradic. Prostí lidé odmítají riskovat a udělat něco jinak nebo se vzbouřit proti těm, kdo je vykořisťuje.

Lukovi se nakonec jako jedinému podaří přesvědčit rolníky, aby se spojili a společně pracovali na pozemcích s příslibem zlepšení jejich situace. Jako jediný si

76 srov. Brunetta. str. 62n

získá jejich respekt a důvěru, protože dokázal víc než oni. Rodina ho podporovala ve studiích a on svou prací a vztahem k nim dostal možnost něco změnit. Naivně však uvěří paradoxně právě bohaté rodině, která chce rolníky jen využít. Nakonec je zastřelen a rolníci se dostávají do ještě bídňější situace.

V Země se chvěje se 'Ntonimu nepodaří přesvědčit ostatní rybáře a pro jeho rodinu to znamená ještě větší chudobu. Jeho závěrečný monolog prozrazuje, že neztrácí naději a věří, že časem se podaří něco změnit.

V Není míru pod olivami se Francesco snaží přimět pastevce, aby se zbavili vykořisťovatele Bonfiglia. Podaří se mu to až po velkém boji a poté, co se Bonfiglio zabije. Sice zde existuje justice, ta je ovšem lehce zmanipulovatelná.

8.3.3 Kristus se zastavil v Eboli

Carlo Levi se vyznačuje mimořádnou citlivostí a sklonem pro vnitřní a iracionální aspekty lidské kultury. *Kristus se zastavil v Eboli* vzniká z osobní zkušenosti, kdy byl Levi v polovině třicátých let vyhoštěn do Lukánie. Jako vzdělaný intelektuál ze severu odhaluje charakter místních venkovanů. Líčí jednotlivé postavy a jejich původ, charakter a roli v uzavřené společnosti městečka prostřednictvím popisu jejich chování a fyziognomie. V díle se objevují dvě roviny, pohled Leviho na obyvatele Aliana a pohled obyvatel Aliana na Leviho. Popisuje životy chudých a prostých venkovanů, kteří si však jsou plně vědomi svých podmínek.⁷⁷

Jednoduchost a pružnost jsou dvě zásadní charakteristiky Leviho narace. Román se skládá z esejistických, lyrických a vypravěčských prvků a je ojedinele komplexní. Pasáže popisující krajinu se střídají s popisem širokého spektra postav venkovanů a měšťanů. Levi se může věnovat sociologické a etnologické analýze. *Kristus se zastavil v Eboli* v sobě spojuje román, esej, dokument, novelu, sbírka obrazů krajiny a postav, a to v zcela rovnocenném pořadí. Tvoří tak jakýsi „hybrid“ a je těžké ho žánrově zařadit, ale právě proto má centrální postavení v neorealisticke tvorbě, neboť ta dala základ naraci, která se může vyvíjet různými směry.⁷⁸

⁷⁷ srov. Manacorda. str. 123n

⁷⁸ srov. Falchetto. str. 153-155

Levi popisuje situaci italského jihu z naprosto jiného úhlu než Jovine, Visconti a De Santis. Formálně se v románu projevuje neorealistická poetika kolektivity a je právoplatným dokumentem tehdejší doby, ale obsahově už nejde o ideologii a sociální nespravedlnost.

8.4 Partyzánský odboj

8.4.1 Dvacet tři dnů města Alby

Beppe Fenoglio nabízí čtenáři dvanáct krátkých povídek, ve kterých popisuje epizody z partyzánského odboje a ze života obyčejných lidí. Povídky svým až dokumentárním stylem připomínají krátké filmy. Šest z nich se věnuje partyzánskému odboji a zbylých šest životní podmínkám na italském venkově, mj. nezaměstnanost, pašeráctví, sebevražda jako řešení problémů. Události popisuje velice stroze, větší pozornost se dostává popisům přírody a prostředí.

8.4.2 Anežka jde na smrt

Anežka jde na smrt je další román zabývající se partyzánským odboje. Hlavní postava Anežka je prostá, nevinná, instinktivní žena, která se zcela nečekaně dostane do prostředí partyzánského odboje, aniž by si to plně uvědomila. Autorka nevysvětluje důvody a okolnosti války a odboje a dostává nás přímo do proudu událostí. Nezabývá se ani ideologií. Jen jednoduše vypráví události, povětšinou autobiografické, které rozděluje na dobré a zlé.⁷⁹

Vassalli chápe postavu Anežky nejen jako literární postavou, ale symbol oběti, symbol něčeho většího a důležitějšího. Čím více je Anežka potlačována jako postava a žena, tím více se projevuje tento symbol.⁸⁰ A tím je nejen odboj, ale lidskost a čestnost.

⁷⁹ srov. Manacorda. str. 42

⁸⁰ srov. Vassalli, Sebastiano. Introduzione in Viganò, Renate. L'Agnese va a morire. Torino: Einaudi 1994. str. 2

8.4.3 Řím, otevřené město

Námět se inspiroval skutečným příběhem dona Luigi Morosina, který byl mučen a zabit nacisty, protože spolupracoval s odbojáři.⁸¹ Scéna, kdy Pina běží za nákladním vozem, ve kterém nacisté odváží Francesca, a umírá pod palbou samopalů, se stala jedním ze symbolů neorealismu.

Film má konkrétní poselství a reaguje na konkrétní událost, nacistickou okupaci. Autor promlouvá z úst nacistického důstojníka o tom, zda je rozdíl mezi Němci a Italy, nadřazeným a podřazeným národem, a druhý mu odpovídá, že všechny národy chtějí žít svobodně, ale Němci to nedokážou pochopit a pokračují v zabíjení. Kniha se zabývá situací lidstva v celé jeho existenci a klade si otázku, zda je možné v odboji pokračovat věčně. Román má i individuální rovinu

Elipsa využitá pro zachování jednoty zobrazení. Kněz Pietro musí předstírat, že se modlí nad tělem nebožtíka. Stařík ovšem protestuje, ale není čas na vysvětlování a kněz musí staříka uhodit pánvičkou. Groteskní záběr úhozu, který by byl dobrým prvkem v komedii, byl vynechán, aby nedošlo k disonanci s následujícími scénami patetického ladění.⁸²

Film je velmi autentický. Osobitý styl vyprávění, které je rozdělen na dynamický sled malých a velkých epizod, mezi kterými najdeme víc či méně výrazné elipsy, které propojují jednotlivé příběhy a dávají filmu celistvé vyznění.⁸³

Řím, otevřené město definuje ideologickou a lidskou rovinu, kde vzniká válečný odboj v organizované (Manfredi, Francesco, don Pietro) a spontánní formě (Pina). Znázorňuje organizované a spontánní odmítnutí fašismus a války. Režisér ukazuje skutečnost z několika úhlů pohledu, odbojářů Manfrediho a Francesca, německých důstojníků, italských žen, které snaží využít nacistů ve svůj prospěch. Řeč tohoto filmu je velmi blízká řeči evropského filmu.⁸⁴

81 <http://www.italica.rai.it/cinema/film/roma.htm>, 26.07.2010

82 srov. Płażewski. str. 216

83 srov. Medici. str. 26

84 srov. Brunetta. str. 34n

8.4.4 Paisà

Tento film nepojednává přímo o partyzánském odboji, i když o něm pojednává poslední epizoda. Svým tématem války se ovšem velmi přibližuje této kategorii. Autorský vypravěč uvádí každou epizodu, která začíná dokumentárními záběry války, krajiny, měst. Poté následuje hraná epizoda, ve které vystupují italští a zahraniční herci, zpravidla neprofesionální. Epizody na sebe navazují podle toho, jak spojenci postupovali napříč celou Itálií od jihu na sever. Pojednávají nacistická okupace, osvobození spojenci, partyzánský odboj, ale i sociální témata jako prostituce a chudoba. Film tak nabízí komplexní tematický pohled.

Zajímavým prvkem formálním prvkem jsou autentické anglické a německé dialogy s italskými titulky. Realisticky vystihuje jazykovou skutečnost, podobně jako sicilský dialekt v *Země se chvěje*. Je to prostředek, se kterým se v literatuře nesetkáme.

Film zprostředkovává živý a bezprostřední vztah s realitou. Při jeho natáčení se režisér nedrží připraveného scénáře a film vzniká při kontaktu s místy, osobami a atmosférou v průběhu natáčení. Výsledná podoba je ale také ovlivněna postprodukcí, kde na mnoha místech zasahuje dabing, neboť podle Rosselliniho neznamenal neorealismus shodu filmového materiálu a skutečnosti, ale byl to vypravěčský styl, který se neobešel bez filmových triků. V krátkých epizodách jde režisér více k věci.⁸⁵

Paisà je především širokým spektrem příběhů a skutečností, ale všechny mají společného jmenovatele, je jím komunikaci mezi dvěma národy, od snahy pochopit několik základních slovíček v první příběhu až po společnou smrt v bitvě v posledním příběhu. *Paisà* pojímá smysl setkání obou národů s dějinami, které způsob života a chování, sjednocují a rozdělují. Během filmu se stupňuje napětí, aby udělal odbočku a zamyslel se nad tématem náboženství a vzájemné tolerance v epizodě z františkánského kláštera.⁸⁶

Velmi blízko po formální stránce k sobě mají *Paisà* a *Dvacet tři dnů města Alby*. Obě díla vytváří pomocí epizod komplexní dílo vypovídající o situaci během války.

85 srov. Medici. Str. 27

86 srov. Brunetta. str. 34

Pozornost je zaměřena na mezilidské vztahy, které jsou zkoumány zvenku technikou skrytého vypravěče.

Filmy *Řím, otevřené město* a *Paisà* představují dva vrcholné momenty uměleckého a kulturního dědictví Itálie dvacátého století a nenahraditelnou historickou dokumentaci. Politické síly a italský lid jsou zde autentickými subjekty dějin. Záběry z těchto dvou filmů disponují obrovskou silou jejich svědectví a znázorňují tak toto významné období italských dějin lépe než jakákoliv jiná přímá forma dokumentu. Náhle tak mizí nutnost literární předlohy a film objevuje schopnost zachytit metonymicky v každém záběru společné dějiny a získává schopnost stát se prvořadým historickým pramenem.

Brunetta uvádí, že v té době je stále více myslitelné, že v budoucnu bude pro pochopení smyslu italského a evropského odboje stačit jediná sekvence z filmu *Řím, otevřené město* (např. smrt Piny) lépe, než studium desítek historických knih a tisíců stran dokumentů. Stejně tak několik záběrů z filmu *Paisà* (např. vytažení těla mrtvého partyzána z řeky Pád) mají schopnost vyjádřit situaci celého národa, pojmout na nejvyšší výrazové a morální úrovni smysl boje a osvobození celé Itálie. Rossellini ve svých filmech s tematikou odboje přesunout do kamery vlastnosti pěvce, schopnosti epického vypravěče a pohádkáře vyprávět příběh a komunikovat, kteří se inspirovali vnějšími zdroji a omezují se na zprostředkovatele dvou skutečností.

Oproti minulosti pozorujeme v těchto filmech dokonalou shodu období významných událostí s obdobím individuálních událostí běžných lidí. Nikdy předtím, kromě výhradně dokumentárních filmů, nevznikl film v momentě, kdy se kamera setkala se skutečností a s postavami.⁸⁷

Ve filmech *Řím, otevřené město* a *Paisà* vidíme zobrazení národní identity, ideologického pluralismu a jazykové rozmanitosti. Rossellini nejlépe z režisérů pozoruje spoluexistenci národního a evropského ducha v ději, který líčí, a jako první nabízí stereoskopický pohled, který je schopen vnímat a zobrazit realitu již od konce války v evropském pohledu.⁸⁸

⁸⁷ rov. Brunetta. str. 33n

⁸⁸ srov. Brunetta, str. 15

8.4.5 Lidé a nelidé

Vittorini si vybírá pro svůj román téma války, nacistické okupace a odboje. Píše jej od jara do podzimu roku 1944, tedy ještě v plném proudu válečných událostí, a vychází v červnu 1945.

Román pojednává téma odboje, podobně jako film Řím, otevřené město. Vittorini se nezabývá jeho historickým, morálním a politickým významem, nýbrž jeho univerzálním významem. Nelíčí konkrétní události, jejich bezprostřední význam, ale vytváří z nich symboly tragického a věčného stavu lidstva. Svět dělí na lidi a nelidi, dobro a zlo, a téměř všechny postavy nemají jméno ale označení vyjadřující jejich vlastnosti a stávají se tak dalším symboly.⁸⁹

Hrdina románu se trápí myšlenkami a ztrácí naději. Čeká na ženu svého života, ale ta nepřichází. Ve filmu odbojáři Francesco a Manfredi nepochybují o svém jednání. Francesco ztrácí milovanou ženu, kterou si má nazítří brát, ale ani to ho neodradí od dalšího boje. V obou dílech pozorujeme podobné scény: akce odbojářů, obklíčení domu, ve kterém se skrývají, výslechy a oslavy nacistických důstojníků.

Vittorini rozdělil text do 136 kapitol označených římskými číslicemi a vytváří tak iluzi filmových záběrů, obrazů a sekvencí. Sám autor do textu vstupuje na šesti místech kapitolami v kurzívě, vrací se do dětství hlavního hrdiny a jeho přítelkyně. Je to podobná technika, jakou použil Michelangelo Antonioni ve filmu *Červená poušť*. Využívá dialogu a opakování vět, tak jako se kamera zůstává zaměřená na stejný detail či se na něj opět vrací. (např. stejné věty opakující se v otázce a odpovědi, téma mírné zimy).

8.5 Fašismus a antifašismus

8.5.1 Dřív než kohout zakokrhá

Tématem obou románů je pozice intelektuála v momentě politického

⁸⁹ srov. Manacorda. str. 80n

rozhodování, ne však myšlenek, protože ty už jsou dané a v ději přítomné.⁹⁰

V prvním románu *Vězení* se Pavese obezřetně vyhýbá fašismu a důvodům, proč se ocitl v nuceném exilu, téma však prosakuje celým románem. Popisuje morálku malé na ostrově na jihu.

Pavese se ve svém krátkém románu *Dům na kopci* věnuje vlivu fašismu na životy obyčejných lidí a formování jejich charakteru. Životy, které jsou rozděleny na dobu před začátkem války po něm. V dialozích a příbězích postav se promítají historické události (bombardování Turína, dělnický odboj) a jejich odraz ve společnosti. Pavese je popisuje v ich-formě, ale jde o kolektivní prožitky publika, on sám stojí mimo tyto události.

Protagonisty Paveseho románů jsou „intelektuálové, kteří se pohybuje jakoby na okraji společenských zápasů a nikdy nedovedou splynout s masou⁹¹“. Oběma romány prostupuje osamocenosť protagonistů a neschopnost jednat, snažit se něco změnit, podílet se na odboji. Protože válka odhaluje absurditu reality, je angažovanost intelektuála nemožná. Jediným řešením je zoufalý útěk. Neúčast ve válce je ve skutečnosti neúčast v dějinách lidstva, neschopnost přisoudit jim smysl a hodnotu.⁹²

8.5.2 Ulička chudých milenců

V tomto románu a v románu *Metello* se setkáváme s jinou formou komentáře, morální reflexe, která nejvíce navrácí obraz vypravěče, který si je plně jist sám sebou a svých znalostí o životě. Nejvíce tak připomíná naraci devatenáctého století.

Pratoliniho narace je přesvědčivé sloučení analýzy jednotlivců se zachycením celku a sociální průřez s určením ekonomických a kulturní aspektů. Jde mu o chorální zachycení skutečnosti, která je zobrazena kompaktně a živě.

V *Uličce chudých milenců* je výrazné vypravěčovo hodnocení činů postav. Základem pro toto hodnocení je pevný systém hodnot, který řídí život všech obyvatel uličky del Corno. Jednoduchý systém založený na několika málo faktorech, kterými

90 Calvino, Italo. Introduzione in Pavese Cesare. *Prima che il gallo canti*. Torino: Einaudi 2003 str. VI

91 Pelán, Jiří a kolektiv. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004, str. 91

92 srov. Luperini, Romano. *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*. Roma: Laterza 1990. str. 76 a

jsou především citové vztahy. Kromě objektivních kladů či záporů hraje roli upřímnost k sobě samým a schopnost otevřeně ukázat vlastní já, i když je negativní. Kdo toho není schopen, ztrácí respekt (např. Oswald). Morální dvojznačnost je okamžitě odsouzena. Tento systém hodnocení se pak přenáší i na politickou rovinu románu, kdy je nejsou odsuzovány názory pro jejich obsah, ale podle osoby, která je vyjadřuje. Fašismus tak představuje Carlino a antifašismus Maciste.

Z jednotlivých životů postav Pratolini skládá komplexní příběh a svou narací dosahuje zdánlivě monotónní normality každodenního života a v tom je právě naplnění poetiky neorealismu. Poskládává různé individuální osudy a efektivně tím znázorňuje kolektivitu a dosahuje chorálního vývoje.

Vypravěč jako kamera klouže po předmětech a osobách a představuje ulici via del Corno a její obyvatele užitím krátkých nerozvitých vět. Umně si vytváří vztah se čtenáři četnými výkřiky a otázkami. Užíváním zájmenem „my“ nezahrnuje jen postavy ale i své čtenáře. Román je velmi kompaktní a jednotný ve vztahu mezi vypravěčem, postavami a čtenáři, což drží toto členité téma pevně dohromady.⁹³

8.5.3 Je-li toto člověk

Román *Je-li toto člověk* se vymyká všem ostatním dílům jak tématem, tak formou. Jako jediné z vybraných děl nám podává přímé a nezkreslené svědectví života v nacistickém táboře. Pro formální vyjádření této negativní osobní zkušenost využil Levi dokumentární analýzy s morálním hodnocením. Využívá techniku autorského komentáře, jakou známe z filmu, a nabízí řadu reflexí, kterými se mu daří dosáhnout toho, že se čtenář podílí na procesu odsouzení nelidských podmínek a zacházení.⁹⁴ Román je líčen v ich-formě, ale udržuje si objektivitu a velmi racionální odstup. Právě objektivita zaručuje Levimu nezkreslené zachycení nelidských podmínek tábora a v románu se tak neobjeví stopa emocí, patosu či obvinění. Každá kapitola je jakýsi mikrosvět popisující určitou událost či prostředí a celkově tvoří velmi kompaktní celek. *Je-li toto člověk* naplňuje neorealistickou poetiku přímého svědectví válečných událostí

⁹³ srov. Falchetto. str. 184-186

⁹⁴ srov. Luperini, Romano. *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*. Roma: Laterza 1990. str. 82

a dokumentární objektivní analýzy.

Formálně je toto dílo pojato mimořádně a vděčí za to pravděpodobně vědeckému vzdělání autora. Vyprávění v ich-formě zde neznamena, že autor bude protagonistou v centru narace. Volí strategii rozsáhlých a častých reflexivních otevření popisu událostí věnovaných zamyšlením nad významem prožitků v koncentračním táboře. Levi popisuje mechanismy existence v tamních podmínkách a snaží pochopit a vysvětlit. Porovnává mikrosvět tábora a vnějšího světa ve snaze vysvětlit vztahy a pochopit, co o člověku a společnosti celý mechanismus koncentračních táborů vypovídá. Výpověď je velmi konkrétní a intenzivní, pro čtenáře mnohdy velmi náročná, protože se autor nesnaží jen předat svoje vzpomínky a svědectví, ale proniknout do hloubky a pochopit smysl svých prožitků.⁹⁵

95 srov. Falchetto. str. 149

Závěr

V naší práci jsme se soustředili na komparativní analýzu neorealistickej prózy a filmu. Na začátku našeho shrnutí je nutno předeslat, že neexistuje čistě neorealistickej dílo, ani v próze ani ve filmu. Elio Vittorini o neorealistickej próze prohlásil: „V podstatě existuje tolik neorealismů, kolik je hlavních prozaiků (...)”⁹⁶. A nezbývá než s ním souhlasit. Každý z vybraných spisovatelů se ve své tvorbě věnoval neorealismu, ale těmto prózám předcházely a následovaly prózy ovlivněné jiným uměleckým směrem. A to stejné platí v podstatě pro kinematografii. Všechny díla však spojuje snaha zachytit realitu běžného člověka na okraji společnosti a každodenních událostí.

Z pohledu zachycení reality má filmová tvorba daleko lepší prostředky k zachycení reality, jelikož už samotné snímání autentického prostředí a obsazení neprofesionálních herců daleko lépe vizuálně zprostředkovává realitu. I přesto próza ani v tomto ohledu nezaostává a dokáže si popisem prostředí poradit (Viganò, Carlo Levi, Pavese). Filmovým specifíkem je obsazování známých herců (Anna Magnani, Aldo Fabrizi a další), kteří dávají najevo, že to co vidíme je jen fikce.

Po obsahové stránce se podle nás film věnoval nejvíce sociálním a ekonomickým podmínkám a zachytil nejrůznější typy postav a je zpracováno velmi různorodě a z mnoha pohledů. V próze se tomu vyrovnává Moravia se svými Římskými povídkami, které mají podobně široký záběr, jsou však často velmi podobné. Téma italského jihu je zpracováno jak obsahově tak formálně velmi podobně. Fenoglio jen opět do děje přidává postavu intelektuála. Partyzánský odboj je v próze opět znázorněn z pohledu intelektuála, ale i z pohledu prosté, obyčejné ženy. Ve filmu je podán komplexní pohled na tuto problematiku. Téma fašismu a antifašismu je zpracováno v námi vybraných dílech v podstatě jen prózou a velmi náznakově. Vykazuje velmi rozlišný pohled Paveseho a Pratoliniho a jedinečný autentický pohled Leviho, který v té době ve filmu takřka nebyl ztvárněn.

Po formální stránce film hojně využívá autorského komentáře a

96 Bo. str. 28

zprostředkovává nám tak děj z pohledu vypravěče, podobně jako próza, který je někdy skrytý (Anežka jde na smrt, Řím otevřené město) a někdy velmi evidentně hodnotí postavy a události (Země se chvěje, Metello), zvláště ve filmu. Jen několik děl zpracovává příběh z pohledu první osoby (Umberto D., Nejkrásnější, Je-li toto člověk). Po jazykové stránce se setkáme v obou porovnávaných oblastech s dialektem (např. Země se chvěje, Římské povídky), ale i se spisovnou italštinou (např. Umberto D., Je-li toto člověk).

Neorealistická filmová tvorba lépe zachycuje široké spektrum postav od dětí (Děti ulice) přes milostnou dvojici (Posedlost), nezaměstnané (Zloději kol), pracující (Hořká rýže) a venkovany (Země se chvěje, Není míru pod olivami) po důchodce (Umberto D.). Oproti próze zachycuje pohled intelektuála (Pavese, Vittorini, Carlo Levi), který je rozlišně pojatý. Pavese nám prostřednictvím svých protagonistů zprostředkovává pohled na události a okolní postavy a vkládá do nich svou vlastní osamocenost, Vittorini se více zaměřuje na psychickou stránku svého protagonisty. Carlo Levi pak nabízí dvojí pohled na italský jih, jednak jak ho vnímá on vzdělaný člověk ze severní části Itálie a jednak, jak lukánští obyvatelé vnímají jeho. Kinematografie se věnuje aktuálním tématům, zatímco próza se zabývá i časově staršími událostmi (Prokletá země, Metello), ale přesto v nich zachycuje realitu obyčejných lidí.

Tvorbu můžeme porovnat i z hlediska recepce. Film reaguje okamžitě, je zaměřen na širší publikum, a to i méně vzdělané. „Tento způsob pohledu na válku oslovoval čím dál širší okruh diváků.⁹⁷“ Navíc se rychleji šíří do zahraničí. „Snímek Řím, otevřené město dosáhl v Itálii kasovních rekordů a slavil úspěch i ve Francii a v USA.⁹⁸“ Film je specifický svou aktuálností a přístupností širšímu publiku. Je také daleko více otevřená zahraničním vlivům a novým prvkům a technikám, neboť v té době je stále ve fázi rozvoje a objevování nových technik. Italský neorealistický film tak byl ovlivněn převážně francouzskou, ale i americkou a sovětskou tvorbou. Dalším filmovým specifickým je, že na filmech se zpravidla podílí několik scénáristů, zatímco

97 Plazewski. Str. 203

98 Plazewski. Str. 203

prózu píše jediný autor. Neorealisticcká filmová tvorba často nejen zpracovává literární předlohy tohoto proudu, ale vyvíjí vlastní tvorbu a je na literatuře nezávislá. Často si také bere náměty ze skutečných událostí (Řím, otevřené město). Próza je oproti tomu velmi často založená na autobiografických prožitcích autorů (Viganò, Carlo Levi, Primo Levi, Pratolini, Pasolini atd.), tím pádem jsou protagonisté často spíše intelektuálové než obyčejní lidé. Próza tak lépe naplňuje požadavky neorealismu, že literatura má zprostředkovat skutečné prožitky společné tehdejší společnosti. Ve filmu je lépe zachycen pohled obyčejných lidí. Ve filmu se naopak více objevuje ideologie.

Celkově lze říct, že v obou oblastech se podařilo zachytit kýženou realitu, ale pohledů na nich je tolik, kolik samotných děl. Próza se vymanila ze své staleté tradice a dala prostor žánrům pro širší publikum a experimentovala s jazykovou stránkou a film se oprostil od žánru „bílých telefonů“. Každý z filmů či některá scéna z nich a próza či literární postava se staly symboly doby.

Resumé

Cílem této diplomové práce je komparativní analýza aspektů a poetiky neorealismu v italské literatuře a kinematografii. Práce porovnává jednotlivá díla rozřazená podle vybraných témat po obsahové a formální stránce a hodnotí, jak reflektují neorealistický směr a naplňují jeho cíle. Zaměřuje se na filmovou řeč a styl a literární naraci.

V teoretické části práce představujeme neorealismus celkově a dále ho dělíme na literární a filmový. V každé z oblastí představujeme jeho vývoj, věnujeme se základní periodizaci, a stanovujeme odlišnosti těchto dvou oblastí a vycházíme z tezí, že se neorealismus nejprve projevil v kinematografii. Pozornost věnujeme literárním a filmovým technikám a možnostem tehdejší doby, nezapomínáme na představení významných literárních a filmových časopisů. Věnujeme se jednotlivým autorům a pozastavujeme se zvláště u režisérů. Ve vybraných dílech máme v oblasti literatury k dispozici jednotlivá literární díla od různých autorů, zatímco v oblasti kinematografie disponujeme několika filmy stejného režiséra. Můžeme se proto hlouběji věnovat jejich filmovému stylu. Teoretickou část uzavíráme shrnutím důvodů, které vedly ke konci této epochy.

V praktické části se nejprve věnujeme počátkům tohoto směru především v kinematografii. Pro naši komparativní analýzu jsme si stanovili čtyři z hlavních témat neorealismu, které pokrývají literaturu i kinematografii. Na základě těchto témat jsme díla rozdělili a při jejich analýze jsme se zaměřili na jejich obsahové a formální vyjádření. Zvolená témata jsou špatné sociální podmínky, což je téma, kterému se autoři věnují velice často, a navíc se prolíná téměř celou neorealistickou tvorbou. Dále je to italský jih, do kterého silně zasahuje právě téma sociálních podmínek. Propojená jsou i další dvě témata, jimiž je partyzánský odboj a fašismus a antifašismus. Díla jsme porovnávali mezi sebou v rámci jednoho tématu a u některých děl i nad rámec tématu, pokud to bylo vhodné, a to jednak vzájemně a jednak z pohledu neorealistické poetiky.

Riassunto

L'obiettivo della tesi consiste nell'analisi comparativa degli aspetti e della poetica del Neorealismo nella letteratura e nel cinema italiano. La tesi compara le opere letterarie e cinematografiche divise secondo i vari temi sia sul livello del contenuto sia sul livello formale, valutando quanto esse riflettano le tendenze neorealistiche e compiano i suoi obiettivi. L'analisi si concentra su stile e linguaggio del cinema e sulla narrativa letteraria.

Nella parte teorica si è voluto presentare il neorealismo in generale e dividerlo in categoria letteraria e cinematografica. In ciascuna delle due categorie vengono presentati lo sviluppo, le caratteristiche e le differenze tra di esse. La tesi sostiene la supposizione che il Neorealismo abbia origine nel cinema. Ci si è voluti concentrare sulle tecniche e sulle possibilità letterarie e cinematografiche d'allora. Non vengono dimenticate oltre al resto le importanti riviste del Neorealismo. Inoltre vengono presentati gli autori dando spazio soprattutto ai registi. Tra le opere che sono state scelte per la tesi si dispone di opere letterarie di vari scrittori, invece in quanto alle opere cinematografiche si dispone di diversi film di vari registi, prestando molta attenzione al loro stile. La parte teorica si conclude con un riassunto dei motivi che hanno portato il Neorealismo alla fine.

Nella parte pratica per prima cosa ci si sofferma sulle prime opere di questa tendenza, soprattutto su quelle cinematografiche. Per l'analisi comparativa sono stati scelti quattro dei temi neorealistici più importanti che riguardano tutte e due le categorie. Le opere sono state divise in base a questi temi e l'analisi si concentra sulla rappresentazione sia formale sia dei contenuti. Il primo tema riguarda le condizioni sociali di cui spesso parlano gli autori e compenetra tutta la produzione neorealistica. In seguito si menziona la questione meridionale, anche questa collegata al tema delle condizioni sociali. Gli ultimi due temi collegati anche tra di loro sono la Resistenza ed il fascismo e antifascismo. Le opere vengono comparate nei limiti dei temi ed anche

oltre quando opportuno, sia mutuamente sia dal punto di vista delle poetiche neorealistiche.

Summary

This thesis is intended as a comparative study of aspects and poetics of neorealism in Italian literature and movie. This study compares single literary works and movies divided by selected themes based regarding their content and form and evaluates how they reflect the neorealistic tendency and fulfil his purposes. It is focused on cinematic language and style and on literary narrative.

The theoretical part introduces Neo-Realism in general and divides it in literary and cinematic fields. In both the literary and cinematic field the development of the tendency, basic periodisation, and differences are presented. The study sustain that the Neo-realism first appeared in cinema. Further, the theoretical part is focused on literary and cinematic techniques and alternatives and facilities of this period. Important literature and cinema magazines are presented The study is also focused on writers and mainly on directors since in literature our selected works are from different authors while in cinema we chose more movies from each director. That allows focusing more on the directors' style. The theoretical part is concluded by a summary of reasons that led to the end of this tendency.

The practical part of the thesis introduces the begin of Neo-Realism mainly in cinema. For the comparative analysis four of the main neorealistic themes were selected that cover literature and movies. I divided all the production by themes and by their analysis I focused on their content and form. The selected themes are poor social conditions that many authors pay attention to and this theme is present in almost all the neorealistic production. Next theme is Italian South that is very affected by the poor social conditons as well. The last two themes, Italian resistance movement and fascism and anti-fascism, are connected together as well. The literary works and movies are compared within their themes and some of them not only, when efficient . They were

compared first mutually and second with the neorealistic poetics.

Použitá literatura

Primární literatura

- Fenoglio, Beppe. *I ventitré giorni della città di Alba*. Milano: Einaudi 1983 (1952⁹⁹)
- Pratolini, Vasco. *Cronache dei poveri amanti*. Firenze: Vallecchi 1947; *Metello*. Milano: Mondadori 1963 (1955)
- Viganò, Renata. *L'Agnese va a morire*. Torino: Einaudi 1994 (1949)
- Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi 1946 (1945)
- Vittorini, Elio. *Uomini e no*. Milano: Mondadori 1990 (1945)
- Pavese, Cesare. *Prima che il gallo canti*. Torino: Einaudi 2003 (1949)
- Levi, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi 1965 (1947)
- Jovine, Francesco. *Terre del sacramento*. Torino: Einaudi 1976 (1950)
- Moravia, Alberto. *Racconti romani*. Milano: Bompiani 1963 (1954)

Filmy

- Antonioni: krátký film *Gente del Po* (1943), *N.U.* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949)
- Visconti: *Ossessione* (1943); *La terra trema* (1948); *Bellissima* (1951)
- Rossellini: *Roma città aperta* (1945); *Paisà* (1946)
- De Sica: *Ladri di biciclette* (1948); *Sciuscià* (1946); *Umberto D.* (1952)
- De Santis: *Riso amaro* (1949); *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950)

Sekundární literatura

- Bo, Carlo. *Inchiesta sul neorealismo*. Torino 1951
- Brunetta, G. Piero. *Il cinema neorealista italiano da «Roma città aperta» a «I soliti ignoti»*. Roma: Laterza 2009

⁹⁹ V závorce uvádíme rok prvního vydání, pokud se liší.

- Falchetto, Bruno. *Storia della narrativa neorealista*. Milano: Mursia 1992
- Gianetti, David. *Invito al cinema di Antonioni*. Milano: Mursia 1999
- Luperini, Romano. *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*. Roma: Laterza 1990
- Manacorda, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*. Roma: Editori Riuniti 1972
- Medici, Antonio. *Il neorealismo. Il movimento che ha cambiato la storia del cinema, analizzato, fotogrammi alla mano, nei suoi procedimenti tecnicoformali*. Audino 2008
- Pasolini, Pier Paolo. „Il cinema di poesia“ in *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti 2000
- Pelán, Jiří a kolektiv. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004
- Plazewski, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967
- Thompsonová, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny 2007

Internetové zdroje

<http://www.italica.rai.it/cinema>, 26.07. 2010

<http://it.wikipedia.org>, 26.07. 2010

Příloha I.

V této příloze představujeme plakáty celovečerních filmů.

Posedlost



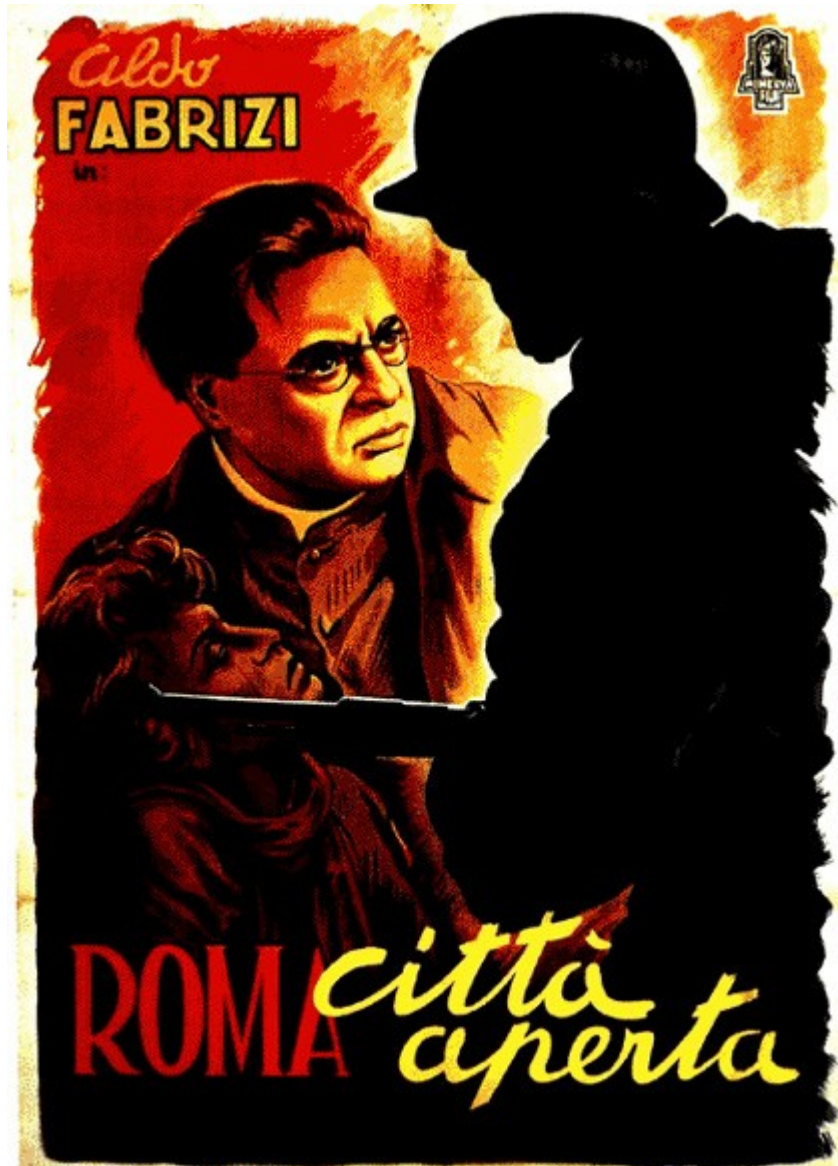
Země se chvěje



Nejkrásnější



Řím, otevřené město



Paisà



Zloději kol



Děti ulice



Umberto D.



Hořká rýže



Není míru pod olivami

