

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2022

Karolína Jana Janypková

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalárska práca

**Od tichej melanchólie po hlučnú maskulinitu:
Konštrukcia postáv stvárných Tonim Servillom
vo filmoch Paola Sorrentina**

Karolína Jana Janypková

Katedra divadelných a filmových štúdií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová a divadelní studia

Olomouc 2022

Prehlasujem, že som bakalársku prácu na tému *Konštrukcia postáv stvárných Tonim Servillom vo filmoch Paola Sorrentina* vypracovala samostatne za použitia prameňov a literatúry, ktoré sú uvedené v danej práci.

V Olomouci

.....

Podpis

Pod'akovanie

Rada by som touto cestou chcela poďakovať pánovi Mgr. Milanovi Hainovi, Ph.D. za jeho odborné a cenné rady a trpezlivosť pri vedení mojej bakalárskej práce. Rovnako by som chcela poďakovať Mgr. Veronike Crkoňovej za pomoc s formálnou úpravou textu tejto práce. Nakoniec ďakujem svojej rodine a priateľom za ich vytrvalú podporu.

Obsah

ÚVOD	6
Teoreticko-metodologická časť	9
1. Vyhodnotenie literatúry a prameňov.....	9
1.1. Literatúra	9
1.2. Pramene	11
2. Metodológia.....	13
2.1. Postava a charakter	13
2.2. Konštrukcia postavy	14
2.2.1. Znaky postavy	14
2.2.2. Kostým a reč tela.....	15
2.2.3. Postava a mizanscéna	16
2.3. Herecká performancia vo filme	16
Analytická časť	18
3. Tvorivý štýl Paola Sorrentina.....	18
4. Činnosť Toniho Servilla.....	21
5. Analýza vybraných postáv	23
5.1. <i>Přebytečný člověk</i>	23
5.1.1. Tony Pisapio.....	24
5.2. <i>Následky lásky</i>	28
5.2.1. Titto Di Girolamo	30
5.3. <i>Božský</i>	33
5.3.1. Gulio Andreotti.....	35
5.4. <i>Velká nádhera</i>	39
5.4.1. Gepp Gambardella.....	40
5.5. <i>Oni a Silvio</i>	44
5.5.1. Silvio Berlusconi	46
5.6. <i>Boží ruka</i>	49
5.6.1. Saverio Schisa	50
6. ZÁVER.....	53
ZOZNAM PRAMEŇOV A LITERATÚRY	57
Pramene.....	57
Literatúra	58

ÚVOD

„Nakrútili sme spolu šesť filmov, ktoré mi tak zapôsobili na srdce, že cítim vďačnosť a blízkosť ku každej postave, ktorú som stvárnil.“¹

Tak opisuje Toni Servillo vzťah k postavám, ktoré stvárnil vo filmoch Paola Sorrentina v priebehu 20. rokov ich vzájomnej spolupráce. Pre talianske a svetové obecenstvo sa stal Servillo známy ako Sorrentinova múza – muž, ktorý bol inšpiráciou a stelesnením hlavných úloh v režisérovmých najlepších filmoch.² Vzniklo medzi nimi osobné priateľstvo, pričom sa Servillo stal tiež aj Sorrentinovým poradcom v ich spoločnej tvorbe.³ V Taliansku, ale aj v zahraničí sa Servillo preslávil ako úspešný herec i režisér a scenárista. Má za sebou prosperujúcu divadelnú kariéru na vysokej úrovni, pričom v roku 1987 spoluzakladal významnú divadelnú spoločnosť Teatri Uniti. Na začiatku roku 2000 sa práve na tomto mieste spoznal ešte s vtedy mladým a neskúseným režisérom Paolom Sorrentinom.⁴ Ten ho oslovil na spoluprácu v jeho filme *Přebytečný člověk* (2001), ktorý sa zapísal aj ako jeho prvý debutový film. Po prečítaní scenára sa Servillo vyjadril takto: „Nikto nepoznal Paolovu schopnosť filmového jazyka, ale už vtedy ste mohli vidieť jednu z jeho charakteristík, ktorú milujem: výnimočné dialógy a postavy, ako totomy objavujúce sa v centre jeho filmu.“⁵ V roku 2014 vyhral Sorrentinov film *Velká nádhera* (2013), so Servillom v hlavnej úlohe, okrem iných ocenení aj samotného Oscara v kategórii za najlepší cudzojazyčný film. Uznanie vzájomnej spolupráce sprevádzanej medzinárodnými úspechmi a samotnej výraznej hereckej osobnosti Toniho Servilla vyjadril v Benátkach Sorrentino slovami: „Pozrite sa, ako ďaleko som sa dostal, keď som robil filmy s Tonim Servillom.“⁶

Tvorbu Paola Sorrentina považujem za veľmi osobitú, svojskú, často až miestami provokatívnu. V istom zmysle sa jeho tvorba javí ako návrat do zlatého veku

¹ GADESCHI, Elena Fausta. La bellissima amicizia tra Paolo Sorrentino e Toni Servillo: Ovvero come un uomo "antipatico" e un ragazzo "allampanato" si trovarono a lavorare insieme sul set. *Elle* [online]. 27.12.2021 [cit. 2022-01-03]. Dostupné z: <https://www.elle.com/it/showbiz/cinema/a38611618/paolo-sorrentino-toni-servillo-amicizia/>

² SHOARD, Catherine. The Great Beauty's Toni Servillo: playboy of the Italian world: Interview. *The Guardian: Culture* [online]. 29.8.2013 [cit. 2022-01-03]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2013/aug/29/great-beauty-toni-servillo-sorrentino>

³ GADESCHI, pozn. 1.

⁴ SHOARD, pozn. 2.

⁵ GADESCHI, pozn. 1.

⁶ Venezia 78, Leone d'Argento a Paolo Sorrentino. In: Youtube [online]. 11.09.2021 [cit. 2022-04-01]. Dostupné z: <https://youtu.be/vCPTYoX975M>. Kanál užívateľa HyperBros.com. 00:01:25-00:01:30.

tzv. talianskej autorskej kinematografie, ktorá pokračuje v tradícii Felliniho, Antonioniho, Rosselliniho, De Sica, Viscontiho, Pasoliniho, Bertoluciho a iných mužských auteurov.⁷ Bol to práve Fellini, ku ktorému je Sorrentino často prirovnávaný a kto bol jeho najväčším vzorom. Aj vďaka tejto inšpirácii si Sorrentino vytvoril jeden z najvýraznejších podpisov v súčasnej kinematografii. Jeho tvorba je charakteristická najmä plynulými a odvážnymi pohybmi kamery, veľkolepými a živými obrazmi. Ďalej využíval vo svojej tvorbe nadčasové videoklipové strihové montáže, krkolonné grotesky a elegantné, modernistické priestory. Ako vo svojej diplomovej práci *Poetika naratívnych filmů Paola Sorrentina* opisuje Josef Kraus: „Mezi jejich signifikantní rysy patří kamera. Způsoby zpracování této stylistické složky obsahují množství detailů, jež zastupují hlavně centrální kompozice záběrů a pohyblivý rám.“⁸ Častými námetmi v jeho filmoch sú existenciálne, až ontologické témy – moc, duchovnosť, osud, bytie, pričom jeho hlavní protagonisti sú zväčša osamelí, melancholickí muži.⁹ Ako on sám povedal: „Melanchólia, nostalgia a vzťah k samote. To sú dominantné témy, ktoré sa tiahnu všetkými mojimi filmami.“¹⁰

Poetika Sorrentinových filmov sa neodráža iba v samotných obrazoch, ale aj v naratíve, hudbe a dialógoch, ktoré vo svojej tvorbe používa. Jeho tvorba je vďaka tomu neobyčajná a výnimočná. Toni Servillo sa výrazným podielom podieľal na jeho úspechu, keďže pôsobil vo všetkých jeho najvýraznejších filmoch. Sorrentino o spolupráci so Servillom, ale aj inými povedal, že „vo všeobecnosti pracoval s hercami, ktorí majú veľkú inteligenciu a dali mu samých seba k dispozícii, aby s ním pracovali. Skvelí herci majú veľa skvelých vlastností.“¹¹ Taktiež však v inom rozhovore na otázku vďačnosti voči Servillovi dodal: „Dlhujem mu viac ako on mne. Filmy, ktoré sme spolu natočili, by bez Tonihho boli oveľa konvenčnejšie a predvídateľnejšie. Ako sme spolupracovali, vytvorili sme si veľkú náklonnosť a spoločné porozumenie a myslím, že to obohatilo filmy, ktoré sme neskôr nakrútili.“¹²

⁷ KILBOURN, Russel J.A. *The cinema of Paolo Sorrentino: commitment to style: Introduction*. Columbia: Columbia University Press, 2020. ISBN: 9780231189934, s. XI.

⁸ KRAUS, Josef. *Poetika naratívnych filmů Paola Sorrentina* [online]. Olomouc, 2017, s. 102.

⁹ ROSE, Steve. Paolo Sorrentino: 'Let's say that almost everything is true': Interview. *The Guardian: Culture* [online]. 3.12.2021 [cit. 2022-01-03]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2021/dec/03/paolo-sorrentino-lets-say-that-almost-everything-is-true>

¹⁰ ELKANN, Alain. Paolo Sorrentino. *Alain Elkann Interviews* [online]. 15.3.2017 [cit. 2022-01-04]. Dostupné z: <https://www.alainelkanninterviews.com/paolo-sorrentino/>

¹¹ ROSE, pozn. 9.

¹² DE LUCA, Alessandra. È stata la mano di Dio, intervista a Paolo Sorrentino. *Ciak* [online]. 24.11.2021 [cit. 2022-04-02]. Dostupné z: <https://www.ciakmagazine.it/news/incontri/e-stata-la-mano-di-dio-intervista-a-paolo-sorrentino/>

Hlavným objektom záujmu, predmetom a skúmaním tejto práce sú postavy stvárnené Tonim Servillom v Sorrentinových filmoch. Na základe interview a diskusií s týmito tvorcami, sa pokúsim priblížiť proces fungovania Sorrentinovej a Servillovej spolupráce, rovnako aj ako prispieva ich spolupráca ku kvalite, či originalite ich spoločných diel, ktoré sú oceňované odbornými filmovými obcami. Toto skúmanie však nie je primárnym cieľom, tým naďalej zostáva analyzovanie Servillových postáv v Sorrentinových filmoch. Na základe neoformalistickej analýzy K. Thompsona a D. Bordwella a štruktúry filmovej postavy R. Dyera preskúmam v analytickej časti tejto práce samotné charaktery postáv Tonyho Pisapia (*Přebytečný člověk*), Titta Di Girolama (*Následky lásky*), Giulia Andreottiho (*Božský*), Jepa Gambardella (*Velká nádhera*), Silvia Berlusconiho (*Oni a Silvio*) a Saveria Schisa (*Božia ruka*). Zanalyzované poznatky neskôr rozviním a použijem v záverečnej komparácii.

Na základe štruktúry filmovej postavy podľa Richarda Dyera, sa v prvom rade zameriam na funkcie, znaky, charakteristiky a charizmu postáv stvárnených Tonim Servillom vo filmoch Paola Sorrentina. Na základe týchto východísk je mojím cieľom zistiť, či sú dané zanalyzované postavy nositeľmi podobných alebo odlišných znakov a charakteristík, či už v oblasti charakterových znakov alebo vo formálnej rovine postavy a mizanscény. Pokúsim sa tiež o komparatívne priblíženie výsledkov Sorrentinovej a Servillovej tvorivej spolupráce, ktoré už v tejto kapitole boli v krátkosti načrtnuté.

Teoreticko-metodologická časť

1. Vyhodnotenie literatúry a prameňov

Táto kapitola slúži ku kritickému náhľadu a vyhodnoteniu literatúry, ktorá sa zaoberá a priamo súvisí s témou tejto bakalárskej práce. Predstavené budú tiež všetky podstatné pramene, ktoré pokladám za dôležité a príznačné pre danú tému.

1.1. Literatúra

Na témy Sorrentinovej tvorby už vznikli na Univerzite Palackého v Olomouci dve akademické záverečné práce, dnes už absolventa Josefa Krausa. Jeho bakalárska práca s názvom *Neoformalistická analýza naratívnej štruktúry filmu Velká nádhera (La grande bellezza, 2013)*¹³ venovala pozornosť filmu *Velká nádhera* (2013), v ktorom hlavného protagonistu Tonyho Pisapia stvárnil práve Toni Servillo. Táto postava bude bližšie analyzovaná aj v tejto práci. Ďalej vznikla Krausova diplomová práca *Poetika naratívnych filmů Paola Sorrentina*,¹⁴ v ktorej sa venuje poetike a naratívu Sorrentinových filmov. Ani jedna z týchto prác nevenuje však bližšiu pozornosť konštrukciám postáv, či analýzam charakterov postáv stváraných Tonim Servillom. Práce Josefa Krausa mi budú slúžiť k bližšiemu popisu naratívneho štýlu Sorrentinových filmov, ktorý tiež vplýva na charaktery postáv. Kraus sa vo svojej práci venuje Sorrentinovej tvorbe, ktorej bližšia analýza je veľmi dôležitá a podstatná aj pre túto prácu, a to z dôvodu autorského podpisu na konštrukciách filmových postáv.

¹³ KRAUS, Josef. Neoformalistická analýza naratívnej štruktúry filmu Velká nádhera (La grande bellezza, 2013) [online]. Olomouc, 2015 [cit. 2022-01-31]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/nqi2xk/>. Bakalárska práca. Univerzita Palackého v Olomouci, Philosophical Faculty. Vedúci práce doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

¹⁴ KRAUS, Josef. Poetika naratívnych filmů Paola Sorrentina [online]. Olomouc, 2017 [cit. 2022-01-31]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/u6623t/>. Diplomová práca. Univerzita Palackého v Olomouci, Faculty of Arts. Vedúci práce doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Filmom *Velká nádhera* sa zaoberá aj genderová analýza *Gendering the Artist: The Great Beauty at Cannes and Tallinn*,¹⁵ v ktorej Rachel Jacqueline Johnson kritizuje Sorrentinovu tvorbu nie len za početnú prítomnosť stereotypizácie a sexismu v replikách postáv, ale aj v ich samotnom vystupovaní. Keďže väčšina postáv, ktoré Servillo v Sorrentinových filmoch stvárňuje, sú verejne známe a výrazne maskulínne postavy, táto analýza pomôže k dotvoreniu konštrukcie postavy Geppa Gambardella aj na základe týchto znakov, ktoré poslúžia aj na komparáciu s ostatnými analyzovanými postavami v tejto práci.

Keďže popularita tvorby Paola Sorrentina rok od roku stúpa, vzniklo o jeho práci a dielach hneď niekoľko publikácií. V *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*¹⁶ autor Russel Kilbourn kriticky vyhodnocuje Sorrentinovu tvorbu, spojenú so Servillom v hlavných hereckých úlohách, počínajúc filmom *Přebytečný člověk* (2001) a končiac filmom *Oni a Silvio* (2018). Kilbournova publikácia precízne analyzuje režisérove diela, v ktorých bližšie skúma základné motívy Sorrentinového inscenačného štýlu a zdôrazňuje ich zmysel pre spoločenské vedomie a zodpovednosť. Ďalšia podobná publikácia *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*¹⁷ sa rovnako zaoberá Sorrentinovým autorským štýlom. Podobne ako v predošlom diele sú tu v štvrtej kapitole s názvom *Paolo Sorrentino's Cinematic Excess* skúmané postavy stvárnené Tonim Servillom. Jedenásta kapitola s názvom *È solo l'alito di un vecchio*: *Obscenity, exchange Regimes, and the Catastrophe of Aging (Loro 1)* sa venuje Berlusconiho charakteru vo filme *Oni a Silvio*. Obe tieto publikácie svojimi filmovými analýzami poslúžia k priblíženiu charakterov Servillových filmových postáv a ich celkovej konštrukcií.

Mimo publikácií zaoberajúcich sa tvorbou Paola Sorrentina, existuje o tejto téme aj početná časť článkov, internetových príspevkov, či video-rozhovorov.

¹⁵ JOHNSON, Rachel Jacqueline. *The Ideology of Film Festivals : A Psychoanalysis of European A Festivals' Representation of Italian Cinema, 2000-2017 : Gendering the Artist: The Great Beauty at Cannes and Tallinn* [online]. England [cit. 2022-01-30]. Akademická publikácia. The University of Leeds, 2019, 385 s. Dostupné z: https://etheses.whiterose.ac.uk/25486/3/FINAL-FINAL-PRINTED%26BOUND_RJohnson_2019_The%20Ideology%20of%20Film%20Festivals-A%20Psychoanalysis%20of%20European%20A%20Festivals%27%20Awarding%20and%20Representation%20of%20Italian%20Cinema%202000-2017.pdf. 170-228 s.

¹⁶ KILBOURN, Russel J.A. *The cinema of Paolo Sorrentino : commitent to sytle*. Columbia: Columbia University Press, 2020. ISBN: 9780231189934.

¹⁷ MARIANI, Annachiara, LAVIOSA, Flavia, ed. *Paolo Sorrentinos Cinema and Television*. Ingram Publisher Services UK- Academic, 2021. ISBN: 978-1-78938-376-8.

K prvým najvýraznejším Sorrentinovým úspechom sa zapísalo najmä získanie ocenenia Oscara za film *Velká nádhera*, na základe ktorého vznikli elektronické články, taktiež aj mnohé recenzie a kritiky aj o ďalších jeho filmoch, ktoré budú v danej práci tiež podrobne rozoberané.

Hlavným metodologickým východiskom tejto práce je spomínané dielo *Stars*¹⁸ od Richarda Dyera. Dyer vyjasňuje terminológiu v oblasti filmovej postavy a podrobne analyzuje vnútorný vývoj postavy. Na základe hviezdneho systému tiež upozorňuje na význam popularity a charizmy filmovej hviezdy. Dyer ozrejmuje charakter a konštrukciu filmovej postavy, ktoré sú vytvárané určitými znakmi. Tieto znaky sú veľmi úzko späté s filmovou mizanscénou. Otázkou herectva a mizanscény sa taktiež zaoberá David Bordwell a Kristin Thompson v diele *Umění filmu*¹⁹ v štvrtej kapitole s názvom *Záběr: Mizanscéna*. Toto dielo bližšie skúma vzťah herectva a mizanscény, do ktorého spadá aj analyzovanie kostýmu, masky, či hereckého pohybu a výkonu.

1.2. Pramene

Pre túto prácu budú ako primárne pramene slúžiť všetky celovečerné filmy, ktoré spolupracou Paola Sorrentina a Toniho Servilla doposiaľ vznikli. Jedná sa teda o filmy *Přebytečný člověk* (2001), *Následky lásky* (2004), *Božský* (2008), *Velká nádhera* (2013), *Oni a Silvio* (2018). V roku 2021 bol v spolupráci so službou Netflix odpremierovaný aj najnovší snímok s názvom *Boží ruka* (2021).

Budem pracovať aj s video-interview s Paolom Sorrentinom na festivale BFI London Film Festival,²⁰ kde zodpovedá na otázky týkajúce sa jeho tvorby a konkrétnych filmov s názvami *Následky lásky*, *Božský* a *Velká nádhera*. Ďalšie dôležité pramene predstavujú festivalové rozhovory na podobnú tematiku so samotným Paolom Sorrentinom na festivale Futura Festival,²¹ alebo ďalšie rozhovory spolu s Tonim Servillom z festivalu TIFF,

¹⁸ DYER, Richard. *Stars : Stars and 'Character'*. New ed. London: British Film Institute, 1998, 217 s. ISBN 08-517-0643-6.

¹⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu : Herectví a realita*. Praha: AMU, 2011, 159-221 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

²⁰ *Interview with Academy Award winner Paolo Sorrentino* [video]. BFI London Film Festival. YouTube. 2015. Dostupné z: <https://youtu.be/DetZNqkGK0I>

²¹ *Paolo Sorrentino - FUTURA FESTIVAL 2013* [video]. Futura Festival. YouTube. 2019. Dostupné z: <https://youtu.be/xWD1ANi9Gnc>

ktorý sa konal v Toronte, kde boli pozvaní v rámci propagácie filmu *Oni a Silvio*²² a nakoniec krátky film zo služby Netflix o filme *Boží ruka* s názvom *The Hand of God: Through the Eyes of Sorrentino*.²³ Na ozrejmienie Sorrentinových filmových postáv využijem aj jeho literárne dielo *Tony Pagoda a jeho přátelé*²⁴ K priblíženiu ich spoločnej tvorby mi poslúži ešte rozhovor venovaný filmu *Následky lásky*.²⁵

²² *LORO Cast and Crew Q&A* [video]. TIFF. YouTube. 2018. Dostupné z: <https://youtu.be/Ap4Y-Wwa6bl>

²³ *The Hand of God: Through the Eyes of Sorrentino* [film]. Netflix, 2021.

²⁴ SORRENTINO, Paolo. *Tony Pagoda a jeho přátelé*. Czech edition. dybbuk, 2021, 152 s. ISBN 978-80-7438-256-7.

²⁵ *Las consecuencias del amor (Le conseguenze dell'amore, Paolo Sorrentino, 2004)*. Entrevista a Paolo Sorrentino y Toni Servillo [video]. YouTube. Dostupné z: <https://youtu.be/Nrj-HVAXoL8>

2. Metodológia

Ako hlavné metodologické východisko mi bude slúžiť Dyerovo dielo *Stars*, kde v siedmej kapitole s názvom *Stars and Character*²⁶ vyjasňuje všeobecnú terminológiu v oblasti filmovej postavy a rozlišuje konkrétne pojmy ako hviezda, postava, či charakter. Skúma systém konštrukcie postáv na základe charakteristických znakov a mizanscény. K bližšiemu objasneniu tejto konštrukcie využijem teoretické koncepty Jamesa Naremorea o herectve a taktiež teoretické koncepty Davida Bordwella a Kristin Thompson o hereckej performácii v spolupráci s mizanscénou. Všetky tieto metodologické východiská mi poslúžia k cielenej analýze konštrukcií postáv a ich následnej komparácii nachádzajúcej sa v závere tejto práce.

2.1. Postava a charakter

Najlepšia herecká technika je neviditeľná, pričom sa zdá, že sa sami herci "stávajú" postavou, hovoria a ich pohyby vychádzajú z aktuálnych impulzov, či potrieb, ktoré daná postava v danej situácii má. Tieto pocity sa zdajú byť silné a zdanlivo bez zábran.²⁷ Postavy vo filmoch, v ktorých sa herci zvyčajne objavujú, sú špecifickí ľudia v konkrétnych situáciách, so zaujímavými vlastnosťami a problémami. Ich konštrukciu nevidíme, pričom sa tiež zdá, že majú svoj vlastný život. Dnes už je všeobecne známe, že fiktívne postavy vo filmoch nie sú skutočnými ľuďmi, ale efekty konštrukcie textu, ktoré sa správajú podľa určitých vzorcov a pravidiel. Richard Dyer vo svojom diele *Stars* vymedzuje pojmy "postava" na označenie filmových postáv a slovo "osobnosť" na označenie súboru vlastností a charakteristík, ktoré vďaka filmu získala. Svoju pozornosť však venuje aj pojmu "charakter" a zameriava sa na jeho samostatnú konštrukciu. Všetky fikcie disponujú postavami, teda fiktívnymi bytosťami, ktoré sú nositeľmi príbehu, sami niečo konajú, alebo sa im v živote niečo odohráva. Dyer skúma vzťah filmových hviezd – teda skutočných hercov – k charakteru a jeho konštrukcii.

²⁶ DYER, pozn. 18, s. 89-131.

²⁷ WESTON, Judith. *Directing Actors: creating memorable performances for film & television : The Actor-Director Relationship*. I. Title. Michigan: Michael Wiese Productions, 1999, 387 s. ISBN: 10 0-941188-24-8, s. 20.

2.2. Konštrukcia postavy

Osobnosť postavy vo filme je veľmi zriedkavo závislá len od jedného záberu vo filme. Vzniká postupným budovaním zo strany tvorcov filmu, ale aj divákov v priebehu celého filmu. Pod zdanlivými zmenami v správaní postavy je však možné rozoznať a donekonečna opakovať formálny vzorec a tak sa pokúsiť o vysvetlenie rôznych určujúcich aspektov postavy. Dyer vychádza z Brechtovho hereckého učenia, ktoré z hľadiska charakteru odmieta obsadzovanie hercov iba na základe fyzických vlastností a typológie. Väčší dôraz práveže kládol na "zobrazenie", či "predstavenie" postavy, než na jej samotné stelesnenie. Herec musí niekedy vystúpiť z postavy, komentovať ju, hrať ju iným spôsobom atď. Takéto zobrazenie postáv so sebou nesie mnoho znakov. Dyer vyzdvihuje dôležitosť práve týchto znakov, ktoré do konštrukcie postavy neobyčajne patria, zasahujú do nej a priamo sa podieľajú na jej tvorbe. Pomenúva konkrétne znaky charakteru vo filme: divácka predvídavosť, meno, vzhľad, objektívne koreláty, reč postavy, reč iných, gesto, činnosť, štruktúra s mizanscéna. Tieto znaky objasňujú, ovplyvňujú, či vytvárajú charakter postavy, čím vzniká určitá systémová konštrukcia.

2.2.1. Znaký postavy

Už pred pozretím si filmu v sebe nosí divák určité predsudky a o postave. Vplývajú na to rôzne aspekty, či už predošlá znalosť príbehu, známe postavy naprieč rôznymi filmami (napr. Sherlock Holmes), alebo silná propagácia skrz reklamu, ktorá vytvára určité očakávania týkajúce sa charakteru. Ovplyníť diváka dokážu tiež samotné filmové žánre a aj kritiky. To, čo môže postavu charakterizovať a zároveň naznačovať jej osobnosť, či vlastnosti je aj jej meno. Meno dokáže naznačiť, či dokonca prezradiť identitu, či triedne alebo etnické pozadie danej postavy. Dyer však hovorí, že dôležité je aj vlastné meno hviezdy, pretože aj to dokáže dosť ovplyvniť charakter postavy a častokrát sa do diváckych myslí zapíše lepšie, než meno postavy z filmu. Dôležitou vizuálnou súčasťou charakteru postavy je jej vzhľad. V rámci vzhľadu môžeme rozlíšiť kategórie ako fyziognómia, oblečenie a obraz hviezdy. To, ako samotná postava vyzerá, často poukazuje aj na jej osobnosť. Pre spoločnosť existujú aj typy tváre a fyziognómie, ktoré sa považujú za charakteristické pre určité skupiny

ako sú matky, podnikatelia, zbabelci, šľachta, atď. Tieto aspekty veľmi výrazne ovplyvňujú aj to, ako divák postavu vníma či prijíma a ako ju následne analyzuje.

2.2.2. Kostým a reč tela

Oblečenie a aspekty obliekania, ako je účes a doplnky, sú kultúrne zakódované a všeobecne sa predpokladá, že poukazujú na osobnosť. Už samotné oblečenie veľa napovedá o danej postave, zvyčajne poukazuje na všeobecný spoločenský poriadok či status a na temperament príslušného jednotlivca, zároveň tiež poukazuje na určité osobnostné črty, ktoré neskôr môžu spadnúť aj do stereotypu. Odhliadnuc od vzhľadu postavy, dokážeme vnímať aj určité objekty, či koreláty, ktoré sa vo filme objavujú. Ich úlohou zvyčajne býva niečo symbolizovať. Ukazujú sa nenápadne prostredníctvom dekorácií a kulís, montáže alebo symboliky. Aj prostredie postavy – či už ide o dom alebo všeobecnú krajinu – môže byť jeho alebo jej vyjadrením. Montáž môže prostredníctvom asociácie obrazov, naznačiť aspekty samotného charakteru. Postava býva niekedy spojená s konkrétnym predmetom alebo zvierat'om, ktoré taktiež môžu odrážať samotný charakter postavy, ale môžu tiež odhaliť aj osobnosť prostredníctvom postoja postavy k veciam a jej "kontroly" nad nimi.

Osobnosť postavy môže odzrkadľovať tiež aj spôsob prejavu postavy. Reč dokáže ovplyvniť sympatie samotného diváka, či už je postava v úlohe rozprávača, alebo len ako prostriedok na vyjadrenie vnútorných myšlienok. Osobnostné črty danej postavy, nemusí vždy naznačovať len ona sama, ale môžu byť načrtnuté aj prostredníctvom reči ostatných postáv. Dôveryhodnosť oboch subjektov je však problematická, keďže náš úsudok je utváraný len na základe dialógov medzi postavami, či z monológu samotnej postavy. Charakter postavy pomáhajú dotvárať aj gestá, ktoré idú ruka v ruke s hereckou akciou, ktorá zároveň poukazuje najmä na dej filmu. Samotná akcia vedie k zápletke filmu, čo vytvára aj jej určitú štruktúru, ktorá vplýva na divácke vnímanie daného charakteru. Podľa Dyera mala väčšina kritikov, ktorí sa štruktúre venovali, tendenciu považovať charakter ako jej funkciu. Ich rozdiel však spočíva v spôsoboch, akými je štruktúra konceptualizovaná. Možno teda rozoznať dve línie štruktúry: lineárnu (postup udalostí) a vzťahovú (zápletka filmu).

2.2.3. Postava a mizanscéna

Na vyjadrenie osobnosti postáv používajú tvorcovia filmovú rétoriku osvetlenia, farby, rámovania, kompozície a umiestnenia hercov, ktoré sa zvyčajne označuje ako mizanscéna. Dyer vyzdvihuje mizanscénu nad ostatné znaky charakteru a tvrdí, že tu nastáva. Poukazuje na základnú skutočnosť, že všetky ostatné znaky sú vnímané práve prostredníctvom, a skrz mizanscénu.²⁸ David Bordwell rozdeľuje mizanscénu na štyri obecné oblasti: prostredie, kostýmy a masky, osvetľovanie a inscenovanie. Všetky tieto aspekty sú veľmi úzko prepojené s hereckým prevedením. Ovplyvňujú dramatickosť hereckého prejavu, naznačujú, či prezrádzajú charakter postavy. Kostýmy môžu hrať v naratívne filmu dôležitú, ba až dokonca kauzálnu rolu. Rovnakú úlohu má aj líčenie, či masky hercov. Líčenie je využívané na umocnenie vzhľadu hercov na plátne. Dokáže zvýrazniť pohybové prejavy mimiky, čím pomáha hereckému výkonu. Herec sa pomocou kostýmov, masiek a líčenia premieňa do podoby postavy, ktorú vo filme práve stvára.²⁹

2.3. Herecká performancia vo filme

Najjednoduchšie vysvetlenie pojmu „*herecké hranie*“ je podľa Jamesa Naremorea „(...) prevedenie každodenného správania sa do teatrálnnej sféry.“³⁰ Herec je v ňom osobitým vizuálnym prvkom, ktorý na zvýraznenie svojho výkonu využíva vzhľad, gestá, výrazy tváre, ale aj zvuk (hlas, ďalšie zvukové prejavy). Keďže tvorcovia filmov s obľubou využívajú detailné zábery, kde sú tváre hercov zväčšené do nadmerných rozmerov, musia svoje výrazy kontrolovať do najmenších detailov. Najexpresívnejšími časťami tváre sa považujú ústa, oči a obočie, ktoré spoločne dokážu naznačiť, ako postava reaguje na dramatickú situáciu. Tieto výrazové prostriedky sú často závislé od filmového strihu, pretože práve ten určuje výber a zostih použitých záberov. Strih tak môže spoluvytvárať kontext samotného hereckého výkonu. Naremore a Dyer sa vo svojich dielach zameriavajú najmä na charakter a znaky

²⁸ DYER, pozn. 18, s. 89-117.

²⁹ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 19, s. 162-170.

³⁰ NAREMORE, James. *Acting in the Cinema : What is acting*. California: University of California Press, 1988, 308 s. ISBN: 978-0-520-07194-0, s. 21.

postavy, či herecké prevedenie. Ďalším hereckým výrazovým prostriedkom je pre herca jeho telo a vzťah tela s mizanscénou, na čo sa zameriava David Bordwell. Podľa Bordwella, „spôsob chôdze, státie, či sedenie postavy prezradí veľa o osobnosti a o jej postojoch.“³¹ Telesným prejavom teda dokáže naznačiť charakter filmovej postavy.

Svoj herecký výkon herec prispôbuje všetkým veľkostiach rámovania, teda vzdialenosti od kamery, čo vplýva na intenzívnosť gestikulácie, či pohybu. Inscenovanie akcie a vzdialenosť herca od kamery určuje, akým spôsobom treba výkony hercov vnímať.³² Herecké výkony vo filme vznikajú rovnako ako aj iné aspekty mizanscény jednoducho preto, aby boli natočené. Podľa Davida Bordwella je „(...) súčasťou celkovej mizanscény, a preto môžeme vo filmoch nájsť širokú škálu hereckých štýlov.“³³ Nie je teda dôležité zamerať sa len na realistické herectvo, ale na štýl, ktorý odpovedá danému filmu. V zmysle Bordwellovho analyzovania konkrétneho filmu je potrebné vzdať sa predsudkov voči realizmu a presunúť svoj zámer na funkcie a účely, ktoré hercovmu umeniu slúžia. Herecký výkon sa podľa neho dá sledovať dvomi pohľadmi, a to viac-menej individualizovaným, či štylizovaným. V súčasnosti realistický herecký výkon zahŕňa oboje, čo znamená, že herec stelesňuje jedinečnú postavu a jeho výkon sa nezdá byť ani prehnaný, ani zdržanlivý.³⁴ Herecký prejav väčšinou odpovedá žánru, naratívu a celkovému štýlu filmu.³⁵ Ako napríklad Sorrentinove politické filmy a hlavní protagonisti formujú Servillov herecký prejav. Preto podľa Bordwella „herectvo podobne ako každý iný prvok filmu, ponúka neobmedzenú šírku rôznych možností a nedá sa hodnotiť ho univerzálne, bez ohľadu na konkrétne súvislosti formy celého filmu.“³⁶

³¹ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 19, s. 184.

³² BORDWELL, THOMPSON, pozn. 19, s. 190.

³³ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 19, s. 182.

³⁴ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 19, s. 187.

³⁵ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 19, s. 188.

³⁶ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 19, s. 190.

Analytická časť

3. Tvorivý štýl Paola Sorrentina

Paolo Sorrentino sa svojou scenáristickou a režisérskou tvorbou vracia ku zlatým časom talianskej neorealistickej auterskej kinematografie 50. až 60. rokov, kde sa zapísali najvýraznejší mužskí autori ako Fellini, Antonioni, Rossellini, De Sica, Pasolini, Bertolucci, atď. Auterstvo s neorealizmom sú dva piliere, ktoré vychádzajú z povojnového filmového kriticismu talianskej kinematografie.³⁷ Filmoví teoretici 60. rokov prišli s teóriou auterského filmu, ktorá interpretuje filmy ako dielo a produkt autora.³⁸ Mnohí filmoví teoretici nazývajú Sorrentina "*Fellinim súčasnosti*", čo navádza skôr k hanlivej konfrontácii s formou plagiátorstva. Profesorka literatúry Annachiara Mariani sa bráni takémuto označeniu názorom, „(...) že Sorrentinov štýl odráža staroveký latinský pojem *imitatio*.“³⁹ Pri bližšom skúmaní Sorrentinových filmov sa ukazuje, že režisér skutočne operuje v rámci podmienok antického *imitatio*. Jeho napodobňovanie niektorých Felliniho filmov, vrátane *La dolce vita* (1960), *8 1/2* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965) a *Roma* (1972), nie je len jednoduchým kopírovaním týchto filmov, ale skôr ich pretváraním do súčasnejšej a nad-národnostnej formy, informovanej jeho osobitou estetikou (post)modernizovaného Talianska a najmä Ríma.⁴⁰ Jeho tvorbu charakterizuje pôvabný gýč s dôrazom na súčasný konzumný život.⁴¹ O Sorrentinovom vzťahu k Felliniho tvorbe sa vyjadril Toni Servillo takto: „Nechcem vytvárať neúctivé porovnanie s Fellinim, ale často hovorím, že zatiaľ čo Fellini sa s nehou a sladkosťou pozeral na krajinu pred sebou, Paolo už nemal zábradlie, o ktoré by sa mohol oprieť, a jednoducho spadol zo schodiska, aby nám podal portrét tejto spoločnosti a tohto mesta. Myslím si,

³⁷ KILBOURN, pozn. 16, s. 174.

³⁸ CELLI, Carlo a Marga COTTINO-JONES. *Italian and Italian American Studies: The Next Millennium*. II. title. USA: Palgrave Macmillan, 2007, 234 s. ISBN: 1-4039-7565-5, s. 99.

³⁹ V Encyklopédii antických dejín definuje *imitatio* (imitáciu), ako autorovo vedomé využívanie znakov a charakteristík predchádzajúceho diela na uznanie dlhu voči predošlému autorovi. Od imitátora sa očakávalo, že bude napodobňovať mnohé vzory, pričom napodobňovaný materiál plynulo pripojí k svojmu vlastnému, pretvorí ho a zmení na nový kontext, ktorý jeho nové vlastné dielo zdokonalí.

⁴⁰ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XXVIII.

⁴¹ CELLI, COTTINO-JONES, pozn. 38, s. 103.

že na jazykovej úrovni Paolo uznáva majstra, ktorý ho predišiel. Fellini sa živil povojnovým nadšením. Paolo sa pozerá skôr na premárnené príležitosti. Tón je melancholický.⁴²

Paolo Sorrentino vytvára filmy s ohromujúcimi obrazmi, ktoré sú zhovievavo dekadentné a drsne krásne, pričom vyjadrujú emócie, ktoré sú desivé a dojemné. Jeho estetika je neoddeliteľne spojená s manipuláciou s časom a priestorom. Prostredníctvom predĺžených úvodných záberov a prezentácie nelineárnych filmových časových línií sa Sorrentinov časový presah a priestorový presah navzájom prelínajú a umožňujú divákovi formálne sa zaoberať myšlienkou rozkladu a pomalej deštrukcie, ktorá odráža pomalosť osobného rozkladu pociťovanú filmovými protagonistami.⁴³ Sorrentinove filmy a televízne seriály predstavujú širokú škálu jedinečných postáv vrátane hudobníkov, politikov, športovcov, gangstrov, pápežov, filmových režisérov, hercov a rockových hviezd. Všetkých však spájajú rovnaké existenciálne dilemy, vnútorné morálne boje a hlboké introspekcie. Majú spoločné črty, vždy sa jedná o bielych heterosexuálnych mužov v určitom veku, či generácii, pochádzajúcich zväčša z Európy.⁴⁴ Veľkou inšpiráciou, mimo filmového prostredia, je pre Sorrentina francúzsky spisovateľ Ferdinand Céline, ktorého Kilbourn nazval „modernistický mizantrop literatúry par excellence“. Céline ovplyvnil Sorrentinovu tvorbu milostných príbehov, charakterov, dialógov a priniesol najmä všeobecnú prítomnosť ironicky mizantropickej citlivosti.⁴⁵ Vo filme *Velká nádhera* odznejú citácie z jeho knihy *Cesta na koniec noci* (1932).

Sorrentinové filmy možno analyzovať aj na základe pojmu *chronobiopolitika*,⁴⁶ ktorý sa odráža v častom spomaľovaní alebo zrýchľovaní času, aby zobrazil myšlienky, spomienky a retrospektívy svojich protagonistov spôsobom, ktorý odráža ich odsúvané psychické stavy, či aj dokonca často prehliadané.⁴⁷ Ešte predtým, než film *Velká nádhera* (2013) triumfoval víťazstvom a získal ocenenie Oscara v roku 2014 za najlepší cudzojazyčný film, boli Sorrentinove filmy dlho považované za diela "priemyselného" autorského filmu. Dokázali úspešne súťažiť na medzinárodných festivaloch a to vďaka zjednoteniu individuálneho vizuálneho štýlu a postáv, ktoré sú pevne zakorenené v talianskej spoločnosti.

⁴² BARLOW, Helen. The Great Beauty: Toni Servillo interview. SBS [online]. 22.12.2020 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://www.sbs.com.au/movies/article/2013/10/02/great-beauty-toni-servillo-interview?cid=inbody:paolo-sorrentino-and-toni-servillo-take-on-silvio-berlusconi-in-loro>

⁴³ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XXII.

⁴⁴ KILBOURN, pozn. 16, s. XVII.

⁴⁵ KILBOURN, pozn. 16, s. 24.

⁴⁶ Pojem literárnej teoretičky Elisabeth Freemam, ktorú využíva pri genderových analýzach filmov a literárnych diel.

⁴⁷ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XXII.

Allan O'Leary vyslovil, že Sorrentinove filmy, ako jeho medzinárodne najviditeľnejšie produkty potvrdzujú, že "autentický" taliansky film je ten, ktorý priamo pripomína autorskú kinematografiu tzv. *zlatého veku*. Filmová teoretička Millicent Marcus zase o jeho tvorbe tvrdí: „Sorrentinova estetika postrealizmu, irónia a etika politickej angažovanosti môžu koexistovať s jeho záľubou v postmodernej štylistickej virtuozite - vrátane využívania pastišu, hojnej citácie, semiotickej hravosti, obrazovej nasýtenosti, dekoratívnej bujnosti, okázalej práce s kamerou, performatívnej nadsádzky, nadmiery hudobného sprievodu, vtieravého strihu, divadelného osvetlenia a oslnivej scénografie.“⁴⁸

V Sorrentinových filmoch funguje prepracovaný koncept všadeprítomnej nostalgie, ktorý pôsobí ako samotný katalyzátor deja. Jeho filmová tvorba sa zameriava na romantické a modernistické leitmotívy, ako je hľadanie identity a autenticity v živote.⁴⁹ Sorrentinove postavy majú sklon nasledovať svoje zmyslové impulzy a taktiež žijú v perspektíve vlastného nereálneho sveta. Silnou inšpiráciou je pre neho jeho neapolský pôvod spojený s typickou kultúrou, zvykmi a, až by sa dalo povedať, životným štýlom. Hovorí: „Život tu (Neapol) je pre rozprávanie príbehov užitočná pomôcka.“⁵⁰

⁴⁸ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XVII.-XVIII.

⁴⁹ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XXI.

⁵⁰ *The Hand of God: Through the Eyes of Sorrentino* [film]. 2021. 00:01:35-00:01:38.

4. Činnosť Toniho Servilla

Toni Servillo pochádza rovnako, ako Sorrentino z výrazne osobitej a vplyvnej časti Talianska – z Neapolu. Jeho herecká a režisérská kariéra bola dlho spojená s divadlom a to najmä so založením spoločnosti Teatro Studio, kde na prelome 80. rokov režíroval niekoľko filmov a taktiež sa podieľal na spolu založení divadla Teatro Uniti, kde tvoril ako režisér a herec v poetickom neapolskom divadelnom jazyku.⁵¹ Jeho herecká filmová kariéra začala s režisérom Mariom Martone vo filmoch *Smrt neapolského matematika* (1992) zobrazujúci dramatický príbeh profesora matematiky v Neapoli, *Rasoi* (1993) nakrútené predstavenie Enza Moscata, *Teatro di Guerra* (1998) o skupine hercov v neapolskom prostredí a historický film o vzniku moderného Talianska 19. storočia *My jsme věřili* (2010). Servillo však v tomto období venuje väčšiu pozornosť divadlu, než filmu.

Neskôr zmenil divadelné pôsobenie prechodom do divadla Teatro dei Mutamenti Antonia Neiwillerasa a pri tom sa dostáva k filmovej v spolupráci s režisérom Antoniom Capuanom: komediálnu drámu *I vesuviani* (1997) a *Luna Rossa* (2001) s mafiánskou tematikou. Objavil sa tiež vo detektívnom, mysterióznom filme *Divka u jezera* (2007) režiséra Andrea Malaioliho. V roku 2008 sa predstavil na veľkom plátne vo filme *Gomorra* režiséra Mattea Garroneho, kde si zahral Franca, podnikateľa v oblasti likvidácie toxického odpadu, a v niekoľkých filmoch Elisabetty Sgarbi. Po návrate do divadla, inscenoval najmä hry známeho režiséra Eduarda De Filippova, autora, ktorého od začiatku svojej kariéry považuje za svojho skutočného učiteľa a majstra. Neskôr ho Fabrizio Bentivoglio režíroval v *Nech to byť, Johnny!*⁵² (2007) z hudobného prostredia.⁵³

V roku 2011 začal s filmom *Malý klenot* (2011) režiséra Andreu Molaioliho a v nasledujúcom roku sa podieľal na dvoch artových filmoch uvedených na filmovom festivale v Benátkach: *Spící krása* (2002) režiséra Marca Bellocchia, inšpirovaný príbehom Eluany Englaro, a dramatický film Daniele Cipriho *Byl to syn* (2002), odohrávajúcí sa v slumoch Palerma. V roku 2013 nasledoval film *At' žije svoboda!* (2013) režiséra Roberta Andòa, s ktorým natočil tiež *Zpovědi*⁵⁴ (2005) a nasledujúci rok si zahral v komédii Francesca Amata

⁵¹ MAUTONE, Antonello. Toni Servillo: Biography. *IMDb* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0785842/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

⁵² Festivalový názov.

⁵³ SECCHI FRAU, Fabio. Toni Servillo: L'attore di più. *Mymovies.it: Il cinema dalla parte di pubblico* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <https://www.mymovies.it/persone/toni-servillo/18855/>

⁵⁴ Festivalový názov.

*Uvolni sa*⁵⁵ (2006). Vo filme *Gorbaciof* (2010) si zahral hlavnú rolu vášnivého nadšenca pokru Marina Pacilea, za ktorú dostal ocenenie najlepšieho herca od Bastia Italian Festival.

Najznámejšie role si však zahral vo filmoch Paola Sorrentina. Sám povedal: „Nepredstavoval som si svoju kariéru a seba ako filmového herca. Bol to pre mňa nejasný sen. (...) Preto je krásna skutočnosť, že ma Paolo vytiahol von. (...) Je to jeho zásluha a zodpovednosť, že ma vsadil do filmu. (...) Nebyť jeho, nepocítil by som takú silnú lásku k filmu.“⁵⁶ Ich vzájomná spolupráca ho preslávila v Európe, aj po celom svete. Dostal ocenenia za najlepšieho herca vo filmoch *Přebytečný člověk*, *Velká nádhera*, *Následky lásky* a *Božský*.

Postavy, ktoré stvárňuje Toni Servillo sú väčšinou samotári, introvertné typy s temnou stránkou charakteru. Postavy stvárnené Tonim Servillom vo filmoch Paola Sorrentina sú taktiež nositeľmi týchto vlastností. Tony Pisapio, Titto Di Girolamo, Gulio Andreotti, Gepp Gambardella, Silvio Berlusconi a Saverio Schisa sú Servillove postavy, ktorým sa ešte táto práca bude bližšie a podrobnejšie venovať a analyzovať.

⁵⁵ Slovenský názov.

⁵⁶ *Las consecuencias del amor (2004). Entrevista a Paolo Sorrentino y Toni Servillo*. In: Youtube [online]. 2004 [cit.2022-04-01]. Dostupné z: <https://youtu.be/Nrj-HVAXoL8>. Kanál užívateľa APCblogdecine. 00:03:04-00:03:43.

5. Analýza vybraných postáv

V nasledujúcej kapitole a jej podkapitolách sa budem venovať analýzám vybraných postáv, zo všetkých celovečerných filmov, na ktorých sa spolupodieľali práve Tony Servillo a Paolo Sorrentino, a to podľa vyššie uvedenej Dyerovej metodológie o postave a jej konštrukcii. Analýzy nebudú vždy presne a rovnako štruktúrované. V niektorých analýzach dôjde k absenciám určitých znakov spomenutých v metodologickej časti tejto práce, keďže nimi daná postava a jej charakter nedisponujú. Štruktúra bude preto prispôbená možnostiam, ktoré ponúkajú analyzované filmy a ich postavy.

5.1. *Přebytečný člověk*

Prvý spoločný film Sorrentina a Servilla označili vtedajšie recenzie takto: „Hoci je scenár Paola Sorrentina rafinovanejší ako jeho réžia, na talianske pomery ide o inteligentný, tematicky ambiciózny prvý celovečerný film, ktorý by sa mal objaviť na festivaloch a otvoriť dvere neapolskému nováčikovi.“ Vo filme *Přebytečný člověk* ide o príbeh paralelných životov dvoch mužov žijúcich v 80. rokoch v Neapole. Spája ich rovnaké meno Antonio Pisapia. Prvý z nich je profesionálny futbalista, ktorý po zranení ukončuje kariéru hráča a úpenlivo túži sa stať trénerom. Po neustálom odmietaní zo strany futbalových klubov, spácha pod ťažobou zúfaleho smútku samovraždu. Druhá postava (stvárnena Tonim Servillom) je popová hviezda obvinená z pohlavného styku s mladistvým dievčaťom, ktorá sa následne snaží o navrátenie na hudobnú scénu. Rodina, priatelia, kolegovia sa mu otáčajú chrbtom a odsudzujú ho za vulgárne a povýšenecké správanie, ktoré je následkom prílišného užívania drog. Spočiatku spoločenský a búrlivý exhibicionista sa po odvrhnutí stáva smutným a osamelým mužom. Obaja Pisapiovia sa nikdy nepoznali, a je medzi nimi značný vekový rozdiel. Na začiatku 80. rokov sa zdá, že obom mužom leží svet pri nohách, no obaja sú predurčení na pád.⁵⁷ Zažívajú rovnaký zúfalý smútok.

⁵⁷ ROONEY, David. One Man Up. *Variety: Film reviews* [online]. 31.8.2001 [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://variety.com/2001/film/reviews/one-man-up-1200469275/>

Každá z dejových línií filmu *Přebytečný muž* sa odohráva v Neapole a film – ako celok – obsahuje mnoho regionálne špecifických kultúrnych odkazov.⁵⁸ Postava speváka Tonyho Pisapia je filmovým predchodcom knižnej postavy Tonyho Pagody z prvej Sorrentinovej novely *Všichni mají pravdu* (2012), kde sa nachádza krátka zbierka príbehov *Tony Pagoda a jeho přátelé*.⁵⁹ Na začiatku tejto knihy píše o Tonym Pagodovi jeho priateľ takto: „Byl mladej dýl, než je normálně povolený, a za to se v pokročilým věku platí jistou dávkou trapnosti. (...) Ale pravou bolest si nosí v sobě, tu, o který (...) on nevypráví. Je to tajemství.“⁶⁰ Tony Pagoda sa v mnohom podobá Tonymu Pisapiovi. Oba charaktery vznikli na základe skutočného príbehu talianskeho popového speváka Freda Bongusta,⁶¹ ktorý vo všeobecnosti stelesňuje akýsi maskulínny typ s viacerými vlastnosťami, ktoré sa často opakujú aj u ostatných protagonistov Sorrentinových diel.⁶²

5.1.1. Tony Pisapio

Kilbourn vo svojej publikácii pri skúmaní Sorrentinových postáv pomenováva tzv. "sorrentinsky subjekt", čo konkrétne znamená: „opakujúca sa postava muža v strednom veku (v neskorších filmoch v staršom veku), zvyčajne v tvorivej profesii, napríklad speváka, spisovateľa alebo filmára, často definovaného mierou spoločenskej alebo politickej moci, ale rovnako tak ho definuje aj skrytá bezmocnosť.“ Toni Servillo stvárňuje postavu Tonyho Pisapiu, ktorý je zhýralým popovým spevákom, milovníkom morských plodov a kokaínu. Odlíšné príčiny negatívnych životných situácií týchto dvoch mužov – Tonyho a Antonia – ich nakoniec spájajú do podobného stavu bezmocnosti a zúfalstva. Isté ale je, že spojitost' nachádzajú v rovnakom mene a dátume narodenia – obaja sa narodili v ten istý deň, 15. augusta, hoci v rôznych desaťročiach.⁶³ Vo filme je Tony (Toni Servillo) zobrazený, ako vášnivý, pribojný a nekompromisný slávny muž – typický protagonista Sorrentinových filmov. Vysoký päťdesiatnik s nafarbenými hustými hnedými vlasmi, chodiaci v štýlových elegantných košeliach a sakách, je prototypom populárnej celebrity. Vlastní moderný luxusný

⁵⁸ KILBOURN, pozn. 16, s. 1.

⁵⁹ V roku 2021 vyšlo v Čechách, ako samostatná zbierka poviedok.

⁶⁰ SORRENTINO, pozn. 24, s. 16.

⁶¹ Taliansky spevák, textár, skladateľ populárny najmä v 60. a 70. rokoch.

⁶² KILBOURN, pozn. 16, s. 3.

⁶³ KILBOURN, pozn. 16, s. 2-3.

dom a auto, nosí drahé štýlové obleky a šperky. Všetko si to môže dovoliť vďaka peniazom a sláve. Chodí pomaly so vztýčenou hlavou, ruky má často vložené vo vreckách alebo ich intenzívne používa pri gestikulácii. Na tvári mu mnohokrát vyskakuje úsmev, ktorým buď zvädza – čo realizuje najmä pri stretnutí so ženami a počas spevákovej performácii – alebo sa z niečoho či niekoho pohrdavo vysmieva. Sám o sebe má veľmi vysokú mienku a voči ostatným sa správa povrchno a nadradene. Neskôr priznáva: „*Pripadal som si mocný a ľudia mi boli úplne jedno.*“

Postava Toniho Servilla sa vo filme prvýkrát objavuje na pódiu, kde spieva svoj najznámejší hit *Lunghe notti da bar*. Poetickú pieseň o čaru noci a bývalej láske so slovami: „*Na chodníku horí oheň, pozri, tie duše, čo sa točia v iskrách,*“ spieva do stojaceho mikrofónu sediac na vyvýšenej stoličke, pravú ruku založenú v bok a ľavou držiac zapálenú cigaretu, poťahujúc si medzi slohmi a vytvárajúc jemné gestikulačné pohyby. Svojim pokojným a pohodlne ležérnym sedom, s mierne prihrbenými ramenami, opantáva publikum svojou charizmou. Zľahka zachrípnutým hlasom precítene vyslovuje vety a občasne sa tajuplne usmeje, čím zo seba vyžaruje silné uvedomovanie si vlastnej popularity, príťažlivosti a s nimi spojenej moci. Neskôr sa objavuje scéna, kedy po koncerte idú Tony Pisapio so svojou kapelou oslavovať do nočného klubu. V jedinom dlhom kamerovom zábere Tony a jeho muzikanti vstúpia do nočného klubu a pustia sa do nočnej zábavy. Kamera sa pohybuje za Tonym, ktorého postava je dominantným predmetom záberu. Keď zostupuje po točitých schodoch na tanečný parket klubu, stretáva sa s náhodnými ženami a zdraví ich, pričom sa vždy zastaví len na tak dlho, aby si vymenili bozk a vtípné slovo, následne potom pokračuje ďalej. Tony sa na chvíľu stratí z dohľadu kamery, ktorá prepláva pomedzi krútiace sa telá na tanečnom parkete, okolo DJ-eja, aby opäť našla Tonyho, ktorý si sadá za stôl s Tittom, bubeníkom kapely. Rozprávajú sa pri hudbe, keď Titto ide kúpiť nápoje a Tony vstúpi na parket, tancujúc na diskotekovú verziu piesne *Please Don't Let Me Be Misunderstood* a neskôr intímne tancuje so skupinkou neznámych žien.⁶⁴ Tento dlhý záber ukončuje strih z toaliet, kde Tony vykoná svoju pravidelnú rutinu s dávkou kokáínu.

Tony, ako milovník morských plodov, je závislý na konzumácii rýb. Možno to vidieť vo viacerých scénach, kde ich varí, konzumuje sám alebo s niekým, či vytvára z mušlí obrazce na jedálnom stole. Jeho charakter je rovnako neodmysliteľne spojený s fajčením cigariet. Koná tak neustále – party, koncerty, kúpeľ, doma, počas šoférovania, kráčania a v rôznych

⁶⁴ KILBOURN, pozn. 16, s. 5.

psychických rozpoloženiach – v strese, radosti, či neskoršom stave apatie. Fajčenie je symbolom slobody, v minulosti často spájanej aj so symbolom mužstva. Vyfukovanie dymu pôsobí elegantne, čím prejavuje svoje sebavedomie. Je závislý na cigaretách, rovnako ako na kokaíne, čo dokazuje aj jeho nadmerné a pravidelné užívanie. Je to značné v mnohých scénach, napríklad na party v nočnom klube sa ihneď po príchode postaví pred parket, skúmavo a povrchno si premeriava ľudí, pritom fajčí cigaretu. Nadradenosť vyjadruje aj svojim postojom, gestami, či mimikou. Spoluhráčom z kapely a manažérovi rozkazuje a uráža ich: „(...) *Si na hovno. Máš reflexy ako buzerant. (...) Dones mi Ballantinku.*“⁶⁵ Ostatní jeho narcizmus a panovačnosť na oko tolerujú, kvôli statusu jeho hviezdy a značnej popularite. Fanúšikovia ho zbožňujú, figuruje ako idol mnohých žien, ktoré si bezprostredne vyberá: „*Tridsiatnička, bruneta, výstrih, fialové šaty. Chod' von a prived' mi ju sem,*“ hovorí po koncerte svojmu manažérovi. Jeho vzťah k ženám je vskutku chtivý a maskulínny – vyzývavé pohľady, potľapkania po tvárach, dotýkanie sa tiel, obťažovanie. Keď za ním do šatne príde žena s fialovými šatami nadväzuje s ňou nenútený rozhovor o koncerte, neustále sa však približuje bez akéhokoľvek rešpektu osobného priestoru. Dotýka sa jej chrbta a odvádza na sedačku, kde ju začína vyzliekať, na čo ona jeho ponuku odmieta. Správa sa voči nej sebavedomo a autoritársky, automaticky očakáva, že dostane to, čo chce. S týmto "macho" prístupom Tony pristupuje vo vzťahu ku všetkým ženám, až na jeho matku a dcéru, ku ktorým prechováva určitý rešpekt a lásku. Takéto správanie v spoločnosti dokresľuje jeho imidž "cool" chlapa, s ktorým je zábava napriek tomu, že obsah slov a činy balansujú na hrane slušnosti. Sorrentino svojim autorským štýlom vytvára priestor pre ironickú interpretáciu a práve to postavám umožňuje podkopať vlastnú reprezentáciu sexismu.⁶⁶

Z veselej a obľúbenej mužskej celebrity sa však náhle stáva zatratený vydedenec, čím sa stáva podobným svojmu "dvojčaťu". Antonio – futbalový hráč – ukončí kariéru po náhlom zranení kolena, zatiaľ čo Tony – popová hviezda – zruinuje svoju kariéru pohlavným stykom s neplnoletou. Náhle sa všetko mení. V luxusnom dome zostáva Tony sám, nemá prácu, pretože mu pre pošpinené meno odmietajú ponúknuť angažmán. Cíti sa bezmocný, pociťuje zúfalstvo. Naliehavo prosí manažéra, aby mu pomohol, aby ho prišiel navštíviť: „*Nechceš zájsť ku mne? Spravil som ostrieža.*“ Pred tým sa všetci dožadovali jeho pozornosti, teraz ho odmietajú a ignorujú. Stojí sám vo veľkom dome, osamelý večeria pri stole pre 4 osoby. Všetky tieto obrazy zvyrazňujú jeho opustenosť. V snoch ho nestále prenasleduje vidina,

⁶⁵ Ballantinska whisky (pozn. autorky).

⁶⁶ JOHNSON, pozn. 15, s. 198.

ako stojí na pláži oblečený v bielom kabáte a nohaviciach. Okolo prejde jeho matka, ktorá smeruje k mužovi v neopréne sediacom na piesku pri mori. Pripomína sa mu tak minulosť, ktorá ho ani po rokoch neprestala trápiť. Ide o smrť jeho brata, ktorý sa v mladosti utopil, keď spolu v noci lovili ryby a chobotnice. Po škandále s neplnoletou mu matka povedala: „*Mal si umrieť na dne toho mora, ty sfetovaný kretén. Mal si tam zomrieť ty.*“ Sen sa mu nestále opakuje a budí ho. Po jednom takom zobudení si nájde na hlave zvláštny výrastok medzi vlasmi. Ku koncu filmu absolvuje malý zákrok na jeho odstránenie. Oholia mu pri tom hlavu. Dlhšie, husté hnedé vlasy patrili k jeho spevákovej imidži. Počas predstavení si ich zvykol vystatovačne prehrabovať.

Tonyho smútok je podporený aj charakteristicky melodramatickou piesňou, ktorá je extradiegetickou retrospektívou momentu, rozhodujúceho o Tonyho dospelom živote, keď sa jeho brat utopil pri love chobotníc.⁶⁷ Pieseň, jeden s Tonyho populárnych hitov, je zosobnením jeho smútku. Vo filme sa opakovane objavuje v nediegetickej, ale aj v diegetickej forme, keď ju Tony spieva na skromnom malom koncerte a púšťa si ju doma na gramofónovej platni. Hneď po vypočutí platní si púšťa televíziu, kde sa koná interview s Antoniom Pisapiom. Tony spoznáva Antonia naživo pri náhodnom stretnutí na nákupoch, ale jeho život nadobúda nový zmysel až priamo v dôsledku Antoniovej smrti. Sorrentino vo filme *Přebytečný člověk* vytvára všeobecnú tému vo význame vzťahu k osobe, ktorú postava nepozná, často mimo akéhokoľvek konvenčného heteronormatívneho romantického vzťahu.⁶⁸ Po Antoniovej smrti sa Tonyho postava ešte viac mení. V noc jeho smrti sa Tonymu opäť sníva rovnaký sen, kde sa má potápač sediaci na pláži Antoniovu tvár. Tony drží v ruke malú dýku. Po zobudení sa usmieva a vyzerá veľmi spokojne. Absolvuje malý zákrok na odstránenie výrastku na hlave, pričom sa zbavuje vlasov – symbolu popovej hviezdy – a zostáva mu vyholená hlava. Zúčastní sa Antoniovho pohrebu, pričom predtým svojej dcére povedal: „*Nikdy na pohreby nechodím.*“ Rozhodne sa ho pomstiť a pomocou malej dýky – rovnakej, aká bola vo sne – zavraždí prezidenta klubu, ktorý Antoniovi roky odopieral vytúžený post trénera. Tony odčini bratovu smrť tým, že zachráni Antonia, čo ironicky predpovedá chobotnica, ktorú si vezme domov z nákupu, kde sa prvýkrát s Antoniom stretol a skonzumuje ju, čím prekoná traumu z bratovej straty a vlastnej zbytočnosti.⁶⁹ Po vražde vystúpi v televízii, kde spomína na minulosť a otvorene priznáva svoje pocity. Hovorí: „*Vždycky som miloval slobodu. (...) Som slobodný člověk.*“ Dochádza do stavu apatie. Výraz v tvári má zachmúrený,

⁶⁷ KILBOURN, pozn. 16, s. 7.

⁶⁸ KILBOURN, pozn. 16, s. 11.

⁶⁹ KILBOURN, pozn. 16, s. 10.

oči hľadajú neprítomne do prázdna. Ku koncu filmu sa snaží utiecť pred políciou a vesluje na malej loďke. Spieva si melodramatickú pieseň, ktorá sa predtým objavovala pri stavoch smútku, teraz sa pri nej však usmieva. Policajtom zakričí: „*Chcem ísť na Capri!*“. Postaví sa, pričom je kamera zaostrená na slnko nachádzajúce sa za ním, jeho postava je tmavá a neosvetlená. Navodzuje to pocit Tonyho precitnutia a dosiahnutia konečného šťastia a slobody, po ktorej tak túžil. Spokojne a s úsmevom skáče do vody, kde vidieť pomaly sa potápať jeho bielo-odetú postavu. Tento stav pokoja a spokojnosti mu zostáva aj vo väzení, kde svojim spoluväzňom pripraví na pokrm rybu a šťastne prijíma ich pochvalné tleskanie. Záverečná scéna kvázi-sviatočnej večere v spoločnej väzenskej cele je jedným z najvýraznejšie optimistických záverov v doterajšom Sorrentinovom kánone.⁷⁰

5.2. *Následky lásky*

Film *Následky lásky* zobrazuje príbeh o bývalom burzovom maklérovi, ktorého Cosa Nostra prinútila žiť v hoteli v talianskom Švajčiarsku, aby pre nich prijímal a ukladal do miestnej banky kufre plné veľkých súm praných špinavých peňazí. Je to tiež film o existenciálnej núde, túžbe a neopätovanej láske, ktorý sa v polovici mení na postmoderný mafiánsky film, pričom tento druhový posun sa plynule mení prostredníctvom umocneného štýlu artového filmu.⁷¹ Titta vedie osamelý život a vyhýba sa akémukoľvek kontaktu s ľuďmi. Počas prvej polovice filmu Sorrentino pestuje okolo Tittovej postavy auru tajomstva.⁷² Film je na jednej strane angažovaná politická výpoveď o tragickej vzbure proti mafii a na strane druhej intímnu úvahou o existenciálnom hľadaní hlavného hrdinu ako jednotlivca.⁷³

Na rozdiel od filmu *Přebytečný muž* sa spolupráca Servilla a Sorrentina naratívne odvracia od satirického zobrazovania tzv. "talianizmu", či konkrétnejšie "neapolizmu".

⁷⁰ KILBOURN, pozn. 16, s. 11.

⁷¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 13.

⁷² LEOTTA, Alfio. Do Not Underestimate the Consequences of Love: the Representation of the New Mafia in Contemporary Italian Cinema. *Italica: Vol. 88, No. 2* [online]. American Association of Teachers of Italian, 2011, Dostupné z: <https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.upol.cz%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/23070839&site=jstor>, s. 286.

⁷³ LEOTTA, pozn. 72, s. 295.

Podľa Kilbourn je: „Jedným z aspektov Sorrentinovho trvalého prínosu k súčasnému umeleckému filmu, ktorého príkladom je aj tento film, je využitie priestoru na plátne – diegetického priestoru sveta príbehu vo filme – na vytvorenie nálady, ale ešte viac na priblíženie psycho-emocionálneho stavu protagonistu za využitia mizanscény ako existenciálneho, a rozhodne rodového, patetického klamu v 21. storočí.“⁷⁴ Objavuje sa však aj rozpoltenosť voči reprezentácii žien a ich tiel, teda výraznej črty, ktorá je v ďalších filmoch ešte výraznejšou, komplexnejšou a pre niektorých kritikov aj problematickejšou.⁷⁵ Film je komplexným textom, ktorý prekračuje hranice žánrov: je to zároveň thriller, akčný film, čierna komédia, ktorá čerpá z autorských filmov a zobrazuje existenciálne hľadanie svojho hlavného hrdinu. Niektorí kritici považujú *Následky lásky* za príklad novej tendencie k žánrovej hybridnosti, spôsobu, ktorý charakterizuje súčasnú taliansku kinematografiu.

Sorrentino ponúka vo filme *Následky lásky* nezvyčajný pohľad na mafiu. Zobrazená zločinecká organizácia sa týka predovšetkým bielych golierov, neviditeľných prostredníkov ako Titta, ktorí zarábajú peniaze pre mafiu ďaleko od ulice, kde sa odohráva vyčiniť, pretláčanie drog a násilie (ktoré si filmové publikum bežne spája s mafiou). Tento film patrí k dlhodobej talianskej kinematografii tradície mafiánskych filmov.⁷⁶ Po druhej svetovej vojne mafia, ktorá bola mimo Sicílie pomerne neznámym fenoménom, začala získavať zviditeľňovať aj vo zvyšku sveta.⁷⁷ *Následky lásky* bol Sorrentinov prvý film, ktorý sa výrazne dostal do medzinárodného povedomia. Tesne po uvedení mal film obrovský úspech v Taliansku aj v zámorí, získal päť cien David di Donatello (vrátane cien za najlepší film, réžiu a mužský herecký výkon pre Toniho Servilla) a získal nomináciu na Zlatú palmu na filmovom festivale v Cannes.

⁷⁴ KILBOURN, pozn. 16, s. 13-14.

⁷⁵ Vo filme *Následky lásky* sa jedná o postavu Sofie, ktorá sa vo filme objavuje ako hlavný objekt maskulínnej túžby. Toto zobrazenie reprezentuje stále pretrvávajúcu intertextuálnu linku z čias povojnovej neorealistickej talianskej kinematografie.

⁷⁶ LEOTTA, pozn. 72, s. 286-287.

⁷⁷ To však nie je prípad Spojených štátov, kde aktivity taliansko-americkéj mafie sa už vtedy objavovali na titulkách novin. Práve preto bola "Cosa Nostra" veľmi populárnou témou hollywoodskych hraných filmov.

5.2.1. Titto Di Girolamo

„Volám sa Titto Di Girolamo. Už 24 rokov každú stredu o 10:00 dopoludnia si pravidelne pichám heroín. Nikdy som neurobil výnimku.(...) Pred desiatimi rokmi som robil obchodného poradcu. (...) Bol som niekto na burze. (...) Investoval som aj pre Cosa Nostru, (...) 250 miliárd a za dve hodiny som prišiel o 220. Oni vedeli, že som im ich neukradol. Dali mi milosť. A zavreli ma tu v tomto hoteli. Odtiaľto raz, dvakrát týždenne dopravuje kufor s miliónmi dolárov do jednej banky. Nepatrím ku Cosa Nostre. (...) Trpím nespavosťou. Už 10 rokov žijem odľučene od svojej manželky“, takto sa Titto predstavuje Sofii – čašníčke z hotelového baru. O chvíľu bude mať 50. rokov. Je upravený, večne vážny, hanblivý, tichý, no veľmi vnímavý muž, ktorý pociťuje obrovskú nudu. Titta sedí a zabíja čas, ale len vtedy, keď je prerušená jeho pravidelná rituálna domáca rutina.⁷⁸ Návšteva hotelového baru, čítanie kníh, či sledovanie ostatných hostí. Zvykne sa pomaly prechádzať po chodbách hotela s rukami za chrbtom a zapálenou cigaretou, ktorú nedbanlivo drží v ústach. Jeho život je jedna veľká rutina. S nikým sa priveľmi nerozpráva, iba ak je to nevyhnutné. Jediní, s kým občasne trávi čas sú grófká s grófom – bývalí vlastníci hotela, ktorí oň prišli pre finančné problémy.

Prvých dvadsaťpäť minút filmu *Následky lásky* je veľmi konkrétnym obrazom existenciálneho znechutenia: Vďaka Bigazziho kamere, strihu Giogio Franchiniho a eklektickému soundtracku je vizuálne atraktívny. Paradoxne sa to využíva na tematizovanie Tittovej neopätovanej túžby, ktorá maskuje jadro existenciálnej prázdnoty. V rámci tejto témy sa využívajú aj dialógy: „Čo sa deje vonku?“ pýta sa grófká po večeri. „Nič,“ odpovedá Titta, keď sa signál na priechode pre chodcov na rohu ulice vonku potichu mení zo zelenej na červenú. Neskôr, keď Titta telefonuje svojej bývalej manželke a rodine, pýta sa dcéry, čo robí, na čo ona odpovedá: „prakticky nič“. „Dobre,“ odpovie, „aj ja to robím.“ Ukazuje sa, ako cudzinec sa v krajine, ktorú nepozná a môže sa cítiť ako doma len v anonymite ulíc, kaviarni, nákupných obchodov alebo hotelových chodbách. Okolo jeho postavy visí tajomno, ktoré je upevnené prostredníctvom strihu a mizanscény. Tittova postava sa vynára zo skrytého skúmania súboru všeobecných existenciálnych otázok.⁷⁹ Nemôže spať, preto po nociach neustále rozmýšľa a fajčí.

⁷⁸ KILBOURN, pozn. 16, s. 15.

⁷⁹ KILBOURN, pozn. 16, s. 16.

Prvý náznak záujmu, či citu k druhej osobe, prejaví Titto pri spomenutí jeho priateľa z detstva Dina Giuffrého. Pri zmienke jeho mena náhle zbystrí pozornosť a je zaskočený. Naplno otvorí oči, ktoré mal do tej chvíle stále unavene poloopené, keď hovorí: „*Samozrejme, že si ho pamätám. (...) Je to môj najlepší priateľ.*“ Kamera pomaly približuje detail na jeho tvár, pričom sa ozýva nediegetická melodramatická hudba. Titto svojho najlepšieho priateľa nevidel 20 rokov, napriek tomu ho považuje za pravého a jediného priateľa v jeho živote. Hovorí: „*Keď si s niekým kamarát, je to na celý život.*“ Napriek tomu, že sa Titto s nikým nerozpráva, nepriatelí, nezažíva často bežné sociálne radosti, dokáže však prekonávať veľmi hlboký, až prehnáný cit k tým, do ktorých si zamiluje. Jeden z nich je najlepší kamarát z detstva, ktorého roky nevidel a druhá je Sofia, do ktorej je dlhý čas tajne zamilovaný. Keď sa Titto neskôr blíži k smrti sú to práve oni dvaja, na ktorých naposledy spomína. Sofiu spočiatku dva roky pozoroval, ale nikdy sa s ňou nerozprával. Neodpovedal jej ani na pozdravy. Sledoval ju v kaviarni, či z okna svojej izby, keď prichádzala a odchádzala z práce. Jeho večného mlčanie a ignorovanie Sofiu nakoniec nahnevá, a preto ho konfrontuje z otázkou, či vôbec vie, že existuje. Na druhý deň sa odhodlane posadí k baru a prvýkrát na ňu prehovorí: „*Posadiť sa sem k baru je možno tá najnebezpečnejšia vec môjho života.*“ Deň, keď preruší mlčanie a vyzná jej lásku, je zároveň okamihom, kedy sa jeho strnulá a sterilná rutina začne rúcať.⁸⁰ Ich vzťah sa začne prehĺbovať. Stretávajú sa v kaviarni, diskutujú, nakupujú spolu v obchodnom dome. Na Tittovej tvári sa po prvý raz objaví náznak úsmevu.

Sorrentino ako scenárista necháva svojho hrdinu vyjadriť kriticky nostalgickú túžbu zachovať si istý druh autentickej mužskosti.⁸¹ Tony tak koná pomocou voiceoveru, ktorým sprevádza väčšinu filmu: „*Najhoršie, čo môže stretnúť osamelého muža, je nedostatok predstavivosti,*“ alebo prostredníctvom priameho oslovenia postáv: „*Chce to odvahu, aby človek zomrel pozoruhodne,*“ hovorí grófovi. Po svojom "znovuzrození", ktoré po dlhom čase strávenom v samote a nude, badať v Tittových očiach a reakciách nový pocit – strach. Keď vo svojej izbe nájde dvoch sicílskych zabijakov z Cosa Nostry, bojí sa, že niečo pokazil a oni ho preto prišli zabiť. Je veľmi nervózny, zrýchľuje sa mu dych a dožaduje sa odpovede, či prišli kvôli nemu. Tí si však u neho spravili len zastávku medzi pracovnými cestami. Titto trávi veľa času so Sofiou a nachádza v sebe stále viac a viac vnútornej odvahy, ktorá ho na konci privedie do betónovej smrtiacej kúpele. V deň jeho narodenín ho dvaja Sicíľčania okradnú o kufor plný peňazí, ktorý bežne odnáša do banky. Musí vysvetliť vedeniu

⁸⁰ KILBOURN, pozn. 16, s. 17.

⁸¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 19.

Cosa Nostry, že s krádežou nemá nič spoločné. Má strach a odmieta prísť hneď v ten deň, pretože boli so Sofiou dohodnutí, že spolu oslávia jeho narodeniny výletom. Tej sa však prihodí autonehoda a nemôže sa s Tittom nijako spojiť. On na ňu zúfalo čaká, nevediac, čo sa prihodilo. Rozhodne sa letieť vysvetliť udalosť už v ten deň. Na otázku, „*Ako ťa spoznám? Nevidel som ťa 15 rokov,*“ ktorú sa ho pýta sprostredkovateľ Cosa Nostry odpovedá: „*Nezmenil som sa.*“ Jeho odpoveď je rýchla, stručná a tichá. Opäť upadá do stavu apatie a smútku, ktorý pociťoval pred vyznaním citov k Sofii. Zúfalo smutne čaká hocakú zmienku o nej. Ticho sediac vyčkáva v izbe na jej zaklopanie a opakovane sa na recepcii pýta, či nedostal nejaký odkaz.

Ako sa neskôr ukázalo, Titta prevzal kontrolu nad udalosťami úplne nepredvídateľným spôsobom, ktorý jeho postava doteraz nepoznala.⁸² Zmena jeho nálady sa prekvapivo deje v hotelovej izbe, kde čaká na prijatie Nittom Lo Ricciom – šéfom Cosa Nostry. V miestnosti, kde ho strážia približne traja mafiáni a jeho situácia pre neho nevyzerá sľubne, potichu sa zasmieje. Na otázku prečo sa smeje odpovie s prekvapivou odvahou: „*Ničomu, len ma niečo napadlo, že sa nedokážem zbaviť hotelov. Nie je to šialené?*“ Pri Nittovom výsluchu ho odvaha opúšťa. Je mu fyzicky nevoľno, vreckovkou si utiera ústa a rýchlo, zadýchane rozpráva, čo sa stalo. Nepozera sa mu pri tom do očí, ale celý čas má hlavu sklonenú nadol. Vztyčí ju pri priznaní, že Sicíľčanov zabil, kufor nakoniec získal späť, ale nehodlá ho vrátiť Cosa Nostre, „*Vy ste mi okradli život a ja som vám ukradol kufor.*“ Kde neprezradí, že kufor daroval barónovi a barónke, ani keď mu na oplátku ponúknu nový začiatok. Odvezú ho k opustenému lomu, kde ho zviazaného zavesia na žeriav do výšky približne 10 metrov, pričom pod ním sa nachádza tekutý betón. Povedia mu: „*Bude to takto, Di Girolamo: žeriav ťa bude spúšťať, keď začneš hovoriť, zastaví sa. Inak sa nezastaví.*“ Pomaly ho spúšťajú, no Titto mlčí s rukami zviazanými za chrbtom. Na jeho tvári poznať odhodlanie, vyčkávanie a odovzdanie sa zvolenému osudu. Sofia sa objavuje v Tittových posledných chvíľach pomocou flashbacku, ale záverečný obraz patrí Dinovi Giuffrému – starému priateľovi – opravujúcemu v horách vysoký stožiar, čo možno čítať, ako "fantazijné obrazy" alebo "mentálne projekcie" spôsobené Sorrentinovým sklonom k "hypersubjektivite".⁸³ Titto si až teraz uvedomuje, že protikladom existenciálneho ničnerobenia nie je láska, ktorú cíti k Sofii, pretože si myslí, že ho opustila. Pociťuje, že metafyziku ničnerobenia môže zmierniť len paradoxná imanencia etického vzťahu k inému, v tomto prípade – k priateľovi

⁸² KILBOURN, pozn. 16, s. 25.

⁸³ KILBOURN, pozn. 16, s. 25.

Dinovi.⁸⁴ Tittova paradoxná existencia bola odcudzený pocit vlastnej identity, ktorý bol nakoniec schopný vyriešiť len tým, že sa uchádzal o smrť, čo bolo podľa neho zmysluplnejšie ako jeho život.⁸⁵

5.3. *Božský*

Film *Božský* opisuje záverečný oblúk dlhej kariéry Giulia Andreottiho, ktorého krátko pred tým, než sa o ňom začalo uvažovať ako o možnom kandidátovi na prezidenta republiky, obvinili zo spolčenia sa s mafiou a celý jeho politický odkaz tak bol poznačený súdnym procesom, ktorý nakoniec vyniesol rozsudok o vine.⁸⁶ O Giuliovi Andreottim sa hovorí ako o najväčšom zasvätencovi talianskeho politického života. Pol storočia bol v centre moci. Jeho pôsobenie na najvyšších vládnych postoch nemalo v novodobej histórii Európy obdobu. Od začiatku 60. rokov až do začiatku 90. rokov bol takmer nepretržite buď predsedom vlády, alebo vysokým ministrom. Jeho húževnatosť zostať v centre diania sa stala sama osebe zdrojom fascinácie. Bol však najkontroverznejšou postavou politického života takzvanej prvej talianskej republiky.⁸⁷ Sú s ním spojené kauzy úplatkárstva, bankových škandálov, či výstavby rímskeho letiska Fiumicino, pričom talianske súdy požiadali 27-krát parlament o povolenie vyšetrovať Andreottiho a ten všetky žiadosti zamietol. Osobnosť Giulia Andreottiho, a predovšetkým jeho najvnútornejšie politické presvedčenie, zostali zahalené rúškom tajomstva – čo je mimoriadny úspech pre človeka, ktorý bol tak často na očiach verejnosti, tak často vyšetrovaného tlačou a sudcami, ktorý opakovane poskytoval rozhovory a bol taktiež veľmi plodným spisovateľom.⁸⁸ Andreotti, dlho podozrievaný z udržiavania moci nezákonnými prostriedkami, je Sorrentinom vykreslený ako muž prenasledovaný duchmi svojej minulosti. Stále prítomný, stále viditeľný, ale pravdepodobne zodpovedný za najrôznejšie hanebné činy spáchané v úplnej neviditeľnosti, Andreottiho ukazuje Sorrentino v jeho posledných verejných chvíľach, krátko predtým, ako navždy zmizol z verejnej scény.⁸⁹

⁸⁴ KILBOURN, pozn. 16, s. 20.

⁸⁵ KILBOURN, pozn. 16, s. 16.-20.

⁸⁶ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XV.

⁸⁷ Obdobie po zvrhnutí Mussoliniho fašistického režimu a nastolení Talianskej republiky v roku 1946, až do politických a ústavných nepokojov v rokoch 1992 – 1994.

⁸⁸ SASOON, Donald. Giulio Andreotti obituary: Controversial politician at the heart of power in Italy who was prime minister seven times. *The Guardian: Italy* [online]. 06.05.2013 [cit. 2022-04-02]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/world/2013/may/06/giulio-andreotti-prime-minister>

⁸⁹ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XV.

Dej filmu sa odvíja od únosu a vraždy Alda Mora, predsedu Kresťanských demokratov a bývalého premiéra, v roku 1978. Moro bol unesený, počas cesty k sprostredkovaniu bezprecedentnej koalície medzi Kresťanskými demokratmi a Komunistickou stranou. Jeho zavraždenie, ktoré uzavrelo jednu budúcnosť a určilo súčasnú politickú cestu Talianska, bolo jednou z kolektívne najtraumatickejších udalostí tohto obdobia. Význam osobnosti Alda Moriho sa v priebehu rokov pre taliansku kultúru stal ikonou mučeníctva a vystihoval obavy talianskej verejnosti z revolúcie a násilia. Tento únos a vražda z rúk Červených brigád,⁹⁰ a teda aj Moro samotný získali, v zvláštnom morbídnom zmysle, v súčasnej talianskej spoločnosti rovnaký status ako atentát na Kennedyho v povojnovej americkej kultúre a rovnako tiež inšpirovali porovnateľnú mieru paranoidných konšpirácií. Sorrentino vo filme ponúka dôkladne preskúmaný a nápaditý pohľad Andreottiho vzťahu k Morovej afére, ako aj k iným významným politicko-kriminálnym atentátom.

Sorrentino opísal, že film *Božský* nehovorí „(...) o talianskych politikoch. (...) Je to skôr skúmanie významu politickej moci.“ Podľa Millicent Marcus dosahuje *Božský* formálnej úrovni k jeho politicko-etickému prínosu, ktorý nazýva Sorrentinovým *postmoderným impegnom*, ktorý sa prejavuje v súčasnej móde štylistickej virtuozity vrátane používania pastišu, hojných citácií, semiotickej hravosti, obrazovej nasýtenosti a dekoratívnej živelnosti. Sú to tendencie, ktoré môžu ľahko koexistovať s etikou politickej angažovanosti v umení.⁹¹ Cudzie slovo „*Impegno*“, z talianskeho jazyka, znamená v doslovnom preklade „angažovanosť“. V umení sa objavuje ako pojem *postmoderné impegno*, čo sa prejavuje duchom etickej angažovanosti, emancipačných, sociálnych a politických intervencií v talianskej kultúre.⁹²

Tento komplex sociálnych, politických, kultúrnych a citových významov je kľúčovým prvkom príbehu filmu *Božský*, hoci sa odohráva najmä v rokoch 1992 až 1996 a zameriava sa na Andreottiho, ktorý sa mal v deň Morovho únosu stať talianskym premiérom. Sorrentinova tvorba s filmom *Božský* odštartovala spolu s nasledujúcimi dielami premostenie z výrazne talianskych filmov, na filmy spravidla zahŕňajúce medzinárodnejší produkčný model spojený s nadnárodným dejom, niektoré z nich situované do angličtiny pre herecké obsadenie zložené z netalianskych hercov. Film *Božský* je príkladom toho, čo Millicent Marcus nazýva Sorrentinov "postrealizmus" – estetický a v istom zmysle filozofický prístup k filmovému štýlu,

⁹⁰ Talianska krajne ľavicová ozbrojená organizácia a partizánska skupina.

⁹¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 50.

⁹² KILBOURN, pozn. 16, s. 46.-47.

na ktorého vývoji sa podieľal najmä kameraman Luca Bigazzi⁹³ so svojimi kameramanským inováciami, a to dynamickou kamerou a svetelným štýlom *chiaroscuro*,⁹⁴ ktoré boli zjavné už v *Následkoch lásky*, predovšetkým v interiérových scénach.⁹⁵ Tento životopisný film získal Cenu poroty na Medzinárodnom filmovom festivale v Cannes, čím sa Sorrentino dostal do centra povedomia celonárodnej filmovej a politickej diskusie.⁹⁶

5.3.1. Gulio Andreotti

Na začiatku filmu vidíme, ako sa kamera pomaly približuje k Andreottimu sediacemu v tme za stolom so zasvietenou lampou, ako pracovito študuje nejaké dokumenty. Do tváre má napichané akupunktúrne ihličky, ktoré mu majú pomôcť proti bolesti hlavy. Hovorí o svojich zdravotných problémoch, s ktorými sa stretával po celý život, „*Predpovedali mi smrť, ja som prežil. Oni (doktori) zomreli.*“ Na základe tejto prvotnej scény si môžeme domyslieť už na začiatku samotnú povahu protagonistu, že je cieľavedomý, nekompromisný a pribojný človek, a v konečnom dôsledku sa postupom deja len utvrdzujeme vo svojich prvotných pohnútkach. Pri samotnej inscenácii, môžeme povedať, že počiatok tvorby Andreottiho charakteru začal s náročnou prácou pri výbere vhodného a dokonalého líčenia a masky pre samotného Toniho Servilla. Počnúc voľbou make-upu sa totižto začal rozvíjať aj jeho charakter. Sorrentino tvorí postavy ako masky, takže potom aj herci dokážu vidieť kompletný odraz svojej postavy na základe celej make-up úpravy a masky. V scenári venuje veľmi veľkú precíznosť v opise charakterov postáv.⁹⁷ Hovorí: „*Myšlienka ukázať skutočnú osobu je pre mňa užitočná len v tom, že študujem detaily (...).*“⁹⁸

V prípade Giulia Andreottiho má Toni Servillo dokonale prispôsobený zovňajšok, ktorý odzrkadľuje jeho aktuálny duševný aj mentálny stav – má vytvorené umelé veľké

⁹³ Ako kameraman sa podieľal na Sorrentinových filmoch *Následky lásky* (2004), *Rodinný přítel* (2006), *Tady to musí být* (2011), *Velká nádhra* (2013), *Mládí* (2015), *Mladý papež* (2016), *Oni a Silvio* (2018), *Nový papež* (2020).

⁹⁴ Chiaroscuro osvetlenie sa vzťahuje na svetlé a tmavé prvky vo všetkých oblastiach, od fotografie, cez maľby až po filmovú tvorbu. Je to taliansky termín (postavy), ktorý pochádza z renesančného umeleckého hnutia. Pôvodne ho spopularizoval Leonardo da Vinci, ktorý ho používal vo svojich obrazoch.

⁹⁵ KILBOURN, pozn. 16, s. 46.-47.

⁹⁶ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XIX.

⁹⁷ *Interview with Academy Award winner Paolo Sorrentino*. In: Youtube [online]. 2015 [cit.2022-04-04]. Dostupné z: <https://youtu.be/DetZNqkGK0I>. Kanál užívateľa BFI London Film Festival. 00:08:32-00:09:15.

⁹⁸ BARLOW, pozn. 42.

klesajúce uši a zväčšený podbradok, rovnako ako pleť v okruhu úst a líc. Jeho vlasy sú nafarbené na hnedo a učesané dozadu. Na očiach nosí tmavé okuliare s veľkými rámami, výrazný doplnok na jeho tvári, ktorý bol Andreottiho jasným poznávacím znakom. Ďalším takým je umelo-vytvorený hrb v hornej časti chrbta. Servillo ďalej svojim správaním aj konaním znamenite pracuje tak, aby dokázal postavu stvárniť aj do hĺbky. Ramená nosí neustále pozdvihnuté, pričom sa zdá, že jeho krk je takmer nehybný a vytvára tak neprestajne zhrbený postoj. „*Pán premiér, sedte rovno,*“ napomína Andreottiho sekretárka, na čo on odpovedá: „*Takto je to pohodlnejšie.*“ Keď sa potrebuje obzrieť, hlavu vôbec neatáča pomocou krku, ale vytáča s ňou celé svoje telo alebo len hýbe očami. Vďaka svojim fyziognomickým, ale aj povahovým špecifikám dostal Andreotti mnoho prezývok: Božský Giulio, Prvé písmeno abecedy, Hrbáč, Lišiak, Moloch, Salamandra, Čierny pápež, Večnosť, Muž temnoty, Belzebub. Aldo Moro ho vo svojom liste opisuje, ako: „*Chladný manipulátor, bez svedomia, ktorý nikdy nezaváha a nemá strach. Bez trošky súcitu,*“ čo vo filme zaznie pomocou nediegetického hlasu.

Predstavenie Andreottiho postavy ukazuje aj príchod jeho politickej frakcie – mocných spoločníkov, prezývanej "la brutta cornente", čo sa ťažko prekladá, keďže *corrente* je zároveň slovom pre frakciu tohto typu a zároveň nesie konotáciu "prúd" , či už vo vzduchu alebo vo vodnej ploche. Znamená to teda neprijemný prúd. Všetky tieto zmysly sú, napríklad, zachytené aj v scéne, keď pani Enea, Andreottiho osobná sekretárka, ide k otvorenému oknu, zatiaľ čo silný poryv vetra narúša nejaké papiere na stole jej šéfa: „*Pán premiér, zbiehajú sa búrkové mraky.*“ Andreotti si roky v tichosti budoval spojenectvá a vlastné impérium, vďaka ktorému sa stal toľko-násobným poslancom a premiérom. Vytváral si početnú voličskú základňu. Každú nedeľu prijímal bežných občanov, aby im pomohol s vyriešením pracovných, finančných, či iných problémov. Všetko mal jasne a strategicky naplánované. Keď mu kňaz v kostole hovorí, že je až priveľmi verným katolíkom, avšak miesto rozprávania sa s Bohom, prehovára len ku kňazovi, bez nijakého výrazného pohybu odpovedá: „*Kňazi môžu voliť, Boh nie.*“ Jeho cieľom a najväčšou túžbou je povýšiť svoju kariéru do prezidentského paláca. Okolo jeho frakcie sa dejú mnohé otrasy. Výrazný spolu-straník Sbardella odchádza a odmieta ho podporiť, Limu zase zavraždí mafia. Z Andreottiho deklarovaného pohľadu v scenári je to však práve Morova smrť, ktorá ho najviac zasiahla a cez ktorú sa nedokáže preniesť. Mnohí očakávali, že Andreotti ako predseda vlády a šéf kresťanských demokratov urobí všetko pre to, aby Moro bol oslobodený. Namiesto toho dôsledne odmietal vyjednávať s teroristami, čím vlastne spečatil Morov osud. Mnohí z toho mali dojem, že Moro bol zámerne

obetovaný, aby sa zabezpečila politická stabilita prostredníctvom "stratégií napätia".⁹⁹ Morov osud prenasleduje Andreottiho počas celého filmu. Vidí ho dokonca v odraze zrkadla v kúpeľni, keď si umýva ruky.

Servillo ako skúsený divadelný herec sa pohráva s bezvýraznosťou mimiky, jeho telo je prihrbené a strnulé, jedinou výraznou zložkou sú jeho ruky. Počas chôdze drží ruky spojené za chrbtom alebo si ich drží pred sebou vo výške medzi hrud'ou a bruchom. Keď podáva ruku spolu-straníkom, jemne ju vystrie a čaká, kým mu ju sami stisnú, či potrasú. Vyjadruje nimi svoje myšlienky, nálady či postoje. Sekretárka Enea to opisuje veľvyslancovej žene takto: „*Keď začne krútiť palcami, znamená to, že hovoríte rozumne. Keď sa bude hrať s prsteňom, znamená to, že s vami nesúhlasí. Keď sa jeho prsty začnú rytmicky dotýkať bruškami, znamená to, že vás za 5 minút vypevadí.*“ Kamera sa často v detailnom zábere zameriava na pohyb jeho rúk, či už v spomenutých hmatoch alebo zovretí pri modlení, či chôdzi. Andreottiho pomalá, kĺzavá chôdza naznačuje, že aj on sa potuluje, hoci ako politický vodca skryto ovláda ulice, po ktorých kráča. Giulio Andreotti sa tiahne mestom panovačným spôsobom, ktorý ho zvýrazňuje ako zdroj politického úpadku a korupcie v uliciach Ríma. Chôdza pre Sorrentina už nie je de-dramatizáciou, naopak, chôdza je zdrojom dramatizácie. Vo filme *Božský* Andreotti prechádza úzkymi ulicami Ríma s radom hliadkových áut a ozbrojených policajtov, ktorí idú za ním a okolo neho, keď kráča na rannú omšu, pričom jeho telo je ústredným objektom záberu. Scéna sprevádzaná jemnou, uspávajúcou hudbou sa pokúša dodať Andreottiho prechádzke pocit pokoja, hoci rozmiestnenie áut a policajtov okolo neho, chrániacich ho pred všetkými možnými nebezpečenstvami, je v rozpore s pokojom, ktorý sa scéna snaží dosiahnuť pomalosťou záberu a upokojujúcou nediegetickou hudbou. Umiestnenie Andreottiho k stene má ukázať zdanie jeho drobnej a zanedbateľnej postavy oproti mestu, ktoré ho zatieňuje. Jeho bezvýrazné črty divákovi prezrádzajú, že je nerušený, pretože ovláda svojou mocou a vplyvom samotné mesto a s ním spojených vysokých predstaviteľov. Andreottiho nadvláda je tu explicitne vyjadrená prostredníctvom manipulácie s priestorom: Rím sa pri jeho chôdzi zmenšuje.¹⁰⁰

Napriek svojmu obrovského vplyvu sa Andreotti správa ticho a nenápadne. Nemá rád hlučné zábavy a extravaganciu. Svoju inteligenciu obracia na ironický humor a sarkazmus. Kňaz mu počas spovede hovorí: „*Tvoja irónia ma desí,*“ na čo on unavene sa držiace za čelo odpovie: „*Irónia je najlepší liek proti umieraniu. Lieky proti umieraniu sú vždy desivé.*“

⁹⁹ KILBOURN, pozn. 16, s. 48.

¹⁰⁰ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. 71-72.

Jeho hlas nie je taký, ako by sa od jeho postavenia, moci a vplyvu možno očakávalo. Miernym, tichším, vysokým, až trochu nosovým hlasom prehovára pokojne, inteligentne, rafinovane, bez nijakej výraznej intonácie, či melódie. Jeho žena Livia mu sama hovorí: „*Giulio, si sčítaný, máš vtipné poznámky, si vytrvalý, vieš sa sústrediť a si odolný. A to je práve ono. Robia z teba rafinovaného, inteligentného, vypočítavého človeka.*“ Andreotti prezidentské voľby nevyhrá. Napriek tomu, že to bol jeho vytúžený kariérny postup, sa chová v momente vyslovenia riadnych výsledkov tak, ako vždy. Chladne, strnulo, bez výrazu v tvári, napriek tomu z nej cítiť smútok, ktorý je vidieť na sklopených očiach hľadiacich do prázdna. Tlieska súperovi, pričom jeho bývalý spolu-straník hovorí inému kolegovi: „*Pozri sa na neho a uč sa, ako sa má človek chovať.*“

Pokojnú a bezvýraznú tvár stráca len v jednom momente, keď sedí v kresle so spojenými nohami a rukami položenými na nich. Jeho sediaca postava je osvetlená miernym bodovým svetlom a on hľadiac do priestoru za kamery, vyslovuje niečo ako spoveď svojich pocitov venujúc ich manželke Lívi, ktorá sa však v miestnosti neukáže. Strihom sa upravujú rôzne pohľady kamery, jeden približujúci sa z diaľky k Andreottimu a ostatné rozdielne uhly detailov jeho tváre. Medzi týmito zábermi sa ukazujú spomienky, či predstavy mladého Andreottiho kráčajúceho spolu s Líviou po cintoríne, kde ju požiadal o ruku. Priznáva svoje kruté a prefikvané vládnutie spojené s mnohými úmrtiami, vraždami, rozvrátenými rodinami. Priznáva, že tak konal pre vyššie dobro: „*(...) žiť zlo, aby sme činili dobro, čo zo mňa robí cynického a nečitateľného človeka,*“ a že to bola jeho vina. Hovorí veľmi rýchlo a postupne zvyšuje hlas, až do stavu rozhorčenosti a hnevu, keď vyhlási: „*Všetci si myslia, že pravda je správna vec a namiesto toho je to koniec sveta. Nesmieme dovoliť, aby svet zanikol v mene jedného aktu spravodlivosti! (...) Musíme Boha nesmierne milovať, aby sme pochopili, ako dôležité je zlo pre dobro veci.*“ Týmto monológom Andreotti vyznáva a vysvetľuje všetky svoje "hriechy" vykonané v záujme navýšenia svojho vplyvu, vďaka ktorému mohol konať, aspoň teda v jeho očiach, dobro pre ostatných. Sorrentino v tejto sekvencii dodržiava osvedčenú konvenciu zobrazovania vnútorného života subjektu radikálne exteriérovým, audiovizuálnym spôsobom. Inak je Andreottiho imaginárna spoveď jednou z fantastickjších, anti-realistickejších sekvencií filmu.¹⁰¹

¹⁰¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 59.

5.4. *Velká nádhera*

Príbeh spisovateľa a novinára Geppa Gambardella (Toni Servillo) sa odohráva v samom srdci metropole Rímu prelínanej nádhernou a starobyľou architektúrou s moderným rozbehnutým životom. Divák sa pomocou obrazu dostáva do najskrytejších kútov mesta, ktoré bežne neuvidí a nezažije ich atmosféru. Rím bol odjakživa symbolom pre umenie, či duchovnosť. Sorrentino venoval fyzickému prostrediu mesta osobitú pozornosť prostredníctvom filmového média, čím vzniká jeho vlastný charakter, ktorý so svojou architektúrou konfrontuje postavy, najmä hlavnú postavu Geppu, čím medzi nimi vzniká vzájomná interakcia a následný dialóg.¹⁰² Silne intertextuálna povaha *Velkej nádhery* je pre Sorrentinove filmy charakteristická, najmä pokiaľ ide o zjavnú väzbu na taliansku filmovú históriu. Už spomínaný Felliniho vplyv je najsilnejšie cítiť v explicitných aj skrytých podobách, najmä jeho najznámejší film *Sladký život* (1960), ktorý je často prirovnávaný k *Velkej nádhere*.¹⁰³

Dej filmu zobrazuje úspešného novinára a spisovateľa, ktorý sa krátko po svojich 65. narodeninách a smrti jeho prvej lásky z pred 40. rokov, vydáva na existenciálnu životnú cestu skrz uličky Ríma a vlastné spomienky. Snaží sa nájsť pravú krásu, aby navrátil svojmu životu stratený zmysel, ktorý kedysi dávno mal.¹⁰⁴ Otvárajúca scéna divákovi predstavuje veľkolepú párty na terase vysokej budovy, kde sa vo víre tanca, alkoholu, či striptízu, oslavujú Geppove narodeniny. Tento výjav presne vystihuje jeho život v Ríme. Nespútané večierky, stretnutia so známymi osobnosťami, všadeprítomná erotika a sex, dlhé intelektuálne rozhovory, luxusné večere, atď. Gepp, ako významná postava "rímskej smotánky", ktorého preslávila napísanie jediného, ale veľmi úspešného románu, dochádza do bodu unaveného zostarnutia a upadá do existenciálnej krízy. Pohybuje sa na tenkej hranici medzi ironickou nostalgiou a kritickým postojom. Myšlienkami sa pomocou flashbackov neustále vracia k svojej životnej láske, ktorá ho v mladosti opustila.¹⁰⁵

Po dovŕšení 65. roku skúma svoj život, v ktorom dosiahol mnoho úspechov a pôžitkov, no tie sú už preňho nepodstatné a plné prázdnoty. Upadá do melancholickej nostalgie zobrazenej v mizanscéne, dialógoch a soundtracku, ktorých atmosféra sprevádza diváka

¹⁰² MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. 94.

¹⁰³ KILBOURN, pozn. 16, s. 93.

¹⁰⁴ KILBOURN, pozn. 16, s. 86.

¹⁰⁵ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. 94.

počas celého filmu. Rozmýšľa o minulosti a blízkosti smrti. Nakoniec dospieva k vnútornému, až duchovnému pokoji a zmysel nachádza opäť v kráse života, ktorý prežil. *Velká nádhera* predstavuje súčasnú reprezentatívnu európsku identitu, stelesnenú v postave Geppa. Vo vyššej sociálnej triede, heterosexuálnej maskulinite a v neskorom strednom veku, predstavuje špecificky taliansku, post-mileniálnu verziu posledného záchvevu univerzálneho humanistického subjektu. S ním spojené existenciálne krízy poskytovali rozhodujúci vývoj pre povojnový filmový artový príbeh.¹⁰⁶

Film *Velká nádhera* je najznámejším filmom, ktorý v zahraničí preslávil Sorrentina, ako režiséra, tak aj Servillovo herecké umenie. Vo filme je odhalená súčasná talianska spoločnosť vo všetkých jej protirečeniach. Na jednej strane poukazuje na realitu spoločnosti založenej na spektakulárnosti a na druhej strane na zmätok ľudskej existencie s jej nepokojmi a krehkosťami.¹⁰⁷ Existuje tu dvojaká realita ľudskej existencie: jedna lesklá a viditeľná, druhá nepríjemná a skrytá. Nakoniec však dôjde k odhaleniu neautenticity, ktorá sa skrýva za iluzórnou honbou za pôžitkom. V roku 2014 získala *Velká nádhera* Oscara a Zlatý glóbus za najlepší cudzojazyčný film, ako aj cenu BAFTA a päť cien EFA.¹⁰⁸

5.4.1. Gepp Gambardella

Hoci sa môže zdať, že sa Sorrentino vo filme *Velká nádhera* vracia k podobnému typu postavy ako bol Tony Pisapia v *Přebytečný člověk* a teda aj ku knižnej postave Tonyho Pagody, nie je tomu tak. S postavou Geppa Gambardelly zmizla šablóna Tonyho Pagodu. Nahradil ho niekto nielen starší, ale aj svetom unavenejší, koho egocentrizmus a narcizmus vedú k akémusi vykúpeniu. Nie však prechodom cez poníženie, ale skôr cez akúsi postmodernú revitalizáciu modernistického umeleckého filmového trópu, ktorým je figúra života na plátne ako existenciálna cesta z ničoty v jadre vlastného ja.¹⁰⁹

Gepp, aktualizovaná verzia Felliniho Marcella (*Sladký život*), neúspešného spisovateľa a novinára, sa stal publicistom, slávnym vďaka jedinému románu, žijúcim v opulentnom

¹⁰⁶ KILBOURN, pozn. 16, s. 91-92.

¹⁰⁷ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XXI.

¹⁰⁸ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XIX.

¹⁰⁹ KILBOURN, pozn. 16, s. 12.

rímskom byte s výhľadom na Koloseum – symbol dekadencie. Jeho deklarovaným cieľom, ako spoločenského arbitra, bola nielen prítomnosť na každom večierku, ale aj vedieť, ako spôsobiť ich zánik. Mnohé večierky, ktoré sa konajú na jeho terase, končiace spoločným tancom vlakov, sú slávne a krásne. Koloseum v pozadí prezentuje jednotnosť symbolickej dekadencie. Vo víre tanečnej choreografie na pieseň *La colita* sa Gepp odpojí z tancujúceho mužského radu a postaví sa do stredu, kde si v spomalenom zábere zapalať cigaretu. Okolo neho všetci ďalej tancujú, on však pozerajúc do kamery, ktorá sa približuje k tvári hovorí: „*Bol som predurčený ku vnímavosti. Bol som predurčený stať sa spisovateľom. Bol som predurčený stať sa Geppom Gambardellom.*“ Toni Servillo o postave Geppa povedal, že mu „*(...) zostala v pamäti melancholická ľahostajnosť, s ktorou akoby čelil životu a najmä mrhal svojím talentom. A tiež ironia, s ktorou sa vyrovnáva so životom. Gepp už nie je schopný tvoriť, písať, pretože si myslí, že žije vo svete, kde slová nemajú význam. To hovorí vo filme celkom jasne, že je spisovateľom, ktorý sa namiesto písania vlastnej autobiografie rozhodol žiť ju vo svojom každodennom živote.*“¹¹⁰

Jeho životný štýl odpovedá *nihilizmu* rímskej vyššej spoločnosti. Keď prišiel do Ríma, nechcel byť len súčasťou spoločnosti, ale ako hovorí: „*chcel som byť kráľom spoločnosti.*“ Po večeroch je celebrita všetkých spoločenských akcií, no cez deň nerobí nič. Zdá sa, že sa nudí. On však sleduje, pozoruje a vníma všetko okolo seba. Buď zdanlivo nemého suseda, priľahlý kláštor, kde sa pobejú mnišky a malé deti, alebo zákutia historických architektonických skvostov rímskych uličiek. Gepp trávi prechádzkami po Ríme väčšinu času, pričom divákovu pozornosť upriamuje spôsobom, ktorý dej nijak významne neobohacuje, no napriek tomu mimoriadne zvyšuje divákovu vnímanie postáv, tém a atmosféry.¹¹¹ Kráča pomalým krokom, oblečený v kvalitnom saku, zladenom s látkovou vreckovkou na hrudi a košeli, držiac ruky za chrbtom alebo ukryté vo vreckách nohavíc. Jeho tvár je pokojná a zmysly nastražené na vnímanie okolia. Gepp neobľubuje zbytočné a zdĺhavé rečenie, väčšinu času venuje premýšľaniu, pri ktorom často fajčí cigarety. Po dovŕšení 65. narodením došiel k zisteniu: „*(...) už nemôžem mrhať časom na veci, ktoré nechcem robiť.*“ V tom čase sa tiež dozvedá o smrti svojej letnej lásky z mladosti – Elise. Práve ona bola inšpiráciou pre slávny román. V myšlienkach sa k nej stále vracia. Myslí na leto, kde sa do seba zamilovali. Na strope svojej spálne vídava more, ktoré mu pripomína osudový ostrov v Neapole. Gepp vo svojej fantázii cestuje loďou do pobrežnej oblasti a ocitá sa na onom mieste, kde vidí maják –

¹¹⁰ BARLOW, pozn. 42.

¹¹¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 94-95.

miesto ich prvého bozku a intímneho zblíženia – čo spustí mentálny posun späť do vlastnej minulosti.¹¹² Oznámenie Elisinej smrti naštartuje prudký pád do nostalgie a nakoniec pohne Geppa k prehodnoteniu svojej každodennej, či skôr nočnej rutiny, z ktorej už nečerpá pôžitok, ale sklamanie. Počas jednej zo svojich povestných terasových večierkov hovorí svojej chyžnej: „*Pozri na tých ľudí. (...) Toto je môj život a je o ničom.*“

Upadá do melanchólie a existenčnej krízy. „*Citim sa staro,*“ hovorí Ramone, dcére jeho dávneho priateľa, s ktorou nadväzuje bližší vzťah. Gepp už nehľadá fyzickú rozkoš, ktorú často zažíval pre svoj status "aristokrata rímskej smotánky". Hovorí: „*V mojom veku (fyzická) krása nestačí.*“ S jeho premenou, prichádza aj zmena vnímania vzťahu k ženám, rovnako ako sa mení celková reprezentácia žien vo filme. Kilbourn dokonca tvrdí, „že druhá časť je rozhodne ženským, ak nie vážne feministickým dielom, zatiaľ čo prvá časť – výstava tisícov autoportrétov mužského umelca – je skúmaním mužskej identity v monumentálnom meradle.“¹¹³ Gepp si nerobí ilúzie o možnosti vzkriesenia Elisy, prvej lásky, premenou Ramony. Ramona je ženskou protiváhou Geppovho melancholického vzťahu ku kráse, ktorá skrýva smrť. Je tiež niečím, ako metaforou ducha Ríma, čo ukazuje scéna, kde Gepp sprevádza Ramonu po tajných a najkrajších palácoch Ríma plných vzácneho umenia. Ramona, oblečená v dlhom honosnom plášti s aristokratickým nádychom, nadšene vstrebáva architektonické krásy, pričom Gepp, znalý návštevník, pôsobí ako majiteľ, či vlastník. Takýto pocit nadobudol rokmi vybudovaným postavením. Zdá sa, že s Ramonou nachádza vytúžený vnútorný pokoj. Po tom, ako sa mu prizná, že trpí vážnou chorobou náhle zomiera. Gepp pri kúpe cigariet v kaviarni, kde v rádiu hrá smutná melancholická pieseň, sleduje spokojne smejúcich sa ľudí. V tom ho chyťí za ruku žena s mentálnym hendikepom. Pozrie jej do tváre a prepadne ho smútok. Pri odchode mu žena povie: „*A teraz? Kto sa o teba postará?*“ Zostáva opäť sám. Vôkol neho zomierajú ľudia mladší, ako on. Všetci ho opúšťajú. Priateľ Romano sa s ním lúči a hovorí: „*Rím ma veľmi sklamal.*“ Gepp trpí, nerozumie tomu a upadá do smutnej melanchólie. Vraví: „*Nehodím sa pre tento život, pre toto mesto.*“ Smrť vo *Velkej nádhere* slúži ako nezmeniteľný a konečný prvok reality, ktorý hlavného hrdinu podnecuje k pohľadu na život inými očami a s obnoveným vedomím jeho zmysluplnosti.¹¹⁴ *Velká nádhera* prekypuje otázkami o existencii, hľadá odpovede na večné otázky, ktoré mátaajú nejednu ľudskú dušu – naplňa ma môj život?

¹¹² KILBOURN, pozn. 16, s. 102.

¹¹³ KILBOURN, pozn. 16, s. 89.

¹¹⁴ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XXII.

Obracia sa k existenciálnej a duchovnej stránke života a snaží sa v nich hľadať odpoveď na smútok a nepokoj. Keď stretne starého priateľa – kúzelníka, žiada, aby ho nechal zmiznúť. Ten však odpovedá: „*Je to iba trik.*“ Počas filmu padne niekoľkokrát otázka, prečo Gepp nikdy nenapísal ďalšiu knihu. Väčšinou odpovedal vyhýbavo, alebo veľmi vecne. Keď však v scéne blížiacej sa koncu filmu, uvidí Gepp zavčas z rána na terase svojho bytu krdeľ odpočívajúcich plameniakov, konečne sa dozná k pravej odpovedi. Priznáva sa sestre Márii, považovanej za svätú: „*Hľadal som veľkú nádheru, ale nenašiel som ju.*“ Ramonina smrť spolu s Romanovým rozhodnutím opustiť Rím navždy, urýchlia Geppovo rozhodnutie vrátiť sa na miesto prvého stretnutia s Elisou, na skalnatý ostrov s majákom. Zdá sa, že práve tieto udalosti ho nakoniec inšpirujú k tomu, aby sa po štyridsaťročnej prestávke konečne vrátil k písaniu. Nakoniec je to však sestra Mária, ktorá presvedčí Geppa, aby sa na ostrov v Neapolskom zálive vrátil. Povie mu, že dôvod, prečo jedáva len korene, je ten, že korene sú dôležité.¹¹⁵ Návrat vynorí Geppovi spomienku na posledné stretnutie s Elisou, láskou svojho života, ktorej smrť mimo plátna na začiatku filmu iniciuje cestu vrcholiacu znovuzrozením najšťastnejšej spomienky.¹¹⁶ Finálna scéna zobrazuje flashback Geppovej spomienky na noc s Elisou pri svetle majáku. Namiesto mladého Geppa zo spomienky sa objaví paralelný Gepp, ktorý má zatvorené oči a na tvári spokojný, šťastný výraz s úsmevom na perách. Doznieva jeho nediegetický hlas: „*Vždy to takto končí. Smrťou. Ale na počiatku bol život. (...) Inde, je inde. Nestarám sa o to, čo je inde. Preto, nech začne tento román. Nakoniec, je to iba trik.*“ Kamera sa detailne približuje k jeho tvári so zatvorenými očami. Po ich otvorení uvidí Gepp usmievajúcu sa Elisou. Vtedy konečne nachádza tak hľadaný vnútorný pokoj, šťastie a skutočnú krásu.

Gepp je pre diváka akýmsi pomysleným sprievodcom prehliadky Sorrentinovej poetiky a jeho tvorby – v obrazoch, mizanscéne, scenári, či hudbe. Výraznou črtou jeho povahy je spád do melanchólie a nostalgie. Ako silne charizmatická osobnosť prechádza vnútorne existenciálnou transformáciou, kedy sa stáva, že z bujarého, no prázdneho života prejde práve k pravému zmyslu, a to zanechaním starého životného štýlu a napísaním nového románu. Napriek prvotnej pýche, ktorá sa objavuje u viacerých Sorrentinových postáv, dochádza pri každej postave k neskoršej sebareflexii, ktorá má pozitívny a výnosný výsledok v podobe cesty hľadania a znovu nájdenia seba samého.

¹¹⁵ KILBOURN, pozn. 16, s. 105.

¹¹⁶ KILBOURN, pozn. 16, s. 100.

5.5. *Oni a Silvio*

Silvio Berlusconi patrí medzi najbohatších mužov Talianska novodobej histórie. Do politiky vstúpil v roku 1993, pričom sa stal trojnásobným talianskym premiérom. Počas politickej kariéry bol známy mnohými sexuálnymi, či korupčnými škandálmi. *Oni a Silvio* je celovečerný film, ktorý však pôvodne vznikol, ako dve samostatné časti (*Oni a Silvio 1*, *Oni a Silvio 2*). Veľká časť celovečerného filmu sa odvíja v samotnej neprítomnosti hlavného protagonistu: napokon, ako naznačuje samotný názov, toto nie je film o Silviovi Berlusconim (on), ale o tých, ktorí boli svedkami jeho nástupu k moci, umožnili mu to alebo to pretrpeli (oni). Sorrentinova stratégia, na ktorú sa odvoláva už v titulnom uprednostňovaní zámen pred menami a priezviskami, má diváka znalého mnohých škandálov Berlusconiho éry podnietiť k identifikácii postáv, ktoré sa na plátne objavujú bez toho, aby boli pomenované. *Oni a Silvio* je obzvlášť prínosný pre divákov, ktorí poznajú Berlusconiho životopis, práve preto, že na plátno privádza všetkých tých mužov a ženy, ktorí získali status celebrity vďaka účasti na Berlusconiho osobných alebo politických aférach.¹¹⁷

Spočiatku divák sleduje snahu novodobého pasáka Sergia Morra, ktorý sa nazýva hľadačom talentov, dostať sa do prítomnosti a priazne Silvia Berlusconiho. Naplno investuje do vily v Sardínii, susediacej s Berlusconiho vilou, a usporadúva na nej veľkolepú párty s množstvom mladých atraktívnych ľudí podporených drogami a bez akýchkoľvek zábran užívajúcich si nahotu, sexuálne a erotické akty. Touto akciou sa snaží prilákať Berlusconiho pozornosť. Vo filme *Oni a Silvio* sa kameraman Luca Bigazzi snažil formálne vyjadriť najmä bujarý rozklad spájaný s Berlusconiho érou.¹¹⁸ Po mediálnom úniku Berlusconiho podplácania, sa jeho politická strana rozštiepuje. Konečne sa osobne spoznáva so Sergiom, ktorý mu na jeho žiadosť usporiada večierok v jeho vile s množstvom krásnych žien túžiacich spoznať samotného Berlusconiho. Veľkoleposť zhýralého pôžitku vystrieda postupný rozklad Berlusconiho mediálnej popularity. Sorrentino v tomto filme podrobne skúma mnohostrannú osobnosť magnáta počas turbulentného obdobia jeho života, keď mu zlyhalo manželstvo s Veronicou a jeho politická moc je ohrozená. Možno vidieť splietanie príbehov

¹¹⁷ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XIV.

¹¹⁸ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XV.

postáv s rôznym sociálnym zázemím, ktoré sa mu snažia buď polichotiť, alebo sa od neho dištancovať.¹¹⁹

Oni a Silvio je podľa Kilbournu zo všetkých doterajších Sorrentinových filmových a televíznych diel najviac sebarefektívnym z hľadiska obnaženia mechanizmu diváctva, tematizácie prostriedkov vlastnej produkcie a vymedzenia určitého typu diváckeho subjektu, ktorý je znepokojivo podobný subjektu rozprávania, jeho protagonistovi Berlusconi. Je to teda najlepší príklad toho, čo v Sorrentinovom diele nazýva *impegno* ako štýl.¹²⁰ Vo filme *Oni a Silvio* sa objavujú dva veľmi odlišné druhy politickosti, jeden v podobe Berlusconiho životopisného filmu a druhý z hľadiska jeho angažovanosti v politike rodu a rodových identít a reprezentácie žien. Obsahuje povahu a funkciu politického filmu, kde sa eticko-politické *impegno* prejavuje v zosilnenom nadnárodnom štýle.¹²¹ Kritici označili tento film za najviac mizogýnnym v dovtedajšej Sorrentinovej tvorbe. Podľa Kilbournu je vo filme zachovávaná vizuálno-ideologická štruktúra toho, čomu sa zvyklo nazývať mužským pohľadom. Na druhej strane však film posilňuje vplyv *impegno* tým, že stále ťažšie znáša tento trvalý mužský pohľad. Vo filme sa často objavuje druh psychoanalyticky založeného čítania ženy, ako objektu vizuálnej rozkoše, uvedený filmovou teoretičkou Laurou Mulvey. Mimo-filmový, eticko-politický dosah a komplexný prístup tohto filmu je najmä v ére hnutia *#MeToo* o to výraznejší, čo vysvetľuje silnú kritiku prítomnosti sexismu.¹²² Film bol tiež ostro kritizovaný za absenciu politickej dialektiky, prílišnú humanizáciu Berlusconiho a za estetizované a zvodné zobrazenie jeho dvora.¹²³

Filmové stvárnenie politikovho života a samotný film, je (viac-menej) úplným výmyslom. Film ponúka aktuálnu analýzu prílišnej túžby po moci.¹²⁴ Toni Servillo o tomto diele tvrdí: „(...) nie je (to) životopisný film. Je to symbolický film o tom, čo sa dlhé roky dialo v Taliansku, kde sme namiesto politickej arény tvorenej ideami a snami, okolo ktorých sa buduje spoločenstvo, mali program diktovaný ilúziami. Takže ste nemali politické idey. Nahradila ich koncepcia predstavenia, šou, exhibície.“¹²⁵ Sorrentino o pocitoch a inšpirácii pri tvorbe scenára povedal: „Nezaujímali ma známe aspekty o Berlusconi, ale fakty o ňom, ktoré neboli veľmi známe. (...) Ďalším prístupom bolo vysvetľovanie emócií tohto muža, ktorý, ako

¹¹⁹ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XIX.

¹²⁰ KILBOURN, pozn. 16, s. 158.

¹²¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 152.

¹²² KILBOURN, pozn. 16, s. 162.

¹²³ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. 180.

¹²⁴ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. XIX.

¹²⁵ BARLOW, pozn. 42.

predpokladám, má vo zvyku podávať o sebe presladený portrét. Je veľmi narcistický, veľmi pozitívny. Všetko, čo dosiahol, je skvelé a úžasné, ale nemôže to byť pravda. Chcel som teda nahliadnuť za túto clonu úspechu a radosti a pochopiť bolesť a ťažkosti, ktoré v sebe ukrýval.¹²⁶ *Oni a Silvio* vychádza v čase, keď je Berlusconiho strana *Forza Italia* odsúdená takmer na bezvýznamnosť a jej líder fyzicky aj psychicky chátra. Film akoby parodoval inscenovanie tohto úpadku. Sústreďuje sa na úpadok Berlusconiho osobného a verejného života v rokoch 2006 - 2010. Možno vidieť reprezentačné centrum seba-reflexívnej narácie súkromného a "zakázaného", ktorá poskytuje naratívny kľúč na skúmanie ľudských a groteskných aspektov Berlusconiho, ako aj "berlusconizmu" a jeho masiek, či antropológie.¹²⁷

5.5.1. Silvio Berlusconi

Oni a Silvio predstavuje vrchol, dokonca až zbožštenie hlavnej postavy, ako sorrentínskeho subjektu, v osobe Silvia Berlusconiho. Vo filme dokonca zaznie z úst jednej z postáv: „*S tým morom (v pozadí) mi (Silvio) pripadá ako grécky boh.*“ V hereckom podaní Toniho Servilla je divák konfrontovaný s maskulínnym protagonistom spojeným s nemorálnymi škandálmi, ktorého záverečné žalostné momenty v živote vzbudia v malom percente divákov pocit empatie, nehovoriac o súcite alebo inej eticky pozitívnej emocionálnej reakcii. Tento rozporuplný účinok sa dosahuje prostredníctvom špecifických formálnych stratégií, ktoré sú rozpoznateľné ako štylistické postupy a techniky tvoriace sorrentínsky štýl. Preto keď sa filmové scény prikláňajú k zdanlivo sympatickému zobrazeniu, je potrebné vyvážiť zvláštne spasiteľný záver s väčšinou predchádzajúcich scén, v ktorých sa Berlusconiho osobná odsúdenia-hodnosť implicitne a explicitne porovnáva so stavom súčasnej talianskej spoločnosti. *Oni a Silvio* teda pokračuje, rozširuje a komplikuje – niekedy až frustrujúco – hlavné témy a problémy z predchádzajúcich Sorrentinových filmov – moc, vplyv, nadradenosť, manipulácia, vysoké sociálne, či politické postavenie.¹²⁸

¹²⁶ BARLOW, pozn. 42.

¹²⁷ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. 179-180.

¹²⁸ KILBOURN, pozn. 16, s. 152.

Dlhý čas predtým, než hlavná postava Berlusconiho vstúpi na plátno, ktorému nakoniec v druhej polovici filmu aj bude dominovať, je jeho prítomnosť presiaknutá prostredníctvom alegorických náznakov: telefonáty oznamujúce veľké "ON" objavujúce sa na displejoch mobilných telefónov ostatných postáv, či vytetovaná Berlusconiho tvár na tele prostitútky. Toto oneskorenie alebo vyčkание s odhalením skutočného protagonistu je nevyhnutné, keďže začiatok filmu slúži na stanovenie formálno-štylistických parametrov seba-reflexívnej kritiky Talianska, vytvoreného z obrazu Berlusconiho mediálnej politiky.¹²⁹ Keď sa napokon ukáže Berlusconiho postava, je nečakane oblečená do kostýmu brušnej tanečnice s výrazným líčením, aby potešil svoju apatickú manželku. Berlusconi je postava medzinárodne známeho politika, ktorý zastáva status celebrity. Jeho narcistická povaha sa odzrkadľuje v tmavo zafarbených čiernych vlasoch, výbere kvalitného oblečenia, dokonalej manikúre a neustále strojenom úsmevu na tvári, rovnako ako v prehnanej artikulácii. Nadmerné usmievanie sa Berlusconiho komentuje Servillo takto: „Hrať Berlusconiho bez úsmevu, je ako hrať Churchilla bez škótskej v ruke alebo Gándhího, ktorý nechodí bosý, ale má obuté topánky.“¹³⁰ Neprirodzený a umelý zjav ukazuje aj botoxom vyhladená tvár a prehnané opálenie, pravdepodobne spôsobené návštevou solária. Vďaka tomuto dokonalému líčeniu a kostýmovým dizajnom dosiahol Servillo dôveryhodné napodobenie Berlusconiho reálneho zjavu.

S obrovským mocenským a vplyvným dosahom je spojené Berlusconiho majstrovstvo v manipulácii. Ukazuje to scéna, kde sa Berlusconi zhovára so svojim vnukom a omylom pri tom šliape do zvieracieho výkalu. Zaryto tvrdí, že to bola iba hlina podobajúca sa na výkal. „Pravda je len výsledok tónu a presvedčenia, s ktorými ju tvrdíme. (...) Dôležité je iba to, že si mi uveril,“ vysvetľuje s výrazom populistického politika vnukovi. Svoju politiku zameriava výhradne na sympatie voličov. Vplyv uplatňuje priamo a imperatívne. Populárnemu spevákovi hovorí: „Tvoja kariéra som ja,“ a talentovaného futbalistu sa snaží podplatiť a presvedčiť, aby podpísal kontrakt s jeho tímom AC Miláno. Automaticky počíta s tým, že všetko, čo chce si dokázať aj kúpiť, získať manipuláciou, či iným spôsobom vymôcť. S výrazným odporom sa však stretáva u svojej manželky, ktorá zachováva chladný a odmeraný postoj. Hovorí: „Môžeš ošialiť Talianov, ale mňa nie. Ja ťa poznám 26 rokov.“ Za maskou milovaného mnohými, či mocného, nekompromisného a ctižiadostivého podnikateľa sa avšak skrýva len starý muž, ktorý má strach byť sám so sebou.

¹²⁹ KILBOURN, pozn. 16, s. 153.

¹³⁰ BARLOW, pozn. 42.

Manželka Veronica o ňom hovorí: „*Môj manžel nie je rád sám. A len málokedy chce byť vo dvojici.*“ Senátor, ktorého chcel Berlusconi presvedčiť k prechodu na jeho politickú stranu povedal: „*Na vrcholných summitoch sa tvárite ako pán domu, robíte vtipy a šaškujete, len preto, že máte obrovský komplex menejcennosti.*“

Berlusconi sa stále snaží, aby na prvý pohľad pôsobil a vyzeral uvoľnený, šťastný a vždy nad vecou. Chce pôsobiť mlado a neviazane. Miluje pozornosť, obzvlášť od mladých pekných žien. Scény zobrazujú ich túžbu spoznať a priblížiť sa Berlusconiemu. Pridať sa do jeho "háremu" vyznačeného náhrdelníkom v tvare motýľa. Keď si na večierku poriadanom Sergiom Morrom vyberie z davu dievčat dvadsať ročnú Stellu, ktorá upútala jeho pozornosť prvotným odmietnutím, s túžbou dobývania sa vydá za ňou. Snaží sa ju zviest' lichôtkami a zaužívaným úsmevom. Ona je však úprimne kritická, keď mu hovorí, že má dych starého človeka: „*(...) Ste trápny, keď mi lichotíte, aj keď sa mi ospravedľujete. Je to trápne, ako ste si vyzul topánky a sadol si s prekríženými nohami na posteľ, akože ste mladý. Celé je to trápne, (...) a smutné.*“ Podobné slová mu neskôr hovorí aj manželka: „*Si trápny a na smiech. Si chorý človek. Nie preto, že máš rád ženy, ale preto, že si mohol a nevykonal niečo lepšie.*“ Práve táto charakterová vada – patetickosť – je v spojitosti s pátosom, ktorý určuje pasivitu a zaručuje Berlusconiemu cnosť melodramatickej obeť.¹³¹ Na základe toho môže u diváka dôjsť k sympatii s Berlusconiem, ktorý je však v zásade typicky nemorálnou postavou. Telá, prostredia a postavy stelesňujú v Berlusconiho prípade katastrofu starnutia a impotencie v symbolických interakciách režimu výmeny moci za intímny styk, a naopak.¹³² Po otvorenej hádke, počas ktorej Berlusconiho manželka popisala vývoj jeho moci na základe podvodov a lží, ho opúšťa. Jeho politická strana mu, ako premiérovi, nedovolí vládnuť a súdy ho vyšetrujú za sexuálne a korupčné škandály. Všetky tieto udalosti sa naraz spojili a vytvorili jeden veľký nezdar. Na Berlusconiho preto dolieha smútok a upadá do melanchólie: „*Mal som veľké sny, stali sa z nich nočné mory.*“

Berlusconi, silne maskulínny a narcistický vodca, zostáva na konci filmu sám. Scéna, kde stlačí gombík, ktorý spustí umelú napodobeninu malej sopky, predstavuje vybudované impérium, ktoré v konečnom dôsledku vždy fungovalo len pre sebecké potešenie jeho ega. Toni Servillo dokázal svojim herectvom vzbudiť kontrastné emócie sympatie k obyčajnej ľudskosti hlavnej postavy a zároveň znechutenie zo sexuálnych a mocenských praktík. Táto kritizovaná humanizácia Berlusconiho postavy je výsledkom Sorrentinovho zámeru

¹³¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 172.

¹³² MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. 179.

o vytvorenie symbolického, nie politického filmu, ako portrét mocnára. Vďaka paródii Berlusconiho karikatúrnej kariéry je až tragikomicky odhalená fraška mediálne populárnej politickej celebrity a mocného podnikateľa, ktorý sa márne snaží nestarnúť.

5.6. *Boží ruka*

Boží ruka je v Sorrentinovi najčerstvejší film, kde do jednej z ústredných postáv obsadzuje svojho dvorného herca Toniho Servilla. Tento film je čiastočne autobiografickým dielom a nesie autobiografické prvky, kde Sorrentino reflektuje náhlu smrť svojich rodičov, ktorá sa udiala, keď bol ešte mladým chlapcom. Vo filme dochádza k zinscenovaniu scény, ktorá je pravdepodobne jednou z najnáročnejších vôbec, a o ktorej by mohol uvažovať len máloktorý filmový tvorca: rekonštrukcia smrti vlastných rodičov. Spočiatku to vyzerá ako obraz domácej spokojnosti. Sorrentinovi fiktívni rodičia (Servillo v roli otca) si užívajú večer na pohovke pri krbe vo svojom novom dovolenkovom dome pri Neapole. Začnú sa cítiť unavení a pokojne zaspávajú v náručí. Neskôr divák z postupujúceho deja zisťuje, že sa otrávil výparmi oxidu uhľnatého z pokazeného vykurovacieho systému. Šestnásťročný Sorrentino s nimi v tú noc nebol. Otec mu kúpil lístok, aby videl svoj futbalový tím Neapol a jeho senzačnú novú hviezdu: Diega Maradonu.¹³³ Maradona bol pre neho vždy obrovským vzorom, pričom ho obdivoval skoro, ako svätca. Nielen Sorrentino, ale celý Neapol ho tak vnímal: futbalového boha zoslaného, aby zachránil ich tím.¹³⁴ Mnohí z rodiny mu hovorili, že vďaka Maradonovi prežil, a že zachránil mu život. Rovnako ako vo filme sa Sorrentino dozvedel, čo sa stalo, až po zápase, keď už boli jeho rodičia mŕtvi. „Keď som išiel do nemocnice, uvedomil som si, že sa deje niečo, čo je najdôležitejšie v mojom živote. Pamätám si všetko, čo sa stalo.“¹³⁵

Pre Sorrentinove postavy je typická osamelosť, melancholickosť, istý druh smútku. Tentoraz je izolovaným mužom sám Sorrentino, alebo aspoň jeho alter ego Fabietto, ktorého hrá Filippo Scotti. „Je to moja povaha. Radšej som sám. Je to pravda: osamelosť a melanchólia sú dve moje vlastnosti, ktoré mám tendenciu vkladať aj do svojich postáv“, hovorí o sebe sám autor. Spočiatku film odráža odľahčený príbeh o dospievaní. Stretávame

¹³³ ROSE, pozn. 9.

¹³⁴ V roku 1987 doviedol Maradona neapolský futbalový tím k prvému ligovému titulu.

¹³⁵ ROSE, pozn. 9.

sa s Fabiettovou pestrou rodinou: s rodičmi (ktorí sú napriek niekoľkým zásadným poruchám blažene zamilovaní), s chladnejším starším bratom, s prakticky neprítomnou sestrou (počas filmu sa nikdy neukáže, vždy je zavretá v kúpeľni) a s mnohými ostatnými členmi rodiny zo širšieho okruhu. Špeciálnu pozornosť venuje svojej tete Patrizii, trpiacej psychickými problémami, ktorá je nespútaným objektom Fabiettovho pubertálneho túženia. Mladý Fabietto (Sorrentino) sa nevyhnutne rozhodne, že chce byť filmárom, hoci videl len tri, či štyri filmy. Osudovým sa mu stane stretnutie s miestnym filmárom Antoniom, ktorý Sorrentina zamestnal a bol mu mentorom aj v skutočnom živote.¹³⁶

Dej *Boží ruky* sa odohráva v Sorrentinovom rodnom Neapole a niektoré scény sú vsadené do autentických miest jeho života: rodná štvrť a sídlisko, kde býval, či miesta, kam chodieval s kamarátmi. Námet na tento film mal Sorrentino premyslený 10 rokov, no kvôli citlivosti a intímnosti danej témy sa k jeho zrealizovaniu odhodlal až neskôr v roku 2021. Rolu vlastného otca sa jednoznačne rozhodol venovať Tonymu Servillovi pre ich dlhoročné priateľstvo a vzájomné porozumenie po tvorivej aj osobnej stránke. V jednom rozhovore o vzťahu s ním povedal: „V ťažkých chvíľach môjho života, keď som ho požiadal o radu, pomohol mi tak, ako by to urobil otec (...).“¹³⁷

5.6.1. Saverio Schisa

Toni Servillo, ako vedľajšia postava filmu *Boží ruka* stvárnil otca Sorrentinovho alter ega Fabietta, ako milujúci a zábavný rodič. Zo všetkých spoločných Servillových a Sorrentinových filmov, je tu Servillo po prvýkrát zobrazený vo svojej prirodzenej civilnej podobe. Nemá žiadne špeciálne líčenie, či upravený telesný zjav, ako tomu bolo v predošlých Sorrentinových filmoch. Nosí oblečenie jemu príhodné danej situácii. Do práce chodí, ako úctyhodný bankár v obleku, doma a v kruhu rodiny má oblečenú letnú ležérnu košeľu a sandále. Zvykne fajčiť fajku, ktorá mu dodáva imidž pohodového a uvoľneného staršieho človeka. Prvotná scéna, kde idú Fabietto spolu s matkou a otcom na skútri, osvetlenou nočnou cestou neapolského mesta, ukazuje rodinnú harmóniu v podobe vtipov, smiechu a vzájomnej blízkosti. Vo filme je predstavené bežné rodinné fungovanie, kedy Saverio – otec rodiny –

¹³⁶ ROSE, pozn. 9.

¹³⁷ GADESCHI, pozn. 1.

ráno budí deti do školy a neskôr odchádza do práce. Saverio sa väčšinou milo usmieva, čo predstavuje dobrotu, ktorá vyžaruje z jeho mimiky a gest. Rád vtipkuje: „*To je barónka Focale? Vyzerá ako Ján Pavol II.*“, pričom zabáva Fabietta a vytvára tak vrelosť a lásku v ich vzťahu. Láska sa zdá byť dokonalá aj medzi manželmi, ktorí sa vždy pred odchodom pobozkajú a zachovávajú svoje zvyky, kedy na seba zapískajú melódiu, symbolizujúcu ešte ich zamilovanie z mladosti. Saveriov blízky vzťah so synom ukazujú aj tiché zábavné komentáre na účet príbuzných: „*Vieš, čo robí? Vždy nechá veterinárnu kliniku prejsť inšpekciou. Na oplátku dostáva melóny a šampanské*“, či objatie okolo ramien.

Dokonalý obraz otca sa však naštrbí, keď Fabietto zisťuje o Saveriovej milenke a neskôr aj o nemanželskom dieťati. Bezchybný vzťah oboch rodičov ukazuje skutočnosti, ktoré Fabietta nútia dospievať a vidieť predtým skryté problémy dospelých. Saverio mu dáva otcovské rady spojené so spoločenským a intímnym životom. O prvom intímnom zblížení s dievčaťom mu hovorí: „*Daj na moju radu. Prvýkrát ber čokoľvek, čo sa ti pomúkne. Kludne aj úplne škaredú. Hlavne si proste svoje prvýkrát nejako odbi.*“ Ako darček na narodeniny mu venuje lístok na futbalový zápas s Maradonom, ktorého Fabietto absolútne zbožňuje. V jeden moment vezme Saverio po práci Fabietta do mesta a nostalgicky spomína na svoju mladosť. Rozpráva mu, ako prvýkrát uvidel jeho matku: „*Bežala do proti-bombového úkrytu. Meškala, mala strach. Bola mladá a krásna.*“ Jeho výraz je smutný, pretože ho trápi hádka, kvôli ktorej sa nerozprávajú. Neskôr manželke zavolá a zapíska do telefónu ich zamilovanú melódiu a udobria sa.

Všadeprítomný duch Maradonu v zmysle neapolského hrdinu sa vo filme objavuje viackrát a zohráva pri tom dôležitú úlohu. Keď spoločne s rodinou a susedmi sleduje rodina Schisa Maradonov zápas, Saverio je vo vytržení rovnako, ako ostatní okolo neho. Po víťaznom góle sa nesmierne raduje, pričom sa prechádza po balkóne, radostne a nahlas kričí okolo seba a svižne pri tom gestikuluje smerom do okolitých balkónov ostatných susedov. Je rovnako zarytým fanúšikom, ako skoro celý Neapol. Počas zápasu je detailným priblížením kamery vidieť, ako sa Saverio drží za ruku s manželkou, čo naznačuje opätovné utuženie ich vzťahu.

Osudová chvíľa nastáva, keď manželia odídu na ich novú horskú chatu, kde Fabietto nešiel, pretože dostal lístky na Maradonov zápas. Manželka sedia v tichosti na gauči pri praskajúcom ohni v krbe. Saverio číta knihu a manželka vedľa neho pletie z vlny. Je to obraz klasického manželského páru odpočívajúceho bok po boku večer pred spaním. Saverio na chvíľu vstane, aby prehrabal uhasínajúce drevo. Vráti sa ku manželke a po krátkom čase začne mierne kašľať, pričom mu náhle unavene padne hlava a opäť sa nadvihne.

Žena si unavene položí hlavu na jeho rameno. On pod ťažobou únavy so zavretými očami sklopí hlavu. Naposledy jej odpovie na ich ikonické melodické pískanie. Obaja zaspia a pre otrávenie oxidom uhoľnatým sa už nezobudia. Touto scénou, a teda smrťou Saveria, končí prítomnosť Toniho Servilla vo filme *Boží ruka*, kde sa neskôr venuje pozornosť najmä hlavnej postave Fabiellovi vyrovnávajúcemu sa s nečakaným osudom.

Keďže je *Boží ruka* jediný zo Sorrentinových filmov, kde sa Servillo objavuje v úlohe vedľajšej postavy, je mu venovaný menší realizačný priestor. Napriek tomu však jednoduchá úloha milujúceho otca s vlastnými chybami splnila svoj účel obrazu pozitívnej postavy a vzbudzuje sympatie. Saveriov charakter je vytvorený na základe skutočnej osoby, Sorrentinovho otca, ktorý vznikol z jeho spomienok a pocitov. Volené gestá, mimika, či celkové správanie a prejav vierohodne zobrazujú typickú neapolskú rodinu so všetkými jej všednosťami okolo nej, ktoré sú výstižné pre strednú vrstvu 80. rokov.

6. ZÁVER

Väčšina Sorrentinových mužských protagonistov má identitu založenú na problematickom, až trpko-sladkom vzťahu k svojej minulosti. Tieto diela si udržiavajú a sú udržiavané zdanlivo ironicky kritickými pohľadmi na svoju tému, rovnako aj na fiktívne svety a napokon aj na svet mimo fikcie.¹³⁸ Charaktery Servillových postáv majú určité spoločné znaky, ktoré Sorrentino vkladá do svojich postáv: osamelosť, náchylnosť k nostalgii a melanchólii, osobnostný status prepojený s mocou a vplyvom. Nad všetkými týmito vlastnosťami sa vznášajú rozdielne odtiene maskulinity. Belosi, muži, heterosexuáli, Európania určitého veku alebo generácie – predstavujú rovnaké markantné maskulínne znaky, ktorými sa vyznačujú všetky analyzované postavy.

U postáv Tonyho Pisapii a Silvia Berlusconiho sa jednalo o prehnajú až nebezpečnú maskulinitu spojenú s povýšenectvom a skoro až násilným správaním. Sorrentinove postavy sú však častokrát v určitých momentoch naopak veľmi zraniteľné, ba dokonca až hanblivé. Najutiahnutejším zo všetkých postáv je Titto Di Girolamo, ktorý sa dlhé roky nedokázal prihovoriť žene, ktorá sa mu páčila a jeho spoločenský život bol aj práve pre to príkry a jednotvárný. Andreotti bol do určitej miery taktiež uzavretým introvertom, ktorý nevyhľadával hlučnosť a dav. Gepp Gambardella bol na jednej strane charizmatickým extrovertom, no na druhej zase tichým samotárom. Servillo porovnáva Andreottiho a Geppu takto: „Andreotti bol stvárnený ako veľmi chladný stroj; symbol osamelosti a tajomstva nemožnosti uchopiť moc. Bol takouto silnou postavou, zatiaľ čo Gepp je niekto, koho by sme mohli nazvať cynickým a sentimentálnym. Cynickým sa stáva vtedy, keď ho sentiment privedie na pokraj slz.“¹³⁹ Saverio Schisa nie je výrazným macho typom, ako, napríklad, Berlusconi, či Pisapio, za to sa však zdá byť rodeným zabávačom, obľúbencom spoločnosti, rovnako ako dvaja spomínaní protagonisti a taktiež aj samotný Gepp Gambardella.

Sorrentinova fascinácia nenormatívnymi identitami, ktorých funkcia na plátne je miestom radikálnej inakosti, napokon slúži na to, aby vrhla ešte ostrejšie, ironickejšie svetlo na mužský subjekt v centre každého príbehu.¹⁴⁰ Využíva rovnaké objektívne koreláty, pričom tým najvýraznejším sú cigareta, či fajka. Väčšina postáv, až na Andreottiho, sú tuhí a pravidelní fajčiari. Cigareta predstavuje symbol voľnosti, zábavy, uvoľnenia,

¹³⁸ KILBOURN, pozn. 16, s. 178.

¹³⁹ BARLOW, pozn. 42.

¹⁴⁰ MARIANI, LAVIOSA, pozn. 17, s. 139.

ale vo svojej podstate aj čas, ktorý protagonista strávi hlbším zamýšľaním sa nad dôležitými otázkami, ktoré sú prepojené s rôznymi životnými štýlmi postáv. Geppa aj Titta, napríklad, možno v scénach vidieť ako neprítomne sedia, poťahujúc si z cigarety, pričom môžeme skrz voice-over počuť ich slová a myšlienky. Počas tohto rozjímania pomaly vyfukujú cigaretový dym. Naopak veľkolepé príchody Geppa vo *Velká nádhera* a Tonyho Pisapia v *Přebytečný člověk* na rozbehnutú párty, kde obaja so širokým úsmevom držia cigaretu medzi zubami, sú vďaka mizanscéne a Servillovému hereckému prejavu skutočne veľmi podobnými.

Osudy postáv dospievajú k analogickým stretom. Podobne ako Tony Pisapio vraždou, aj Titta Di Girolamo vykonáva v mene slobody "veľkolepý čin" krádeže a vraždy, ktorého úmysel bol z finančnej záchrany, v prospech neznámych ľudí a takýmto spôsobom sa pritom vzdáva svojho vlastného života.¹⁴¹ V Sorrentinovom kánone je tiež prototypom konštitučne melancholického mužského subjektu, ktorý buď podľahne svojmu smútku, alebo ho v lepšom prípade prekoná, často vďaka (nevedomému) zásahu ženy.¹⁴² Napriek mnohej kritike o reprezentácii žien v Sorrentinových filmoch, hrajú ženské postavy veľmi dôležitú úlohu buď vo formovaní hlavných mužských protagonistov, alebo v ich existenciálnej podpore. U Tonyho Pisapie je to matka, ku ktorej ako takmer k jedinej – žene – najviac prechováva rešpekt a úctu. Pre Titta Di Girolama je to nakoniec nenaplnená láska k Sofii, ktorá ho vytrhne z rutinej nudy a nezmyselnosti života. Giulio Andreotti má najväčšiu oporu v manželke, ktorá s ním zostáva až dokonca napriek prepuknutým škandálom a nesplnenému kariérenému postupu. Pre Geppa Gambardellu je to najmä fyzicky neprítomná prvá láska Elisa, vďaka ktorej sa diali najväčšie zmeny v jeho živote, rovnako ako aj konečné znovuobjavenie seba samého. U Silvia Berlusconiho je to najmenej jednoznačné, keďže jeho vzťah k ženám je prevažne sexuálny, avšak značne sa snaží získať svoju manželku, po ktorej odchode upadá do samoty a melanchólie. Rovnako aj pre postavu Saveria Schisi je manželka dominantnou partnerkou.

Politické a osobné portréty filmov *Božský* a *Oni a Silvio* predstavujú výrazných talianskych premiérov spojených s verejne známymi škandálmi. Obe postavy sú nositeľmi osobitých a zreteľných kostýmov a líčenia, v podobe Andreottiho sklopených uší, či umelého hrbu alebo Berlusconiho tmavých vlasov a opálenia. Vo filmoch je predstavené fungovanie

¹⁴¹ KILBOURN, pozn. 16, s. 26.

¹⁴² KILBOURN, pozn. 16, s. 3.

ich vplyvu a moci, v čom Sorrentino nachádza a karikatúrne zobrazuje určitú genialitu a výnimočnosť.

Servillov charizmatický úsmev je typickým mimickým znakom, ktorý zdanlivo prepája medzi sebou všetky postavy. Prítomnosť spomínaného neapolizmu sa prejavuje v jeho temperamente a celkovej hereckej akcii, čo možno vidieť v mnohých gestách, či rečových prejavoch. Najväčšie lokálne a najmä medzinárodné ohlasy získali práve tie Sorrentinove filmy, kde sa v hereckej úlohe objavil Toni Servillo. Spojením Sorrentinovo režijno-scenáristického štýlu so Servillovým herectvom vznikli spoločensky výrazné, esteticky krásne, hlboké a zábavné diela. Ich vzájomná spolupráca, prepojená s osobným priateľstvom, dopomohli ku vzniku a originalite filmov analyzovaných v tejto práci.

V danej práci som sa zamerala predovšetkým na stvárnenie daných postáv, uchopenie charakterov každej jednej postavy a jej detailným adaptovaním Toniho Servilla. Zamerala som sa taktiež na vonkajšie a vnútorné charakteristiky týchto postáv, ktoré sú v prvom rade muži v pokročilom veku a aj napriek rozdielnym osudom ich spája podobný stav existenciálnej krízy, čo sa prejavuje skrz melanchóliu, apatiu a silný pocit nostalgie, pričom tieto postavy hľadajú určitú entitu či podstatu života a sveta, ktorá by ich dokázala uspokojiť. Typická archetypálna postava Sorrentinových filmov sa pri hľadaní samého seba pokúša vytvoriť zmysel z konfliktu medzi svojou reálnou a pominuteľnou identitou. Mizanscéna celej Sorrentinovej poetiky sa zhoduje s cestou jeho postáv prechádzajúcich od nihilizmu ku stavu podobnom určitému znovuzrodeniu. Dochádza tiež ku značnému kontrastu medzi týmito protagonistami, kedy týchto šesť postáv možno rozdeliť na dve skupiny: buď vplyvných introvertov alebo silno kontrastných mocných extrovertov. Obe skupiny však spája výrazná maskulinita zakorenená v samotných charakteroch postáv, ktorá sa prejavuje predovšetkým v ich konaní, činoch, myšlienkach, názoroch a postojoch.

Na základe podrobného preštudovania festivalových a novinárskych rozhovorov a článkov o Sorrentinovej a Servillovej tvorbe som došla k záveru o ich spoločnom tvorivom procese, ktorý obohacuje ich spoločná synchronicita. Ich vzájomný vplyv dokazuje práve analógia postáv odzrkadlená aj v Sorrentinovej literárnej postave Tonyho Pagodu, ktorý vznikol na základe inšpirácie samotného Servillovho herectva a jeho charizmy. Konkrétne filmové postavy som podrobila neoformalistickej analýze D. Bordwella a K. Thompson a taktiež analýze štruktúry filmovej postavy podľa Richarda Dyer, kde som sa venovala skúmaniu najmä vzhľadu, reči postavy, giest, mimiky, či celkového prejavu, rovnako aj skúmaniu objektívnych korelátov a vzťahu Servillovej postavy s mizanscénou. Tieto postavy

sú osobité práve pre výrazné charakterové znaky, osobnostné črty a hereckú performanciu, ktoré sú prepracované do najmenších detailov. Tvorivá dvojica Paola Sorrentina a Toniho Servilla spolu vytvorili provokatívne a rezonujúce diela. Počas 20 rokov ich spolupráca aj naďalej pokračuje, čo dokazuje aj nedávna premiéra filmu *Boží ruka*, ktorého analýze som sa venovala medzi poslednými. Možno teda očakávať ďalšie diela, ktoré budú buď nadväzovať na ich doterajší typický tvorivý štýl v spojení týchto dvoch umelcov alebo ich tvorba prinesie odlišné a nové charaktery či témy.

ZOZNAM PRAMEŇOV A LITERATÚRY

Pramene

1. *Boží ruka* [film]. Réžia: Paolo Sorrentino. Taliansko, 2001.
2. *Božský* [film]. Réžia: Paolo Sorrentino. Taliansko, 2008.
3. BARLOW, Helen. The Great Beauty: Toni Servillo interview. *SBS* [online]. 22.12.2020 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://www.sbs.com.au/movies/article/2013/10/02/great-beauty-toni-servillo-interview?cid=inbody:paolo-sorrentino-and-toni-servillo-take-on-silvio-berlusconi-in-loro>
4. DE LUCA, Alessandra. È stata la mano di Dio, intervista a Paolo Sorrentino. *Ciak* [online]. 24.11.2021 [cit. 2022-04-02]. Dostupné z: <https://www.ciakmagazine.it/news/incontri/e-stata-la-mano-di-dio-intervista-a-paolo-sorrentino/>
5. ELKANN, Alain. Paolo Sorrentino. *Alain Elkann Interviews* [online]. 15.3.2017 [cit. 2022-01-04]. Dostupné z: <https://www.alainelkanninterviews.com/paolo-sorrentino/>
6. *Interview with Academy Award winner Paolo Sorrentino* [video]. BFI London Film Festival. YouTube. 2015. Dostupné z: <https://youtu.be/DetZNqkGK0I>
7. *Las consecuencias del amor (Le conseguenze dell'amore, Paolo Sorrentino, 2004). Entrevista a Paolo Sorrentino y Toni Servillo* [video]. YouTube. Dostupné z: <https://youtu.be/Nrj-HVAXoL8>
8. *LORO Cast and Crew Q&A* [video]. TIFF. YouTube. 2018. Dostupné z: <https://youtu.be/Ap4Y-Wwa6bI>
9. *Následky lásky* [film]. Réžia: Paolo Sorrentino. Taliansko, 2004.
10. *Oni a Silvio* [film]. Réžia: Paolo Sorrentino. Taliansko, 2018.
11. *Paolo Sorrentino - FUTURA FESTIVAL 2013* [video]. Futura Festival. YouTube. 2019. Dostupné z: <https://youtu.be/xWD1ANi9Gnc>

12. *Přebytečný člověk* [film]. Réžia: Paolo Sorrentino. Taliansko, 2001.
13. ROSE, Steve. Paolo Sorrentino: 'Let's say that almost everything is true': Interview. *The Guardian: Culture* [online]. 3.12.2021 [cit. 2022-01-03]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2021/dec/03/paolo-sorrentino-lets-say-that-almost-everything-is-true>
14. *The Hand of God: Through the Eyes of Sorrentino* [film]. Netflix, 2021.
15. SORRENTINO, Paolo. *Tony Pagoda a jeho přátelé*. Czech edition. dybbuk, 2021, 152 s. ISBN 978-80-7438-256-7.
16. *Velká nádhera* [film]. Réžia: Paolo Sorrentino. Taliansko, 2013.
17. Venezia 78, Leone d'Argento a Paolo Sorrentino. In: Youtube [online]. 11.09.2021 [cit.2022-04-01]. Dostupné z: <https://youtu.be/vCPTYoX975M>. Kanál uživateľa [HyperBros.com](https://www.youtube.com/channel/UC...)

Literatúra

1. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu*. Praha: AMU, 2011, 159-221. ISBN 978-80-7331-217-6.
2. CELLI, Carlo a Marga COTTINO-JONES. *Italian and Italian American Studies*. II. title. USA: Palgrave Macmillan, 2007, 234 s. ISBN: 1-4039-7565-5.
3. DYER, Richard. *Stars*. New ed. London: British Film Institute, 1998, 217 s. ISBN 08-517-0643-6.
4. GADESCHI, Elena Fausta. La bellissima amicizia tra Paolo Sorrentino e Toni Servillo: Ovvero come un uomo "antipatico" e un ragazzo "allampanato" si trovarono a lavorare insieme sul set. *Elle* [online]. 27.12.2021 [cit. 2022-01-03]. Dostupné z: <https://www.elle.com/it/showbiz/cinema/a38611618/paolo-sorrentino-toni-servillo-amicizia/>

5. JOHNSON, Rachel Jacqueline. *The Ideology of Film Festivals : A Psychoanalysis of European A Festivals' Representation of Italian Cinema, 2000-2017* [online]. England [cit. 2022-01-30]. Akademická publikácia. The University of Leeds, 2019, 385 s. Dostupné z: https://etheses.whiterose.ac.uk/25486/3/FINAL-FINAL-PRINTED%26BOUND_RJohnson_2019_The%20Ideology%20of%20Film%20Festivals-A%20Psychoanalysis%20of%20European%20A%20Festivals%27%20Awarding%20and%20Representation%20of%20Italian%20Cinema%202000-2017.pdf

6. KILBOURN, Russel J.A. *The cinema of Paolo Sorrentino : commitent to sytle*. Columbia: Columbia University Press, 2020, 234 s. ISBN: 9780231189934

7. KRAUS, Josef. Neoformalistická analýza narativní struktury filmu *Velká nádhera* (*La grande bellezza*, 2013) [online]. Olomouc, 2015 [cit. 2022-01-31]. Bakalárska práca. Univerzita Palackého v Olomouci, Philosophical Faculty. Vedúci práce doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D. Dostupné z: <https://theses.cz/id/nqi2xk/>

8. KRAUS, Josef. Poetika narativních filmů Paola Sorrentina [online]. Olomouc, 2017 [cit. 2022-01-31]. Diplomová práca. Univerzita Palackého v Olomouci, Faculty of Arts. Vedúci práce doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D. Dostupné z: <https://theses.cz/id/u6623t/>

9. LEOTTA, Alfio. Do Not Underestimate the Consequences of Love: the Representation of the New Mafia in Contemporary Italian Cinema. *Italica: Vol. 88, No. 2* [online]. American Association of Teachers of Italian, 2011, 286-296 s. Dostupné z: <https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.upol.cz%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/23070839&site=jstor>

10. MARIANI, Annachiara, LAVIOSA, Flavia, ed. *Paolo Sorrentinos Cinema and Television*. Ingram Publisher Services UK- Academic, 2021, 272 s. ISBN: 978-1-78938-376-8.

11. MAUTONE, Antonello. Toni Servillo: Biography. *IMDb* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0785842/bio?ref=nm_ov_bio_sm
12. NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. California: University of California Press, 1988, 308 s. ISBN: 978-0-520-07194-0.
13. ROONEY, David. One Man Up. *Variety: Film reviews* [online]. 31.8.2001 [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://variety.com/2001/film/reviews/one-man-up-1200469275/>
14. SASOON, Donald. Giulio Andreotti obituary: Controversial politician at the heart of power in Italy who was prime minister seven times. *The Guardian: Italy* [online]. 06.05.2013 [cit. 2022-04-02]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/world/2013/may/06/giulio-andreotti-prime-minister>
15. SECCHI FRAU, Fabio. Toni Servillo: L'attore di più. *Mymovies.it: Il cinema dalla parte di pubblico* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <https://www.mymovies.it/persone/toni-servillo/18855/>
16. WESTON, Judith. *Directing Actors: creating memorable performances for film & television*. I. Title. Michigan: Michael Wiese Productions, 1999, 387 s. ISBN: 10 0-941188-24-8.

NÁZEV:

Od tichej melanchólie po hlučnú maskulinitu: Konštrukcia postáv stvárných Tonim Servillom vo filmoch Paola Sorrentina

AUTOR:

Karolína Jana Janypková

KATEDRA:

Katedra filmových a divadelných štúdií

VEDOUČÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Predmetom bakalárskej práce je spolupráca herca Toniho Servilla s režisérom Paolom Sorrentinom. Zameriava sa na analýzu filmových postáv stvárných Tonim Servillom v Sorrentinových celovečerných filmoch určených pre kiná, a to konkrétne *Přebytečný člověk* (2001), *Následky lásky* (2004), *Božský* (2008), *Velká nádhera* (2013), *Oni a Silvio* (2018) a *Boží ruka* (2021). Táto práca sa zaoberá koncepciou konštrukcie filmových postáv, pri čom vychádza z metodológie Richarda Dyera o znakoch a charaktere postáv. Ďalej využíva metodológiu o problematike herectva zo štúdií Jamesa Naremore. Skrz neoformalistickú analýzu Davida Bordwella a Kristin Thompson sú skúmané formálne zložky filmového štýlu ako kamera, mizanscéna, strih, či zvuk, ktoré taktiež ovplyvňujú konštrukciu postavy. Na základe analýz jednotlivých filmov a ich protagonistov stvárných Tonim Servillom dochádzam v závere tejto práce k finálnej komparácii Servillových postáv a charakterov, pričom popisujem výsledné podobnosti, či odlišnosti určitých charakterových znakov, ale aj hereckého prejavu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Paolo Sorrentino – Toni Servillo – konštrukcia postáv – neoformalistická analýza – talianska kinematografia – *Přebytečný člověk* – *Následky lásky* – *Božský* – *Velká nádhera* – *Oni a Silvio* – *Boží ruka*

TITLE:

From quiet melancholy to loud masculinity: The Construction of Characters played by Toni Servillo in Paolo Sorrentino's Films

AUTHOR:

Karolína Jana Janypková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of the bachelor thesis is the collaboration between actor Toni Servillo and director Paolo Sorrentino. It focuses on the analysis of the cinematic characters portrayed by Toni Servillo in Sorrentino's feature films intended for the cinema, namely *One Man Up* (2001), *The Consequences of Love* (2004), *Il Divo* (2008), *The Great Beauty* (2013), *Loro* (2018) and *The Hand of God* (2021). This thesis explores the concept of film character construction, based on Richard Dyer's methodology of character and character features. It further employs a methodology on the subject of acting from the studies of James Naremore. Through the neo-formalist analysis of David Bordwell and Kristin Thompson, the formal components of film style such as cinematography, mise-en-scene, editing, and sound are explored. These aspects influence character construction as well. Based on analyses of the individual films and their protagonists portrayed by Toni Servillo, I conclude this thesis with a final comparison of Servillo's characters and characterizations, describing the final similarities or differences in certain character features, as well as in the actor's performance.

KEYWORDS:

Paolo Sorrentino – Toni Servillo – construction of characters – neo-formalist analysis – Italian cinema – One Man Up – The Consequences of Love – Il Divo – The Great Beauty – Loro – The Hand of God