

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Magisterská diplomová práce

**POETIKA FILMŮ *DRAHÝ DENÍČKU A APRÍL*
V KONTEXTU TVORBY NANNIHO MORETTIHO**

Bc. Michaela Doubravová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní obor: Teorie a dějiny dramatických umění

OLOMOUC 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Poetika filmů Drahý deníček a Apríl v kontextu tvorby Nanniho Morettiho* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 21. dubna 2016

.....

Na tomto bych ráda poděkovala Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za věcné připomínky a trpělivost při vedení mé práce. Dále děkuji Evě Skříčkové, Claudii Zavaglini a Rubině Carancini, mým kamarádkám a učitelkám italštiny, díky kterým jsem začala objevovat italský jazyk a kulturu a bez nichž by tato práce nikdy nevznikla.

OBSAH

ÚVOD	6
Poetika filmu a možnosti jejího výzkumu	6
Nanni Moretti a jeho filmy v odborné literatuře	10
Poznámka k překladům z cizích jazyků	14
1. HISTORICKÝ KONTEXT TVORBY	17
1.1 Tvorba Nanniho Morettiho v širších obrysech	17
1.2 Nezávislá společnost Sacher Film	49
2. ANALÝZA NARATIVNÍ FORMY	53
2.1 Drahý deníčku	53
2.1.1 Syžet a fabule	53
2.1.2 Aspekty narace	62
2.2 Apríl	66
2.2.1 Syžet a fabule	66
2.2.2 Aspekty narace	70
2.3 Shrnutí: Dva filmy, jeden deník	71
3. ANALÝZA AUDIOVIZUÁLNÍHO STYLU	73
3.1 Drahý deníčku	73
3.1.1 Aspekty mizanscény	73
3.1.2 Rámování a střih	78
3.1.3 Zvuk	82
3.2 Apríl	84
3.2.1 Aspekty mizanscény	84
3.2.2 Rámování a střih	88
3.2.3 Zvuk	91
3.3 Shrnutí: Mezi realismem a stylizovaností	92
ZÁVĚR	94

PŘÍLOHY.....	97
Analyzované filmy.....	97
Segmentace syžetu.....	98
PRAMENY A LITERATURA.....	103

ÚVOD

Předmětem této diplomové práce je filmová tvorba italského režiséra, scenáristy a herce Nanniho Morettiho, především jeho autobiografické filmy z 90. let – *Drahý deníčku* (*Caro diario*, 1993) a *Apríl* (*Aprile*, 1998). Tyto dva filmy tvoří zvláštní etapu Morettiho tvůrčího vývoje. Autor v nich nadobro odkládá své alter ego jménem Michele Apicella, protagonistu většiny předchozích snímků, a sám se jako Nanni Moretti stává ústřední postavou svých dvou filmů, které mají formu osobního deníku. Posouvá tak svou typickou autobiografičností o úroveň výš.

V rámci výzkumu historicky daných podmínek, v nichž vybrané filmy vznikaly, se zaměřím také na produkční a distribuční činnost společnosti Sacher Film, kterou spoluzaložili Nanni Moretti a Angelo Barbagallo v 80. letech a která Morettimu umožnila značnou tvůrčí nezávislost.

Cílem předkládané práce je podrobná analýza režijní poetiky ve filmech *Drahý deníčku* a *Apríl* s přihlédnutím k dobovým souvislostem jejich vzniku a k ostatní filmové tvorbě Nanniho Morettiho. Poetiku vybraných filmů vymezím na základě rozboru narativních a stylistických prostředků a také sledování jejich vývoje napříč Morettiho filmografií. Teoretickým východiskem mého výzkumu bude koncept historické poetiky filmu podle amerického historika a teoretika filmu Davida Bordwella za přispění metodologie neoformalistické analýzy filmu, kterou Bordwell zčásti přejímá od své manželky Kristin Thompsonové.

Poetika filmu a možnosti jejího výzkumu

Poetikou ve vztahu k jakémukoliv uměleckému druhu rozumíme studium principů, na nichž jsou vystavěna umělecká díla, a efektů, které tato díla v určitých kontextech vyvolávají. Z této obecné definice vychází David Bordwell ve svých knihách *Poetics of Cinema*¹ a také *Ozu and the Poetics of*

¹ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. 512 s. ISBN 978-0-415-97778-4.

Cinema,² v níž prakticky aplikuje svůj teoretický koncept na tvorbu významného japonského režiséra.

Protože poetika sama o sobě nevytváří svébytnou kritickou školu, je třeba si zvolit konkrétní metodologii, s níž budeme ke studiu poetiky přistupovat. Výzkum poetiky v Bordwellově pojetí ve svém základu spočívá na filmové analýze, která bývá v jeho případě často označována jako neoformalistická, neboť se do značné míry (nikoliv však bez výhrad) inspiruje koncepty ruské formální školy. Neoformalistická filmová analýza je však vědeckým projektem především Bordwellovy choti, filmové teoretičky Kristin Thompsonové. Bordwell z ní ve své práci vychází pouze částečně a pojímá film jako jeden formální systém, v němž jsou formální a stylistické prvky vzájemně propojeny.

Tradiční poetika všech uměleckých médií rozlišuje formu, styl a tematiku jako samostatné oblasti zkoumání. Formalisté však v první polovině 20. století přehodnotili zažitý vztah mezi formou a obsahem. Zkoumali výhradně formu literárního díla, tedy bez ohledu na jeho obsah, kulturní souvislosti či společenské dopady.

Bordwell, zčásti navazující na východiska formalismu, chápe uměleckou formu jako organizující princip nikoliv obsahu, ale materiálů, čímž jsou v případě filmu myšleny nejen fyzické prostředky jako filmový pás či předměty před kamerou, ale také témata, styly a formy, kterých film jako umělecké dílo nabývá. Styl a tematika jsou tedy součástí formy v širším slova smyslu. Navíc autor zdůrazňuje, že není možné studovat kinematografii izolovaně od širšího života společnosti, protože filmy jsou formovány kulturou a samy kulturu zpětně ovlivňují.³

O filmu jako umělecké formě Bordwell píše v knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu (Film Art: An Introduction)*,⁴ na níž se podílela rovněž Kristin Thompsonová. Tato publikace, která již vyšla i v českém překladu, představuje základní vodítka pro analýzu filmu. Vyprávění jako prominentní

² BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. 1. vyd. London: BFI Publishing, 1988. 406 s. ISBN 0-85170-158-2.

³ BORDWELL, cit. 1, s. 23

⁴ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

filmové formě se Bordwell hlouběji věnuje v rozsáhlé studii *Narration in the Fiction Film*,⁵ v níž pracuje s pojmy fabule a syžet, převzatými přímo od ruských formalistů.

Poetika filmu podle Bordwella se soustřeďuje na dvě hlavní oblasti výzkumu. Za prvé je to analytická poetika, která hledá odpověď na otázku, jaké jsou principy, na nichž je film vystavěn a skrze něž dosahuje určitých efektů. Objektem zájmu analytické poetiky je tedy filmový narativ a audiovizuální styl filmu. Druhou oblastí je poetika historická, která zkoumá, jak a proč se dané principy objevily a změnily za konkrétních okolností.⁶ Stranou zůstává teoretická poetika, třetí možná perspektiva poetologického výzkumu, zabývající se stanovováním podmínek pro určitý žánr nebo skupinu děl.⁷ Souhrnně bývá Bordwellův přístup nazýván „historická poetika filmu“⁸ pro svůj důraz na historické pozadí produkce a spotřeby filmů. Klíčový je v jeho metodologii koncept norem, tedy pravidel, která jsou řízena konvencemi a která se v průběhu času proměňují v závislosti na nejrůznějších podmínkách.

Svůj výzkumný rámec poetiky Bordwell označuje zjednodušeně jako 6P – *particulars, patterns, purposes, principles, practices, processing* (později přejmenováno na *effects*).⁹ Každá jednotlivost (*particulars*) náleží k určitým vzorcům (*patterns*), kterých může být nekonečná řada. Vzorce jsou kladeny do popředí skrze záměry (*purposes*). Opakující se vzorce, prvky a jejich funkce tvoří pravidla (*principles*), nejčastěji v podobě již zmíněných norem. Záměry a pravidla jsou zakořeněny v aktivitách filmařů (*practices*), v jejich práci s nástroji a materiály. Poslední kategorie, tedy zpracování/efekty, bere v úvahu problematiku divácké recepce filmu. Bordwell pro ni vedle analytické a historické poetiky užívá samostatný termín poetika efektu. Ve své práci se zaměřím zejména na prvních pět jmenovaných aspektů utvářejících společně režijní poetiku filmu.

⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1. vyd. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 0-299-10170-3.

⁶ BORDWELL, cit. 1, s. 23

⁷ Tamtéž, s. 13

⁸ BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. In: PALMER, Barton R. (ed.). *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Georgia State Library Studies Number 3, s. 369-398. New York: AMS Press, 1989.

⁹ BORDWELL, cit. 1, s. 24

První velká kapitola bude věnována oblasti historické poetiky v užším slova smyslu. V jejím rámci se budu zabývat podmínkami, za jakých filmy *Drahý deníčku* a *Apríl* vznikaly, a jejich vlivem na výslednou podobu Morettiho snímků. Nejprve souhrnně popíši vývoj režisérovy filmografie, abych ozřejmila, na jaké tematické, narativní a stylistické vzorce snímky *Drahý deníčku* a *Apríl* navazují a jak se v nich dříve užívané vzorce proměňují. Významnou roli v produkčním procesu sehrála Morettiho nezávislá společnost Sacher Film, která produkuje a pod značkou Sacher Distribuzione také dříve distribuovala nejen snímky svého zakladatele, ale i dalších, zejména mladých italských filmařů. Vedle této společnosti Moretti založil ve svém domovském Římě vlastní kino nazvané Cinema Nuovo Sacher, v němž uvádí umělecky hodnotné filmy z celého světa. Filmařská práce a prostředí kinosálů jsou významnými motivy, které se objevují takřka ve všech Morettiho filmech.

Následující dvě kapitoly budou povahy ryze analytické. Členění analytické části práce se bude pro přehlednost držet rozlišení na narativ a styl filmu. Nejprve se tedy budu zabývat rozborem narativní struktury a poté rozborem audiovizuálního stylu filmů *Drahý deníčku* a *Apríl*, přičemž si budu všimnout kontinuity a vývoje jak stylistických, tak formálních prostředků napříč celou Morettiho filmovou tvorbou. Obě tyto složky se podílejí na utváření filmové formy, jak o ní píše David Bordwell.

Narace je vnímána jako proces, kterým film vybízí diváka ke konstrukci fabule skrze organizaci syžetu a stylistické vzorce. Základem narativní analýzy, která bude předmětem druhé kapitoly, je tedy podle neoformalistického přístupu rozbor vztahu mezi fabulí a syžetem. Ten je řízen třemi principy: narativní „logikou“ (obvykle kauzálními vztahy mezi událostmi fabule), časem a prostorem.

K prezentaci událostí fabule využívá syžet prvky audiovizuálního stylu. Styl filmu je tedy nezbytnou součástí narace a budu se jím zabývat ve třetí samostatné kapitole. Obrazová rovina filmového stylu zahrnuje aspekty mizanscény (tedy prostředí, kostýmy a líčení, svícení a především inscenování figur), dále práci kamery a střihovou skladbu. Vedle vizuálních

prostředků budu analyzovat také zvukovou složku vybraných filmů, včetně hudby, která má v Morettiho tvorbě zvláštní místo.

Nanni Moretti a jeho filmy v odborné literatuře

Většina odborné literatury, která se věnuje filmové tvorbě Nanniho Morettiho, je dle očekávání psána v italském jazyce. V této chvíli nejsou dostupné knihy ani původně česky psané, ani do češtiny přeložené. Vycházela jsem tedy výhradně ze zahraničních zdrojů. Výjimkou jsou texty z českých médií, které však obvykle nedosahují odborné úrovně, a proto mi posloužily jen v omezené míře.

Jednou z nejcitovanějších knih v odborném diskurzu je publikace nazvaná jednoduše *Nanni Moretti*, kterou napsal Flavio De Bernardinis, docent filmové vědy na Centro Sperimentale di Cinematografia a na univerzitě La Sapienza v Římě. O popularitě této rozsáhlé studie svědčí i fakt, že se dočkala vydání již páté edice. Původně vyšla v roce 1995 jako samostatně neprodejná příloha deníku *L'Unità* ve spolupráci s nakladatelstvím *Il Castoro*. Poté ji toto nakladatelství opakovaně vydávalo v rámci své ediční řady „*Il Castoro cinema*“. V roce 2001 uvedlo na trh třetí, upravené vydání, z něhož vycházejí i vydání následující. Já jsem měla k dispozici jak zcela první verzi,¹⁰ která končí filmem *Drahý deníčku*, tak zatím poslední, pátou z roku 2006,¹¹ která je rozšířená o několik dalších částí včetně kapitoly o snímku *Apríl*, což je pro mě nejpodstatnější, a obrazový materiál.

Na začátku obou vydání, jež mám k dispozici, jsou tematicky seřazené úryvky z rozhovorů s Nannim Morettim. Tyto úvodní kapitoly, které stojí na místě předmluvy, se liší jak názvem, tak obsahem. V prvním vydání jsou pod názvem *Come parli Nanni?*, což je parafráze jména Morettiho filmu *Come parli frate?*, seřazena témata od *Attori (Herci)* po *Ieri, domani (Včera, zítra)*, k nimž se režisér vyjadřuje. V nejnovější edici je tato část knihy nazvána *Tagli di Nanni (Útržky Nanniho)*, čímž pro změnu reaguje na kapitolu *Tagli, ritagli e*

¹⁰ DE BERNARDINIS, Flavio. *Nanni Moretti*. 1. vyd. Milano: Il Castoro, 1995. 144 s. (ISBN neuvedeno, příloha deníku *L'Unità* č. 32, 8. 2. 1995, ISSN 0391-7002).

¹¹ DE BERNARDINIS, Flavio. *Nanni Moretti*. 5. vyd. Milano: Il Castoro, 2006. 231 s. ISBN 88-8033-369-0.

copertine z filmu *Apríl*, a obsahuje zcela jiný výběr z rozhovorů. Tyto citace samotného Morettiho napomáhají ke správné interpretaci filmů, jejich formálních prostředků a sdělení, které se režisér skrze své filmy snaží předat divákům. Objasňují například význam statické kamery a upřednostňování vnitrozáběrového střihu či důvody, které Morettiho vedly k autoironii jako jednomu ze základních principů jeho filmů.

De Bernardinis se ve své knize zabývá kompletní Morettiho filmovou tvorbou do roku 2006, kdy byla vydána aktualizovaná edice, a důsledně ji zasazuje do souvislostí s Morettiho dalšími aktivitami na poli filmovém a politickém i do kontextu širšího socio-kulturního pozadí. Postupuje chronologicky od skromných poloamatérských počátků až po vyzrálější tvorbu. Kromě samotného rozboru a interpretace signifikantních narativních postupů a stylových prostředků věnuje pozornost okolnostem vzniku jednotlivých snímků, jejich účasti na významných filmových festivalech či jejich přijetí u kritiků a publika. Patřičný prostor je věnován také činnosti společnosti Sacher Film a souvisejícím Morettiho projektům. Pro lepší orientaci čtenářů jsou přímo do textu vloženy synopse všech analyzovaných filmů, v příloze je pak uveden soupis obsazení, tvůrců, základních technických údajů a ocenění.

Tato publikace představuje nejkomplexnější studii o tvůrčí osobnosti Nanniho Morettiho, s kterou jsem se setkala. Svým pojetím a značným důrazem na širší kontext tvorby se také nejvíce blíží historické poetice filmu, jak ji definoval David Bordwell.

Giuseppe Coco ve své knize *Nanni Moretti: Cinema come diario*¹² člení Morettiho tvorbu do několika etap podle charakteristických formálních a tematických prvků, respektive formálních a morálních aspektů, jak je sám nazývá. *Drahý deníčku* a *Apríl* tvoří (společně se *Synovým pokojem*) druhou tvůrčí fázi, pro niž je typická zejména dynamičtější kamera a méně problematická komunikace. Autor chápe Morettiho tvorbu jako jeden osobní deník o mnoha kapitolách, který završuje právě deníkový film *Apríl*. Odtud je odvozen název knihy – *Film jako deník*. S tímto názorem se ztotožňuji, a proto

¹² COCO, Giuseppe. *Nanni Moretti: Cinema come diario*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2006. 147 s. ISBN 978-8842492023.

jsem se rozhodla zabývat se filmy *Drahý deníčku* a *Apríl* nikoliv izolovaně, ale v kontextu ostatní Morettiho tvorby. *Synův pokoj* se podle Coca od zbytku tvorby velmi odlišuje a lze jej vnímat jako předzvěst nové etapy v Morettiho filmografii. Výklad končí stejně jako v případě předchozí knihy snímkem *Kajman*.

Coco se postupně zabývá všemi celovečerními filmy a krátce se pozastavuje i u dokumentu *La cosa* uvedeném v roce 1990. Podobně jako De Bernardinis provádí rozbor formálních a stylistických prostředků a všímá si jejich vývoje v čase, vnějšími okolnostmi se však zabývá jen v nezbytné míře. Své závěry Coco podkládá citacemi Morettiho, přičemž nejčastěji využívá rozhovoru, který s ním sám vedl a který je v úplnosti otištěn na konci knihy. V tomto rozhovoru je patrné, jak se interpretace kritiků či akademiků mohou rozcházet se záměry režiséra. Moretti například vyvrací autorovi knihy domnělou souvislost mezi závěrem filmu *Ecce Bombo*, který zachycuje ženu trpící schizofrenií, a psychickou nemocí Michela Apicelly v *Biance*. Později naopak upozorňuje na určitou souvislost mezi jeho postavami ve filmech *Mše skončila*, *Bianca* a *Sogni d'oro*.¹³ Všemi jmenovanými snímky se budu blíže zabývat později v přehledu Morettiho celovečerních filmů.

V příloze Cooovy knihy, která vyšla v edici Ricerca milánského nakladatelství Bruno Mondadori, jsou kromě do té doby nezveřejněného rozhovoru s režisérem zařazeny synopse dlouhometrážních filmů a glosář technických termínů, čímž autor vychází vstřícně laickému čtenáři a činí svůj výklad srozumitelnějším. Text je rovněž doplněn fotografiemi z filmů.

Nejnovější kniha, s níž jsem pracovala je kolektivní publikace *Nanni Moretti – Diario di un autarchico*,¹⁴ která vznikla pod vedením Simona Isoly, toho času šéfredaktora filmově-kritického časopisu *Close-Up*, a Lucy Lardieriho a vyšla ve filmové edici *Ciak si scrive/I protagonisti*. Tato kniha obsahuje osm kapitol, respektive samostatných studií od patnácti různých autorů. Prvních šest kapitol se zabývá obecnějšími tématy, jako je intimní a veřejná dimenze ve filmech Nanniho Morettiho, zvuk v jeho filmech či

¹³ Tamtéž, s. 111-122

¹⁴ ISOLA, Simone (ed). *Nanni Moretti – Diario di un autarchico*. Roma: Sovera Edizioni, 2012. 190 s. ISBN 978-8881249732.

společnost Sacher Film. Následují chronologicky seřazené analýzy jednotlivých snímků až po *Máme papeže!*, přičemž každý autor přistupuje ke svému objektu zájmu z trochu jiného hlediska.

Sila Berruti pojala rozbor filmu *Drahý deníčku* poměrně netypicky a začíná od konce, tedy kapitolou *Lékaři*, až poté se vrací na začátek. Postavu Pasoliniho vnímá jako duchovního průvodce po filmu, byť fyzicky nepřítomného, analogicky k Vergiliovi z Danteho *Božské komedie*. Pracuje také s dalšími odkazy na literární a filmová díla, jako je antický příběh o Odysseovi či Rossoliniho film *Stromboli*. Tento text je poněkud filozoficky laděný, avšak opírá se do jisté míry o narativní analýzu. Kapitola od Simona Ghelliho představuje pragmatičtější rozbor a zabývá se střetem soukromé a politické sféry jako základního formotvorného prvku ve filmu *Apríl*.

Vzhledem k tomu, že na knize spolupracovala řada autorů, je tato kniha spíše monografickou antologií různorodých textů než konzistentní analýzou Morettiho tvůrčího vývoje.

Vedle rozsáhlých knih, které se věnují Morettiho tvorbě jako celku, existuje také několik drobnějších publikací zaměřených na jeden konkrétní film. Federica Villa, vyučující filmové vědy na Univerzitě v Turíně, napsala podrobnou analýzu filmu *Drahý deníčku*, která vyšla knižně pod prostým názvem *Nanni Moretti – Caro diario*.¹⁵ Kromě analýzy ve formalistickém duchu obsahuje kniha soupis faktografických údajů o filmu, členění sekvencí na časové ose projekce, poznámky k okolnostem vzniku jednotlivých kapitol a synopse. Černobílá obrazová příloha vložená do středu knihy bohužel není konkrétně vztažena k textu, ačkoliv jej nepochybně ilustruje. Na konec je zařazen výběr z kritik jiných autorů.

Jedinou široce dostupnou publikací o Nannim Morettim v anglickém jazyce je *The Cinema of Nanni Moretti – Dreams and Diaries*¹⁶ z edice Directors' Cuts. Autorkami knihy jsou odborné asistentky Ewa Mazierska z University of Central Lancashire a Laura Rascaroli z National University of Ireland v Corku. Jejich práce se od ostatních liší zejména tím, že postupují

¹⁵ VILLA, Federica. *Nanni Moretti – Caro diario*. Torino: Lindau, 2007. 110 s. ISBN 978-8871806334.

¹⁶ MAZIERSKA, Ewa, RASCAROLI, Laura. *The Cinema of Nanni Moretti – Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press, 2004. 178 s. ISBN 1-903364-77-9.

v analýze Morettiho filmů nikoliv chronologicky, ale podle významných tematických okruhů.

V úvodu autorky souhrnně představují osobnost Morettiho včetně relevantních životopisných údajů. Stať je rozdělena na čtyři kapitoly, které se postupně zabývají problematikou autobiografie, rodiny, tragikomedie a existenciální ironie a nakonec politické angažovanosti. Každá kapitola začíná obecnější úvahou nad daným problémem, která zahrnuje například teorie autobiografie v umění či vývoj instituce rodiny v Itálii. Tyto obecné úvody, které nemají ve výše uvedených knihách obdobu, vsazují Morettiho filmy do širšího socio-kulturního kontextu a přibližují text k historicky pojaté poetologické studii.

V českém prostředí se o Morettim a jeho filmech příliš často nepíše. Dosud neexistuje česky psaná monografie, která by se uceleně zabývala tvůrčí osobností Nanniho Morettiho. Jelikož v akademickém diskurzu jsem žádné texty nenašla, hledala jsem zmínky v dalších zdrojích. V tištěných a internetových médiích se občas objeví recenze aktuálního filmu nebo jiný typ článku, který však vychází z publicistického, nikoliv odborného hlediska. Autorům takových textů často chybí přehled o Morettiho dosavadní tvorbě, takže se velice úzce zaměřují na daný film, aniž by jej dokázali včlenit do relevantního kontextu. Řada českých kritiků přirovnává Morettiho filmy k tvorbě Woodyho Allena, ale neuvádí konkrétní důvody svých tvrzení. Sám Moretti se od takového srovnávání distancuje. Publicistické texty, které představují jedinou reflexi Morettiho tvorby v českém jazyce, jsou sepsány níže v seznamu literatury.

Poznámka k překladům z cizích jazyků

Většina Morettiho snímků nebyla nikdy uvedena do běžné české distribuce, a proto v češtině nemají oficiální název. Výjimku tvoří pouze *La stanza del figlio* a *Habemus Papam*. Film *La stanza del figlio* vznikl v roce 2001 a v prosinci téhož roku se dostal do českých kin pod názvem *Synův pokoj*, kterého se budu držet i v této práci. V médiích se však objevuje také alternativní název *Pokoj mého syna*, pod nímž film vyšel na DVD s českým dabingem. *Habemus Papam*

z roku 2011 u nás vstoupil do distribuce v dubnu 2012. Původní název, který představuje známé latinské zvolání, byl doslovně přeložen do češtiny jako *Máme papeže!*. Ačkoliv jsem přesvědčena, že v tomto případě nebyl překlad (dokonce s vykřičníkem) nezbytný, budu v předkládaném textu užívat oficiální český název.

Názvy některých dalších filmů byly přeloženy do češtiny v médiích a na filmových festivalech. Například v roce 2012 se v programu Febiofestu objevila retrospektivní sekce „Pocta: Nanni Moretti“, v jejímž rámci bylo promítáno sedm nejvýznamnějších Morettiho filmů. Snímek *La messa è finita* (1985) je obecně znám pod názvem *Mše skončila*, ačkoliv je možné setkat se i s méně obvyklým překladem *Mše je skončena*. *Caro diario* (1993) se nejčastěji překládá jako *Drahý deníčku*, méně často se používá *Milý deníčku*. Filmová kritička a vystudovaná italianistka Eva Zaoralová použila v jednom ze svých článků pro zpravodajský server iDnes.cz, který je spřízněn s deníkem MF Dnes, dokonce ojedinělý název *Můj deník*.¹⁷ *Aprile* (1998) se uvádí jednoduše jako *Apríl*, výjimečně jako *Duben*. Jak vyplývá již z názvu práce, v tomto případě se budu držet obvyklých názvů *Drahý deníčku* a *Apríl*. O filmu *Il caimano*, který měl v zahraničí premiéru roku 2006, se v českém prostředí běžně píše jako o *Kajmanovi*.

Ostatní filmy bývají až na pár výjimek uváděny pod italskými názvy. Do této skupiny patří také krátkometrážní filmy, včetně těch úplně prvních – *La sconfitta* (1973), tedy doslova *Porážka*, a *Pâté de bourgeois* (1973), jehož název je slovní hříčkou. Vznikl spojením francouzských výrazů *pâté de fois gras*, což je i v Česku užívané označení pro paštiku z husích jater, a *épater le bourgeois* (česky „šokovat měšťáky“), který se 19. století stal manifestem dekadentních básníků. Moretti tak v duchu sociální kritiky vytvořil „buržoazní paštiku“.¹⁸ Název následujícího snímku *Come parli frate?* (1974),

¹⁷ ZAORALOVÁ, Eva. *Hlavní cenu z Cannes vyhrál Synův pokoj* [online]. iDnes.cz, 20.5.2001 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://kultura.idnes.cz/hlavni-cenu-z-cannes-ziskal-synuv-pokoj-fcx-/filmvideo.aspx?c=A010518_175106_filmvideo_kne.

¹⁸ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 42.

který lze považovat za středometrážní, přeložila Zaoralová ve svém článku pro filmový časopis *Film a doba* jako *Jak mluvíš, pátère?*.¹⁹

První dlouhometrážní film *Io sono un autarchico*, který Moretti natočil v roce 1976 ještě na amatérskou kameru Super8, bývá zpravidla uváděn pod originálním názvem. Ve výše zmíněném textu Zaoralové je opět přeložen doslovně jako *Jsem soběstačný. Ecce Bombo* (1978) a *Sogni d'oro* (1981) pak kritička přeložila jako *Ejhle Bombo* a *Zlaté sny*, ačkoliv tomuto italskému výrazu v češtině lépe odpovídá v běžné řeči užívané spojení „sladké sny“. Překlad všeobecně známého latinského slova *ecce* (které je v tomto případě vyslovováno italsky [eče], nikoliv [ekce]) považuji za zbytečné, stejně jako v případě *Habemus Papam*. Neboť název *Bianca* (1984) odkazuje k ženskému jménu, zůstává v češtině nezměněn. *Palombella rossa* (1989), poslední film s postavou Michela Apicelly, se překládá pouze zřídka, a to jako *Rudá palombella*, respektive *Rudý gól* či *lob*. Na Febiofestu byl jako jediný z výběru uveden pouze pod italským názvem.

Nejnovější film *Mia madre*, který měl v italských kinech premiéru 16. dubna 2015, se v českých médiích běžně objevuje pod názvem *Moje matka*. Do české distribuce se však tento snímek (alespoň zatím) nedostal.

Pro přehlednost shrnuji, jaké názvy filmů budu v následujících kapitolách používat. V případě celovečerních filmů to jsou tyto: *Io sono un autarchico*, *Ecce Bombo*, *Sogni d'oro*, *Bianca*, *Mše skončila*, *Palombella rossa*, *Drahý deníčku*, *Apríl*, *Synův pokoj*, *Kajman*, *Máme papeže!* a *Moje matka*. Krátkometrážní snímky, které jsou v českém prostředí méně známé, budu uvádět pod originálními názvy.

Jelikož většina odborné literatury, s níž v tomto textu pracuji, je zahraničního původu a její český překlad zatím není k dispozici, názvy knih jsou uváděny v původním jazyce, tedy v italštině a angličtině. Jedinou výjimkou je české vydání *Umění filmu* od Bordwella a Thompsonové. Doslovné citace z cizojazyčných textů jsem sama přeložila do češtiny.

¹⁹ ZA (ZAORALOVÁ, Eva). *Nanni Moretti*. *Film a doba*, roč. 34, 1988, č. 1, s. 49-50. ISSN 0015-1068.

1. HISTORICKÝ KONTEXT TVORBY

Než přistoupím k samotné analýze filmů *Drahý deníčku* a *Apríl*, nastíním v této kapitole vývoj Morettiho tvorby od jeho debutu, který za pomoci rodiny a přátel natočil roku 1973, až po zatím poslední film *Moje matka*. Budou mě zajímat proměny režijní poetiky v rovině formálních a stylistických prostředků, vývoj postav a motivicko-tematických prvků, ale také institucionální zázemí, v němž filmy vznikaly. Od v podstatě amatérských podmínek se Moretti během let dostal k nezávislé produkci, když v roce 1986 založil vlastní společnost Sacher Film. Činnosti této firmy budu věnovat zvláštní pozornost v druhé podkapitole. V nezbytné míře mě budou zajímat také informace o Morettiho osobním životě, které se odrazily v jeho filmech.

1.1 Tvorba Nanniho Morettiho v širších obrysech

Giovanni Moretti, ve světě filmu známý jako Nanni Moretti, se narodil 19. října 1953 v severoitalském městě Brunico, kde byli jeho rodiče pouze na dovolené, jinak žili v Římě, s nímž je spjat celý Morettiho život i jeho filmová tvorba. Otec Luigi Moretti byl univerzitní profesor řecké epigrafie a jako herec se objevil v několika synových filmech, například *Bianca* či *Palombella rossa*. Režisérova matka Agata Apicella, učitelka na gymnáziu, hrála samu sebe ve filmu *Apríl*. Její rodné příjmení si Nanni vypůjčil pro své alter ego. Smrt otce v roce 1991 a poté matky v roce 2010 měla vliv na Morettiho tvorbu, zejména na prožívání psychické bolesti a skrytou emocionalitu ve filmech *Drahý deníčku* a *Synův pokoj*.

Během středoškolských studií na klasickém gymnáziu se Nanni Moretti začal vážně zajímat o tři oblasti, které se později významně promítly do jeho tvorby: politika, film a vodní pólo. Jako hráč vodního póla se dokonce stal členem juniorského národního týmu. V té době se také podílel na činnosti mimoparlamentární levice, později však aktivní politiku opustil. Ačkoliv ve svých filmech (například ve snímku *Apríl*) často mluví o Italské komunistické

straně (Partito Comunista Italiano – PCI) a opakovaně ji volil, nikdy nebyl jejím řádným členem.

Po dokončení střední školy se Moretti snažil prorazit ve filmovém průmyslu. Nemohl se přihlásit na Centro Sperimentale di Cinematografia v Římě, protože neměl požadovaný univerzitní titul. Rozhodl se tedy učit se z praxe jako asistent režie, ale i v tomto případě byly jeho snahy neúspěšné. Nezbyvalo mu, než se pustit do natáčení na vlastní pěst. Ve dvaceti letech si proto koupil kameru Canon Super-8 za peníze utržené z prodeje své sbírky známek.

První tři krátké filmy natočil, jak již bylo zmíněno výše, za pomoci přátel ve vlastní produkci a distribuci. *La sconfitta* a *Pâté de bourgeois*, oba natočené roku 1973, byly poprvé promítány v sídle politické organizace Circolo Nuova Sinistra (Kroužek Nové levice) v římské čtvrti San Lorenzo a poté na festivalu Giornate del cinema (Dny filmu) v Benátkách. Snímek *Come parli frate?*, který vznikl o rok později jako parodie slavného italského románu *Snoubenci (I promessi sposi, 1827)* od Alessandra Manzoniho, měl premiéru v římském filmovém klubu L'Occhio, l'Orecchio, la Bocca. Právě síť alternativních kin, kterým se říkalo „cineclub“, dala Morettimu příležitost dostat své první filmové pokusy k divákům.

Kromě autorských filmů, v nichž Moretti působí současně jako režisér, scenárista, herec a producent, se příležitostně podílí i na filmech jiných režisérů. Ještě v 70. letech dostal malou roli ve snímku *Padre padrone* (1978) bratrů Paola a Vittoria Tavianiových, které Moretti považuje za jedny ze svých učitelů. Odmítli jej však přijmout jako asistenta režie, protože po zhlédnutí Morettiho krátkých snímků usoudili, že už je samostatným režisérem.

Společně se svým kamarádem Giorgiem Viterbem napsal Moretti scénář *Militanza, Militanza* o levicové mimoparlamentní skupině a poslal jej státní společnosti Italnoleggio. O rok později dostal zamítavou odpověď. Vzdal snahy proniknout do oficiálního filmového průmyslu a natočil svůj

celovečerní debut ve vlastní produkci, stejně jako dříve uvedené krátkometrážní filmy.²⁰

V prosinci roku 1976 měl Morettiho debutový celovečerní snímek *Io sono un autarchico* premiéru v římském cineclubu Filmstudio. Poprvé se zde objevuje Morettiho autobiografická postava Michele Apicella. Film vypovídá o neutěšené atmosféře v soudobé mladé generaci, vystihuje její celkovou deziluzi provázenou rozpadem mezilidských vztahů i profesních ambicí.

Michele Apicella se rozchází se svou ženou a syna si dočasně nechává ve své péči, ačkoliv pochybuje, že se o něj dokáže postarat. Je nezaměstnaný, každý měsíc dostává šek od svého bohatého otce. Podle svých slov musí nejprve dokončit univerzitu, ale nikdy ho nevidíme studovat. Mladý divadelní režisér Fabio, kterého hraje Morettiho kamarád Fabio Traversa, mezitím Michela přesvědčí, aby se zapojil do jeho avantgardního divadelního projektu. Nejenže se Michelovi nepodaří obnovit vztah s matkou svého syna, ale ani odvážná experimentální inscenace neskлízí úspěch.

Michelova manželka se jmenuje Silvia, stejně jako hlavní ženské postavy v *Ecce Bombo* a *Sogni d'oro*, ačkoliv jejich charakter se proměňuje a pokaždé je hraje jiná herečka, v tomto případě Simona Frosi. Silvia je také jméno Morettiho skutečné partnerky, dcery hudebního skladatele Luigiho Nona, která si zahrála samu sebe ve filmu *Apríl* a krátce se objevila také v první a poslední kapitole filmu *Drahý deníček*. V *Io sono un autarchico* mají Michele a Silvia malého syna Andreu, což je i jméno tragicky zesnulého mladíka ve filmu *Synův pokoj*. Už zde se tedy začínají rýsovat vnitřní souvislosti nejen mezi „apicellovskými“ filmy.

Moretti ve svém debutu předznamenává formální a tematické směřování své tvorby. Vyprávění je filtrováno subjektivním pohledem protagonisty a je vedeno spíše intuitivně. Vychází z autentického socio-kulturního prostředí, v němž se Moretti pohyboval. Postavy se potýkají s frustrujícími problémy v osobním i profesním životě, Moretti však jejich počínání líčí s humorem a ironickým nadhledem. Právě díky ironii a zejména

²⁰ Biografické údaje a informace o prvních filmech jsem čerpala z těchto zdrojů: DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 38-40; ISOLA, cit. 13, s. 12; MAZIERSKA, RASCAROLI, cit. 15, s. 2-4.

autoironii si jako filmař zachovává určitý odstup, přestože je součástí zobrazované generace. Moretti k této tvůrčí volbě říká: „*Ironie a distance jsou povinností: když mluvíme sami o sobě, jestliže se bereme příliš vážně, riskujeme, že se staneme směšnými.*“²¹ Ačkoliv Morettiho humorná nadsázka svádí k označení filmu za komedii, takové žánrové zařazení by bylo značně redukcující. V rovině stylu jsou charakteristické statické záběry, kamera se téměř nepohybuje. V tomto případě je to zřejmě dáno technickými limity, ovšem statický rám se stal Morettiho typickým stylovým prvkem.

Jak podotýkají mnozí kritici, už díky svému názvu působí snímek *Io sono un autarchico* jako hrdý manifest nezávislosti a alternativního natáčení filmů. Slovo autarkie (neboli soběstačnost) ve vztahu k režisérovi skutečně může evokovat autorskou nezávislost, ve vztahu k protagonistovi však musíme jeho význam chápat v jiných souvislostech. Apicella v tomto filmu není režisér, soběstačnost se tedy netýká jeho umělecké tvorby, ale osobní situace, jak potvrzuje Moretti: „*Autarkii zde rozumím emocionální a sexuální situaci člověka opuštěného manželkou, který se musí postarat o svého malého syna. Je tak trochu chlapec/otec. Můj film obsahuje scénu masturbace a název filmu přiznává tuto stránku jeho života.*“²²

Film měl u kritiky i diváků nečekaný ohlas, díky kterému byl z původního osmimilimetrového pásu zkopírován na v kinech běžný pás šestnáctimilimetrový a distribuován levicově orientovanou společností ARCI (Associazione Ricreativa Culturale Italiana) po celé zemi. Kromě toho Morettimu nabídli spolupráci na dalším filmu malé produkční společnosti Filmalpha a Alphabetafilm.²³ Mladému režisérovi se tak konečně podařilo proniknout do filmového průmyslu a navíc se proslavil po celé Itálii.

Za hranice se Morettiho jméno dostalo již s jeho prvním filmem produkovaným v profesionálním zázemí, tedy *Ecce Bombo* z roku 1978, který se stal populárním zejména ve Francii. Pro výše uvedené společnosti jej produkoval Mario Gallo. Z hlediska formálního a stylistického se tento film

²¹ DE BERNARDINIS, cit. 10, s. 4

²² MAZIERSKA, RASCAROLI, cit. 15, s. 50

²³ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 40

podobá *Io sono un autarchico*, technická úroveň je však o něco vyšší. Co se týče tematické roviny, je film *Ecce Bombo* velmi mnohohvrstevnatý. Rozvíjí mimo jiné „občanskou“ část předchozího snímku.²⁴

V debutovém filmu *Io sono un autarchico* měl Michele Apicella vlastní rodinu a bydlel ve svém bytě, ačkoliv neměl práci a nechával se živit otcem. Nicméně *Ecce Bombo* na tuto rodinnou situaci přímo nenavazuje. Apicella, tentokrát svobodný a bezdětný, žije stále se svými rodiči, podle všeho nepracuje a není schopen smysluplného vztahu se ženou. Vztahy v rodině jsou očividně napjaté, Michele nevychází dobře s matkou (Luissa Rossi) ani s otcem (Gluco Mauri) a cítí se až příliš zodpovědný za budoucnost své sestry Valentiny (Lorenza Ralli), což mezi sourozenci neustále vyvolává konflikty.

Michele a jeho tři kamarádi Goffredo (Piero Galetti), Mirko (Fabio Traversa) a Vito (Paolo Zaccagnini) spolu tráví dlouhé hodiny v baru a jsou znudění životem. Jednoho dne se rozhodnou založit sebeanalytickou skupinu pro muže, kterým se v Itálii říkalo „gruppo di autocoscienza“ a byly inspirovány obdobnými skupinami v rámci feministického hnutí. Během svých setkání kolektivně diskutují o různých tématech, která se jich dotýkají. Moretti sám byl v 70. letech členem takové skupiny, vycházel tedy – jako v mnoha jiných případech – z vlastní zkušenosti.²⁵

Mezitím si Apicella vyjde párkrát se Silvií (Susanna Javicoli), která pracuje u filmu, a rozebírá s ní bídný stav soudobé italské produkce. Jedná s dívkou pohrdavě a sobecky, takže jejich vztah je od počátku odsouzen k zániku. Později Michele svede Flaminií (Carola Stagnaro), manželku nového kamaráda Cesara (Maurizio Romoli), který se přidá ke skupině. Simona Frosi, jež hrála Silvií v předchozím filmu, se pod svým jménem Simona objevuje ke konci jako dávná přítelkyně.

Důležitou postavou tohoto filmu, která bývá mezi filmovými vědci častým předmětem kritických analýz, je Mirkova kamarádka Olga (Lina Sastri) trpící schizofrenií. Jejím předobrazem byla žena, kterou Moretti kdysi znal a která v určitém období svého života onemocněla zmíněnou psychickou

²⁴ Tamtéž, cit. 11, s. 48

²⁵ COCO, cit. 12, s. 111

poruchou. Giuseppe Coco interpretoval Olgu jako ztělesnění generačního neklidu. Moretti však jeho teorii vyvrací: „*Vidím ji jako příběh o člověku, který je nemocný. Bez jakékoliv mytizace oné nemoci.*“²⁶

Jako zásadní téma Morettiho filmografie se poprvé dostává do popředí vztah postav k masovým médiím, kromě filmu se zde objevuje televize a rozhlas. Zatím však nejsou média prezentována jako zrcadlo země.²⁷

Jak jsem již zmínila, po formální a stylistické stránce se Morettiho režijní poetika příliš nezměnila. Příběh nemá tradiční narativní strukturu, dá se říct, že je oddramatizovaný a poněkud fragmentární. Narativ je konstruován spíše horizontálně a v žádném bodě neusiluje o vytvoření napětí. Charakteristická je také atemporální perspektiva. Výrazným prvkem filmu je již typická ironie, satira, komika slovní i situační, přesto jej stejně jako v předchozím případě nelze žánrově označit za komedii. Herectví, zejména Morettiho, je často záměrně teatrální. Kamera je opět převážně statická s dlouhými záběry, prosazuje se vnitrozáběrová montáž.

Vincenzo Valentino se pokusil ve své studii osvětlit zvláštní název filmu *Ecce Bombo* na základě vlastních vzpomínek. Jako dítě totiž vyrůstal v římské čtvrti Prati, stejně jako Nanni Moretti. „(...) pamatuji si, že v 70. letech chodíval po ulicích pán s vozíkem, který prodával talíře a další předměty do domácnosti; když tento muž, kterému se říkalo Bombolo, protože byl bratrem známého římského herce Bombola, procházel kolem, tak aby oznámil svůj příchod dámám a upoutal pozornost, křičel opakovaně větu: „*Ecco, Bombolooo!*““²⁸ Tedy česky „je tu Bombolo“, přičemž „bombolo“ znamená doslova „soudek“. Moretti se prý o této zvláštní postavičce doslechl kdysi z vyprávění.²⁹

Ve filmu se objevuje podobná postava, která je tímto mužem zjevně inspirovaná. Starý pán jezdí na kole s vozíkem naplněným krámy kolem pláže v Ostii a křičí z plných plic: „*Ecce Bombo!*“ Slovo „bombo“ znamená v češtině „čmelák“ a zřejmě se i v tomto případě jedná o přezdívku. Toto zvolání, které mladíci přijali za motto své skupiny, je nicméně z hlediska významu vyprázdněnou frází. Titul *Ecce Bombo* tak v důsledku značí vztah postav

²⁶ Tamtéž, s. 113

²⁷ ISOLA, cit. 13, s. 71

²⁸ Tamtéž, s. 74

²⁹ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 7

k jazyku, který používají. Mazierska a Rascaroli vidí v tomto sousloví degradaci latinského rčení „ecce homo“, která odráží odloučení postav od reality, jejich frustraci a bezmocnost.³⁰

Následující film *Sogni d'oro* z roku 1981 produkoval Renzo Rossellini pro společnost Operafilm ve spolupráci s veřejnoprávní televizní stanicí Raiuno (dnes Rai 1). Distribuovala jej italská větev Gaumontu, jejímž ředitelem byl právě Rossellini. Ačkoliv Moretti obdržel za tento snímek Zlatého lva na Benátském filmovém festivalu, kde měl premiéru, následně film u diváků propadl a ani u kritiků si nevedl lépe.

Tímto snímkem Moretti výrazněji vnesl do své tvorby téma natáčení filmu a prostředí filmového studia. Proto bývá *Sogni d'oro* někdy přirovnáváno k filmu *Osm a půl (8½)* Federica Felliniho z roku 1963. Federico Magi dokonce připodobňuje Apicellu k Antoinovi Doinelovi, alter-egu Françoise Truffauta.³¹

Moretti alias Michele Apicella v *Sogni d'oro* vystupuje jako úspěšný režisér, kterého kritici považují za nejlepšího filmaře mladé generace. Na besedách pro veřejnost se však stále dokola objevuje tentýž muž v různých převlecích (Dario Cantarelli), který Apicellovy vyčítá, že je příliš intelektuální a že „hospodyně z Trevisa, lukánský dělník či abruzzský pastevec“³² jeho novátorskému filmovému jazyku neporozumí. „Nikdy tě nenapadlo natočit muzikál?“ říká ve svém posledním výstupu. Narážky na žánr filmového muzikálu se v Morettiho pozdější tvorbě opakují.

Apicella právě natáčí film *Freudova matka (La mamma di Freud)*, poněkud bizarní film o bláznivém muži (Remo Remotti), který žije se svou starou matkou (Miranda Campa) a věří, že je Sigmund Freud. Evidentně trpí oidipovským komplexem, jež pojmenoval a popsal skutečný Freud, a v jeho osobnosti se snoubí duše dospělého s duší dítěte. Je karikaturní a parodickou postavou, stejně jako jeho tvůrce Michele Apicella.

³⁰ MAZIERSKA, RASCAROLI, cit. 15, s. 25

³¹ ISOLA, cit. 13, s. 79

³² Treviso je město v severoitalském regionu Benátsko (italsky Veneto); historické území Lukánie (latinsky a italsky Lucania) odpovídá přibližně dnešnímu jihoitalskému regionu Basilicata; Abruzzo je region ve střední Itálii.

Mladý režisér sám žije s matkou (Piera Degli Espositi), postava otce se v *Sogni d'oro* nevyskytuje. Ačkoliv matka se snaží Michela při psaní scénáře nevyrušovat, neustále mu telefonují neodbytní bratři Nicola (Nicola di Pinto) a Claudio (Claudio Spadaro), kteří sní o kariéře u filmu a chtěli by se na novém snímku podílet jako asistenti režie. Nakonec vezme Apicella dvojici na milost a v jedné ze společných scén je zavede do cukrárny, kde se vyzná ze své slabosti pro sladké a zejména Sacherův dort, o němž bude ještě řeč.

Když zrovna není ponořen do práce, navštěvuje Michele svého kamaráda Gaetana (Alessandro Haber), režiséra v depresi, který už šest let nenatočil žádný film a je producenty opakovaně odmítán, stejně jako řada dalších zhrzených filmařů. Tato postava rovněž přispívá k utváření obrazu nesnadné filmařské práce.

V sídle produkční společnosti se Apicella setkává s konkurenčním režisérem Gigiem Ciminem (Gigio Morra), kterého považuje za svého úhlavního nepřítele. Jeho tvorbou Apicella pohrdá, protože mu připadá povrchní. Zatímco se Cimino pouští do natáčení svého nového, sotva druhého filmu, konkrétně muzikálu o studentském povstání proti válce ve Vietnamu, Michele prožívá tvůrčí krizi. Svou frustraci si pak vybíjí nejen na hercích a štábu, ale i doma na matce.

Rivalita dvou režisérů vyvrcholí groteskní soutěží v různorodých dovednostech, která se odehrává v televizním vysílání za účasti hlasujících diváků. Tato surrealistická sekvence je ukázkou Morettiho (sebe)ironického mistrovství. Během jedné z disciplín zpívá Apicella falešně, avšak sebevědomě popěvek: „*Sogni d'oro, sogni d'oro...*“ Tragikomický souboj, v němž nakonec zvítězí Cimino, se však zřejmě uskuteční jen v Michelově hlavě. V tuto chvíli už je obtížné rozeznat realitu od pouhých představ.

Zvláštní narativní linii tvoří sny, které daly filmu jméno (byť v ironickém smyslu, protože rozhodně nejsou sladké). Ve svých snech je Michele učitelem literatury zamilovaným do své studentky Silvie, která jej ovšem kritizuje za jeho chladný a rezervovaný přístup k výuce. Michele, jenž svým zjevem i chováním předznamenává sám sebe ve filmu *Bianca*, se stane dívkou posedlý a pronásleduje ji. Postupně propadá čím dál hlubšímu

šílenství a s úpadkem mysli se mění i jeho vzhled, až se nakonec transformuje v monstrum v podobě vlkodlaka.

Michele Apicella je ve filmu rozpolcený do dvou osobností. První z nich, Apicella-režisér, představuje racionální stránku člověka a jeho každodenní existenci. Apicella-učitel, který se objevuje ve snech, je inkarnací nemoci, bolesti a strachu. Ve svých snech se Michele neskrývá za ironii, prožívané zoufalství je skutečné. Podle Coca odpovídá duplicita Apicelly-režiséra a Apicelly-učitele v jediné osobě vztahu Moretti-Apicella.³³

Postava Apicelly není v žádném smyslu sympatická a Moretti úmyslně zabraňuje divákovi se s ní ztotožnit. K pojetí své postavy říká: *„Jaká nuda všechny ty příběhy vyprávěné v první osobě, kde jsou zobrazeny postavy jako bezelstné a pozitivní, v mírné krizi, ba i trochu komické, okamžitě usilující o vyvolání identifikace ze strany publika. Naopak v Sogni d'oro je moje postava násilnická, hysterická, urážlivá, pedantská, ješitná, fanatická, majetnická...“*³⁴ Na podobném principu konstruuje charakter Michela i v následujícím filmu *Bianca*.

Narativní struktura filmu je velmi spletitá. Prolíná se v ní Michelův soukromý život (zejména soužití s matkou), profesní život (tedy natáčení filmu o „Freudovi“) a sny. Snění je zpočátku jasně odlišitelné, později snové výjevy vpadají do reality náhle, bez narativního pretextu.

Ačkoliv téma natáčení filmu se může zdát jako nosné, skutečný význam *Sogni d'oro* leží pod jeho povrchem. V jednom rozhovoru Moretti říká: *„Sogni d'oro není film o filmu a už teprve ne o mukách umělce ve tvůrčí krizi. Mluví o něčem jiném; ale kdo se předem rozhodl, co uvidí, ten si toho nemůže všimnout. V tom filmu je utrpení a bolest, ale to se netýká filmování, to se týká života.“*³⁵

Již zmíněný film *Bianca* vyprodukovala v roce 1984 mainstreamová společnost Faso Film Achilla Manzottiho ve spolupráci s Reteitalia, společností založenou Silviem Berlusconiem. Na scénáři k filmu se vedle

³³ COCO, cit. 12, s. 22

³⁴ DE BERNARDINIS, cit. 10, s. 6

³⁵ COCO, s. 21

režiséra podílel Sandro Petraglia, poprvé není Moretti jeho jediným autorem. Na rozdíl od předchozích filmů, které poskytovaly značný prostor herecké improvizaci, je *Bianca* založená na pevném scénáři. Moretti v něm svérázným způsobem používá žánrové konvence thrilleru a propojuje je se svým typickým surrealismem. Do velké míry si také pohrává s diváckým očekáváním.

Michele Apicella je zde učitelem matematiky, kterého právě přeložili do školy „Marylin Monroe“. Název není jedinou zvláštností této školy. Například sekretář Edo (Mario Monaci Toschi) je analfabet, ale dokáže z hlavy provést neuvěřitelné matematické operace, psycholog (Luigi Moretti) slouží učitelům místo studentům a při výuce se používá jukebox.

Z terasy bytu, do něž se nově přestěhoval, Michele často sleduje své sousedy Auroru (Enrica Maria Modugno) a Massimiliana (Vincenzo Salemme), kteří se neustále hádají. Flavio De Bernardinis i Simone Isola vidí v Michelově voyeurství jasný odkaz na Hitchcockovo *Okno do dvora* (1954).³⁶ Doma si Apicella vytváří jakousi kartotéku, do níž si ukládá fotografie a informace o svých známých, například o svých přátelích z dětství Marii (Margherita Sestito) a Ignaziovi (Claudio Bigagli), kteří se k Michelově nelibosti chtějí rozejít, ale i o nových susedech. Při získávání materiálů se neváhá vloupat do cizího bytu. Je posedlý dokonalostí nejen ve svém životě, ale především v životech svých blízkých. Vše se musí řídit přísnou logikou, stejně jako v matematice.

Krátce po Apicellovi nastoupí do školy mladá francouzštinářka Bianca, kterou ztvárnila Laura Morante, představitelka Silvie v *Sogni d'oro*. Tentokrát to ovšem není Silvia, ale právě Bianca, s níž Michele naváže milostný vztah. Tato žena pro něj představuje reálnou možnost štěstí, Michele ji však nedokáže přijmout, bojí se změny. Absolutní štěstí podle Michela neexistuje, je nedosažitelné, vždycky se nakonec vrátí bolest a utrpení. Proto se s Biancou raději rozejde, aby se vyhnul zklamání v budoucnu. V jedné ze společných scén si Michele a Bianca dávají ikonický Sacherův dort.

³⁶ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 77; ISOLA, cit. 13, s. 86

V *Biance* se opakují určitá témata z předchozích filmů a jsou ještě silněji akcentována. Pomineme-li například známou scénu s obří sklenicí nutelly, která opět připomíná Michelovu (potažmo Morettiho) slabost pro sladkosti a současně představuje odlehčení atmosféry filmu v podobě Morettiho parodické komiky, dostávají se do popředí závažnější témata. Psychická nemoc a bolest, které se zhmotnily v Olze z *Ecce Bombo* a snovém Michelovi ze *Sogni d'oro*, jsou zde dotaženy do krajnosti. Michelova zjevná schizofrenie a patologická touha po absolutní dokonalosti vede k trojnásobné vraždě, k níž se mladý učitel dobrovolně a chladnokrevně přizná policii. Úkladná vražda Aurory, která byla svému muži nevěrná, Marie a Ignazia se odehraje mimo syžet, takže divák zprvu nemá důvod Apicellu podezřívát a právě v tom se nejvíce projeví Morettiho manipulace s diváckým očekáváním.

Na policejní stanici Apicella své činy obhajuje: *„Zklamali mě. Přátelé tě můžou zklamat, normální lidé ne. Mám rád šťastné páry. Pomáhám jim, směřuju je na správnou cestu, dávám jim rady. Ale ne když dělají takové hloupé chyby. Začnou si lhát, potom se rozejdou, potom se k sobě vrátí, ale je příliš pozdě, protože už jsou zranění a zlí. A tak je víc nechci vidět!“* Jiným slovy absolutní láska nepřipouští omyly. V závěrečné scéně přiznání už vypadá značně fyzicky sešlý, podobně jako na konci *Sogni d'oro*. Michelův poslední výrok, když jej odvázejí do vězení, zní: *„Je smutné umřít bez dětí.“* Tím odkazuje nejen sám k sobě, ale také ke svým obětem. Ačkoliv v *Biance* Apicellovy rodinné vztahy nehrají roli, objevuje se zde stejně jako v mnoha dalších Morettiho filmech motiv hledání ideální lásky a rodinného zázemí. Michele je pozorovatelem mezilidských vztahů a jejich samozvaným soudcem. A ti, kdo neodpovídají jeho idealizaci, musí být bez milosti odstraněni.

Zatímco v *Sogni d'oro* byly sny a realita většinou jasně rozlišitelné, v *Biance* hranice mezi nimi splývají. V předchozím filmu bylo Michelovo jednání ve snových sekvencích čistě emocionální, nyní se však transformovalo v racionální šílenství, jež je prezentováno v realistickém modu. Z toho vyplývá všudypřítomné napětí mezi skutečností a snem. Nakonec divák není ochoten uvěřit, že vcelku sympatický Michele je vrah, a doufá, že to byl všechno pouhý sen.

Hned v následujícím roce natočil Nanni Moretti svůj poslední snímek v rámci konvenčního filmového průmyslu. Film *Mše skončila*, který byl oceněn Stříbrným medvědem na Berlinale v roce 1986, produkoval opět Alessandro Manzotti a scénář k němu napsal Moretti společně se Sandrem Petragliou. Autorem původní hudby je v tomto případě Nicola Piovani, který se podílel i na následujících filmech. Dosud Moretti spolupracoval pouze s Francem Piersantim, k němuž se vrátil později se snímkem *Kajman*. Přestože protagonista se tentokrát nejmenuje Michele Apicella, tematicky film *Mše skončila* navazuje na své předchůdce.

Moretti hraje mladého katolického faráře dona Giulia, kterého Coco identifikuje jako následovníka Apicelly, přesněji řečeno jako Apicellu převlečeného za kněze.³⁷ Don Giulio se na první pohled liší od předešlých Morettiho inkarnací uhlazenějším zevnějškem, hladce oholenou tváří a samozřejmě kněžským rouchem. Nicméně režisér záměrně ustavuje pojítka s předchozími filmy, jejich motivy a postavami. Když don Giulio na začátku filmu oddává Silvii a Alessandra, říká, že Silvii zná již dlouhou dobu, čímž poukazuje na spojitost s Michele Apicellou, jehož partnerky zpravidla nesly toto jméno. Navíc jeho sestra se jmenuje Valentina, stejně jako Apicellova sestra v *Ecce Bombo*.

V úvodních minutách filmu je Giulio přeložen z odlehlého ostrova Ventotene v Tyrhénském moři na předměstí Říma, kde je nablízku své rodině a přátelům z dětství. Návrat do rodného města odstartuje ve zprvu vyrovnaném a usměvavém muži hlubokou osobní krizi. Moretti ztvárňuje dona Giulia velmi civilně, prezentuje ho především jako normálního člověka se všemi jeho city, zvyky a problémy.

Na rozdíl od skeptického Apicelly v *Biance* don Giulio věří, že existuje univerzální láska, ačkoliv svět kolem něj se tak ani v tomto případě neprojevuje. Giuliova sestra (Enrica Maria Modugno) chce opustit svého snoubence, navíc se bratrovi přizná, že je těhotná a hodlá jít na potrat. Otec (Ferruccio De Ceresa) má o mnoho let mladší milenkou, Valentinu

³⁷ COCO, cit. 12, s. 46

kamarádku, k níž se chce odstěhovat, a matka (Margarita Lozano) upadne do deprese, která ji dovede až k zoufalé sebevraždě. K rodinným problémům se přidávají další a další problémy přátel. Don Giulio se ocitne spíše v roli psychoterapeuta a snaží se svým blízkým pomoci najít východisko z obtížné situace, ale ti o jeho pomoc nestojí. Moretti v určitém smyslu přirovnává dona Giulia k Michelovy z *Bianky*, ačkoliv na první pohled jsou to dvě zcela rozdílné postavy: „*V jedné scéně, když se sestra vzdaluje, vidíme dona Giulia rozbít pěstí skleněnou tabulku, jako by chtěl zničit tuto realitu, kterou neakceptuje. Ale na rozdíl od Michela z Bianky, s nímž má mnoho společného, don Giulio se snaží přijmout, že realita je komplikovanější než jeho touhy a než jeho schémata.*“³⁸

Ideální rodina, kterou Michele v *Biance* pozoroval z terasy, je zde ztělesněna rodinou bývalého faráře Antonia (Eugenio Maciari), Giuliova přítele a předchůdce, který opustil kněžský úřad kvůli milované ženě. Představuje oázu klidu, kam si chodí don Giulio odpočinout a načerpat síly, klidu, který ve vlastní rodině nenachází.

Moretti ve filmu *Mše skončila* dále rozvíjí většinu klíčových témat své tvorby, s výjimkou politiky. Pracuje s obvyklým tématem rodiny a jejích proměn, bezstarostností dětství či významem vzpomínek. Návrat do rodného domu v Giuliovi vyvolá vzpomínky na dětství, s nimiž se musí konfrontovat, na krásné časy, které se už nevrátí. Zbyla jen tíživá, komplikovaná současnost, v níž už si nevystačí s dětsky naivním černobílým rozdělením světa na dobré a zlé.

Důležitým motivem, který se znovu objevuje v aktuálním filmu *Moje matka*, je vyrovnání se se smrtí matky. Don Giulio jako první z Morettiho postav neskryvaně před diváky pláče, když se v myšlenkách vrací do svého dětství a přehrává si chvíle strávené s matkou. V důsledku náhlé ztráty matky Giulio a Valentina znovu najdou cestu jeden k druhému.

Morettiho ironický komentář společenské situace, typický pro předchozí filmy, se změnil v nelítostnou sociální kritiku. Komická nadsázka a tendence k parodii či satíře v tomto snímku nemají místo. Narativní struktura filmu je mnohem sevřenější a tím pádem také klasičtější, než je u Morettiho

³⁸ DE BERNARDINIS, cit. 10, s. 7

zvykem. Stylistické pojetí přechází v rovině kamery i střihu od strohého výrazu k větší expresivitě. Podle De Bernardinise představuje *Mše skončila* cézuru v Morettiho filmové tvorbě, a to ve smyslu odpoutání se od sledování výhradně hlavní postavy, která měla do nynějška sklony k egoismu.³⁹

V závěru filmu se odehrává svatba Giuliova přítele Cesara (Roberto Vezzosi), který se ještě nedávno chtěl z nejasných pohnutek stát knězem. Na konci svatebního obřadu don Giulio oznámí své rozhodnutí odejít na misii do Ohňové země a poté uzavře svůj monolog obligátními slovy: „*Mše skončila, jděte v pokoji.*“ Když se don Giulio otočí k odchodu, rozezná se píseň *Ritornerei* (česky „vrátíš se“) od Bruna Lauziho, jako by svým textem reagovala na farářovo rozhodnutí opustit znovu rodné město. Farář se ještě jednou ohlédne a sleduje, jak svatební hosté vstávají z lavic a v párech tančí do rytmu hudby. Tato scéna představuje spíše toužebné přání než realitu. Ovšem Giulio se slzami v očích se usmívá a zdá se, že dosáhl smíření.

V roce 1989 Moretti uvedl film *Palombella rossa*, kde se naposledy objevil jako Michele Apicella a ve kterém propojil své dva velké zájmy – vodní pólo a politiku. Tato dvě témata jsou přítomna už v názvu filmu, v němž se snoubí červená barva jako symbol komunismu a sportovní výraz „palombella“, který znamená lobovanou střelu. Snímek vznikl již v produkci Sacher Filmu, jehož činnosti se budu podrobněji věnovat v následující samostatné podkapitole.

Michele, předseda strany PCI a hráč vodního póla za tým Monteverde, se nechá za volantem rozptýlit dětmi, v důsledku nepozornosti havaruje a ztratí paměť. Trenér (Silvio Orlando) a spoluhráči Michela vyzvednou a zamíří společně autobusem na Sicílii, kde mají hrát rozhodující zápas ligy proti týmu Acireale. Většina filmu se odehrává na bazéně, kde se Apicella snaží mezi hraním póla zrekonstruovat svou identitu. V jednom z prvních záběrů na závodní bazén plavou na hladině kolem Apicelly reklamní poutače na různé sladkosti a zákusky, což je u Morettiho častý motiv, který nyní můžeme chápat také jako odkaz na název jeho produkční společnosti.

³⁹ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 92

Průběh zápasu, který slouží pouze jako narativní pozadí filmu, přerušují Michelovy vzpomínky, které se usilovně snaží vylovit z narušené paměti, rozhovor s novinářkou (Mariella Valentini) či kamarádem ze školních let (Fabio Traversa), setkání s dcerou Valentinou (Asia Argento), tisková konference komunistické strany, záběry z Morettiho prvních krátkometrážních snímků nebo také film *Doktor Živago* (1965) od Davida Leana, který běží v televizi v baru. Michelova ztráta paměti je v narativu opodstatněná. Nechce být tím, za koho jej lidé považují, naopak se snaží najít sám sebe, svou identitu, a často se nedokáže ztotožnit s vlastní historií. Z hlediska diváka je obtížné, ne-li nemožné rozeznat, co je ještě skutečnost a co už pouhá Apicellova představa. To však není pro pochopení naléhavého sdělení tohoto filmu podstatné.

Moretti často ve své tvorbě vypráví sám o sobě, aby se dotkl univerzálních témat. Upozorňuje na úpadek jazyka a komunikace v médiích, politice a společnosti obecně. Michelův/Morettiho vztah k jazyku se konkretizuje například v rozhovoru s novinářkou, která s oblibou používá anglicismy. Michele na ni křičí, nesynchronně s obrazem: „*Jak to mluvíš! Jak to mluvíš! Slova jsou důležitá!*“ Označuje jazyk za podstatu lidské identity, když jinde říká: „*Kdo mluví špatně, myslí špatně a žije špatně.*“

Kritizuje současně politickou i mediální rétoriku, jež se vzájemně ovlivňují. Byla to právě deformace jazyka, která zavedla PCI do slepé uličky. Apicellovi se v hlavě vybaví tisková konference, kde se jako předseda strany snaží odpovědět na otázku, co dnes znamená být komunistou. V posledním záběru této vzpomínky začne spontánně zpívat skladba *E ti vengo a cercare* od Franca Battiata, jejíž název se dá přeložit jako „přicházím tě hledat“. Tato píseň je bezprostřední reakcí na položenou otázku. V závěru filmu jede Michele autem domů se svou dcerou a v návaznosti na předcházející rozhovory sám pro sebe komentuje nesnadné postavení komunistické strany v soudobé společnosti: „*Jsme stejní jako ostatní, ale jsme jiní!*“ Tentokrát je to jeho vlastní zoufalé rozčilení, kvůli němuž opět havaruje.

Tento film je mnohovrstevnatější než všechny ostatní v Morettiho filmografii a má výrazně vertikální strukturu. Hranice mezi realitou, vzpomínkami a sny jsou velmi rozostřené, imaginární scény vpadají do

reality bez upozornění. Michelovy vnitřní představy se materializují ve vnějším světě a vytvářejí tak surreálné situace. Časová rovina syžetu je značně fragmentární a budí dojem atemporality, která Michelovy například umožní vylézt v klíčovém okamžiku zápasu z bazénu a jít se s ostatními hráči podívat na závěr *Doktora Živaga*. Stejně tak fragmentarizován je i prostor, ačkoliv přítomná linie syžetu se celá odehrává v prostředí plaveckého bazénu. *Palombella rossa* se od dosavadních filmů liší nejen po stránce narativní, ale také stylistické. Objevují se netypická expresivní zpomalení obrazu či zvuku, případně jejich asynchronizace. Herectví je stejně jako dosud do určité míry stylizované, s přímými pohledy do kamery.

Podle Morettiho je *Palombella rossa* zřejmě jeho nejméně realistickým filmem, ovšem autobiografický a politicko-kritický diskurs je v něm akcentován o to silněji. Režisér k pojetí filmu dále říká: „(...) zvolil jsem amnézii, protože se mi zdálo – toho jsem si byl vědom na začátku filmu – zdálo se mi vhodné použít tuto lest, abych vyprávěl o ztrátě paměti italské levice a celé italské společnosti; ale – jedna věc, kterou jsem si uvědomil později, když jsem přemýšlel – snad jsem vyprávěl o postavě bez paměti (Michelu Apicellovi bez paměti) také proto, že jsem se jako režisér snažil vytvořit jinou postavu, takže jsem chtěl udělat z mé postavy tak trochu tabulu rasu.“⁴⁰ V následujících filmech z 90. let už se tedy neskrývá za své alter-ego, ale vystupuje sám za sebe jako Nanni Moretti, přičemž stále vypráví o obdobných autobiografických tématech, obvykle se sociálně-kritickým podtextem.

Film *Drahý deníčku*, který je společně s *Aprílem* hlavním objektem mého zkoumání, měl světovou premiéru 12. listopadu 1993 a v následujícím roce za něj Moretti posbíral celou řadu ocenění, z nichž nejvýznamnější je v mezinárodním měřítku cena za nejlepší režii z Filmového festivalu v Cannes a nominace na Zlatou palmu, hlavní cenu festivalu. Jelikož se budu jmenovanými dvěma filmy podrobněji zabývat v samostatných kapitolách o narativu a stylu, v této části práce se pokusím zařadit tyto filmy do kontextu Morettiho tvorby zejména po stránce motivicko-tematické a obsahové.

⁴⁰ COCO, cit. 12, s. 60

Následující text tedy zatím zůstává v popisné rovině, je jakousi rozšířenou synopsí či popisem děje, který mi později poslouží jako opora při segmentaci syžetu a hlubší analýze formální struktury filmu. Totéž platí pro další blok, věnovaný *Aprílu*.

Snímek *Drahý deníčku* se liší od všech svých předchůdců nejen zásadní proměnou hlavní postavy, která ještě více akcentuje typickou autobiografičnost, ale také deníkovou formou rozčleněnou do tří nezávislých kapitol, které se jmenují *In Vespa (Na Vespě)*, *Isole (Ostrovy)* a *Medici (Lékaři)*. Každá z kapitol trvá přibližně třicet minut a má uzavřený děj. Vertikální struktura narativu, nejvýrazněji patrná v předcházejícím filmu *Palombella rossa*, se zde mění ve strukturu horizontální, která zdůrazňuje plynutí času, nikoliv prostorovou dimenzi filmu.

Původně Moretti zamýšlel natočit deníkový film o šesti až sedmi epizodách po zhruba desíti či patnácti minutách. Kapitola *Na Vespě* měla být zpočátku samostatným snímkem, jehož námět se zrodil v srpnu 1992: „Říkám Angelovi, že mám v úmyslu natočit krátkometrážní film – sebe, jak jezdím na Vespě po ulicích Říma – krátký film, který by se promítal exkluzivně v kinosále, který jsme ve městě otevřeli, Nuovo Sacher. Na podzim jsme museli zařadit do programu *In the Soup* od Alexandra Rockwella, a říkám Angelovi, že bychom mohli uvést tenhle krátký film jako doplněk programu.“⁴¹ Potom ale přišly další nápady a nakonec vznikl film o třech kapitolách.

První kapitola *Na Vespě* začíná tichým záběrem na deník, do nějž si Nanni právě zapisuje: „*Drahý deníčku, je tu jedna věc, kterou dělám nejraději ze všeho!*“ A tato věc se v následujícím záběru materializuje za doprovodu hudby – Nanni jezdí prázdnými ulicemi Říma na svém skútru značky Vespa,⁴² jako by tančil do rytmu písně *Batonga* beninské zpěvačky Angélique Kidjo, první z Morettiho osobitého výběru hudby. Město je v létě vylidněné a kina jsou zavřená – komentuje Nanni ve voice-overu – nebo promítají úpadkové filmy a nevalnou domácí produkci. Nanni si zajde do kina na jeden z italských filmů.

⁴¹ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 12

⁴² Vespa je v Itálii synonymem pro skútr (v tomto smyslu psáno též s malým počátečním písmenem), proto je název kapitoly „Na Vespě“ všeobecně srozumitelný.

Poté pokračuje v projížděce, prohlíží si domy a říká, že to je věc, která jej baví ze všeho nejvíc, zvláště v jeho oblíbené čtvrti Garbatella se starou zástavbou. Vyjadřuje přání bydlet se svou partnerkou Silvií v podkrovní některého z domů a právě v jednom takovém podkrovním bytě dvojice skutečně bydlela. Odehrávala se v něm poslední kapitola tohoto filmu a následující film *Apríl*.

Nanniho největším snem je umět tančit, ale vždycky se jen dívá na ostatní. Dorazí na svém skútru na taneční zábavu pod širým nebem a přímo na pódiu se zapojí do zpěvu a tance v rytmu latiny, ačkoliv zřejmě jen ve svých představách. Náhodně ženě se svěří, že film *Flashdance* (1984) s Jennifer Beals mu doslova změnil život. Dále projíždí čtvrtí Spinacetto, pro niž je charakteristické panelákové sídliště, a Casalpalocco, která byla populární zejména v 60. letech.

Na jedné ulici potká svůj idol, herečku Jennifer Beals s jejím tehdejším manželem Alexandrem Rockwellem. Ani jeden z nich režiséra nepozná, myslí si o něm, že je tak trochu vyšinutý – padají italská i anglická slova jako *off, speciale, particolare, whimsical, quasi scemo*. Nanni se přiznává, že by rád natočil film pouze o domech a ve skutečnosti ho právě točí, když projíždí římskými čtvrtěmi Garbatella, Villagio Olimpico, Tufello, Vigne Nuove a Monteverde.

Zastaví u kina a jde se podívat na životopisné hororové drama *Henry: Portrét masového vraha (Henry: Portrait of a Serial Killer, 1986)*,⁴³ o němž se zmiňuje již v úvodu. Nesnese ale pohled na krev a explicitní násilí a nechápe, jak někdo mohl na tento film napsat pozitivní recenze. Jednu z nich si vyhledá v tisku a přepíše do svého deníku. V imaginární scéně sedí u postele kritika (Carlo Mazzacurati) a mučí ho předčítáním jeho vlastních textů, které vyšly v novinách.

V poslední části této kapitoly se Nanni na své Vespě poprvé vydává na místo, kde byl zavražděn velikán italské kinematografie Pier Paolo Pasolini. Dlouhá scéna, v níž sledujeme Morettiho na cestě k zapomenutému

⁴³ V Itálii byl film distribuován pod názvem *Henry – Pioggia di sangue*, tj. v překladu *Krvavý déšť*.

památníku v Ostii,⁴⁴ je časem ke kontemplaci, doprovázeným známou klavírní improvizací Keitha Jaretta.

V kapitole *Ostrov* cestuje Nanni trajektem na ostrov Lipari na jihu Itálie,⁴⁵ aby zde u svého přítele Gerarda (Renato Carpentieri) našel klid na psaní nového scénáře. Gerardo se věnuje výzkumu románu *Odysseus* irského spisovatele Jamese Joyce a podle svých slov se už třicet let nedíval na televizi. Lipari je hlučnější, než Nanni doufal, a nedovoluje mu soustředit se na práci.

Hned druhého dne ráno tedy odjede i s přítelem na sousední ostrov Salina. Během plavby trajektem Gerarda upoutá telenovela a odstartuje jeho posedlost brakovými pořady. Na Salině se oba uchýlí k Gerardovým přátelům, kteří mají malého syna Pietra a věnují mu veškerý svůj čas. Brzy se ukáže, že celý ostrov je doslova ovládán rozmazlenými jedináčky. Nejvíc Nanniho a Gerarda šokuje, když je během druhé noci, kterou tráví u jiné rodiny, přijdou manželé vzbudit, aby se přidali k nim a jejich synovi Danielovi do společné postele, protože v „hodině vlka“ nesmí být nikdo sám.

Po této groteskní zkušenosti se rozhodnou odjet na další ostrov, tentokrát Stromboli, jemuž dominuje stejnojmenná majestátní sopka. Na pobřeží dvojici vyzvedne neodbytný starosta (Antonio Neiwiller), který básní o velkolepých plánech do budoucna. Po několika neúspěšných pokusech najít ubytování u místních, poněkud nepřátelských usedlíků se Nanni a Gerardo rozloučí se starostou a vydají se vstříc vrcholu vulkánu. Nahoře Gerardo zahlédne skupinu amerických turistů a vyšle Nanniho zeptat se na pokračování seriálu *The Bold and the Beautiful* (*Báječní a bohatí*, 1987), které ještě nebylo vysíláno v italské televizi.⁴⁶ Starosta poté doprovodí Nanniho a jeho přítele na loď a rozloučí se s nimi plný svých snů: „*Za nové Stromboli! Za novou Itálii! Všechno nové!*“

⁴⁴ Ostia je přímořské město poblíž Říma, jehož je administrativní součástí.

⁴⁵ Ostrov Lipari je součástí Liparských nebo též Eolských ostrovů (italsky „Isole Eolie“, pojmenované podle řeckého boha větrů Aiola), které leží v Tyrhénském moři na sever od Sicílie. Pod správu Lipari patří šest ostrovů – Vulcano, Lipari, Panarea, Stromboli, Filicudi a Alicudi. Sedmý ostrov Salina je samosprávný. Nanni Moretti ve svém filmu navštíví pět z těchto ostrovů, vynechá Vulcano a Filicudi.

⁴⁶ Mazierska a Rascaroli v synopsi filmu mylně uvádějí, že Nanni a Gerardo byli poté, co opustili Panareau, na Vulcanu. Ve skutečnosti se zmiňovaná scéna na vrcholu sopky odehrála na Stromboli, a to ještě předtím, než zamířili na Panareu. Na ostrově Vulcano nikdy nebyli. (MAZIERSKA, RASCAROLI, cit. 15, s. 158)

Čtvrtou, avšak velmi krátkou zastávkou je Panarea, kde se chystá velkolepý festival. Organizátorka oslav (Conchita Airoidi) dva nové hosty okamžitě odchytí a vylíčí jim program na příští dny, konče slovy: „*Nápady, kreativita, atmosféra, kontakty.*“ Znechucení Nanni a Gerardo se ve spěchu rozloučí a nasednou zpět na tutéž loď, kterou přijeli.

Čeká je Alicudi, nejodlehlejší ze všech Eolských ostrovů. Na břehu se dvou unavených mužů ujme Lucio (Moni Ovadia) a zatímco je vede kamenitou cestou vzhůru k domu, vypráví jim o ostrově, jenž nesnese narcisismus. Na Alicudi je konečně klid na psaní, ale žádná elektřina a tím pádem ani televize. Zatímco si Nanni zapisuje do svého deníku, Gerardo píše protest proti rozhodnutí papeže zakázat telenovely. Nakonec neunes představu života bez elektřiny a uteče z ostrova, běží na loď a křičí: „*Televize, výtah, telefon, teplá voda!*“ Původně však Moretti zamýšlel uzavřít tuto kapitolu jinak: na ostrově Vulcano v domě Mika Bongiorna, televizní hvězdy amerického původu.⁴⁷

V úvodní scéně poslední kapitoly, nazvané jednoduše *Lékaři*, Moretti sedí u stolu v kavárně, probírá se nashromážděnými předpisy od lékařů a zapisuje si do deníku: „*Nic v této kapitole není vymyšlené.*“ Následují autentické záběry z Morettiho poslední chemoterapie, které stály na počátku celého filmu, natočené na šestnáctimilimetrový film.

Jádro této kapitoly se odehrává ve flashbacku a vypráví o nesnadné cestě ke správné diagnóze. Nanniho už několik týdnů trápí svědění kůže na různých částech těla, rozhodne se tedy navštívit dermatologa (Valerio Magrelli) na Římském institutu dermatologie, prvního z dlouhé řady doktorů, které v této filmové rekonstrukci ztvárnili Morettiho přátelé neherci. Lékař mimo jiné doporučí Nannimu pobyt u moře. Předepsané léky nemají žádný efekt, Nanniho stále v noci budí úporné svědění. Nazítří se vrátí do Institutu a prohlédne ho další lékař (Sergio Lambiase), který mu předepíše jiné medikamenty a krevní testy. Jenže problém se tím opět neřeší, ačkoliv testy se zdají v pořádku, a ke svědění se přidává nespavost.

⁴⁷ VILLA, cit. 14, s. 30

Moretti zatelefonuje do ordinace vyhlášeného odborníka, přezdívaného „kníže dermatologů“ (Mario Schiano), aby si u něj sjednal schůzku. Jenže profesor má beznadějně obsazené termíny na celý příští čtvrtrok, tak je Nanni odkázán na jeho zástupce. Z ordinace odejde dřív, než doktor dopíše recept na nové léky. Následuje vyšetření na alergologii, z něž Nanni odejde s dlouhým seznamem potenciálních alergenů, kterým by se měl vyhýbat.

Díky osobnímu doporučení se Nanni nakonec dostane k samotnému „knížeti“, který se přizná, že je Morettiho fanouškem. Proslulý dermatolog mu předepíše ještě delší řadu léků, krémů a mastí a nařídí mu, aby u moře, kam se Nanni chystá na dovolenou, nosil bavlněné podkolenky a košile s dlouhým rukávem, a to i na pláži. V lékárně si Nanni převezme hromadu krabiček a v záběru detailně vidíme autentický předpis, stejně jako po každé návštěvě lékaře. Během noci Nanni vstane a prohlíží si knihu s fotografiemi architektury, aby se rozptýlil. Následuje krátká scéna z pláže, kde vidíme Morettiho oblečeného skutečně tak, jak mu doktor poradil. Doma si poprvé začne číst příbalové letáky a většina léčiv skončí v koši.

K šestému lékaři jede autem, protože jeho Vespa je rozbitá. Cestou zpátky mluví sám k sobě a komentuje dermatologovo vyjádření: *„Doktor mi říká, že musím spolupracovat, že se musím přinutit neškrábat se. Všechno záleží na mně. A jestli záleží na mně, jsem si jistý, že to nezvládnu.“* V noci se opakuje tentýž scénář – Nanni nemůže spát a škrábe se, nepomohlo ani hedvábné pyžamo a lněné povlečení od matky.

Moretti si pozve domů odbornici na reflexologii (Serena Nono), masáž chodidel sice moc nepomohla, ale aspoň byla příjemná. Poté si dává koupel s pšeničnými otrubami, kterou mu doporučila masérka. Bezradnost západní medicíny Nanniho dovede k čínským lékařům. Po neúspěšné sérii akupunktury a elektroakupunktury je odeslán na CT, kam ho doprovodí jeho partnerka Silvia. Vyšetření prokáže nádor v oblasti plic, konkrétně léčitelný Hodgkinův lymfom, a Moretti je neprodleně odeslán na operaci.

Poté se vyprávění vrátí do současnosti, v níž režisér sedí v kavárně. Nanni zakončuje psaní do deníku dvěma věcmi, které se díky této zkušenosti naučil: *„První je, že lékaři umí mluvit, ale neumí naslouchat, a proto jsem teď*

obklopen všemi těmi zbytečnými léky, které jsem bral v průběhu jednoho roku. Druhá věc, kterou jsem se naučil, je, že každé ráno před snídaní je dobré vypít sklenici vody.“ A rozloučí se s divákem přímým pohledem do kamery, zatímco pije vodu.

V Morettiho osobním archivu existuje také námět čtvrté, nikdy nerealizované kapitoly, která se měla jmenovat *Il critico e il regista* (tedy *Kritik a režisér*). Silvio Orlando měl hrát kritikou neuznávaného režiséra, který je v neustálém konfliktu zejména s kritikem Savonesem. Morettimu by připadla spíše vedlejší role, v níž z povzdálí pozoruje a komentuje dění.⁴⁸ Nakonec se Moretti rozhodl nezařadit tuto epizodu do svého filmu zřejmě proto, že koncepčně nezapadá do ryze osobního, deníkového pojetí ostatních kapitol, v nichž je sám autor středem pozornosti. Morettiho kamarád Orlando se objeví v následujícím filmu *Apríl* v roli herce.

Dále jsou známy dvě vystřížené scény: Nanniho telefonát a také koupel v sopečném jezeře na Stromboli. Během natáčení vznikl dokument typu film o filmu, který je známý pod názvem *Caro Nanni (Drahý Nanni)*. Moretti v něm komentuje každou kapitolu zvlášť a objasňuje své režijní pojetí. Z dokumentu vyplývá, že jednotlivé epizody byly natočeny v opačném pořadí, než v jakém jsou seřazeny ve filmu.

S téměř pětiletým odstupem uvedl Nanni Moretti další film ve stylu osobního deníku. *Apríl* přišel do italských kin 27. března 1998 a v témže roce byl v Cannes nominován na Zlatou palmu. Silvio Orlando získal za svůj výkon domácí cenu Donatellův David pro nejlepšího herce ve vedlejší roli. Snímek *Apríl* je rozdělen do jedenácti různě dlouhých kapitol, které na sebe navazují jako v románu, zatímco předchozí film připomíná spíše soubor jednotlivých povídek. Struktura narativu je tedy odlišná, klíčové je nikoliv členění na kapitoly, ale rozlišení soukromé, profesní a politické dimenze vyprávění.

Film začíná mezititulkem „28. března 1994 Večer volebních výsledků“, který uvádí první epizodu. „*Silvio Berlusconi vyhrál svůj boj,*“ oznamuje v televizním vysílání Emilio Fede, ředitel stanice TG4. V parlamentních

⁴⁸ VILLA, cit. 14, s. 36

volbách vyhrál pravý střed a Berlusconi se stane předsedou vlády. Nanni Moretti, odvěký zastánce italské levice, sleduje televizi se svou matkou a je z výsledků voleb patřičně znechucen. Zapálí si proto poprvé v životě jointa marihuany, ovšem groteskně velkého. Poté se Moretti sejde v kavárně s francouzským novinářem, který na režiséra apeluje, aby natočil dokumentární film o Itálii a její politice. O Itálii, která ztratila paměť. Moretti tuto myšlenku zvažuje a vydá se do Milána natočit manifestaci, která se koná 25. dubna při příležitosti výročí osvobození Itálie od nacistické okupace. Ale protože celý den prší, podaří se mu zachytit jen vizuálně zajímavý dav deštníků.

O rok a půl později pravé křídlo vlády padlo a Nanni připravuje muzikál o italském cukráři trockistovi z 50. let. Sejde se se Silviem Orlandem, jehož chce obsadit do hlavní role. Doma Nanni telefonuje a jeho partnerka Silvia pracuje na překladu. Z telefonátu se zprostředkovaně dozvídáme, že dvojice čeká dítě. Poté spolu jedou autem a hovoří o dítěti, datum narození je stanoveno na 13. dubna – odtud byl odvozen název celého filmu. Nanni prohlašuje: „*Zakážeme mu stát se hercem!*“

Třetí mezititulek ohlašuje první den natáčení. Nanniho sžírají pochybnosti a přehodí na producenta Angela Barbagalla nepříjemnou povinnost oznámit štábu a hercům, že film se odkládá na neurčito. Pro Silvia Orlanda se opakuje historie: před několika lety odmítl jinou nabídku, aby mohl točit s Nannim, ale film se nakonec nerealizoval, stejně jako nyní.

Na jaře roku 1996 přicházejí další volby. Nanni je rozhodnutý natočit film nejen o těchto volbách, ale o celé italské společnosti, jak mu kdysi kladl na srdce onen francouzský novinář. Zpočátku je z tohoto projektu nadšený a v sídle Sacher Filmu o něm zaníceně diskutuje se svými spolupracovníky. V trafice nakoupí velké množství aktuálních novin a časopisů všelijakého zaměření a z vystříhaných článků vytvoří koláž v podobě obřích novin.

Název další kapitoly cituje Nanniho: „*Jsem připravený, jsem téměř připravený*“. Narození dítěte se blíží a nastávající otec je čím dál nervóznější. Silvia s Nannim připravují dětský pokoj a vybírají jméno. Už je jisté, že budou mít chlapečka, ačkoliv Nanni by si podle svých slov přál holčičku. Obě babičky přinesou krabici s výbavou pro miminko, Nanniho nejvíce zajímají několikery

háčkované botičky. Poté jde se Silvií do kina a během cesty autem spolu vybírají v novinách vhodný film. Nanni má starost o intelektuální vývoj ještě nenarozeného syna a nakonec ke svému pozdějšímu zklamání zvolí film *Zvláštní dny* (*Strange Days*, 1995) od Kathryn Bigelow. Nazítří Moretti rozhořčeně sleduje v televizi výměnu názorů mezi Silviem Berlusconiem a Massimem D'Alema, lídrem PDS.⁴⁹ Nervozita z neutěšené politické situace a současně z blížícího se termínu porodu se promítá i v Nanniho práci. Najednou se cítí bezradný a nedokáže se soustředit na natáčení. V závěrečné scéně kapitoly se ve svých představách ocitne v londýnském Hyde Parku mezi panoptikem řečníků a předčítá nahlas „*všechny ty napsané a nikdy neposlané dopisy*“, které byly určeny vedení komunistické strany.

Další kapitola: „*Dnes nejsem moc ve formě*“. Natáčení dokumentu nepokračuje příliš úspěšně. Důležitější ale je, že se narodil syn Pietro. Nanni je šťastný a roztržitý zároveň, v nemocnici na ostrově Tiberina⁵⁰ se v návalu nadšení pokusí vyvěsit plakát s nápisem ve smyslu „*epidural pro všechny*“. Druhý den si na chodbě porodnice zřídí provizorní kancelář a mezi přijímáním návštěv probírá s kolegy další postup natáčení.

V kapitole „*Je to probuzení...*“ se štáb připravuje na rozhovory s vedením PDS v centrálním sídle strany, Nanni je však myšlenkami se Silvií. A nejen myšlenkami. Místo natáčení dokumentu se rozhodne jet natočit na video první kojení. Mezitím jsou v televizi vyhlášeny výsledky voleb, tentokrát se v Itálii ujme vlády středolevice. Nanni jede na Vespě mezi auty s červenými vlajkami a na rozdíl od nich oslavuje jiné, osobní vítězství: „*Čtyři kila a dvě stě gramů!*“ Příštího dne už je Silvia s Pietrem doma a Nanni se vyrovnává se svou novou rolí otce.

„*Ty musíš jednat otevřeně!*“ hlásá mezititulek a cituje tak Silviinu kamarádku, která Nannimu radí, jak se k miminku chovat. Tato epizoda je cele věnována Pietrovi. Poté Moretti nahlas mluví sám o sobě, jako by to říkal někdo jiný, a dojde k jednoznačnému závěru: „*Proč dospět? Není důvod!*“ V ikonické scéně nese na jednom rameni syna a na druhém magnetofon.

⁴⁹ Partito Democratico della Sinistra, zkráceně PDS, česky Demokratická strana levice, je nástupcem již zmiňované PCI.

⁵⁰ Ostrov Tiberina se nachází na řece Tibeře v Římě.

Tancuje a zpívá si s nahrávkou Jovanottiho populární píseň *Sono un ragazzo fortunato* (neboli *Jsem šťastný chlap/šťastlivec*).

V krátké epizodě s výmluvným názvem „*Jak mě zvládla kojit?*“ řeší s matkou, jak se o něj tehdy v 50. letech zvládla postarat, když současně chodila do práce.

„*My, lid Padánie...*“. Nanni se svým štábem točí v Benátkách historický okamžik vyhlášení nezávislosti Padánie.⁵¹ Ačkoliv Moretti říká, že je dnes ve formě, hlodají v něm myšlenky na nedokončený muzikál a raději řídí natáčení z povzdálí od šálku oblíbeného latte macchiata. Karta se znovu začíná obracet.

V jedenácté, závěrečné kapitole *Výstřižky, útržky a obálky* vidíme Nanniho zavaleného výstřižky z novin, jak vytrhává titulní strany týdeníku *L'Espresso* plné nahých žen. Barevné složky, do nichž si třídí archivní články, jsou nadepsány názvy jako POLITICKÉ VÝSTŘIŽKY '93 – '94, ZBYTEČNÉ POLEMIKY, PŘÍŠERNÉ OSOBNOSTI či NEVYCHOVANCI. Podobnou sbírku vystříhaných článků měl u sebe i v *Ostrovech*. Nedbá na to, že mu Pietro hatí práci a naopak se přidá k jeho dětským hrám. Natáčení pokračuje na jaře 1997 v Brindisi, kde štáb očekává příplutí lodě s albánskými uprchlíky.

O sedm měsíců později se Moretti přiznává, že už nic víc nenatočil, ani natočené záběry nesestříhal, zkrátka film o Itálii nedokončil. Na následující oslavě Nanniho čtyřiačtyřicátých narozenin jej kamarád přiměje zamyslet se nad délkou lidského života, když znázorní jeho zbývající roky na vysouvacím metru. V reakci na tento rozhovor nasedne Nanni na svou Vespu a rozhodí do vzduchu všechny nashromážděné výstřižky, které měly sloužit natáčení dokumentu, a rozhodne se nemarnit čas věcmi, které jej ve skutečnosti nebaví. V černé zimní pláštěnce, kterou se vždycky styděl nosit, vyrazí na natáčení muzikálu o cukráři trockistovi. V hlavní roli usměvavý Silvio

⁵¹ Padánie je oblast v povodí řeky Pádu na severu Itálie, kde působí silné hnutí za autonomii. Tvoří ji regiony Lombardie, Veneto, Piemont, Emilia-Romagna, Ligurie, Friuli-Venezia Giulia, Trentino-Alto Adige a Aosta. Liga Severu, která zastupuje zájmy Padánie v parlamentu, plánuje připojení dalších regionů, konkrétně Toskánska, Umbrie a Marche. Má vlastní hymnu (árii *Va' Pensiero* z Verdiho opery *Nabucco*) a znak (zelenou šesticípou hvězdu v kruhu známou jako *Alpské slunce*). V roce 1996 byla v Benátkách vyhlášena samostatnost federativní republiky Padánie, avšak oficiálně nikdy nevešla v platnost.

Orlando a kolem něj roztančené mladé cukrářky a cukráři v továrně na sladkosti.

Z nepoužitého materiálu vznikl krátký film s názvem *Il grido d'angoscia dell'ucello predatore – 20 tagli d'Aprile*, což se dá přeložit jako *Úzkostný řev dravce – 20 vystřižených scén z Aprílu*.⁵² Tímto filmem se však ve své analýze nebudu dále zabývat. Dokument z natáčení, v němž se se k filmu *Apríl* vyjadřuje sám režisér, se jmenuje *Diario d'Aprile* čili *Deník Aprílu*.

Film *Synův pokoj*, který roku 2001 získal Zlatou palmu v Cannes, znamenal určitý obrat nebo spíše posun v Morettiho tvorbě. Ačkoliv není prvním Morettiho filmem o ztrátě a bolesti, rozhodně je jeho prvním čistým dramatem, oproštěným od ironického nadhledu a komediálních epizod. Díky mezinárodnímu úspěchu se *Synův pokoj* jako první z Morettiho filmů dostal ještě v témže roce do české distribuce.

Psychoanalytik Giovanni Sermoniti v podání Morettiho a jeho žena Paola, kterou hraje dřívější představitelka Silvie a Bianky Laura Morante, žijí v Anconě harmonickým a láskyplným rodinným životem. Giovanni má hned vedle bytu vlastní ordinaci, Paola vede malé nakladatelství a jejich děti Andrea (Giuseppe Sanfelice) a Irene (Jasmine Trinca) chodí na gymnázium. Rodinnou pohodu jen občas naruší drobné konflikty, jako je klukovská krádež fosilie ze školní laboratoře. Jednoho nedělního rána Giovanni přemlouvá Andreu, aby si s ním šel zaběhat. Plány jim ale překazí Oscar (Silvio Orlando), Giovanniho pacient se sebevražednými sklony, který svému terapeutovi zatelefonuje a požádá ho, aby přijel k němu domů. Andrea se tedy rozhodne jít se potápět s partou kamarádů, Irene vyrazí s kamarády na vyjížďku na motorkách a Paola navštíví antikvariátní trh. Mohl to být úplně obyčejný den, kdyby se nestala tragická nehoda – Andrea při potápění zemřel.

⁵² Film obsahuje následující epizody, respektive scény: *Premio Strega / Il mio voto, Il loro linguaggio, Il grido d'angoscia dell'ucello predatore, Il profumo dei tigli, Se averse vinto Trotskij, La terapia d'appoggio, La generazione dai capelli grigi, Costretti e felici, I cretini, "In effetti!" ("Actually!"), "Brutti porci", Bandiere verdi, Gli scudetti del Napoli, Il ricercatore e la colomba abbandonata, I nostri ministri, Il rumore di fondo, Una giornata a Bari, Il Po e la fase dello specchio, "Siamo usciti dai canneti", Il finale.*

Andreova náhlá smrt ve třetině filmu obrátí život Sermontiů (a také atmosféru filmu) vzhůru nohama. Členové rodiny se uzavírají do sebe a vztahy mezi nimi jsou poněkud napjaté. Giovanni, který byl dříve oddaný své práci, si nyní nedokáže zachovat potřebný odstup od pacientů, zejména Oscara nemůže vystát, a rozhodne se ukončit praxi. Opakovaně si představuje alternativní průběh toho osudného dne: kdyby Oscar nezavolal, šel by se svým synem běhat a nic zlého by se nestalo. Andreův pokoj, který je zakonzervován v takovém stavu, v jakém jej chlapec opustil, je hmatatelnou připomínkou bolesti a neschopnosti jít v životě dál.

Paola po nějaké době objeví ve schránce dopis adresovaný Andreovi. Píše mu Arianna, dívka, s níž se seznámil na táboře a strávil s ní krásné chvíle, že by se s ním chtěla znovu setkat. Paola se upne k dopisu a neznámé dívce, chce jí zavolat a poznat ji, aby si obnovila vzpomínku na Andreu. Nakonec se Sermontiovi s Ariannou skutečně sejdou a po krátké návštěvě zavezou ji a jejího kamaráda Stefana (Alessandro Ascoli) autem až k francouzským hranicím, aby nemuseli cestovat stopem. Poslední záběry na Giovanniho, Paulu a Irene, usmívající se a procházející se po pláži, skrývají naději, že se v rodině podaří obnovit ztracenou harmonii.

Změna režijního rukopisu se neprojevila jen v žánrovém zařazení filmu, ale také ve formální struktuře. Narace je nezvykle transparentní a drží se kauzality událostí, dá se říct, že dodržuje klasické schéma vyprávění. Smrt Andrey jako nejdůležitější událost fabule se odehraje zcela mimo záběr, stejně jako průběh léčby rakoviny ve snímku *Drahý deníčku*, vraždy v *Bianche* či psychická nemoc Olgy v *Ecce Bombo*. Vidíme pouze následky. Coco poukazuje na skutečnost, že po smrti Andrey se čas z psychologického hlediska změní z lineárního na cirkulární.⁵³ Postavy jsou lapeny v labyrintu bolesti, kterou prožívají uvnitř sebe sama.

Časoprostorová struktura je poměrně konvenční, ovšem reprezentace prostoru nikoliv. Je například obtížné určit, jak je byt Sermontiových velký či kolik má místností. Volba záběrů s převahou polocelků a polodetailů připomíná televizní logiku natáčení. Charakteristické jsou záběry-sekvence,

⁵³ COCO, cit. 12, s. 98

kteře jednoduše sledují hlavní postavu, a vnitrozáběrová montáž. Prostřihy na detaily umocňují emocionální působení filmu. Zatímco dříve bylo Morettiho záměrem udržet distanci mezi postavou a divákem, nyní je divák vybízen k identifikaci se zobrazovanými emocemi.

Na první pohled je zřejmé, že *Synův pokoj* je Morettiho dosud nejméně autobiografickým filmem. Podle Coca tento film již není součástí „morettiovského deníku“, který tvoří všechny předchozí filmy, není další kapitolou Morettiho filmového deníku.⁵⁴ Režisér sám však říká: „*Není vůbec pravda, že tento film nemá nic z předchozích a že není autobiografický. Autobiografie není jen záznamem jednoho života, je také ve sdílení určitého pocitu přítomného ve filmu.*“⁵⁵

Následující film *Kajman* z roku 2006 v sobě spojuje portrét osobní krize producenta žánrových filmů Bruna Bonoma a politické krize Itálie pod vládou premiéra a současně mediálního magnáta Silvia Berlusconiho, o němž se mluví už v *Aprílu*. Moretti vůbec poprvé ve svém filmu nehrál hlavní roli, místo sebe odsadil do role filmového producenta Silvia Orlanda. Coco píše, že Moretti je v tomto filmu transfigurovaný do postavy Bonoma.⁵⁶ Název *Kajman* odkazuje nejen ke stejnojmennému filmu, který Bonomo produkuje, ale především k osobnosti Berlusconiho, o němž zmíněný „film ve filmu“ pojednává. *Kajmanem* označil tehdejšího předsedu vlády italský právník a spisovatel Franco Cordero ve svém článku pro deník *La Repubblica*.⁵⁷

Film začíná posledními záběry z béčkového snímku *Cataratte* (*Katarakty*), který Bonoma před deseti lety finančně zruinoval. Po projekci vyzve kritik Beppe Savonese (Tatti Sanguineti) producenta na pódium. Mezi diváky je i mladá aspirující režisérka Teresa (Jasmine Trinca) s malým dítětem a když ji Bruno mĳí, předá mu scénář s názvem *Kajman*.

Bonomovi se nedaří v profesním, ani osobním životě. Manželka Paola (Margherita Buy) se chce dát rozvést, a tak Bruno přespává v kanceláři. Pročítá si nový scénář a uvědomí si, že jeho hlavním anti-hrdinou je ve

⁵⁴ Tamtéž, s. 103

⁵⁵ Tamtéž, s. 103

⁵⁶ Tamtéž, s. 104

⁵⁷ ISOLA, cit. 13, s. 157

skutečnosti Silvio Berlusconi. Rozhodne se *Kajmana* realizovat, ale RAI dá přednost filmu o návratu Kryštofa Kolumba režiséra Franca Caspia (Giuliano Montaldo) a banky mu šlapou na paty kvůli nesplaceným dluhům. Když se Brunova rodina definitivně rozpadne a banka zabaví jeho majetek, nezbývá mu nic jiného než nadějný projekt s Teresou. Nakonec se *Kajman* opravdu natáčí a do hlavní role je obsazen Nanni Moretti.

Ve filmu se prolíná několik narativních linií. První z nich sleduje Bruna, jeho vztah s manželkou Paolou a dětmi a také práce na novém filmu. Ve druhé linii se odehrává Teresin scénář, tedy příběh Berlusconiho (Elio De Capitani), který se v závěru transformuje ve skutečný film s Nannim Morettim. Tento film ve filmu je jasně odlišen změnou atmosféry, barevné tonality a svícení. Během příprav Bruno a Teresa sledují autentické záznamy Berlusconiho projevů, takže figura „kajmana“ se zde objevuje ve trojí podobě. Krátkou dějovou vsuvkou je na začátku Bonomův zmíněný film *Cataratte*, v němž jeho žena ztvárnila postavu Aidry, a navazující příběh o Aidře, který vypráví svým dvěma synům před spaním. Přestože je vyprávění poměrně komplikované a mnohvrstevnaté, většina událostí se odehrává v chronologickém pořadí.

Ve snímku *Máme papeže!* z roku 2011 přesunul Moretti pozornost od politického tématu k neméně závažnému tématu náboženskému, kterému se z jiného úhlu pohledu věnoval už dříve ve filmu *Mše skončila*. I zde se prolíná hluboká osobní krize s krizí obecnějšího, celospolečenského dosahu. Do hlavní role nově zvoleného papeže režisér obsadil francouzského herce Michela Piccoliho. Sám se ujal role psychoanalytika, stejně jako dříve ve filmu *Synův pokoj*, který představuje mnohem intimnější drama. Ačkoliv se Moretti prohlašuje za ateistu, ošemetné téma z katolického prostředí pojal velmi citlivě a zobrazil papeže především jako obyčejného člověka, neschopného vyrovnat se s náročnou úlohou, která mu byla svěřena.

Když z balkónu baziliky svatého Petra zazní očekávaná věta „*Habemus papam!*“, kardinál Melville, který byl před malou chvílí zvolen papežem, zpanikaří a uteče, místo aby předstoupil před zástupy věřících. Papež se psychicky zhroutil a není schopen ujmout se své nové funkce. Tiskový mluvčí

Svatého stolce (Jerzy Stuhr) povolá na pomoc renomovaného římského psychoanalytika Brezziho. Jenže přítomnost zvědavých kardinálů Brezzimu znemožňuje práci, a tak pošle Melvilla na neutrální půdu ke své bývalé manželce, zatímco sám zůstává proti své vůli uvězněn za zdmi Vatikánu. Melville využije příležitosti a po sezení u psychoanalytičky uteče svému doprovodu do ulic Říma. V tu chvíli se příběh rozvětví na dvě paralelní linie.

Komediálně laděná část se odehrává ve Vatikánu, kde jeden z členů švýcarské gardy (Gianluca Gobbi) za závěsy papežského pokoje předstírá, že je Melville doma, a Brezzi z nudy uspořádá volejbalový turnaj mezi kardinály. Melvillova linie je poněkud dramatičtější. Vypráví o stárnoucím muži, který vzpomíná na svou někdejší touhu stát se divadelním hercem a současně se snaží vyrovnat s nastalou situací. Melville nezpochybňuje svou víru v Boha, ale nedokáže překonat strach z obrovské zodpovědnosti, kterou na něj funkce papeže klade. Tématem filmu tedy rozhodně není krize víry, ale spíše slabost člověka.

Po stylové stránce film připomíná předchozí snímek *Kajman*. Oproti „apicellovským“ filmům je kamera i střihová skladba dynamičtější a časté detaily tváří podporují emocionalitu příběhu. Moretti definitivně opustil distancovaný styl se statickými záběry, typický zejména pro jeho rané tvůrčí období. V úvodních minutách filmu *Máme papeže!* Moretti použil autentické záběry z pohřbu Jana Pavla II., na něž v syžetu bezprostředně navazuje fikční volba nového papeže, a toto archivní video přispívá k celkově realistickému pojetí filmu. Ovšem některé scény jsou výrazněji stylizované. Například část zmíněného volejbalového turnaje je zpomalená a podkreslená nediegetickou hudbou, čímž Moretti podtrhl groteskní vyznění situace.

Po zhruba čtyřleté odmlce měl premiéru snímek *Moje matka*, který zatím není v odborné literatuře reflektován. Drží se dramatického ladění, nastoleného do velké míry přelomovým filmem *Synův pokoj*. Počínaje filmem *Kajman* obsazuje Moretti sám sebe do vedlejších rolí a dává daleko větší prostor ostatním hercům. Tentokrát je v centru pozornosti zejména Margherita Buy, představitelka psychoanalytičky z filmu *Máme papeže!*

Hlavní postavou je režisérka jménem Margherita – podle níž dostal film svůj pracovní název –, která právě natáčí sociální drama o vzpouře dělníků proti propouštění. Do role ředitele továrny obsadila poněkud nevyočitatelného amerického herce s hvězdnými manýry Barryho Hugginse (John Torturro), který jen přispívá k její nespokojenosti. Mezitím Margherita a její bratr Giovanni, kterého hraje Nanni Moretti, chodí navštěvovat svou těžce nemocnou matku (Giulia Lazzarini) do nemocnice. Giovanni se dokonce vzdá své práce, aby mohl naplno pečovat o umírající matku.

Moretti se vrací k řadě témat a motivů, které se v jeho tvorbě opakovaně objevují. Stejně jako v *Sogni d'oro*, *Aprílu* a *Kajmanovi* se v novém filmu výrazně střetává život soukromý a profesní, konkrétně práce na filmu. Osobní krizi režisérky doprovází tvůrčí krize. Boj s vážnou nemocí Moretti tematizuje ve třetí kapitole filmu *Drahý deníčku* a vyrovnávání se se ztrátou blízké osoby je klíčové v již zmíněném *Synově pokoji*. Na rozdíl od mladého Andrey, který zemře náhle a neočekávaně, je však Ada dlouhodobě upoutána na lůžko, její děti Margherita a Giovanni vědí, že jí nezbývá mnoho času a psychicky se připravují na nevyhnutelné. Nové v Morettiho tvorbě není ani téma vztahu mezi sourozenci či vztahu rodičů k dětem. Ve filmu, který točí Margherita, se také odráží typické levicové smýšlení.

Stejně jako v dalších Morettiho filmech, zejména *Sogni d'oro* a *Palombella rossa*, jsou i zde zobrazovány sny, vzpomínky a představy, které takřka splývají s realitou. Například Ada si v noční košili vyjde na procházku, o něco později ale vidíme, že není schopna se udržet na nohou. *Moje matka* je potvrzením Morettiho specifického stylu, který míchá realismus se surrealistickými prvky.

Kromě dvanácti celovečerních filmů natočil Nanni Moretti několik filmů krátkometrážních a dokumentárních. Zde jen krátce zmíním ty nejvýznamnější, neboť ostatní nejsou pro účely této práce podstatné. V roce 1990 Moretti vytvořil hodinový dokument *La cosa* (neboli *Věc*), v němž bez vlastního komentáře zachycuje shromáždění v různých oblastních organizacích PCI, které předcházely zásadním změnám ve straně a v celé italské levici.

Sedmiminutový snímek *Il giorno della prima di Close Up*, jehož název se dá přeložit jako *Den premiéry Detailu*, byl uveden v roce 1996, v dlouhé pauze mezi filmy *Drahý deníčku* a *Apríl*. Moretti se v něm představuje jako majitel kina Nuovo Sacher, kde právě promítá film *Detail (Close Up, 1990)* íránského režiséra Abbasa Kiarostamiho.

Další krátký, sotva tříminutový film *Diario di uno spettatore* neboli *Deník jednoho diváka* byl uveden v rámci kolektivního snímku *Chacun son cinéma* na festivalu v Cannes roku 2007.

Moretti se dále podílel jako scenárista či herec na několika filmech jiných režisérů, naposledy se například objevil ve snímku *Caos calmo* (neoficiálně česky *Tichý chaos*) z roku 2008 od italského kolegy Antonella Grimaldiho. Hlavní postavou v podání Morettiho je zde Pietro, kterému náhle zemřela manželka. Zatímco se vyrovnává s bolestnou ztrátou, musí se postarat o svou dceru Claudii. Tematicky i celkovou poetikou tento snímek připomíná některé Morettiho autorské filmy.

Filmová tvorba Nanniho Morettiho se dá rozdělit do několika etap podle typických znaků v rovině formální a stylistické, ale také podle vývoje postav a tematických prvků. Giuseppe Coco navrhuje rozdělit Morettiho celovečerní filmy do dvou fází podle výrazných formálních a morálních aspektů.

První tvůrčí etapa zahrnuje snímky *Ecce Bombo*, *Sogni d'oro*, *Bianca a Mše skončila*, přestože zde už nevystupuje postava Michela Apicelly. Jak už jsem uvedla výše, Coco považuje Dona Giulia za jakousi reinkarnaci Apicelly. Charakteristické formální prvky jsou fixní kamera, zavržení takového způsobu herectví, který by měl vést k diváckému ztotožnění se s postavami, a pokus o kontinuální zcizovací efekt. V oblasti morálních aspektů, jak je Coco pojmenoval, dominují problematická komunikace, odmítnutí určitých sociálních změn a snaha o identifikaci se světem, který nás obklopuje.

Do druhé fáze autor řadí filmy *Drahý deníčku*, *Apríl* a *Synův pokoj*. Poslední jmenovaný má opět jinou hlavní postavu než předchozí dva, ovšem jmenuje se Giovanni stejně jako režisér. Po formální stránce je typická dynamičtější kamera a realističtější mizanscéna. Z hlediska morálních

aspektů je významnou změnou dostupnější komunikace, využívání širších možností ironie a osobní sebezpřijetí.

Mimo tyto dvě fáze stojí film *Io sono un autarchico*, který Coco vnímá jako poloamatérský prolog k Morettiho následné tvorbě, dále velmi specifická *Palombella rossa*, angažovaný dokument *La cosa* a odvážný *Kajman*, kterým autorův výklad končí.⁵⁸

Dalo by se říci, že nejnovější filmy *Máme papeže!* a *Moje matka* v určitých aspektech navazují na *Kajmana* a společně tak tvoří novou, třetí etapu v Morettiho tvůrčím vývoji. Z formálního hlediska je ve všech třech filmech typická konvenčnější, takzvaně neviditelná kamera a střih a po stránce tematické mají tyto filmy společné zejména zobrazení krize člověka v soukromém i profesním životě.

Coco dále vyděluje filmy, které jsou součástí „morettiovského deníku“. Ten začíná již raným snímkem *Ecce Bombo* a vrcholí ve filmech *Drahý deníčku* a *Apríl*, kde se již Moretti neskrývá za své alter-ego.⁵⁹

Mazierska a Rascaroli dělí Morettiho filmy podle hlavní postavy. Jednak jsou to filmy, kde Moretti hraje sám sebe, tedy *Drahý deníčku* a *Apríl*, a jednak filmy, v nichž je nahrazen jinou postavou. Druhou kategorii dále člení na filmy s alter-egem čili Michele Apicellou a filmy, v nichž neexistuje přímá souvislost mezi protagonistou a režisérem, přičemž hlavní postavu Moretti hraje jen v *Synově pokoji* a v následujících snímcích pak obsazuje sám sebe do vedlejších rolí.⁶⁰

1.2 Nezávislá společnost Sacher Film

Jak jsem již dříve uvedla, roku 1986 založil Nanni Moretti s Angelem Barbagallem vlastní produkční společnost, kterou pojmenoval podle svého oblíbeného dortu – Sacher Film. Moretti se tak dostal do zcela nové role ve filmovém průmyslu. Své rozhodnutí stát se producentem okomentoval v jednom rozhovoru takto: „(...) hrozně mi vadí ty neužitečné řeči, ty nářky,

⁵⁸ COCO, cit. 12, s. 3

⁵⁹ Tamtéž, s. 2, 93

⁶⁰ MAZIERSKA, RASCAROLI, cit. 15, s. 22

vzlyky, kulaté stoly a schůze o krizi italské kinematografie: ti, kdo mohou dělat něco konkrétního – to znamená dělat filmy – dělají to dřív, než bude příliš pozdě. Já můžu něco dělat, něco malého, a to dělám.“⁶¹ Současně zdůrazňuje, že na rozdíl od většiny ostatních producentů nedělá filmy pro zisk, ale z lásky k dobrým filmům, kterým chce dát šanci dostat se na plátno.⁶²

K záměrům společnosti se Moretti jako producent vyjádřil jasně: „*Pro nás má největší význam scénář, vyprávění, příběh. Nechceme produkovat mizerné filmy, které se pak zdají k ničemu.*“⁶³ Rozhodli se s Barbagallem produkovat takové filmy, které by sami chtěli vidět v kině, filmy s jasnou identitou a mezinárodní úrovní, které v italském prostředí chyběly.⁶⁴ Tím začal Moretti nad rámec své vlastní tvorby přispívat svým dílem k obrodě stagnující italské kinematografie.

Prvním snímkem, který Sacher Film vyprodukoval, byla *Notte italiana* (1987) debutujícího režiséra Carla Mazzacuratiho a po něm následoval film *Domani accadrà* (1988) dalšího mladého italského režiséra Daniela Luchettiho. Moretti na začátku vyprodukoval dva filmy v té době neznámých režisérů, aniž by přistoupil k jakýmkoliv kompromisům, a přesto si okamžitě našly své publikum. To však z jeho pohledu nebyl jediný úspěch. „*Úspěchem bylo také uznání, že se nejednalo o dva filmy à la Nanni Moretti.*“⁶⁵

Třetím v pořadí byl film *Palombella rossa* v Morettiho režii, o němž jsem psala výše. Kromě řady samostatných filmů vznikly dva kolektivní filmy nazvané *I diari della Sacher*, které vyšly v letech 2001 a 2002. Oba filmy jsou složeny z krátkých dokumentů ve formě audiovizuálního deníku od mladých italských režisérů.

Aktivity Sacher Filmu však nezůstaly jen u produkce. V létě 1989 byla poprvé udělena cena Sacher d'Oro (Zlatý Sacher), jejíž porotu tvořili pouze Moretti a Barbagallo. Podle Rity Celi je vznik této ceny vrcholem Morettiho egocentrismu a zlosti nad stavem italské kinematografie.⁶⁶ Z ustavujícího dokumentu ze dne 25. července 1989 je patrný stejný satirický nadhled a

⁶¹ DE BERNARDINIS, cit. 10, s. 9

⁶² DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 8

⁶³ Tamtéž, s. 96

⁶⁴ Tamtéž, s. 7

⁶⁵ Tamtéž, s. 8

⁶⁶ ISOLA, cit. 13, s. 52

sebeironie, který Moretti používá ve svých filmech: „Článek 3 – Nikdy nebudou oceněni pitomí kariéristi, kteří se Morettimu nelíbí. (...) Článek 8 – Ocenění jsou povinni přinést na pódium sladkost pro Nanniho Morettiho. Pokud tato sladkost nebude příjemná, následujícího rána bude muset být cena navrácena. Článek 9 – Ocenění musí s prostotou a studem opěvovat lidské a umělecké kvality Nanniho Morettiho.“⁶⁷ Historicky první cenu Sacher pro nejlepší film, udělenou ve „školním roce“ 1988-89“, získalo drama *Mery navždy* (*Mery per sempre*, 1989) režiséra Marca Risioho, které bylo oceněno ve více kategoriích.

V říjnu 1991 si Moretti splnil další sen. Zrekonstruoval staré kino v římské čtvrti Trastevere, na půli cesty mezi svým bytem v Monteverde a sídlem Sacher Filmu, které se přestěhovalo na Aventin, a otevřel jej pod názvem Nuovo Sacher. Provoz nového kinosálu byl zahájen projekcí filmu *Lůza* (*Riff-Raff*, 1991) od Kena Loache.⁶⁸

Činnost Sacher Filmu se v průběhu let dále rozrůstala. Od roku 1996 hostilo Morettiho kino Sacher Festival věnovaný výhradně krátkometrážním filmům. V jeho rámci byly udělovány ceny Zlatý, Stříbrný a Bronzový Sacher a také ceny publika. V prvním ročníku se o hlavní cenu podělily krátké snímky *La place* od Giovanniho Maderny a *Silhouette* od Mattea Garroneho.

Další cenu Moretti ustanovil v roce 2002. Jmenovala se Bimbi Belli (Krásné děti) a byla určena nejlepším italským debutům. V tom roce byl jako nejlepší film oceněn *L'uomo di più* (neboli *Nadbytečný člověk*) tehdy dvaatřicetiletého Paola Sorrentina.

Mezitím roku 1997 založil Moretti se spolujatelem Sacheru Angelem Barbagallem a vlastníky produkční společnosti Mikado Robertem Cicuttem a Luigim Musinim distribuční firmu Tandem, čímž dosáhl kompletní vertikální kontroly systému na úrovních produkce, distribuce a uvádění filmů. V následujícím roce tato společnost distribuovala mimo jiné film *Apríl* a hned poté změnila jméno na Sacher Distribuzione. Základem loga Sacher Distribuzione, potažmo celého Sacher Filmu se stal kreslený obrázek, který původně vznikl pro plakát snímku *Drahý deníčku*. Tentokrát ale Nanni

⁶⁷ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 207

⁶⁸ ISOLA, cit. 13, s. 53

nesedí na své Vespě sám, za zády má malého Pietra, který už byl tou dobou na světě.

Angelo Barbagallo byl Morettiho společníkem do roku 2007, kdy se osamostatnil. Distribuční větev Sacher Filmu pozastavila činnost v červnu 2013. Do dneška existuje produkční společnost Sacher Film, která nyní produkuje výhradně Morettiho filmy, a také kino Nuovo Sacher.

Všechny tyto aktivity v oblasti filmu, kterým se Moretti věnoval vedle práce režiséra, mu pomohly vytvořit zázemí pro nezávislou a svobodnou filmovou tvorbu. Svě bohaté zkušenosti zúročil také na pozici ředitele Turínského filmového festivalu (Torino Film Festival). Po dvou ročnících se v roce 2008 tohoto postu vzdal, aby se mohl plně soustředit na natáčení filmu *Máme papeže!*

2. ANALÝZA NARATIVNÍ FORMY

Tato část práce je věnována naratologické analýze filmů *Drahý deníčku* a *Apríl*. Základem narativního filmu je vyprávění, jež Bordwell definuje jako „příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.“⁶⁹ Soubor všech událostí a jejich kauzálních vztahů v rámci vyprávění je nazýván fabulí, zatímco termínem syžet jsou označovány ty události fabule, které jsou ve filmu přímo uvedeny, včetně přidáných nediegetických prvků. Jako vodítko pro následnou analýzu mi poslouží názorná segmentace syžetu, která je zařazena mezi přílohy. Nejprve provedu rozbor vztahu syžetu a fabule, jenž je charakterizován právě kauzalitou, časem a prostorem. Budou mě zajímat také motivace postav a vývojové vzorce, kterými se syžet řídí.

Poté se budu zabývat narací, která představuje proces, s jehož pomocí syžet sděluje nebo zatajuje informace o fabuli. Zjednodušeně řečeno je to tok informací o fabuli. Nedílnou součástí narace je styl filmu, jemuž se budu věnovat v samostatné kapitole.

Ačkoliv první z filmů v sobě obsahuje tři v podstatě nezávislé krátké snímky, rozhodla jsem se zachovat stejné členění textu jako u analýzy *Aprílu*, jehož narativ je vystavěn jiným způsobem, a postupovat v analýze podle formálních prvků vyprávění, nikoliv podle kapitol, jak je Moretti v těchto svých filmech nazývá. Některé poznatky o formální struktuře jsou totiž platné pro film *Drahý deníčku* obecně a jakkoliv jsou jeho jednotlivé kapitoly rozdílné, ve výsledku tvoří jeden koherentní celek.

2.1 Drahý deníčku

2.1.1 Syžet a fabule

Nositeli příčin a následků, které utvářejí síť kauzálních vztahů mezi událostmi, jsou obvykle postavy. Jak ovšem následně ukážu, kauzalita nemusí

⁶⁹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 4, s. 111

být jediným principem, který posouvá vyprávění kupředu. V kapitole *Na Vespě* je výhradním hybatelem děje Nanni Moretti, který hned na začátku divákovi odhaluje svůj záměr. V úvodním záběru Moretti přiznává, že nejraději ze všeho se projíždí na své Vespě, a v následující scéně už jej vidíme na skútru v ulicích Říma. Průběh cesty, která tvoří jedinou linii syžetu, je motivován Morettiho dalšími zálibami.

Jak lze očekávat, režisérovy velkým zájmem je film. A toto očekávání se naplní hned třikrát. V tomto případě však neukazuje sám sebe jako tvůrce, nýbrž jako konzumenta filmu. Moretti se poprvé ve svém snímku staví do pozice diváka. Když Nanni poprvé promluví, hovoří o tom, že v létě jsou téměř všechna kina ve městě zavřená a ta, která zůstávají otevřená, promítají jen erotické filmy, horory, jako je *Henry: Portrét masového vraha*, nebo pár italských filmů. S tímto výběrem se nyní musí spokojit i on. První zastávkou je blíže nespecifikované kino a projekce nejmenovaného filmu z domácí produkce. Nanni se vymezuje vůči postavám, čímž se distancuje od své generace, kterou zhlédnutý film zobrazuje, potažmo onen film a jeho bezduché dialogy kritizuje: „*Vy jste prohlašovali hrozné, násilnické věci a vy jste zošklivěli. Já jsem prohlašoval správné věci a teď jsem báječný čtyřicátník.*“

Po úspěchu prvních filmů řada kritiků označovala Morettiho za mluvčího tehdejší mladé generace. Moretti se však s tímto názorem nikdy zcela neztotožňoval. Projevem distance od této pozice, do níž ho média stavěla, bylo už dříve Michelovo prohlášení v poněkud šokující závěrečné sekvenci *Bianky*, že neví nic o své generaci.⁷⁰

O něco později jde do jiného kina na zmíněný film *Henry*, který rovněž neujde kritice. Po odchodu z kina se Moretti prochází po Piazza del Popolo („Náměstí lidu“) a přemýšlí, kde četl kladné recenze na tento hororový film, o němž sám nemá valné mínění. Poté jej vidíme, jak sedí u venkovního stolu v kavárně a přepisuje si do svého deníku úryvek z konkrétní recenze, kterou našel v novinách. Následuje scéna, která je pouze imaginární. Moretti v ní materializuje své úvahy o autorovi článku, s nímž nesouhlasí. Předčítá kritikovi, který se před ním svíjí v agónii, z jeho vlastní mizerné recenze a

⁷⁰ COCO, cit. 12, s. 114

nedá mu klidně spát. Nanni se nebojí vyjadřovat ani k věcem, které se mu nelíbí.

V poslední dlouhé scéně se Moretti vydává na místo, kde byl v roce 1975 zavražděn Pier Paolo Pasolini. Kapitola tedy začíná i končí odkazem na svět filmu. Otázkou je, co Morettiho motivovalo k cestě k zapomenutému pomníku. Specifická atmosféra závěrečné scény podbarvená klavírním koncertem Keitha Jareta doslova vybízí diváka k rozjímání. Zdá se, jako by si po zkušenosti s aktuálními, poněkud úpadkovými filmy chtěl Moretti připomenout, že kdysi existoval režisér, který dokázal točit takové filmy, na něž mělo smysl se dívat. Pasolini představuje jinou dobu z hlediska filmové kultury, ale i celé společnosti. Zanedbaný památník zarostlý trávou, který připomíná spíš kus odpadu než kultovní místo, je nelítostným důkazem, že ty časy jsou už dávno zapomenuty. Moretti nechává tento obraz bez vlastního komentáře, umožňuje mu promlouvat k divákovi beze slov.

Vedle filmové tematiky, která rámuje děj první kapitoly, se objevují další, překvapivější Morettiho zájmy. Když odejde z prvního kina a pokračuje v cestě, prozradí divákům, že rád pozoruje domy, zejména v jeho oblíbené čtvrti Garbatella. Konkrétně říká, že to je „věc, kterou má nejraději ze všeho“, stejně jako to tvrdil na začátku o projíždkách na Vespě. Později dokonce projeví touhu natočit film pouze o domech a ve skutečnosti takový film právě točí, když projíždí různými čtvrtěmi a zachycuje jejich malebnou i moderně odosobněnou zástavbu v dlouhých panoramatických jízdách.

„Ve skutečnosti bylo vždycky mým snem umět dobře tančit. Flashdance, tak se jmenoval film, který mi definitivně změnil život. Byl to film pouze o tanci,“ říká Moretti (opět s odkazem na svět filmu) a za okamžik se ocitá na taneční zábavě pod širým nebem, kde lidé tančí latinskoamerický tanec merengue. Později na ulici potká svůj idol, herečku Jennifer Beals ze zmíněného filmu. Její přítomnost je motivována pouze Morettiho zájmem, stejně jako ostatní události syžetu, a jejich setkání působí jako pouhá náhoda, jakých se v životě stává spousta.

Vyprávění není vystavěno konvenčně jako série příčin a následků, která vede k dramatickému vyvrcholení příběhu, ačkoliv mezi některými událostmi je možné vysledovat kauzální vztah – například Nanniho představa

spílání kritikovi vyplývá z jeho nespokojenosti s kladným přijetím filmu *Henry*. Morettiho vyprávění je oddramatizovanou sérií obrazů, která nebyla založena na pevném scénáři, a připomíná spontánní literární techniku, jíž se říká „proud vědomí“.⁷¹ V dokumentu *Caro Nanni* režisér k pojetí této kapitoly říká: „*Je to nejvolnější část, celkově svobodněji vyprávěná. Tyto scény, tato setkání, tyto čtvrti jsou propojeny mými myšlenkami, věcmi, které píšu do deníku, věcmi, které mi přijdou na mysl, jedna věc asociuje další.*“

Kapitola *Na Vespě* funguje na principu výčtu prvků, které nejsou kauzálně podmíněny, nýbrž jsou propojeny pouze volnými asociacemi. Režisérovy záměrem je ukázat divákovi své záliby a oblíbená místa. Ať už je to návštěva kina, prohlížení architektury, tanec či projížďka na Vespě, Nanni okamžitě přetváří svá slova v činy. Transformuje své ideje do audiovizuální podoby, skrze niž je může předat filmovému divákovi. Podle Villy Morettiho film svým pojetím odkazuje k Astrucově koncepci „kamera-pero“, podle níž by se filmař neměl nechat svazovat tradičními konvencemi vyprávění.⁷²

Deníková forma filmu vytváří napětí mezi psaným a mluveným projevem. Zatímco realita pro svou přirozenou fyzičnost koresponduje s orálním projevem, film v tomto smyslu představuje psaný projev, který realitu fixuje.⁷³ Morettiho film není dokumentárním zachycením reality, ale její simulací. Moretti jako postava svého filmu napodobuje sám sebe, opakuje to, co normálně dělá.⁷⁴ Nelze v žádném případě zaměňovat skutečnou osobu a filmovou postavu.

Čas fabule a syžetu je definován třemi aspekty: pořádek, trvání a frekvence událostí. Syžet první kapitoly začíná zápisem do deníku, který předznamenává následující události. Takřka všechny události fabule předkládá syžet v chronologickém pořadí, s jednou výjimkou. Když se v jediném záběru objeví Silvia, Nanni ve flashbacku ukazuje, jak se byli společně podívat na podkroví, kde by chtěli bydlet. Jako flashback můžeme chápat i záběr, v němž si Moretti prohlíží archivní novinové články o Pasoliniho smrti, který uvozuje závěrečnou cestu k památníku v Ostii. Ve

⁷¹ ISOLA, cit. 13, s. 127

⁷² VILLA, cit. 14, s. 46

⁷³ Tamtéž, s. 47

⁷⁴ Tamtéž, s. 10

zvukové rovině vyprávění se také dozvídáme, že Moretti kdysi viděl film *Flashdance*, který u něj podnítl lásku k tanci, nebo že četl pozitivní recenze na film *Henry* dříve, než na něj šel do kina. Tyto zkušenosti jsou součástí fabule a mají vliv na vývoj událostí, ačkoliv v obraze je nevidíme.

Kapitola *Na Vespě* se odehrává během jednoho slunečného letního dne, od rána do pozdního odpoledne – v Ostii už se dlouží stíny. Trvání syžetu a fabule se na první pohled shoduje, ovšem nesmíme opomenout odkazy na události, které se staly již v minulosti. Scéna se Silvií se mohla odehrát kdykoliv, Moretti ji uvádí jen slovy „jednoho dne“. Dříve ani později se Morettiho partnerka v této kapitole neobjevuje. Stejně tak nevíme přesně, jak časově zařadit zhlédnutí filmu *Flashdance*, čtení recenzí na *Henryho* či článků o Pasolinim. Fabule v každém případě přesahuje syžet vyprávění do minulosti.

Reálně natáčení proběhlo během jediného dne. Několikahodinová Morettiho projížďka po městě je zhuštěna do necelých třiceti minut, během nichž je největší důraz kladen na motiv putování či cesty. Jejím cílem není ani tak konkrétní místo, jako spíše osobní sebereflexe. Morettiho filmové putování lze charakterizovat buddhistickým rčením: cesta je cíl.

Přestože kapitola *Na Vespě* nemá dramatický vrchol v tradičním slova smyslu, duchovního vrcholu tento motiv, který je páteří Morettiho vyprávění, dosáhne v závěrečné takřka poutní cestě k pomníku velikána italského filmu. Tato scéna, která trvá téměř pět minut projekčního času, je také nejdelší ze všech. Cesta sama o sobě, která se vždy odehrává v čase a prostoru (ať už fyzickém, nebo duchovním), je nejdůležitějším vývojovým vzorcem syžetu, ačkoliv je s výjimkou poslední scény zdánlivě bez cíle.

Co se týče frekvence, posledního ze sledovaných aspektů času, žádná konkrétní událost se v syžetu neopakuje, cesta pokračuje stále kupředu. Jak již bylo řečeno, vyprávění je pojato lineárně. Vracejí se pouze jednotlivé motivy, jako je kino či pozorování domů.

Prostor, kterému se budu detailněji věnovat v kapitole o mizanscéně, tvoří významný prvek vyprávění. Celá kapitola se odehrává v římských ulicích a kinosálech. Architektura staré i nové zástavby je opakovaně v centru

pozornosti a sama se stává podnětem k natáčení. Domy jako by byly svébytnými figurami filmu.

Kapitola *Ostrov* je v určitém smyslu podobná té předchozí. Klíčovým motivem, který prostupuje celým syžetem, je opět archetypální motiv putování a také hledání, které se objevuje následně v kapitole *Lékaři*. Tentokrát má ovšem Morettiho cesta jasněji vytyčený cíl, neodvívá se jen ze samotného potěšení z jízdy na Vespě či v tomto případě plavby trajektem, není pouhým řetězením myšlenek. Již v úvodní scéně Nanni prozrazuje, že na ostrovech, původně tedy u svého přítele Gerarda na Lipari, hledá klid na práci, který v Římě nenachází. Tato prvotní motivace dovede Morettiho a jeho přítele hned na několik Liparských ostrovů. Podle Coca je kapitola *Ostrov* určitým završením Morettiho cesty na jih, kterou započnul jako Michele Apicella ve filmu *Palombella Rossa* a která ho prostřednictvím rekonstrukce identity přivedla k novému já.⁷⁵ Nové já představuje Nanni Moretti jako absolutní protagonista svých filmů.

Narativ je oproti první kapitole sevřenější a lze v něm vysledovat jednoduchý kauzální řetězec událostí: když Moretti není spokojen na jednom ostrově, zkusí se vydat na jiný. Nanni je jako mytický Odysseus, který se cestou domů zastavuje na různých ostrovech, ale všude se cítí nesvůj, protože jeho domov je jinde. Morettiho domovem je Řím.⁷⁶ Tento příběh má ovšem ještě jednoho protagonistu. Je jím Gerardo, který během několikadenní cesty projde největší změnou. Ačkoliv přísahá, že už třicet let nesledoval televizi, během této cesty propadne televizním pořadům pochybné kvality a jeho náhle vzniklá závislost se rychle stupňuje. Když muži vystoupí na vrchol Stromboli, místo aby si vychutnával krásu přírody, Gerardo vyšle Nanniho, aby se zeptal amerických turistů na pokračování populárního seriálu. Ze zásadového intelektuála se postupně stává překvapivě pokrytecký člověk neovladatelně posedlý televizí. Tato nová posedlost zcela zřejmě motivuje jeho jednání.

⁷⁵ COCO, cit. 12, s. 83

⁷⁶ Tamtéž, s. 83

Projevy závislosti vyvrcholí na Alicudi, kde se Gerardo rozhodne napsat dopis papeži proti exkomunikaci telenovel a poté v zoufalé touze po televizi a dalších technologických vymoženostech lidstva z ostrova zbaběle uteče. Gerardův útěk vytvoří dramatický vrchol jeho proměny i celého příběhu. Na témže místě, stranou od civilizace, však Nanni objeví vytoužený klid. Jeho cíl se nakonec naplní. Kauzalitu událostí tedy ovlivňuje jak Morettiho záměr najít klid na psaní scénáře, tak dramatická proměna postavy Gerarda. Pro vývoj syžetu jsou důležité motivace obou hlavních postav.

Postavení Nanniho v rámci příběhu je zde trochu jiné než v kapitole *Na Vespě*. Na rozdíl od první, ale i třetí kapitoly filmu není Moretti přímo v centru pozornosti, nesoustředí se tolik sám na sebe, ale působí spíše jako pozorovatel okolního světa. Během cesty Nanni odhaluje zvláštnosti jednotlivých ostrovů. Každý je jiný a přesto jsou všechny stejné – tím jak se za každou cenu chtějí odlišit od ostatních.

Tato kapitola v sobě opět ukrývá princip výčtu, který se v různých obměnách objevuje ve všech částech filmu. Morettiho seznam tentokrát tvoří přehled ostrovů a jejich obsesí: na Lipari vládne hluk a zmatek, Salina je pod vládou jedináčků, na Stromboli panuje nepřátelství, Panarea si potrpí na mondénnost, zatímco Alicudi dává přednost asketismu.⁷⁷ Rozbití syžetu na části působí současně dojmem celistvosti i fragmentárnosti. Symbolem fragmentarizace námětu jsou nakumulované novinové výstřižky, z nichž Moretti čerpá inspiraci pro svůj další film. Jeho posedlost vystřihováním zajímavých článků dosáhne vrcholu ve filmu *Apríl*.⁷⁸

Syžet se odehrává přibližně během jednoho týdne: první den dorazí Nanni na Lipari; druhý den se vydá s Gerardem na Salinu, kde oba stráví dvě noci; čtvrtý den pokračují na Stromboli, kde je místní odmítnou ubytovat, po výšlapu na sopku tedy odjedou na Panareu, ale nezdrží se tam a nakonec se k večeru ocitnou na odlehlém ostrově Alicudi. Časový rozsah a odstup jednotlivých událostí ovšem není jednoznačný. Když se Nanni loučí pod sopkou se starostou Stromboli, řekne: „*Uvidíme se tedy zítra.*“ V tu chvíli jsou Nanni a Gerardo převlečení do turistického a mají s sebou jen malý batoh.

⁷⁷ VILLA, cit. 14, s. 62

⁷⁸ Tamtéž, s. 66

Syžet tedy pravděpodobně elipticky vypouští zastávku v hotelu, kde se chtěli oba přátelé už od příjezdu na ostrov ubytovat. Cesta starostovým autem je prezentována v jednom kuse, ačkoliv na jejím konci mají všichni na sobě jiné oblečení než na začátku. Při závěrečném loučení v přístavu jsou zase všichni tři oblečení jako předtím. Na tomto ostrově není v žádném záběru zachycena noc. Přesná délka pobytu na Stromboli se tedy na základě informací v syžetu nedá určit. Stejně problematický je i poslední ostrov. Na konci Nanni pouze říká, respektive si zapisuje do deníku, že na Alicudi strávili několik dní. Elipsou se vyprávění přesune od první noci na ostrově k okamžiku, kdy z něj Gerardo uteče. Jak dlouho se zdrží Nanni, tím už se syžet nezabývá.

Události obsažené v syžetu jsou seřazeny chronologicky podle průběhu cesty a bez jakýchkoliv odboček. Fabule ovšem zahrnuje více dnů putování po ostrovech, než je v syžetu reálně zobrazeno. I v této kapitole sahá fabule dále do minulosti. O Gerardovi se například dozvíme, že se odstěhoval na Lipari před jedenácti lety, aby zde studoval Joyce. Ovšem nevíme například, jak a kdy se seznámil s Nannim, to není pro vývoj událostí v příběhu podstatné.

Projekční čas *Ostrovů* je o několik minut delší než v případě první kapitoly, konkrétně trvá třicet osm minut. Sekvencím na Salině a Stromboli je shodně věnováno deset minut z tohoto času, přičemž značná pozornost je věnována pobytu na sopce Stromboli, který ilustruje Gerardovu vzrůstající potřebu televize, potažmo také věčný střet světa přírody a civilizace.

Prostorem, v němž se syžet odehrává, jsou obecně řečeno Liparské ostrovy. Mezi pobyty na jednotlivých ostrovech je vždy vložena kratší či delší scéna nebo celá sekvence na lodi. Tyto sekvence nejsou pro vývoj děje příliš důležité (s výjimkou plavby, během níž se Gerardo nechá poprvé zlákat televizí), ale propojují části příběhu na jednotlivých ostrovech. Podporují také orientaci diváka v čase a prostoru a zdůrazňují zmiňovaný motiv cesty. Důležitý je ovšem motiv moře, který se ve větší či menší míře objevuje ve všech třech kapitolách. Jeho významem se budu zabývat v dílčí kapitole o mizanscéně.

Poslední část s názvem *Lékaři* se od předchozích dvou liší v jedné zásadní věci. Ve vstupní scéně Moretti prohlašuje, že v této kapitole není nic vymyšlené. Zatímco ostatní příběhy byly s přispěním autobiografických prvků do velké míry vyfabulované a vznikaly až pro film, v tomto případě Moretti ve zkratce rekonstruuje skutečné události ze svého života a krátký film, který takto vznikl, vzdáleně připomíná hraný dokument.

Příběh samotný se odehrává ve flashbacku a předkládá lineární řetězec příčin a následků. Kauzalita událostí vychází z průběhu hledání správné diagnózy a její nalezení je zde hlavní motivací, která pohání děj kupředu. Hybateli děje jsou kromě Morettiho především lékaři, kteří si s ním neví rady – a podle nichž režisér tuto kapitolu nazval. Do rolí lékařů Moretti obsadil neherce či málo známé herce a ve dvou případech dokonce skutečné lékaře, čímž se snaží posílit věrohodnost vyprávění.

Syžet pracuje se dvěma časovými rovinami – současností a minulostí. V úvodní scéně si Nanni začíná zapisovat do deníku průběh své nemoci a ve zvukové stopě slyšíme jeho vnitřní hlas, který zprostředkovává divákovi začátek příběhu. Podnět k sepsání, potažmo natočení svých zkušeností Moretti našel v sesbíraných předpisech a zprávách od jednotlivých lékařů, které vidíme už v této scéně. Během následujícího vyprávění Moretti postupně zachycuje všechny tyto dokumenty v detailních záběrech.

První flashback, který zahajuje rekonstrukci událostí, tvoří nechronologicky zařazený videozáznam z poslední chemoterapie a je ponechán zcela bez komentáře ze strany Morettiho jako vypravěče. Jeho záměrem je opět především podpořit věrohodnost příběhu. Společně s předpisy od lékařů je tento záznam jedinou zárukou pravdivosti, všechno ostatní je založeno na vzpomínkách.

Následně se děj vrací hlouběji do minulosti, kdy na sobě Nanni začal pozorovat první příznaky. Události obsažené v tomto druhém flashbacku se odehrávají během jednoho roku a jsou již seřazeny chronologicky. Tento flashback, který tvoří nejdelší část kapitoly, je materializací Morettiho zápisu do deníku, který je evokován ve vstupní scéně. Časový úsek fabule mezi stanovením diagnózy a předem zobrazeným závěrem léčby je za použití dějové elipsy v syžetu vynechán.

Vyprávění je založeno na opakování situací a v jeho jádru je znovu obsažen princip výčtu. Objevuje se výčet lékařů, předpisů, léků, léčebných procedur či potenciálních alergenů. Skrze tuto formální strukturu dosáhl Moretti potřebné distance a nemoc samotná zůstává ve filmu v podstatě neviditelná.

V závěru filmu se vyprávění vrací zpět do současnosti. Moretti stále sedí v kavárně a dokončuje své deníkové poznámky. Je obtížné určit, kolik času uplynulo mezi úvodní a závěrečnou scénou, které rámuje vyprávění ve flashbacku. Mohla to být půlhodina, po kterou přibližně trvá čas projekce, nebo i několik hodin, než zapsal celý svůj příběh do deníku. Tentokrát to není interní, ale externí diegetický hlas, který přeřikává poslední napsané věty. Před sebou má Moretti rozložené na stolcích všechny zbytečné léky, které mu doktoři předepsali. Ze své zkušenosti vyvozuje dvě poučení: za prvé, lékaři umí mluvit, ale ne naslouchat; a za druhé, každé ráno před snídaní je zdravé vypít sklenici vody. Nanni okamžitě přetvoří slova v činy, tak jako to neustále dělal v kapitole *Na Vespě*, a s přímým pohledem do kamery se napije vody.

Prostor filmu se dá rozčlenit podle časových úseků fabule. Současnost se odehrává v kavárně, minulost nejčastěji v Morettiho bytě a ordinacích různých lékařů, autentický záznam z chemoterapie je pořízen pravděpodobně v Morettiho ložnici, kapačka je provizorně zavěšená na rozkládacích schůdkách. Pravidelné střídání prostředí bytu a jednotlivých ordinací přispívá k formální soudržnosti syžetu a napomáhá divákovi orientovat se v průběhu vyprávění.

2.1.2 Aspekty narace

Narace je ovlivňována především dvěma faktory, dvěma aspekty informovanosti: rozsahem informací a jejich hloubkou. Zahrnuje v sobě také koncept vypravěče, který je pro tento film velmi důležitý. Neboť se jedná o výrazně autobiografický film deníkového charakteru, považuji za nezbytné vymezit nejprve postavení autora, tedy Nanniho Morettiho v rámci vyprávění. Autorství filmu bývá zpravidla přisuzováno celému kolektivu osob, ale Morettiho tvorba bývá jednak řazena k takzvanému autorskému

filmu a jednak se v tomto konkrétním případě jedná o osobní deník, byť v audiovizuální podobě. Proto tedy Morettiho vnímám a označuji jako autora. Následně se budu zabývat způsobem, jakým syžet filmu zachází s informacemi.

Dřívější způsob vyprávění skrze alter ego uzavřel Morettimu výrazové možnosti, přestože mu také pomohl lépe poznat sebe sama.⁷⁹ Moretti přiznává, že Apicellova ztráta paměti ve filmu *Palombella rossa* mu umožnila plynulý přechod k nové postavě,⁸⁰ který se jeví jako přirozený vývoj autobiografického vyprávění. Touto „novou postavou“ je sám Nanni Moretti a nikdo jiný, nikoliv Nanni Moretti/Michele Apicella, jak tomu bylo doposud. Moretti říká: „*Tato nová postava neexistuje, protože ve filmu Drahý deníčku hraju sám sebe a ne novou postavu... V Drahém deníčku by bylo absurdní schovávat se za fikční postavu, protože ve třetí části Lékaři není nic vymyšlené.*“⁸¹ Vysoká míra autobiografičnosti svádí ke ztotožňování filmu s Morettiho skutečným životem. Snímek *Drahý deníčku* ovšem nelze chápat jako dokumentární záznam režisérova života (s výjimkou autentických záběrů z chemoterapie).

Pro film *Drahý deníčku* zvolil Moretti specifický způsob vyprávění, který sám nazývá jako „voce off in“ (a autoři studií od něj tento termín přebírají), tedy hlas, který vychází současně zvnějšku i zevnitř záběru.⁸² Nanni vystupuje ve svém snímku jako diegetický vypravěč s velkou mírou subjektivity a rozsahem vědění omezeným na jeho vlastní hledisko. Je vypravěčem a současně hlavní postavou všech tří prezentovaných příběhů.

V kapitole *Na Vespě* Nanni z pozice diegetického vypravěče komentuje dění, jako by o něm právě psal do svého deníku. V úvodním záběru skutečně vidíme Morettiho (respektive jeho ruku) psát do deníku a jeho slova se v další scéně bezprostředně zhmotňují. Psané slovo, které doprovází jen tiché, sotva slyšitelné zvuky pera pohybujícího se po papíře, se záhy transformuje ve slovo mluvené, které synchronně komentuje dění v obraze. Tento komentář můžeme v návaznosti na vstupní záběr chápat jako vnitřní

⁷⁹ COCO, cit. 12, s. 74

⁸⁰ Tamtéž, s. 116

⁸¹ MAZIERSKA, RASCAROLI, cit. 15, s. 31

⁸² DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 14

hlas, který člověk vnímá při psaní textu. Morettiho vnitřní hlas, který je interním diegetickým zvukem, přechází do externí formy, když Moretti vede dialog s ostatními postavami, jimiž jsou obvykle náhodní kolemjdoucí. Tyto dialogy jsou ovšem falešné, připomínají spíše monology, protože Moretti nahlas vyjadřuje své myšlenky, aniž by očekával nějakou odpověď. V dalších dvou kapitolách jsou dialogy mnohem častější a především přirozenější.

V následující části *Ostrovů* vidíme Morettiho hned v několika scénách psát do deníku, ale ani v jednom případě nemáme možnost psaný text sledovat. Deníkový záznam je vyjádřen pouze Nanniho vnitřním hlasem. V závěrečné sekvenci si ovšem Moretti hlasitě přeříkává, co píše, takže jeho hlas se v té chvíli externalizuje, mohou jej slyšet i postavy v diegezi. Zatímco v první kapitole je Moretti zcela centrální postavou, zde působí spíše jako pozorovatel a dává mnohem více prostoru ostatním postavám, zejména svému příteli Gerardovi, o němž už byla řeč výše. Zatímco Moretti hraje opět sám sebe, Gerardo je fikční postavou ztvárněnou Renatem Carpentierim.

V kapitole *Lékaři* je Nanniho funkce vypravěče mírně pozměněná. Zatímco v předchozích kapitolách komentuje dění souběžně s vývojem událostí, v tomto případě vypráví o již proběhlých událostech a ty se tím pádem odehrávají ve flashbacku. Ovšem stále se jedná o diegetického vypravěče, který vypráví sám o sobě, logicky tedy ze subjektivního hlediska. V úvodní scéně je zápis do deníku vyjádřen vnitřním hlasem, v závěru je pak externalizován stejně jako na konci *Ostrovů*. To však není jediný případ externalizace hlasu Morettiho v roli vypravěče. Když leží ve vaně a dává si koupel s otrubami anebo když v následující scéně podstupuje vstupní prohlídku v centru čínské medicíny, nahlas tyto situace komentuje, ačkoliv v diegetickém světě neexistuje příjemce jeho sdělení. Podobná situace se opakuje na konci centrálního flashbacku, když Nanni během vyšetření CT vypráví nahlas o operaci, jež se odehrála o dva dny později. Rozuzlení příběhu, které představuje odhalení správné diagnózy, je zkoncentrováno do tohoto jediného monologu. Moretti v této kapitole opět osciluje mezi vypravěčem a hlavním hrdinou příběhu. Poslední scéna v kavárně již není

pod kontrolou deníkové narace, z Morettiho-postavy se stává opět Moretti-člověk.⁸³

Narace se zde stejně jako v ostatních částech projevuje jako vysoce sebeuvědomělá, předpokládá filmového diváka jako příjemce sdělení. Narativní proces zcela napodobuje komunikační situaci, v níž je Moretti rozpoznán jako autor sdělení či zdroj narace a divák filmu jako jeho příjemce.

Deníkový styl filmu vytváří specifickou situaci pro rozsah informací, s nímž syžet pracuje, tedy omezenost či neomezenost narace. Jak již bylo řečeno, rozsah vědění Nanniho jako vypravěče je omezen na jeho hledisko z pozice hlavní postavy. Jelikož se příběhy z velké části soustředí na jeho osobu, dá se říct, že v určitém smyslu je Morettiho vědění neomezené a záleží jen na něm, které informace a v jakém rozsahu divákovi zpřístupní. Narace jako taková zcela neomezená není. To se týká zejména ostatních postav, jako je Gerardo v *Ostrovech*, o němž se divák dozví jen poměrně málo informací. V této kapitole je také problematické vnímání času, neboť narace elipticky vynechává některé události fabule, které nejsou podstatné pro vývoj příběhu.

Nejvýznamnější elipsu ve vyprávění Moretti použil v kapitole *Lékaři*, když divákům zatajil průběh léčby rakoviny po stanovení diagnózy. Léčba samotná ovšem není tématem této kapitoly, Moretti se ve svém vyprávění soustředí na negativní zkušenost se západní medicínou, z níž v závěru vyvozuje neschopnost lékařů naslouchat svým pacientům. Záběry z poslední chemoterapie slouží spíše k umocnění autentičnosti příběhu.

Filmová narace manipuluje také s hloubkou poskytovaných informací. Čím hlouběji se syžet ponořuje do psychologických stavů postavy, tím je subjektivnější. Výše jsem uvedla, že Moretti-vypravěč je velmi subjektivní, což vyplývá už z povahy tohoto filmu. Prostřednictvím komentáře, který představuje jeho vnitřní hlas, se dozvídáme mnoho o jeho psychologických stavech, o jeho názorech, touhách i bolestech. Flashback, který vypráví o zkušenostech s lékaři, může představovat vzpomínky, jež si Nanni vybavuje v hlavě, když o nich píše do deníku. Výše popsaná poslední scéna tohoto flashbacku, v níž Moretti pouze slovně vysvětluje, co se dělo dále po CT,

⁸³ COCO, cit. 12, s. 85

ovšem nevypadá jako autentická vzpomínka. Naopak je to přiznaná umělá rekonstrukce událostí. Scénu v první kapitole, kde se Moretti přidá ke kapele na pódiu a pár vteřin s hudebníky tančí a zpívá, vnímám jako pouhou představu. Tento druh subjektivity, který Moretti ve svém filmu uplatňuje, se nazývá mentální subjektivita.

Ve vztahu k ostatním postavám, opět mám na mysli především Gerarda, ale například také lékaře, je narace objektivní. Nanni zkrátka nevidí jiným lidem do hlavy, soustředí se na své vlastní pocity a na věci, které může sledovat jako vnější pozorovatel. Stejně tak divák je odkázán na vnější projevy postav s výjimkou samotného Morettiho.

2.2 Apríl

2.2.1 Syžet a fabule

Film *Apríl* je neobvyklou směsicí autobiografie a fikce, dokumentárních a hraných záběrů, objektivních faktů a subjektivních prožitků. Lze jej označit jako film semiautobiografický a semidokumentární. S předchozím snímkem *Drahý deníčku* jej pojí řada podobností, ale jeho formální pojetí se také v mnohém liší. Jak již bylo naznačeno výše v synopsi filmu, fabule se dá rozdělit do tří dějových linií, které probíhají současně. První z nich je Nanniho soukromý a rodinný život, druhou linii tvoří profesní život a práce na filmu, do třetice je to politická situace v zemi a Nanniho angažovanost. Vyprávění je rozvinuto kolem dvou zásadních událostí – jedné intimní, kterou je narození syna, a jedné veřejné, což je Berlusconiho první vítězství ve volbách. Jednotlivé linie tvoří vertikální strukturu vyprávění a každá je řízena jiným souborem motivací a kauzálních vztahů, ačkoliv pracovní a rodinné záležitosti se do značné míry ovlivňují.

Zatímco *Drahý deníčku* prezentuje tři na sobě nezávislé příběhy, *Apríl* obsahuje jediný dlouhý příběh. Členění filmu do kapitol je zachováno, nicméně tentokrát jsou různě dlouhé a navazují jedna na druhou, nemají uzavřený děj. Mnohem důležitější je vertikální členění narativu. V *Aprílu* již Morettiho nevidíme psát do deníku a neslyšíme jeho vnitřní hlas zahajovat

vyprávění slovy „*Drahý deníčku...*“. Upustil v tomto případě od paralely mezi fyzickým papírovým deníkem a deníkovým filmem. Jeho jediným deníkem je ten audiovizuální, který může plně sdílet se svými diváky. Pro film *Apríl* dokonce neexistoval scénář, Moretti svůj deník „psal“ přímo kamerou. Když potřeboval spojit záběry Silvie s bříškem, malého Pietra, předvolební kampaně a další nashromážděný materiál do jednoho celku, vzal kameru s pětaticetimilimetrovým filmem a vytvořil si „natočený scénář“ zbývajících scén. Podobně konstruoval i epizodu *Lékaři* z předchozího filmu.⁸⁴

V soukromé rovině vyprávění je klíčovým motivem očekávání a narození Morettiho prvního (a posledního) dítěte. Rodičovství ovlivňuje nejen chod domácnosti a rodinný život, ale zasahuje i do Morettiho práce. Syn Pietro je hybatelem událostí ještě dříve, než se narodí. Nanni a jeho partnerka Silvia samozřejmě předem vybírají jméno, připravují dětský pokoj a s nastávajícími babičkami přebírají oblečení, ale co je méně obvyklé, vybírají si film, na který půjdou do kina, s ohledem na dítě v matčině břiše. Nanni je totiž přesvědčen, že je potřeba formovat umělecký vkus jeho syna již v prenatalním stadiu, a když se ukáže, že americké *Zvláštní dny* nebyly šťastnou volbou, Moretti nemůže v noci spát z obavy, že narušil vývoj svého dítěte. Jeho cílem v soukromém životě je zcela zřejmě být dobrým otcem. Nepočítáme-li sledování televize, v této jediné návštěvě kina se zrcadlí motiv Morettiho jako diváka, který byl stěžejním prvkem kapitoly *Na Vespě*. Nyní je akcentována spíše jeho role tvůrce.

Nanni je nervózní a roztržitý, protože jím cloumají hned dvě pochybnosti. Jednak si není jist, jak svou novou roli otce zvládne, a jednak neustále váhá, jestli má natočit raději dokument o Itálii, což vnímá jako svou občanskou povinnost, nebo muzikál pro své potěšení. Intimní dimenze vyprávění se tedy soustředí zejména na to, jak se Moretti vyrovnává s rolí otce, zatímco profesní linie vychází z vnitřního rozporu mezi povinností a potěšením, respektive dokumentem a muzikálem. Stejně jako v rozhovorech se Silvií odvádí pozornost od blížícího se porodu, neustále mění téma i během natáčení a porad se štábem. Po narození Pietra je Nanniho vůle natáčet o

⁸⁴ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 16

politice ještě menší, neustále je duchem nepřítomný. Pietro pro něj představuje reálnou možnost úniku od povinností a ospravedlnitelné infantilnosti. Vývoj událostí v profesní rovině příběhu ovlivňuje jak Morettiho nerozhodnost, tak události jeho osobního života.

K profesní linii se neoddělitelně váže politická dimenze filmu. Prvotním impulsem k natáčení o politické situaci v Itálii je vítězství pravice a potažmo Silvia Berlusconiho v parlamentních volbách v březnu roku 1994, které je v první scéně *Aprílu* oznámeno prostřednictvím televizního vysílání. Na myšlenku natočit o italské politice film Nanniho přivede rozhovor s francouzským novinářem. První, neúspěšný pokus o dokument je ilustrován autentickými záběry z dubnové manifestace v Miláně. Moretti tento konkrétní materiál komentuje následovně: „*Milánská manifestace z 25. dubna je stejná jako záběry z mého posledního sezení chemoterapie. Chtěl jsem natočit jednu privátní událost, léčbu, na 16 mm, a jednu událost veřejnou, průvod, na 35 mm. Když jsem natáčel, vůbec jsem nevěděl, jakým způsobem to použiju.*“⁸⁵

O dva roky později se chystají další volby a Nanni se rozhodne využít příležitosti natočit konečně dokument nejen o politice, ale i o celé Itálii. Ačkoliv zamýšlený film není nikdy dokončen, syžet *Aprílu* pracuje s dokumentárními záběry, které zachycují dobový politický obraz země, například Berlusconiho projev v rámci předvolební kampaně, vyhlášení nezávislosti Padánie v Benátkách či příplutí lodě s albánskými uprchlíky do Brindisi. Kromě Morettiho vlastních záběrů se objevují útržky televizních pořadů, které mají stejnou funkci. „*Mám tucty a tucty hodin video záznamů z předvolební kampaně v roce 1996, těch shromáždění, jejichž součástí je i výňatek s Berlusconiem, který je vidět ve filmu. Paralelně k Aprílu jsem ve skutečnosti zvažoval realizaci stříhového dokumentu zaměřeného na předvolební kampaň. Pak jsem to zavrhl, nicméně jsem videomateriál uschoval jako dokumentaci.*“⁸⁶ Morettiho záměrem v *Aprílu* nebylo natočit militantní film, ale zaznamenat určité historické momenty (kterým žádný jiný filmař

⁸⁵ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 15

⁸⁶ Tamtéž, s. 14

nevěnoval pozornost) ze svého pohledu,⁸⁷ v tom tkví význam politické části tohoto snímku.

K závěrečnému obratu Nanniho přimějí úvahy o lidském životě, který je příliš krátký na to, abychom se věnovali věcem, jež nás nebaví. V dokumentu z natáčení *Diario d'Aprile* Moretti objasňuje, že muzikál v jeho filmu reprezentuje hledání určité lehkovážnosti, která je v kontrastu se závažností politické situace, lehkovážnosti ve vztahu k práci, k sobě samým i ostatním lidem.

Téměř všechny události jsou v syžetu seřazeny chronologicky. Sekvence z Nanniho soukromí průběžně střídají pracovní povinnosti a útržky z politických událostí. Jediným zřejmým flashbackem je scéna psaní řady dopisů komunistické straně. Bezprostředně následující scéna, v níž Moretti veřejně předčítá tyto dopisy v londýnském Hyde Parku, je pouhou vizí. Tyto Morettiho vzpomínky a nerealizované představy o napsaných, avšak neposlaných dopisech jsou motivovány proslovem o volbách, který si Moretti připraví, ale nikdy nepoužije. Syžet pomocí této paralely divákovi naznačuje, že Nanni ani přes svůj slib na smluvené setkání nedorazí, aniž by přímo zobrazoval kupříkladu omluvný telefonát.

Za pomoci mezititulků, které oznamují název kapitoly často i s časovým zařazením událostí, si dokážeme lépe představit časové rozpětí syžetu. Úvodní mezititulek je opatřen datem 28. března 1994, kdy byly vyhlášeny výsledky parlamentních voleb. Další etapa syžetu je datována o rok a půl později, kdy padla Berlusconiho pravicová vláda a Moretti se rozhodl natočit muzikál. Následuje jaro 1996 a Nanni se vrací k projektu dokumentárního filmu. Žádná další kapitola není označena časovým údajem, ovšem je známo, že Morettiho syn se narodil v dubnu 1996 a tento měsíc dal celému filmu jméno. Jednou z posledních scén filmu je oslava Morettiho čtyřicátých čtvrtých narozenin, která se musela uskutečnit kolem 19. srpna 1997. Události v závěru filmu se odehrály v následujících dnech až týdnech. Z uvedených skutečností vyplývá, že syžet pokrývá vybrané události mezi lety 1994 a 1997, tedy v průběhu necelých čtyř let.

⁸⁷ Tamtéž, s. 16

Prostor, s nímž syžet pracuje, můžeme zjednodušeně vymezit v souladu se soukromou a profesní linií vyprávění. Rodinná část příběhu je nejčastěji situována do skutečného Morettiho bytu, který posiluje věrohodnost vyprávění, a důležitým prostředím této linie je také porodnice. Pracovní záležitosti se odehrávají jednak v kanceláři Sacher Filmu, kde probíhají porady štábu, a jednak v terénu během samotného natáčení.

Zajímavé je, že skutečný význam filmu *Apríl* je opakem doslovného významu, který bychom vyvodili na základě fabule. Nanni ve svém filmu nikdy nedokončí dokument o volbách a politické situaci v Itálii a natočí raději muzikál. Syžet však v sobě tento dokument obsahuje a závěrečná scéna filmu, která představuje scénu z muzikálu, je jen odlehčením a vizuálně působivou tečkou. Moretti se přiznal, že reálně nikdy netoužil natočit muzikálový film,⁸⁸ zatímco jeho politická angažovanost se projevila například dokumentem *La cosa*, o němž jsem se zmiňovala v první kapitole této práce.

Závěr analyzovaného filmu obsahuje dva motivy, které evokují spojení s předchozím snímkem *Drahý deníčku*. Prvním motivem je jízda na Vespě, která otevírá a současně uzavírá Morettiho deníkový diptych. Nanni se ideově vrací do uvolněné kapitoly *Na Vespě*, kterou to všechno začalo. Na svém skútru dojede do studia, kde právě začíná natáčení muzikálu o cukráři-trockistovi z 50. let, filmu, který mu už tak dlouho ležel v hlavě. O tomto muzikálu se zmiňuje už v prvním filmu, když se pod záminkou hledání filmových lokací snaží dostat do interiéru cizího domu. Poslední sekvencí se uzavírá narativní kruh.

2.2.2 Aspekty narace

Nanniho funkce diegetického vypravěče je v *Aprílu* obdobná jako v předchozím filmu. Ovšem tentokrát mnohem méně popisuje dění v obraze, komentář využívá spíše k bližšímu vysvětlení situace a sdělení událostí, které jsou v syžetu vynechány, ale mají na jeho vývoj vliv. Akci nechává hovořit samu za sebe. Tuto změnu vnímám jako krok směrem k plně audiovizuálnímu deníku a opuštění snahy o paralelu k psané formě. Dá se

⁸⁸ COCO, cit. 12, s. 87

říci, že Nanniho rozsah vědění je neomezený, neboť on sám je tvůrcem příběhu. Ví všechno, co je pro vývoj jeho příběhu podstatné.

Narace samotná je však omezená právě na Morettiho pohled. Divák v žádném momentě neví víc, než hlavní postava a vypravěč v jedné osobě. Cílem narace není vyvolávat v divákovi napětí, ovšem určité napětí tvoří Morettiho váhání mezi dokumentem a muzikálem. V těch chvílích ani on sám neví, co vlastně chce a kam bude jeho tvůrčí cesta směřovat.

Pohyb narace mezi subjektivitou a objektivitou je zde stejný jako ve filmu *Drahý deníčku*. Morettiho psychologické stavy jsou divákovi známy, neboť Moretti sám o nich dopodrobna vypráví. Jeho myšlenky nejsou vyjádřeny jen slovně vnitřním hlasem, ale v případě sekvence o nadeslaných dopisech jsou ztvárněny přímo flashbackem, který představuje „vnitřní obrazy“. Ostatní postavy vidíme a slyšíme pouze zvnějšku, tedy narace je relativně objektivní.

2.3 Shrnutí: Dva filmy, jeden deník

Ačkoliv filmy *Drahý deníčku* a *Apríl* mají do velké míry odlišnou formální strukturu, spojuje je deníkový charakter vyprávění a postava Nanniho Morettiho jako absolutního protagonisty, který oproti předchozím snímkům zcela odložil masku alter ega. Nejprve jsem se zabývala analýzou vztahu fabule a syžetu. Zatímco první snímek je rozdělen na tři dějově uzavřené kapitoly, kterými prostupuje postava Nanniho, druhý prezentuje jediný příběh. Ačkoliv *Apríl* dodržuje horizontální členění na kapitoly, rozhodující jsou zde tři vertikální dimenze narativu: soukromá, profesní a politická. Sled událostí není vždy řízen konvenčně kauzálními vztahy, ale objevuje se i volné řetězení asociací, konkrétně v epizodě *Na Vespě*. Události jsou převážně seřazeny chronologicky, ovšem výjimku tvoří kapitola *Lékaři*, kde se jádro příběhu odehrává ve flashbacku. Motivicko-tematické prvky syžetu se opakují a vrací nejen v rámci jednotlivých kapitol filmu *Drahý deníčku*, ale vytváří pojítka i s následujícím filmem *Apríl*, čímž ve výsledku vzniká koherentní deníkový diptych.

Moretti působí ve svých filmech současně jako vypravěč a hlavní postava, což má specifické důsledky pro naraci, již jsem věnovala v druhé části rozboru. Vyprávění vychází čistě z Nanniho hlediska, takže na jednu stranu se zdá, že rozsah jeho vědění je omezený. Na druhou stranu je to právě Nanni, kdo je tvůrcem příběhu, tedy zná všechno potřebné a záleží jen na něm, co divákovi odhalí. Narace samotná je však rozhodně omezená. Jednak se v syžetu objevují dějové elipsy a jednak se o ostatních postavách dozvídáme poměrně málo informací. Zatímco Morettiho subjektivní hledisko umožňuje ve vyprávění odhalit jeho psychologické stavy, vůči ostatním postavám je narace relativně objektivní. Nanni vypráví své příběhy specifickým způsobem, který nazval termínem „voce off in“. Je diegetickým vypravěčem, ale současně se někdy projevuje jako nediegetický. V každém případě je součástí diegeze, fikčního světa, který se tváří jako reálný. Ačkoliv Morettiho vyprávění je velmi sugestivní a podpořené autentickými záběry a rekvizitami, nelze filmy zaměňovat s jeho skutečným životem.

3. ANALÝZA AUDIOVIZUÁLNÍHO STYLU

V návaznosti na formální analýzu filmu se budu v této kapitole zabývat rozbořem audiovizuálního stylu, který působí v součinnosti s narací. Mizenscena představuje vše, co vidíme v záběru, a zahrnuje čtyři aspekty: prostředí, kostýmy a masky, svícení a inscenování figur. Prostor, respektive výprava, je ve filmu spojeno s užíváním rekvizit, které se mnohou stát motivem vyprávění. Vizualní styl filmu dále utváří práce kamery a střihová skladba. V poslední podkapitole se budu věnovat analýze zvuku.

3.1 Drahý deníčku

3.1.1 Aspekty mizanscény

Klíčovou rekvizitou celého filmu, která se objeví hned v úvodním záběru kapitoly *Na Vespě*, je deník. Předznamenává subjektivní pojetí vyprávění z hlediska jeho autora. První kapitola se celá odehrává v autentickém prostředí Říma, v jeho ulicích a kinech. Skútr značky Vespa, na němž Moretti projíždí takřka liduprázdným městem, je rekvizitou, která je již na počátku (a vlastně už v samém názvu) identifikována jako hlavní motiv této epizody. Nanni je oblečený do pohodlného trička a kalhot, neformálního volnočasového oděvu. Součástí jeho kostýmu je přilba, která ke skútru neodmyslitelně patří, a sluneční brýle, jež v kině Nanni vymění za dioptrické. V této kapitole Moretti napodobuje své obvyklé chování, které ovšem do značné míry stylizuje. Zejména dialogy, respektive monology, a imaginární scény jsou ve svém obsahu i výrazu značně nadsazené. V některých záběrech Moretti na své Vespě doslova tančí, čímž vyjadřuje radost ze svobodné jízdy, potěšení ze své oblíbené aktivity.

Řím je nejen prostorem, ve kterém se Nanni pohybuje, ale je také svébytnou postavou filmu, s níž vede pomyslný dialog jako se starým přítelem. Cítí se v jeho společnosti sebejistě a divákovi ukazuje nejen jeho krásy, ale také vztah, který ke svému rodnému městu chová. Jako figury

můžeme chápat též všechny domy, jež Moretti obdivuje. Lidské postavy jsou zde s výjimkou Nanniho a Jennifer Beals anonymní, ale čtvrti jsou všechny pojmenované, dokonce známe jejich stáří a někdy i minulost. Venkovní prostředí je osvětleno pouze přírodním světlem, jasné slunce prozařuje scénu a přirozeně vytváří hluboké stíny. V závěrečné scéně denního světla pomalu ubývá.

Vedle ulic pod širým nebem jsou důležitým prostředím potmělé kinosály, v nichž se Moretti mění z filmového režiséra v diváka. Kina a filmy jsou přirozenou součástí Nanniho světa, a proto mají v jeho deníku své nezastupitelné místo. Prostor filmů promítaných na plátno se prostřednictvím frontálních záběrů stává součástí, jakýmsi sekundárním prostorem Morettiho vyprávění.

Ačkoliv je mizanscéna této kapitoly ztvárněna převážně realisticky, neřídí se vždy zákony pravděpodobnosti, ale je zcela v režii Nanniho Morettiho a proudu jeho myšlenek. Řím je v Nanniho deníku filtrován jeho osobním pohledem, jako prostor jeho vyprávění je subjektivizován. Taneční zábava za bílého dne je nepravděpodobná, ale do logiky Morettiho deníkového vyprávění v sérii obrazů zapadá zcela přirozeně, aniž bychom ji jako diváci zpochybňovali.⁸⁹ Nanni se ve své vizi přidá k muzikantům v pestrobarevných košilích a napodobuje jejich chování, falešný zpěv i strnulé taneční pohyby jsou expresivně nadsazené. Moretti si zde s kamennou tváří dělá legraci sám ze sebe. Následující, ale i předcházející záběr Nanniho zasněného výrazu dává tušit, že šlo pouze o představu.

Moretti zve diváka do své hlavy zhmotněním svých myšlenek. Představou, která nejvíce balancuje na hraně pravděpodobnosti a je také přiznaná jako imaginace, je scéna, kdy Nanni sedí u kritikovy postele a mučí ho předcítáním z jeho textů. Tento expresivní obraz je rovněž předznamenán Morettiho zamyšleným výrazem. Prostor cizí ložnice, spoře osvětlený lampou na nočním stolku, je pouze hypotetický. Nanni ukazuje bezbranného kritika v slzách a křečovitě agónii, kterou si podle něj za svá planá slova zaslouží.

⁸⁹ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 12

V kapitole *Ostrov* se Moretti drží natáčení v reálných lokacích a hojně využívá možností přírodního světla. Druhý příběh se odehrává na Liparských ostrovech, které představují značně heterogenní prostředí. Každý ostrov je odlišný nejen charakteristikou samotného prostředí, ale i způsobem myšlení a jednání místních obyvatel. První a poslední, Lipari a Alicudi, jsou dvěma protikladnými extrémy. Na Lipari, které je centrem souostroví, panuje čilý městský ruch a provoz, Alicudi je naopak téměř neobydlené, bez elektřiny, bez aut, bez lidí. Na tomto ostrově si návštěvníci místo v autě vezou svá zavazadla na oslu, jako by se vrátili o stovky let v čase. Nanni komentuje atmosféru ostrova v závěrečném zápisu do deníku: *„Je to opravdu jiný ostrov než ostatní, zde se konečně dokážeme soustředit. Je tu velmi ticho. Příšerně ticho.“*

Specifické prostředí tvoří interiéry, vypovídající o lidech, kteří je obývají. Gerardův byt v Lipari, hlavním městě stejnojmenného ostrova, je bytem učenice, kterému dominují dva psací stoly a bohatá knihovna. Jak lze očekávat, nevidíme zde televizi. Byt Gerardových přátel na Salině dává okamžitě tušit, že v centru pozornosti jsou tu děti. Hračky jako nezaměnitelná rekvizita asociovaná s dětmi se válí všude po zemi i po stole. Televize musí být ztlumená, aby se syn neprobudil. Nanni se sám vrací do dětských let, když leží na zemi a lepí nálepky do alba. Z domova druhé rodiny vidíme jen pokoj pro hosty a ložnici, kde se všichni uloží do jedné velké manželské postele, aby nebyli v „hodině vlka“ sami. V této scéně se ještě jednou vrací motiv synovství, který se v Morettiho tvorbě objevuje opakovaně, v příštím filmu už se sám stane otcem. Na Stromboli všeobecné nepřátelství nedovolí Nannimu a Gerardovi (čili ani divákovi) nahlédnout do žádného domu. Všechny byty a domy jsou poměrně skromné a jednoduše zařízené, připomínají chudší oblasti jižní Itálie, avšak obydlí na Alicudi je ještě daleko prostší. Holé stěny, starý nábytek a petrolejová lampa vyzařují asketismus, kterým je ostrov pověstný.

Představitelé každého ostrova zaníceně vypráví o svých zájmech, které daný ostrov charakterizují, jejich projev je zpravidla nadsazený a vyznívá poněkud ironicky. Vrcholem ironizace Saliny, ostrova ovládaného jedináčky, je sekvence, v níž dospělí telefonují s neodbytnými dětmi a jsou

z nich čím dál zoufalejší. V jednom záběru má zde Nanni na hlavě slaměný klobouk, který působí jako komický prvek, aniž by měl hlubší význam. Chování starosty Stromboli je velmi expresivní, rád se chlubí svými velkolepými plány a svá slova doprovází typicky italskými gesty. Lucio z Alicudi je stylizován do postavy asketického poustevníka, má dlouhé vlasy, neoholené vousy a na sobě jednoduché, nenápadné oblečení. V kontrastu se zmíněným starostou se projevuje jako rozvážný pozorovatel a kritik světského života. Života, který je realitou mimo jiné na marnivé Panaree.

Morettiho herecký projev je umírněnější, ačkoliv v některých scénách si opět dělá legraci sám ze sebe. V baru na Lipari mechanicky napodobuje choreografii herečky v televizi. Tato scéna je audiovizuální ozvěnou taneční zábavy v kapitole *Na Vespě* a také prvním náznakem motivu, který ovládne chování Gerarda. Nanniho přítel svým jednáním zpočátku nenápadně dává najevo svou posedlost televizí. Když se na trajektu poprvé nechá zlákat telenovelou, která jej přiměje odložit knihu jako atribut intelektuála, zírá na obrazovku s vykulenýma očima. Následně si u známých na Salině přikládá dlaň k uchu, aby lépe slyšel ztlumenou televizi. Na Stromboli neváhá poslat Nanniho na výzvědy za americkými turisty a z Alicudi pak uteče s expresivním křikem, čímž vývoj jeho projevu vyvrcholí. Kostýmy obou mužů jsou civilně pojaté, vychází z jejich všedního oblečení, a doplňují je cestovní tašky. Na Stromboli změna kostýmu upozorňuje na časový odstup mezi událostmi, jak jsem již psala výše.

Motiv moře je konstantou Morettiho deníku. Poprvé se objeví, když Nanni v závěrečné kontemplativní sekvenci projíždí Ostií, ve druhém příběhu je centrálním prostředím, které propojuje všechny ostatní, a ve třetím pobývá Nanni na pláži. „*Drahý deníčku, jsem šťastný pouze na moři,*“ říká Nanni v kapitole *Ostrov*, „*na cestě mezi jedním ostrovem, který jsem sotva opustil, a dalším, kam musím teprve dojet.*“ Sila Berruti vnímá moře nejenom v Morettiho díle jako „*alegorii lidského života a prostředek poznání*“.⁹⁰ Sopka Stromboli, na jejíž vrchol se Nanni v této kapitole vydává a s níž se pak pohledem z lodi loučí, symbolizuje věčný zápas člověka s přírodou.

⁹⁰ ISOLA, cit. 13, s. 128

„Části tohoto deníku, části tohoto filmu, které předpokládají můj domov, přirozeně točím u sebe doma, v domě, kde v této době bydlíme, protože tenhle film je deník, jmenuje se Drahý deníčku,“ říká Moretti v dokumentu z natáčení. Volba autentického prostředí vlastního bytu se v kapitole *Lékaři* jeví jako samozřejmá zejména proto, že – jak říká Nanni – nic zde není vymyšlené. Na sobě má Nanni zpravidla své obvyklé, všednodenní oblečení, stejně jako v předchozích kapitolách. Na pláž se oblékne podle rady lékaře do bavlněné košile a podkolenek, což ve výsledku působí poněkud tragikomicky. Čím dál pobledlejší tvář odráží jeho zhoršující se zdravotní stav. Jeho chování je celkově méně stylizované než například v epizodě *Na Vespě*, snaží se vyvolat dojem, že ve flashbacku, který představuje deníkové vyprávění, sledujeme jeho skutečný život. Tuto iluzi ovšem nabourávají monology vědomě adresované divákovi.

Celkem čtyři scény v krátkosti zachycují neprospané noci. Ve třetí z nich se Nanni zvedne z postele a dojde do obývacího pokoje, kterému dominuje velké okno s výhledem na okolní zástavbu. Uměle nasvícené panorama spícího sousedství působí jako obraz. Jako by ho pohled z okna náhle inspiroval, začne si Nanni prohlížet knihu o architektuře. Tato nenápadná rekvizita odkazuje k jeho zálibě v pozorování domů, o níž vyprávěl v první kapitole.

Druhým významným prostředím jsou ordinace lékařů. Všechny vypadají podobně, jsou stereotypně zařízené. Výjimkou je ordinace „knížete dermatologů“, která je stejně vznešená jako jeho přezdívka. Ordinace, nebo spíš kancelář, je vybavena starožitným nábytkem ve dřevě a kůži, za zády má lékař velkou knihovnu a ze stěny shlíží aristokratický portrét neznámého muže. Neobvyklé předměty, které dermatologa obklopují, mu dodávají auru výjimečného postavení mezi ostatními doktory. Na rozdíl od nich také nemá na sobě bílý plášť, typický atribut lékaře. Navzdory sebevědomí, s jakým před svým pacientem vystupuje, není jeho léčba o nic úspěšnější než všechny předcházející. Ručně psané předpisy, které Moretti během roku nasbíral, jsou opakující se rekvizitou a současně motivem vyprávění.

Kavárna, kde Moretti začíná i ukončuje své vyprávění, není součástí narativního prostoru deníku. Za jeho zády je v policích úhledně srovnáno

zboží – lahve, krabičky a balíčky –, které vytváří vizuální vzorec založený na principu opakování prvků. Funkce tohoto pozadí může být čistě dekorativní, ale můžeme jej vnímat také jako vizuální ozvěnu opakování situací, kumulování předpisů a léků, které jsou všechny stejné ve své neúčinnosti. Scéna je měkce nasvícena, bez výrazných stínů. V závěrečné scéně vyrovná Moretti na kulaté kavárenské stolky nashromážděné léky, jako by chtěl dodatečně posílit věrohodnost svého příběhu. V úplně posledním záběru se upřeně dívá do kamery, jako by chtěl dát najevo, že si je vědom přítomnosti diváka, a svým způsobem se s ním rozloučit.

3.1.2 Rámování a střih

Film *Drahý deníčku* znamenal zásadní posun v Morettiho vizuálním stylu. „*Stylisticky je Drahý deníčku velmi odlišný od mých předešlých filmů, kromě Palombella rossa, kde se už kamera oproti ostatním filmům pohybovala více. Až po film Mše skončila jsem kamerou hýbal jen zřídka, zatímco v kapitole Na Vespě je v neustálém pohybu.*“⁹¹ Po úvodním detailu deníku se dá kamera společně s Nannim do pohybu.

Morettiho na skútru snímá nejčastěji zezadu v dlouhých jízdách, sleduje jeho volnou trajektorii městem, přičemž Nanni je obvykle umístěn do středu celku, aby kolem něj vyniklo prostředí Říma. Jednotlivé záběry jsou na sebe nastříhány tak, že vytváří dojem nepřetržitého pohybu, přestože jsou prezentovány jen vybrané úseky cesty. Méně často kamera zachycuje Morettiho frontálně či ze strany v celku, polocelku nebo ojediněle polodetailu, ale stále je současně s ním v pohybu. Výjimečně je místo horizontální jízdy použita panorama, a to když kamera sleduje příjezd Nanniho na místo, kde se zastaví. Takovým případem je příjezd na křižovatku, kde Nanni osloví náhodného řidiče. Kamera se společně s ním zastaví na červenou a statický závěr panoramy vytvoří ustavující záběr situace. Obecně v této kapitole převažuje centrální kompozice.

Objevují se také záběry přímo z Morettiho hlediska, například zřetězené jízdy zachycující různé čtvrti, které představují Nanniho vysněný

⁹¹ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 12

film o domech. Záběry domů jsou nastříhány jeden na druhý a Nanniho hledisko je v tomto případě naznačeno vloženým detailem jeho zahleděné tváře. Podobně jsou sugestivním detailem, respektive polodetailem, uvozeny či zakončeny Morettiho představy, tedy zpívání s kapelou na pódiu a předčítání kritikovi. Scéna, v níž Moretti sedí v kavárně a přepisuje si do deníku citace z kritiky, je rámována v polodetailu a kompozičně připomíná úvodní scénu kapitoly *Lékaři*. V kině se střídají detaily Nanniho tváře s projekcí na plátně, jež je kompletně zachyceno v rámu. Stejným způsobem je snímáno a stříháno sledování televize v kapitole *Ostrov*.

Poslední sekvence je zahájena hlediskovým záběrem na pláž v Ostii, Morettiho pohled už v tuto chvíli není potřeba naznačovat. Poloha a pohyb kamery jasně korespondují s Nannim na Vespě, obraz je rámován do pohyblivého celku. V posledním záběru kamera znovu sleduje totéž, co Nanni, ale osvobozuje se od jeho možností, když zoomem přibližuje Pasolinioho památník za plotem.

Statické detaily tváří slouží kromě uvedení hlediskových záběrů a nereálných představ k zachycení emocí postav. Kromě hlavního hrdiny je v detailu rámována i Jennifer Beals, poněkud vyvedená z míry Nanniho spontánním projevem, stejně zaskočený řidič, kterého Nanni osloví na křižovatce, a hysterický kritik z Nanniho vize. Během setkání s Jennifer obdivuje Moretti její boty, kamera však místo pohledu na boty nabízí detail hereččiny tváře, v níž se zračí překvapení a rozpaky. Detaily tváří jsou zpravidla jako jediné snímány s menší hloubkou ostrosti, v ostatních případech je kladen důraz na zachycení prostředí. Další postavy, které Moretti náhodně potkává v ulicích, jsou snímány s větším odstupem, tedy v celcích či polocelcích, a zůstávají tak spíše anonymní.

Ačkoliv v kapitole dominuje horizontální pohyb, najdou se i výjimky. V jediném záběru se Silvií kamera kopíruje pohled Nanniho a jeho partnerky a společně s postavami, které zvedají hlavu vzhůru, snímá dům s podkrovím ve vertikálním švenku. Stejným postupem, ale v opačném směru přechází záběr od detailu poutače na film *Henry* k Nannimu, který jde právě do kina na uvedený film.

Podobně jako v úvodu jsou v detailu zachyceny noviny s články o Pasoliniho smrti, které předcházejí závěrečné sekvenci. Kapitulu zakončuje detail Pasoliniho památníku z opačné strany, než na něj pohlíží Nanni. Ten v tu chvíli už není na dohled a nechává diváka, ať si sám vyloží prezentovaný obraz.

Pojetí kapitoly *Ostrov* nepřetržitý pohyb rámu nepředpokládá, ale stejně jako v první kapitole se Moretti vzdává své dřívější estetiky statické kamery. Nicméně se i nadále vyhýbá samoučelnému střihu a právě pohyblivá kamera mu umožňuje dynamizovat dlouhé záběry. Epizoda začíná záběrem na moře, který se pohybuje souběžně s lodí. Tento obraz hned v úvodu prezentuje zásadní motiv moře a také pohybu či cestování.

Kamera zpravidla sleduje postavy, nemá tendenci se od nich odchylovat, a využívá k tomu všechny možnosti pohybu. Objevují se také všechny velikosti rámu s výjimkou velkého detailu, a variace rakursů. Velké celky, jež jsou v Morettiho filmech poměrně neobvyklé, zde slouží k širšímu zachycení krajiny, ale i ke znázornění vzdálenosti Gerarda od Nanniho, kterého během výletu na Stromboli vyslal za Američany. Gerardo na vrcholu sopky je snímán z podhledu v souladu s Nanniho hlediskem. Naopak nadhledy umožňují přehlednější záběry prostředí, ve kterém se postavy pohybují, ani v jednom případě tedy nejsou použity jako hledisko postavy. Scéna v baru, kde Moretti napodobuje choreografii podle filmu v televizi, je zachycena podobně jako sekvence v kině v předchozí kapitole, tedy pomocí střídavých prostřihů na Morettiho a obrazovku.

Kamera se tentokrát neomezuje jen na hledisko Morettiho, ale objevuje se i několik hlediskových záběrů z pohledu Gerarda, a to když se dívá na televizi. Gerardův pohled je naznačen prostřihy na detail jeho tváře. Takové detaily slouží také k zachycení emocí postav a často je Moretti využívá v dialogových scénách. Dialogy nejsou bezvýhradně snímány konvenčním způsobem záběr/protizáběr, ale častěji jsou všechny postavy současně v jednom polocelku, proloženém právě občasným detailem tváře.

Úvodní scéna kapitoly *Lékaři* je rámována jako polocelek, který sleduje Morettiho pohyb. Když se Nanni posadí za stůl a začne psát do deníku, kamera jej pomocí nájezdu přibližuje a přivádí diváka do Nanniho soukromí, jež je obsahem deníku a potažmo filmu. V závěru od něj naopak odjíždí, finální záběr je ale přesto detail, v němž Nanni pije vodu s pohledem upřeným do kamery a završuje tak celý film. Tyto dvě scény jsou natočené bez jediného stříhu, jsou dynamizovány pouze sledovacím pohybem kamery.

Záznam z chemoterapie, který následuje bezprostředně po vstupní scéně, je pořízen amatérskou videokamerou a charakter obrazu je zde proto jiný než ve zbytku filmu, je zrnitější a hůře osvětlený. Je rámován zblízka v detailech a polodetailech. Funkcí této scény, jejímž prostřednictvím se vyprávění vrací do minulosti, je posílit autentičnost příběhu, takže horší kvalita, která odlišuje tento materiál, může vypadat jako záměrná stylistická volba.

Práce kamery a stříhová skladba se v této kapitole nijak výrazně neliší od té předchozí. Například pro rámování dialogů Moretti i zde upřednostňuje polocelky, jimiž kamera snímá všechny postavy naráz. Specifickou funkci zde však mají četné detaily předmětů. Každý jednotlivý předpis je po návštěvě daného lékaře zachycen v detailu, respektive velkém detailu, aby byl dobře čitelný. Jsou to reálné důkazy jeho prožitě zkušenosti a jako takovým jim musí být věnována náležitá pozornost. Ve (velkých) detailech je snímána také procedura na alergologii, akupunktura a očkovací vakcíny, které tak mají dobře čitelnou etiketu s datem „29/08/90“. Všechny tyto záběry v souladu s Morettiho záměrem podporují věrohodnost vyprávění.

Interiéry jsou nejčastěji snímány v polocelcích s důrazem na postavy. Prostor bytu Morettiho v jednom případě přiměl k dvojitému rámování obrazu, které je v tomto filmu ojedinělé. Když sedí u ledničky a uvažuje o svých potenciálních potravinových alergiích, akce je uvnitř obrazu rámována dveřními futry. Další násobné rámování se objevuje v nemocnici. V prvním plánu lékaři sledují na počítači výstup z vyšetření CT a za oknem v druhém plánu leží Nanni v obrovském tomografickém zařízení. Obecně Moretti nemá v tomto filmu tendenci inscenovat akci do hloubky prostoru, pokud to prostředí nevyžaduje.

3.1.3 Zvuk

Pro Morettiho filmy jsou v rovině zvuku charakteristické zejména dvě věci: kontaktní zvuk a populární písně. „*Přímé natáčení zvuku je pro mě velmi důležité. V Sogni d'oro je spousta vedlejších postav, malých rolí, pro které rád hledám tváře a hlasy mezi svými přáteli herci, i když riskuju, že budu celý jeden den řešit dvacet sekund filmu. Tato lidská rozmanitost bývá zploštěna dabingem, který film sjednocuje a redukuje hlasy a zvuky do obvyklých stereotypů,*“ okomentoval Moretti svou stylistickou volbu začátkem 80. let. V deníkových filmech, které vznikly o více než deset let později, jde kontaktní natáčení zvuku ruku v ruce s autenticitou obrazu.

V kapitole *Na Vespě* převažuje Nanniho hlas v pozici diegetického vypravěče („voce off in“) a nediegetická hudba, naopak dialogy a ruchy, které Moretti snímá kontaktně, jsou zde oproti dalším kapitolám v menšině. Jízda na skútru je ve zvukové stopě doprovázena Morettiho vyprávěním, jež se střídá s nediegetickou hudbou, ruchy okolí jsou zaznamenány jen zřídka, a to když se Nanni zastaví, aby si promluvil s kolemjdoucími. Hudba je tedy přímo spojena s motivem jízdy na Vespě a působí v souladu s rytmem obrazu. Někdy doprovodná hudba zcela ustoupí vypravěčskému hlasu, jindy je jen ztlumena na pozadí. Ačkoliv je primárně vnímána jako nediegetická, v jedné scéně Nanni pohybuje rukama, jako by na Vespě tančil do jejího rytmu.

Když Nanni mluví o svém přání umět tančit a blíží se k taneční zábavě, začíná tiše znít latinskoamerická píseň. Zprvu působí jako nediegetická, ale v následujícím záběru je odhalen její diegetický zdroj – muzikanti pod širým nebem. Přetažená taneční hudba předznamenává další scénu. Tutéž funkci má dialog z italského filmu, který začne znít dříve, než Nanniho vidíme v kině. Druhá návštěva kina je naopak předznamenána v obraze záběrem na poutač s názvem filmu *Henry*.

Nediegetická hudba zde byla kompletně sestavena z již existujícího repertoáru, zatímco pro ostatní dvě kapitoly skládal hudbu Nicola Piovani. Moretti sám vybral skladby různých žánrů, od afrických po arabské rytmy. Ačkoliv často využívá text populárních písní jako komentář k příběhu (např. *E ti vengo a cercare* ve filmu *Palombella rossa*), zde jsou všechny texty

v cizích jazycích, takže nelze předpokládat, že by ve filmu počítal s jejich významem, snad jen s výjimkou anglické písně *I'm Your Man* od Leonarda Cohena. V závěrečné sekvenci zní instrumentální skladba, konkrétně část improvizovaného klavírního koncertu *The Köln Concert* od Keitha Jareta, a atmosféra filmu se zklidňuje, mění se do kontemplativního modu.

Hudbu ke zbývajícím částem filmu měl původně psát belgický skladatel Wim Mertens, ale Moretti nebyl s jeho pojetím spokojený, a tak nakonec oslovil Piovanioho, který se mu už dříve osvědčil. V kapitole *Ostrovy* se opakuje několik hudebních motivů, z nichž jeden je konkrétně spojen s plavbou na lodi. Poprvé zazní, když Nanni a Gerardo opouštějí Lipari. Nediegetická hudba zde nemá dominantní postavení, na rozdíl od hudby v předchozí kapitole k sobě obvykle nepřitahuje pozornost, pouze doprovází dění v obraze a diegetické zvuky.

V jednom případě je ovšem tato hudba použita k překrytí hlasů postav. Ve scéně na Salině, kde lidé telefonují s dětmi, je jejich absurdní dialog (respektive monolog, protože děti na druhém konci telefonu v tu chvíli už nevidíme) je postupně přehlušen hudbou, hlasy se ztišují a hudební motiv zesiluje. Tím je zdůrazněna neřešitelnost zacyklené situace.

Jediná populární píseň, která se v této kapitole objevuje, má identifikovatelný diegetický zdroj. Je to španělská píseň *El Negro Zumbón*, kterou ve filmu *Anna* zpívá Silvana Mangano. Moretti ji sleduje v televizi, tančí podle ní a píská si melodii. Hudba je částečně přetažena do další scény, v níž Moretti hovoří s Gerardem o televizi. Když v druhém záběru odcházejí z baru, hudební motiv z filmu zazní znovu jako nediegetický zvuk a ztiší se, až dvojice ve třetím záběru dojde ke Gerardovu bytu. Tím se procházka po městě uzavírá.

Nanniho role vypravěče se v zásadě nemění, ale je v této kapitole částečně upozaděna. Na úkor nediegetické hudby a vypravěčského hlasu je dáno více prostoru dialogům a ruchům prostředí, které byly nasnímány kontaktně. Na Lipari je důležitý hluk z ulice, kvůli kterému se Nanni nedokáže soustředit na práci. Naopak na Alicudi je naprostý klid, v pozadí je slyšet jen tiché šumění moře. Začátek a konec cesty je ve zvukové rovině položen do

protikladu, což je zcela v souladu s příběhem. Ticho na ostrově naruší až Gerardův expresivní řev, který je v ostrém kontrastu s jeho dříve rozvázným, mírným chováním.

Poslední kapitola *Lékaři* má svá drobná specifika i v oblasti zvuku. Nejdůležitější je zde Nanniho vyprávění a jeho dialogy s lékařem. Ruchy nejsou nijak manipulovány, ani zdůrazňovány, odpovídají akci v obraze. Hudba zde nemá tolik prostoru jako v předchozích částech filmu.

Nediegetická hudba je zastoupena pouze jedním klavírním motivem, který se opakuje ve dvou případech. Poprvé se objeví, když Nanni nemůže v noci spát, vstane z postele a jde do obývacího pokoje. Mollová tónina navozuje pocit zoufalosti situace. Hudba zní dál i v následujícím záběru, který zachycuje Morettiho v podkolenkách na pláži. V této chvíli nejsou ve zvukové stopě obsaženy žádné diegetické zvuky, přestože reálně by bylo slyšet například šumění moře. Podruhé je tentýž motiv použit ve scéně, kdy si Nanni doma natírá kůži tělovým mlékem, a opět je přetažen do dalšího záběru bez diegetických ruchů prostředí, v němž vidíme Morettiho přijíždět do centra čínské medicíny, kde má podstoupit elektroakupunkturu.

Na úplném konci filmu, kdy si Nanni objedná sklenici vody, začne znít píseň *Inevitabilmente* (tedy *Nevyhnutelně*), která se postupně zesiluje a přebírá vládu nad zvukovým prostorem filmu. Doznívá během závěrečných titulků. Tuto píseň, kterou zpívá Fiorella Mannoia, nevybral Moretti náhodou. Její italský text mluví o životě a vzpomínkách na minulost: „*Byl to život, který jsem si dřív představovala, ale / ve finále jiný / ale určitě by nebyl normální / darovali mi lži skoupé na úsměvy / a city již sdílené a odhozené / ...*“

3.2 Apríl

3.2.1 Aspekty mizanscény

Prostředí filmu *Apríl* lze rozdělit na tři oblasti: privátní, pracovní a veřejnou. Privátní prostor je vyčleněn Nanniho rodině a tvoří jej samozřejmě Nanniho byt, ale také byt jeho matky, který se objevuje v první scéně. Pracovní prostor

je kancelář Sacher Filmu, projekční místnost, filmový exteriér, v němž se měl točit muzikál, a ateliér, kde se nakonec točil. S rozhodnutím natočit dokument se ale Morettiho práce z velké části přesouvá do veřejného prostoru. Ten tvoří kavárny, sídlo PDS, kino, parky, pláže a všechna další veřejně přístupná místa, včetně porodnice, kde se v jednu chvíli střetává Morettiho rodinný i profesní život.

Morettiho motivace k natáčení *Aprílu* ve vlastním bytě byla stejná jako v případě kapitoly *Lékaři* z předchozího snímku: aby byl deníkový film skutečně autentický a věrohodný, je potřeba jej situovat do autentického prostředí. Není to ovšem tentýž byt, v němž Moretti bydlel během natáčení filmu *Drahý deníčku*. Mezitím se režisér přestěhoval a jeho nový domov je celkově větší, má velkou terasu a evokuje podkrovní byt, o kterém Nanni snil v kapitole *Na Vespě*.

Prostředí je obecně ztvárněno realisticky, Moretti převážně neusiluje o stylizaci, ale o autentické zachycení, ať už se jedná o jeho byt, kancelář nebo ostatní prostory. Stylizované jsou ovšem některé rekvizity, jako je obří joint a noviny, kterými se budu zabývat níže. Ty jsou nadsazené – stejně jako Nanniho herecký projev – a jsou nositeli specifického významu.

Morettiho záliba ve filmu a filmování se projevuje jak v práci, tak v soukromí. Ve snímku jsou zobrazeny různé etapy natáčení dokumentu a muzikálu, od příprav po realizaci. Sekvence z natáčení připomínají „film o filmu“, zachycují práci štábu včetně filmařské techniky. Když Nanni začíná pracovat na muzikálu, prohlíží si v kanceláři fotografie herců a hereček, mezi nimiž se objeví i barevný portrét Silvia Orlanda. A je to právě Orlando, který se v následující scéně objeví jako kandidát na hlavní roli.

V soukromí Moretti natáčí svého syna videokamerou, například při prvním kojení či koupání. Záběry z amatérské kamery nejsou ve filmu použity. Vedle Morettiho projektů se ve filmu objevuje natáčení reklamy v režii Daniela Luchettiho, v záběru je zachycena kamera jako atribut filmařské práce.

Již v předchozím filmu se Moretti stavěl do pozice filmového diváka, nikoliv pouze tvůrce. Tentokrát jde se svou partnerkou do kina na film *Zvláštní dny*, který se na rozdíl od projekcí v kapitole *Na Vespě* neobjeví

v záběru. Nicméně Moretti dává výmluvnou mimikou najevo svou nespokojenost.

Důležitou rekvizitou Morettiho domova je televize, která jej spojuje s politickým světem. Vyhlášení výsledků parlamentních voleb v roce 1994 sleduje Nanni s matkou. V reakci na vítězství pravice si zapálí obrovský joint marihuany, kterým dává najevo své zklamání a deziluzi. Berlusconi se poprvé probojoval do vysoké politiky a Moretti poprvé v životě sáhl po marihuaně – význam tohoto aktu je zřejmý. Když přibližně o dva roky později sleduje televizní duel mezi Berlusconim a Massimem D'Alemou, jeho expresivní projev a gesta vyjadřují vztek a pobouření. Oslovuje D'Alema, představitele opoziční PDS, a povzbuzuje ho k reakci, jako by jej politik mohl slyšet. Nanni si nakonec jede vybit nakumulovaný vztek na nic netušícím režisérovi Luchettim. „*Potřebuju se s někým pohádat!*“ říká Nanni a buší kolem sebe v autě pěstmi. Jeho projev, ačkoliv lehce nadsazený, ilustruje, s jakou vážností přistupuje k domácí politice.

Ve třetí scéně, kdy se Moretti dívá na televizi, hovoří zprávy o blížícím se vyhlášení samostatnosti Padánie. V záběru je věnována pozornost Nannimu a Pietrovi na jeho klíně, spíše než obsahu vysílání. Moretti se však k němu vyjadřuje jako vypravěč a dává najevo své rozhodnutí jet se svým štábem událost natočit. Naposledy se televize objeví v kavárně, kde Nanni sleduje v přímém přenosu vítězství levice. Výraz v jeho tváři je vše říkající – nemůže uvěřit svým očím. Následně ovšem neslaví vytoužené politické vítězství, ale narození syna. Pietro je v jeho životě důležitější než všechno ostatní. To se projeví i na jeho práci, od natáčení dokumentu neustále utíká ke své rodině.

S motivem médií je spojena i Nanniho obsese ve vystřihování článků z tisku. Vystříhané stránky z různých novin a časopisů slepí do jedné obřích novin, kterými se zakryje. Noviny vyplňují celý záběr a vytvářejí dojem jakéhosi virtuálního mediálního prostoru, zploštěného pomocí nadhledu. Toto vizuální ztvárnění vyjadřuje Morettiho názor, podle něhož všechna média píší v zásadě totéž, a proto v důsledku existují jen jedny jediné veliké noviny. „*Ale mohlo by se také jednoduše mluvit o jedné jediné a ohromné*

televizní talk-show,⁹² upřesnil Moretti svůj záměr v jednom rozhovoru. Podstatné bylo ukázat neoriginalitu médií. O pár let později je Nanni vystříženými texty a titulními stranami doslova zavalen. Mezi hromadami výstřížků dává přednost spíše hrám s Pietrem než vážné práci. V závěru filmu jede na Vespě a všechny nasbírané články rozhazuje na ulici, tímto gestem se osvobodí od nekonečné a neuspokojivé práce na dokumentu. Nakonec je jedno, co se v novinách píše, protože jsou vlastně všechny stejné. Opakující se rekvizita skútru a uvolněná atmosféra této scény propojuje *Apríl* s kapitolou *Na Vespě*. Nanni opět může dělat to, co ho baví.

K duševnímu osvobození Nanniho přivede svinovací metr, na němž mu kamarád během oslavy narozenin znázorní délku lidského života. Tato rekvizita je symbolem nezadržitelného plynutí času. Moretti si díky ní uvědomí, že nechce ztrácet drahocenný čas aktivitami, které jej nenaplňují, a místo natáčení dokumentu se nakonec vrátí k muzikálu.

Kostýmy a líčení jsou realistické stejně jako prostředí, většinou vycházejí z všednodenního oděvu a nepřitahují k sobě přílišnou pozornost. Sledování změn oblečení ovšem může divákovi pomoci orientovat se v průběhu událostí, například Nanni má na sobě každý den jinou košili či tričko. Stejně tak se v průběhu času mění délka Silviiných vlasů. Zvláštní funkci má zelený plášť, který si Moretti obleče v porodnici přes své běžné oblečení. Scény v porodnici se odehrávají pouze na chodbách a právě kostýmy lékařů či pacientů utvrzují diváka, kde se Moretti nachází. Dění v porodnici Nanni zprostředkovává pouze telefonním hovorem s příbuznými. Když se sám objeví u telefonu v zeleném plášti, je to znamení, že porod začíná a Nanni odchází na sál, ačkoliv nedobrovolně. Významotvornou funkci má rovněž černá pláštěnka na skútr v závěru filmu, o níž se Nanni vyjádří, že se ji vždycky styděl nosit. Tím, že si ji nakonec oblékne uprostřed léta, dává najevo svůj smysl pro humor, který se nebojí obrátit sám proti sobě.

V celém filmu dominuje systém high-key osvětlování s potlačeným kontrastem. Stíny, ať už vlastní či vržené, jsou patrnější pouze v exteriérových scénách za jasného slunce. Obecně Moretti nevyužívá

⁹² DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 15

významotvorného potenciálu, který hra světla a stínů nabízí. Nechává postavy, předměty a další prvky mizanscény působit samy o sobě, aniž by jejich vzhled manipuloval pomocí prostředků svícení.

Jak jsem již nadnesla výše, Morettiho herecký projev je velmi stylizovaný. V jedné scéně dokonce hovoří sám o sobě ve třetí mluvnické osobě. Ačkoliv se jedná o deníkový film, který má vyvolávat dojem autentického záznamu ze života, Nanniho řeč, mimika i gestika často prozrazují, že hraje pro kameru a stávají se prostředkem autoironie. Moretti svým komediálním chováním ve skutečnosti strhává pozornost diváků ke své osobě. Projev ostatních herců je přirozenější a nenucenější, někteří doprovázejí svá slova typickými italskými gesty, která jsou dovedena do extrému v postavě Nanniho kamaráda na narozeninové oslavě. Podle režisérových slov se již ve filmu *Drahý deníčku* objevily dvě novinky, které přetrvávají i v *Aprílu*: kromě méně rigidního stylu, je to také opuštění nároku Morettiho a jeho autobiografických postav být uměleckým režisérem života a chování druhých. „*Není to známka rezignace, ale projev uznání, že ostatní si rozhodují sami, čím jsou.*“⁹³

Závěrečná scéna z muzikálu je stylizovaná po všech stránkách, což je ovšem v souladu se žánrovým očekáváním. Barevně sladěné uniformní kostýmy, umělé dekorace a taneční choreografie herců navozují takřka pohádkovou atmosféru. Muzikálová scéna představuje odlehčení závažných politických a existenciálních témat, kterými se Moretti v *Aprílu* zabývá. Je optimistickou tečkou za celým filmem.

3.2.2 Rámování a střih

Morettiho vizuální stylistika je založena na snímání kompletních scén v jednom dlouhém záběru, statickém nebo též pohyblivém, pokud to situace vyžaduje. Takové stylistické řešení umožňuje zachycení kontinuální herecké akce, jež je zpravidla v centru pozornosti. Dlouhé záběry dynamizuje vnitřní pohyb, tedy vnitrozáběrový střih.

⁹³ DE BERNARDINIS, cit. 11, s. 12

Pokud Moretti narušuje celistvost záběru, pak jsou to nejčastěji prostřihy na detaily tváří, o kterých jsem se zmiňovala již v kapitole o filmu *Drahý deníčku*. Příkladem může být záběr Nanniho, jak mluví k dítěti v Silviině břiše, který svou velikostí hraničí s velkým detailem. Detaily či polodetaily podporují herecký projev zdůrazněním obličejové mimiky, a tedy emocionálních stavů postav. Detailní záběry předmětů upozorňují na důležité rekvizity, jakými jsou například fotografie herců či dopisy komunistické straně. V některých případech jsou detaily začleněny do většího záběru pomocí pohybu rámu, nejsou vždy nezbytně odděleny stříhem. Moretti se obecně vyhýbá stříhu i pohybu kamery, které by přitahovaly pozornost samy k sobě, slouží výlučně ke sledování postav a jejich činnosti.

Hlediskové záběry naznačené prostříhem na postavu či její tvář se objevují pouze v ojedinělých případech, kdy Nanni sleduje televizní vysílání nebo projekci natočeného materiálu s Berlusconim. Stejně je uvedena Nanniho imaginární představa, v níž předčítá své dopisy v londýnském Hyde Parku. Toto stylistické řešení odpovídá postupům v kapitole *Na Vespě*.

Scény z interiéru Morettiho bytu či kanceláře jsou obvykle snímány v polocelcích, případně polodetailech, což může být samozřejmě ovlivněno prostorovými limity, ovšem v souladu s výše řečeným takové záběry kladou důraz na jednání postav, nikoliv na prostředí samotné. Za zvláštní typ interiérové scény, která vyžaduje specifické řešení, lze považovat jízdu autem. V případech, kdy Moretti jede v autě společně se Silvií, jejich dialog je snímán v polodetailu skrze čelní sklo, a to bez alternace záběrů. Když je Moretti sám za volantem (a vede svůj monolog), kamera je situována na místě spolujezdce, tedy jej snímá ze strany. Nanniho štáb v dodávce je natočen zezadu, čímž Moretti prakticky vyčerpává běžné pozice kamery.

V exteriérech je patrná větší variabilita záběrů. Autentické záznamy manifestace v Miláně, vyhlášení nezávislosti Padánie v Benátkách a připlutí albánské lodi do Brindisi jsou rámovány do velkých celků a celků, které dávají vyniknout davovému charakteru těchto událostí. Dav deštníků, v který se milánská manifestace kvůli dešti proměnila, Moretti využívá k vizuálně působivým kompozicím snímaným z nadhledu.

Celek až velký celek z nadhledu Moretti zvolil i pro scénu, kdy v povznesené náladě míří domů z porodnice po narození Pietra. Tento záběr má opačný účinek než předchozí jmenované. Nanni sám v tichém rozjímání oslavuje svůj životní úspěch, veskrze intimní událost, která změnila život jemu a jeho rodině, nikoliv celé společnosti. V této scéně je přítomen dvojitý pohyb rámu. Kamera v horizontální jízdě sleduje Nanniho, jak kráčí po nábřeží Tibery, a současně se od něj pomocí zoomu vzdaluje. Vnitřní pohyb v záběru dodává kromě Morettiho plynoucí řeka.

Dialogy jsou snímány různými způsoby, ovšem je zřejmá preference zachycení celé situace v jednom větším záběru. V případě rozhovoru Nanniho se Silviem Orlandem během příprav muzikálu, je použit zcela konvenční vzorec, kdy po ustavujícím záběru následuje série záběrů a protizáběrů.

Ustavující záběr nemusí dialogu nutně předcházet. Scéna, v níž si Moretti kupuje u stánku desítky novin a časopisů, je zahájena polodetailem jeho tváře a zdá se, jako by si Nanni nacvičoval nějaký absurdní monolog, když říká: „*Zdravím. Zdravíčko. Jak se máš? Moje zahrada. Gardénie. Čtyři kola. Čtyři nohy. Psi: časopis o rasách. Být. Létat. Běhat. Mé spoluvlastnictví. (...)*“ Až následující záběr, který zachytí celou situaci, odhalí, že se nejedná o volné řetězení asociací, ale o názvy časopisů, které si Nanni kupuje pro svůj projekt. Seznam názvů je ve zvukové stopě přetažen do následující scény, kde Nanni vytváří z nakoupeného materiálu jedny obrovské noviny.

Závěrečné scény na Vespě jsou snímány podobně jako v první kapitole filmu *Drahý deníčku*. Kamera zachycuje Nanniho střídavě zezadu, zepředu i z boku a je s ním neustále v pohybu. Podobně jako v kapitole *Ostrov*, kde se konkrétně na Stromboli objevuje dlouhá jízda autem, Moretti vytvořil pomocí střihu iluzi nepřetržitého pohybu, zatímco náhlá změna kostýmu dává tušit posun v čase a eliptické vynechání událostí, které se odehrály mezi dvěma jízdami na skútru.

Na obou analyzovaných filmech Moretti spolupracoval s kameramanem Giuseppem Lancim, který deníkovému diptychu dodává konzistentní charakter obrazu.

3.2.3 Zvuk

Film je sestříhán z různých materiálů, které Moretti nasbíral v průběhu několika let, a tyto záznamy obsahují kontaktně nasnímané přirozené ruchy prostředí a hlasy postav, včetně Morettiho. Vedle diegetických zvuků, jejichž zdroj vidíme v rámu, je dění komentováno Morettim-vypravěčem, který je i není přítomen v obraze – podle toho, zda vypravěčský hlas představuje tok vnitřních myšlenek, nebo dodatečně komentuje zobrazované situace. Na začátku filmu, kdy Moretti po setkání s francouzským novinářem uvažuje o natočení dokumentu o Itálii, přechází Moretti plynule od jedné formy vyprávění k druhé, které ve výsledku splývají v jedno. V prvním záběru je zachycen Moretti se zamyšleným pohledem a je zřejmé, že jeho komentář ve zvukové stopě představuje vnitřní hlas; v následující scéně ovšem komentuje události v Miláně způsobem voice-overu. Termín voice-over je obvykle používán pro hlas, jehož původce je nepřítomný v obraze. Tím vzniká Morettiho paradoxní „voce off in“. V zásadě je ale vypravěč součástí diegetického světa, protože je současně hlavní postavou příběhu.

Hudba je kompletně sestříhána z již existujících nahrávek, pro tento film nevznikla žádná původní skladba. Hudební výběr je podobně rozmanitý jako v kapitole *Na Vespě*. Pro většinu klidnějších pasáží filmu Moretti zvolil tři různé skladby z klavírního alba *Le Onde* od Ludovica Einaudiho. Jedna z nich se objevuje ve scéně, kdy se Moretti prochází po nábřeží řeky, a tato jemná, kontemplativní hudba je jediným zvukem, který situaci doprovází. Rozverná píseň ve stylu mamba, která je spojena s motivem muzikálu, se jmenuje *Why Wait* a jejím autorem je kubánský skladatel Pérez Prado. Zazní například ve chvíli, kdy Nanni během natáčení dokumentu v Benátkách začne znovu uvažovat o muzikálu. V závěrečné scéně se pak tato hudba změní v diegetickou, ačkoliv její předpokládaný zdroj není přímo vidět.

Kromě zmíněného případu se diegetická hudba objeví ještě jednou, a to ve scéně, kdy Nanni zpívá a tančí s Pietrem na rameni. Na druhém rameni drží magnetofon a pouští si z něj píseň *Sono un ragazzo fortunato*, kterou se proslavil Lorenzo „Jovanotti“ Cherubini. Text písně je Nanniho přímou

výpovědí, cítí se se svým synem šťastný. Rodina je tím, co ho v té době ze všeho nejvíc naplňuje radostí.

3.3 Shrnutí: Mezi realismem a stylizovaností

Z hlediska stylistiky je film *Drahý deníčku* v Morettiho tvorbě přelomovým. Zatímco dříve byly jeho snímky charakteristické statickými záběry, v 90. letech se režisér rozhodl kameru rozpohybovat. V obou analyzovaných filmech je patrná tendence snímat celou scénu v jednom záběru. Dynamizovat dlouhé záběry napomáhá jak pohyb kamery, tak pohyb uvnitř rámu, tedy vnitrozáběrový střih. Moretti se obecně vyhýbá pohybům kamery a střihovým postupům, které by přitahovaly pozornost samy k sobě. Pokud je scéna rozdělena střihem, obvykle se jedná o prostřih na detail tváře, který slouží k zachycení emocí postavy. Prostředky rámování a střihu vždy respektují jednání postav, které je v Morettiho filmech centrální.

V mizanscéně dominuje realistické pojetí prostředí a kostýmů. V poslední kapitole filmu *Drahý deníčku* a také ve filmu *Apríl* situoval Moretti natáčení do svého vlastního bytu, aby podpořil autenticitu svých audiovizuálních deníků. Morettiho domovským prostředím je město Řím a v obou filmech se objevuje také mnoho dalších míst v Itálii, od Milána po Alicudi. V kontrastu vůči realistické výpravě je Morettiho stylizovaný herecký projev, který se stal nástrojem typické autoironie. Nadsazené jsou také některé rekvizity, které jsou s jeho osobou spojené, například ikonické obří noviny v *Aprílu*. Ovšem nedá se říct, že by byl Morettiho herecký výkon všude stejný, každá kapitola filmu *Drahý deníčku* má svá specifika. V části *Ostrov* působí spíše jako pozorovatel jiných lidí a vedle něj vynikne především proměna jeho přítele Gerarda. Přirozenou součástí Morettiho filmů je reflexe médií a filmového umění, ať už z pozice diváka či tvůrce.

Již v předchozích filmech Moretti využíval populárních písní a jejich textů. Pro kapitolu *Na Vespě* a snímek *Apríl* sám Moretti vybral pestrou směsici hudby různého původu a žánrů. Mezi arabskými či latinskoamerickými rytmy se objevuje několik italských písní, jejichž slova se přímo vztahují k prezentovaným událostem. Příkladem je *Inevitabilmente* ze

závěru kapitoly *Lékaři*. Důležitým prvkem zvukové roviny obou filmů, který se pojí se zvolenou deníkovou formou, je Morettiho vypravěčský hlas, který komentuje události způsobem „voce off in“. Diegetické zvuky, především tedy dialogy a ruchy jsou snímány kontaktně, což je pro Morettiho filmovou tvorbu charakteristické.

ZÁVĚR

Jako předmět své diplomové práce jsem si zvolila filmy režiséra Nanniho Morettiho, jehož tvorba není v českém prostředí příliš reflektována. Mým cílem bylo na základě narativní a stylové analýzy vymezit režijní poetiku ve snímcích *Drahý deníčku* a *Apríl*, které společně tvoří autobiografický deníkový diptych, a začlenit tyto filmy do širšího rámce Morettiho tvorby. Východiskem mého výzkumu byla metodologie Davida Bordwella, kterou nazval „historická poetika filmu“. Jejím specifikem je důraz na historické souvislosti, které ovlivňují výslednou podobu filmů. Filmy nelze zkoumat izolovaně, neboť jsou produktem konkrétního kulturního a sociálního prostředí. Nejprve je tedy třeba určit historické podmínky, které se na formování daného filmu či okruhu filmů podílely.

V první kapitole jsem se tedy zaměřila na širší kontext Morettiho filmové tvorby a dalších aktivit v rámci filmového průmyslu, které měly za následek jeho značnou tvůrčí nezávislost. Již v prvním celovečerním filmu *Io sono un autarchico*, natočeném na amatérskou kameru, vytvořil Moretti své alter ego jménem Michele Apicella, jehož prostřednictvím se vyjadřoval k soudobým problémům ve společnosti. Náměty Morettiho raných filmů vycházely z prostředí, které mu bylo důvěrně známé. Ve svých snímcích Moretti prezentoval okruh mladých levicových intelektuálů, s nimiž se stýkal. Pro jeho tvorbu byla od počátku charakteristická kritická ironie a především autoironie, s níž přistupoval k sobě samému a své generaci, která trpěla všeobecnou deziluzí a neschopností začlenit se do společnosti. Média označila Morettiho za mluvčího mladé generace, on sám se však s tímto názorem nikdy zcela neztotožnil. Z hlediska formálního a stylového se tyto filmy ze 70. a 80. let vyznačovaly statickou kamerou a oddramatizovaným vyprávěním.

V 90. letech nastala v Morettiho tvorbě změna, kterou předznamenala už *Palombella rossa*, poslední film s Michele Apicellou. Rozbor těchto změn v Morettiho režijní poetice byl předmětem analytické části této práce. Dříve než jsem přistoupila k samotné analýze, nastínila jsem další vývoj tvorby od

přelomu tisíciletí až do současnosti. Přestože pozdější filmy, jako je *Synův pokoj* či *Máme papeže!*, pochopitelně nepatří do souboru historických podmínek, které ovlivnily vznik zmíněných deníkových filmů, považovala jsem za vhodné vytvořit komplexní režijní profil Nanniho Morettiho, byť jen v hrubých obrysech, a to proto, že podobná reflexe u nás zatím chybí. Ve zvláštní podkapitole jsem se věnovala činnosti produkční společnosti Sacher Film, kterou založil Nanni Moretti s Angelem Barbagallem. Tímto krokem jednak umožnili mladým filmařům natočit umělecky hodnotné filmy v období, kdy italský filmový průmysl stagnoval, a jednak si tím zajistili takřka absolutní tvůrčí nezávislost.

V návaznosti na přehled historického vývoje Morettiho tvorby jsem se v druhé kapitole zabývala analýzou narativní formy filmů *Drahý deníčku* a *Apríl*. Největší změnou, kterou tyto snímky přinesly, bylo nahrazení autobiografické postavy Michela Apicelly novou postavou Nanniho Morettiho jako absolutního protagonisty obou audiovizuálních deníků. Nanni ve svých snímcích vystupuje současně jako hlavní postava i vypravěč, což pro filmovou naraci představuje velmi specifickou situaci. Moretti svůj přístup k vyprávění označil jako „voce off in“. Události jsou v obou filmech filtrovány Morettiho subjektivním pohledem, který lze u osobního deníku předpokládat. V prvním filmu je patrná snaha o vytvoření paralely ke klasickému psanému deníku, v *Aprílu* se ovšem tato tendence vytratila a s ní i rekvizita Nanniho zápisníku. *Drahý deníčku* a *Apríl* jsou osobitou koláží autentických záběrů a inscenovaných situací, skutečných událostí i vyfabulovaných příběhů, které jsou v jádru autobiografické, stejně jako všechny ostatní Morettiho filmy. Deníková forma má ovšem za cíl podpořit věrohodnost prezentovaných událostí.

Poslední kapitola byla věnována analýze audiovizuálního stylu, který je neoddelitelně spjat s narací. Ačkoliv se Moretti na jedné straně snaží přesvědčit diváka o věrohodnosti svého audiovizuálního deníku prezentací archivních záběrů, autentického prostředí či rekvizit, na druhé straně jeho nadsazené chování, které slouží jako prostředek sebeironie, svědčí o velké míře stylizace. Nicméně prostředí a kostýmy jsou zpravidla pojaty realisticky, dá se říct civilně. Velkou část filmu *Apríl* a kapitolu *Lékaři* Moretti natočil

přímo ve svém bytě. Dalším sledovaným aspektem vizuálního stylu byla práce kamery, především rámování, a střih. Oproti předešlým filmům Moretti rozpochoval kameru a dosáhl tak větší dynamizace dlouhého záběru, než může nabídnout pouhý vnitrozáběrový střih. I přes změny v režijním stylu se Moretti snaží využívat možnosti střihu a pohyblivého rámu pouze tak, aby podporovaly herecký projev. Ve zvukové rovině, která byla předmětem poslední části analýzy, je charakteristické přímé, kontaktní snímání dialogů, respektive monologů, a ruchů. Ruchy prostředí nebývají stylizované, ale naopak věrně odpovídají obrazu. Moretti do svých deníkových filmů začlenil široké spektrum hudby v diegetické i nediegetické formě. Texty italských populárních písní se svým významem přímo vztahují k příběhu, což u Morettiho není nic nového.

Tato práce zdaleka nevyčerpala veškerý potenciál, který Morettiho filmy z 90. let skýtají. Dalším možným směrem, kterým by se mohl výzkum ubírat, je zařazení filmů *Drahý deníčku* a *Apríl* do kontextu jiných deníkových filmů v historii kinematografie. Případně se nabízí srovnání s konceptem evropského uměleckého filmu či autorského filmu, k němuž bývá Morettiho tvorba někdy řazena. Význam své diplomové práce spatřuji v rozšíření povědomí o Nannim Morettim a jeho osobité režijní poetice v českém odborném prostředí, kde zatím nebyl výrazněji reflektován, a poskytnutí podnětů k dalšímu výzkumu.

PŘÍLOHY

Analyzované filmy

Caro diario (*Drahý deníčku*)

Itálie/Francie, 1993, 98 min.

Režie: Nanni Moretti

Scénář: Nanni Moretti

Kamera: Giuseppe Lanci

Střih: Mirco Garrone

Zvuk: Franco Borni

Hudba: Nicola Piovani

Produkce: Nanni Moretti a Angelo Barbagallo (Sacher Film)

Hrají: Nanni Moretti, Renato Carpentieri (Gerardo), Antonio Neiwiller (starosta Stromboli), Moni Ovadia (Lucio z Alicudi), Carlo Mazzacurati (filmový kritik), Mario Schiano (kníže dermatologů), Jennifer Beals, Alexandre Rockwell a další

Aprile (*Apríl*)

Itálie/Francie, 1998, 78 min.

Režie: Nanni Moretti

Scénář: Nanni Moretti

Kamera: Giuseppe Lanci

Střih: Angelo Nicolini

Zvuk: Alessandro Zanon

Produkce: Nanni Moretti a Angelo Barbagallo (Sacher Film), Bac films, ve spolupráci s Rai a Canal Plus

Hrají: Nanni Moretti, Silvio Orlando, Silvia Nono, Pietro Moretti, Agata Apicella Moretti, Nuria Schoenberg, Angelo Barbagallo, Silvia Bonucci, Daniele Luchetti a další

Segmentace syžetu

Drahý deníčku

T – Úvodní titulky

I. Na Vespě

1. Nanni (N.) píše do deníku
2. N. se projíždí po Římě na Vespě
 - a) Většina kin je zavřená
 - b) N. jde do kina na italský film
3. N. rád pozoruje domy
 - a) Oblíbená čtvrť Garbatella
 - b) Navštíví konkrétní dům
 - c) Prohlíží si podkroví, v němž by chtěl bydlet
 - d) Dívá se na jiné podkroví se Silvií – flashback
4. N. pokračuje v cestě
 - a) Oblíbený most
 - b) Monolog na křižovatce
5. N. by chtěl umět tančit
 - a) Taneční zábava
 - b) Idol Jennifer Beals z *Flashdance*
6. Protikladné čtvrti
 - a) Sídliště ve Spinacettu
 - b) Vilky v Casalpalloccu
7. Setkání s Jennifer Beals a jejím manželem
8. N. by rád natočil film jen o domech
9. *Henry: Portrét masového vraha*
 - a) N. je opět v kině
 - b) Kritiky v novinách
 - c) Spílání kritikovi
10. Pasolini
 - a) Staré články v novinách
 - b) Cesta k památníku
 - c) Zapomenutý památník

II. Ostrovy

1. Lipari
 - a) První cesta trajektem

- b) S Gerardem v baru
- c) N. se nemůže soustředit na práci

2. Salina

- a) Druhá cesta trajektem, Gerardo objevuje televizi
- b) První večer u přátel A, rozmazlený syn
- c) Procházka s přáteli B
- d) Děti ovládají telefony
- e) N. píše do deníku a kope si s míčem
- e) Druhá noc u přátel B, „hodina vlka“

3. Stromboli

- a) Třetí cesta trajektem, míjejí Panareu
- b) Setkání se starostou a nepřátelští usedlíci
- c) Výstup na sopku a setkání s americkými turisty
- d) Starosta je vyprovází a básní o budoucnosti ostrova

4. Panarea

- a) Čtvrtá cesta trajektem
- b) Setkání s organizátorkou festivalu a útěk

5. Alicudi

- a) Pátá cesta trajektem
- b) Setkání s průvodcem a cesta do kláštera
- c) Noc v klášteře a setkání s poustevníkem Luciem
- d) N. našel klid na práci, Gerardo utíká, protože nedokáže žít bez elektřiny

III. Lékaři

1. Úvod – N. začíná psát do deníku o své nemoci

2. Autentický záznam z poslední chemoterapie = 1. flashback

3. – 14. = 2. flashback

3. První lékař

- a) V ordinaci dermatologa, doporučí N. pobyt u moře
- b) Neprospaná noc

4. Druhý lékař

- a) U jiného dermatologa
- b) Zpráva z vyšetření krve, objednání k jinému doktorovi

5. Třetí lékař – N. odchází dřív, než doktor dopíše předpis

6. Čtvrtý lékař

- a) N. u alergologa
- b) V lékárně předčítá dlouhý seznam potenciálních alergenů
- c) Doma probírá obsah ledničky, následuje další neklidná noc

7. Pátý lékař

- a) N. u „knížete dermatologů“

- b) V lékárně si vyzvedne hromadu léků
- c) V noci nemůže spát, prohlíží si knihu
- 8. N. u moře s dlouhými rukávy a podkolenkami
- 9. N. vyhazuje neúčinné léky
- 10. Šestý lékař
 - a) V ordinaci dalšího dermatologa
 - b) Cesta autem
- 11. Návštěva reflexoložky
 - a) Masáž nohou
 - b) Koupel s otrubami
- 12. Institut čínské medicíny
 - a) První sezení a akupunktura
 - b) Elektroakupunktura
- 13. Rentgen hrudníku
- 14. Vyšetření CT, správná diagnóza
- 15. Závěr – N. končí svůj zápis do deníku, v posledním záběru pije vodu ze sklenice

Z – Závěrečné titulky

Apríl

T – Úvodní titulky

- 1) Ve volbách zvítězila pravice
 - a) Nanni (N.) s matkou u televize
 - b) N. v kavárně s francouzským novinářem
 - c) Manifestace v Miláně
- 2) N. připravuje muzikál, setkání se Silviem Orlandem
- 3) Silvia je těhotná
- 4) N. začíná točit muzikál a záhy natáčení odvolává
- 5) N. se rozhodl natočit dokument o volbách
 - a) Hovoří se spolupracovníky o své vizi
 - b) Nakoupí noviny a časopisy a vystříhané články slepí do obrovských novin
- 6) N. a Silvia očekávají narození syna
 - a) Malují dětský pokoj
 - b) Vybírají jméno
 - c) Prohlízejí si vybavičku od babiček
 - d) Jdou do kina na film *Zvláštní dny*, v noci si N. vyčítá, že vzal svého nenarozeného syna na tak hrozný film
 - f) N. přesvědčuje dítě, aby s narozením ještě počkalo, potřebuje dokončit dokument

- 7) N. sleduje v televizi debatu Berlusconiho a D'Alemy
- 8) N. jede na natáčení reklamy, aby si měl na kom vybít vztek
- 9) Doma Silvia vysvětluje N. průběh porodu, N. je nervózní a mění téma hovoru
- 10) N. pokračuje v natáčení dokumentu
- a) Radí se s kolegy o dalším průběhu, ale nesoustředí se na práci
 - b) Jede se štábem natáčet předvolební kampaně
 - c) Sleduje záběry z Berlusconiho projevu
- 11) N. slíbí, že přijde udělat přednášku o volbách
- a) Připravuje se a vyčítá si, že něco takového slíbil
 - b) Neposlané dopisy komunistické straně
 - c) N. předčítá neposlané dopisy v Hyde Parku
- 12) N. natáčí rozhovor s bývalým levicovým senátorem
- 13) N. jede se Silvií do porodnice
- a) N. informuje příbuzné po telefonu o průběhu porodu
 - b) Pietro je na světě, šťastný N. se prochází po nábřeží
- 14) Doma si N. vyslechne zprávy od známých na záznamníku
- 15) N. přijímá v porodnici návštěvy a radí se se svým štábem
- 16) N. je na přednášce v Institutu veřejného mínění, ale duchem je v porodnici
- 17) N. je se svým štábem v sídle PDS a chystá se natáčet rozhovory s vedením strany
- a) Štáb čeká na N., ale ten mezitím v porodnici natáčí první kojení
 - b) N. sleduje v televizi v bufetu výsledky voleb
 - c) N. odjíždí domů na Vespě a slaví dvojnásobný úspěch
- 18) Pietro brečí
- 19) N. se vyrovnává s novou rolí otce
- a) Kamarádka mu radí, jak k miminku přistupovat
 - b) N. asistuje u prvního koupání
 - c) N. mluví sám o sobě
 - d) N. tančí a zpívá s Pietrem na rameni
- 20) N. nechápe, jak jeho matka stíhala chodit do práce a současně se o něj starat
- a) Rozhovor s matkou
 - b) N. je s Pietrem venku
- 21) Padanie
- a) N. jede se štábem natáčet do Benátek vyhlášení samostatnosti Padanie
 - b) N. opět myslí na muzikál
 - c) N. řídí natáčení přes vysílačku
- 22) N. je zavalený výstřižky z novin
- 23) N. natáčí se štábem v Brindisi o albánských uprchlících
- 24) N. slaví 44. narozeniny
- 25) N. opět na Vespě
- a) Rozhazuje nashromážděné výstřižky

b) Jede v zimní pláštěnce na natáčení

26) Natáčení muzikálu

Z – Závěrečné titulky

PRAMENY A LITERATURA

Primární prameny

Celovečerní filmy Nanniho Morettiho:

Io sono un autarchico (1976)

Ecce Bombo (1978)

Sogni d'oro (1981)

Bianca (1984)

La messa è finita (*Mše skončila*, 1985)

Palombella rossa (1989)

Caro diario (*Drahý deníčku*, 1993)

Aprile (*Apríl*, 1998)

La stanza del figlio (*Synův pokoj*, 2001)

Il caimano (*Kajman*, 2006)

Habemus Papam (*Máme papeže!*, 2011)

Mia madre (*Moje matka*, 2015)

Sekundární prameny

Dokumenty z natáčení a další materiály:

Caro Nanni (1993)

Diario d'Aprile (1998)

Il grido d'angoscia dell'uccello predatore (20 tagli d'Aprile) (2003)

11 introduzioni ai miei film (2009)

Odborná literatura

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. In: PALMER, Barton R. (ed.). *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Georgia State Library Studies Number 3, s. 369-398. New York: AMS Press, 1989.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1. vyd. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 0-299-10170-3.

BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. 1. vyd. London: BFI Publishing, 1988. 406 s. ISBN 0-85170-158-2.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. 512 s. ISBN 978-0-415-97778-4.

COCO, Giuseppe. *Nanni Moretti: Cinema come diario*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2006. 147 s. ISBN 978-8842492023.

DE BERNARDINIS, Flavio. *Nanni Moretti*. 1. vyd. Milano: Il Castoro, 1995. 144 s. (ISBN neuvvedeno, příloha deníku L'Unità č. 32, 8. 2. 1995, ISSN 0391-7002).

DE BERNARDINIS, Flavio. *Nanni Moretti*. 5. vyd. Milano: Il Castoro, 2006. 231 s. ISBN 88-8033-369-0.

ISOLA, Simone (ed). *Nanni Moretti – Diario di un autarchico*. Roma: Sovera Edizioni, 2012. 190 s. ISBN 978-8881249732.

MAZIERSKA, Ewa, RASCAROLI, Laura. *The Cinema of Nanni Moretti – Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press, 2004. 178 s. ISBN 1-903364-77-9.

VILLA, Federica. *Nanni Moretti – Caro diario*. Torino: Lindau, 2007. 110 s. ISBN 978-8871806334.

Mediální texty

Tištěná média:

BRDEČKOVÁ, Tereza. Nanni Moretti – italský Woody Allen. *Respekt*, roč. 5, 1994, č. 26, s. 15. ISSN 0862-6545.

BRDEČKOVÁ, Tereza. Proroci z Cannes. Nejvýznamnější filmový festival se odklonil od Hollywoodu. *Respekt*, roč. 12, 2001, č. 22, s. 21. ISSN 0862-6545.
eh. Nanni Moretti. *Kino revue*, roč. 4, 1994, č. 19, s. 29. ISSN 0015-1645.

HLINKA, Jiří. Letošní vítěz canneského festivalu – Synův pokoj – přichází do českých a moravských kin. Vrtkavé cesty rodinného štěstí. *Hospodářské noviny*, roč. 45, 6.12.2001, s. 9. ISSN 0322-7774.

HOLUB, Radovan. Filmový festival v Cannes: Nudu v soutěžním programu "sežral" Kajman. *Hospodářské noviny*, roč. 50, 23.5.2006. Dostupné z WWW: <http://hn.ihned.cz/c1-18507640-nudu-v-souteznim-programu-sezral-kajman>. ISSN 0322-7774.

HOLUB, Radovan. Pokoj mého syna krásí Zlatá palma. *Hospodářské noviny*, roč. 45, 21.5.2001, s. 12. ISSN 0322-7774.

HOUDEK, Jiří. Benátky '89. *Film a doba*, roč. 35, 1989, č. 12, s. 686-692. ISSN 0015-1068.

IZ (ZEMANOVÁ, Irena). Když se Italové vysmívají Vatikánu i papeži. *Hospodářské noviny*, roč. 56, 4.7.2011, s. 10. Dostupné též z WWW: <http://hn.ihned.cz/c1-55349700-papez-u-psychiatra>. ISSN 0322-7774.

JAROŠ, Jan. Synův pokoj. *Reflex*, roč. 13, 2002, č. 2., s. 54. ISSN 0862-6634.

JIRSA, Lukáš. Nespasí nás Freud ani Bůh (Rozhovor s Nannim Morettim). *Film a doba*, roč. 58, 2012, č. 1-2, s. 19-21. ISSN 0015-1068.

mgd. Morettiho film Synův pokoj není pro mladistvé, útočí ale na Oscara. *Hospodářské noviny*, roč. 46, 14.1.2002, s. 9. ISSN 0322-7774.

PALÁK, Viktor. Máme papeže! Pochybovat je lidské. *Cinepur*, roč. 19, 2012, č. 81, s. 33. Dostupné též z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=2274>. ISSN 1213-516x.

PROCHÁZKA, Michal. Nanni Moretti: Filmař, který se pokusil rekonstruovat levici. *Cinepur*, roč. 19, 2012, č. 81, s. 16-19. ISSN 1213-516x.

PT. Kulturní tip. Italský Woody Allen na obrazovce. *Respekt*, roč. 16, 2005, č. 25, s. 23. ISSN 0862-6545.

STRÁNSKÝ, Petr. Máme papeže! Laskavý pohled do zákulisí Vatikánu řeší, zda má papež právo být i člověkem. *Cinema*, roč. 22, 2012, č. 4, s. 45. Dostupné též z WWW: <http://cinemamagazine.cz/recenze/45145/mame-papeze>. ISSN 1210-132x.

tbk (BARTOŠEK, Tomáš). Máme papeže!. *Filmový přehled*, roč. 63, 2012, č. 6, s. 7-8. ISSN 0015-1645.

TESAŘ, Antonín ad. Aktuality – Nanni Moretti. *Cinepur*, roč. 21, 2014, č. 92, s. 4. ISSN 1213-516x.

TESAŘ, Antonín. Máme papeže! Habemus papam. *A2*, roč. 8, 2012, č. 9, s. 30. Dostupné též z WWW: <http://advojka.cz/archiv/2012/9/filmyhudba>. ISSN 1803-6635.

VÁŇOVÁ, Magdalena. Italský hrající režisér popírá podobnost s Woody Allenem. Moretti se inspiruje sám sebou. *Hospodářské noviny*, roč. 45, 6.12.2001, s. 9. ISSN 0322-7774.

VITVAR, Jan H. Nemáme papeže. *Respekt*, roč. 23, 2012, č. 13, s. 70. ISSN 0862-6545.

VŠ. Pro potěchu. *Respekt*, roč. 6, 1995, č. 17, s. 19. ISSN 0862-6545.

ZA (ZAORALOVÁ, Eva). Nanni Moretti. *Film a doba*, roč. 34, 1988, č. 1, s. 49-50. ISSN 0015-1068.

zk (KUBINA, Zdeno). Synův pokoj. *Filmový přehled*, roč. 53, 2002, č. 1, s. 23-24, 39. ISSN 0015-1645.

Internetová média:

BLÁHOVÁ, Jindřiška. *Nannimu Morettimu není ve filmu Máme papeže svatý ani Svatý otec* [online]. iHNed.cz, 10.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-55358230-papez-u-psihiatra>.

BRDEČKOVÁ, Tereza. *Tereza Brdečková: Cannes, den sedmý* [online]. iHNed.cz, 23.5.2006 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://life.ihned.cz/c1-18509570-terez-brdeckova-cannes-den-sedmy>.

FILA, Kamil, PROCHÁZKA, Michal, TESARŮ, Antonín. *Vary jsou něco mezi estrádou a orgií uměleckých filmů* [online]. Aktuálně.cz, 10.7.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/vary-jsou-neco-mezi-estradou-a-orgii-umeleckych-filmu/r~i:article:706815>.

HEJDOVÁ, Irena. *Kde vzít peníze na film o Berlusconi?* [online]. Aktuálně.cz, 23.5.2006 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/kde-vzit-penize-na-film-o-berlusconim/r~i:article:160131>.

HLOUŠKOVÁ, Lenka. *Satira o papeži v depresi rozesmála po Cannes i Vary* [online]. Novinky.cz, 2.7.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/mff-kv-2011/letem-filmem/238009-satira-o-papezi-v-depresi-rozesmala-po-cannes-i-vary.html>.

KŘIPAČ, Jan. *Na okraj sekcí Horizonty a Jiný pohled* [online]. Fantom, 5.9.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.fantomfilm.cz/?p=1072>.

kul. *Režisér Moretti v Cannes uvedl snímek plný žen, je v něm i metafora pro smrt filmu* [online]. iHNed.cz, 19.5.2015 [citováno 30.6.2015]. Dostupné z WWW: <http://art.ihned.cz/c1-64036410-cannes-moretti-mia-madre>.

LAŇKA, David. *Recenze: Máme papeže!* [online]. Filmserver.cz, 5.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.filmserver.cz/clanek/3437/mame-papeze. ISSN 1804-5529>.

LIDOVKY.cz. *Italský Woody Allen. Režisér Nanni Moretti slaví šedesátiny* [online]. Lidovky.cz, 19.8.2013 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://www.lidovky.cz/italsky-reziser-a-herec-nanni-moretti-oslavi-sedesatiny-pkz-/lide.aspx?c=A130818_174815_lide_hm.

LIDOVKY.cz. *Moretti: Dnes je snazší natočit film. I špatný* [online]. Lidovky.cz, 24.3.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://www.lidovky.cz/moretti-dnes-je-snazsi-natocit-film-i-spatny-fm7-/kultura.aspx?c=A120323_184640_ln_kultura_btt.

mis. *Filmové premiéry* [online]. ČT24, 5.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/170924-filmove-premiery>.

MÍŠKOVÁ, Věra. *Michel Piccoli hraje papeže, který neumí být svatým otcem* [online]. Novinky.cz, 4.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/263821-michel-piccoli-hraje-papeze-ktery-neumi-byt-svatym-otcem.html>.

MÍŠKOVÁ, Věra. *Na Cannesském festivalu se naplno rozběhla hlavní soutěž* [online]. Novinky.cz, 14.5.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/233352-na-canneskem-festivalu-se-naplno-rozbehla-hlavni-soutez.html>.

MOTTLOVÁ, Michaela. *Konečně Máme papeže! A papež má chmury* [online]. NeKultura.cz, 20.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nekultura.cz/film-recenze/konecne-mame-papeze-a-papez-ma-chmury.html>. ISSN 1802-0526.

NOVÁ, Eliška. *RECENZE: Máme papeže. Malý italský zázrak boří klišé o církvi* [online]. TOPZINE.cz, 6.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.topzine.cz/recenze-mame-papeze-maly-italsky-zazrak-bori-klise-o-cirkvi>. ISSN 1803-9235.

NOVINKY. *Z Berlusconiho udělali filmového kajmana* [online]. Novinky.cz, 23.3.2006 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/80896-z-berlusconiho-udelali-filmoveho-kajmana.html>.

PEŇÁS, Jiří. *PEŇÁS: Zápisky šviháka lázeňsko-festivalového III* [online]. Lidovky.cz, 9.7.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://www.lidovky.cz/penas-zapisky-svihaka-lazensko-festivaloveho-iii-fvu-/kultura.aspx?c=A110709_120044_ln_kultura_spa.

PODSKALSKÁ, Jana. Febiofest 2012: Vztek Sandrine Bonnaire a humor Nanniho Morettiho. [online]. Deník.cz, 26.3.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.denik.cz/film/febiofest-2012-vztek-sandrine-bonnaire-a-humor-nanniho-morettiho-20120326.html>.

PODSKALSKÁ, Jana. *Máme papeže! Morettiho fikce o papežovi skvěle baví* [online]. Deník.cz, 6.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.denik.cz/film/mame-papeze-morettiho-fikce-o-papezovi-skvele-bavi-20120406.html>.

PROCHÁZKA, Michal. *Locarno: Nanni Moretti bojuje s italskou lhostejností* [online]. Novinky.cz, 15.8.2008 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/147364-locarno-nanni-moretti-bojuje-s-italskou-lhostejnosti.html>.

ptk (KOŘÍNEK, Petr). *Ozdoba Febiofestu Moretti je k sobě ráda krutá* [online]. iDnes.cz, 23.3.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://kultura.idnes.cz/febiofest-2012-cy3-/filmvideo.aspx?c=A120323_145603_filmvideo_ptk.

PUTNA, Martin C. *PUTNA: Čtyři s vínem a papež* [online]. Lidovky.cz, 28.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://www.lidovky.cz/putna-ctyri-s-vinem-a-papez-ddz-/nazory.aspx?c=A120428_104554_ln_nazory_hm.

SPÁČILOVÁ, Mirka. *RECENZE: Máme papeže. A díky Morettimu i komedii roku* [online]. iDnes.cz, 8.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://kultura.idnes.cz/reziser-nanni-moretti-natocil-komedii-roku-mame-papeze-pgw-/filmvideo.aspx?c=A120407_125122_filmvideo_jaz.

SPÁČILOVÁ, Tereza. *Je čtvrtek. A v kinech bude vlhko* [online]. Reflex, 5.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.reflex.cz/clanek/kultura/45818/je-ctvrtek-a-v-kinech-bude-vlhko.html>.

STETSENKO, Ksenia. *46. MFF Karlovy Vary* [online]. 25fps, 27.7.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2011/46-mff-karlovy-vary>. ISSN 1802-5714.

STORCH, Daniel. *Máme papeže! A s ním církev s lidskou tváří* [online]. Kulturissimo.cz, 5.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.kulturissimo.cz/index.php?mame-papeze-recenze-filmu&detail=489>. ISSN 1805-0115.

ŠOBR, Michal. *Oznamuji vám radostnou zprávu: Máme papeže!* [online]. ČT24, 8.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/171234-oznamuji-vam-radostnou-zpravu-mame-papeze>.

TESAŘ, Antonín. *Habemus Satan. Bubácká spiritualita a papež na útěku* [online]. Aktuálně.cz, 6.7.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/habemus-satan-bubacka-spiritualita-a-papez-na-uteku/r~i:article:706465>.

TŘEŠŇÁKOVÁ, Marie. *Nanni Moretti rád natáčí filmy po svém* [online]. ČT24, 23.3.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/169378-nanni-moretti-rad-nataci-filmy-po-svem>.

ZAORALOVÁ, Eva. *Film podobný sonetu* [online]. iDnes.cz, 14.12.2001 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://kultura.idnes.cz/film-podobny-sonetu-0qz-/filmvideo.aspx?c=A011213_165544_filmvideo_ef.

ZAORALOVÁ, Eva. *Hlavní cenu z Cannes vyhrál Synův pokoj* [online]. iDnes.cz, 20.5.2001 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: http://kultura.idnes.cz/hlavni-cenu-z-cannes-ziskal-synuv-pokoj-fcx-/filmvideo.aspx?c=A010518_175106_filmvideo_kne.

ZDOBINSKÝ, Josef. *Filmové tipy: Prci, prci, prcičky, Sněhurka, Víla nebo Máme papeže!* [online]. TOPZINE.cz, 6.4.2012 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://www.topzine.cz/filmove-tipy-prci-prci-prcičky-snehurka-vila-nebo-mame-papeze>. ISSN 1803-9235.

ZEMANOVÁ, Irena. *VýVary 3: Kdo se směje Vatikánu aneb Habemus papam* [online]. iHNed.cz, 4.7.2011 [citováno 17.8.2014]. Dostupné z WWW: <http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-52226950-vyvary-3-kdo-se-smeje-vatikanu-aneb-habemus-papam>.

Elektronické zdroje

Febiofest [online]. ©1993-2016 [cit. 20.4.2016]. Dostupné z WWW: <http://www.febiofest.cz/>.

IMDb [online]. ©1990-2016 [cit. 20.4.2016]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/>.

Sacher Film [online]. [cit. 20.4.2016]. Dostupné z WWW: <http://www.sacherfilm.eu/>.

NÁZEV:

Poetika filmů *Drahý deníčku* a *Apríl* v kontextu tvorby Nanniho Morettiho

AUTOR:

Bc. Michaela Doubravová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato práce se zabývá analýzou režijní poetiky v deníkových filmech Nanniho Morettiho. Metodologickým východiskem je koncept „historické poetiky filmu“ podle Davida Bordwella. Tento přístup klade důraz na vymezení historických podmínek, které měly vliv na výslednou podobu zkoumaných filmů. První kapitola je tedy věnována širšímu kontextu Morettiho tvorby, na nějž navazuje samotná analýza. Analytická část práce se zabývá postupně narativní formou a audiovizuálním stylem filmů *Drahý deníčku* (1993) a *Apríl* (1998). Značná pozornost je věnována postavě Nanniho, který je současně hlavní postavou a vypravěčem prezentovaných příběhů. Naratologický rozbor sleduje vztah fabule a syžetu vyprávění a vymezuje roli vypravěče v narativním procesu. Analýza vybraných filmů pokračuje rozbořením stylu, který působí v součinnosti s narací. Změna vizuálního stylu v 90. letech se projevila zejména rozpohybováním dříve statického rámu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Nanni Moretti, poetika filmu, filmová analýza, audiovizuální styl, narativní forma

TITLE:

Poetics of *Dear Diary* and *April* in the Context of Nanni Moretti's Cinema

AUTHOR:

Bc. Michaela Doubravová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis is focused on the analysis of the directorial poetics in Nanni Moretti's diary films. It is based on the methodological concept called "historical poetics of cinema", created by David Bordwell. This approach puts emphasis on determination of the historical conditions which affected the final form of examined films. Therefore, the first chapter occupies with broader context of Nanni Moretti's cinema, which is followed by the analysis itself. The analytical part of the thesis successively deals with narrative form and then audiovisual style in *Dear Diary* (1993) and *April* (1998). Significant attention is paid to the figure of Nanni, who is both the main character and narrator of presented stories. The narratological analysis follows the relation between fabula and syuzhet of the story, and defines the role of narrator in the narrative process. The analysis of chosen films continues with style, which works in collaboration with narration. The change of visual style in 1990's is especially manifested in movements of formerly static frame.

KEYWORDS:

Nanni Moretti, poetics of cinema, film analysis, narrative form, audiovisual style