

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Magisterská práce

POETIKA NARATIVNÍCH FILMŮ PAOLA SORRENTINA

Poetics of Narrative Films by Paolo Sorrentino

Bc. Josef Kraus

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí magisterské práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

„Bude to mistrovské dílo. A má závěť.“

Mick Boyle

(Mládí, 2015)

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou práci na téma *Poetika narativních filmů Paola Sorrentina* vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis:

Chtěl bych poděkovat doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za trpělivost, ochotné vedení této práce a také za cenné a odborné poznámky k textu. Rovněž děkuji mým rodičům za podporu během celého studia. A největší dík patří mé milované Leni, která mi taktéž byla velkou oporou, zejména v době intenzivního psaní práce během podzimních měsíců roku 2017.

Název práce: Poetika narativních filmů Paola Sorrentina

Jméno: Bc. Josef Kraus

Katedra: Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí magisterské diplomové práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Počet znaků: 236 309

Počet titulů použité literatury: 28

Abstrakt:

Student se bude ve své magisterské diplomové práci zabývat poetikou celovečerních filmů italského režiséra Paola Sorrentina. Analýzu Sorrentinovy filmové poetiky si student klade za hlavní cíl. Dále bude cílem zařadit tvorbu tohoto režiséra do kontextu současné italské kinematografie. Za stěžejní pro svou práci student považuje především studie *Davida Bordwella: Poetics of Cinema* a *Ozu and the Poetics of Cinema*. Tyto texty poslouží jako metodologické východisko, přičemž kromě toho bude student vycházet z textů předních neoformalistů, mezi něž patří knihy *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* a *Narration in the Fiction Film* od Davida Bordwella. Ten dále společně s Kristin Thompsonovou napsal *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, což je titul rovněž relevantní pro tuto práci.

Klíčová slova: Paolo Sorrentino – poetika – narativní film – Přebytný člověk – Následky lásky – Rodinný přítel – Božský – Tady to musí být – Velká nádhera – Mládí – filmová studia – David Bordwell – italský film

Title: Poetics of Narrative Films by Paolo Sorrentino

Author: Bc. Josef Kraus

Department: Department of Theatre and Film Studies

Supervisor: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Count of sings: 236 309

Count of titles of used literature: 28

Abstract:

The student is going to deal with poetics of narrative films by Paolo Sorrentino. The main goal of this thesis is to analyse the poetics of this Italian director. Furthermore, the student aims to put Sorrentino's poetics into context of contemporary Italian cinema. David Bordwell's studies *Poetics of Cinema* and *Ozu and the Poetics of Cinema* are the most important texts for the student as they form the methodological basement for this thesis. Moreover, the student uses other studies written by famous neoformalists: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* and *Narration in the Fiction Film*. The author of both books is, again, David Bordwell, who wrote another study alongside with his wife Kristin Thompson called *Film Art: An Introduction*. This study is relevant for the student as well.

Key words: Paolo Sorrentino – poetics – narrative film – L'Uomo in più – Le conseguenze dell'amore – L'amico di famiglia – Il divo – This Must Be the Place – La grande bellezza – Youth – film studies – David Bordwell – Italian cinema

OBSAH

ÚVOD	9
1. METODOLOGIE	15
2. KONTEXTUÁLNÍ ZASAZENÍ FILMOVÉ POETIKY PAOLA SORRENTINA	20
2.1. Společensko-politický kontext	20
2.2. Reflexe společensko-politických událostí v kinematografii	24
2.3. Regrese italské kinematografie.....	26
2.4. Úvod do filmové poetiky Paola Sorrentina	30
3. FILMOVÁ POETIKA PAOLA SORRENTINA	35
3.1. Odcházení, stárnutí, stereotypy, osamění	35
3.2. Vyprávění v Sorrentinových filmech	42
3.2.1 Konstrukce narativní struktury	43
3.2.2. Rozvolněná kauzalita	48
3.2.3. Vztah syžetu a fabule	56
3.2.4. Rozsah a hloubka informací	62
3.2.5. Formální systém ve filmové poetice Paola Sorrentina	64
3.3. Filmový styl a jeho účely	66
3.3.1. Mizanscéna	69
3.3.1.1. Kostým a maska	69
3.3.1.2. Osvětlení	71
3.3.1.3. Prostředí	73
3.3.1.3.1. Dekorativnost prostředí	73
3.3.1.3.2. Prostředí jako symbol	75
3.3.1.4. Expresivita v chování postav	77
3.3.1.5. Mizanscéna ve filmové poetice Paola Sorrentina	79
3.3.2. Kamera.....	81
3.3.2.1. Rámování	81

3.3.2.1.1. Pohyblivý rám	83
3.3.2.2 Kamera ve filmové poetice Paola Sorrentina.....	85
3.3.3. Střih.....	86
3.3.3.1. Ozvláštňující prvky střihu	88
3.3.3.2. Střih ve filmové poetice Paola Sorrentina.....	90
3.3.4. Vidět i slyšet	92
3.3.4.1. Zvuk ve filmové poetice Paola Sorrentina	96
ZÁVĚR.....	97
BIBLIOGRAFIE	105
PRAMENY	105
LITERATURA	105

ÚVOD

Předmětem této magisterské diplomové práce je poetika narativních filmů italského režiséra, scenáristy a spisovatele¹ Paola Sorrentina. Jeho rozmanitá tvorba² zahrnuje groteskní krátkometrážní počiny, příspěvek do povídkového a dokumentárního filmu, režii televizních titulů a seriálu a v neposlední řadě sedm narativních filmů, z nichž mnohé uspěly na světových festivalech³ a film *Velká nádhera* (2013) dokonce obdržel Cenu akademie za nejlepší cizojazyčný film. Cílem této práce je analýza poetiky narativních filmů tohoto režiséra na základě poetologického konceptu Davida Bordwella. Zajímá mě, v jakém socio-kulturním kontextu vznikají jeho filmy, jakými tématy se v nich zabývá a jakými formálními a stylistickými prostředky ona témata vyjadřuje.

Paolo Sorrentino debutoval v roce 2001 filmem *L'Uomo in più* (slovenský distributor uváděl film pod názvem *Prebytočný človek*⁴) a již v tomto debutu lze najít několik formálních a stylistických aspektů, které se později stanou charakteristickými znaky Sorrentinovy filmové poetiky: 1) zájem o mužského protagonistu, jenž v určité fázi svého života musí čelit existenciální krizi, 2) umělecký modus narace, 3) dekorativnost stylu a 4) zasazování hudby do diegetického světa filmu. Tyto aspekty se v menší či větší míře objevují ve všech následujících Sorrentinových filmech, které byly natočeny před dokončením této diplomové práce: *Následky lásky* (*Le conseguenze dell'amore*, 2004), *Rodinný přítel* (*L'amico di famiglia*, 2006), *Božský* (*Il divo*, 2008), *Tady to musí být* (*This Must Be the Place*, 2011), *Velká nádhera* (*La grande bellezza*, 2013) a *Mládí* (*Youth*, 2015). Každým dalším filmovým dílem získával Paolo Sorrentino více pozornosti, a proto již několik let patří mezi etablované

¹ Roku 2010 debutoval Paolo Sorrentino knihou *Hanno tutti ragione*, jež v anglickém překladu nese název *Everybody's Right*. Dále dodejme, že Sorrentino je zároveň autorem všech scénářů ke svým filmům.

² Kromě sedmi narativních filmů Sorrentino režíroval krátkometrážní počiny *Un paradiso* (1994), *L'amore non ha confini* (1998), *La notte lunga* (2001), *La partita lenta* (2009), *Allo specchio* (2011), *Sabbia* (2014), *The Dream* (2014) a *Killer in Red* (2017). Z televizních filmů jmenujme *Sabato, domenica e lunedì* (2004) a *Le voci di dentro* (2014). Do jeho tvorby dále patří filmové povídky *La principessa di Napoli* a *La Fortuna*, které jsou součástí filmů *Napoli 24* (2010), respektive *Rio, Eu te amo* (2014). Kromě toho je nutné zmínit dokument *La primavera del 2002 - L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002) a televizní seriál *Mladý papež* (*The Young Pope*, 2016).

³ Na Zlatou palmu v Cannes byly nominovány filmy *Následky lásky* (2004), *Božský* (2008) a *Tady to musí být* (2011); cenu BAFTA získal film *Mládí* (2015), který mimo jiné vyhrál cenu diváků na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Celkově internetová filmová databáze IMDb uvádí v souvislosti s Paolem Sorrentinem šestašedesát nominací a 49 ocenění.

⁴ Ve zbytku práce používám vlastní překlad *Přebytočný člověk*, který je však pouhou parafrází slovenského překladu. Co se obecně týče překládání, při citování z anglicky psaných textů rovněž ve všech případech využívám svůj překlad.

režiséry nejen na domácí scéně. Poté, co film *Velká nádhera* zaznamenal veliký úspěch u diváků i odborné veřejnosti, se Sorrentino dostal i do širšího povědomí českých diváků, kteří jeho dosud nejnovější film *Mládí* mohli sledovat nejen na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, nýbrž také v kinech po celé České republice⁵.

Čeští i zahraniční filmoví kritici přirovnávají Sorrentina k italskému filmaři Federicovi Fellinimu, přičemž komparace s filmy tohoto tvůrce se začaly častěji objevovat až po uvedení *Velké nádhery*. Co se týče české recepce, Eva Zaoralová pro portál iDnes.cz přispěla recenzí, kterou nazvala *Fellini současnosti natočil až neskutečně Velkou nádhrou*⁶. Marie Třešňáková přirovnávala Sorrentina k Fellinimu ve své recenzi *Velká nádhera: Fellini by byl spokojen*⁷ a v podobném duchu referovala například Alena Prokopová na internetových stránkách Lidovek v recenzi *Tanec ve šlépějích Felliniho*⁸. I v případě zahraniční reflexe bývá často zmiňováno Felliniho jméno. Peter Bradshaw (The Guardian)⁹, Lee Marshall (Screen Daily)¹⁰, Kevin Jagernauth (The Playlist)¹¹, Bilge Ebiri (Vulture)¹², Carlotta Fonzi Kliemann (Senses of Cinema)¹³ a Marjorie Baumgarten (The Austin Chronicle)¹⁴, to je jen letmý výčet

⁵ V České republice tento film distribuovala společnost Aerofilms a premiéru měl u nás 8. října 2015. Nicméně, i o rok později se film nadále promítal, například v brněnské Scale nebo v olomouckém Arcidiecézním muzeu. Své diváky našel také v Třebíči nebo v Mělníku.

⁶ ZAORALOVÁ, Eva. Fellini současnosti natočil až neskutečně Velkou nádhrou. In: *iDnes.cz* [online]. 29. 10. 2013 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-velka-nadhera-0tm-filmvideo.aspx?c=A131029_124358_filmvideo_ts.

⁷ TŘEŠŇÁKOVÁ, Marie. Velká nádhera: Fellini by byl spokojen. In: *ČT24.cz* [online]. 2. 11. 2013 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1069102-velka-nadhera-mozna-byl-fellini-spokojen>.

⁸ PROKOPOVÁ, Alena. Tanec ve šlépějích Felliniho. In: *Lidovky.cz* [online]. 2. 11. 2013 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/velka-nadhera-tanec-ve-slepejich-felliniho-fi8-kultura.aspx?c=A131101_124106_ln_kultura_hep.

⁹ BRADSHAW, Peter. The Great Beauty Review. In: *The Guardian* [online]. 5. 9. 2013 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2013/sep/05/le-grande-bellezza-great-beauty-review>.

¹⁰ MARSHALL, Lee. The Great Beauty. In: *Screen Daily* [online]. 21. 5. 2013 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <https://www.screendaily.com/reviews/the-latest/the-great-beauty/5056538.article>.

¹¹ JAGERNAUTH, Kevin. 'La Grande Bellezza': An Indulgent But Dreamy Reflection On Life, Love & More. In: *Indie Wire* [online]. 21. 5. 2013 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2013/05/cannes-review-la-grande-bellezza-an-indulgent-but-dreamy-reflection-on-life-love-more-97752/>.

¹² EBIRI, Bilge. A Daring Cinematic High-Wire Act. In: *Vulture* [online]. 22. 11. 2013 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.vulture.com/2013/11/movie-review-the-great-beauty.html>.

¹³ KLIEMANN, Carlotta Fonzi. Cultural and Political Exhaustion in Paolo Sorrentino's The Great Beauty. In: *Senses of Cinema* [online]. Březen 2014 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/cultural-and-political-exhaustion-in-paolo-sorrentinos-the-great-beauty/>.

¹⁴ BAUMGARTEN, Marjorie. The Great Beauty. In: *The Austin Chronicle* [online]. 14. 2. 2014 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z WWW: <https://www.austinchronicle.com/calendar/film/2014-02-14/the-great-beauty/>.

jmen filmových kritiků, kteří ve svých textech neopomenuli v souvislosti s poetikou Paola Sorrentina zmínit inspirační vlivy Federica Felliniho.¹⁵

Pokud bychom tomuto srovnávání přikládali nějaký význam, Paolo Sorrentino by se jevil jako neoriginální režisér, který recykluje témata, jimiž se o několik desetiletí dříve zabýval Fellini, a činí tak podobným způsobem jako jeho předchůdce. Nicméně, v práci dokazují, že Sorrentino je pravým opakem, tedy ambiciózním a čínorodým tvůrcem s vlastní filmovou poetikou. Jde spíše o eklektického režiséra, který ve svých dílech mísí vlivy italského uměleckého filmu (existenciální krize hlavního protagonisty) s postmoderními postupy (míšení vysokých a nízkých hudebních žánrů). Fellini byl zároveň tvůrcem, který „svými filmy citlivě a pozoruhodně reagoval na dobovou realitu Itálie (...),“¹⁶ zatímco Sorrentino se soudobým problémům své země prakticky nevěnuje. Proto nemá valný význam používat přirovnání, jako je například „reinkarnovaný Fellini.“¹⁷

Ono odkazování k poetice Federica Felliniho může také vyvolávat dojem určité tendenčnosti ve vnímání Sorrentinových filmů, jelikož v některých případech se totiž stejně dobře nabízí porovnání s dalším význačným italským režisérem, a sice s Michalangelem Antonionim, který od šedesátých let natáčel pravidelně mimo Itálii v různých zahraničních produkcích a koprodukcích. Tímto způsobem vznikly filmy *Zvětšenina* (Blowup, 1966), *Zabriske Point* (1970) nebo *Povolání: Reportér* (Professione: reporter, 1975)¹⁸; co se týče Paola Sorrentina, ten podobně natočil *Tady to musí být* a *Mládí*. Stejně jako můžeme zkoumat výhradně poetiku Antonioniho neitalských filmů, lze podobným způsobem analyzovat vliv natáčení v zahraniční koprodukcí na Sorrentinovu poetiku. Tomu se věnuji v podkapitole *Kontextuální zasazení filmové poetiky Paola Sorrentina*.

Dále lze argumentovat proti oblíbené komparaci s Fellinim tím, že nejen Sorrentino a Fellini se ve svých filmech zabývali existenciálními krizemi hlavních protagonistů. Andrej Tarkovskij ve filmech *Stalker* (Stalker, 1979) či *Oběť* (Offret,

¹⁵ Tato tvrzení opírám o výzkum, který jsem provedl v první polovině roku 2016. Jeho cílem bylo prozkoumat recepci Sorrentinových narativních filmů ve Velké Británii, USA a České republice.

¹⁶ PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. s. 389. ISBN: 978-80-7106-721-4.

¹⁷ SLAMKA, Matúš. Fellini žije. In: *Moviesite.sk* [online]. 8. 12. 2015 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <https://www.moviesite.sk/tematicke-clanky/37-zo-zakulisia-filmov/714-profil-paolo-sorrentino>.

¹⁸ Tyto tři tituly produkoval italský producent Carlo Ponti, jemuž poskytla finanční prostředky hollywoodská společnost Metro-Goldwyn-Mayer. Na filmu *Zvětšenina* se kromě MGM podílela ještě britská firma Bridge Films, *Povolání: Reportér* zase spoluprodukovaly společnosti Compagnia, Cinematografica Champion, CIPI Cinematografica a Les Films Concordia.

1986), Ingmar Bergman v *Lesních jahodách* (Smultronstället, 1957), ale koneckonců i Antonioni ve filmech *Dobrodružství* (L'avventura, 1960) či *Červená pustina* (Il deserto rosso, 1964); všechny tyto filmy zobrazují duševní peripetie svých postav. Na druhou stranu, přirovnávat Sorrentinovu poetiku k té Felliniho je příhodné a snadné, jelikož se ve svých dvou posledních filmech ke svému předchůdci přiblížil. Film *Velká nádhera* ukazuje mimo jiné prostředí římské vyšší třídy stejně jako film *Sladký život* (La dolce vita, 1960). V *Mládí* se Sorrentino pro změnu věnuje tématům uměleckého odcházení a uměleckého hledání, a proto mnoha divákům a filmovým kritikům vytane na mysli Felliniho film *8 ½* (1963), v němž popisuje tvůrčí krizi filmového režiséra. Jedná se ale o zjednodušené srovnání, které je navíc založené na náhodě. Ostatně, Paolo Sorrentino se po natočení filmu *Velká nádhera* sám vyjádřil k oblibě filmových kritiků spojovat jeho jméno se zmíněným Fellinim: „Nepoužíval jsem žádných odkazů v tomto filmu. (...) Nezamýšlel jsem na něj odkazovat, ale lidé přesto říkají, že film vypadá, jako kdyby jej točil Fellini. To mě však nevadí, patří mezi mé oblíbené filmaře.“¹⁹ Při rozhovoru na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách v roce 2016 se však velký fotbalový fanoušek Sorrentino přímo ohrazoval proti tomuto srovnávání, z něhož „moc radost nemá a bere je spíš jako nějakou nakažlivou chorobu. Už před třemi lety řekl Právu: ‚On hrál úplně jinou ligu než já. Patří do Ligy mistrů, já tak do druhé italské.‘“²⁰ Velmi pravděpodobně pak Sorrentino nemínil odkazovat k poetice jiných režisérů i v případě *Mládí*, v němž chtěl zobrazit téma na základě svého zájmu a nikoli s cílem vzdání jakési pocty Federicovi Fellinimu.

V úvodu této práce byl popsán široký záběr Sorrentinovy tvorby. Od samých začátků tento režisér osciluje mezi různými médii a filmovými typy. Z toho důvodu považuji v tuto chvíli za nutné zdůvodnit předmět výzkumu, jímž nebude celá Sorrentinova filmografie, nýbrž pouze sedm výše zmíněných narativních filmů. Každé médium vyžaduje v určitých aspektech odlišné tvůrčí postupy neboli poetiku, ať už se jedná o rámování, výstavbu charakterů či modus narace. Lze velmi pravděpodobně najít jednotící prvky Sorrentinovy poetiky napříč médii, tedy v jeho krátkometrážních počinech, televizních filmech nebo nově v televizním seriálu v koprodukcí HBO, Canal+ a Sky s názvem *Mladý papež* (The Young Pope, 2016). Nicméně, mým cílem

¹⁹ THOMPSON, Anne. Paolo Sorrentino Talks. In: *IndieWire.com* [online]. 4. 3. 2014 [citováno 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/paolo-sorrentino-interview-the-great-beauty?page=2>.

²⁰ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Mlčení se Sorrentinem. *Reflex*. 2016, roč. 16, č. 45, s. 47. ISSN 0862-6634.

je analyzovat primárně poetiku Sorrentinových narativních filmů. Předmět vymezuji tímto způsobem, abych se po celou dobu výzkumu pohyboval v jednom konkrétním médiu a typu filmu a udržel analytickou homogenost. Jsem si vědom, že omezením pouze na oblast celovečerního filmu může tato diplomová práce přijít o případná doplňující zjištění (za předpokladu, že by například Sorrentinova televizní tvorba ozvlášťovala nebo dotvářela jeho poetiku), avšak už od samého začátku chci dát výzkumu předmětu určitou konzistenci a učinit jej co nejkonkrétnějším. Navíc se domnívám, že pokud bych do analýzy Sorrentinovy poetiky zahrnul co největší okruh děl, rozsah magisterské diplomové práce by byl nedostačující. I proto je tedy optimální konkretizace zkoumaného předmětu na všech sedm Sorrentinových narativních filmů.

Lze rovněž namítnout, proč se zabývat filmovou poetikou režiséra, jehož filmografie se může v příštích desetiletích rozrůst o dalších patnáct či dvacet děl a doznat výrazné proměny. Jsem však toho názoru, že ačkoli nepřistupuji k navždy uzavřenému souboru titulů, jeví se Paolo Sorrentino jako vhodný režisér pro poetologickou práci, a to především pro výrazné stylistické a formální aspekty jeho filmů. Od debutu *Přebytečný člověk* uběhlo více jak patnáct let, ale i tato relativně krátká doba poskytla podle mého názoru dostatek impulsů pro vznik poetologického textu o rozsahu magisterské diplomové práce.

Mimo to Sorrentinovi dosud věnovali pozornost spíše filmoví kritici píšící do různých deníků, týdeníků či filmových magazínů a v prostředí anglosaské a české filmové vědy zatím nebyla jeho tvorba dostatečně reflektována; výjimkou je má bakalářská práce s názvem *Neoformalistická analýza narativní struktury filmu Velká nádhera (La grande bellezza, 2013)*²¹, kterou jsem obhájil v roce 2015. Kromě tohoto příspěvku stále chybí komplexní analytická práce. Naprostá většina pramenů, které mi poskytl zmiňovaný výzkum, má povahu recenzních textů, jejichž délka jen v ojedinělých případech překročí délku jedné normostrany²² a jednotlivé filmové složky v nich jsou pojednány velmi stručně. Autoři v nich nastiňují narativ, popisují

²¹ KRAUS, Josef. *Neoformalistická analýza narativní struktury filmu Velká nádhera (La grande bellezza, 2013)*. Olomouc: 2015. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

²² Pro demonstraci vybírám tři příklady: 1) PLÁNIČKOVÁ, Karolína. Krásný film o ničem. In: *Artikl.org* [online]. 5. 2. 2014 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://artikl.org/filmovy/krasny-film-o-nicem>. 2) NECHVÍLOVÁ, Kateřina. Mládí je domýšlivější než Velká nádhera. In: *Literarky.cz* [online]. 30. 9. 2015 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://literarky.cz/kultura/film/20701-recenze-mladi-je-domylivji-ne-velka-nadhera>. 3) SLADKÝ, Pavel. Božský. Ironický a stylový. In: *Wave.Rozhlas.cz* [online]. 7. 4. 2014 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/bozsky-ironicky-a-stylovy-5262942>.

tematiku a v neposlední řadě odhalují svůj subjektivní postoj k danému filmu vyjmenováváním pozitiv či negativ. Dočteme se sice o časté spolupráci s kameramanem Lucou Bigazzim, ale již nám autor nepředloží nic, co by vypovídalo o filmovém stylu této dvojice. Stejně tak chybí analýza narativní struktury Sorrentinových filmů či zvukové složky. Málomluvný text tedy poskytuje analytický a metodicky podložený pohled na Sorrentinovo dílo.²³

Výrazný deficit dále spatřuji v tom, že dosud nevznikla žádná průřezová práce, která by například sledovala chronologický vývoj v tematice filmů Paola Sorrentina nebo proměnu přístupu ke zvukové složce. A to ani na univerzitách v Itálii. Tamní databáze diplomových prací Tesionline.it obsahuje sice několik textů zmiňujících Sorrentinovu tvorbu, avšak žádný nepojednává Paola Sorrentina samostatně. Můžeme najít komparaci *Velké nádhery* se *Sladkým životem*²⁴ nebo srovnání tvůrčích aspektů Paola Sorrentina s režisérem Leiem Petrim²⁵. Ve dvou pracích²⁶ je zmíněn film *Božský*, ovšem pouze v rámci letmé reflexe zobrazování praktik italské mafie ve filmu. Z toho důvodu může být tato práce opravdovým přínosem, jelikož se jako první hodlám detailně zabývat poetikou narativních filmů Paola Sorrentina. Na následujících stranách nejprve představuji metodologii práce, následně zkoumám kontextuální zasazení Sorrentinovy tvorby a poté jeho způsob práce s formálním a stylistickým systémem. V těchto dvou segmentech analyzuji rysy příznačné pro Sorrentinovu filmovou poetiku, která je předmětem této diplomové práce, čímž vytvářím první ucelený a metodologicky podložený pohled na tvorbu tohoto italského režiséra.

²³ Mezi výjimky patří např. dříve zmiňovaná esej Carlotty Fonzi Kliemann s názvem *Cultural and Political Exhaustion in Paolo Sorrentino's The Great Beauty*, která vyšla v internetovém filmovém žurnálu *Senses of Cinema* v březnu 2014.

²⁴ PIZZUTO, Maria Rita. *Da La dolce vita a La grande bellezza. Un viaggio lungo quarant'anni*. Řím: 2014. Università di Roma. Facoltà di Scienze Politiche, Sociologia, Comunicazione. Cattedra di Industria Culturale e Media Studies.

²⁵ ANANIA, Cristiano. *Ricordati di me. Il cinema di Petri nel cinema di Sorrentino*. Řím: 2010. Università Degli Studi di Roma. Facoltà di Lettere e Filosofia. Cattedra di Musica e Spettacolo.

²⁶ ALDINI, Antonio. *L'Italia esorcizza i suoi demoni: Il caso di „Gomorra“ e „Il divo“*. Bologna: 2010. Università di Bologna. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Cattedra di Lingua e Cultura Italiane, NASCIG, Mateo. *Il nuovo cinema d'impegno civile italiano, analisi della produzione giornalistica su quattro casi: Gomorra, Il divo, ACAB e Diaz*. Trieste: 2012. Università Degli Studi di Trieste. Facoltà di Scienze della Formazione. Cattedra di Scienze Politiche.

1. METODOLOGIE

Metodologii této práce tvoří poetika²⁷ filmu tak, jak ji ve své knize *Poetics of Cinema*²⁸ uchopil americký filmový historik a teoretik David Bordwell. Poetologický přístup²⁹ se neomezuje čistě na jeden umělecký druh. Umožňuje zkoumat daný předmět, aniž bychom se pohybovali mezi jasně vytyčenými mantinely určující nejen směr zkoumání, nýbrž v mnoha případech také závěrečné výsledky práce. Bordwell ve své teorii navazuje na ruské formalisty a poetika v jeho pojetí „vytváří teoreticky definována, otevřená, opravitelná a potenciálně testovatelná tvrzení.“³⁰ Díky tomu lze na základě teoretické aktivity vytvářet množství hypotéz a objevovat tak nové možnosti dalšího směřování výzkumu. „Tato aktivita se pohybuje na několika obecných úrovních a rozvíjí různé koncepty a prvotní náznaky. Spíše než abstraktní a omezující doktrínou se řídí fakty a její výsledky mohou být na základě následných investigací potvrzeny nebo vyvráceny.“³¹

Koncept poetiky „zkoumá ukončené dílo jako výsledek procesu konstrukce, který zahrnuje popis tvůrčích postupů (...), obecné principy, podle nichž je dílo zhotoveno, a jeho funkce, efekty a využití.“³² Poetika také poskytuje několik perspektiv, jak ke zkoumanému předmětu přistupovat: „Výzkumný projekt založený na poetice může být primárně analytický, kdy se zkoumají jednotlivé [tvůrčí] nástroje v rámci skupiny umělecký děl nebo i jednoho díla (...). Projekt může být také převážně teoretický a například vytyčovat podmínky pro žánr nebo klasifikaci uměleckých děl (...). V neposlední řadě se nabízí také historická poetika, která se snaží porozumět, jak umělecká díla přejímají určité formy v daných obdobích.“³³ Poetologicky zaměřená práce obsahuje všechny tři perspektivy, avšak jedna z nich dominuje. Co se týče tohoto textu, převažující je analytická perspektiva, jelikož rozebírám jednotlivé složky narativních filmů Paola Sorrentina a na základě této činnosti popisuji jeho poetiku.

²⁷ Termín vychází z řeckých slov *poietikos* (kreativní, produktivní), *poietos* (vytvořený) a slovesa *poiein* (tvořit). Obecně popisuje aktivní tvorbu jako takovou a ukazuje, jak vzniká konkrétní umělecké dílo: budova, symfonie, báseň, divadelní inscenace nebo film.

²⁸ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge, 2007. 512 s. ISBN 978-0415977791.

²⁹ Na počátku vývoje této disciplíny stála Aristotelova *Poetika*. Od té doby bylo napsáno několik podobných děl: Stravinského *Poetika hudby*, Todorovova *Poetika prózy* a ruští formalisté přispěli s *Poetikou filmu*. Tento výčet ukazuje pouze obecné poetiky jednotlivých umění, avšak lze ji pojmout v daleko užším měřítku, kdy se zabýváme například poetikou neorealismu anebo, konkrétněji, poetikou neorealistických filmů Roberta Rosselliniho.

³⁰ Cit. 28. s. 20.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž, s. 12.

³³ Tamtéž.

Mimo to ale zařadím Sorrentinovu tvorbu do společenského a kinematografického kontextu současné Itálie. Tudiž perspektivou historické poetiky sleduji, jaká témata nebo typy postav se objevují v Sorrentinových filmech, a zda lze najít souvislosti mezi stavem italského filmu, politiky a společnosti a Sorrentinovou tvorbou. Považuji za důležité zabývat se i touto oblastí, jelikož filmový vědec by měl „brát v úvahu jak samotné texty, tak i kontexty.“³⁴ Jinými slovy: analytický výkon nabývá úplnosti až při zasazení zkoumaného vzorku děl do sociokulturního kontextu, v nichž daná díla vznikala.

„Tradiční poetiky každého média se dělí na tři předměty zkoumání: tematika, forma a stylistika.“³⁵ Tyto předměty zkoumám rovněž ve své práci. Tematiku rozebírám především v kapitole 3.1. *Odcházení, stárnutí, stereotypy, osamění* a dále se jí průběžně věnuji i v ostatních kapitolách. Formě a stylu vyhrazuji o poznání více prostoru. Oba systémy pojednávám ve dvou samostatných segmentech (3.2. *Vyprávění v Sorrentinových filmech* a 3.3. *Filmový styl a jeho účely v Sorrentinově poetice*), přičemž kromě postav považuji za podstatnou zejména konstrukci narativní struktury, mizanscénu, kameru a zvukovou složku.

Za stěžejní část Bordwellova poetologického konceptu považuji rámec zkoumání poetiky, který tvoří šestice termínů: *details, vzory, účely, principy, praktiky a způsoby zpracování*. „Tyto termíny jsou vzájemně propojené, a tak prozkoumáním jednoho z nich velmi pravděpodobně najdeme spojitosti s ostatními.“³⁶ Na následujících řádcích jen přiblížím jednotlivé termíny, více pozornosti jim věnuji v analytické části, kam termíny začlením. Žádný z termínů není vlastní čistě tematice, formě nebo stylu. *Details, vzory* či *účely* nacházíme v obrazových kompozicích, narativní struktuře, charakteristice postav a mohl bych pokračovat dále. S termíny proto pracuji soustavně v průběhu celého analytického oddílu tohoto textu a nevěnuji jim specifický prostor v podobě samostatných kapitol nebo podkapitol, v nichž bych se zaměřil například na účel centrální kompozice záběrů.

Details nejsou v tomto případě typy záběrů, nýbrž mnohdy nepatrné prvky filmů, jako jsou třeba „krátká pasáž dialogu, určitý střih, část hereckého výkonu nebo neobvyklý zvuk.“³⁷ I v Sorrentinových filmech najdeme takové *details*. Jsou jimi

³⁴ Cit. 28, s. 15.

³⁵ Tamtéž, s. 17.

³⁶ Tamtéž, s. 24.

³⁷ Tamtéž.

například na první pohled nedůležité scény bez jakéhokoli dialogu, v nichž často sledujeme pouze hlavního protagonistu: přemýšlí, uvědomuje si, hledá odpovědi, pocítuje bezmoc, frustraci apod. Ve filmu *Velká nádhera* jsou takové scény klíčovými dílky mozaiky, díky nimž můžeme lépe porozumět postavám a tím pádem i tematice filmu, která je v případě Paola Sorrentina úzce spjata s konstrukcí charakterů.

Pokud začneme zkoumat tento aspekt, rychle se dostaneme na pole *vzorů* a *účelů*. „Když analyzujeme film, obvykle si všímáme *vzorů* – proměna charakteru, opakované obrazy nebo hudební motivy, podobné rámování nebo pasáže dialogů. Filmaři využívají vzorování, aby dodali konkrétním prvkům speciální význam.“³⁸ Podobně jako *detaily* ani *vzory* nemusí být snadno postřehnutelné, ale jejich objevení nám může pomoci odhalit podstatu. Zatímco se film *Velká nádhera* na první pohled jeví jako opulentní kritika vyšší římské společnosti, vypráví primárně o existenciální krizi hlavní postavy, bohémského spisovatele Jepa Gambardelly (Toni Servillo). Tuto krizi můžeme objevit právě na základě již zmíněných *detailů* neboli scén, v nichž Gambardella jen pozoruje dovádějící děti v zahradě nebo kdy zhlédne výstavu fotografií. Také ve filmu *Následky lásky* se jako podstatné jeví zdánlivě nevýznamné scény ukazující rituální chování hlavní postavy (Titto di Girolamo, kterého ve filmu hraje Toni Servillo), které ovšem prozrazuje zničující stereotyp, z něžž chce protagonista uniknout. Toto se v Sorrentinových filmech nevyskytuje se samovolnou náhodností, jelikož *detaily* i *vzory* plní jistý *účel*. V Sorrentinově případě bude jistě zajímavé zkoumat, co je skutečným účelem zmíněných meditativních scén, a co se stane, když je daný film neobsahuje. Nicméně, „někdy sami filmaři potvrdí účely, které naplňují jejich strategii, ovšem častokrát budeme muset přijít s vlastními možnými vysvětleními.“³⁹

„Pokud opakovaně nacházíme různé prvky, vzory a funkce v několika filmech, můžeme se domnívat, že tyto faktory zaštiťují tzv. *principy*.“ Velmi často mají tyto *principy* povahu norem, jakýchsi explicitních a implicitních vodítek, které tvarují tvůrčí činnost.“⁴⁰ (...) Příkladem normy je natáčení dlouhých a výhradně celkových záběrů v době rané kinematografie, „některé normy mohou být výhradně lokální jako

³⁸ BORDWELL, David. Memories are unmade by this. In: *DavidBordwell.net* [online]. 4. 10. 2012 [cit. 28. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/04/memories-are-unmade-by-this/>.

³⁹ Cit. 28, s. 24.

⁴⁰ Tamtéž, s. 25.

například klimax řízený uzávěrkou (deadline) v hollywoodských filmech⁴¹. Mezi *normy* (v textu upřednostňuji tento termín oproti původním *principům*, jelikož dle mého názoru lépe vyjadřuje nějakou obecnou platnost) Sorretinových filmů patří, že hlavními postavami jsou jedině muži, nebo že vždy začínají sekvencí, v níž hraje stěžejní roli hudba.

Nyní přejdu ke zbylým dvěma termínům, tedy k *praktikám* a *způsobům zpracování*, které de facto splývají v jeden pojem, a proto na následujících stranách používám hlavně druhý jmenovaný termín. Stejně jako v předchozích případech, ani *způsoby zpracování* nelze uvažovat odděleně od ostatních. K jejich zkoumání totiž přecházíme plynule poté, co zanalyzujeme *principy* neboli *normy*. „Filmaři pracují s nástroji a materiály a pohybují se mezi různými institucemi, které jim vytvářejí jak omezení v jejich práci, tak i nové možnosti.“⁴² Pokud chceme rozebírat tvůrčí praktiky filmařů, je vhodné provést výzkum prostředí, v němž pracují. Sorrentinovy filmy zpravidla vznikají v koprodukcí několika produkčních firem⁴³, avšak u každého filmu figuruje jméno společnosti Indigo Film, kterou v roce 1999 založila trojice producentů Nicola Giuliano, Francesca Cima a Carlotta Calori. Stabilní produkční zázemí a následné filmařské úspěchy poskytly Sorrentinovi výsadní postavení. Sám si vybírá látku ke zpracování, je autorem scénářů ke svým filmům, a kromě toho má možnost zvolit si svůj tvůrčí tým⁴⁴. Tyto aspekty mu umožňují převést na filmové plátno své tvůrčí představy a zároveň nabízejí bližší pohled na *způsoby zpracování* tohoto italského režiséra.

Jako poslední dimenzi poetiky uvedu její členění na deskriptivní (popisující) a preskriptivní (předepisující). „Projekt založený na poetice může být spíše deskriptivní, kdy nastiňujeme přístupy k tvorbě, aniž bychom některý preferovali. Na druhou stranu může být projekt více preskriptivní, kdy se již kloníme ke konkrétnímu přístupu.“⁴⁵ V případě filmové poetiky Paola Sorrentina používám oba přístupy, avšak dominuje přístup deskriptivní. Výše jsem kupříkladu zařadil jeho tvorbu do uměleckého kinematografie, což do jisté míry vyznačuje směr následného zkoumání. Pojímám-li

⁴¹ Cit. 28, s. 26.

⁴² Tamtéž, s. 27.

⁴³ Například na vzniku *Velké nádhery* se podle databáze IMDb podílely společnosti Indigo Film, Medusa Film, Babe Film, Pathé a France 2 Cinema.

⁴⁴ Od filmu *Následky lásky* tvoří tvůrčí tandem s kameramanem Lucou Bigazzim, který nemalou měrou dotváří Sorrentinův filmový styl. Dále ve čtyřech jeho filmech představoval hlavního protagonistu italský herec Tony Servillo.

⁴⁵ Cit. 28, s. 13.

Sorrentina jako autora, vytvářím si určité předpoklady o narativní struktuře jeho filmů nebo konstrukci charakterů, které následná analýza buď potvrdí, anebo vyvrátí a předloží odlišná tvrzení. Také jsem ale zmínil eklekticismus jakožto rys Sorrentinovy filmové poetiky: vyčnívá v ní v první řadě výrazná dekorativnost a umělecký modus narace (tím se Sorrentino blíží Fellinimu a Antonionimu, zástupcům uměleckého filmu 60. a 70. let), ale ve druhém sledu vyvstávají prvky žánrových filmů anebo prolínání vysokého a nízkého umění⁴⁶ jakožto aspekty postmoderny. Preskriptivní přístup tedy jasně předepisuje, co je nutné zkoumat, pokud označím Sorrentina jako autora. Avšak v kombinaci s deskriptivním přístupem získávám možnost, jak přesněji popsat filmovou poetiku tohoto režiséra, která je předmětem následujících kapitol.

⁴⁶ Tento rys Sorrentinovy filmové poetiky spatřuji zejména v práci s hudbou, kdy nekompromisně mísí klasické skladby s minimalistickým technem a komerčním popem.

2. KONTEXTUÁLNÍ ZASAZENÍ FILMOVÉ POETIKY PAOLA SORRENTINA

Cílem této kapitoly je stručně představit Sorrentinovu filmovou poetiku na pozadí společenského a kinematografického kontextu soudobé Itálie. Paolo Sorrentino v rámci těchto kontextů zaujímá specifické postavení, jelikož navzdory ekonomickým, politickým a společenským problémům několika posledních dekad (namátkou zmíním Berlusconiho politický pád, ekonomickou krizi nebo migrační vlny) utváří svou filmovou poetiku nezávisle na okolním děním a bez výrazných inspiračních vlivů. Přesto však považuji za nutné přiblížit kontext. Nejprve popisuji nejvýznamnější společensko-politické události od roku 1970 (narození Paola Sorrentina), poté reflexi těchto událostí v italské kinematografii, následně se věnuji jejímu současnému stavu a v závěrečné části se obloukem dostávám zpět k Sorrentinově filmové poetice, kterou propojím s poznatky z předcházejících pasáží. Zároveň tato kapitola slouží jako přemostění k dalším částem této práce, v nichž se filmové poetice věnuji detailněji.

2.1. Společensko-politický kontext

Paolo Sorrentino se narodil v květnu 1970 v Neapoli a během svého dosavadního života mohl být svědkem několika událostí majících podstatný vliv na vývojové proměny nejen italské společnosti, ekonomiky a politiky, nýbrž také na italskou kulturu. Roku 1970 stála Itálie na počátku tzv. olovených let (*anni di piombo*), které označují politickou nestabilitu a společenské nepokoje trvající od konce šedesátých let po celé následující desetiletí až do začátku osmé dekády. Počátkem krize byly demonstrace levicově orientovaných studentů a dělníků v roce 1969, přičemž během jedné z nich byl demonstrant zabít policista. Nervózní atmosféru v zemi od té doby umocňovaly četné teroristické útoky, které měly na svědomí nejprve krajně pravicové skupiny a bývalí stoupenci fašistického režimu. „Atentáty vystupňovaly napětí ve společnosti, narušovaly a zpochybňovaly funkci demokratických orgánů státu. Jejich důsledkem bylo všudypřítomné klima podezírání a nedůvěry, které se mohlo stát vhodnou půdou pro převrat pravicového zaměření, k jakému došlo například v Řecku. (...) Teroristické akce z let 1969-1972 však byly ouverturou vlny násilí, majícího pečeť především extrémně levicovou (...).“⁴⁷ Nejvýraznější extrémně levicovou teroristickou organizací byly Rudé brigády, které stály například za únosem a vraždou

⁴⁷ Cit. 16, s. 379.

předního křesťanskodemokratického politika Alda Mora v roce 1978. Z extrémně pravicových hnutí vybírá NAR, jejíž členové spáchali v srpnu 1980 bombový útok na vlakové nádraží v Boloni, při němž zahynulo 85 lidí. K rozdmýchávání násilí však přispívaly i mafie a tajné služby. Spolu s organizovaným zločinem a terorismem stoupala v Itálii také kriminalita.

Nicméně, sedmdesátá léta nejsou v Itálii spojena výhradně s teroristickými útoky, strachem a složitou politickou situací. Vládnoucí Křesťanskodemokratická strana (Democrazia Cristiana, zkratka DC)⁴⁸ kromě vypjatých vyjednávání s ostatními subjekty v italském parlamentu (zejména se socialisty a komunisty) zvládla zavést i několik politických, sociálních a ekonomických reforem. S jejich přispěním docházelo ke zvyšování mezd až o 25 procent ročně, rostly také důchody a počty bytů pro sociálně slabé. Dále byly založeny vlády pro každý z dvaceti regionů země, pod něž nyní nově spadala kupříkladu zdravotní a sociální péče v daném regionu. Výrazně se zlepšily pracovní podmínky pro zaměstnance (i díky demonstracím z roku 1969), kteří měli na konci sedmdesátých let spolu s Belgičany nejkratší směny v Evropě, byly více chráněni před výpovědí ze zaměstnání a spolu s prudce rostoucími platy získali i vysoké benefity. V polovině dekády tedy „italští pracovníci patřili mezi nejlépe placené a nejvíce chráněné zaměstnance v západní Evropě.“⁴⁹ Na poloostrově se i díky tomu prosadil „konzumní způsob života se všemi svými příjemnými, ale také negativními stránkami. K výrazným změnám došlo například ve vybavení domácností, ve způsobu oblékání a vkusu. Pro miliony italských rodin [to znamenalo] výraznou změnu, počátek slušného života bez obav ze zimy a hladu, s dříve nemyslitelnou perspektivou studia, kariéry či možnosti cestovat.“⁵⁰

I přes hospodářský růst se nedařilo zmenšit rozdíly mezi vyspělým severem a chudým jihem Itálie, kde byla vyšší nezaměstnanost, více lidí žilo pod úrovní chudoby a kvalita školství nedosahovala úrovně v severních částech země. Po krátkodobé ekonomické recesi zažilo italské hospodářství ve druhé polovině 80. let další výrazný růst, který táhly především malé a střední společnosti zaměřené na produkci a export oblečení, nábytku nebo šperků. V roce 1987 se Itálie stala šestou nejsilnější

⁴⁸ Tato strana vládla v Itálii nepřetržitě mezi lety 1946 až 1992 a mezi její nejvýraznější osoby patřil Giulio Andreotti, o němž Paolo Sorrentino natočil v roce 2008 životopisný film *Božský*.

⁴⁹ DUGGAN, Christopher. *The Force of Destiny: A History of Italy Since 1796*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2008. s. 567. ISBN 978-0618353675.

⁵⁰ Cit. 16, s. 371.

ekonomikou na světě⁵¹, ovšem ze stínu prosperity vystupovalo na světlo zadlužení země a k tomu na začátku 90. let vypukla fatální politická krize, která se do historie Itálie zapsala jako příčina zániku tzv. První republiky (1946 až 1992) a vzniku Druhé republiky (1992 až do současnosti). Rozsáhlá investigace všech předních politických stran – v italštině označovaná jako *mani pulite* (čisté ruce) – odhalila korupci nebývalých rozměrů od nejnižších po nejvyšší patra politiky, napojení na organizovaný zločin a gargantuovské vládní dluhy. „V průběhu vyšetřování se ukázalo, že jakákoli stavební činnost, výstavba autostrád a silnic, hospodářských sítí, veřejné dopravy, školních zařízení a dokonce i akce na pomoc zemím třetího světa se neobešla bez povinného tangente, finančního podílu, který plynul do rukou zástupců státních institucí a veřejné správy.“⁵² Následoval úpadek Křesťanskodemokratické strany, s rozpadem Sovětského svazu klesly preference do té doby velmi populární Italské komunistické strany (Partito Comunista d'Italia, PCI) a jejich místa v parlamentu během přestavby systému zčásti zastoupily nové subjekty (např. Forza Italia! mediálního magnáta Silva Berlusconiho), které se ihned zapojily do řízení státu.

Nicméně, Druhá republika nepřinesla stabilitu a důvěryhodnost politické scény, jak veřejnost od *mani pulite* očekávala. V roce 2013 šli Italové již k sedmým volbám do parlamentu od roku 1992 a během posledních šesti let vláda celkem čtyřikrát změnila svého premiéra. K notorické nespokojenosti společnosti s činností politiků přispělo i dlouholeté působení zmíněného Berlusconiho v nejvyšších patrech nejen italské politiky. Od 90. let byl premiérem ve čtyřech vládách a jeho postupy vnesly do slovníků nový termín *berlusconismus* (italský ekvivalent *berlusconismo*), označující formu demagogického populismu⁵³. V roce 2013 se naposledy zúčastnil parlamentní voleb se svou novou stranou Lid svobody (Il Popolo della Libertà, PdL), ovšem nedokázal zvítězit, a navíc byl o několik měsíců později odsouzen k odnětí svobody za daňové podvody v letech 1988 až 1998 ve výši až 62 milionů euro. Do vězení však Berlusconi vzhledem ke svému věku 77 let nastoupit nemusel a trest si měl odpykat formou veřejně prospěšných prací. Kromě toho nemá povoleno působit ve veřejných funkcích až do roku 2019 a v Itálii v uplynulých letech probíhala

⁵¹ VIETOR, Richard. Italy's Economic Half-Miracle. In: Strategy + Business [online] 8. 10. 2014 [cit. 18. 9. 2017]. Dostupné z: <https://www.strategy-business.com/article/17213?gko=2b421>.

⁵² Cit. 16, s. 393.

⁵³ Berlusconi. In: Wikipedia.org [online]. 24. 8. 2017 [cit. 18. 9. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Berlusconi>.

vyšetřování i dalších Berlusconiho skandálů, mezi něž patří ilegální financování politického strany nebo zneužití politické moci.⁵⁴

Extremistické násilí v 70. letech znamenalo pro italskou veřejnost těžkou zkoušku, ovšem nejistotu a obavy z toho, kde a kdy radikální hnutí udeří příště, vyvažovala Italům prosperita jejich země a prudce rostoucí životní úroveň. Od roku 1990 se však hospodářská situace začala pozvolna měnit, navzdory očištění zkorumpovaných politických struktur. Po většinu devadesátých let stoupala nezaměstnanost, a i když v tomto směru nastalo v novém miléniu zlepšení, ekonomická recese a dluhová krize z let 2007 a 2008 zvrátila pozitivní trend natolik, že v roce 2015 dosahovala nezaměstnanost třinácti procent, nejvyššího čísla za posledních třicet let. A politika Silvia Berlusconiho nedokázala na rostoucí počet problémů adekvátně reagovat. Ve stejný rok přesáhl italský vládní dluh 130 procent HDP, přičemž ze států Eurozóny mělo horší čísla již jen Řecko se svým dluhem ve výši 177 procent HDP.⁵⁵ Vlivem recese se tudíž jedna z nejsilnějších světových ekonomik poválečných dekád citelně propadla podobně jako celý jih Evropy, přičemž HDP z roku 2016 se pohybovalo v průměru Evropské unie⁵⁶.

Kromě ekonomických problémů Itálii citelně zasáhly také dvě migrační vlny. V roce 1990 se v Albánii zhroutil komunistický režim a stovky tisíc Albánců se rozhodly opustit zchudlou zemi a hledat lepší životní podmínky v jiných a hospodářsky vyspělejších státech. Itálie pro velkou část z nich představovala první a nejsnadnější volbu, a tak přes Jaderské moře během devadesátých let dorazilo k italským břehům téměř půl milionů Albánců. Přesné počty se dosud nepodařilo určit, avšak podle statistik z roku 2015 žije dnes v Itálii 502 tisíc obyvatel s albánským občanstvím. Druhá migrační vlna se i v době psaní této práce stále nepřiblížila konci. Jen za první polovinu roku 2017 přicestovalo do Itálie přes migrační trasy ve Středozemním moři sto dva tisíc migrantů⁵⁷, nejvíce z Nigérie, Guiney a Pobřeží slonoviny. Italské úřady se musí zabývat i několika tisíci migrantů z Bangladéše, kteří

⁵⁴ V roce 2018 bude mít premiéru nový film Paola Sorrentina s názvem *Loro*. Jedná se o biografii Silvia Berlusconiho, jehož představuje Toni Servillo.

⁵⁵ Vycházím z dat Eurostatu, statistického úřadu Evropské unie, která jsou volně k dispozici na internetových stránkách úřadu: <http://ec.europa.eu/eurostat>.

⁵⁶ Pro toto porovnání používám jednotku parity kupní síly (PPS) podle Světové banky z roku 2016. PPS zohledňuje cenové rozdíly mezi státy, čímž umožňuje přesnější srovnání skutečné ekonomické úrovně. Nejlépe z těchto měření vycházejí Lucembursko (106 tisíc dolarů na osobu), Irsko (69 tisíc), Švýcarsko (63 tisíc), Norsko (59 tisíc), a Island (51 tisíc). Itálie momentálně patří až do druhé desítky: její HDP podle PPS činí 38 tisíc dolarů na osobu a je na úrovni států jako Malta, Španělsko nebo Česká republika.

⁵⁷ Vycházím ze statistik Úřadu Vysokého komisaře OSN pro migranty. Stejně jako data Eurostatu jsou dostupná online, a sice zde: <http://data2.unhcr.org>.

rovněž putují k italským břehům přes státy na severu Afriky. Od roku 2008 požádalo v Itálii o azyl 413 tisíc migrantů⁵⁸, což jsou čísla, která lze porovnávat s migrací Albánců. I díky statisícům migrantů přesáhl již počet obyvatel v Itálii šedesát milionů obyvatel, přičemž osm procent z tohoto počtu tvoří obyvatelé jiných národností. V zemi vznikly početné komunity Rumunů, Albánců, Číňanů, ale také zmiňovaných Bangladéšanů, přičemž tyto i další komunity ovlivňují italskou společnost a podílí se na jejích proměnách.

2.2. Reflexe společensko-politických událostí v kinematografii

Teroristické útoky extrémně pravicových a levicových hnutí, všudypřítomná korupce, politická nestabilita, vliv organizovaného zločinu a migrační krize jsou aspekty, které uplynulých padesát let výrazně vstupovaly do života Italů. Zároveň se staly oblíbenými tématy pro žánrovou kinematografii 70. až 90. let a pro nezávislé filmy režisérů, mezi něž patří třeba Nanni Moretti nebo Marco Bellocchio.

Terorismus a neutuchající politické pře silně rezonovaly v italské kultuře již během 70. let. V kinematografii dokonce vznikl sub-žánr s názvem *poliziesco*. Ovlivnily jej italské heist filmy⁵⁹ z 60. let, francouzské kriminálky a dále hollywoodské policejní filmy. *Poliziesco* kriticky zobrazoval společensko-politickou situaci v Itálii během olověných let a podobně jako tehdy populární spaghetti westerny se nevyhýbal ukazovat explicitní násilí. Hlavními protagonisty byli zpravidla samotářští policisté či detektivové původem z dělnické třídy, kteří se rozhodli vystoupit proti zločinu a zkorumpovanému systému. „V těchto rolích se často objevovali herci Tomas Milian, Ray Lovelock, Maurizio Merli a Mario Adorf⁶⁰ a mezi nejznámější režiséry patřili Carlo Lizzani (*Bandité v Miláně*, *Banditi a Milano*, 1968), Emilio Miraglia (*Rudá královna zabije sedmkrát*, *La Dama rossa uccide sette volte*, 1972) a Fernando Di Leo (*Nahé násilí*, *I ragazzi del massacro*, 1969). Vrchol své popularity zažil *poliziesco* na konci 70. let a poté ustoupil jiným žánrům a subžánrům (horor, erotické komedie), ovšem to neznamenalo, že kritický tón a

⁵⁸ I v tomto případě používám volně dostupná data statistického úřadu Evropské unie.

⁵⁹ Heist film je subžánrem akčního filmu. Koncentruje se na plánování a provedení loupeže (v anglickém překladu „heist“) a poté na události, které po ní následují. Ikonografií tohoto žánru jako první rozpracoval Stuart M. Kaminsky ve své knize *Variations on a Major Genre: The Big Caper* z roku 1974. O čtyřicet let později na něj navázal Daryl Lee v knize *The Heist Film: Stealing With Style*, v níž reviduje Kaminského poznatky a aktualizuje je o nová zjištění.

⁶⁰ CELLI, Carlo, COTTINO-JONES, Marga. A New Guide to Italian Cinema. Italian and Italian American Studies. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007. s. 123. ISBN 978-1403975652.

nespokojenost se společensko-politickou situací z filmu zmizely. Zasloužila se o to především generace nastupujících filmařů v 80. a 90. letech. Nanni Moretti „začal svou kariéru anarchistickými, pseudoundergroundovými komedii (*Ecce Bombo*, 1978) předtím, než rozvinul svůj specificky zasněný, hloubavý humor hovořící o rozčarování generace stížená deziluzí levicových ideálů. Moretti obvykle hraje lehce neurotického hrdinu, který se střetává s frustracemi moderního života.“⁶¹ V 80. letech režíroval počiny jako *Mše skončila* (*La Messa è finita*, 1985) a *Red Wood Pigeon* (*Palombella rossa*, 1989); první jmenovaný zkoumá krizi spirituality v Itálii na případu rozčarovaného mladého kněze a druhý jmenovaný se jemně dotkl úpadku Italské komunistické strany v roce, kdy se zřítla Berlínská zeď. Groteskním a satirickým způsobem se se soudobými politickými problémy vypořádávala Lina Wertmüller, například ve filmu *Čau profesore!* (*Io speriamo che me la cavo*, 1993), a ve své tvorbě věnoval pozornost politickým tématům i Marco Bellocchio, když kupříkladu ve filmu *Dobrý den, noci* (*Buongiorno, notte*, 2003) rekonstruoval posledních padesát dnů života křesťanskodemokratického politika Alda Mora, jehož v roce 1978 unesli a po dlouhém věznění popravili členové Rudých brigád.

„Organizovaný zločin, konkrétněji Cosa Nostra na Sicílii, Camorra v Neapoli a Kampánii a 'Ndrangheta v Kalábrii je stále vážným problémem, s nímž se vlády musejí potýkat, jak ukazovali režiséři Pasquale Squitieri ve filmu *Camorra* (1972)⁶², Francesco Rosi v *Ruce nad městem* (*Le mani sulla città*, 1963) a *Zapomenout na Palermo* (*Dimenticare Palermo*, 1990) nebo Alessandro Di Robilant v *Zákon odvahy* (*Il Giudice ragazzino*, 1994).“⁶³ Reflexe organizovaného zločinu se objevuje i v novém tisíciletí, například ve filmech *La vita degli altri* (Nicola de Rinaldo, 2002), *Alla luce del sole* (Roberto Faenza, 2005) a *Gomora* (Matteo Garrone, 2008)⁶⁴. Uvedené filmy odhalují praktiky mafie v jednotlivých oblastech a jakým způsobem jejich činnost ovlivňuje životy obyčejných Italů. Hlavními postavami jsou většinou odpůrci mafie, avšak vznikají i filmy jako *Suburra* (Stefano Sollima, 2015), které se soustředí čistě na prostředí organizovaného zločinu a jeho napojení na politiku.

⁶¹ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007. s. 635. ISBN 978-80-7331-207-2.

⁶² Filmy o praktikách zločineckých organizací, natočené v 60. a 70. letech, rovněž patří do sub-žánru *poliziesco*.

⁶³ Cit. 60, s. 129.

⁶⁴ Tento Garroneho film obdržel Velkou cenu na festivalu v Cannes a jeho knižní předloha od Roberta Saviana o šest let později inspirovala divácky nejúspěšnější seriál v italské televizi se stejným názvem.

Signifikantně se v italském filmu odrazily obě migrační vlny jakožto inspirace pro několik desítek filmů. V 90. letech výrazněji prorazil film *Lamerica* (1994) Gianni Amelie, který se v souvislosti s přílivem migrantů z Albánie zabýval otázkou italské identity. Odlišným způsobem reflektoval stejný kontext Matteo Garrone ve filmu *Hosté* (Ospiti, 1998), v němž zobrazuje obtíže Albánců při hledání nového života v italských realitách. Od roku 2000 se stalo téma imigrace zajímavějším zejména díky rostoucímu počtu migrantů z afrických zemí. Marco Tulio Giordana zobrazuje konfrontaci mladého Itala z vyšší třídy s bezútěšným světem migrantů ve filmu *Když už ses narodil, nemůžeš se dál schovávat* (Quando sei nato non puoi più nasconderti, 2005). Mohsen Melliti režíroval film *Já a ti ostatní* (Io, l'altro, 2007), což je příběh o krizi přátelství dvou rybářů (Itala a Araba), pro něž je jejich loď domovem a prostředkem k obživě zároveň. Claudio Noce ve filmu *Dobré ráno, Amane* (Good Morning, Aman, 2009) vypráví o italském boxerovi a jeho setkání se somálským migrantem. Z dokumentů jmenujme především odvážný počin triumvirátu Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande a Khaled Soliman Al Nassiry s názvem *On the Bried's Side* (Io sto con la sposa, 2014). Palestinský básník a italský novinář se v něm snaží dostat pět Palestinců a Syřanů z Milána do Švédska, a aby se vyhnuli zatčení, předstírají na vertikální cestě Evropou svatbu. Zajímavé na výše uvedených titulech je, že se snaží o nekritický náhled na proměnu italské společnosti vlivem imigrace. Kladou důraz spíše na hledání odpovědí na otázky ohledně společného soužití různých národností a kultur, než aby varovaly před iracionálním nebezpečím a poukazovaly výhradně na negativní aspekty této problematiky.

2.3. Regrese italské kinematografie

Společně s politikou, ekonomikou a italskou společností se v čase proměňuje i kinematografie. Žánry typu *poliziesco* se objevily, získaly si náklonnost diváků, ale po několika letech z kin téměř zmizely. Díky Federicovi Fellinimu, Michalangelovi Antonionimu, Pierovi Passolinimu a dalším režisérům se umělecký film v 60. letech těšil velikému ohlasu i mimo domácí scénu⁶⁵, ovšem tvrdě na něj v sedmé a osmé

⁶⁵ Cena Akademie pro nejlepší zahraniční film se uděluje od roku 1947, kdy zvítězil film Vittoria De Sicy *Děti ulice* (Sciuscià, 1946). Od té doby italské filmy tuto cenu získaly celkem třináctkrát a k tomu přidaly dalších 17 nominací. Zejména od druhé poloviny 50. let do konce sedmé dekády patřily produkty italské kinematografie mezi velmi časté adepty na vítězství v této kategorii, což ale dávno neplatí. Od roku 1980 patří tamním filmům pouze čtyři Ceny a pět nominací, přičemž v novém tisíciletí na vyhlašování pronikla jen Sorrentinova *Velká nádhra* (vítězný film v roce 2013) a *Bestie v srdci* (La Bestia nel cuore, 2005) režisérky Cristiny Comencini (nominace v roce 2005).

dekádě minulého století dopadly klesající vývoz filmů a zejména návštěvnost italských kin. A tak někteří jeho zástupci volili odchod do zahraničních produkcí (Antonioni, Bernardo Bertolucci). „Italský filmový průmysl, v 60. letech ve velmi dobré kondici, zažil v další dekádě krizi, kterou si prošel Hollywood ve druhé polovině 50. let. V sedmdesátých letech totiž vlastnila většina domácností na Apeninském poloostrově televizor, nabízející vhodnou alternativu k návštěvám kinosálů.“⁶⁶ V tamních kinech tudíž začal převažovat zcela jiný druh filmů: „pokles návštěvnosti a exportu, konzervatismus investorů a boj s Hollywoodem přivedli producenty a režiséry k přístupnější, méně náročné a rozrušující kinematografii.“⁶⁷ Majitelé kin reagovali na nižší a nižší počet diváků „nabídkou produkce, která se kvůli cenzuře nemohla objevit v televizním vysílání: soft pornografie a sexy komedie.“⁶⁸

Velkou změnu znamenalo dále rozšíření VHS a kabelové televize v 80. letech, a to zejména v návycích diváků, kteří nyní dávali větší přednost sledování filmů na svých televizních obrazovkách před navštěvováním kinosálů. Do nich chodilo stále méně diváků. S poklesem návštěvnosti bojovala od padesátých let⁶⁹ nejedna národní kinematografie, ovšem jen některé (kupříkladu USA) jí dokázaly čelit a klesající počet diváků zastavit. Italská kinematografie zažila vrchol návštěvnosti v roce 1955, kdy počty přesáhly 700 milionů diváků, ovšem více než domácí produkce „diváky spíše přitahovala záplava amerických filmů.“⁷⁰ Od té doby se návštěvnost snižovala v řádech milionů až desítek milionů diváků ročně, avšak vlivem vytrvalého rušení kinosálů nabrala od poloviny sedmé dekády o poznání rychlejší propad a v roce 1985 přišlo do kin zhruba o tři sta milionů diváků méně než o deset let dříve (pokles o 77 procent). Nižší zisky plynoucí z konstantně padající návštěvnosti pomohla zčásti nahradit vláda. „Od 80. let byl italský filmový průmysl více a více závislý na vládních dotacích a koncentroval se především na zpracování témat, které měly naději zaujmout zahraniční diváky. (...) V roce 2005 však byly vládní dotace redukovány a italská produkce se propadla na úroveň, na níž se nacházela naposledy ve 30. a 40. letech.“⁷¹

⁶⁶ Cit 60, s. 116.

⁶⁷ Cit 61, s. 635.

⁶⁸ Cit 60, s. 116.

⁶⁹ Tento mezník uvádím v souvislosti s rozšiřováním televize od konce 40. let, mající na návštěvnost kin největší dopad. Například v USA mezi lety 1947–1964 poklesla návštěvnost o 78 procent, což znamená 3,7 miliardy diváků. Zavedení VHS, kabelové televize, DVD, služby „video on demand“ nebo rozšíření internetového pirátství neměly – jak poznamenávají Kristin Thompson a David Bordwell v *Dějínách filmu* – tak negativní vliv na návštěvnost jako právě televizní vysílání. Více viz. cit. 61, s. 708.

⁷⁰ Cit 61, s. 369.

⁷¹ Cit 60, s. 125.

V posledních dvou dekádách návštěvnost bez výrazných výkyvů střídavě stoupá a klesá a pohybuje se při hranici sto milionů. Nicméně, nový problém vystává v prodeji lístků na domácí anebo koprodukční filmy. V roce 2011 jich bylo prodáno 38,1 milionů, ovšem o rok později pouze 24,2 milionů, zatímco v případě hollywoodských filmů klesl počet prodaných lístků jen o cca 700 tisíc (ze 47,4 milionů na 46,7). “Produkce ze zahraničí, především pak z USA, si obvykle uchovávají větší stabilitu, co se týče prodeje vstupenek. Je to tedy domácí produkce, která by mohla návštěvnost opět zvýšit,”⁷² tvrdil před pěti lety Richard Borg, tehdejší prezident Universal Pictures Italy a ANICA (Asociace italských producentů). Dobrá čísla pro italskou kinematografii přinesl až rok 2016, který potvrdil Borgova slova. V Itálii do kin zavítalo na 105 milionů diváků (o šest milionů více než předchozí rok) a vydatnou měrou se na tomto růstu podílela komedie *Quo vado?* (Gennaro Nunziante, 2016), když pouhé dva týdny od Novoroční premiéry navštívilo tuto komedii 7,5 milionů diváků a tržby přesáhly 72 milionů dolarů⁷³. Druhým nejnavštěvovanějším filmem v italských kinosálech byla komedie *Naprostí cizinci* (Perfetti sconosciuti, Paolo Genovese, 2016), další úspěšný produkt domácích producentů, ovšem tržby ve výši 19,5 milionů ukazují, jaký propastný rozdíl zel mezi *Quo vado?* a ostatními populárními filmy. Vydařený rok 2016 tudíž nevypovídá o růstu italské kinematografie, jelikož Nunzianteho film je ojedinělou výjimkou mezi tituly v distribuci. Její enormní úspěch ale bezesporu přispěl k tomu, že ANICA a Cinetel (úřad, zajišťující sběr dat z prodeje vstupenek) oznamovaly růst návštěvnosti a vyšší tržby oproti minulým rokům a že hollywoodské filmy *Hledá se Dory* (Finding Dory, Andrew Stanton, 2016), *Fantastická zvířata a kde je najít* (Fantastic Beasts and Where to Find Them, David Yates, 2016), *Odvážná Vaiana: Legenda o konci světa* (Moana, Ron Clements a John Musker, 2015) a další skončily v návštěvnosti za italskými filmy.

Na druhou stranu, za rok 2017 se v první dvacítkě nejvíce navštěvovaných titulů umístil z domácí produkce jediný film, a sice komedie s názvem *L'ora legale* dvojice režisérů Salvatore Ficarra a Valentino Picone. Italská kinematografie sice ročně produkuje až 190 nových filmů, avšak s průměrným rozpočtem 1,3 miliony euro mohou jen těžko konkurovat drahým hollywoodským blockbusterům. Jen pro

⁷² LYMAN, Eric J. Italy 2012 Cinema Attendance Down 9.9 Percent. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 15. 1. 2013 [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/italy-2012-cinema-attendance-down-412636>.

⁷³ Veškeré údaje o tržbách filmů a jejich distribuci čerpám z internetového portálu *Box Office Mojo*. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/>.

porovnání dodejme, že průměrný rozpočet například francouzských filmů se pohybuje okolo 4,2 milionů.⁷⁴ Kromě toho již v Itálii nevznikají žánrové filmy v tak pestré škále jako několik dekád zpět, kdy si italský divák mohl vybírat mezi hororem, spaghetti westernem, historickým a válečným filmem, erotickou komedií, melodramatem a dalšími žánry, které vznikaly v tamních produkcích či koprodukcích. Neznamená to, že italští producenti zcela ztratili zájem o žánrový film, avšak koncentrují se primárně na žánry, mající šanci na divácký úspěch. V této dekádě jsou to především komedie, z nichž některé se umísťují na čelních místech v žebříčcích návštěvnosti, dosahují tržeb v řádech několika desítek milionů⁷⁵ a jsou víceméně jedinou konkurencí hollywoodskému importu. Nicméně, populární italské komedie bývají pouhou sezónní záležitostí, jak ukazuje případ filmu *Quo vado?*, který po měsíci od premiéry začal pomalu mizet z programů kin a ve druhé polovině února se de facto nikde nepromítal, zatímco hollywoodská studia distribuují do kin po celém světě vysokorozpočtové filmy různých žánrů a navíc po celý rok.

Konkurenceschopnost italských filmů vůči importu z Hollywoodu ovšem není jedinou problematickou záležitostí tamní kinematografie. Hollywoodské filmy typu *Dunkerk* (Dunkirk, Christopher Nolan, 2017), *Místo u moře* (Manchester by the Sea, Kenneth Lonergan, 2016) či *Star Wars: Síla se probouzí* (Star Wars: Force Awakens, J. J. Abrams, 2015) nachází přinejmenším stovky tisíc diváků na všech kontinentech, ovšem jen málo italských filmů najde každoročně cestu vně Itálii alespoň do zemí Evropské unie. A pokud se tak stane, nedokáže oslovit širší okruh diváků. V roce 2015 navštívilo italské filmy mimo Itálii pouhých 3,5 milionů diváků, zatímco například francouzské filmy 81 milionů.⁷⁶ Zmíněná komedie *Quo vado?* výrazněji prorazila pouze ve Španělsku, kde utržila přes dva miliony dolarů. Nunzianteho další film *Sole a catinelle* sice v Itálii vydělal 69 milionů dolarů, avšak v jiných zemích nebyl distribuován, a podobně na tom byla i jeho další komedie *Jaký krásný den* s tou výjimkou, že se krátce promítala v Řecku. Soudobá italská komedie je tedy na jednu

⁷⁴ BIONDI, Andrea. The film industry is losing ground to foreign productions. In: *Italy 24* [online]. 1. 8. 2015 [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.italy24.ilsole24ore.com/art/business-and-economy/2015-07-31/the-italian-film-industry-decline-133750.php?uuid=ACbpKsa>.

⁷⁵ Kromě tří zmíněných filmů patřily v posledních letech mezi úspěšné komedie *Si accetano miracoli* (Alessandro Siani, 2015), *Un boss in salotto* (Luca Miniero, 2014), *Sotto una buona stella* (Carlo Verdone, 2014) a také velmi populární filmy Gennara Nunzianteho *Sole a catinelle* (2013) a *Jaký krásný den* (Che bella giornata, 2011).

⁷⁶ MELE, Marco. Italian films are bringing in a smaller share of growing ticket sales. In: *Italy 24* [online]. 20. 1. 2016 [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.italy24.ilsole24ore.com/art/arts-and-leisure/2016-01-19/bilancio-cinema-181755.php?uuid=AC1e8DDC>.

stranu produktem, jemuž diváci v Itálii rádi dají přednost před filmy z jiných kinematografií, ale na druhou stranu jej lze jen složitě prodat zahraničním divákům vzhledem k faktu, že výše uvedené tituly cílí výhradně na italské publikum. O poznání větší potenciál z hlediska exportu mají třeba filmy s tematikou organizovaného zločinu, v nichž tvůrci prezentují přitažlivý a do jisté míry exotický svět italských zločineckých organizací. Zmíněný Garroneho film *Gomora* v Itálii utržil 17,6 milionů dolarů a promítal se v několika státech Jižní Ameriky (Argentina, Brazílie nebo Kolumbie), na Novém Zélandě, v Jihovýchodní Asii (Singapur) a co se týče Evropy, tržby převyšující milion dolarů měl ve Francii, Německu, Španělsku, Švýcarsku a Velké Británii. Film *Suburra* již neexpandoval v takovém rozsahu, ale přesto jej viděli diváci až v Jižní Koreji⁷⁷.

Dalším vývozním artiklem jsou koneckonců i filmy Paola Sorrentina nebo Giuseppe Tornatoreho, držitelů Ceny Akademie za nejlepší zahraniční film. Oba autoři mají za sebou práci v zahraničních produkcích a koprodukcích a spolupráci s hollywoodskými hvězdami (Michale Caine, Harvey Keitel a Sean Penn v případě Sorrentina, Jeremy Irons a Geoffrey Rush v případě Tornatoreho). Oba jsou ale zároveň ukázkou toho, jak někteří ambiciózní italští režiséři opouštějí domovinu v touze získat pro své filmy (alespoň) evropské publikum⁷⁸. Tornatore ve svých posledních filmech *Korespondence* (*La Corrispondenza*, 2016) a *Nejvyšší nabídka* (*La migliore offerta*, 2013) sice spolupracoval s kameramanem Fabiem Zamarionem a hudebním skladatelem Enniem Morriconem, ovšem vsadil čistě na zahraniční herecký ansámbl a výše uvedené herecké persony, díky nimž mohly jeho filmy snáze oslovit diváky i mimo Evropu. Podobnou cestou se již dvakrát vydal i Paolo Sorrentino, jehož filmová poetika je předmětem mé diplomové práce, a proto mu budu ve zbývajících částech této kapitoly věnovat veškerý prostor.

2.4. Úvod do filmové poetiky Paola Sorrentina

Paolo Sorrentino vyrůstal v dekadách, v nichž Itálie po hospodářské stránce prosperovala a její obyvatelé bohatli. Sorrentinova rodina žila v Neapoli a byla velmi

⁷⁷ Podle webu *Box Office Mojo* byl film *Suburra* distribuován mimo Itálii pouze v deseti zemích.

⁷⁸ Zde dodávám, že dalším faktorem, proč mohou tvůrci jako Sorrentino nebo Tornatore cílit na spíše na evropský trh než na italský, je nízký počet kin v Itálii, především pak ve větších městech, jejichž obyvatelé jsou tradičně otevřenější esteticky vytříbenějším a intelektuálně náročnějším dílům. Počet kinosálů v Itálii se v současnosti pohybuje okolo tří a půl tisíc, ve Francii okolo šesti tisíc.

dobře situovaná. Sám Sorrentino v jednom z rozhovorů⁷⁹ vzpomínal na časy, kdy vzhledem k nízkému věku musel proti své vůli trávit víkendy s rodiči a dvěma sourozenci v rodinném domě v lyžařském letovisku Roccaraso. Zde jeho rodiče Salvatore a Concetta Sorrentinovi v neděli 5. dubna tragicky zahynuli; příčinou jejich smrti byla závada topného zařízení, která způsobila únik oxidu uhelnatého. Tehdy ještě šestnáctiletý Paolo zůstal onen víkend v Neapoli, aby mohl sledovat fotbalový zápas mezi domácím týmem s Diegem Maradonou v sestavě a Empoli FC. Po náhlém úmrtí svých rodičů si mladý Sorrentino prošel obdobím, během něhož složitě hledal svou další životní cestu. Několik let neúspěšně studoval ekonomii, ačkoli jej dle jeho slov přitahovala spíše filozofie a psaní scénářů.⁸⁰ Nepatřil mezi společensky angažované mladé intelektuály a raději trávil čas v neapolských kinech a divadlech. V tomto prostředí později našel náplň svého života.

Navzdory tomu, čím Itálie procházela od konce 60. let a jaké problémy v současné době zemi stále sužují, Sorrentino se nepřidal k proudu kriticky uvažujících tvůrců, mezi něž patří například Marco Bellocchio (*My Mother's Smile*, *Il sorriso di mia madre*, 2002), Nanni Moretti (*Kajman*, *Il Caimano*, 2006), Marco Tullio Giordana (*Lea*, 2015) nebo Gabriele Salvatores (*Come Dio Comanda*, 2008). Sorrentina nezajímají osudy lidí z nižších společenských vrstev či strádajících přistěhovalců, neobrací pozornost ke stále přetrvávajícím rozdílům v životní úrovni mezi severní a jižní částí Itálie, nezkoumá osudy bojovníků proti zkorumpovanému systému, ani skrze své postavy nevysílá rozhořčené soudy nad italskou politikou a společností. Namísto toho staví do centra svého zájmu výhradně člověka jako takového. Zajímají jej jeho touhy, nenaplněná očekávání, radosti či existenciální prázdnota. Okolo těchto center konstruuje příběh, v němž se sice vyskytuje prostor pro kritickou ozvěnu, mnohdy však pouze v podobě symptomatických významů. To demonstrují na příkladu filmu *Velká nádhera*, jenž je dominantně vykládán jako ironická výpověď o soudobé římské smetánce po vzoru Felliniho *Sladkého života*, což jsem již zmiňoval v úvodu práce. Sorrentino však vypráví spíše tematicky univerzální příběh o promarněném životě a bolestné sebereflexi, jehož kulisy v zadním prospektu – pravda – dotváří prostředí vyšší společenské třídy v Římě.

⁷⁹ RASCHIATORE, Roberto. Il regista Sorrentino: "Roccaraso nella vita". In: *Ilcentro.it* [online]. 25. 10. 2016 [cit. 3. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/il-regista-sorrentino-roccaraso-nella-vita-1.209257>.

⁸⁰ Cit. 79.

Sorrentino se ve svých filmech soustředí výhradně na mužské postavy z vyšší střední a vyšší společenské třídy, což jsou socioekonomická prostředí, do nichž patřila i jeho rodina. Centry jeho příběhů jsou známí umělci, profesionální fotbalista, vrcholný politik, lichvář či bohatý podnikatel žijící v nuceném exilu. Na případech těchto postav Sorrentino zkoumá vliv slávy, peněz a moci na charakter člověka (*Přebytečný člověk*, *Rodinný přítel* a *Božský*), umělecké odcházení jakožto metaforu blížící se smrti (*Mládí*), výše zmíněný promarněný život (*Následky lásky* a *Velká nádhera*) anebo vypořádání se s vlastní minulostí (*Tady to musí být*). Tento zobecněný výčet ukazuje, že Sorrentino se nezabývá ničím novým. Témata jeho filmů jsou víceméně archetypální, k jejich vyprávění však Sorrentino používá vlastní poetiky a převádí je do nového tisíciletí⁸¹. To ovšem neznamená, že bychom jeho filmy mohli považovat za materiál, který má vypovídající hodnotu o soudobé italské společnosti, jako tomu je v případě výše uvedených zástupců společensko-kritického filmu. V jedné z následujících kapitol popisují (viz 3.3.1.3. *Prostředí*), že lokace narativu mohou mít pro Sorrentinovu filmovou poetiku velký význam, avšak absentuje v ní zjevný vztah k italským realitám. Některé filmy natočil v koprodukcí mimo Itálii, film *Následky lásky* se odehrává v anonymním švýcarském hotelu a narativy filmů *Přebytečný člověk* a *Rodinný přítel* lze zasadit i do jiného prostředí než do italského velkoměsta. Nejvýrazněji se k rodné zemi Sorrentino vztahuje ve filmech *Božský* a *Velká nádhera* a zejména druhý v pořadí je krásnou ukázkou toho, kdy nezaměnitelné *genius loci* Říma jakožto Věčného města získává statut všudypřítomného symbolu. Následné čtení a interpretace tohoto symbolu umožňují divákovi nalézt další rozměry tematiky filmu, který kromě existenciální krize hlavní postavy zkoumá i tok času a postavení člověka v něm. Řím a jeho věčnost mohou tedy zdůrazňovat pomíjivost lidského života, po němž málokdy zůstávají monumentální pomníky, jaké jsou k nalezení v hlavním městě Itálie.

Postavy jsou pro Sorrentinovu filmovou poetiku důležité nejen z hlediska socio-ekonomického statusu. Jejich společenské postavení rozhoduje o tom, do jakého prostředí Sorrentino zasazuje narativy svých filmů a jakými atributy své postavy opatřuje. Kromě toho jsou nositeli žánrových aspektů, které se v Sorrentinových filmech objevují a které zároveň patří rysům jeho filmové poetiky (nutno dodat, že k těm méně výrazným). Ve vztahu k postavám se žánrovost projevuje tím, že

⁸¹ Výjimkami jsou filmy *Božský* a *Přebytečný člověk*; odehrávají se totiž během 70. a 80. let minulého století.

Sorrentino klade do středu svého zájmu podobný typ protagonistů. Nikoli však typ v absolutním slova smyslu jako v případě westernu nebo filmu noir; Sorrentinovy hlavní postavy nejsou v každém filmu opatřeny téměř identickými charakterovými vlastnostmi, což je případ dvou zmíněných žánrů. Nicméně, i přesto lze objevovat aspekty, které se v souvislosti s hlavními postavami opakují. Mimo již zmíněný socio-ekonomický statut a pohlaví se jedná o fázi života, v níž se postavy nachází. Sorrentino zkoumá muže v různých etapách jejich bytí a životních situacích. Věk *přebytečných* mužů Antonia a Tonyho Pisapie (role ztvárnili Andrea Renzi a Toni Servillo) se v obou případech pohybuje okolo čtyřicítky, Cheyenne (Sean Penn) z *Tady to musí být* je padesátníkem, Jep Gambardella na začátku filmu *Velká nádhera* slaví 65. narozeniny a hlavní postavy filmu *Mládí*, Fred Ballinger (Michael Caine) a Mick Boyle (Harvey Keitel), jsou dokonce ještě starší. Každý z nich prochází krizovým obdobím, v průběhu narativu hledají příčiny krize a poté její řešení. Dochází k transformaci neboli charakterovému oblouku postavy, což detailněji pojednávám v kapitole 3.1. *Odcházení, stárnutí, stereotypy, osamění*. Na základě toho si lze o Sorrentinových filmech utvářet očekávání, neboť můžeme předpokládat, že i v případě budoucích počínů bude Paolo Sorrentino v rámci své filmové poetiky pracovat s de facto stejnou typologií postav: bohatý stárnoucí muž, pravděpodobně veřejně známý, ovšem nešťastný a hledající nový smysl své existence.

Dále se v některých filmech objevují žánry jako takové, v čemž spatřuji návaznost na tradici italského žánrového filmu 60., 70. a 80. let. Debutový film *Přebytečný člověk* obsahuje prvky dramatu (obsaženy kupříkladu v dramatické zápletce, v níž sledujeme urputnou snahu bývalého profesionálního fotbalisty získat trenérský post v prvoligovém týmu), *Následky lásky* rysy mafiánského filmu (osamělý protagonista Titta di Girolamo před ostatními postavami skrývá, že je zapleten do aktivit italské mafie), film *Božský* je svébytně pojatá biografie a stejně tak nejlepší příklad fúze žánrového a uměleckého filmu v Sorrentinově tvorbě. Nutno však dodat, že žánr hraje v Sorrentinově filmové poetice pouze okrajovou roli a na práci s ním není kladen důraz. Avšak zmiňuji jej, protože ozvláštňuje filmovou poetiku Paola Sorrentina. Navíc přítomnost žánrových aspektů v jeho tvorbě zpochybňuje řazení tohoto režiséra čistě do kategorie uměleckého filmu; bude proto vhodnější označit jej jako tvůrce, jehož práce s formou a stylem není jednoznačně specifikovatelná. To mě přimělo k tomu, že hodlám Sorrentinovu poetiku označovat spíše jako eklektickou,

byť se může jednat o problematické označení vzhledem k faktu, že eklekticismus ve filmu je stále neprobádaným polem.

V závěru této kapitoly rozvedu dříve zmíněné natáčení Paola Sorrentina v koprodukcí. Vznikly v ní dva z jeho posledních tří filmů (*Tady to musí být* a *Mládí*) a hollywoodské hvězdy v hlavních rolích a angličtina jako původní jazyk měly filmu usnadnit cestu do kin i mimo evropský kontinent. Film *Tady to musí být* cílil výhradně na evropské publikum a tržby z prodejů v italských kinech se na celkových tržbách 11,8 milionů dolarů podílely jen 1,2 procenty. Film *Mládí* měl v Itálii o poznání širší distribuci a inkasoval 2,7 milionů dolarů, ovšem tržeb přes jeden milion dosáhl i ve Francii, Německu, Nizozemsku, Španělsku a Velké Británii. Dále se úspěšně promítal v Austrálii, Jižní Koreji a objevil se třeba v Brazílii nebo Jihoafrické republice, čímž napodobil úspěch oscarového filmu *Velká nádhera*. Sorrentinovo působení v zahraničních koprodukcích shledávám jako důležité pro jeho filmovou poetiku. Znovu zopakuji, že jej nezajímají záležitosti, ovlivňující současnou italskou společnost a politiku, a že nevěnuje pozornost ryze italským tématům (kupříkladu reflexe éry olověných let, vztahy na sicilském venkově anebo migrace obyvatel z jihu Itálie do měst vyspělejšího severu). Raději se soustředí na témata, která vzhledem ke své společensko-kulturní univerzálnosti mohou jednodušeji zacílit i na diváky v jiných státech; jsou totiž dobře srozumitelná v rozdílných kulturních prostředích. V Sorrentinově filmové poetice se nejčastěji objevují čtyři témata, a sice 1) odcházení, 2) stárnutí, 3) stereotypy a 4) osamění. Podrobněji se jim věnuji v následující kapitole.

3. FILMOVÁ POETIKA PAOLA SORRENTINA

V této části práce analyzuji tematické, formální a stylistické aspekty, které utvářejí filmovou poetiku Paola Sorrentina. Nejprve se v kapitole 3.1. *Odcházení, stárnutí, stereotypy, osamění* věnuji hlavním postavám a na základě jejich charakterových vlastností představuji tematiku každého z filmů. Následuje 3.2. *Vyprávění v Sorrentinových filmech*, kde analyzuji formální systém. Zabývám se konstrukcí narativní struktury, rozvolněnou kauzalitou, vztahem fabule a syžetu a v neposlední řadě rozsahem a hloubkou informací. Hledám *detaily*, *vzory* a *účely*, abych stanovil *normy* ve *způsobech zpracování* Sorrentinovy filmové poetiky. Stejný postup volím i v další kapitolách, jejichž předmětem je poetologická analýza stylu (3.3. *Filmový styl a jeho účely*). Tuto kapitolu rozděluji na mizanscénu a její aspekty, kameru, střih a zvukovou složku. Důraz kladu zejména na stylistické *normy* (kupříkladu centrální kompozice obrazu nebo zasazování hudby do diegetického světa filmu) a jejich *účely*, ovšem zabývám se rovněž těmi *způsoby zpracování*, které by se v *normu* teprve mohly proměnit (třeba symboličnost prostředí). Objevují se totiž výrazněji až v pozdějších filmech, a proto bude zajímavé sledovat, zda Sorrentino ve svých budoucích počínech naváže na tyto *způsoby zpracování* a více je rozvine.

3.1. Odcházení, stárnutí, stereotypy, osamění

Cílem této kapitoly není zevrubně analyzovat postavy, nýbrž představit je jako soubor několika základních charakteristik jakožto *norem* filmové poetiky Paola Sorrentina z hlediska *způsobů zpracování* konstrukce charakterů. Důraz kladu výhradně na hlavní postavy jakožto nositele klíčových vodítek k porozumění tematiky Sorrentinových filmů; vedlejší a epizodní postavy zmiňuji v závěru kapitoly, což ale neznamená, že by byl jejich význam podružný. Jejich psychologie sice není rozpracována do takové hloubky jako u protagonistů, avšak přesto jejich jednání v určitých fázích výrazně ovlivňuje syžet. Nicméně, v procesu divácké percepce jednotlivých filmů zastává stěžejní úlohu porozumění hlavním postavám a rozpoznání jejich vnitřního trápení, které nám syžet předkládá ve formě vodítek s referenčním, explicitním nebo implicitním významem. Tato vodítka mají ve filmech podobu opakujících se *detailů*, jejichž *účelem* je vést divákovu percepci k co nejlepšímu pochopení tematiky. Nejčastěji jimi jsou repliky a jednání postav, detailní záběry kamery, hudební motivy a samotné texty skladeb. Příklady těchto *detailů*, které v jednotlivých filmech mohou

nabývat statut *vzoru*, nesoustředí pouze do této kapitoly, nýbrž prostupují všechny oddíly poetologické části.

Co se týče protagonistů v Sorrentinově poetice a jejich základních charakteristik, v první řadě se vždy jedná o finančně dobře zajištěné muže z vyšší nebo vyšší střední společenské vrstvy, přičemž drobnou odchylku od této *normy* představuje film *Rodinný přítel* a jeho protagonista podivínský lichvář Geremia Geremei (Giacomo Rizzo). Ten vzhledem ke své „profesi“ disponuje značnými finančními prostředky⁸², ale zároveň jej charakterizuje chorobná lakota. Ta se projevuje velmi skromným životním stylem a extrémní šetřivostí, a proto jej navzdory majetku nevnímáme jako příslušníka vyšších společenských vrstev.

Dalšími charakteristikami jsou sláva a moc. Mezi postavami najdeme světoznámé umělce (Fred Ballinger a Mick Boyle ve filmu *Mládí* a Cheyenne v *Tady to musí být*), populárního novináře (Jep Gambardella ve filmu *Velká nádhera*), profesionálního fotbalistu a zhýralou popovou hvězdu (Antonio Pisapia a Tony Pisapia v *Přebytečném člověku*) anebo vlivného politika (Toni Servillo jako Giulio Andreotti v *Božském*). V tomto případě se opět vymyká film *Rodinný přítel* a také *Následky lásky*, kde je hlavní postavou Titta di Girolamo, bohatý podnikatel, žijící v anonymním švýcarském hotelu poté, co se nešťastně zapletl s mafií. Geremia a Titta se tedy oproti zbylým postavám liší tím, že nepatří ke slavným a společensky známým osobnostem, ovšem na druhou stranu se u nich stejně jako u Andreottiho objevuje motiv moci jakožto atribut vedoucí naši percepci k porozumění jednání postav. Na Andreottiho případě lze vidět, jak místy až neomezená moc proměňuje charakter člověka, a stejně tak u Geremia můžeme sledovat, jakým způsobem moc nad dlužníky ovlivňuje jeho chování a činí z něj despotického a všehoschopného gangstera. „*Dříve či později by k tomu určitě došlo*,“⁸³ reaguje Geremia na argumenty ze strany svého kolegy Gina, který odmítá zavraždit sedmdesátiletou ženu kvůli neschopnosti splatit dluh. Co se týče Titta, ten se naopak nachází v područí moci mafie a bez jejího svolení nemůže ani opustit město, v němž pobývá.

⁸² V průběhu narativu je Geremia požádán, aby zapůjčil jeden milion euro na rekonstrukci koupelen v síti hotelů. Navzdory vysoké částce nečiní Geremiovi problém dát peníze v krátké době dohromady, z čehož můžeme usuzovat, že opravdu nejde o drobného lichváře, nýbrž o movitého člověka.

⁸³ *Rodinný přítel* [L'amico di famiglia] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2006. Stopáž: 00:56:49. (DVD)

Třetí charakteristikou je odstup postav od problémů, které přesahují hranice daného města, státu nebo dokonce kontinentu.⁸⁴ Protagonisté se nezabývají migrační krizí, nesnaží se bojovat proti korupci. Přednostní je pro ně jejich mikrosvět neboli prostor, který zahrnuje postavy samotné a poté interakci s jejich okolím. Jsou v první řadě motivováni vyřešit vlastní niterní trápení, naplnit své touhy anebo udat svým životům nový směr. Stejně jako druhý atribut i tento má své výjimky, které se na první pohled jeví jako výrazný odklon od Sorrentinových *praktik a způsobů zpracování* při konstrukci hlavních charakterů. Nicméně, při důkladné analýze zjistíme, že přestože svým jednáním zasahují do věcí přesahujících jejich mikrosvět, Sorrentino stále soustředí pozornost zejména na ně a nikoli na záležitosti vnějšího světa. První výjimkou je Cheyenne, hlavní postava filmu *Tady to musí být*. Putuje z Irska do USA, aby našel a potrestal bývalého dozorce v Osvětimi za to, že mučil jeho židovského otce. Sorrentino však nechce poukazovat na problematiku dosud žijících a nikdy nepotrestaných válečných zločinců ze 2. světové války. Toto téma je pro něj zástupné, jelikož divák nesleduje primárně cestu Cheyenna za pomstou, nýbrž bolestné vyrovnávání se s vlastní minulostí. Druhou výjimkou je postava bývalého italského premiéra Giulia Andreottiho. V biografickém filmu *Božský* Sorrentino mapuje samý konec jeho politické kariéry, přičemž sleduje Andreottiho neúspěšné pokusy udržet premiérský post a stát se prezidentem; poté věnuje pozornost počátkům trestního stíhání kvůli napojení na italskou mafii. Jedná se o Sorrentinův jediný film, v němž obrací pozornost k politice a historickým událostem poválečné Itálie, jako jsou akty terorismu během olověných let nebo období *mani pulite*. Nicméně, ačkoli zde Sorrentino pracuje se skutečnou historickou postavou a s jejími atributy definovanými a priori (která se navíc signifikantně podílela na politickém a společenském vývoji v Itálii), není jeho zájmem provést reflexi dějin a zrovna tak se nesnaží o zevrubný biografický popis. Sorrentino zaujímá k Andreottimu neutrální postoj a na jeho případě zkoumá, jakým způsobem se na člověku projevuje dlouholetá činnost ve vysoké politice, s ní spojená moci a také míra zodpovědnosti za daná rozhodnutí.

⁸⁴ V rozhovoru pro *Financial Times* ze září minulého roku Sorrentino mimo jiné hovoří, že nechová velký zájem o problematické záležitosti, které jsou ze své podstaty nevyřešitelné anebo nezměnitelné. Do této kategorie může patřit například korupce, pronikání organizovaného zločinu do běžného života či současný stav katolické církve a mocenské pnutí v jejím centru ve Vatikánu. Podobný postoj „nezájmu“ zaujímají také jeho postavy. Pro více informací viz: ROSS, India. Paolo Sorrentino: the anti-storyteller. In: *Financial Times* [online]. 30. 9. 2016 [cit. 8. 10. 2017]. Dostupné z: <https://www.ft.com/content/a6955bfe-83d5-11e6-a29c-6e7d9515ad15>.

V centru pozornosti Paola Sorrentina tedy stojí postava, nikoli společensko-politický kontext, což je pro jeho filmovou poetiku příznačná *norma*.

Poslední charakterovou vlastností – a z hlediska této kapitoly tou nejdůležitější – je již zmíněná existenciální krize, kterou všechny postavy prochází, přičemž u každé z nich má jinou podobu. V Sorrentinově filmové poetice se z hlediska konstrukce charakteru tato krize stává nejdůležitější *normou* a její příčiny jsou u všech hlavních postav podobné. Na vině jsou především osamělost, stáří a s ním spojený odchod do důchodu a blížící se smrt a dále ještě ubíjející stereotypní styl života. V každém z filmů nalezneme více příčin krizi hlavních postav, v žádném z nich nestojí tematika pouze na jediné příčině. Syžet nám nejprve prezentuje protagonisty, kteří „[rozpoznávají] svou existenciální krizi, což se stává kauzálním impulsem.“⁸⁵ Následně sledujeme více či méně úspěšné pokusy o vyrovnávání se s krizí nebo její překonání.

Tematika osamělosti proniká prakticky do všech Sorrentinových filmů. Nicméně, jeho protagonisté jsou osamělí, přestože nežijí stranou společnosti. Důvodem osamění je tedy v první řadě pocit odcizení, dále neschopnost navázat či udržet hlubší vztahy (ať už přátelské nebo partnerské) a v neposlední řadě záměrné vyhýbání se důvěrnějšímu kontaktu. Tyto faktory způsobují, že protagonisté zůstanou ve svém existenciálním tápání bez pomoci bližních a cestu ven musí hledat sami.

V *Přebytečném člověku* Antonio i Tony v průběhu narativu ztrácí své partnerky, Tonyho navíc opouští i jeho přátelé a bývalí spolupracovníci. Titta z filmu *Následky lásky* natolik odvykl komunikovat s lidmi, že nedokáže vést smysluplný dialog. A když jej za to ostatní postavy kritizují, reaguje slovy „*jsem sám, nejsem zvyklý vést rozhovory*.“⁸⁶ Rodinný přítel Geremia sám sebe nazývá přízviskem Srdce ze zlata, navíc se považuje za milého a přátelského člověka, přesto však často slýchává narážky na svou ošklivost a urážky za svou krutost a úlisnost. V diegetickém světě filmu bychom velmi složitě hledali někoho, kdo k němu chová sympatie, a když se jej Gino ptá, zda považuje jejich vztah za přátelství, Geremia úsečně odpovídá: „*Nad touto možností jsem nikdy nepřemýšlel*.“⁸⁷ Giulio Andreotti jako *Božský* reprezentuje člověka, který aby přežil celé dekády ve vrcholové politice, musel se uzavřít sám do

⁸⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s. 207. ISBN 978-0299101749.

⁸⁶ *Následky lásky* [Le conseguenze dell'amore] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2004. Stopáž: 00:34:01.

⁸⁷ Cit 83, stopáž: 00:31:17.

sebe a stejně tak zcela oprostít od důvěrných vztahů, což příhodně demonstrují slova této postavy během rozhovoru s manželkou francouzského velvyslance:

„Věřte mi, vím, co je osamělost a není to příjemná věc. V mém postavení jsem poznal kolem tří stovek tisíc lidí. Myslíte, že se s tolika lidmi cítím méně osamělý?“⁸⁸

Cheyenne ve filmu *Tady to musí být* se pro změnu vypořádává s odcizením, které pramení z faktu, že byl před mnoha lety částí své židovské rodiny zavrhnut kvůli neortodoxnímu způsobu života rockové hvězdy. Ve *Velké nádheře* zase sledujeme Gambardellovu marnou snahu najít východisko z krize ve vztahu s bývalou striptérkou Ramonou, s níž se sbližuje, avšak ona nečekaně umírá. Mimo to z jeho života postupně mizí přátelé Romano, Viola a Stefania, až Gambardella končí zcela osamocen. Skladatele Freda a filmového režiséra Micka, protagonisty *Mládí*, pojí dlouholeté a pevné přátelství, díky němuž mohou snáze čelit samotě. Nicméně, se svým niterným trápením bojuje každý sám a v tichosti, protože jak tvrdí Mick: „v dobrém přátelství si říkáte jen ty dobré věci.“⁸⁹

Druhou příčinu nejzřetelněji rozpoznáme ve filmech *Rodinný přítel*, *Božský*, *Velká nádhera* a *Mládí*. Krize má podobu uvědomění si pomíjivosti bytí, nezvratnosti stárí a nevratnosti mládí. Geremia touží po lásce krásné, mladé ženy, díky čemuž by mohl sám sebe i přes svůj věk a zevnějšek potvrzovat jako atraktivního muže. Andreotti působí jako politik několik dekad, politická činnost představuje esenci jeho bytí, a proto si navzdory vysokému věku nedovede představit, že by měl toto prostředí opustit. Odcházení proto oddaluje například tím, že zkouší po rozpadu své poslední vlády ještě kandidovat na prezidenta Itálie. Gambardella zhruba před čtyřiceti lety napsal román, díky němuž se proslavil a pronikl mezi římskou elitu. Nicméně, svůj talent nerozvinul, na kariéru spisovatele se nevydal a místo toho jej uspokojila pozice žurnalisty. Když ale oslaví pětadesáté narozeniny, začne odžité roky vnímat jako čas promarněný jednotvárnými večírky a prázdnými debatami. Prožívá bolestnou touhu po zašlém a nevratném mládí a zároveň trpce vnímá nezvratnost blížící se smrti. Nejvýrazněji motivy stárí a odcházení pronikají do tematiky *Mládí*. Fred a Mick představují zhruba osmdesátileté umělce, kteří v lázních kdesi v Alpách vyplňují čas

⁸⁸ *Božský* [Il divo] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2008. Stopáž: 00:27:35.

⁸⁹ *Mládí* [Youth] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2015. Stopáž: 01:16:22.

mezi léčebnými procedurami nostalgickými rozpravami. Stáří v jejich pojetí znamená neustálé obracení se k minulosti, v níž milovali, tvořili velká díla a budovali svou slávu. V přítomnosti jim však zůstal pouze věhlas v daném oboru a vidina blízkého konce.

Téma stereotypního života najdeme rovněž v *Přebytečném člověku* a *Mládí*, dále také ve filmu *Tady to musí být* a především pak v *Následcích lásky*. Antonio a Tony strádají, když nedovedou proměnit jednotvárný běh událostí a dosáhnout tak svých cílů. Fred a Mick v oněch zmiňovaných rozpravách dokola probírají identická témata (potíže s prostatou nebo nevydařené milostné vztahy z minulosti), což podtrhuje monotónnost a zacyklení života v lázeňském komplexu. Cheyenne v průběhu syžetu odcestuje do Spojených států amerických, přičemž cesta napříč touto zemí pro něj znamená vítané vytrhnutí z dřívější všednosti. Nicméně, stereotypnost bytí nevystupuje v těchto třech filmech toliko do popředí jako v *Následcích lásky*, kde je stěžejním tématem. Introvertní podnikatel Titta pro mafii po dlouhých deset let pracuje jako prostředník mezi ní a švýcarskou bankou a jeho činnost spočívá v tom, že jednou týdně zaveze do banky vysoký obnos peněz. Hotel, v němž pobývá, nemůže opustit, což nakonec společně s rutinním koloběhem a insomnií způsobuje jeho letargii. Únik z ubíjejícího stereotypu a osamění začíná Titta spatřovat v myšlenkách na sebevraždu. „*Chce to odvahu. Zemřít neobvyklou smrtí*,“⁹⁰ pronese z nenadání při karetní hře (nedílná součást jeho týdenního cyklu) s dalšími obyvateli a zaměstnanci hotelu.

Na závěr této kapitoly věnuji prostor vedlejším a epizodním postavám, jejichž psychologii Sorrentino nerozpracovává do větší hloubky, avšak svým jednáním mohou výrazně ovlivňovat narativ. V Sorrentinově poetice mají povahu *detailů*. Výše tvrdím, že protagonisté se s krizemi vypořádávají osamoceni, avšak jsou to právě vedlejší postavy, díky nimž mnohdy nachází řešení svých vnitřních problémů. Pro demonstraci prozatím postačí dva příklady, další ukázky předkládám v následujících kapitolách.

Ve *Velké nádheře* Gambardella potká sestru Mariu, epizodní postavu, která se objeví pouze v předposlední sekvenci filmu. Ovšem díky vzájemnému rozhovoru Gambardella pochopí, kde by mohl hledat východisko z existenciální krize. „*Víš, proč jím jenom kořeny? Protože kořeny jsou důležité*,“⁹¹ povídá sestra Maria a Gambardella

⁹⁰ Cit 86, stopáž: 00:11:13.

⁹¹ *Velká nádhera* [La grande bellezza] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2013. Stopáž: 02:07:19.

se následně rozhodne navrátit „ke kořenům“ neboli do doby a do míst svého mládí, kdy prožíval svou první a zároveň poslední opravdovou lásku, kdy býval šťastný. V *Mládí* se Mick se skupinou mladých scenáristů pokouší dokončit scénář k filmu. „*Bude to mistrovské dílo. A má závěť. A Brenda bude nezapomenutelná postava,*“⁹² představuje film Fredovi v úvodu syžetu. Ovšem i přes veškerou snahu se skupině nedaří vymyslet adekvátní závěr, jež by odpovídal Mickovým ambicím. Z nastalé krize pomůže Mickovi právě Brenda, diva z jeho předešlých filmů, ovšem nejedná se o pomoc, kterou by Mick očekával.

*„Bude ti osmdesát a jako většina kolegů se stáváš s věkem horší. Poslední tři filmy byly sračky, Micku. Nejen podle mě, ale podle všech.“*⁹³

Těmito slovy Brenda vyjeví Mickovi tvrdou pravdu o jeho pozdní tvorbě a že málokoho zajímá chystaná závěť kdysi uznávaného filmaře, čímž spouští kauzální řetězec událostí, na jehož začátku Mick posílá své scenáristy domů a na jehož konci spáchá sebevraždu.

I přes svůj význam vedlejší postavy a jejich konstrukce nepředstavují *normu* ve *způsobech zpracování*. Zůstávají totiž pouze na úrovni *detailů*, jelikož svůj *účel* kauzálně rozvíjet syžet neplní ve všech filmech. Přesto však jsou nedílnou součástí při dotváření Sorrentinovy filmové poetiky, ačkoli pro ni má výrazně větší význam konstrukce hlavních charakterů. Ti – prostřednictvím svých charakterových vlastností a z nich plynoucího jednání – představují nositele klíčových vodítek pro pochopení tematiky daného filmu. *Normu* v tematice představuje ve filmové poetice Paola Sorrentina zejména existenciální krize, kterou prožívají hlavní postavy. Krizi a způsoby jejího řešení rozpoznáváme prostřednictvím oněch vodítek předkládaných syžetem. A na proces narace se podíváme v další kapitole.

⁹² Cit. 89, stopáž: 00:12:47.

⁹³ Tamtéž, stopáž: 01:26:36.

3.2. Vyprávění v Sorrentinových filmech

V této kapitole se věnuji narativní struktuře filmů Paola Sorrentina, pro které je příznačný umělecký modus narace. Nejprve tedy vymezuji základní charakteristiky tohoto modu, čímž si vytvářím základ pro následnou analýzu. Poté přecházím k jednotlivým aspektům narativní struktury, ať už se jedná o její konstrukci, fabuli a syžet jakožto její principy, vztah těchto dvou principů nebo charakterizaci narace skrze rozsah a hloubku informací. Provádím analýzu těchto aspektů a to, jak dotváří Sorrentinovu filmovou poetiku, demonstрую na četných příkladech ze všech jeho filmů. Dále zkoumám, jakým způsobem se Sorrentinova práce s nimi proměňuje a vyvíjí⁹⁴. Při analýze konstrukce narativní struktury si pokládám tři výchozí otázky: objevují se v ní nějaké *details* a vzory? pokud ano, nabývají statut *normy*? co je jejich *účelem* v rámci narativní struktury? Odpovědi na tyto otázky hledám průběžně, přičemž se jedná o rámec, který poskytuje náhled na Sorrentinovy *způsoby zpracování*. Ve filmové poetice tohoto režiséra není proces narace tím nejvýraznějším rysem, přesto nám však analýza formálního systému – za pomoci poetologických termínů – může poskytnout náhled na to, jak konstrukce narativní struktury anebo rozvolněná kauzalita filmovou poetiku dotvářejí.

Umělecký modus narace definuje David Bordwell ve své publikaci *Narration in the Fiction Film*⁹⁵. Kromě tohoto modu předkládá definici tří dalších: klasického, historicko-materialistického a parametrického. Umělecký modus stojí v opozici vůči dominantnímu klasickému modu narace žánrových filmů a zpochybňuje jeho pojetí realismu, jehož předpokladem je, „že bude tiše udržovat soudržnost mezi událostmi, konzistencí a jasností individuální identity.“⁹⁶ Umělecký modus představuje odlišný druh realismu (prezentovaný svět nám totiž nemusí být znám), který oslabuje kauzalitu a „znejasňuje provázanost mezi událostmi, díky čemuž vznikají v narativní struktuře mezery. Divák je tlačěn do pozice, z níž se musí aktivně zapojovat do percepcie díla a narativní mezery zaplňovat. Umělecká narace oddaluje a znejasňuje uzávěrky (deadlines), díky čemuž se mezery rozostřují a jejich zaplňování je pro diváka

⁹⁴ Zejména v prvním filmu *Přebytečný člověk* nelze mluvit o čistě uměleckém modu narace, spíše se jedná o případ fúze tohoto modu a klasické narace, jejíž některé aspekty (kupříkladu motivovanost postav) pronikají i do pozdějších filmů. Více tuto problematiku pojednávám v podkapitole 3.2.2. *Rozvolněná kauzalita*.

⁹⁵ Cit. 85.

⁹⁶ Tamtéž, s. 206.

složitějším úkonem. Společně s tím vzniká řetězec kauzálně otevřených událostí, což posiluje dvojznačnost modu umělecké narace.⁹⁷

Svůj význam mají v tomto modu také postavy. „Prototypická postava uměleckého filmu postrádá snadno rozeznatelné rysy, jejímu jednání chybí motivy a cíle.“ (...) Zatímco postavy v modu klasické narace rychle míří k nějakému cíli, protagonisté z uměleckých filmů jsou prezentováni, jako by pasivně přecházeli z jedné situace do druhé.⁹⁸ Nicméně, jednání postav v uměleckém modu narace nelze automaticky považovat za bezcílné a nemotivované, jelikož může být cílem narace „motivaci skrýt a namísto toho zdůraznit nevýznamnou akci (...) a nikdy neodhalit její následky.“⁹⁹ V takovém případě se dostává do popředí paralelismus, neboť divák „je nucen porovnávat situace, činidla (agents) a postoje, aby poté dokázal postavy patřičně vymezit.“¹⁰⁰

Konstrukce charakterů patří k příznačným *normám* Sorrentinovy filmové poetiky, což jsem ostatně demonstroval v předcházející kapitole, a stejně tak je *normativní* způsob, jakým Paolo Sorrentino zachází s fabulí a syžetem, hloubkou a rozsahem informací nebo strukturou narace. Jedním slovem lze jeho formální postupy charakterizovat jako nepravdivé. Sorrentino nekonstruuje narativ podle identické struktury, divák u každého filmu pracuje s jiným rozsahem a hloubkou informací a stejně proměnlivý je i vztah mezi fabulí a syžetem. Přesto však lze nacházet *detaily* a vzory, které se v jeho práci s formou opakují, čímž vznikají výše zmiňované *normy* ve *způsobech zpracování*.

3.2.1 Konstrukce narativní struktury

Výše tvrdím, že každý film Paola Sorrentina má odlišnou narativní strukturu, což nyní demonstruji na několika příkladech. *Přebytečný člověk* sestává ze čtyř kauzálně propojených částí, které jsou odděleny zatmívačkou. Ta první plní v narativní struktuře funkci prologu, v němž v polodetailních a detailních záběrech pozorujeme dvojici divákovi neznámých potápěčů při lovu ryb a chobotnic na podmořském útesu. V závěru na jednoho z potápěčů zaútočí chobotnice a její útok má zřejmě fatální následky: vyděšený potápěč ztrácí náhubek od dýchacího přístroje a začne se topit. V tomto bodě prolog končí a následuje první část odehrávající se v roce 1980. V ní

⁹⁷ Cit. 21, s. 16.

⁹⁸ Cit. 85, s. 207.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

sledujeme dva muže na vrcholu své popularity a jejich nenadálý pád: profesionální fotbalista Antonio skončí po vážném zranění na operačním sále a jeho protějšek popový zpěvák Tony se ocitá u policejního výsledku. Pro oba tato hraniční situace znamená prudký obrat v jejich životech. Poté se přesouváme do roku 1984, jehož události tvoří obsah druhé části a vrcholí Tonyho útekem před policií a nevydařeným pokusem o sebevraždu. Epilogem je krátká scéna, v níž spokojený Tony servíruje svým spoluvězňům rybu, svůj oblíbený pokrm. Jízda kamery poté odhalí vnější stěny věznice, která se nachází nad mořským útesem, a poté plynule přechází v titulkovou sekvenci. Strukturace syžetu na více částí a zejména pak presence prologu se v Sorrentinově poetice stávají *normou*, což potvrdím na dalších příkladech.

Podobnou strukturu jako *Přebytečný člověk* má také film *Velká nádhera*, jenž sestává z pěti částí. První opět plní *účel* jako prolog a stejně tak i poslední část je epilogem a titulkovou sekvencí zároveň: v dlouhém záběru plujeme na řece Tibeře pod starými římskými mosty. V prologu prostřednictvím pohyblivého rámu sledujeme busty významných Italů na pahorku Janiculus, kde se také nachází Garibaldiho pomník a fontána dell'Acqua Paola, k níž záhy dospějeme. Vidíme před ní stát autobus a u něj skupinku turistů poslouchajících výklad své průvodkyně. Jeden z nich se vzdálí, aby si z terasy před fontánou vyfotografoval rozlehlý Řím, ale jakmile několikrát stiskne spoušť, zhrouť se k zemi. Mrtev vlivem srdeční příhody anebo v mdlobách kvůli horku a velké nádhře věčného města? Na to nedostáváme odpověď, jelikož „k této sekvenci se v průběhu filmu již nevrátíme, což z ní činí nezávislý segment v narativní struktuře“¹⁰¹ podobně jako u závěrečné části. Hlavní dějovou linii tvoří zbylé tři části a kauzální provázanost mezi nimi, prologem a epilogem je ovšem výrazně rozvolněná. Spojuje je de facto jen lokace hlavního města Itálie, v čemž spatřuji symptomatický význam, který záhy vysvětlím. Plynule pohyblivý rám v prologu i epilogu značí cestu, která plyne jako řeka Tibera v závěrečné sekvenci. V kontrastu s Věčným městem však nabývá naše pouť životem rozměr marnosti, protože jen výjimeční jedinci – jako ti na bustách zobrazených v prologu – se včlení mezi římské monumenty a získají statut nesmrtelnosti. Postavám *Velké nádhery* bude něco takového pravděpodobně odepřeno, jejich životy vyústí v zapomnění.¹⁰²

„Důležitou roli v narativní struktuře filmu *Velká nádhera* mají dvě krátké a téměř totožné sekvence, které vytváří jakási intermezza mezi jednotlivými částmi.

¹⁰¹ Cit. 21, s. 34.

¹⁰² Více se lokací ve filmu *Velká nádhera* věnuji v kapitole 3.3.1.3 *Prostředí*.

Zároveň díky těmto sekvencím můžeme snáze strukturovat narativ filmu.¹⁰³ Sestávají ze série záběrů, v nichž pozorujeme Gambardellův přechod mezi jednotlivými fázemi jeho existenciální krize. „Narativní funkci v nich přebírají kamera a mizanscéna poskytováním vodítek, díky nimž můžeme vytvářet konkrétní výklad. V první sekvenci kamera zachycuje Gambardellu na procházce nočním Římem, která končí cíleným setkáním s provozovatelem nočního klubu Egidiem. Během své procházky se Gambardella setká se skupinkou slavicích Asiatů a v restauraci zahlédne muslimský pár. Zjišťuje, jak moc se svět okolo něho proměnil a stal se kosmopolitním, zatímco on ustrnul na místě. Ve druhé sekvenci se Gambardella konečně rozhodne opustit Řím a vydá se k vraku lodi Costa Concordia, o níž má už nějakou dobu napsat reportáž. (...) Záběry a proměna mizanscény z obou krátkých sekvencí evokují motivy cesty a hledání, které se v syžetu průběžně objevují, zejména ve scénách, kdy kamera prezentuje postavy na cestě z jednoho bodu do druhého.“¹⁰⁴ Intermezzo je součástí struktury narativu také ve filmu *Božský*, kde odděluje první a druhou část; první se odehrává mezi lety 1991 a 1992 a končí Andreottiho neúspěšnou kandidaturou na prezidenta, druhá se věnuje počátkům trestního stíhání jeho osoby v roce 1995. Intermezzo zde narušuje chronologii vyprávění, jelikož se syžet prostřednictvím mnoha krátkých flashbacků vrací k nevyjasněným vraždám a sebevraždám, za nimiž údajně stála mafie na příkaz Giulia Andreottiho. Tento několikaminutový segment má za účel nejen oddělit první a druhou část, nýbrž slouží také k proměně narace z omezené na neomezenou. Zároveň lze na intermezza v narativní struktuře *Velké nádherý* a *Božský* pohlížet jako na *details*, které vzhledem k tomu, že ostatní filmy je neobsahují, potvrzují nepravdělnost ve *způsobech zpracování* z hlediska výstavby syžetu.

Film *Rodinný přítel* již není rozdělen do několika segmentů jako *Přebytečný člověk*, *Božský* a *Velká nádhera*. V zásadě obsahuje nerozdělenou hlavní dějovou linii a jí předcházející prolog, jehož součástí je pět náhodně spojených scén: 1) do písku na pláži zahrabanou řádovou sestru pozoruje dvojice mužů, 2) několikavteřinový polodetailní záběr na postaršího muže, 3) dívka vystupuje na prázdném autobusovém nádraží a vydává se do města, 4) kovboj pozoruje pobíhající koně na farmě a poté odchází ke svému havarovanému karavanu, 5) montáž záběrů (většinou rakurzů a výrazných podhledů a nadhledů) na mladé volejbalistky. Účelem takto vystavěného

¹⁰³ Cit. 21, s. 37.

¹⁰⁴ Tamtéž.

prologu je uvést diváka do diegetického světa filmu předložením vodítek, o nichž se domnívá, že budou relevantní k nadcházejícím událostem. Výslovnou relevanci obsahují první, druhá a čtvrtá scéna: výjev z té první se později opakuje ještě jednou a demonstruje, jakým způsobem lichvář Geremia Geremei (muž z druhé scény) zachází s těmi, kdo nesplácí pohledávky, a čtvrtá scéna prezentuje osamělého kovboje Gina, Geremiova spolupracovníka. Dívka ze třetí scény je pouze epizodní postavou, jelikož se následně objeví jen v jediné sekvenci v první třetině narativu. Nicméně, interakce mezi ní a Geremiem je nositelem informace o jeho nestoudnosti a zvrhlé posedlosti mládím. Pátá scéna s mladými volejbalistkami skrývá rovněž implicitní význam, a to právě v kráse mládí, která je pro hlavní postavu nedosažitelná a ona nedosažitelnost jen zvyšuje jeho horečnou posedlost.

V pojednaných příkladech jsou prolog a epilog vyčleněny z hlavní dějové linie. Úvodní sekvence *Přebytečného člověka* a *Rodinného přítele* končí zatmívačkou, ve *Velké nádhře* prolog ukončuje ostrý stříh z velkého celku Říma na detail ženy křičící radostí na zběsilé noční party. Tato náhlá a násilná obrazová i zvuková změna tvoří nepřehlédnutelné dělítko mezi prologem a první částí. Vyjma filmu *Tady to musí být* začínají podobně odděleným prologem i ostatní filmy Paola Sorrentina a v každém případě se liší kauzální propojení se zbylými segmenty. *Následky lásky* zahajuje dlouhý, statický záběr na halu, skrze níž kdosi převáží objemné zavazadlo. Do jakého prostoru nás narace uvádí? Souvisí tato scéna s hlavní dějovou linií? Až ve 26. minutě stopáže divák získá vodítko k odpovědím na tyto otázky, když zjistí, že zavazadlo ze zahajovací sekvence patří Tittovi di Girolamovi a že v něm bankovní kurýr veze devět milionů euro, které Titta pravidelně ukládá do švýcarské banky. Film *Božský* zase otevírá sled scén, v nichž sledujeme vraždy vlivných italských politiků, finančníků nebo novinářů ze 70. a 80. let (syžet se k nim vrací ve zmíněném intermezzu mezi první a druhou částí hlavní dějové linie). Ze všech byl viněn bývalý premiér a senátor Giulio Andreotti a blíže se divák s jednotlivými případy seznámí až ve druhé části narativu ve spojitosti s trestním stíhání hlavní postavy. Otevírací sekvencí *Mládí* je stejně jako v *Následcích lásky* dlouhý a statický záběr. Jedná se o polodetail na zpěvačku, přičemž pozadí záběru je rozostřené, což znesnadňuje divákovu orientaci v prostoru¹⁰⁵. Opět vyvstávají již vyřčené otázky: v jakém diegetickém světě se

¹⁰⁵ Zpěvačka a její hudební doprovod stojí na rotujícím pódiu, což vytváří dojem pohyblivého rámu, avšak ten není způsoben kameramanovou činností, nýbrž pohybem pódia, na němž stála kamera připevněná ke stativu.

ocitáme? a jak tato scéna souvisí s hlavní dějovou linií? Paolo Sorrentino znovu vyčkává s poskytnutím nějakých vodítek, které v narativní struktuře předkládá nahodile, a divák odpovědi získává až na základě vytváření paralel. Tento *způsob zpracování*, jímž Sorrentino aktivizuje diváckou percepci, jakožto *vzor* dotváří jeho filmovou poetiku.

Nyní se vrátím k filmu *Tady to musí být*, jehož expozice se odlišuje od expozic ostatních Sorrentinových filmů, neboť v určitých aspektech odpovídá klasickému modu narace. Začíná velkým celkem na Cheyennovu honosnou vilu, pokračuje montáží záběrů z jeho ranní rutiny (lícení, úprava účesu, sledování televize) a několika záběry z ulic Dublinu¹⁰⁶. Díky takovému prologu získáme několik základních informací o protagonistovi (zámožný, extravagantní a zasmušilý muž středního věku) a lokaci. To je netradiční *způsob zpracování* v Sorrentinově poetice, jelikož v tomto případě prolog vyvolává malé množství otázek. Ty mohou směřovat například k Cheyennově neotřelému vzhledu a zejména pak k dalším postavám, jež se objeví v této sekvenci: kdo jsou žena sedící v okně malého rodinného domu a dívka s EMO vizáží stojící před tímto domem? Narace tedy odhalí divákovi hlavní postavu, ovšem prostřednictvím jen několika vodítek, čímž současně aktivuje jeho percepci, neboť divák se chce přirozeně dozvědět více. Navíc narace mlčí o dalších postavách a jejich úloze v narativní struktuře, čímž divákovu percepci znejasňuje. Lze tedy tvrdit, že ačkoli se na první pohled expozice filmu *Tady to musí být* liší a stává se výjimkou, přeci jen se v ní objevují *details* a *vzory*, které se z hlediska konstrukce narativní struktury proměňují v *normy*.

Uvedené příklady naznačují, že mezi prologem a hlavní dějovou linií zpravidla neexistuje přímá kauzální spojitost vzhledem k narativním mezerám. Právě tyto mezery jsou *detaily* opakovaným ve všech filmech mimo *Tady to musí být*. Kromě toho, že oddělují prolog, dále znejasňují provázanost mezi událostmi – za *účelem* zvýšení divákovy aktivity při percepci díla – a stávají se *vzorem*, podle něhož Paolo Sorrentino konstruuje narativ svých filmů. *Účelem* prologu v procesu narace je plnit důležitou narativní funkci, jelikož obsahuje vodítka, prostřednictvím nichž lze lépe porozumět cílům a motivacím postav nebo tematické filmu a zároveň slouží jako vstupní brána do diegetického světa filmu. Aby do něj divák dokázal vstoupit, aby byl schopen co nejúplnějšího porozumění, musí nalézat další *details* v průběhu syžetu a

¹⁰⁶ Že se jedná o Dublin lze poznat ze záběrů na tamní Aviva Stadium, kde hrají své zápasy irští fotbaloví a ragbyoví reprezentanti.

poté – jak jsem již zmínil – hledat paralely mezi nimi a *details* v prologu. V *Přebytečném člověku* se několikrát dozvíme, že ačkoli se Tony Pisapia považuje za milovníka mořských plodů, bytostně nesnáší chobotnice. Tyto krátké repliky jsou těmi *details*, jež odkazují k napadení potápěče chobotnicí v zahajovací sekvenci. Účelem je, abychom si položili otázku, proč má Tony k chobotnicím právě takový vztah a zda – například – potápěč nebyl jeho otec, bratr nebo blízký přítel, jehož nešťastná ztráta by vysvětlovala onu averzi. *Detailem* v prologu *Rodinného přítele* je scéna s mladými volejbalistkami. Kamera v ní klade důraz na krásu ženských těl a podobné fetišizující záběry se ve filmu opakovaně objevují za účelem zdůraznit kontrast mezi ošklivostí a stářím hlavní postavy a pro ni těžko dosažitelnou krásou mládí. Dlouhý a statický celek z prologu k filmu *Následky lásky* odkazuje jako *detail* k Tittovu stereotypnímu životu, který se odvíjí se stejnou neměnnou pomalostí jako cesta kurýra halou švýcarské banky.

Úvodní sekvence je tedy *normou* ve *způsobech zpracování* narativní struktury Sorrentinových filmů nehledě na její kauzální provázanost se zbytkem narativu či množstvím obsažených *detailů*, *vzorů* a jejich *účelů*. Prolog se z hlediska narativní struktury stává nejvýraznějším rysem filmové poetiky Paola Sorrentina, avšak i samotná konstrukce narativu patří k jejím příznačným znakům, a to zejména kvůli rozvolněné kauzalitě.

3.2.2. Rozvolněná kauzalita

V úvodu této kapitoly jsem v souvislosti s deskripcí uměleckého modu narace referoval o jedné z jeho vlastností, a sice o oslabování kauzality a znejasňování provázanosti mezi událostmi formou narativních mezer, což je příčinou rozvolněné kauzality. Pro Sorrentinovu poetiku je typické, že ztěžuje divákovu snahu kauzálně spojovat události a zaplňovat tak vzniklé mezery, na což se podíváme prostřednictvím jednotlivých příkladů. Nejprve však začnu filmem *Přebytečným člověkem*, pro nějž – jak jsem podotknul v úvodu této kapitoly – není příznačný pouze umělecký modus narace, nýbrž jeho kombinace s klasickým modelem. Proto mu zde věnuji o poznání větší prostor než ostatním filmům, jelikož jde o velmi netradiční jev, který se v Sorrentinově pozdější tvorbě de facto neobjevuje. Přesto však některé formální aspekty jeho filmové poetiky (kupříkladu rozpoznatelná motivovanost postav) vycházejí právě z tohoto filmu.

Ve filmu *Přebytečný člověk* jsou události v syžetu filmu kauzálně propojené, avšak i přesto mezi nimi vznikají narativní mezery. Po prologu následuje první část, v níž získáme většinu potřebných informací o obou protagonistech a diegezi: jaké mají osobnostní charakteristiky? co dělají za práci? kdo jsou vedlejší postavy a jak se k nim vztahují protagonisté? v jakém prostředí se příběh odehrává? Na vše dovedeme dostatečně odpovědět, jelikož „kauzální motivace často vyžaduje, aby [nám] byla podstrčena příslušná informace.“¹⁰⁷ Stejně tak se dobře orientujeme v sérii příčin a následků: Antoniovo vážně zranění má za následek předčasné ukončení aktivní kariéry a nejistotu ohledně další budoucnosti.

*„Jak dlouho myslíš, že můžeme hrát? Další dva nebo tři roky...
A co budeme dělat potom? Neumíme nic jiného než kopat do
míče, a tak během naší kariéry musíme vydělat tolik peněz,
kolik jen můžeme. Rozumíš?“¹⁰⁸*

Tento argument Antoniova spoluhráče je příčinou, která přiměje Antonia k zapsání se do trenérského kurzu. Tím je nám odhalena jeho motivace a cíl v druhé části filmu: udělat vše potřebné, aby se i přes četné překážky stal trenérem profesionálního týmu. Podobně kauzální sled událostí má i Tonyho dějová linie. V první části jej jeho matka a manželka přistihnou při souloži s nezletilou dívkou. Poté se ocitá u policejního výsledku a následkem celého skandálu je rychlý ústup ze slávy a ztráta smyslu života. Jeho motivací a cílem ve druhé části je proto najít činnost, která by jej vytrhla z ubíjejícího stereotypu a vrátila význam jeho bytí.

Obě linie jsou tedy na jednu stranu vystavěny na kauzalitě klasického modu narace, kdy se dva motivovaní protagonisté pokouší překonat v sérii soudržně spojených událostí několik překážek, aby dosáhli svého cíle, avšak na druhou stranu se jim právě ono zdolávání překážek nedaří, a kromě marné činnosti sledujeme jejich prohlubující se existenciální tápání a rostoucí apatii. Antonio není schopen získat trenérské místo a udržet si partnerský vztah. Tony se pokouší o comeback na malém koncertě v jakémsi zapadlém městě, po jehož skončení se však rozhodne navždy uzavřít svou hudební kariéru. Jeho aktivita pak směřuje k získání podílu v oblíbené

¹⁰⁷ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. s. 117. ISBN 978-80-7331-217-6.

¹⁰⁸ *Přebytečný člověk* [L'Uomo in più] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2001. Stopáž: 00:16:10.

restauraci, ovšem také tento plán mu nevychází. Antonio volí jako řešení své duševní krize sebevraždu, Tony se tomuto krajnímu kroku vyhýbá, jeho jednání je však podobně vyhrocené, když zavraždí jednu z vedlejších postav.

Oba protagonisté se ve druhé části krátce a náhodně setkají (bez vzájemné interakce) a souběžně s tím nám narace poskytuje vodítka, od nichž vedou paralely k prologu, které mohou alespoň zčásti zacelit narativní mezeru mezi úvodní sekvencí a první částí; jedná se zejména o Tonyho opakované snové vize, v nichž stojí na pláži a vidí svou matku objímat unaveného potápěče na břehu moře. Na základě letného setkání s Antoniem se Tony rozpomíná a my postupně tušíme, že potápěči z prologu jsou oni dva a že Antonio je Tonyho pohřešovaný bratr. Avšak umělecký modus narace sází na „pomíjivé stavy charakterizované subjektivním realismem,“¹⁰⁹ a proto si nemůžeme být zcela jisti, zda Tonyho vzpomínky, na něž jsme zcela odkázáni, představují hodnověrný zdroj informací. Stejně tak klesá naše jistota ohledně motivace postav. Jednání sice stále není bezcílné, avšak jejich motivace je nám vlivem procesu narace najednou skryta, a proto nejsme schopni předvídat další vývoj událostí, nevidíme jejich cíl.

To předvedu na následujícím příkladu. Ono setkání a od něj odvíjející se řetězec příčin a následků formuje naše divácká očekávání, kdy se například domníváme, že v klimaxu dojde k oddalované interakci mezi nimi. Protagonisté se o setkání skutečně pokoušejí, ale stejně jako dříve jsou ve svém jednání neúspěšní a naše očekávání nedozná naplnění. Možnost kontaktu mezi nimi vezme za své v momentě Antoniovy sebevraždy¹¹⁰, jež se stane příčinou Tonyho následného jednání: jakmile se o Antoniově smrti dozví, zavraždí prezidenta fotbalového klubu, v němž se Antonio dlouhodobě a marně ucházel o post trenéra, následně prchá před policií a pokouší se o sebevraždu. Jeho jednání má rozpoznatelné motivy, jelikož cílem je pomstít Antonia za nečestný způsob, s jakým s ním vedení klubu zacházelo. Nicméně, proč volí radikální krok v podobě vraždy? Tonyho vyhrocené jednání se jeví jako iracionální, až hysterické, a navíc není logickým vyústěním série příčin a následků.

Důvodem je ona zmíněná hybridita narace *Přebytečného člověka*, příznačná konstantním mísením klasického a uměleckého modu. Jejím efektem je, že narativní

¹⁰⁹ Cit. 85, s. 206.

¹¹⁰ Rozumíme sice, že příčinou je jeho neúspěch a z něj plynoucí frustrace a marnost, ovšem narace nám před tímto aktem nepředloží žádná vodítka, z nichž bychom mohli sebevraždu předvídat a očekávat, jestli k ní opravdu dojde.

struktura obsahuje v obou částech kratší segmenty, v nichž je série příčin a následků soudržná, ovšem mezi těmito segmenty existují dějové mezery a jejich vlivem jednání postav v určitých momentech působí jako dvojznačné a založené na náhodě (viz akt vraždy nebo setkání hlavních postav) a jejich psychologie ztrácí rozpoznatelné obrysy. Jakmile ale narace tyto mezery překlene, umělecký modus ustoupí, v popředí se znovu ocitne modus klasický a série příčin a následků se odvíjí de facto nenarušeně: Tony zavraždí prezidenta klubu, pronásleduje jej policie, při beznadějném útěku se pokusí o sebevraždu, je však chycen a končí v cele.

Narace Sorrentinových pozdějších počinů je již postavena na uměleckém modu. Z hlediska narace tudíž jeho filmová poetika staví na dvojznačnosti subjektivního realismu, na znejasněné provázanosti mezi událostmi prostřednictvím rozvolněné kauzality a scény bývají „vystavěny na náhodných setkáních (...) nebo na bezcílných blouzněních hlavních postav.“¹¹¹ Přesto si ale narativ uchovává určitou příčinnost, i když většinou není pro diváka snadné ji odhalit vzhledem k faktu, že syžet příčiny zatajuje. Ovšem pokud divák skryté příčiny přece jen odhalí, s větší přesností dovede popsat motivace a cíle postav a současně si vytvoří přesnější očekávání o možném vývoji syžetu.

Nejprve tento aspekt demonstřuji na předposledním filmu *Velká nádhera*, který vznikl dvanáct let po Sorrentinově debutu. Na první pohled má narativní struktura tohoto titulu „podobu kaleidoskopu složeného z různých epizod.“¹¹² Působí nesystematicky, kdy na mnoha místech narativu jen sledujeme ono „blouznění hlavní postavy“ ulicemi Říma nebo podél břehu řeky Tibery (z epizody do epizody) a některé scény vyvolávají dojem, že by v syžetu mohly být vynechány anebo se objevit na jiném místě jeho struktury. Nicméně, výše jsem syžet *Velké nádhery* rozdělil na prolog, tři části hlavní dějové linie a epilog; dále syžet obsahuje několik scén či celých sekvencí (majících rovněž povahu *detailů*), jejichž místo v narativní struktuře sice neopodstatňuje žádná zřetelná kauzální příčina, avšak přesto se nacházejí právě tam, kde mají být.

„V první části filmu je sekvence, kdy Jep Gambardella navštíví uměleckou performanci a poté vede rozhovor s její autorkou. Lze tuto sekvenci umístit například do třetí části? Něco takového není možné vzhledem k tomu, že se díky této sekvenci

¹¹¹ Cit. 85, s. 206.

¹¹² PLÁNIČKOVÁ, Karolína. Krásný film o ničem. In: *Artikl.org* [online]. 5. 2. 2014 [cit. 17. 10. 2017]. Dostupné z: <http://artikl.org/filmovy/krasny-film-o-nicem>.

dozvídáme o Gambardellově profesi novináře, seznamujeme se s nadřazeností, s jakou jedná s ostatními postavami, a rovněž zjišťujeme, že jeho nadřizenou je trpaslice Dadina, kterou jsme mohli spatřit v několika záběrech [v úvodní sekvenci první části]. Dále ve třetí části se například nachází scéna, v níž Gambardella navštíví výstavu, která prostřednictvím několika tisíců fotografií zachycuje dospívání a stárnutí jejího autora. Gambardella si fotografie se skleslým výrazem prohlíží, v jednom detailním záběru je dokonce patrné, že nemá daleko k tomu, aby se rozplakal. Opět [se nabízí otázka], zda by tato scéna mohla být přesunuta například do druhé části, a znovu musím odpovědět, že nikoli. Tato scéna totiž zachycuje Gambardellu ve fázi, kdy (...) se v něm se stále větší silou projevuje nostalgie a lítost nad promarněným životem, což mu připomíná právě výstava fotografií.¹¹³ Umístění obou scén má tudíž své kauzální opodstatnění, protože generují určitý význam anebo předkládají vodítka potřebná pro naši další percepci. Představují tedy příčiny, od nichž se vyvíjí následný kauzální řetěz, přičemž tyto příčiny v narativní struktuře jednotlivých filmů existují ve formě *detailů*. Nicméně, jejich logiku jsme schopni odhalit pravděpodobně až zpětně, protože příčiny a jejich následky nejsou explicitně ukázány.

Podobné *detaily* lze nalézt i v ostatních filmech Paola Sorrentina, čímž nabývají rozměr vzoru. Kupříkladu ve filmu *Následky lásky* navštíví Titta jeho bratr Valerio. Jde o náhodné setkání, které na první pohled neposune narativ žádným směrem. Valerio přijíždí, stráví v hotelu jedinou noc, další den ráno svého bratra opouští a v diegetickém světě filmu se již neobjeví. Nicméně, scéna má za účel předložit divákovi další informace o Tittovi (jeho charakteru, rodinně a způsobu života) a zároveň se stává důležitým spouštěčem rozvolněné série příčin a následků. Titta si díky bratrovým slovům („*Měl by ses k té dívce chovat zdvořileji. Je moc milá.*“¹¹⁴) záhy přiznává své city k barmance Sofii a do popředí jasněji vystupuje jeho motivace sblížit se s dívkou a ukončit stereotypní běh událostí ve svém bytí. Sekvence zobrazující setkání s Valeriem proto rázem získává stěžejní postavení ve struktuře syžetu, avšak její význam – podobně jako v případě dvou scén z *Velké nádhery* – neodhalíme ihned kvůli rozvolněné kauzalitě a náročnosti zacetit dějové mezery.

V *Rodinném příteli* poznáme protagonistu téměř až k jádru ve scéně, v níž dívku z prologu (Rumunku, která do Itálie přijela pracovat) přivede k sobě domů. Vypráví o svém otci, své práci a nabízí jí možnosti společného sdílení pokoje:

¹¹³ Cit. 21, s. 39.

¹¹⁴ Cit. 86, stopáž: 00:40:25.

„Přemýšlel jsem, že kdybychom se zbavili botníku, můžeme dát tvou skládací postel vedle mé.“¹¹⁵ Rumunka neodpovídá, Geremiovým slovům pravděpodobně příliš nerozumí, ale krátce poté odchází. V rámci syžetu scéna není kauzální vyústěním předchozích scén a ani sama o sobě kauzalitu nevytváří. Tudiž se vrací domněnka „epizodního kaleidoskopu“, ovšem i v tomto případě plní tato scéna (jakožto *detail*) díky svému umístění v narativu svůj důležitý účel. Z Geremiových slov můžeme získat poznatky, které nám později pomohou lépe porozumět jeho jednání, a pokud například rozpoznáme onu nekontrolovanou posedlost mladými ženami, nepřekvapí nás jeho motivace zmocnit se za každou cenu novopečené nevěsty Rosalby.

Ve filmu *Tady to musí být* přijíždí Cheyenne do New Yorku, aby ještě promluvil se svým umírajícím otcem¹¹⁶. V tomto městě navštíví koncert Davida Byrneho, bývalého člena skupiny Talking Heads¹¹⁷. Byrne hraje společně se svým hudebním a vokálním doprovodem skladbu *This Must Be the Place* (*Tady to musí být*), jež začíná veršem „home is where I want to be“¹¹⁸ („domov je tam, kde chci být“), přičemž kamera v dlouhém, pohyblivém rámu s vnitrozáběrovou montáží odhaluje nejprve dekoraci v zadní perspektivě jeviště, poté skupinu muzikantů v přední perspektivě, následně publikum a v závěru záběru Cheyenna (v detailu), který poslouchá hudbu a z jeho výrazu vyzařuje smutek. Podobně jako u předchozího příkladu i zde není scéna vyústěním série příčin a následků, neboť provázanost mezi ní a okolními segmenty ve struktuře je značně rozvolněná. Nicméně, přece obsahuje významné vodítko, díky němuž porozumíme Cheyennově vztahu nejen k domovině, nýbrž také k vlastní historii. S ní se ve zbytku syžetu pokouší vyrovnat, a tak s pomocí tohoto *detailu* můžeme chápat jeho motivaci.

Všechny výše uvedené příklady ukazují, jakým způsobem nám upozorování *detailů* může poskytnout potřebná vodítka například pro porozumění postavám. Zároveň popisují princip náhodných setkání, které jsou symptomatické 1) pro umělecký modus narace a 2) pro Sorrentinovu filmovou poetiku. Každé dílčí setkání postavené na náhodě totiž představuje *detail*. Náhodná setkání se v Sorrentinových

¹¹⁵ Cit. 83, stopáž: 00:13:20.

¹¹⁶ Důvod Cheyennovy cesty z Dublinu do New Yorku nám narace neodhalí ihned. Nejprve pouze získáme informaci, že Cheyenne obdržel vzkaz a že pravděpodobně musí načas odjet. K této scéně se vracím ještě jednou v podkapitole *Charakterizace narace*, v níž rozpracovávám prolínání omezené a neomezené narace ve filmech Paola Sorrentina.

¹¹⁷ David Byrne zde představuje sám sebe. Jeho bývalá skupina Talking Heads fungoval mezi lety 1974 až 1991 a mezi její nejznámější skladby patří právě *This Must Be the Place* nebo *Psycho Killer*.

¹¹⁸ *Tady to musí být* [This Must Be the Place] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2011. Stopáž: 00:34:35.

filmech opakují, a proto můžeme o tomto principu hovořit jako o vzoru v narativní struktuře filmů, který na úrovni poetiky získává statut *normy* ve *způsobech zpracování* syžetu, přičemž *účelem* je – i přes umocnění kauzální rozvolněnosti – každým náhodným setkáním posouvat syžet blíže ke klimaxu.

Jako poslední pojednám filmy *Božský* a *Mládí*. Také v *Božském* je rozvolněná kauzalita všudypřítomná vzhledem k uměleckému modu narace, avšak tento film se oproti těm ostatním liší reálným základem diegeze. S Andreottiho životem a kariérou dobře srozuměný divák bude mít výhodu vůči neobeznámenému divákovi například v zaplňování mezer v narativní struktuře. Kromě toho bude lépe chápat následnost scén nebo motivaci a cíle postav. Problém pro takového diváka může ale vyvstat ve scénách či sekvencích, které nezobrazují události z politiky a zaměřují se hlavně na Andreottiho osobní život. Sekvence z první části, v níž sledujeme ples vládnoucí Křesťanskodemokratické strany, nám mimo jiné předkládá sérii záběrů na Andreottiho, kterak zpovzdálí pozoruje při tanci manželku francouzského velvyslance. Dívají se jeden na druhého, což může vyvolávat očekávání, zda se třeba obě postavy setkají a více sblíží. Nicméně, ona žena se v narativu již neobjeví, a proto musíme po *účelu* tohoto *detailu* pátrat jinde, a sice v těch několika záběrech na Andreottiho. Je v nich totiž prezentován jako osamělý, unavený a plachý člověk. Zatímco se osazenstvo plesu baví, on postává stranou hlavního sálu a vyhýbá se kontaktu s ostatními. *Účel* se tudíž ukrývá spíše ve snaze prezentovat Andreottiho nejen jako politika, nýbrž zejména jako člověka. Identický *účel* má i scéna ze druhé části, v níž Andreotti a jeho manželka Livia sledují večerní televizní vysílání. Na prvních dvou kanálech zaznívají kritické hlasy vůči stíhanému Andreottimu, ovšem po přepnutí na třetí stanici se rozezná melodie známého popového hitu *I migliori anni della nostra vita* (ve volném překladu *Nejlepší roky našich životů*) italského zpěváka Renata Zera a my prostřednictvím sledu detailů a polodetailů máme možnost poznat hloubku vztahu mezi Giuliem a Livií. Oba uvedené *detaily* opět plní důležitou funkci v narativní struktuře, nicméně odhalit jejich význam je podobně jako u příkladů z filmů *Následky lásky* a *Rodinný přítel* složité kvůli kauzální rozvolněnosti.

Ve filmu *Mládí* se kauzalita a její míra rozvolnění velmi podobá *Velké nádhře*. Narativ působí epizodicky, provázanost mezi událostmi není zřejmá. Divák sice bez velkých složitostí odhalí motivaci a cíle postav, ovšem podobně jako v *Přebytečném člověku* se postavy svým cílům nepřibližují buď vůbec anebo s bolestnou pomalostí.

Syžet sleduje dvě hlavní dějové linie, ale také několik vedlejších a epizodických¹¹⁹, přičemž všechny jsou vyprávěny paralelně. A právě způsob, jakým narace předkládá jednotlivé linie, způsobuje zmíněný dojem epizodičnosti a nejasnou provázanost mezi událostmi, umocňovanou vysokou dekorativností stylu.¹²⁰ *Detailů* proto lze vyjmenovat celou řadu, avšak omezím se pouze na jednu ze scén s Diegem Maradonou¹²¹. Tohoto bývalého fotbalistu prezentuje Sorrentino jako obézního a takřka nemohoucího člověka, který v lázeňském komplexu nostalgicky vzpomíná na svou kariéru a s ní spojenou tělesnou pružnost, rychlost a vytrvalost. Projevuje se to například ve scéně, v níž rozdává podpisy svým příznivcům a poté se plouží okolo tenisového kurtu. Kamera jej zabírá nejprve v celku, poté v detailu, aby divák rozpoznal, že Maradona cosi pozoruje, a následný protipohled odhalí, nač se dívá: tenisový míček. Jeho pocity nejsou explicitně vyjádřeny, *detail* se může jevit jako nepodstatný, avšak v tomto případě opět poskytuje vodítka a směřuje divákovu percepci k jednomu z ústředních témat filmu čili bolestné touze po zašlém mládí a vypořádávání se se stářím.

Z těchto příkladů vyplývá, že Sorrentinova filmová poetika klade důraz na zdánlivě obyčejné a bezobsažné scény, které navíc nemají zřetelnou kauzální spojitost s předcházejícími i nadcházejícími segmenty narativní struktury. Tento aspekt se stává *normou* jeho filmové poetiky. Jakmile totiž divák scény odhalí jakožto opakující se *detaily* (výše uvedené příklady scén či sekvencí ze všech filmů), dovede je pojmenovat jako *vzory*, což jeho aktivitu směřuje k deskripci *účelu* (zaktivizovat divákovu percepci komplexního díla tím, že bude hledat potřebná vodítka). A v tomto bodě již zbývá jen krok k tomu, aby divák odhalil *způsoby zpracování* čili jak Sorrentino zapojuje diváka do percepce a jaké možnosti mu dává ve snaze porozumět tematice konkrétního díla. Aktivizace percepce probíhá prostřednictvím syžetu, který divákovi v určitou chvíli poskytuje vodítka anebo je naopak zatajuje. To lze dobře ukázat na

¹¹⁹ V jedné z vedlejších dějových linií syžet sleduje dceru Freda Ballingera, jak se vypořádává s rozchodem, a v epizodických liniích jsou nám prezentováni například mladá prostitutka, která navštěvuje hosty lázeňského komplexu, anebo tibetský mnich, který se pokouší o levitaci.

¹²⁰ Některé scény nemusí být nositeli konkrétních informací či explicitních nebo implicitních významů, nýbrž v narativní struktuře existují výhradně jako estetizující prvek. Pro demonstraci uvedu sérii záběrů na osazenstvo hotelu, kterak vysedává v lázních nebo saunách, anebo sled celků na připravující se personál na začátku dne. Tento příklad více rozpracovávám v kapitole 3.3.3.1 *Ozvlášťující prvky střihu*.

¹²¹ Diego Maradona, který část své fotbalové dráhy strávil v klubu SSC Neapol, je další známou personou, která v Sorrentinových filmech představuje sama sebe. Kromě ní ještě jednou připomenu Davida Byrneho z *Tady to musí být* a pak Antonella Vendittiho, italského popového zpěváka, z filmu *Velká nádhera* a britskou zpěvačku a herečku Palomu Faith z *Mládí*.

vztahu mezi syžetem a fabulí. Pro tento vztah je příznačnou *normou* v Sorrentinově filmové poetice zmiňovaná nepravdivost, kdy v každém filmu syžet divákovi předkládá jiné množství informací o fabuli.

3.2.3. Vztah syžetu a fabule

„Soubor všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem – nazýváme fabulí“¹²² a pojem „syžet se používá k popsání všeho, co můžeme ve filmu promítaném před námi vidět a slyšet.“¹²³ Dále je nutné uvést, že explicitně zobrazené události jsou součástí jak fabule, tak syžetu. „Fabule se však liší od syžetu tím, že zahrnuje i některé diegetické události, které nikdy neuvidíme. Syžet zase zahrnuje nediegetické obrazy a zvuky, které mohou ovlivnit naše chápání děje, ale do fabule nepatří.“¹²⁴ Co se týče rozdílů mezi fabulí a syžetem, rozlišujeme dále mezi perspektivami vypravěče-filmaře a diváka. „Z pozice vypravěče-filmaře je fabule souhrn všech událostí ve vyprávění. Vypravěč může některé z nich prezentovat přímo (tedy učinit je součástí syžetu), jiné nějak naznačit a zbytek prostě ignorovat. (...) Z pozice diváka se věci jeví trochu jinak. Máme před sebou pouze syžet – materiál, který je ve filmu jistým způsobem uspořádán. V naší mysli si vytváříme fabuli na základě vodítek poskytnutých syžetem. Rozpoznáme také, kdy se v syžetu objeví nediegetický materiál.“¹²⁵ Tyto definice tvoří soubor nástrojů pro analýzu vztahu mezi fabulí a syžetem v Sorrentinových filmech. Jelikož tento aspekt nepatří k výrazným rysům jeho filmové poetiky, nebudu mu věnovat tolik prostoru jako konstrukci narativní struktury a rozvolněné kauzalitě.

Sorrentino se vztahem mezi fabulí a syžetem nepracuje podle stabilního vzorce. V *Přebytečném člověku* nám syžet předkládá spoustu informací o fabuli, avšak i přesto nemůžeme přesně vymežit čas jejího trvání. Získáme například informaci, že roku 1969 vystupoval Tony v Londýně a o rok později byl poprvé ve vězení. To se jeví jako počáteční bod fabule, ovšem nesmíme zapomenout na událost z prologu. Kdy k ní došlo? Před rokem 1969 anebo poté? Konkrétní vodítko pro zodpovězení těchto otázek nám syžet neposkytne a s jistotou nejsme schopni určit ani konečný bod fabule. Druhá část se sice odehrává v roce 1984, ovšem je ze stejného roku také epilog?

¹²² Cit. 110, s. 113.

¹²³ Tamtéž, s. 114.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

O něco přesněji lze vymezit čas trvání fabule ve filmu *Velká nádhera*. „V průběhu filmu totiž zjistíme, že jako osmnáctiletý potkal Gambardella svou životní lásku [Elisu]. Toto vodítko nám syžet předloží formou flashbacku, čímž zdůrazňuje důležitost onoho momentu v Gambardellově životě. Jedná se totiž o jedinou zmínku z Gambardellovy minulosti, kterou nám syžet zprostředkuje prostřednictvím flashbacku, ostatní informace se dozvídáme z dialogů postav, protože nemají ve filmu takový význam. Druhým důležitým mezníkem v Gambardellově životě je právě dovršení pětadesátého roku, který se zároveň stává druhým vodítkem na časové ose a lze díky němu určit čas trvání fabule, který tedy činí sedmačtyřicet let. Již však nemůžeme stanovit, v jakém roce fabule začíná a v jakém končí. Můžeme předpokládat, že se děj odehrává někdy během roku 2012, kdy byl film *Velká nádhera* natočen¹²⁶, avšak tento předpoklad nelze podložit konkrétnějšími důkazy. Pokud bychom jako konec fabule stanovili tento letopočet, pak by její začátek vycházel na rok 1966 (...).“¹²⁷

Nejpřesněji bychom mohli vymezit časovou osu *Božského* nebyt jedné nepatrné scény. Pokud by narativní struktura tuto scénu neobsahovala, začátek fabule bychom stanovili na rok 1978, kdy byl Rudými brigádami zavražděn lídr Křesťanskodemokratické strany Aldo Moro (toto vodítko nám syžet poskytne v prologu), a za její konec zvolili letopočet 1995, v němž začalo trestní stíhání Giulia Andreottiho. Čas fabule by tedy trval přesně sedmnáct let, ovšem zmiňovaná scéna prezentuje protagonistu v momentě, kdy se chystal požádat o ruku svou ženu. Již ale nezískáme informaci, v jakém roce se tak stalo. Počáteční bod fabule tudíž zůstává neznámý.

Ve zbylých Sorrentinových filmech předkládá syžet velmi nejednoznačné informace o fabuli, díky čemuž je pokus o její vymezení de facto nemožným úkonem. V *Následcích lásky* Titta popisuje, že tráví ve švýcarském hotelu desátý rok a že v něm bydlí na rozkaz mafie jako trest za zmařený obchod. Z dialogů s Tittovým bratrem nebo barmankou Sofií získáme další informace o jeho minulosti, ovšem bez konkrétního ukotvení na časové ose, a proto se můžeme jen domnívat, zda fabule trvá deset, dvanáct nebo patnáct let. Podobně je tomu i ve filmu *Rodinný přítel*. V něm nám syžet předloží vodítko, že když bylo Geremiovi devět let, otec od něj a jeho matky

¹²⁶ Ve filmu je záběr, kdy Gambardella sleduje vrak výletní lodi Costa Concordia, která havarovala v lednu 2012, tudíž dříve se děj filmu *Velká nádhera* nemůže odehrávat.

¹²⁷ Cit. 21, s. 22.

odešel. Nicméně, o Geremiově současném věku nezjistíme nic, a tak fabule znovu zůstává bez jasného vymezení, což je i případ *Mládí*. V něm nedostaneme prakticky žádné vodítko, s jehož pomocí bychom mohli určit časovou osu fabule.

V případě filmu *Tady to musí být* syžet sice poskytuje celkem směrodatná vodítka, ovšem při důkladnějším zkoumání se mohou vyjevit jako nepřesná nebo zavádějící. Krátce po setkání s Rachel vypráví Cheyenne část svého příběhu:

*„Nedokážu vysvětlit, proč jsem s otcem nemluvil třicet let.
Musel jsem si myslet, že je mezi námi vzájemné opovržení.
Když mi bylo patnáct, rozhodl jsem se, že mě nemá rád,
protože jsem si na oči dával make-up stejně, jako činím i
dnes.“¹²⁸*

Pokud bychom tuto informaci přejali jako faktum, čas fabule by trval oněch třicet let. Ovšem popisuje Cheyenne přesnou dobu jeho odloučení s otcem anebo pouze zaokrouhluje? Kromě toho nesmíme opomenout, že nedílnou součástí fabule jsou také informace, které nás nasměrují až do období 2. světové války. Během ní Cheyennův otec jakožto Žid trpěl v Osvětimi, kde jej trýznil po válce zmizelý příslušník SS Alois Lange. Fabuli proto tvoří podstatně delší časový úsek, avšak bez detailnějších informací jej opět nestanovíme. Syžet nám totiž nesdělí, kdy přesně se Cheyennův otec v Osvětimi ocitl, a s jistotou také nevíme, v jakém roce Cheyenne přebírá pátrání po skrývaném vězniteli.

S časem syžetu zachází Paolo Sorrentino ve svých filmech ještě volněji než s časem fabule. „Syžet filmu *Na sever Severozápadní linkou* [North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959] představuje čtyři nabitě dny a noci v životě Rogera Thornhilla,¹²⁹ ve filmu Agnès Vardové *Cléo od pěti do sedmi* (Cléo de 5 à 7, 1962) tvoří syžet rozmezí mezi pátou a sedmou hodinou odpolední. To jsou jen dva příklady z dějin kinematografie, které demonstrují přesné vymezení syžetu, nicméně v Sorrentinových filmech jej s takovou přesností vymezit nelze. Syžet filmu *Přebytečný člověk* se zaměřuje na události z let 1980 a 1984. Nicméně, jaký časový úsek pojímá v obou letech? Dny, týdny nebo celé měsíce? Podobně nespecifikovatelný je také syžet filmu *Velká nádhera*, který „popisuje [určité] období z Gambardellova

¹²⁸ Cit. 118, stopáž: 01:14:00.

¹²⁹ Cit. 110, s. 119.

života poté, co oslavil pětasedesáté narozeniny. Příběh filmu začíná na Gambardellově narozeninové oslavě, od níž se odvíjí vyprávění o jeho existenciální krizi a následném vyřešení této krize. Čas trvání syžetu však nelze přesně určit. Známe sice jeho počáteční bod, avšak poté se nám již nedostane žádného vodítka, díky němuž bychom na konci filmu byli schopni [stanovit], kolik dní, týdnů či dokonce měsíců uplynulo od narozeninové oslavy.¹³⁰

Stejně tak syžet ve filmech *Následky lásky*, *Rodinný přítel*, *Tady to musí být* a *Mládí* nemá zřetelně rozpoznatelné hranice, které by jej vymezovaly. Ano, dovedeme pojmenovat počáteční bod (třeba schůzka Freda Ballingera s velvyslancem britské královské rodiny v *Mládí*), ovšem kolik času od té doby uplyne, nám vlivem rozvolněné kauzality zůstává skryto. Nejpřesněji jsme schopni vymezit čas syžetu ve filmu *Následky lásky*, kde se můžeme orientovat podle Tittova rituálu, kdy si každou středu v deset hodin ráno píchá do žíly dávku heroinu, a dále podle toho, kolikrát doveze do banky kufr s penězi (víme, že tak činí jednou týdně). Při vykonávání rituálu sledujeme Tittu dvakrát, při převozu peněz do banky třikrát. Z toho usoudíme, že délka trvání syžetu se pohybuje v rozmezí tři až čtyři týdny, pokud vezmeme v potaz dny před Tittovou první a poslední návštěvou v bance, kterou nám syžet zprostředkuje.

Výjimku představuje film *Božský*, v němž Sorrentino užívá titulků popisujících různé události (kupříkladu vraždy vlivných činitelů italského veřejného života) anebo lokace, a tak se můžeme snáze orientovat v čase syžetu. První část začíná ustavením Andreottiho sedmé vlády v dubnu 1991 a končí jeho neúspěšnou kandidaturou na prezidenta během května 1992. Druhá část začíná vyšetřováním z roku 1995, které vedlo k Andreottiho trestnímu stíhání. Nicméně, syžet nám neposkytuje taková vodítka, abychom zvládli vymezit čas jeho trvání na základě naší percepce. Jaké údobí syžet obsahuje, zjistíme buď na základě dobré znalosti společensko-politického kontextu Itálie v 80. a 90. letech anebo následným osobním výzkumem a dovzděláním se v této oblasti.

Čas trvání fabule a syžetu je tedy v Sorrentinově poetice většinou blíže neurčený. V některých případech nám narace poskytne dostatečný počet vodítek, abychom poměrně přesně vymezili fabuli (*Božský*, *Velká nádhera*), v jiných už takovou možnost nemáme a naše případná snaha nebude úspěšná. Co se týče syžetu, jen ve filmech *Božský* a *Následky lásky* je možné přesněji vytyčit jeho hranice,

¹³⁰ Cit. 21, s. 21.

v ostatních filmech převládá podobná neurčitost jako s časem trvání fabule. Co se však bez výjimky opakuje a co se zároveň stává *normou* filmové poetiky Paola Sorrentina, je vývojový vzorec narace postavený na syžetu směřujícím k cíli. V takovém vývojovém vzorci „postava činí kroky s cílem získat vytoužený objekt nebo dosáhnout kýženého stavu věcí. Příkladem syžetů směřujících k cíli mohou být syžety založené na hledání,¹³¹ které vykonávají hlavní postavy. Hledání se však odehrává výhradně v jejich mysli, neboť protagonisté nevyslovují, co hledají. Výjimkou je film *Přebytečný člověk*, jehož protagonisté popisují cíle svého hledání; Antonio hledá způsob, jak se stát fotbalovým trenérem, a Tony se pokouší objevit únikovou cestu z vyčerpávající všednosti a jednotvárnosti. Již ale nejsou tak explicitní, abychom dovedli jejich hledání detailněji pozorovat a formovat přesnější očekávání. „Divák si [totiž] vytváří konkrétní očekávání pro jakýkoli vývojový vzorec. Čím více se v uspořádání formy určitého filmu orientuje, tím přesnější jsou i jeho očekávání.“¹³²

Co se týče Sorrentinových filmů po *Přebytečném člověku*, divák si velmi složité vytváří nějaká očekávání, a to jak krátkodobá, tak dlouhodobá. Již jsem psal o *detailech* v narativní struktuře jednotlivých filmů, které pomáhají divákovi odhalit například motivaci hlavních postav, od níž může odvozovat, co protagonista hledá. Čím více *detailů* divák objeví, tím úplnější bude jeho konečné porozumění dílu, avšak jejich zpozorování vyžaduje aktivní percepci a zároveň určitou diváckou zkušenost s uměleckým modelem narace. Bez těchto schopností divák nezaregistruje *detaily* ani jejich případné opakování, čímž nezjistí, jaké *vzory* se objevují ve filmech Paola Sorrentina. Díky tomu se nedostane na pole zkoumání *účelu*, a tudíž si troufám tvrdit, že takovému divákovi budou narativy filmů *Následky lásky*, *Božský* nebo *Velká nádhera* připadat jako antiklimatické, jelikož si nezvládne vytvořit krátkodobá ani dlouhodobá očekávání ohledně dalšího vývoje narativu, anebo mnohoznačné vzhledem k polytematičnosti (viz níže). Ovšem žádný ze Sorrentinových filmů neústí do otevřeného konce. Titta v *Následcích lásky* končí na příkaz vedení mafie v nádrži s betonem, čímž je završen jeho pokus o nalezení východiska z existenciální krize. Protagonista filmu *Rodinný přítel* Geremio se nakonec stane obětí krutého podvodu ze strany svých nejbližších, což představuje spravedlivý trest za všechny křivdy, jichž se v průběhu syžetu dopustil na ostatních postavách. Giulio Andreotti v *Božském* v samém závěru usedá na lavici obžalovaných a klimaxem tedy je začátek soudního

¹³¹ Cit. 110, s. 125.

¹³² Tamtéž, s. 126.

přelíčení, k němuž syžet spěl po celou druhou část. Cheyenne ve filmu *Tady to musí být* potrestá Aloise Langeho, čímž se vyrovná se svou minulostí, a poté konečně odhazuje masku pesimistické rockové hvězdy. Ve *Velké nádhře* nás syžet dovede k místu, v němž se svým životem smířený Jep Gambardella cituje slova z nového románu. Konečně se dostávám k filmu *Mládí*, v němž Fred Ballinger na konci syžetu navštíví v Benátkách svou manželku a dále přece jen svolí k několikrát odmítnutému koncertu pro britskou královskou rodinu. Všechny tyto klimatické momenty jsou vyústěním vývojového vzorce syžetu založeném na hledání hlavních postav, které je – jak jsem již stanovil na předcházející straně – *normou* v Sorrentinově poetice. Další *normu* představuje také v předcházející kapitole pojednaná polytematičnost, která ještě více ztěžuje divákovu orientaci v syžetu a jeho schopnost formovat očekávání, pokud jde o vývoj syžetu a také o možný počet klimaxů. To však díky polytematičnosti nedovede přesně určit, „protože každý divák může na základně vlastní percepce díla, následné práci s předloženými informacemi a interpretaci implicitních a symptomatických významů vytvořit vlastní předpokládaný závěr.“¹³³

„Základem pro syžetový vzorec se může stát i prostor.“¹³⁴ Ve *Velké nádhře* je Řím prostorem, „do něhož je zasazena naprostá většina děje, a ve vývojovém vzorci hraje významnou roli především proto, že se stává prostorem, kde postavy chtějí naplnit své tužby. A když se tak nestane, vývojový vzorec syžetu vede postavy ke změně prostoru. Romano [jej] opouští se slovy *„Řím mě velmi zklamal“*¹³⁵ a Gambardella zase odjíždí z Říma, aby našel odpovědi tam, kde se zamiloval. Tímto prostorem, kam Gambardella na konci filmu směřuje, je přímořský útes nespecifikované lokace (...).“¹³⁶ Důležitý je prostor také ve filmech *Následky lásky* a *Mládí*, kde plní v rámci vývojového vzorce syžetu podobnou funkci jako ve *Velké nádhře*. Titta nedobrovolně odjíždí z hotelu, aby se setkal se zástupci mafie, a Fred ukončuje svůj pobyt v lázeňském komplexu s cílem zajet do Benátek za svou ženou. Ve všech třech případech nasměřuje změna prostoru syžet ke klimaxu a současně zvyšuje důležitost lokace jakožto *detailu* v daném filmu, potažmo *vzoru* v poetice Paola Sorrentina (více viz podkapitola 3.3.1.3. *Prostředí*).

¹³³ Cit. 21, s. 24.

¹³⁴ Cit. 110, s. 125.

¹³⁵ Cit. 91, stopáž: 01:37:30.

¹³⁶ Cit. 21, s. 23.

3.2.4. Rozsah a hloubka informací

Před závěrem této kapitoly věnuji prostor analýze rozsahu a hloubce informací, „které syžet o fabuli prezentuje.“¹³⁷ Tím charakterizuji naraci v poetice Paola Sorrentina.

Co se týče rozsahu, dělí se narace na neomezenou a omezenou, ovšem tyto dva typy „nejsou nepropustné kategorie, ale spíše opačné konce spektra.“¹³⁸ Většina filmů tedy „může spíše kolísat mezi omezenou a neomezenou prezentací informací o fabuli. (...) V průběhu filmu není vlastně narace nikdy zcela neomezená. Vždycky je v ní něco, co nám není sděleno, i kdyby to mělo být jen to, jak fabule skončí. (...) Podobně není běžná ani zcela omezená narace. I když je syžet vystavěn okolo jediné postavy, obvykle obsahuje několik scén, v nichž tato postava není přítomna.“¹³⁹

Kombinace omezené a neomezené narace je *normou* Sorrentinových filmů. V každém z nich má syžet tendence předkládat informace neomezeným způsobem, kdy jako diváci víme více než hlavní postava, ale současně v určitých bodech narativu získáváme pouze omezená vodítka a je to právě postava, která má větší rozsah informací. Tento aspekt demonstruji na následujících příkladech. Kupříkladu v *Následcích lásky* Sofie krátce po získání řidičského průkazu havaruje a nedorazí tak na schůzku s Tittou, který ale na rozdíl od nás nic netuší a na Sofii marně čeká. Zároveň ale jako jediný ví, co se doopravdy stalo s odcizenými penězi, jež měl zavést do banky, přičemž skutečnost nám syžet odhalí až později. V *Božském* jsme to my, kdo se seznámí s průběhem jednotlivých vražd, avšak již se můžeme jen domnívat, zda za jejich nařízením stojí Giulio Andreotti, jak tvrdí různí svědci v jeho případě, anebo s nimi naopak nemám žádnou spojitost, což proklamuje sám Andreotti, držitel rozhodujících a nikdy nepotvrzených informací. „Jako diváci [*Velké nádhery*] například víme mnohem dříve než Gambardella, jak obecnstvo zareagovalo na Romanovo první divadelní představení, (...) ale již nezjistíme, jakým způsobem a kdy přesně zemřela Ramona, s níž se Gambardella začal sbližovat. Syžet nám pouze náhle předloží informaci o jejím úmrtí.“¹⁴⁰ Nejméně mezi oběma kategoriemi osciluje film *Tady to musí být*, v němž najdeme minimum scén bez hlavní postavy. Cheyenne je de facto vždy přítomen a my jsme tudíž výrazně omezeni jeho věděním. Přesto se ale v narativní struktuře vyskytují scény, v nichž získáme některé dodatečné – z hlediska narace však nepodstatné – informace jako třeba v momentě, kdy Rachel a jejího syna

¹³⁷ Cit. 110, s. 127.

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ Tamtéž, s. 128.

¹⁴⁰ Cit. 21, s. 25.

pozorujeme plavat v bazéně. V jedné z předchozích scén přitom Rachel sděluje Cheyennovi, že se její syn bojí vody, a nyní dostáváme informaci, že krátké setkání s Cheyennem pomohlo chlapci strach překonat.

„Filmová narace manipuluje nejen s rozsahem, ale také s hloubkou našeho vědění. (...) Omezená a neomezená narace stojí na opačných koncích spektra a totéž můžeme říci i o objektivitě a subjektivitě,¹⁴¹ přičemž subjektivita se dále dělí na percepční, pro niž je určující to, co postava vnímá smyslově, a mentální, v jejímž případě „syžet proniká do mysli postavy.“¹⁴² Výše jsem popsal proměnlivost rozsahu narace jakožto *normu* v poetice Paola Sorrentina, ovšem o hloubce totéž tvrdit nelze, jelikož ve filmech převažuje objektivní narace a subjektivní se vyskytuje podstatně méně. Většinou jsme tedy omezeni na to, „co postavy říkají a dělají: na jejich chování.“¹⁴³ Objektivitu dále posilují stylistické aspekty, díky nimž se lehce orientujeme v prostoru a jeho změnách. Sorrentino používá ustavující celky, v dialozích postav princip záběru-protizáběru a vyhýbá se subjektivním hlediskům, jež by se mohly stát příčinou našich pochybností o hodnověrnosti dané scény. Vhodně to ukazuje klíčová scéna v závěru filmu *Mládí*. Mick a Fred v ní reflektují nedávné události, zejména pak zdrcující slova Mickovy bývalé dvorní herečky Brendy, která Micka navštívila v lázních jen proto, aby odmítla roli v jeho posledním filmu a následně jej ponížila. Mick sdělí Fredovi, že „*emoce jsou vše, co máme*,“¹⁴⁴ poté vyjde na balkon svého pokoje a skočí dolů. Kamera švenkuje od dveří vedoucích na balkon ke zdrcenému Fredovi, který Mickovo počínání nehybně pozoroval. Subjektivní hledisko by mohlo v divákovi vyvolat dojem, že Fred si možná sebevraždu svého přítele pouze představuje, ovšem v tomto případě je scéna prezentována z objektivního hlediska, a tak neexistují pochybnosti, že Mick opravdu z balkonu seskočil. A protože prezentace událostí z tohoto hlediska v Sorrentinově poetice dominuje, omezím se pouze na jediný příklad, a to z toho důvodu, že by se výčet scén z ostatních Sorrentinových filmů stal neúnosným.

Subjektivní hledisko – jak jsem ostatně popsal výše – se v Sorrentinově poetice objevuje méně; prakticky jen ve scénách, které zobrazují osamocené protagonisty a kdy je zdůrazněna jejich funkce prostředníků, díky nimž získáváme informace o fabuli.

¹⁴¹ Cit. 110, s. 129.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Cit. 89, stopáž: 01:39:20.

Toto lze aplikovat de facto jen na závěrečnou scénu filmu *Velká nádhera*, kterou jsem zmiňoval již v souvislosti s rozsahem informací. Gambardella se v ní ocitá na přímořském útesu, což „je prostředí, na které má silnou vzpomínku díky chvílím, které strávil s Elisou. Tato scéna se prolíná s flashbackem, v němž nejprve vidíme detailní záběr na Elisou, jak se dívá přímo do kamery. Po tomto záběru je použit polodetail na mladého Gambardellu, rovněž pohlízejícího do kamery, a poté následuje další záběr na Elisou, tentokrát polodetail. Všechny záběry jsou optické hlediskové záběry, tudíž jsme v tomto případě omezeni na pouze percepční subjektivitu postav. Po několika dalších záběrech se flashback prolne s hlavní dějovou linií, kdy již vidíme zestárlého Gambardellu, který stojí na tom samém místě jako [jeho mladší alter ego]. Tento moment v nás však může vzbuzovat pochybnosti. Použití optických hlediskových záběrů totiž vypovídá o tom, že jsme celou událost sledovali tak, jak si ji pamatuje Gambardella. Závěrečná scéna je navíc jedinou [ve *Velké nádhře*], která je prokazatelně vystavěna na optických hlediskových záběrech, a z toho důvodu si nemůžeme být jisti, zda se událost odehrála přesně takovým způsobem, jak nám byla prezentována.“¹⁴⁵

O poznání častěji se v Sorrentinově poetice vyskytuje mentální subjektivita, která prozrazuje myšlenky, vzpomínky nebo představy postav. Sorrentino užívá kupříkladu vnitřních komentářů, a sice ve filmech *Následky lásky*, *Božský* a *Velká nádhera*, v nichž protagonisté jejich prostřednictvím sdělují své myšlenkové pochody. Nicméně, Sorrentino neklade velký důraz na využití tohoto aspektu mentální subjektivity. Pouze v *Následcích lásky* jej využívá pravidelně, čímž se vnitřní komentář v tomto filmu stává ojedinělým vzorem, jehož účelem je sloužit jako hodnověrný zdroj informací o hlavní postavě. Film *Božský* obsahuje jediný vnitřní komentář v samém úvodu narativu, *Velká nádhera* pro změnu tři. Více příkladů subjektivity – ať už percepční či mentální – poskytnout nemohu vzhledem k faktu, že se tento aspekt v Sorrentinově poetice objevuje zřídka. Proto o něm nelze hovořit jinak než jako o pouhém *detailu*.

3.2.5. Formální systém ve filmové poetice Paola Sorrentina

V samotném závěru této kapitoly opět provedu stručné shrnutí, protože považuji za nutné z množství dosažených poznatků znovu zmínit, čím aspekty narace dotváří

¹⁴⁵ Cit. 21, s. 27.

Sorrentinovu filmovou poetiku. Na četných příkladech ze všech filmů jsem demonstroval *details*, vzory a jejich účely, díky čemuž bylo možné vzápětí hovořit o *normách* ve *způsobech zpracování*. Normy tedy představují umělecký modus narace, úvodní sekvence sloužící jako prolog, vývojový vzorec narace postavený na syžetu směřujícím k cíli, oscilace mezi omezenou a neomezenou narací a v neposlední řadě zdánlivě bezobsažné a nepodstatné scény, které ale po objevení v nich ukrývaných vodítek nabývají velkého významu. Za *normu* můžeme pojímat také nejednoznačnost vymezení vztahu mezi syžetem a fabulí. V každém filmu předkládá syžet různé informace o fabuli, takže zatímco ve *Velké nádheře* můžeme trvání fabule relativně přesně vymezit, v *Následcích lásky* se o totéž budeme pokoušet marně.

Stejně jako v předchozí kapitole věnované postavám jsem mezi *normami* objevil několik výjimek, ovšem tyto odlišnosti neznamenaají, že by filmová poetika Paola Sorrentina působila jako neucelená a nahodilá. A pokud by přece jen vznikalo zdání, že například film *Přebytečný člověk* do poetiky narativních filmů nezapadá kvůli nejednoznačnému vymezení modu narace, následující kapitoly takovým pochybnostem zamezí. Zabývám se v nich stylistickým systémem v Sorrentinových filmech. *Způsoby zpracování* stylu jsou oproti formě ucelenější a postavené na *vzorovém* opakování jednotlivých *detailů*. Proto lze již od debutového filmu vysledovat několik *normativních* aspektů, ať už se jedná o centrální rámování záběrů nebo zasazení hudby do diegetického světa filmu. Tyto a další *normy* jsou v Sorrentinově filmové poetice důležitými rysy, na něž se podíváme v následujících oddílech tohoto textu.

3.3. Filmový styl a jeho účely

Cílem této kapitoly je představit z hlediska filmového stylu *details*, vzory a jejich účely a poté *normy* a *způsoby zpracování* ve filmové poetice Paola Sorrentina a současně analyzovat, jaké funkce¹⁴⁶ plní styl v jeho poetice. V následujících podkapitolách postupně zkoumám mizanscénu, kameru, střih a zvuk jakožto složky stylistického systému, přičemž nejvíce pozornosti věnuji kameře a zvuku, konkrétněji hudbě. Tyto složky totiž nejvýrazněji utvářejí Sorrentinovu filmovou poetiku.

Účely filmového stylu popisuje David Bordwell v rozhovoru s Jakobem I. Nielsenem¹⁴⁷, v němž předkládá definici denotativního, expresivního, dekorativního neboli ornamentálního a symbolického účelu. „[Obecným] předpokladem je, že denotativní rovina je ze všech nejdůležitější, neboť všechny ostatní [účely] jsou na ní postaveny. Druhým předpokladem je, že každý jednotlivý případ techniky, ať už herecké výkony, provedení, střih či cokoliv jiného, může plnit několik těchto [účelů] zároveň nebo v rychlém sledu za sebou.“¹⁴⁸

„Denotativní [účel] stylu nám zprostředkovává informace, které potřebujeme vědět, abychom porozuměli následujícímu dramatickému dění. Postava vchází do pokoje, proto kamera najíždí do pokoje s ní. Postava je naštvaná a my vidíme její vztek.“¹⁴⁹ Ve *Velké nádheře* Jep Gambardella pozoruje umělcovy fotografie a kamera rámuje z polodetailu na detail, díky čemuž ve výrazu jeho tváře rozpoznáme smutek. Ve filmu *Tady to musí být* kamera stejným způsobem švenkuje v pohyblivém rámu z celku, který zabírá skupinu muzikantů, na detail Cheyennovy tváře, z níž stejně jako u předchozího příkladu můžeme vyčíst zármutek. Díky denotativnímu [účelu] stylu v obou případech získáváme informace o prožitcích hlavních postav a lépe rozumíme jejich dalšímu jednání.

„[Účel] expresivní se (...) týká rovněž pochopitelnosti, ale v tomto případě chceme styl chápat jako prostředek ke zvýraznění expresivních prvků konkrétní scény či jako něco, co scéně dodá expresivní rozměr. Typickým příkladem druhého případu je hudba: práce kamery scénu sice určitým způsobem denotuje, ovšem hudba dokáže

¹⁴⁶ Tento termín rozšiřuje Bordwellův poetologický pojem *úcel*, který využívám ve své práci. Hovořím-li o záběrech kamery v Sorrentinových filmech, které mají dekorativní funkci, jedná se o *details*, jejichž dekorativnost je jejich funkcí a zároveň *účelem*. Proto termín „funkce“ v této práci nahradím poetologickým termínem „úcel“.

¹⁴⁷ NIELSEN, J. I. 2008. *Bordwell o Bordwellovi*. In: *Aluze.cz* [online]. 2008 [cit. 26. 11. 2017]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/03_rozhovor_bordwell.php. (přeložila: Martina Knápková)

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ Tamtéž.

ukázat expresivní hodnoty, které nejsou obsaženy v dramatickém dění jako takovém. Může být například ironická.¹⁵⁰ Dalším vhodným příkladem může být záběr kamery, v němž sledujeme dění z pohledu postavy; například v momentě, kdy utíká a „kamera se nám snaží zprostředkovat, jaké to je, když člověk běží.“¹⁵¹ V Sorrentinově filmové poetice se hlediskové záběry de facto neobjevují, a proto expresivní [účel] naplňuje především hudba. Kupříkladu ve filmu *Rodinný přítel* je použita skladba *Man with the Red Face* francouzského hudebního producenta a DJ Laurenta Garniera, jejíž zrychlující se temporytmus dodává expresivní rozměr denotativním záběrům kamery, které zobrazují Geremiovo horečné pobíhání a přepočítávání peněz.

Dekorativní [účel] vystupuje do popředí tehdy, když si „styl vyvine svou vlastní strukturu, která je nezávislá na dramatickém dění či z něj nemusí přímo vycházet (...) a kterou musíme vnímat jednoduše jako druh filmařské techniky.“¹⁵² V Sorrentinově poetice je dekorativní [účel] nejvíce přítomen v obrazové složce, tedy v mizanscéně, kameře a v neposlední řadě také ve střihu¹⁵³. Jedná se především o centrální kompozici, která kromě rámování determinuje také mizanscénu a v poetice představuje výraznou *normu ve způsobech zpracování*.

Symbolický [účel] znamená, že „určitým motivům přisoudíme abstraktní platnost: rozsáhlý tematický či konceptuální účel. Klasickým příkladem by bylo stavění herců do určitých poloh v prostoru. Například když někdo zaujme polohu ukřižovaného Ježíše.“¹⁵⁴ Sorrentino ve svých filmech kupříkladu velmi často užívá pohyblivého rámu, přičemž tato další *norma* může mít onen „rozsáhlý tematický a konceptuální účel“, kdy na úrovni symptomatického významu vyjadřuje motiv cesty.

Výše jsem citoval slova Davida Bordwella, že jednotlivé techniky filmového stylu mohou plnit několik z těchto [účelů] současně. V poetice Paola Sorrentina k tomuto jevu pochopitelně také dochází, třeba v případě centrálně komponovaných záběrů nebo pohyblivého rámu, které v první řadě denotativně zprostředkovávají informace a zároveň plní dekorativní a symbolickou funkci. Stejně tak použití hudby zdůrazňuje expresivitu některých scén, avšak díky textu dané skladby v nich

¹⁵⁰ Cit. 148.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Paolo Sorrentino pracuje se střihem ve většině svých filmů klasickým způsobem, avšak některé pasáže z jeho posledního počínu *Mládí* dokládají, že právě střih by v mohl do budoucna Sorrentinovu poetiku nejvíce proměnit, což rozvíjím v podkapitole věnované střihu.

¹⁵⁴ Cit. 148.

dokážeme rozpoznat i funkci symbolickou. Nicméně, toto jsou jen obecné příklady, jež podrobněji pojednávám v nadcházejících kapitolách.

3.3.1. Mizanscéna

Tento termín označuje „režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku.“¹⁵⁵ Zahrnuje tedy prostředí, kostýmy a masky, osvětlení a chování postav jakožto aspekty mizanscény. Na následujících stranách pojednávám každý z těchto aspektů, avšak největší pozornost věnuji prostředí, jelikož z hlediska mizanscény se jedná o nejdůležitější *normu ve způsobech zpracování* Sorrentinovy filmové poetiky. Navíc v sobě ukrývá potenciál k možné budoucí proměně poetiky, když zejména v posledních třech filmech začal Sorrentino s tímto aspektem pracovat jako se symbolem (více viz podkapitola 3.3.1.3.2. *Prostředí jako symbol*). Podobně můžeme pohlížet také na osvětlení, v jehož *způsobech zpracování* se především v posledním filmu *Mládí* objevuje rovněž skrytá symbolika. Nejprve ale obraťme pozornost ke kostýmu a maskám.

3.3.1.1. Kostým a maska

Účelem kostýmů a masek v Sorrentinově filmové poetice je předávat hlavně denotativní informaci o postavě. Jiným slovy: demonstrují společenský status, životní styl či módní vkus postav. Z těchto dvou aspektů mají kostýmy větší význam pro poetiku, jelikož masky Sorrentinových postav „jsou obvykle tvořeny tak, aby zdůrazňovaly výraz hercovy tváře a zároveň abychom si jich nevšimli.“¹⁵⁶ Proto analyzuji výhradně kostýmy jako *detaily* ve filmové poetice Paola Sorrentina.

V *Přebytečném člověku* kostýmy denotativně odlišují obě hlavní postavy a jejich přístupy k životu: Antonio preferuje jednoduché a pohodlné oblečení, Tony nosí výstřední obleky a košile. Do podobného protikladu staví kostýmy a masky také oba protagonisty *Mládí*. Zatímco Fredův staromódní vkus vyzdvihuje rysy odměřeného anglického gentlemana, Mickovy volnější oděvy podtrhují jeho liberální postoje a uvolněnost. Titta v *Následcích lásky* nosí nenápadné a fádňí oblečení, které koreluje s jeho stereotypním způsobem života. *Božského* Giulia Andreottiho nevidíme v ničem jiném než v tmavém obleku (výjimkou je jediná scéna, v níž má na sobě župan), což zdůrazňuje politikovu vážnost a jistou konzervativnost. Geremia ve filmu *Rodinný přítel* často vidíme v nevzhledném dlouhém kabátě a ten se společně s pohupující se igelitovou taškou v jeho ruce stává *detailem*, který umocňuje protagonistovu ošklivost. Podobné *details* nalezneme i v dalších Sorrentinových filmech. Ziskáváme díky nim

¹⁵⁵ Cit. 110, s. 159.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 170.

dodatečné informace pro ucelenější analýzu charakterů, čímž naplňují svůj denotativní účel.

Jejich účel však může být v menší míře i dekorativní a symbolický. Pestrá přehlídka přesně padnoucích obleků, které nosí Gambardella ve *Velké nádhře*, znázorňuje jeho společenský status a módní vkus. „*Ten oblek jste si nechal dělat u krejčího Catellaniho?*“¹⁵⁷ ptá se Gambardella svého souseda, přičemž dále tvrdí, že onen krejčí patří v Římě k mistrům svého oboru. I v tomto případě jsou kostým a maska *detailem* mající denotativní účel. Dále Gambardellův způsob oblékání plní v mizanscéně účel dekorativní, jelikož Sorrentino pečlivě volí barvy, do nichž svého protagonistu obléká, aby kostým spoludotvářel výtvarné kvality mizanscény. Příkladem může být záběr ze sekvence, v níž Gambardella navštíví noční klub. Kamera jej zabírá ve druhém plánu při rozhovoru s přítelem Edigiem¹⁵⁸. Sedí na pohovce se vzorovaným potahem, přičemž vrchní část jeho obleku má červenou barvu a kalhoty jsou bílé; Edigio je v černém obleku a kamera jej komponuje v rozostřeném prvním plánu. Důležitou roli hraje v tomto záběru načervenalé osvětlení, které zvýrazňuje Gambardellovo umístění v obrazové kompozici tím, že soustředí pozornost na něj a okolní prostředí tak zůstává v šeru. Sorrentino používá aspekty mizanscény v tomto záběru způsobem, kdy ani jeden z nich nedominuje, a zároveň jejich prostřednictvím vytváří vyvážený kontrast mezi různými tóny červené a černé barvy. Díky tomu, že Gambardellovo sako je červené a Edigiův oděv černý, podílí se kostýmy a masky nemalou měrou na výtvarných kvalitách záběru, jenž vyniká pečlivým aranžmá mizanscény. Pokud by Gambardella na sobě neměl červené sako, nýbrž – řekněme – světle zelené, aranžmá záběru by bylo touto barvou narušeno a kostým by přestal plnit dekorativní účel.

Cheyennův kostým – a v tomto případě i maska – mají ve filmu *Tady to musí být* také povahu *detailu* se symbolickým účelem. Ačkoli Cheyenne před dvaceti lety ukončil svou hudební kariéru, stále svou vizáží zaujímá pózu pesimistické rockové hvězdy, díky níž se v minulosti stal nesmírně populární. Kostým společně s maskou tedy v první řadě předkládají denotativní informace o protagonistovi (obléká se jako rocker), avšak na druhou stranu symbolizují jistou zastydlost jeho charakteru. Syžet nám sice poskytne přibližná vodítka o Cheyennově věku (zhruba čtyřicet pět let), ovšem jeho maska tento věk zakrývá. Navíc působí jako překážka, která protagonistovi

¹⁵⁷ Cit. 91, stopáž: 00:16:15.

¹⁵⁸ Tamtéž, stopáž: 00:57:24.

znemožňuje vydat se novým směrem a konzervuje jej v minulosti, s níž se Cheyenne v průběhu narativu vyrovnává. Zpracování vlastní historie jako nevratného běhu času, v němž má vše své nezměnitelné místo, představuje konec Cheyennova trápení. Že Cheyenne překonal stíny minulosti demonstruje poslední scéna, v níž jej vidíme zpět v Dublinu, ovšem již ne jako zasmušilého podivína s duší dvacetiletého rockera, nýbrž jako dospělého a vyrovnaného muže. Kostým a maska tedy symbolicky vyjadřovaly tíživou minulost, která stále výrazně ovlivňuje přítomnost. A když se hlavní postava tohoto břemena zbaví, odpadá z ní také černé oblečení a nános make-upu a jejich místo zaujímá všední oděv.

3.3.1.2. Osvětlení

V souvislosti s ukázkou z *Velké nádhery* jsem zmínil, jak Sorrentino pracuje s osvětlením. Tento *způsob zpracování*, kdy „[světlejší] a tmavší části obrazu pomáhají vytvořit celkovou kompozici každého záběru, a tak naši pozornost směřují k určitým věcem a událostem,¹⁵⁹ je příznačnou *normou* pro jeho poetiku. V ní má práce se světlem nejčastěji za *účel* podpořit denotativní vyznění záběru a zdání realismu. Třeba v *Následcích lásky* pozorujeme Tittu ležet v posteli¹⁶⁰. Je noc a on kvůli své insomnii nedokáže usnout. Nechal si však zapnutou lampičku nad postelí, která v záběru funguje jako zdroj osvětlení a na Tittově obličejí vytváří tzv. vlastní stíny. Ty vznikají, „když světlo neosvítí část předmětu kvůli jeho tvaru nebo povrchu (...).“¹⁶¹ Tudíž osvětlení v tomto záběru nevyjadřuje nic jiného než to, že je noc a nespavostí trpící Titta ještě nezhasl.

Dekoratивní *účel* osvětlení není již v Sorrentinově poetice toliko častý, jelikož výrazněji se objevuje až ve *Velké nádhře* a v *Mládí*. Z příkladu z filmu *Velká nádhera* je patrné, že načervenalé osvětlení bylo zvoleno za *účelem* podpořit společně s dalšími aspekty mizanscény výtvarnou kvalitu obrazu. Podobný příklad lze najít také v *Mládí*, kde kamera ve velkém nočním celku zobrazuje průčelí hlavní budovy lázeňského komplexu, před nímž se rozkládá zahrada s pódiem pro hudební a jiná vystoupení¹⁶². Co nás upoutá na tomto záběru je především osvětlení. Střechu budovy pokrývají světelné řetězy, stěny osvětluje mrtvolně zelené světlo a bílé září prosklené pódium. Kamera navíc snímá budovu a prostředí zahrady přes skleněnou stěnu bazény, na níž

¹⁵⁹ Cit. 110, s. 172.

¹⁶⁰ Cit. 86, stopáž: 00:32:12.

¹⁶¹ Cit. 110, s. 172.

¹⁶² Cit. 89, stopáž: 01:03:53.

se odráží vodní hladina. Tím vzniká jakási koláž, jelikož odraz hladiny zaplňuje horní část rámu a vytváří zdání šedých oblak na noční obloze. Obyčejný velký celek tedy díky dekorativnímu *účelu* osvětlení nabývá výtvarných kvalit.

Mohl bych dále pokračovat v mechanickém výčtu příkladů. Nyní však obrátím pozornost k *detailu* ve *způsobech práce* s osvětlením ve filmu *Mládí*, jehož *účel* je ryze symbolický. Sorrentino totiž v některých scénách manipuluje s osvětlením mizanscény s cílem vytvořit zdání jakéhosi muzea, jehož rekvizitami jsou slavní herci, skladatelé, fotbalisté a režiséři neboli osazenstvo lázeňského komplexu. V mrtvolně zeleném světle z předcházejícího příkladu spatřuji symbol, který má za *účel* vyjádřit sterilitu prostředí, v němž se nic nemění a rekvizity stále stojí na svém místě. V těchto kulisách vedou postavy rozpravy o paměti, smrti a slávě. Herec Jimmy Tree si například stěžuje:

*„Pracoval jsem s největšími umělci z Ameriky i Evropy, ale obecnost si mě bude vždy pamatovat jako Mr. Q. Jako posranýho robota.“*¹⁶³

Tuto informaci sděluje v rozhovoru s Fredem Ballingerem, jehož sláva je také založena na jediném díle, a sice symfonii s názvem *Simple Songs*. Fredův blízký přítel Mick Boyle pojímá svůj poslední film jako mistrovské dílo a zároveň zároveň, přestože jeho tvorba dlouho upadá a lidé si jej budou pamatovat hlavně pro jeho rané počiny. Všichni se tedy již nevědomky stali pouhými zástupci dějin filmu či hudby, nasvícenými rekvizitami v muzeích těchto oborů. Ačkoli se snaží udržet si v rukách moc nad utvářením obrazu vlastní nesmrtelnosti, již dávno tento obraz tvoří výhradně recipienti jejich děl. Dojem „nasvícených rekvizit“ místy umocňují různé způsoby osvětlení, ať už se jedná o frontální světlo, protisvětlo či podsvícení. Nicméně, tato manipulace s nasvícením má ve filmu symptomatický význam, jehož interpretaci zde předkládám. Symboličnost osvětlení tedy zatím nelze považovat v Sorrentinově poetice za *normu* ve *způsobech zpracování*, ačkoli se v *Mládí* objevují záběry, v nichž můžeme světlo vnímat jako symbol. Sorrentinův poslední film tak spíše naznačuje, jakým směrem by se jeho filmová poetika mohla v budoucnu rozvíjet. Bude mít osvětlení důležitější postavení v dekorativním či symbolickém *účelu* mizanscény?

¹⁶³ Cit. 89, stopáž: 00:09:29.

Bude více expresivní? Anebo zůstane na rovině *účelu* denotativního? Stane se *normou* v poetice Paola Sorrentina? Na tyto otázky by mohl odpovědět již film *Loro*, který bude mít premiéru v roce 2018.

3.3.1.3. Prostředí

Prostředí v Sorrentinově filmové poetice velkou měrou ovlivňuje *způsoby zpracování* aspektů mizanscény. Pro Sorrentina je důležitá autenticita a zdání realismu, čemuž přizpůsobuje nejen kostýmy, masky a osvětlení, nýbrž také prostředí. Proto vždy natáčí v již existujících lokacích, což v poetice představuje *normu*. Účel této *normy* je opět v první řadě denotativní, kdy nám prostředí předkládá kupříkladu informace o postavách. Domov *Rodinného přítele* Geremia se nachází v obyčejné bytovce. Interiér působí omšele a stroze, do pokojů kvůli zpola zataženým závěsům proniká málo světla. V Geremiově pokoji kamera postupně odhalí několik podivných rekvizit: porcelánového dalmatina v životní velikosti a sbírku figurek z čokoládových vajíček. Díky prostředí vidíme, že ačkoli Geremia disponuje značným bohatstvím, žije velice úsporným životem. A přestože se jedná o stárnoucího muže, stále si na nábytku vystavuje množství figurek, které zřejmě sbíral během svého dětství. Tato základní vodítka nám tudíž postačí k tomu, abychom si vytvořili úsudek o hlavní postavě a jejím charakteru anebo si potvrdili dřívější hypotézy.

Kromě toho prostředí poskytuje informace o samotném dějišti syžetu. Ve zmiňovaném prologu *Velké nádhery* kamera v sérii záběrů odhalí, že se syžet bude odehrávat v Římě. Po prologu k filmu *Mládí* následuje scéna, v níž velvyslanec britské královny přemlouvá Freda, aby k narozeninám prince Filipa vystoupil se svými *Simple Songs*. Tato scéna končí velkým celkem, který odhalí průčelí lázeňské budovy, zahradu s bazénem a zamlžené Alpy v pozadí. První záběry *Následků lásky* nás seznamují s prostorem kavárny, v níž poprvé spatříme protagonistu. Vzápětí kamera zprostředkovává záběry, jejichž prostřednictvím získáváme další informace o prostředí. Zjistíme třeba, že Titta bydlí v hotelu a že kavárna z prvních záběrů je jeho součástí.

3.3.1.3.1. Dekorativnost prostředí

Od filmu *Božský* plní prostředí nejen denotativní, nýbrž také dekorativní *účel*. Syžet tohoto titulu se odehrává například v paláci Montecitorio, kde sídlí italský parlament. Mezi další lokace patří barokní kostel Sant'Ivo alla Sapienza v Římě, Villa di Fiorano

na římském předměstí anebo turínský palác Saluzzo di Paesana. Způsob uspořádávání mizanscény a kompozice záběrů je ve filmu často podřízen architektonickým kvalitám zmíněných staveb, nejčastěji pak ve velkých celcích. V těchto záběrech kompozice zdůrazňuje prostředí, ať už se jedná o honosné sály budovy italského parlamentu anebo nádvoří s balustrádami před kostelem Sant'Ivo alla Sapienza. Každá taková kompozice představuje ve filmu *detail*, jehož opakováním vzniká *vzor* v komponování velkých celků. Účel tohoto vzoru je v první řadě denotativní (uvést diváka do prostoru), ale dále též dekorativní (pozdvihnout výtvarné kvality mizanscény).

V *Tady to musí být* vykonává Cheyenne cestu z Dublinu do New Yorku a poté napříč Spojenými státy americkými. Jeho cesta má logicky za důsledek častou změnu prostředí, které v některých případech plní – podobně jako v *Božském* – dekorativní účel¹⁶⁴. Prolog obsahuje několik velkých celků na tamní pláži. V nich sice sledujeme jednu z vedlejších postav, ovšem ta je v kompozici vždy umístěna na okraji rámu tak, aby ve druhém plánu vynikala písčiná pláž a hladina moře na horizontu. Podobným způsobem jsou komponovány záběry na širé pláně Nového Mexika, utažské hory či solnou poušť v závěru narativu. I v nich v rámu dominuje příroda. Nicméně, dekorativnost prostředí nemá svůj účel pouze v podmanivých záběrech krajiny. Stejně pečlivé aranžmá mizanscény můžeme vidět kupříkladu ve scéně dříve zmiňovaného koncertu Davida Byrneho. Součástí jevištní výpravy tvoří na lanech připevněná plošina, na níž se nachází nábytek a další bytové doplňky. Tato plošina v průběhu dlouhého záběru mění svou polohu, díky čemuž se v obraze stává aspektem, který mu dodává výtvarné kvality. I v tomto filmu se tudíž *způsob zpracování* prostředí stává *vzorem*, který má taktéž denotativní a dekorativní účel.

Dekorativní účel prostředí je nejpatrnější ve *Velké nádheře*. Dříve jsem zmínil fontánu dell'Acqua Paola a Garibaldiho pomník. Mimo to ve filmu spatříme Koloseum, Caracallovu lázně, akvadukt Aqua Claudia, Andělský hrad, náměstí Piazza Navona a další římské památky. Podobně jako v *Božském* i zde architektonický styl budov determinuje, jakým způsobem Sorrentino společně se svým kameramanem Lucou Bigazzim uspořádávají mizanscenu a rámuji jednotlivé záběry. To demonstrují na scéně umělecké performance¹⁶⁵, která se koná před akvaduktem Aqua Claudia. Začíná detailem na performerku, pokračuje celkovým záběrem s ní v prvním plánu a s publikem ve druhém a další záběr velkým celkem ukazuje celé místo konání. Účel

¹⁶⁴ A jak ukáží záhy, střídání různých lokací může mít rovněž účel symbolický.

¹⁶⁵ Cit. 91, stopáž: 00:19:49.

tohoto záběru ve střihové skladbě scény je čistě dekorativní, jelikož kompozice soustředí naši pozornost výhradně na akvadukt. Vystupující umělkyně a diváků si v obraze stěží všimneme.

Nejsou to však jen antické monumenty nebo barokní fontány, které v různých záběrech ovlivňují rozvržení mizanscény. Dekorativnost prostředí má ve *Velké nádheře* podstatně větší význam než v předešlých filmech, a tak se valná většina scén odehrává v lokacích, které velkou měrou pomáhají dotvářet výtvarné kvality obrazu. Jedná se o výše vypsane pamětihodnosti, ale i o zapadlé římské uličky, zahrady, interiéry bytů či módní salony. Velké celky, celky a polocelky představují v těchto prostředí *details*, jež svým rámováním zdůrazňují dekorativní účel. Takový způsob zpracování se opět stává vzorem, na což navazuje také film *Mládí*. Prostředí luxusního lázeňského komplexu a okolní švýcarské Alpy rovněž signifikantně působí na dekorativnost mizanscény, přičemž v nočních záběrech výtvarné kvality obrazu umocňuje ještě osvětlení¹⁶⁶. Způsob zpracování kompozic se ve filmu *Mládí* proměňuje do té míry, že by se pro Sorrentinovu filmovou poetiku mohl stát *normou*. Nejen celkové záběry, nýbrž i četné polodetaily a detaily jsou totiž komponovány tak, aby kromě denotativního účelu plnily i dekorativní účel. Stejně jako v případě osvětlení se tedy jedná o aspekt, který by mohl ovlivňovat styl budoucích filmů Paola Sorrentina.

3.3.1.3.2. Prostředí jako symbol

Na závěr této podkapitoly analyzuji symbolický účel prostředí, který je relevantní pro filmy *Následky lásky*, *Tady to musí být*, *Velká nádhera* a *Mládí*. Symboličnost prostředí představuje v Sorrentinově poetice nepatrný a těžko rozpoznatelný *detail*, avšak jeho nalezení může divákovi poskytnout dodatečná vodítka pro porozumění tematice daného filmu. Tato vodítka představují zdroj symptomatických významů, jelikož nelze s určitostí potvrdit, zda Paolo Sorrentino vždy volil konkrétní lokaci s cílem vytvořit z ní symbol. Jejich interpretaci předkládám na následujících stranách.

Téměř celý narativ prvního a posledního titulu z výše zmíněných filmů se odehrává na jednom místě: anonymní švýcarský hotel v *Následcích lásky* a horské lázně v *Mládí*. Obě lokace představují symboly, které v obou filmech umocňují téma stereotypnosti bytí. Titta obývá hotel na příkaz mafie a útěk z něj by proto znamenal

¹⁶⁶ Viz předcházející podkapitola, v níž jsem demonstroval dekorativní a symbolický účel osvětlení na nočním celku průčelí lázeňské budovy.

riskantní vzpouru proti moci zločinecké organizace. Z toho důvodu mu chybí motivace prostředí změnit a tím pádem zvrátit ubíjející jednotvárnost svého života. Tuto motivaci získá až s láskou k Sofii, která pro něj představuje vytržení z koloběhu neměnných rituálů. Následuje postavení se příkazům, ovšem to je neúspěšné a Tittův život končí v nádrži s betonem, v níž najde onu „neobvyklou smrt“. Hotel tedy představuje zástupný symbol pro vězení. Titta se v něm sice může volně pohybovat, ovšem na omezeném prostoru nenachází potřebné rozptýlení. A jakmile odmítne plnit pravidla, přichází ten nejtvrdší trest.

Fred a Mick tráví v lázních dovolenou, tudíž lze předpokládat, že v nich nejsou trvale uvězněni jako Titta a že mohou kdykoli odjet. Přesto se ale jejich pobyt nese v duchu podobné monotónnosti. Tu reprezentují opakující se ozdravné procedury, návštěvy nezajímavých večerních vystoupení, výlety lanovkou na blízké vrcholky hor anebo procházky mezi okolními pastvinami. „*Co děláš celý den, Frede?*“ dotazuje se herec Jimmy Tree na jedné z těchto procházek. „*Říkají, že jsem apatický. Takže nedělám nic,*“¹⁶⁷ zní Fredova odpověď. Hlavním postavám rovněž chybí motivace rutinu proměnit, ozvláštnit, uniknout z ní. Změnu tudíž přinášejí především některé epizodní postavy. Například Miss Universe vstupuje do diegetického světa jako nový host lázeňského komplexu a její krása se stane tématem dialogů mezi oběma protagonisty. Bývalá hollywoodská diva Brenda Morel zase navštěvuje Micka, aby mu v již pojednané scéně nekompromisně oznámila svou neúčast v jeho chystané filmové závěti. Tím spouští kauzální řetězec vedoucí až k Mickově sebevraždě. Prostředí lázní představuje od vnějšího světa odstřižený prostor se svým přesným řádem, pravidly a ustáleným seznamem hostů. Fred a Mick se mu podvolují dobrovolně, do jisté míry bez povšimnutí a na rozdíl od Titty se u nich neobjeví motivace nadvládu řádu zrušit. Stereotypní běh událostí může proto skončit až po návratu z dovolené, jehož se dožívá pouze Fred. Po odjezdu z lázní navštěvuje v Benátkách svou manželku, jež vzhledem ke své těžké demenci bydlí v tamním sanatoriu, a vzápětí nečekaně diriguje několikrát odmítnutý koncert pro královskou rodinu.

Ve filmu *Tady to musí být* nabývá prostředí symbolického účelu hlavně díky své časté proměně. Střídání lokací tak zastupuje motiv cesty, kterou Cheyenne vykonává při pátrání po nacistickém zločinci a na jejímž konci přichází zjištění, že dopadení bývalého hlídače v Osvětimi s sebou přináší i katarzi Cheyennovy

¹⁶⁷ Cit. 89, stopáž: 01:07:44.

existenciální krize. V úvodu syžetu Cheyenne pronáší, že „*něco je špatně*“¹⁶⁸ a podobná slova zazní rovněž po aktu pomsty v samém závěru narativu: „*Něco tu není v pořádku. Nevím přesně co, ale něco není v pořádku.*“¹⁶⁹ Na začátku Cheyennovo konstatování obsahuje první vodítko, díky němuž může divák odhalit jeho niterní trápení, a na konci pro změnu poskytuje informaci o zakončení tohoto trápení. S vykonáním msty mizí pocit, který Cheyenna sužoval po celou dobu syžetu, což je pro něj něco neznámého. Z toho důvodu své pocity popisuje takřka stejným způsobem jako v prvním případě, kdy slova vyjadřovala rozpoznávání hlubokého smutku a nenaplněnosti.

Symboličnost prostředí ve filmu *Velká nádhera* jsem již nastínil v předcházející kapitole v průběhu analyzování konstrukce narativní struktury. Proto nyní jen rozšířím původní poznatky. Podobně jako u předcházejícího příkladu se prostředí ve *Velké nádheře* často mění, avšak nikoli v takovém měřítku. Cheyenne totiž cestuje z Dublinu přes Atlantský oceán do New Yorku a poté napříč rozlehlými Spojenými státy americkými až do Utahu, kdežto Gambardella se po naprostou většinu syžetu pohybuje v Římě a pouze dvakrát toto město opustí. Poprvé kvůli reportáži o vraku Costa Concordia, podruhé s cílem najít východisko ze své existenciální krize v místech svého mládí. Ve frekventované proměně prostředí se skrývá *detail*, jehož účel je v první řadě symbolizovat motiv cesty, kterou protagonista podstupuje během snahy vyřešit svou krizi. Dále se *detailem* stává samotná lokace neboli Řím. Do popředí tak vystupují témata slávy a snahy o zachování mrtvého člověka v paměti živých, jež patří k příčinám Gambardellova trápení vzhledem k faktu, že více nevyužil svůj romanopisecký talent. Z toho důvodu mu hrozí, že po smrti zůstane v kolektivní paměti přinejlepším jako autor jediného románu a v kontrastu s římskými monumenty a jejich věčností skončí nakonec zapomenut.

3.3.1.4. Expresivita v chování postav

Jako poslední pojednám aspekt inscenování pohybu v mizanscéně čili chování postav. Mnohé už bylo napsáno v předcházejících kapitolách poetologické části této práce. Referoval jsem o osobnostních charakteristikách, motivacích a cílech protagonistů, což představuje faktory, které ovlivňují jejich chování. Proto v této podkapitole věnuji

¹⁶⁸ Cit. 118, stopáž: 00:06:03.

¹⁶⁹ Tamtéž, stopáž: 01:49:13.

pozornost jen tomu, jaké jsou *způsoby zpracování* v inscenování pohybu herců, co je *účelem* takových *způsobů* a zda v nich existují *detaily*, *vzory* a *normy*.

Stejně jako u dříve analyzovaných aspektů je *účelem* konkrétního chování postav poskytovat především denotativní informace. Když *Rodinný přítel* Geremia nabízí mladé Rumunce ubytování ve své domácnosti, jeho chování nám vyzrazuje sobeckost, podivínství a zvrhlost hlavní postavy. V první části *Přebytečného člověka* jsme svědky cholerického výstupu ze strany trenéra týmu, mezi jehož hráče patří Antonio Pisapia. Ten se jako jediný trenérovým výtkám postaví a po následné konfrontaci s ním zpupně opouští kabinu. Díky tomuto chování tudíž poznáváme protagonistu jako odvážného a neústupného muže.

Kromě denotativního *účelu* plní inscenování pohybu v mizanscéně také dekorativní *účel*. Sorrentino s kameramanem Bigazzim inscenují herce tak, aby jejich postavení v kompozici spoludotvářelo estetický rozměr obrazu. Nejen v případě několikrát zmíněných celkových záběrů, nýbrž také v polodetailech a detailech. V každém filmu objevíme mnoho záběrů (*detailů*), v nichž organizování pohybu zvyšuje dekorativnost stylu, přičemž tento *způsob zpracování* je pro Sorrentinovu poetiku *normativní*.

V neposlední řadě má inscenace pohybu herců expresivní *účel*, o němž vyjma základní definice nepadla dosud jediná zmínka. Expresivita se v Sorrentinových filmech projevuje zejména v souvislosti s vyhroceným až hysterickým chováním postav, jako jsou popisované sebevraždy Antonia a Micka. Mimo tyto příklady lze vyjmenovat třeba reakci Brendy Morel na zprávu o Mickově smrti. Nešťastná informace ji zastihne na palubě letadla připraveného ke startu, z nějž se přesto snaží za každou cenu odejít. Palubní personál se tomu pochopitelně snaží zabránit, za což schytává množství nadávek a zároveň se stává svědkem Brendina stupňujícího se hysterického záchvatu. Dalším příkladem vyhroceného chování je moment z filmu *Přebytečný člověk*, kdy Tony zavraždí předsedu fotbalového klubu a poté marně utíká před policií. Anebo Cheyennova zpověď v rozhovoru s Davidem Byrnem, během níž s nečekanou emocionalitou popisuje, co mu přinesla hudební kariéra:

„Byl jsem zasraná rocková hvězda. A napsal jsem všechny ty písně, protože byly v módě. Vydělaly mi spoustu peněz ty depresivní písničky pro depresivní děti a dvě z nich, křehčí než

ostatní, se jako výsledek zabily. A teď chodím každý týden na hřbitov, abych se smířil se svou vinou. (...)“¹⁷⁰

V narativní struktuře mají tyto scény své kauzální opodstatnění, přestože chování postav nemusí být pro diváka srozumitelné a logicky odůvodnitelné. Nicméně, příčinou Tonyho běsnění je nespravedlivé jednání ze strany vedoucích představitelů klubu vůči Antoniovi. Ten s rostoucí frustrací zjišťuje, že o něj navzdory slibům nestojí, a jelikož jako bývalý fotbalista není schopen vykonávat činnost vně fotbalové prostředí, tíživou nejistotu ohledně budoucnosti řeší sebevraždou. Mickovu smrt zase do jisté míry zapříčinila Brendina slova, což si ona sama bolestně uvědomuje. A Cheyennův upřímný pohled na svou minulost představuje první zřetelný projev jeho krize.

Zmíněné scény tedy mají v narativní struktuře své důležité místo, přičemž chování postav v nich plní nejprve denotativní a poté expresivní *účel*. Co se týká expresivity, takové inscenování pohybu herců v mizanscéně představuje pouze nepříliš častý *detail* Sorrentinovy filmové poetiky. V *Následcích lásky*, *Rodinném příteli*, *Božském* a *Velké nádheře* podobně vyhocené chování nenajdeme, a proto je ve *způsobech zpracování* nelze vnímat jako vzor a normu.

3.3.1.5. Mizanscéna ve filmové poetice Paola Sorrentina

Stejně jako v předchozích dvou kapitolách přichází v tuto chvíli na řadu dílčí shrnutí. *Účel* aspektů mizanscény (kostýmy, masky, osvětlení, prostředí a chování postav) ve filmovém stylu Paola Sorrentina je v první řadě denotativní. Jednotlivé aspekty zkrátka poskytují divákovi informace, na jejichž základě si formuje představy o postavách či lokacích, v nichž se odehrává syžet. Okrajově mizanscéna plní také expresivní *účel*, který je rozpoznatelný v chování postav, ovšem pouze v několika málo scénách. Dekorativnost se projevuje především v prostředí, v některých případech také v kostýmech (*Velká nádhera*) a osvětlení (*Mládí*), přičemž *účelem* těchto *detailů* jsou výtvarné kvality obrazu. Symboličnost ve *způsobech zpracování* mizanscény můžeme ukázat také zejména na aspektu prostředí, avšak v tomto případě nelze zatím referovat o autorově záměru, a proto je lokace jako symbol předmětem interpretace symptomatického významu. Dále se symbolika ukrývá v kostýmu

¹⁷⁰ Cit. 118, stopáž: 00:39:20.

protagonisty filmu *Tady to musí být*, kde nejprve zastupuje stín Cheyennovy minulosti, ale jakmile dosáhne rozřešení své existenciální krize, stín mizí a spolu s ním symbolicky odpadá také maska depresivního a zastydlého rockera.

Normativní pro způsoby zpracování mizanscény je natáčení v již existujících lokacích a denotativní *účel* kostýmů, masek, osvětlení, prostředí a chování postav. V *normu* filmové poetiky Paola Sorrentina se pomalu proměňuje také dekorativnost prostředí, která od filmu *Božský* představuje výrazný vzor. Bude proto zajímavé sledovat, zda v nadcházejících projektech tento vzor přetrvá anebo Sorrentino svůj filmový styl rozvine jiným směrem. Kostýmy, masky a osvětlení sice nepatří k aspektům, které by výrazněji ovlivňovali *způsoby zpracování*, přesto se však v tomto případě vyskytuje *norma* platná pro každý film. Je jí osvětlování, které nasvětluje mizanscénu tak, aby části obrazu pomáhaly vytvořit celkovou kompozici záběru tak, „aby naše pozornost [směřovala] k určitým věcem a událostem.“¹⁷¹

Mizanscéna má tedy v Sorrentinově poetice větší význam, než se na první pohled může zdát. Na *způsobech zpracování* jejích aspektů je navíc patrné, že se vyvíjí. Zatímco postavy, narativní struktura a kamera (viz nadcházející kapitola) od prvního filmu obsahují ustálené *normy* (kupříkladu mužský protagonista procházející existenciální krizí anebo prolog), některé aspekty mizanscény se teprve v *normu* proměňují. Proto lze na mizanscénu pohlížet jako na složku filmového stylu, která má v budoucnu největší potenciál stát se hybnou silou proměny filmové poetiky Paola Sorrentina.

¹⁷¹ Cit. 110, s. 172.

3.3.2. Kamera

„Filmař inscenuje událost, která má být natočena, prostřednictvím mizanscény. Chceme-li však popsat filmové médium v celé jeho komplexnosti, nestačí vyjmenovat, co je před kamerou. Záběr neexistuje, dokud nejsou určité vzorce zaznamenány na filmový pás.“¹⁷² Tento záznam¹⁷³ vzniká díky kameře, na niž se zaměřím na dalších stranách.

Kamera patří k signifikantním rysům poetiky narativních filmů Paola Sorrentina, a to již od debutového filmu *Přebytečný člověk*. V něm sice jako v jediném filmu neměl kameru na starosti Luca Bigazzi¹⁷⁴, přesto však obsahuje obrazová složka dostatek *detailů*, abychom mohli kameramanský *způsob zpracování* v tomto počínu považovat za vzor, z něhož Sorrentino vycházel ve svých dalších filmech. Tyto *details* zastupují především centrální kompozice záběrů a pohyblivý rám jakožto výrazné *normy* sjednocující Sorrentinův filmový styl. Právě těmto *normám* věnuji v této kapitole nejvíce pozornosti, jelikož se bez výjimky a frekventovaně objevují v každém filmu. Dále zkoumám, jaký *účel* plní *details*, *vzory* a *normy*, a stejně jako v předchozích kapitolách shrnuji dosažené poznatky v dílčím závěru.

3.3.2.1. Rámování

„Rám jakéhokoli obrazu není pouhým neutrálním ohraničením. Určuje, z jaké pozice bude na materiál v obraze nazíráno.“¹⁷⁵ Kromě toho rovněž „aktivně vymezuje obraz.“¹⁷⁶ Rámování je pro Sorrentinovu filmovou poetiku určující *normou* a ve stylu plní hlavně dekorativní *účel*, který často převažuje nad denotativním *účelem*. Expresivita a symboličnost se v případě kamery v Sorrentinových filmech téměř nevyskytují, a proto je zohledňuji jen krátce.

Na úvod pojednám formát a tvar rámu. Až do filmu *Mládí* natáčel Paolo Sorrentino na širokoúhlý filmový pás 35 mm. „Když jsem realizoval *Velkou nádheru*, věděl jsem, že to bude můj poslední film na 35 mm,“¹⁷⁷ potvrzují jeho slova, která zazněla v jednom z rozhovorů. *Mládí* již bylo zaznamenáno formou digitálních

¹⁷² Cit. 110, s. 223.

¹⁷³ Ačkoli termín „filmový pás“ přestává být pro záznam v současné kinematografii vzhledem k digitalizaci relevantní, v této práci jej přesto užívám. Paolo Sorrentino se totiž až do filmu *Mládí* vyhýbal digitálnímu záznamu a raději natáčel na filmový pás.

¹⁷⁴ V případě filmu *Přebytečný člověk* stál za kamerou Pasquale Mari.

¹⁷⁵ Cit. 110, s. 242.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Paolo Sorrentino on „The Great Beauty“. In: *Spling.com* [online]. 2014 [cit. 20. 11. 2017]. Dostupné z: <http://www.spling.co.za/interviews/paolo-sorrentino-on-the-great-beauty>.

technologií, ovšem tento přechod nezpůsobil v Sorrentinově filmovém stylu žádný posun. Rámování nebo tonální rozsah fotografického obrazu, vše zůstalo nezměněno. Jedinou obměnu tak Sorrentino provedl hned na začátku spolupráce s Lucou Bigazzim. *Přebytečný člověk* ještě vznikl v širokoúhlém 1.85:1, ale pro další filmy včetně *Mládí* se již stává *normou* formát 2.40:1. A stejně jako v případě typu záznamu nemá žádný vliv na *způsoby zpracování*.

„Ať už je [formát a] tvar rámu jakýkoli, rám ohraničuje či omezuje obraz. Vybírá z nekonečného světa určitý výsek, který ukazuje divákovi, přičemž zbytek prostoru je mimoobrazový.“¹⁷⁸ Filmový estetik Noël Burch mimoobrazový prostor rozděluje na šest oblastí. „První čtyři oblasti existují za každou ze čtyř stran rámu (...).“¹⁷⁹ Pátou oblast představuje prostor za kamerou a šestá oblast „zahrnuje prostor za scénou anebo za nějakým objektem ve scéně (...).“¹⁸⁰ V Sorrentinově filmové poetice nemá mimoobrazový prostor jiný *účel*, než poskytnout denotativní vodítka o dění mimo obraz. Tato vodítka získáváme především díky práci se zvukem, a proto prostor mimo rám obšírněji pojednám až v kapitole *Vidět i slyšet*.

Rámování dále popisují kategorie úhel, rovina, výška a velikost rámu. Ty „nejsou samozřejmě přesně vymezeny. Neexistuje univerzální měřítko, které by nám umožnilo jednoznačně pojmenovat úhel kamery nebo velikost rámování.“¹⁸¹ Přesto však pracujeme s ustálenými termíny, které přibližně vymezují různé úhly a velikosti. Patří mezi ně rovnoběžnost rámu s horizontem či nakloněné rámování, rakursy, záběry z nadhledu, podhledu a přímého pohledu, velké celky, polocelky anebo detaily. Tyto kategorie implikují „pozici [kamery], z níž je na daný materiál nahlíženo.“¹⁸² *Účelem* konkrétní pozice kamery v mnoha záběrech je v případě Sorrentinových filmů dekorativnost stylu. To se nejvýrazněji projevuje v centrálně komponovaném rámu, ať už se jedná o výrazný podhled, detail anebo rovnoběžný rám. V takovém případě Sorrentino s Bigazzim umísťují kameru do pozice, která ve středu obrazu zdůrazňuje postavy, různé předměty anebo též budovy. V poetice Paola Sorrentina představuje centrální kompozice velmi výraznou a nepřehlédnutelnou *normu* ve *způsobech zpracování*. Z každého filmu lze tudíž vybrat velké množství příkladů takto

¹⁷⁸ Cit. 110, s. 248.

¹⁷⁹ BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. 1. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1973. s. 17. ISBN 0-691-03962-3.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Cit. 110, s. 252.

¹⁸² Tamtéž, s. 250.

komponovaných záběrů, které mají povahu *detailů*. Proto jen namátkou jmenujme s horizontem rovnoběžný polocelek¹⁸³ z přímého pohledu na Antonia Pisapiu a jeho ženu krátce předtím, než mu náhle oznámí, že se od něj nadcházející den odstěhuje. Nebo frontální polodetail¹⁸⁴ na Giulia Andreottiho během večeře se svými nejbližšími spolupracovníky v zahradě Villy di Fiorano. A do třetice: z mírného nadhledu snímáný záběr v americkém plánu¹⁸⁵ na Gambardellova přítele Romana během premiéry jeho komorní divadelní hry.

Někdy centrální komponování vytváří v obraze zrcadlovou strukturu jako například ve velkém celku¹⁸⁶ v již několikrát zmíněné scéně rozhovoru mezi Mickem a Brendou. Tento celkový záběr na sál, v němž obě postavy rozhovor vedou, je komponován centrálně, přičemž objekty v mizanscéně (pingpongový stůl, dvě lampy, křesla, konferenční stolek a tak dále) mají takové proporční rozmístění, že kdybychom obraz rozdělili přesně v polovině, získáme dvě de facto identické části. Účel tohoto postupu je také především dekorativní.

Symbolický rozměr obrazu je v Sorrentinově poetice relativně vzácný jev, který se navíc – podobně jako symboličnost prostředí – objevuje spíše v rovině symptomatického významu. Jeho rozpoznání proto představuje složitý úkol závisející na pozorné divácké percepci. Podívejme se na příklad z prologu *Rodinného přítele*. Ve druhém záběru¹⁸⁷ poprvé spatříme Geremia, jehož kamera v pohyblivém rámu komponuje v prvním plánu a na pravé straně obrazu. Na levé straně a v rozostřeném druhém plánu vidíme podivnou dekoraci, pravděpodobně zavěšenou ze stropu. Sama o sobě by tato dekorace zřejmě negenerovala žádné významy, ovšem v souvislosti s ošklivým a stárnoucím Geremiem může svými tvary symbolizovat mužské přirození a erektilní dysfunkci spojenou se stářím.

3.3.2.1.1. Pohyblivý rám

Výše uvedené ukázky představují pouze statické záběry, avšak Sorrentino s Bigazzim vytváří v některých záběrech centrální kompozici formou pohyblivého rámu¹⁸⁸. To

¹⁸³ Cit. 108, stopáž: 00:44:14.

¹⁸⁴ Cit. 88, stopáž: 00:40:52.

¹⁸⁵ Cit. 91, stopáž: 01:34:15.

¹⁸⁶ Cit. 89, stopáž: 01:29:15.

¹⁸⁷ Cit. 83, stopáž: 00:01:54.

¹⁸⁸ Z typů pohyblivého rámu se v Sorrentinově filmovém stylu nejčastěji objevuje jízda kamery z jedné pozice do druhé. Při pohybu je obraz většinou stabilizovaný, a proto lze předpokládat, že kamera se pohybuje po kolejkách, kamerovém vozíku anebo prostřednictvím Steadicamu, připevněném na kameramanovo tělo.

demonstrují na příkladu z filmu *Velká nádhera*.¹⁸⁹ V jedné scéně následuje Gambardella společně se svou přítelkyní Ramonou jistého Stefana, který je provází římskými paláci. „Když se chystá otevřít první dveře, vidíme nejprve v polodetailu jeho kuffík s klíči. Kamera ale záhy začíná svým pohybem rámovat scénu do centrálně komponovaného polocelku, v němž v předním plánu vidíme stát Ramonu a Gambardellu (každý vyplňuje jeden okraj záběru) a v [rozostřeném] zadním plánu sledujeme pěšinu mezi živými ploty a kopuli nespecifikovaného chrámu.“¹⁹⁰

Ovšem Paolo Sorrentino nepoužívá pohyblivý rám jen za tím účelem, aby změnil úhel, výšku nebo velikost rámování a vytvořil tak záběr s centrální kompozicí. Rámováním může například směřovat divákovu pozornost na určitou postavu nebo předmět v obraze. Když se ještě jednou vrátím ke scéně z koncertu Davida Byrneho v *Tady to musí být*, tak pohyblivý rám v dlouhém záběru odhalí Cheyenna mezi tančícími diváky a zaměří pozornost na výraz smutku v jeho tváři. Účel rámování tudíž není pouze dekorativní jako v případě centrální kompozice, nýbrž i denotativní. Divák díky němu zkrátka získává informace o postavách a jejich prožitcích (jako v případě výše zmíněné ukázky Cheyennových emocí při poslechu hudby) anebo o prostředí, v němž se odehrává syžet (panorama nad Central Parkem odhalí, že Cheyenne cestoval z Dublinu do New Yorku).

Tento prostředek může mít i symbolický účel, avšak ten opět spadá do kategorie symptomatických významů. V první řadě pohyblivý rám jakožto *detail* vytváří dojem, že se kamera může dostat kamkoli, že skrze ni lze odhalit vše včetně niterního trápení protagonistů. Zadruhé pohyb kamery evokuje cestu, kterou vykonává jak kamera (z jedné pozice do druhé), tak protagonista. Hlavní postavy se v diegezi samozřejmě pohybují fyzicky z místa na místo, ovšem zde motivem cesty myslím zejména jejich duševní transformaci. Na počátku rozpoznávají svou existenciální krizi a v průběhu narativu podstupují ve svém nitru cestu, aby z krize našli východisko. Pohyblivý rám tudíž zastupuje symbol, jenž značí směřování k nějakému cíli, ať už jde o rozřešení existenciální krize hlavní postavy anebo zakončení syžetu.

Věnujme na závěr menší pozornost expresivnímu účelu, který z percepčního hlediska představuje v poetice Paola Sorrentina problematický aspekt. Najdeme jej zejména ve scénách, v nichž je použita ruční kamera a obraz není stabilizovaný Steadicamem. Ve filmu *Přebytečný člověk* je takovou scénou onen cholerický výstup

¹⁸⁹ Cit. 91, stopáž: 01:18:09.

¹⁹⁰ Cit. 21, s. 33.

Antoniova trenéra, který pobíhá okolo šatny a jednoho hráče za druhým ponižuje za předvedený výkon během prvního poločasu. Kamera v polodetailním záběru sleduje každý jeho krok a svým roztřeseným obrazem umocňuje expresivitu scény. První část *Velké nádhery* otevírá sekvence narozeninové oslavy, která také obsahuje několik pohyblivých ráků. Jejich *účelem* je podpořit expresivní rozměr krátké pasáže, v níž sledujeme zběsile tančící návštěvníky oslavy. Problematicnost vyvstává vzhledem k faktu, že tyto příklady mají expresivní *účel* pouze tehdy, pokud zohledníme obrazový kontext daného filmu. Nestabilní pohyb rámu ve zmíněných scénách totiž představuje výraznou odchylku oproti výše zmíněným *normám* ve *způsobech zpracování*, a to nejen ve filmech *Přebytečný člověk* a *Velká nádhera*, nýbrž v celé Sorrentinově tvorbě. Kamera nám chce zprostředkovat, jaké to je být v jedné místnosti s impulzivním trenérem anebo tančit na divokém večítku. Pokud by obě scény sestávaly ze série statických záběrů a několika plynulých pohyblivých ráků, nepůsobily by zdaleka tak expresivně. A zároveň kdyby byl styl obou filmů postaven na nestabilní ruční kameře, rovněž by nevynikla expresivita scén, jelikož bychom dříve přivykli tomuto stylistickému prostředku. Z toho důvodu nelze vnímat expresivní kameru jako určující *detail*, *vzor* nebo *normu* v poetice Paola Sorrentina, nýbrž spíše jako ozvláštňující prvek jeho filmového stylu.

3.3.2.2 Kamera ve filmové poetice Paola Sorrentina

Sorrentinovy *způsoby zpracování* v rámování obrazu mají v každém filmu identický *vzor* sestávající z opakujících se *detailů* (zejména centrálně komponované záběry a časté používání pohyblivého rámu), čímž z hlediska filmového stylu vzniká *norma*. Nicméně, tento postup nám častokrát neposkytuje „lepší náhled na příběh a nemusí ani vyjadřovat žádnou emociální kvalitu příběhu. Kamera zkrátka vytváří svoji vlastní dynamickou strukturu, kterou musíme vnímat jednoduše jako druh filmařské techniky.“¹⁹¹ *Účelem* je tudíž vedle poskytování denotativních vodítek zejména dekorativnost stylu, která se v Sorrentinových filmech projevuje výtvarnými kvalitami obrazu. Ohledně pohyblivého rámu můžeme hovořit také o symbolickém *účelu*. Ten však nemusí nutně záviset na autorově intenci, jelikož vychází spíše z naší interpretace.

¹⁹¹ Cit. 148.

3.3.3. Střih

Předmětem této kapitoly je střih ve filmové poetice Paola Sorrentina. Zkoumám, zda i v této stylistické složce existují *details*, *vzory* a *normy* ve *způsobech zpracování*. Pokud ano, tak potom vymezuji, jaký je jejich *účel* v Sorrentinově stylu, a čím dotváří filmovou poetiku tohoto režiséra. Střih v ní představuje nejméně výrazný stylistický aspekt, jehož *způsoby zpracování* jsou – jako v případě kamery – od prvního filmu de facto identické a doznaly jen mála změn. Proto střih rozebírám spíše plošně a prostřednictvím obecně platných tezí v případě každého filmu. Kapitulu strukturuji s důrazem na ozvlášťující prvky ve střihových postupech, jimž se věnuji v rámci samostatné podkapitoly.

Podle Davida Bordwella a Kristin Thompson má filmový střih čtyři základní dimenze, které určují 1) kompoziční, 2) rytmické, 3) prostorové a 4) časové vztahy mezi záběry. Na základě toho, jak tvůrce zachází s různými dimenzionálními vztahy, můžeme potom určit, zda je střihová skladba kontinuální či diskontinuální. V Sorrentinových *způsobech zpracování* téměř nenajdeme takové střihové postupy (ať už v podobě *detailů*, *vzorů* nebo *norem*), které by narušovaly naši diváckou percepci. Nicméně, toto tvrzení neznamená, že lze střihovou skladbu Sorrentinových filmů automaticky klasifikovat jako kontinuální. Proto se podívejme blíže, co vymezuje tento systém, a zda s tímto vymezením koreluje Sorrentinova práce se střihem.

„Hlavním cílem kontinuálního systému je umožnit hladké plynutí prostoru, času a akce v rámci jednotlivých sérií záběrů. (...) [Kompoziční] vlastnosti jsou mezi záběry obvykle takřka konstantní. Rozmístění postav je v záběru vyvážené, osvětlení se nemění a akce probíhá v centrální části obrazu. (...) Celky bývají na plátně déle než polocelky a ty tam zase bývají déle než detaily.“¹⁹² *Normu* v Sorrentinově poetice představuje fakt, že v rámci jedné scény nedochází ke změnám osvětlení, postavy jsou rozmístěny vyváženým způsobem a akce se odvíjí ve středu obrazu, což navíc podporuje centrální rámování. V případě zbylého vymezení, existují v úvodu kapitoly zmiňované nuance odlišující se od *normy* (například rapid montáž či narušení kompozičních a prostorových vztahů). Nicméně, i přes tyto odlišnosti můžeme střihovou skladbu v Sorrentinově filmové poetice stále klasifikovat jako kontinuální, jelikož spíše než o vznikající nové *normy* ve *způsobech zpracování*, jde o ozvlášťující prvky filmového stylu.

¹⁹² Cit. 110, s. 304.

Co se týče délky záběrů a rytmických vztahů mezi nimi, mají většinou právě takovou stopáž, abychom stihli přečíst všechny informace v nich obsažené. Ve *způsobech zpracování* těchto vztahů tedy neexistuje pravidelnost, kdy by délka záběrů ve filmu nepřekročila kupříkladu hranici pěti vteřin. Ve střihové skladbě Sorrentinových filmů se objevují pasáže s kratšími, několikavteřinovými záběry, ovšem na tuto sérii záhy navazuje například dlouhý pohyblivý rám, který rytmus střihu výrazně zpomalí. To se ovšem rovněž neděje podle pravidelného vzoru s cílem záměrně zpomalovat a zrychlovat tempo narace. Délka záběrů má tedy především denotativní *účel*, a sice poskytnout divákovi dostatek času, aby ze záběru získal co nejvíce informací. Jako příklad poslouží již zmíněná scéna z filmu *Velká nádhera*, v níž sledujeme uměleckou performanci. Prvních pět záběrů nás ustavuje do časoprostorových vztahů: kde jsme? v jaké fázi dne? koho a co sledujeme? Polodetaily a polocelky prezentují performerku a diváky, přičemž mají průměrnou délku v rozmezí 2-3 vteřin. Ovšem stopáž velkého celku na celé prostředí přesahuje pět vteřin, jelikož obsahuje více informací než užší záběry. Kromě toho – jak bylo ostatně napsáno dříve – má tento velký celek společně s denotativním ještě dekorativní *účel*, což také opodstatňuje dvojnásobnou stopáž oproti ostatním ustavujícím záběrům.

V rytmických vztazích sice pravidelnost nenajdeme, ovšem kompoziční vztahy již určitou konzistenci vykazují. Sorrentino ve svých *způsobech zpracování* zohledňuje kompoziční vlastnosti jednotlivých záběrů. Pokud snímá třeba dialog, komponuje obě postavy tak, aby jedna zaujímala levou a druhá pravou stranu rámu, čímž dodržuje pravidla kontinuální střihové skladby. Koukněme se například na první scénu druhé části filmu *Božský*, v níž jsme svědky rozhovoru mezi Giuliem Andreottim a postarším novinářem. Scénu¹⁹³ otevírá pohyblivý rám, který z detailu na fotografii Andreottiho s Matkou Terezou rámuje na celek místnosti, v níž vidíme obě postavy: novinář sedí vlevo, Andreotti téměř uprostřed rámu. Další záběr ukazuje prostor z jiného úhlu, přičemž v prvním plánu dominuje detail na žurnalistu (levá polovina obrazu) a ve druhém plánu vidíme bývalého italského premiéra (v pravé polovině rámu). Následuje polodetail, který zabírá pouze novináře, jak Andreottimu pokládá sérii velmi nepříjemných otázek. Kamera jej sice rámuje do středu obrazu, ovšem on se v záběru dívá zleva doprava, takže jsou zachovány dříve ustavené prostorové vztahy. Další polodetail prezentuje Andreottiho odpověď, přičemž kamera

¹⁹³ Cit. 88, stopáž: 00:55:08.

ho komponuje do pravé poloviny obrazu, aby prostorové vztahy i nadále zůstaly zachovány. Nejprve jsme tedy prostřednictvím celkového záběru uvedeni do časoprostoru a nadcházející série záběrů nám pomáhá se v těchto vztazích neustále orientovat.

Paolo Sorrentino celkově zohledňuje kompoziční vlastnosti dílčích záběrů. Jak dokazuje ukázka z filmu *Božský*, vytváří kompozici záběrů tak, aby nám střihová skladba umožňovala co nejlepší orientaci v časoprostorových vztazích. Mimo to klade důraz na střídání různých velikostí záběrů, čímž zvyšuje kontinuálnost prostoru, času a akce. Střihová skladba scény s uměleckou performancí obsahuje všechny velikosti vyjma velkého detailu, nesestává pouze z polodetailů nebo polocelků. Proto se dobře orientujeme v tom, koho a co sledujeme (umělkyni, její performanci a reakci publika, jehož součástí je protagonista filmu), v jakém prostředí (prostranství před starořímským akvaduktem) a v jaké době (performance se koná při západu slunce).

Tento *způsob zpracování* představuje vzor v jednotlivých filmech a v Sorrentinově poetice potom relativně dodržovanou *normu*, která plní denotativní *účel*. Nicméně, nyní se podíváme na drobné odchylky od těchto *normativních praktik*.

3.3.3.1. Ozvlášťující prvky střihu

Ozvlášťující prvky místy narušují kontinuální střihovou skladbu Sorrentinových filmů. Tím v daný moment přestávají plnit dominantní denotativní *účel*, díky čemuž se do popředí dostává expresivita, dekorativnost a symboličnost.

V Sorrentinově poetice třeba prakticky nenajdeme rapid montáž vyjma první scény z narozeninové oslavy z filmu *Velká nádhera*. Tato scéna obsahuje sérii krátkých záběrů (hlavně celků a polocelků) na zaplněný taneční parket. Délka každého z nich není dostatečně dlouhá, abychom dokázali zaregistrovat vše, co se v rámu odehrává. Střihová skladba tak vytváří dojem expresivity, která nám zprostředkovává divokost a chaotičnost tanečního parketu. Expresivní *účel* rapid montáže navíc umocňuje v předcházející kapitole analyzovaný nestabilní pohyblivý rám.

Místy Sorrentino ve střihové skladbě vynechává ustavující celkové záběry, čímž narušuje hladké plynutí prostoru, času a akce. Před scénou s vystoupením performerky sledujeme Gambardellu na terase svého bytu, která v zahradě pod domem pozoruje děti pobíhající s řádovou sestrou mezi živými ploty. Tato scéna končí polodetailním záběrem na protagonistu, jehož kamera rámuje do pravé strany obrazu, avšak následující segment zahajuje taktéž polodetail, tentokrát na centrálně

komponovanou umělkyni. Oba záběry mají stejnou velikost a tónování, které vytváří zapadající slunce. Mírně se liší pouze v kompozici, ovšem to nezabraňuje tomu, že nás střih na krátký moment znejistí, jelikož ztratíme orientaci v časoprostových vztazích. O pár vteřin později již díky velkému celku víme, kam jsme se díky střihu přenesli, avšak musíme si položit otázku, za jakým *účelem* volí Sorrentino takový postup. Že sekvence a scény někdy nezačínají ustavujícím celkovým záběrem, má v Sorrentinově *způsobech zpracování* dekorativní účel. První záběry totiž umožní divákovi zaregistrovat časoprostorovou změnu a onen velký celek na prostředí, v němž se koná performance, nám již pouze doplňuje některé chybějící informace. Tím více vynikají výtvarné kvality obrazu, jelikož dříve zjistíme, koho sledujeme, a proto není nutné získávat tuto informaci z celkového záběru. Více pozornosti tedy směřujeme na vnímání dekorativního rozměru, který záběr nabízí.

Podobný postup Sorrentino opakovaně použil také v *Mládí*. Zmíním opět rozhovor mezi Brendou a Mickem, během něhož nám střihová skladba odhalí celkový záběr na prostředí až zhruba v polovině dialogu. Anebo scénu, v níž se Fredova dcera Lena svěřuje Mickovi. Ta začíná polocelkovým pohyblivým rámem na Lenu, jak po vynoření z bazénu spatří Micka, a pokračuje sérií polodetailů na obě postavy. Celkový záběr stejně jako u předchozího příkladu následuje později. Díky tomu, že již před těmito záběry jsme získali dostatečné znalosti o časoprostových vztazích, můžeme obrátit pozornost k percepci výtvarných kvalit obrazu. Tento *způsob zpracování* tudíž i ve filmu *Mládí* plní dekorativní účel.

V Sorrentinově posledním filmu najdeme další ozvlášťující střihové postupy, a sice ve scéně¹⁹⁴ z úvodu syžetu, která nám v sérii čtyř stejně dlouhých celkových záběrů (zhruba pět sekund) prezentuje ranní rutinu zaměstnanců lázeňského komplexu. V každém z celků vidíme jiné prostředí (šatny s převlékajícími se ošetřovatelkami a lékaři, restauraci a číšníky chystající stoly k snídani) a přitom se neztrácíme v prostorových a časových vztazích. Nicméně, střih čtyř po sobě jdoucích celků je ve střihové skladbě filmu velmi neobvyklý jev, a proto vyvstávají otázky ohledně účelu tohoto *způsobu zpracování*. Záběry mají v první řadě denotativní účel, když nás informují o prostředí a každodenních činnostech zaměstnanců před tím, než se v lázni rozběhne obvyklý program. Mezi záběry dále nejsou dodrženy kompoziční vztahy, avšak střih několika celkových záběrů za sebou nelze v tomto případě vnímat

¹⁹⁴ Cit. 89, stopáž: 00:13:20.

jako střihačskou chybu, nýbrž jako tvůrčí záměr. *Účel* je tedy rovněž dekorativní, jelikož stříh společně s kamerou sprádají kolem dění své vlastní struktury. V této scéně lze rovněž objevit symbolický *účel*. Po oné sérii čtyř celků totiž následuje montáž záběrů různých velikostí a s pečlivě aranžovanou mizanscénou. Uživatele služeb lázeňského komplexu pozorujeme v sauně, v bazénech nebo na chodbách, přičemž každý ze záběrů trvá také přibližně pět vteřin. Díky tomu vzniká rytmický vztah mezi záběry. A ten se stává symbolem v tom smyslu, že střídání záběrů v pravidelném rytmu zastupuje jakousi neměnnost a jednotvárnost v lázeňském řádu. Vše trvá vždy stejně dlouho, vše se koná na stejném místě, vše má zkrátka své pevné místo v denním harmonogramu.

Podívejme se ještě na jeden příklad symbolického *účelu* ve stříhové skladbě. Ve filmu *Božský* nám syžet předkládá scénu¹⁹⁵ z koňských dostihů, jichž se účastní Giulio Andreotti se svou ženou a nejbližšími spolustraníky z Křesťanskodemokratické strany. Záběry z dostihů jsou paralelně prostřihávány obrazy, v nichž sledujeme dvojici nájemných vrahů při pronásledování politika Salva Lima¹⁹⁶. V jedné chvíli Andreotti říká „*Tak běž!*“ a slova později několikrát opakuje. V denotativní rovině jeho povzbuzování směřují ke koni, na kterého pravděpodobně vsadil, ovšem v souvislosti s paralelně prostřihávanou scénou jsou vysílána k Limovi. Ten marně utíká před svými vrahy a stejně tak Andreottiho oblíbený kůň nezvládá koncovku a prohrává. Vzápětí pozorujeme reakci Giulia Andreottiho na výsledek dostihu, avšak ta symbolizuje především smutek nad ztrátou blízkého spolupracovníka.

Každá scéna se odehrává v jinou denní dobu (dostihy za tmy, pronásledování při plném slunečném světle) a na jiném místě. Není tedy dodržena kontinuita jak prostorových, tak časových vztahů. Andreotti neví, že Salvo Lima přišel o život, o tom je spraven později. Ovšem díky paralelnímu stříhu vyniká symbolický *účel* obou scén, kdy oběť zabijáků najednou zastupuje dostihového koně, jehož Andreotti pobízí k rychlejšímu běhu.

3.3.3.2. Stříh ve filmové poetice Paola Sorrentina

Příklady v této kapitole jsou dvojí povahy. V první řadě slouží pro demonstrování pravidel kontinuální stříhové skladby, které Sorrentino veskrze dodržuje. Na druhou

¹⁹⁵ Cit. 88, stopáž: 00:28:00.

¹⁹⁶ Lima patřil k velmi blízkým spolupracovníkům Giulia Andreottiho. V březnu 1992 jej zavraždila mafie.

stranu rovněž ukazují, že ve skladbě můžeme nalézt prvky, které kontinuálnost krátce narušují a tím ozvláštňují *způsoby zpracování*. Frekventovaněji se objevují v Sorrentinově pozdější tvorbě, a proto bude vhodné vnímat tyto ozvláštňující prvky jako *details* plnící především expresivní, dekorativní nebo symbolický *účel*. V kapitole věnované mizanscéně jsem referoval o prostředí jako o aspektu, který by se v budoucnu mohl podílet na proměně a vývoji poetiky Paola Sorrentina. A stejný potenciál spatřuji také ve střihu, konkrétně v oněch ozvláštňujících *detailech*, z nichž se v dalších filmech může stát *vzor*, potažmo *norma* ve *způsobech zpracování* střihové skladby. Napovědět nám může už Sorrentinův příští film *Loro*, který byl v době dopisování této diplomové práce ve fázi postprodukce. Nicméně, těžko můžeme s jistotou očekávat, že ve střihové skladbě opět objevíme rapid montáž, paralelní střih jako symbol anebo dekorativnost některých střihů. Co však lze u příštích filmů předvídat, to je důraz na zvukovou složku jakožto nedílnou součást Sorrentinovy filmové poetiky. A k ní obrátíme pozornost v závěru poetologické části tohoto textu.

3.3.4. Vidět i slyšet

Téma poslední kapitoly poetologické části této práce představuje zvuk, který je „snad tím nejsložitějším postupem ke zkoumání. Mnohé zvuky z našeho okolí obvykle vůbec nevnímáme. Základní informace o uspořádání našeho okolí získáváme zrakem.“¹⁹⁷ Podobně vnímáme i film, v němž dominuje obrazová složka a „zvuková stopa je podružným faktorem.“¹⁹⁸ Paolo Sorrentino patří mezi tvůrce, kteří se vyjadřují spíše prostřednictvím obrazů. V předcházejících segmentech tohoto textu jsem demonstroval *details*, *vzory* a *normy* ve *způsobech zpracování* mizanscény, kamery a střihu, které velkou měrou formují Sorrentinovu filmovou poetiku. Nicméně, zvuková složka není v jeho filmech upozaděna. Naopak se jedná o stylistický aspekt, který v poetologické analýze nelze opomenout, jelikož signifikantně dotváří filmovou poetiku tohoto tvůrce. Proto je cílem této kapitoly vymezení *detailů*, *vzorů* a *norem*, které nejvíce utvářejí *způsoby zpracování* zvuku, a zároveň popsat *účely* jeho jednotlivých aspektů. V nadcházející analýze se potom zaměřím „především na hudební doprovod, protože právě na něm lze [nejlépe] demonstrovat, jak Paolo Sorrentino přistupuje k práci se zvukovou složkou.“¹⁹⁹

V první řadě je pro jeho filmovou poetiku příznačnou *normou*, že ve svých filmech používá zejména nepůvodní hudbu. V *Přebytečném člověku* a *Následcích lásky* sice Sorrentino spolupracoval s hudebním skladatelem Pasqualem Catalanem, avšak ten v obou případech složil jen ústřední motivy filmů.²⁰⁰ Hudbu pro film *Božský zase* z velké části zkomponoval Teho Teardo, ovšem kromě jeho tvorby můžeme slyšet také Antonia Vivaldiho anebo francouzského pianistu Gabriela Faurého.

Důležitý rys poetiky Sorrentinových narativních filmů představuje rovněž různorodost žánrů, jež se v soundtracku vyskytují. Vedle klasické hudby, sakrálních chorálů a zádušních mší ve filmech zní dynamické techno, indie rock či ambient, přičemž toto míšení vysokého a nízkého umění patří ve *způsobu zpracování* zvukové složky k *normám*. Sorrentino vybírá každou ze skladeb²⁰¹ velmi pečlivě za *účelem*

¹⁹⁷ Cit, 110, s. 347.

¹⁹⁸ Tamtéž.

¹⁹⁹ Cit. 21, s. 50.

²⁰⁰ Ve filmu *Přebytečný člověk* to jsou skladby *Lunghe notti da bar* a *La notte*. V *Následcích lásky* zastupují Catalaneho tvorbu písně *Intro*, *Le Conseguenze dell'amore* a *La Cava*.

²⁰¹ Jen namátkou vybírám několik skladeb, jejichž prostřednictvím demonstují pestrost soundtracků jednotlivých filmů. Expresivitu v *Následcích lásky* formuje například ambientní *Moses? - I'amnt* od skotské post-rockové skupiny Mogwai anebo naopak pulzující house music v podání berlínského uskupení Terranova. V *Rodinném příteli* najdeme skladbu *The Man with the Red Face* od producenta techna Laurenta Garniera a zároveň hudebně výrazně odlišný koncert pro violoncello od Edwarda Elgara (1857–1934). Podobně markantní rozdílnost můžeme objevit i ve filmu *Velká nádhra*. V něm

„ukázat expresivní hodnoty, které nejsou obsaženy v dramatickém dění jako takovém.“²⁰² Ve filmu *Následky lásky* se například vyskytuje scéna²⁰³, kdy se nájemný vrah chystá zavraždit mladého muže na invalidním vozíku. Mladík pracuje na svém notebooku, o vrahovi neví a krátce před tím, než je zavražděn, spustí jakousi techno skladbu. Obě postavy jsou bez hnutí, nemluví, a to ani tehdy, když vrah střílí mladíka do břicha. Očekáváme křik jakožto projev veliké bolesti, ovšem jediným zvukem ve scéně zůstává techno vycházející z notebooku. Chování postav tedy postrádá jakoukoli expresivitu, a tak expresivní účel přebírá právě hudba, čímž výrazně určuje její percepční kvality.

Další *normou* Sorrentinovy poetiky je *způsob zpracování*, kdy hudební doprovod má svůj zdroj v diegetickém světě filmu. Některá z postav například zapíná rádio, navštíví hudební vystoupení anebo sama hudbu vytváří. V *Rodinném příteli* navštíví kovboj Gino countryový koncert, kde za doprovodu hudby všichni přítomní tančí. Z filmu *Božský* ještě jednou vzpomenu scénu, v níž Andreotti se svou ženou sledují televizi, a při přepínání mezi stanicemi nakonec narazí na záznam koncertu popového zpěváka Renata Zera. V *Tady to musí být* je Cheyenne v obchodním centru svědkem vystoupení skupiny mladých muzikantů. Ve *Velké nádheře* rozpoznáváme diegetický zdroj hudby třeba při noblesním večírku v jedné ze římských zahrad a z filmu *Mládí* zmíním závěrečný koncert Freda Ballingera pro britskou královskou rodinu.

V Sorrentinových filmech dále hudba někdy začíná jako diegetická a poté se promění v nediegetickou a naopak. V *Přebytečném člověku* se Antonio v jedné scéně²⁰⁴ ze druhé části narativu snaží získat radu od svého bývalého trenéra, ovšem ten jej kvůli hraní karet odmítá vyslechnout. V závěru scény začíná hrát nediegetická hudba, která se v další scéně stává diegetickou, když se ocitneme na Tonyho koncertě. Tentýž *způsob zpracování* najdeme i ve filmu *Tady to musí být*. Cheyenne vysedává na lavičce v newyorském Central Parku, zatímco slyšíme první tóny skladby *This Must Be the Place* od Talking Heads. Poté se stříhem přesuneme na polodetailní záběr ženy, která si čte jakýsi magazín. Rozpoznáváme stylizaci scény vzhledem ke kostýmu a dekoraci, jež odpovídají zhruba 50. a 60. létům minulého století, a hudbu stále

Sorrentino používá *Dies irae* od polského skladatele Zbigniewa Preisnera, která představuje součást hudební zádušní mše, anebo popové hity *Forever* (Antonello Venditti) a *Discoteca* (Exchpoptrue).

²⁰² Cit. 148.

²⁰³ Cit. 86, stopáž: 00:46:38.

²⁰⁴ Cit. 83, stopáž: 00:39:06.

vnímáme jako nediegetickou. Následně pohyblivý rám odhalí skupinu hudebníků v čele s Davidem Byrnem, čímž nám kamera prozradí zdroj hudby, která se v naší percepci okamžitě proměňuje z nediegetické v diegetickou. Po zbytek scény – v této práci několikrát zmiňované – již víme, odkud hudba vychází, ačkoli se její zdroj z obrazového prostoru postupně přesouvá do mimoobrazového. V *Rodinném příteli* zase Geremio pozoruje mladou dívku tančící za doprovodu hudby, jejíž zdroj se nachází kdesi v prostoru mimo rám, avšak stále v diegezi. Po změně časoprostových vztahů se však hudba stává nediegetickou, když sledujeme Geremia, jak sedí u sebe doma.²⁰⁵ Identickou scénu²⁰⁶ obsahuje i film *Božský*. V něm se diegetická hudba na večírku, „jejímž původcem je velká skupina muzikantů, promění na nediegetickou, jakmile [díky střihu opustíme prostředí a rázem] sledujeme Andreottiho na politické schůzi v Kremlu.“²⁰⁷

Tyto příklady mají povahu *detailů*, které plní několik *účelů*. V první řadě mají divákovi poskytnout denotativní informaci o zdroji hudby. Díky střihu se totiž zdroj může ocitnout v mimoobrazovém prostoru (například v záběrech, kdy sledujeme publikum při vystoupení Freda Ballingera v poslední sekvenci *Mládí*), avšak dříve jsme prostřednictvím kamery rozpoznali, odkud hudba vychází, a proto ji nepovažujeme za nediegetickou. Dále můžeme poměrně přesně vymezit, o jaký žánr se jedná, případně rozpoznat autora i název skladby. *Účelem* hudby je také utváření expresivního rozměru dané scény, což jsem ostatně demonstroval na ukázce z filmu *Následky lásky*.

V neposlední řadě může mít hudba symbolický *účel*, kdy například text skladby obsahuje vodítko k porozumění emocím hlavních postav. Kupříkladu v *Tady to musí být* David Byrne zpívá verš „*Home is where I want to be*“ a my krátce poté vidíme posmutnělého Cheyenna, jak jej zmáhají komplikované pocity plynoucí z návratu do rodného domu po třiceti letech. Onen verš a Cheyennův výraz tváře představují *detaily*, jejichž prostřednictvím může divák lépe pochopit protagonistův vztah k rodině a k zemi, v níž se narodil. Je však nutné, aby divák rozpoznal oba *detaily*, tedy jak symboliku obsaženou v textu skladby, tak Cheyennovu emoci. Díky tomu nabývá scéna konotativního vyznění, které vybízí k interpretaci (vztahování se k minulosti a vzpomínkám na rodinu může být jednou z nich). Jako druhý příklad

²⁰⁵ Cit. 83, stopáž: 01:01:40.

²⁰⁶ Cit. 88, stopáž: 00:20:55.

²⁰⁷ Cit. 21, s. 51.

vedu již analyzovanou scénu z filmu *Velká nádhera*, v níž „Gambardella pozoruje z terasy svého bytu řádovou sestru, jak si hraje s malými dětmi.“²⁰⁸ Expresivitu scény dotváří nediegetická hudba, kterou představuje skladba *My Heart is in the Highlands* od estonského skladatele Arvo Pärta. Ten ve svém díle použil text stejnojmenné básně Roberta Burnse: „Báseň byla napsána jako vzpomínka na Burnsovy túry po Skotské vysočině, kdy se poprvé setkal s divokou krásou skotských kopců. (...) Tón básně vzbuzuje pocity obdivu k přírodním krásám, stejně tak nostalgii a smutek z toho, že nemůžeme být ve Skotské vysočině.“²⁰⁹ Kromě básníka pocítuje také Gambardella pocity smutku a nostalgie, patrné z polodetailního záběru na jeho tvář. Pohled na hrající si děti mu 1) vyvolal vzpomínky na své dětství a 2) připomněl nevratnost dětských let. Stejně jako u příkladu z *Tady to musí být* tedy text a výraz tváře představují *details*, díky nimž lze lépe porozumět Gambardellově emocionálnímu prožívání. A zrovna tak je nutné rozpoznat symboličnost básnických veršů v Pärtově skladbě a expresi ve výrazu tváře hlavní postavy.

Na závěr této kapitoly věnuji malou pozornost *detailům*, které se zejména v Sorrentinových posledních dvou filmech opakují natolik, že lze hovořit o vzoru. Jedná se o nepatrné ruchy, jejichž prostřednictvím Sorrentino rozšiřuje diegezi daleko za hranice obrazového prostoru. Když například ve *Velké nádhře* pozorujeme Gambardellu při jeho procházkách římskými ulicemi nebo podél řeky Tibery, slyšíme nejen zřetelné diegetické ruchy mající svůj zdroj v rámu anebo v blízkém mimoobrazovém prostoru (projíždějící auta, lidské hlasy, déšť dopadající na střechy okolních domů), nýbrž také zvuky, které sotva postřehneme (vzdálené kostelní zvony, zpěv ptáků). I ty jsou ale součástí diegeze, ačkoli nám kamera nezprostředkuje záběry na věže kostelů či ptáky ve větvích stromů. V *Mládí* sledujeme postavy při procházkách mezi alpskými pastvinami a na pozadí jejich dialogu lze taktéž vnímat rozmanité zvuky přírody jako pastevní zvonce, vítr v korunách stromů nebo ptačí zpěv. Touto důmyslnou prací se zvukovým mixem vytváří Paolo Sorrentino svým filmům komplexní soundscape, jež by se pro jeho další tvorbu mohl stát *normativní*.

²⁰⁸ Cit. 21, s. 30.

²⁰⁹ TOŠOVSKÁ, Andrea. *Scotland in Robert Burns' Poetry*. Brno: 2013. Masarykova Univerzita. Pedagogická fakulta. Katedra anglického jazyka a literatury. s. 20.

3.3.4.1. Zvuk ve filmové poetice Paola Sorrentina

Způsoby zpracování zvukové složky sestávají z několika *norem*, který významně dotvářejí poetiku Paola Sorrentina. K těmto *normám* patří minimální používání původní a pro potřeby konkrétního filmu zkomponované hudby. Další *normu* představuje žánrová rozmanitost soundtracku, v němž se vedle klasické hudby objevuje techno a house music. Sorrentino rovněž často zasazuje hudbu do diegetického světa filmu, z čehož vyplývá další *způsob zpracování*, a sice její proměnění z diegetické na nediegetickou a vice versa v závislosti na změně časoprostorových vztahů. Referoval jsem, jaké *účely* mají jednotlivé *details*, přičemž jsem nejvíce pozornosti věnoval symboličnosti. Ta sice není výrazným rysem Sorrentinových *způsobů zpracování*, přesto ale představuje velmi zajímavý podnět ke zkoumání. V samotném závěru jsem krátce analyzoval zvukové ruchy jakožto nepatrné *details*, které v pozdější tvorbě Paola Sorrentina nabývají statut *vzoru* vzhledem k faktu, že sám autor klade větší důraz na celkový soundscape a jeho komplexitu. Při percepci Sorrentinových počínů tudíž musíme věnovat stejnou míru naší pozornosti jak filmovým obrazům, tak zvuku. Musíme je nejen vidět, nýbrž i slyšet, abychom dosáhli uceleného diváckého zážitku.

ZÁVĚR

Cílem této magisterské práce byla analýza filmové poetiky italského režiséra Paola Sorrentina. Poetiku jakožto přístup k analyzování Sorrentinovy tvorby jsem vymezil v kapitole věnované metodologii, přičemž jsem nejprve představil tři perspektivy poetiky, která může být historická, analytická anebo teoretická. V tomto textu výrazně převažovala analytická perspektiva, jelikož jsem analyzoval jednotlivé složky Sorrentinových narativní filmů. Rámec mé analýzy tvořila pětice termínů: *details*, *vzory*, *účely*, *normy* a *způsoby zpracování*.²¹⁰ Tyto termíny jsou vzájemně propojené, a proto se prozkoumáním jednoho z nich objevovaly spojitosti s dalšími termíny. V Sorrentinových filmech jsem tedy hledal *details*, které se svým opakováním proměňují ve vzor platný pro daný film. Pokud jsem stejný vzor objevil i v dalších filmech, přesunul jsem se v analýze na pole *norem* ve *způsobech zpracování* Sorrentinovy filmové poetiky. V případě všech těchto termínů bylo také nutné referovat o tom, jaké *účely* plní v jednotlivých dílech.

Po metodologickém rámci jsem obrátil pozornost ke kontextuálnímu zasazení Sorrentinovy filmové poetiky. Cílem této kapitoly bylo stručně představit filmovou poetiku na pozadí společenského a kinematografického kontextu soudobé Itálie. Věnoval jsem se historickému vývoji v Itálii od začátku sedmdesátých let do současnosti, poté jsem zhodnotil reflexi dějinných událostí v kinematografii, následoval oddíl o aktuálním stavu italského filmu a v závěru kapitoly jsem uvedl do filmové poetiky Paola Sorrentina na základě poznatků z předcházejících segmentů kontextové části. Díky historické perspektivě poetiky jsem zjistil, že i přes silnou tradici uměleckého nebo žánrového filmu v italské kinematografii nelze Sorrentina klasifikovat jako zástupce jednoho z těchto dvou typů. *Normu* v jeho filmové poetice sice tvoří – jak rozvedu na dalších stranách – umělecký modus narace a dekorativnost stylu příznačné pro umělecký film, avšak stejně tak lze v menší míře objevit žánrovost (kupříkladu rysy mafiánského filmu v *Následcích lásky*). Filmovou poetiku Paola Sorrentina tedy vzájemně ovlivňují principy uměleckého a žánrového filmu, a proto bude vhodné na něj pohlížet jako na eklektického filmaře. Kromě toho, že Sorrentinovu filmovou poetiku nelze jednoznačně vymezit jako uměleckou či žánrovou, je nutné zmínit její neuchopitelnost i v kontextu soudobého italského nebo

²¹⁰ David Bordwell sice uvádí ještě šestý termín *praktiky*, ovšem vzápětí dodává, že společně s termínem *způsoby zpracování* de facto splývá v jeden pojem. Proto jsem v této práci používal výhradně spojení *způsoby zpracování*.

evropského filmu. Dva ze Sorrentinových narativních filmů (*Tady to musí být* a *Mládí*) vznikly mimo Itálii, v anglickém znění a se zaměřením na univerzální tematiku v podobě existenciální krize hlavních postav s cílem proniknout též na evropský trh. Také jeho italské filmy de facto nevěnují pozornost problémům soudobé Itálie a soustředí se především na postavy. Z toho důvodu nelze o Sorrentinovi mluvit například jako o zástupci kritického proudu, kam patří například režiséři Nanni Morreti, Marco Bellocchio nebo Marco Tulio Giordana. Za nejvhodnější označení, které by vystihovalo filmovou poetiku Paola Sorrentina, proto považuji termín „solitér“ a to jak v rámci italského kinematografie, tak v prostředí evropského filmu.

Přejděme nyní k předmětům zkoumání poetiky. „Tradiční poetiky každého média se dělí na tři předměty (...): tematika, forma a stylistika.“²¹¹ Postupně jsem je analyzoval ve třetí a z hlediska cíle práce nejdůležitější kapitole s názvem 3.3. *Filmová poetika Paola Sorrentina*. Tematiku jsem pojednával v souvislosti s hlavními postavami všech sedmi narativních filmů. Vymezil jsem jejich základní charakteristiky, díky čemuž jsem mohl stanovit, jaká témata Sorrentino ve své filmové poetice nejčastěji reflektuje. Jedná se především o existenciální krizi stárnoucího muže, který si v určité fázi svého života uvědomuje svou osamělost, nezvratnost blížící se smrti, nevratnost vzdáleného mládí a ubíjející jednotvárnost života. Příznačnou *normou* v Sorrentinově filmové poetice potom je, že nevěnuje pozornost velkým problémům „vnějšího světa“. Oproti jiným italským režisérům (zmiňovaní Morreti a Bellocchio) Sorrentina nezajímají například problémy současné Itálie, ať už se jedná o nestabilitu politického aparátu, korupci, pronikání organizovaného zločinu do veřejného života anebo nerovnováhu mezi bohatým severem a chudým jihem. Stejně tak se nezabývá otázkami migrace obyvatel ze zemí Afriky a Blízkého východu, což stále představuje velmi tíživou problematiku pro dnešní Itálii. Místo toho obrací veškerou pozornost ke svým postavám a k jejich mikrosvětů neboli prostoru, který zahrnuje je samotné a poté interakci s jejich nejbližším okolím. Tuto *normu* lze objevit v každém z jeho filmů včetně *Božského*, který je biografií bývalého italského premiéra Giulia Andreottiho. Ačkoli se v něm objevují pro Itálii klíčové dějinné události (třeba začátek období zvaného jako *mani pulite* neboli radikální pročišťování zkorumpovaných politických struktur), Sorrentino se jím věnuje spíše okrajově a v centru zájmu i

²¹¹ Cit. 28, s. 17.

v tomto případě stojí postava. Koncentrace na postavu se tudíž stává určujícím rysem poetiky narativních filmů Paola Sorrentina.

Po oddíle věnovaném postavám a tematicce jednotlivých filmů jsem obrátil svou pozornost k formálnímu systému. V kapitole 3.2. *Vyprávění v Sorrentinových filmech* jsem kromě poetologického rámce vycházel také z teorie narace, jak ji David Bordwell popsal ve své knize *Narration in the Fiction Film*. Nejprve jsem tedy vymezil umělecký modus narace (*norma* v poetice Sorrentinových narativních filmů) a poté přišla na řadu naratologicko-poetologická analýza procesu narace v podkapitolách věnovaných konstrukci narativní struktury, rozvolněné kauzalitě, vztahu mezi syžetem a fabulí a rozsahu a hloubce informací. Sorrentinovy *způsoby zpracování* formálního systému lze charakterizovat jako nepravidelné a proměňující se prakticky v každém filmu. Narativ nemá identickou strukturu, divák u každého filmu pracuje s jiným rozsahem a hloubkou informací a stejně proměnlivý je i vztah mezi fabulí a syžetem. Přesto však můžeme ve formálním systému objevit mnoho *detailů*, *vzorů* a z nich vyplývajících *norem*, které mají vliv na poetiku narativních filmů Paola Sorrentina. Nyní se na ně podíváme blíže.

První *normou* ve *způsobech zpracování* formálního systému je strukturace syžetu na více částí, přičemž první část plní *účel* jako prolog. Tato otevírací sekvence se z hlediska narativní struktury stává nejvýraznějším rysem filmové poetiky Paola Sorrentina, avšak i samotná konstrukce narativu patří k jejím příznačným znakům, a to zejména kvůli rozvolněné kauzalitě. Tento formální aspekt se v této práci ukázal jako problematický. V jednotlivých filmech se na jednu stranu objevuje mnoho narativních mezer, které rozvolňují kauzalitu až do té míry, že syžet působí epizodicky a bez zřejmé provázanosti mezi jednotlivými událostmi (takový dojem vyvolává například narativní struktura filmu *Velká nádhera*). Tyto mezery představují v Sorrentinových filmech drobné *details*, které se ovšem opakují natolik, že získávají statut *vzoru*. Tento *vzor* je patrný i v ostatních filmech, čímž se dostáváme na úroveň *normy* ve filmové poetice Paola Sorrentina. Rozvolněnost narativu dále umocňují sekvence, jež jsem označil jako *intermezza*. Jejich prostřednictvím vzniká taková dějová mezera, kterou divák i přes pozornou percepci jen velmi složitě překlene. Nicméně, *intermezza* se neobjevují ve všech filmech. Najdeme je zejména v *Božském* a *Velké nádhře*, a proto je nelze vnímat jako *normu*, nýbrž pouze jako nepříliš časté *details*. Ty však potvrzují výše uvedenou tezi o nejednotných *způsobech zpracování* procesu narace.

Přestože rozvolněná kauzalita představuje *normu* v Sorrentinových narativních filmech, neznamená to, že v ní jakákoli příčinnost absentuje. Na několika příkladech jsem totiž demonstroval, že syžet obsahuje příčiny, které rozvíjejí kauzální řetěz a spojují zdánlivě nesouvisející události. Tyto příčiny představují místy těžko postřehnutelné *details* (může být kauzální motivací syžetu příčina skrytá), avšak pokud je rozpoznáme, syžet se přestane jevit jako epizodický. Naopak se v něm budeme lépe orientovat a snáze si vytvoříme očekávání o jeho možném vývoji a potenciálním zakončení. Takovými příčinami jsou třeba náhodná setkání protagonistů s různými epizodickým postavami, přičemž tato setkání často nasměrují hlavní postavu k rozřešení své existenciální krize. Anebo zdánlivě bezobsažné scény, kdy protagonista pozoruje hrající si děti na zahradě, fungují jako spouštěč kauzálního řetězce příčin a následků. Tyto *details* se v narativní struktuře objevují pravidelně a jsou tedy pro daný film *vzorem*, který v Sorrentinově filmové poetice představuje *normu ve způsobech zpracování*.

K *normám* v narativních filmech Paola Sorrentina patří také vývojový vzorec syžetu směřující k cíli, kdy „postava činí kroky s cílem získat vytoužený objekt nebo dosáhnout kýženého stavu věcí. Příkladem syžetů směřujících k cíli mohou být syžety založené na hledání.“²¹² Nicméně, hledání probíhá především v mysli postav, což opět ztěžuje divákovu orientaci v syžetu, komplikuje mu vytváření očekávání a možného počtu závěrů. *Účelem* takového *způsobu zpracování*, kdy postavy nepopisují explicitně a zároveň upřímně své myšlenkové pochody, je aktivizace divákovy percepce.

V neposlední řadě za důležitou *normu ve způsobech zpracování* formy považuji kombinaci omezené a neomezené narace, což charakterizuje naraci z hlediska rozsahu informací. Co se týče jejich hloubky, výrazně převažuje objektivní narace před subjektivní.

Mezi výše popsány *normami* pochopitelně existuje několik výjimek. Film *Přebytečný člověk* je takovým příkladem, jelikož se v něm jako v jediném prolíná klasický modus narace s uměleckým, jak jsem obšírněji pojednával v podkapitole 3.2.2. *Rozvolněná kauzalita*. Stejně tak každý film nezačíná identický prologem. A ačkoli jako *normativní* vnímám kombinaci omezené a neomezené narace, neznamená to, že by *způsob zpracování* rozsahu informací byl vždy vyvážený. Ve filmu *Tady to musí být* třeba více převažuje omezená narace, kdy většinou vnímáme události

²¹² Cit. 110, s. 125.

prostřednictvím hlavní postavy, zatímco v *Mládí* relativně neomezeně a nezávisle na protagonistech sledujeme veškeré dění v lázeňském komplexu.

Tyto odlišnosti ovšem neznamenají, že by byla filmová poetika Paola Sorrentina založená na nahodilosti. A pokud přece jen takové zdání vyvstalo, analýza stylistického systému – komplementárně spojená s hledáním denotativních, expresivních, dekorativních a symbolických *účelů* vymezených Davidem Bordwellem – podobným pochybnostem zamezila. *Způsoby zpracování* složek stylu (mizanscéna, kamera, střih a zvuk) jsou oproti formě ucelenější a založené na *vzorovém* opakování jednotlivých *detailů*. Proto již od debutového filmu můžeme vysledovat několik *norem*, jež nyní znovu zmíním.

V první řadě jde o zdání autenticity a realismu, čehož Sorrentino dosahuje například zasazováním příběhů do diegeze mající svůj věrohodný předobraz v reálném světě. *Normativní praktikou* ve filmové poetice Paola Sorrentina je tudíž natáčení v již existujících lokacích a nikoli ve studiích. Tato *norma* utváří *způsoby zpracování* mizanscény, která má ve všech filmech především denotativní *účel* (předat informace o postavách či prostředí). Podívejme se kupříkladu na práci s osvětlením, jehož *účelem* je podpořit denotativní vyznění záběru a zmiňované zdání autenticity.

Nicméně, při své analýze jsem objevil několik výjimek, kdy v některém z aspektů mizanscény (kostýmy a masky, osvětlení, prostředí a chování postav) převažuje dekorativní nebo symbolický *účel*. Referoval jsem proto o symboličnosti kostýmu a masky ve filmu *Tady to musí být* a osvětlení jako symbolu v *Mládí*. Nejvíce prostoru však bylo věnováno dekorativnímu a symbolickému *účelu* prostředí. Prvně jmenovaný *účel* se v Sorrentinově filmové poetice prosazuje jako výrazný *vzor* od filmu *Božský* a postupně se tak proměňuje v *normu*. Volba prostředí a jeho dekorativní *účel* v celkovém aranžmá mizanscény se zejména ve filmu *Mládí* proměňuje natolik, že naprostá většina záběrů má výrazné výtvarné kvality. Symboličnost prostředí potom můžeme najít v *Následcích lásky*, *Tady to musí být*, *Velké nádheře* a *Mládí*, avšak považuji za nutné zmínit, že symbolický *účel* je spíše předmětem interpretace symptomatického významu. Není totiž možné s jistotou tvrdit, že právě takový *způsob zpracování* Paolo Sorrentino v daném filmu zamýšlel.

Na *způsobech zpracování* mizanscény a jejích aspektů je tedy patrné, že se vyvíjí. Zatímco postavy a narativní struktura od prvního filmu obsahují víceméně ustálené *normy*, některé aspekty mizanscény se teprve v *normu* proměňují (třeba zmiňovaná dekorativnost prostředí). Proto lze na mizanscénu pohlížet jako na složku

filmového stylu, která má v budoucnu velký potenciál být hybnou silou pro vývoj poetiky narativních filmů Paola Sorrentina.

Mezi jejich signifikantní rysy dále patří kamera. *Způsoby zpracování* této stylistické složky obsahují množství *detailů*, jež zastupují hlavně centrální kompozice záběrů a pohyblivý rám. Ty představují výrazné *normy* sjednocující Sorrentinův filmový styl, což jsem demonstroval na četných příkladech ze všech jeho filmů. Kamera plní v poetice narativních filmů kromě denotativního také dekorativní a v ojedinělých případech rovněž expresivní *účel*, jak ukázaly příklady z filmů *Přebytečný člověk* a *Velká nádhera*. Samostatnou kapitolu jsem potom věnoval pohyblivému rámu, který v sobě ukrývá symptomatický význam. Na základě interpretace tohoto významu můžeme hovořit o pohyblivém rámu jako o často se opakujícím *detailu*, jenž svým pohybem symbolicky vyjadřuje cestu hlavních postav při snaze o rozřešení svého vnitřního trápení.

V posledních dvou oddílech kapitoly 3.3. *Filmový styl a jeho účely* přišla na řadu poetologická analýza střihu a zvukové složky. Střih v poetice narativních filmů Paola Sorrentina představuje nejméně výrazný stylistický aspekt. *Způsoby zpracování* jsou jako v případě kamery od prvního filmu de facto identické, a proto jsem se spíše zaměřil na ozvláštňující prvky střihu. Nejprve jsem však analyzoval střihovou skladbu a kontinuitu mezi časovými, prostorovými, rytmickými a kompozičními vztahy. Sorrentino dodržuje pravidla kontinuální střihové skladby zohledňováním kompozičních vlastností a různých velikostí jednotlivých záběrů, což v jeho filmové poetice představuje *normu*, která plní denotativní *účel*. Nicméně, střih plní též expresivní, dekorativní a symbolický účel, a to především prostřednictvím ozvláštňujících prvků, jež se frekventovaněji objevují v Sorrentinově pozdější tvorbě. Z toho důvodu je vhodné vnímat tyto prvky stále jen jako *details* a nikoli jako vzory či dokonce *normy*. Na druhou se může jednat o oblast, v níž by se mohla poetika narativních filmů Paola Sorrentina výrazněji proměňovat. Ozvláštňující prvky střihu se tudíž v budoucnu mohou z *detailů* proměnit až v určující *normu* ve *způsobech zpracování* střihové skladby.

Přejdeme nyní ke zvukové složce, v jejímž rámci jsem kladl důraz na analýzu hudby. Pro Sorrentinovu filmovou poetiku je v první řadě příznačnou *normou*, že ve svých filmech používá zejména nepůvodní hudbu. Referoval jsem sice o spolupráci s hudebními skladateli, ovšem hudba složená pouze pro účely daného filmu je v Sorrentinových *praktikách* nepříliš častý jev. Původní hudbu najdeme pouze ve

filmech *Přebytečný člověk*, *Následky lásky* a *Božský*, ovšem kromě původních skladeb soundtrack k filmům obsahuje též nepůvodní hudbu. Co se jí týče, důležitou *normu* představuje dále různorodost žánrů, jež se v soundtracku vyskytují. Vedle klasické hudby a sakrálních vokálů posloucháme pulzující techno či indie rock, přičemž toto míšení vysokého a nízkého umění patří v signifikantním *způsobu zpracování* zvukové složky.

Mimo tyto dvě *normy* jsem také analyzoval diegetickou a nediegetickou hudbu a jejich prolínání. V každém filmu objevíme pasáž, v níž je hudba zasazena do diegeze, přičemž tato diegetická hudba se často proměňuje v nediegetickou (když například prostřednictvím střihu dojde ke změně časových a prostorových vztahů). Zrovna tak jsem vyjmenoval případy, kdy hudba začíná jako nediegetická a po časoprostorové změně se transformuje v diegetickou. Tento *způsob zpracování* je v poetice narativních filmů Paola Sorrentina rovněž *normativní*, což bychom mohli později tvrdit také o komplexitě zvukového mixu jednotlivých filmů. Zejména v posledních dvou filmech Sorrentino vytváří důmyslný soundscape, kdy kromě hudby (diegetické nebo nediegetické) a dialogů postav (případně jejich vnitřních komentářů) rozlišujeme také různé ruchy. Jejich zdroj se buď nachází přímo v rámu, v blízkém mimoobrazovém prostoru, ale i daleko za hranicemi rámu. Ve *Velké nádhře* se jedná třeba o vzdálené kostelní zvony anebo všudypřítomné ruchy velkoměsta. Tento *způsob zpracování* by se též mohl stát v Sorrentinově nadcházející tvorbě *normou* určující jeho filmovou poetiku.

Vývoj Sorrentinovy filmové poetiky se ovšem stane předmětem až pro další badatele, kteří koneckonců mohou vycházet z této magisterské práce. Ta představuje první ucelený pohled na Sorrentinovy narativní filmy, a to nejen v prostředí české filmové vědy. Ani mezi italskými filmovědci totiž Paolo Sorrentino nebyl dostatečně reflektován. Ačkoli například na tamních univerzitách vzniklo několik prací, které se věnují některému z jeho filmů, nikdy jej jako autora nepojímají samostatně, nýbrž vždy v rámci komparativní analýzy s jinými díly. Z toho důvodu může být tato práce velkým přínosem, jelikož 1) je věnována výhradně Paolu Sorrentinovi a 2) představuje jeho filmovou poetiku v celé její komplexnosti. Nevěnoval jsem se tedy pouze jednomu z filmů anebo například jen dekorativnosti obrazu, nýbrž analyzoval jsem v rámci poetologických termínů všechny narativní filmy Paola Sorrentina, přičemž předměty mého zkoumání byla jak tematika, tak forma a styl.

Zároveň jsem tímto textem opravdu vytvořil základ pro budoucí zkoumání, protože Sorrentinova tvorba nepředstavuje uzavřený soubor děl. V roce 2018 si premiéru odbude nový film *Loro*, a kdyby tento titul nakonec představoval jeho „filmovou závěť“ (použiji-li slova hollywoodského režiséra Micka Boyla, protagonisty z filmu *Mláď*), stále zůstává celkem široká oblast k výzkumu v podobě krátkometrážních, televizních a dokumentárních filmů a jednoho televizního seriálu. Tato díla jsem vzhledem ke svému zaměření v této práci nepojednával. Pro příští badatele se tudíž objevuje možnost zkoumat, jakým způsobem Sorrentinova oscilace mezi různými médii a typy filmu dotváří jeho poetiku, nebo jak se vyvíjí/vyvíjela filmová poetika po filmu *Mláď*. V něm sice Paolo Sorrentino zkoumal téma uměleckého odcházení, ovšem k tomu se v jeho případě v tuto chvíli neschyluje.

BIBLIOGRAFIE

PRAMENY

Božský [Il divo] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2008. (DVD)

Mláď [Youth] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2015. (DVD)

Přebytečný člověk [L'Uomo in più] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2001. (DVD)

Následky lásky [Le conseguenze dell'amore] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2004. (DVD)

Rodinný přítel [L'amico di famiglia] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2006. (DVD)

Sladký život [La dolce vita] [film]. Režie Federico Fellini. Itálie, 1960. (DVD)

Tady to musí být [This Must Be the Place] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2011. (DVD)

Velká nádhera [La grande bellezza] [film]. Režie Paolo Sorrentino. Itálie, 2013. (DVD)

LITERATURA

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Mlčení se Sorrentinem. *Reflex*. 2016, roč. 16, č. 45, s. 46-50. ISSN 0862-6634.

Berlusconism. In: *Wikipedia.org* [online]. 24. 8. 2017 [cit. 18. 9. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Berlusconism>.

BIONDI, Andrea. The film industry is losing ground to foreign productions. In: *Italy 24* [online]. 1. 8. 2015 [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.italy24.ilsole24ore.com/art/business-and-economy/2015-07-31/the-italian-film-industry-decline-133750.php?uuid=ACbpKsa>.

BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 352 s. ISBN 978-0674543362.

BORDWELL, David. Memories are unmade by this. In: *DavidBordwell.net* [online]. 4. 10. 2012 [cit. 28. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/04/memories-are-unmade-by-this/>.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. 384 s. ISBN 978-0299101749.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge, 2007. 512 s. ISBN 978-0415977791.

BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988. 384 s. ISBN 978-0691008226.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2007. 848 s. ISBN 978-80-7331-207-2.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. 1. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1973. 188 s. ISBN 0-691-03962-3.

CELLI, Carlo, COTTINO-JONES, Marga. *A New Guide to Italian Cinema*. Italian and Italian American Studies. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007. 234 s. ISBN 978-1403975652.

DUGGAN, Christopher. *The Force of Destiny: A History of Italy Since 1796*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2008. 652 s. ISBN 978-0618353675.

KRAUS, Josef. *Neoformalistická analýza narativní struktury filmu Velká nádhera (La grande bellezza, 2013)*. Olomouc: 2015. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

KLIEMANN, Carlotta Fonzi. Cultural and Political Exhaustion in Paolo Sorrentino's The Great Beauty. In: *Senses of Cinema* [online]. Březen 2014 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/cultural-and-political-exhaustion-in-paolo-sorrentinos-the-great-beauty/>.

LYMAN, Eric J. Italy 2012 Cinema Attendance Down 9.9 Percent. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 15. 1. 2013 [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/italy-2012-cinema-attendance-down-412636>.

MELE, Marco. Italian films are bringing in a smaller share of growing ticket sales. In: *Italy 24* [online]. 20. 1. 2016 [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.italy24.ilsole24ore.com/art/arts-and-leisure/2016-01-19/bilancio-cinema-181755.php?uuid=AC1e8DDC>.

NIELSEN, J. I. 2008. *Bordwell o Bordwellovi*. In: *Aluze.cz* [online]. 2008 [cit. 26. 11. 2017]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/03_rozhovor_bordwell.php.

Paolo Sorrentino on „The Great Beauty“. In: *Spling.com* [online]. 2014 [cit. 20. 11. 2017]. Dostupné z: <http://www.spling.co.za/interviews/paolo-sorrentino-on-the-great-beauty>.

PLÁNIČKOVÁ, Karolína. Krásný film o ničem. In: *Artikl.org* [online]. 5. 2. 2014 [cit. 17. 10. 2017]. Dostupné z: <http://artikl.org/filmovy/krasny-film-o-nicem>.

PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. 496 s. ISBN: 978-80-7106-721-4.

RASCHIATORE, Roberto. Il regista Sorrentino: "Roccaraso nella vita". In: *Ilcentro.it* [online]. 25. 10. 2016 [cit. 3. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/il-regista-sorrentino-roccaraso-nella-vita-1.209257>.

ROSS, India. Paolo Sorrentino: the anti-storyteller. In: *Financial Times* [online]. 30. 9. 2016 [cit. 8. 10. 2017]. Dostupné z: <https://www.ft.com/content/a6955bfe-83d5-11e6-a29c-6e7d9515ad15>.

SLAMKA, Matúš. Fellini žije. In: *Moviesite.sk* [online]. 8. 12. 2015 [cit. 20. 2. 2016]. Dostupné z: <https://www.moviesite.sk/tematicke-clanky/37-zo-zakulisia-filmov/714-profil-paolo-sorrentino>.

THOMPSON, Anne. Paolo Sorrentino Talks. In: *IndieWire.com* [online]. 4. 3. 2014 [citováno 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/paolo-sorrentino-interview-the-great-beauty?page=2>.

TOŠOVSKÁ, Andrea. *Scotland in Robert Burns' Poetry*. Bakalářská práce, Pedagogická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2013.

UBAGHS, James. Youth Gone Wild: The Early Films Of Paolo Sorrentino. In: *TheQuietus.com* [online]. 30. 1. 2016 [citováno 20. 2. 2016]. Dostupné z: <http://thequietus.com/articles/19623-paolo-sorrentino-retrospective>.

VIETOR, Richard. Italy's Economic Half-Miracle. In: *Strategy + Business* [online] 8. 10. 2014 [cit. 18. 9. 2017]. Dostupné z: <https://www.strategy-business.com/article/17213?gko=2b421>.