

ITALSKÁ NAPÍNAVÁ PODÍVANÁ MEZI ESTETIKOU, ETIKOU A IDEOLOGIÍ

Populární žánry italské kinematografie 60. – 70. let v československém filmovém a nefilmovém periodickém tisku (1960 – 1989)



JAN ŠVÁBENICKÝ

Filmový historik a badatel

Abstrakt: Studie se zabývá reflexí populárních žánrů italské kinematografie šedesátých a sedmdesátých let v československém filmovém a nefilmovém tisku v letech 1960 až 1989. Zaměřuje se především na souhrnné ucelené studie věnované konkrétním žánrům nebo tvůrcům reprezentujícím populární podívanou. České a slovenské překlady textů (s výjimkou některých příspěvků) a rozhovorů nebudou předmětem výzkumu, neboť se nejedná o původní český či slovensky psané příspěvky. Cílem studie je poukázat na to, jaká témata si českoslovenští filmoví publicisté a novináři vybírali v rámci populárních žánrů italské kinematografie, jakým způsobem prezentovali jednotlivé informace, za jakým účelem si volili konkrétní žánry a jakým způsobem rozvíjeli analytické a interpretační myšlení o této tematice, které se omezovalo především na zobecňující popisnou interpretaci. Předmětem textu je také zohlednit zvolené téma jako historický doklad dobového myšlení o italských populárních žánrech v československém publicistickém a žurnalistickém kontextu a zohlednit také používanou terminologii a definiční nálepky, na jejichž základě docházelo k odlišnému vnímání a posuzování jednotlivých populárních žánrů. Studie je rozdělena na dvě části, z nichž se každá zabývá specifickou oblastí československé filmové publicistiky. První část zohledňuje italské populární žánry, o nichž vznikaly souhrnné a podrobné texty nezaměřující se pouze na jednotlivé filmy a tvůrce, ale také na jejich širší žánrový kontext. Druhá část se zabývá výhradně italským westernem, který vzbudil v československém filmovém i nefilmovém tisku ze všech italských populárních žánrů největší pozornost a zájem kritiků a publicistů.

Klíčová slova: italské populární žánry, italská kinematografie, western all'italiana, Sergio Leone, československá filmová kritika a publicistika, československý filmový a nefilmový periodický tisk, Ljubomír Oliva

Italský film patřil v období padesátých až osmdesátých let k nejvíce zastoupeným národním kinematografiím v československé distribuci a byl našemu publiku prezentován napříč širokým tematickým zaměřením, formálním pojetím i žánrovou příslušností. S distribucí jednotlivých filmů úzce souvisel také jejich publicistický a žurnalistický diskurz, jakkoliv se objevovaly i tituly¹, jež procházely v československém filmovém a nefilmovém tisku bez větší pozornosti či nebyly reflektovány vůbec. Kromě festivalových, klubových a intelektuálních snímků levicových filmařů naše distribuce uváděla rovněž snímky různých populárních žánrů s důrazem na napínavou, spektakulární a zábavnou podívanou. Zatímco občansky angažované, společenskopoliticky zaměřené a náročné intelektuální filmy odpovídaly dobovým ideologickým požadavkům distribuce i diváckým nárokům klubového a intelektuál-

¹ U filmů, které byly uvedeny v československé (respektive české a slovenské) distribuci, budu nejdříve uvádět český distribuční název a v závorce původní titul. V opačném případě budu nejdříve uvádět italský název a v závorce vlastní překlad.

ního publika, populární žánry lákaly diváky na akci, dobrodružství, napětí a humor, spojené s různými žánrovými polohami. Tato studie se zaměří pouze na žurnalistický a publicistický diskurz populárních žánrů, neboť první skupina filmů byla častým předmětem zájmu filmových kritiků a publicistů a odpovídala dobovému kontextu a představám o esteticky a ideologicky pojaté podívané. Vzhledem k množství příspěvků se ve studii nebudeme zabývat recenzemi a kritikami jednotlivých filmů, všemi krátkými glosami a informačními sloupky či rozhovory s tvůrci, ale zaměříme se pouze na souhrnné texty zohledňující konkrétní populární žánry. Omezíme rovněž české překlady zahraničních příspěvků k tématu a souhrnné texty o italské kinematografii, zmiňující populární žánry pouze okrajově. Překlady zahraničních textů a studií budeme analyzovat pouze na několika příkladech, kde budou představovat součást tehdejšího filmově publicistického diskurzu a čtenářsky dostupných materiálů.

Populární žánry v italské kinematografii šedesátých až osmdesátých let byly v československém filmovém i nefilmovém tisku vnímány především z ideologických a estetických pozic jako „nezávazná a podřadná zábava sloužící k pobavení a rozptýlení publika“². Obecně byly často stavěny do protikladu s „umělecky hodnotnými a společensky závažnými díly“ a byl u nich zdůrazňován odklon od italské národní politické a sociokulturní problematiky. Kritici a publicisté často používali ve vztahu k italským populárním žánrům subjektivní a hodnotící estetické pojmy jako „komerce“, „komerční“, „brak“ či „kýč“, s cílem poukázat na jejich „nízkou uměleckou a výpovědní hodnotu“. Jak následně v textu uvidíme, nejednalo se o případ všech kritiků a publicistů či kritik a recenzí, kde se můžeme setkat rovněž s pozitivními ohlasy i analytickým přístupem k žánrovým charakteristikám u jednotlivých filmů či korpusů snímků s podobnými rozpoznávacími tematickými a ikonografickými prvky. Ve studii se nebudeme zabývat ani knižními publikacemi o italské kinematografii, které vycházely v Československu od padesátých do osmdesátých let, neboť zde byla problematika populárních žánrů uváděna pouze okrajově a protože se jedná o téma pro jinou samostatnou studii, zaměřenou na knižně publikovanou historii italské kinematografie. O námi řešené problematice v letech 1960 až 1989 nejčastěji publikovali Drahomíra Novotná, Eva Zaoralová (publikující dříve pod jménem Hepnerová) a zejména Ljubomír Oliva, jejichž interpretační přístup k italským populárním žánrům byl zpravidla postaven na subjektivním odmítání a negativních postojích vůči různým modelům populární napínavé podívané. Konkrétně Oliva se nejvíce zabýval italským westernem na příkladu tvorby Sergia Leoneho, u něhož se zaměřoval na otázku „demýtizace“ obrazu amerického Západu, představovaného v hollywoodském westernu.

Italské populární žánry napříč interpretačními přístupy

V československém periodickém tisku byl v letech 1960 až 1989 populárním žánrům italské kinematografie šedesátých a sedmdesátých let věnován poměrně velký prostor, ale byly pouze zřídka vnímány jako mezinárodní kulturní fenomén. Kromě

² Hodnotící estetické pojmy a formulace, které nevyjadřují interpretační postoje autora studie a jež jsou zohledněny pouze jako historický doklad dobové kritické percepcce, jsou v textu uváděny v uvozovkách. Stejným způsobem budou citovány výroky filmových historiků, kritiků a publicistů.

italského westernu, kterým se budeme zabývat později, se filmoví publicisté nejvíce zaměřovali na *storico-mitologico all'italiana* (historicko-mytologický film po italsku), známý také pod terminologickým označením *peplo all'italiana*. Drahomíra Novotná redukuje své články na výčet základních charakteristik žánru a z estetických pozic poukazuje na jejich „naivitu“ a „romantickou přímočarost“. Zatímco první autorčin text je krátkou sumarizací o mytologických postavách bájných hrdinů³, kde uvádí snímky *Spartacus e gli invincibili dieci gladiatori* (Spartakus a deset nepřemožitelných gladiátorů, 1964)⁴ Nicka Nostra a *La vendetta di Spartacus* (Spartakova pomsta, 1964) Michela Lupa, v druhém článku žurnalistickou formou podrobněji popisuje žánr v širším sociokulturním a průmyslovém kontextu⁵. Novotná mylně rozvíjí tezi, že italské mytologické filmy se obešly bez zahraničního trhu – právě naopak, byly v různých jazykových verzích úspěšně prodávány do mezinárodní distribuce a velmi populární u zahraničního publika. Kritický a publicistický zájem o tento populární žánr se v československém filmově žurnalistickém kontextu nejvíce projevil v době distribučního uvedení snímku *Romulus a Remus* (*Romolo e Remo*, 1961) Sergia Corbucciho v roce 1961, kdy se setkal zejména s negativními postoji. Zatímco Jan Kliment zdůrazňuje zkraslování a falšování antické historie a mytologie⁶, Miloš Fiala poukazuje na ideologicky i esteticky „nebezpečný brak“, „podívanou třetího řádu“ či „běžné filmové spotřební zboží“⁷, aniž by jeho subjektivní a hodnotící tvrzení vycházela z důkladné analýzy a z ní vyplývající argumentace.

Velký mediální zájem o Corbucciho film *Romulus a Remus* v československém filmovém a nefilmovém tisku, kde někteří kritici a recenzenti prezentovali estetické požadavky a etické návrhy o zákazu distribuování podobných snímků v Československu, byl jedním z důvodů, proč tento film zůstal jediným příkladem italské historicko-mytologické podívané uvedené v našich kinech. Informačně objektivní a historizující přístup k žánru *peplo all'italiana* se v rámci souhrnných studií k populárním žánrům v italské kinematografii objevil pouze v slovensky publikovaných příspěvcích, které – jak později uvidíme – byly obecně ve vztahu k populárním modelům italské napínavé podívané historicky objektivnější a analytičtější, než jak tomu bylo v případě českých textů. Tímto přístupem se vyznačuje příspěvek slovenského filmového historika Jozefa Boboka⁸, který charakterizuje *peplo all'italiana* v širokém historickém kontextu, zmiňuje sériovou povahu mytologické podívané založené na postavách a jménech antických hrdinů a poukazuje na herecký kult a diváckou oblibu amerických kulturistů obsazovaných do hlavních rolí. Nejucelenějším příspěvkem o italském historicko-mytologickém filmu publikovaným v československém tisku je český překlad interdisciplinární studie italského filmového historika Vittoria Spinazzoly⁹, který se tímto populárním žánrem zabýval systematicky. Spinazzola zkoumá

³ NOVOTNÁ, Drahomíra. Evviva Spartakus! In *Kino*, 1965, roč. 20, č. 5, s. 11.

⁴ U filmů, které byly uvedeny v české distribuci, uvádíme nejdříve český název a do závorky původní název. V opačném případě, kdy filmy v české distribuci uvedeny nebyly, je nejdříve uveden původní název a v závorce jeho odpovídající překlad.

⁵ NOVOTNÁ, Drahomíra. Ze země bájí a pověstí. In *Kino*, 1966, roč. 21, č. 5, s. 4 – 5.

⁶ KLIMENT, Jan. Film. Ono se řekne. In *Kulturní tvorba*, 1966, roč. 4, č. 12, s. 12.

⁷ FIALA, Miloš. Nebezpečí filmového braku a komerční rentability v československé filmové tvorbě a distribuci. In *Film a doba*, 1966, roč. 12, č. 5, s. 229.

⁸ BOBOK, Jozef. Legendy a mýty v novom filmovom balení. In *Film a divadlo*, 1966, roč. 10, č. 6, s. 6 – 7.

⁹ SPINAZZOLA, Vittorio. Romulus ante portas. In *Divadelní a filmové noviny*, 1965 – 1966, roč. 9, č. 14 – 15, s. 11.

variabilitu témat a opakujících se ikonografických vzorců, přičemž analyzuje rovněž produkční a distribuční aspekty filmů tohoto žánru, jeho velkou popularitu u italského publika napříč sociálně rozmanitými skupinami diváků i odmítavé postoje filmové kritiky. Oproti českým textům o *storico-mitologico all'italiana* představoval Spinazzolův příspěvek ve své době odborný text s důrazem na historizující interpretaci, rezignující na subjektivní hodnotící přístup.

Kromě *westernu all'italiana* se v československé filmové publicistice psalo o populárních žánrech italské kinematografie šedesátých až osmdesátých let pouze okrajově, protože buďto nebyly v naší distribuci zastoupeny a byly pro naše publikum nedostupné, nebo byly definovány jiným způsobem a řazeny mezi jiné žánry. Populární žánr *spionaggio all'italiana* (špionážní film po italsku) byl v Československu neznámý a ve filmové publicistické oblasti zastoupen zejména dvěma texty Ljubomíra Olivy. V prvním textu, který je reflexí aktuálních trendů v italské kinematografii v roce 1966, se špionážním filmům věnuje pouze výčtově a poukazuje na jejich sériový produkční charakter ve smyslu „spotřební komerční výroby“¹⁰. V dalším příspěvku, zaměřeném na špionážní dobrodružství, charakterizuje nejen italské filmy, ale také snímky z jiných západoevropských kinematografií. Ve své druhé rozsáhlé studii definuje Oliva italské špionážní snímky jako „imitace britské série s Jamesem Bondem“¹¹, ale zcela opomíjí jejich historický kontext i sociokulturní a ikonografické charakteristiky představující jejich národní pojetí. Autor neanalyzuje variující se narativní a stylistické modely, žánrové aspekty, sociokulturní a ikonografické charakteristiky, ani produkční a průmyslové pozadí italských špionážních filmů, ale poukazuje na obecné aktuální a trendové linie v západoevropské kinematografii, které generalizuje na originalitu série s Jamesem Bondem a jeho západoněmecké a italské napodobeniny.¹² Olivův publicistický přístup kombinuje informační a přehledovou formu psaní o aktuálních trendech v oblasti italské populární kinematografie s estetickým výkladem, který mu slouží jako argumentační nástroj k subjektivní kritice napínavé podívané pro široké publikum. Autor nahlíží na populární fenomén špionážní seriality jako na aktuální trend „komerční kinematografie“, rozvíjející se na základě modelace žánrových schémat britského „originálu“.

Československému publiku byl neznámý také populární žánr *bellico / guerra all'italiana* (válečný film po italsku), o němž v našem publicistickém kontextu nevznikla žádná souhrnná studie. Byl publikován pouze český překlad ideologicky, esteticky a zejména eticky kritického textu ruského filmového historika a publicisty Grigorije Bogemského.¹³ Podobně jako někteří kritici v případě žánru *peplo all'italiana*, tak i Bogemskij v kontextu těchto snímků poukazuje na jejich nebezpečný charakter, projevující se v šíření militaristické ideologie a zdůrazňování explicitního obrazu chladnokrevného násilí, sadismu a zabíjení. U filmů některých režisérů (Alberto De Martino, Enzo G. Castellari, Camillo Bazzoni, Gianfranco Parolini, Maurizio Lucidi, Alfonso Brescia, León Klimovsky)¹⁴ autor z marxistických pozic dogmaticky rozvíjí

¹⁰ OLIVA, Ljubomír. Film 66. Itálie mezi 8 ½ a 007. In *Kino*, 1966, roč. 21, č. 3, s. 4–5.

¹¹ OLIVA, Ljubomír. James Bond a ti druzí. In *Filmové a televizní noviny*, 1969, roč. 3, č. 14–15, s. 15.

¹² Tamtéž.

¹³ BOGEMSKIJ, Grigorij. Filmoví přísluhovači Pentagonu. In *Nová doba*, 1970, roč. 28, propagační číslo, s. 26–27.

¹⁴ Filmy *Dalle Ardenne all'inferno* (Z Arden do pekla, 1967, režie De Martino), *Orli nad Londýnem* (*La battaglia d'Inghilterra*, 1969, režie Enzo G. Castellari), *Sebevražedné komando* (*Commando suicida*, 1968, režie

tezi o jejich fašistickém zaměření a glorifikaci fašismu během 2. světové války, přičemž zcela opomíjí jejich akční a dobrodružné pojetí zacílené na široké publikum. Zatímco u snímku *Šest červených bareťů* (*Sette baschi rossi*, 1969) Maria Siciliana zdůrazňuje militaristický charakter napínavého vyprávění založený na sadismu a násilí žoldnéřů, u filmů *Zvláštní jednotka* (*Commandos*, 1968) Armanda Crispina a zejména *Bitva u El Alameinu* (*La battaglia di El Alamein*, 1968) Giorgia Ferroniho kritizuje obraz italské a německé armády a její hrdinství zobrazené v neutrálním nebo pozitivním kontextu. Bogemskij shledává ideologicky nebezpečné vyznění některých filmů na základě jejich diváckého přijetí, které uvádí na příkladu Ferroniho snímku, u jehož některých scén italské publikum během projekce aplaudovalo.¹⁵ Zatímco Bogemskij ve své studii interpretuje italská válečná dobrodružství jako podívanou sloužící propagandistickým účelům západoevropského filmového průmyslu a mezinárodní distribuce, byly tyto snímky realizovány zejména kvůli zahraniční divácké a distribuční poptávce, nabízející žánrové atributy spektakulárního vyprávění.

Z politicky ideologických pozic byl v našem filmovém i nefilmovém tisku vnímán populární žánr poliziesco all'italiana (policejní film po italsku), který býval často a nekorektně označován definiční nálepkou „politický film“. Tento termín používali nejčastěji Ljubomír Oliva a zejména Eva Zaoralová, která u filmů populárních žánrů aplikovala definiční nálepkou „politický film“, neboť tyto snímky neodpovídaly jejím představám o političnosti filmové podívané. V italském tisku se v šedesátých a sedmdesátých letech, v období největší produkční expanze policejního filmu, používalo terminologické vymezení poliziesco all'italiana¹⁶, které přímo charakterizuje žánrovou povahu a rozpoznávací atributy napínavého policejního vyprávění. Eva Zaoralová (v tomto článku vystupuje ještě pod příjmením Hepnerová) ve své reflexi o filmech s tematikou policie, justice, mafie a politiky poukazuje na to, že snímky občansky angažovaných tvůrců jako Elio Petri, Damiano Damiani nebo Francesco Rosi podnítily tvorbu „řady režisérů, jejichž úmysly nejsou tak poctivé a jejichž tvůrčí schopnosti nejsou na vyšší jmenovaných vzorů“¹⁷. V italské kinematografii se ve skutečnosti natáčely filmy o mafii, organizovaném zločinu a policii daleko dříve před příchodem nového modelu zpolitizovaného poliziesca all'italiana v šedesátých letech, což dokládá samotný historický vývoj tohoto žánru v italské kinematografii již v třicátých letech. Zaoralová se ve svých kritických úvahách dále pozastavuje na tím, že „osudem každé nově prosazené formule bývá vytvoření módy“, k čemuž ještě dodává: „Italské – i zahraniční obecenstvo – se už dočkalo a ještě se dočká nesčetných filmů, natáčených podle osvědčených receptů, vždyť i producenti mají zájem na využití nové konjunktury.“¹⁸

Tato tvrzení v několika ohledech zcela odporují historickému i průmyslovému kontextu žánru poliziesco all'italiana. Tvůrci tzv. občanské angažovanosti nevytvořili

Camillo Bazzoni), *5 pekelných mužů* (*Cinque per l'inferno*, 1969, režie Gianfranco Parolini), *Pravděpodobnost nula* (*Probabilità zero*, 1969, režie Maurizio Lucidi), *Peklo v Normandii* (*Testa di sbarco per otto implacabili*, 1968, režie Alfonso Brescia), *Bitva bez návratu* (*Giugno '44: Sbarcheremo in Normandia*, 1968, režie León Klimovskij).

¹⁵ BOGEMSKIJ, Grigorij. Filmoví přísluhovači Pentagonu. Tamtéž, s. 27.

¹⁶ ŠVÁBENICKÝ, Jan. Žánrové nálepky pro napínavou spektakulární podívanou. Terminologie a populární žánry v italské kinematografii padesátých až devadesátých let. In *Film a doba*, 2016, roč. 62, č. 4, s. 52 – 57.

¹⁷ HEPNEROVÁ, Eva. Trpké ovoce stromu pravdy. In *Kino*, 1973, roč. 28, č. 2, s. 10.

¹⁸ Tamtéž.

žádný model, z něhož by se rozvinuly populárně koncipované filmy žánru poliziesco all'italiana, protože tematická zaměření a zejména stylistická pojetí intelektuální a populární podívané o mafii, organizovaném zločinu a policii byla z ideologického hlediska zcela odlišná. Otázku sériovosti italských policejních filmů lze vztáhnout k základním principům filmového průmyslu, který je vždy založen na opakování, modelování a variování divácky osvědčených vzorců, což je obecně základní princip jakékoliv tvůrčí oblasti populární kultury. V druhé studii o poliziescu all'italiana¹⁹ se Eva Zaoralová zaměřuje na společenský fenomén mafie podrobněji, ale opět upřednostňuje intelektuální a občansky angažovaný pohled před populární spektakulární podívanou s podobnými argumenty, jež rozvádí ve svém předchozím textu. Zaoralová se příliš soustředí na subjektivně formulovanou kritiku a zcela opomíjí analýzu tematiky a ikonografických vzorců, na jejichž základě by osvětlila historický, ideologický a sociokulturní kontext italské policejní podívané. Režiséři populárních žánrů (Duccio Tessari, Fernando Di Leo, Umberto Lenzi, Enzo G. Castellari, Alberto De Martino, Michele Lupo, Tonino Ricci)²⁰, jejichž filmy jsou v textu zmíněny, podle autorky „náleží obvykle do řad těch, pro něž jsou hlavním kritériem komerční kvality námětu“. Zaoralová zde zcela opomíjí průmyslové pozadí vzniku jednotlivých snímků, neboť náměty byly zpravidla vytvářeny scenáristy na objednávku producentů a režiséři byli vybíráni pro jednotlivé projekty až v poslední předpřípravné fázi, kdy byl již sestaven filmový štáb. Tento tvůrčí princip nebyl uplatňován italskými producenty pouze u poliziesca all'italiana, ale také u jiných populárních žánrů.²¹

Z hlediska společenské kritiky přistupuje k poliziescu all'italiana také Ljubomír Oliva, který nahlíží na mafiánskou a policejní podívanou ze stejné subjektivně kritické perspektivy jako Eva Zaoralová. Při porovnávání intelektuálních a občansky angažovaných snímků s filmy populárních žánrů Oliva konstatuje, že „kromě poctivých pokusů vypořádat se s mafií jako společenským zlem se vyskytuje mnohem větší počet bezvýznamných, podprůměrných dramát i komedií“²². Tento pohled autor rozvíjí také v kontextu u nás distribuovaného filmu *Od Corleone až po Brooklyn* (*Da Corleone a Brooklyn*, 1979) Umberta Lenziho, kde tvrdí, že jde „stěží o serióznější příspěvek k filmovému ztvárnění námětu mafie ať už italské, nebo zámořské“²³. Na populárním žánru poliziesco all'italiana se v československém tisku nejvíce projevovaly kontrastní pohledy na mafiánskou a policejní podívanou, které vyplývaly zejména z nekorrektního označování těchto snímků za „politické filmy“, z nichž měla podle mylných tvrzení Zaoralové, Olivy i jiných kritiků a publicistů vzniknout série akčních a napínavých filmů určených pro široké publikum. Zatímco v Itálii byly filmy z prostředí policie, justice a mafie definovány pojmem poliziesco all'italiana, v československém žurnalistickém a publicistickém kontextu byly z ideologických a estetických pozic

¹⁹ ZAORALOVÁ, Eva. Obchodování s mafií. In *Kino*, 1976, roč. 31, č. 15, s. 8 – 9.

²⁰ Filmy *Tony Arzenta* (*Tony Arzenta*, 1973, režie Duccio Tessari), *Smrt na zakázku* (*Il boss*, 1973, režie Fernando Di Leo), *Milano rovente* (Žhavý Milán, 1973, režie Umberto Lenzi), *La polizia incrimina, la legge assolve* (Police obviňuje, zákon osvobozuje, 1973, režie Enzo G. Castellari), *Il consigliere* (Poradce, 1973, režie Alberto De Martino), *Dio sei proprio un padreterno!* (Bože, jsi opravdový chlubil!, 1973, režie Michele Lupo), *L'onorata famiglia* (Úctyhodná rodina, 1973, režie Tonino Ricci).

²¹ ŠVÁBENICKÝ, Jan. Seconda parte. Intervista con Ernesto Gastaldi. In *Aldo Lado & Ernesto Gastaldi. Due cineasti, due interviste. Esperienze di cinema italiano raccontate da due protagonisti*. 1. vyd. Piombino : Edizioni Il Foglio, 2014, s. 109 – 110.

²² OLIVA, Ljubomír. Mafie jako filmový námět. In *Kino*, 1982, roč. 37, č. 20, s. 8.

²³ Tamtéž, s. 9.

vnímány a označovány jako „politické filmy“. Tento pohled vedl k tomu, že mnohé snímky populárních žánrů byly porovnávány a hodnoceny podle tvorby občansky angažovaných tvůrců. Oliva²⁴ i Zaoralová²⁵ poukazují ve svých textech také na „italské imitace a napodobeniny“ amerického filmu *Kmotr* (*The Godfather*, 1972) Francise Forda Coppoly. Ve skutečnosti se na tento snímek odkazují pouze parodie a ironicky a komicky pojaté gangsterské podívané. Ostatní filmy pouze z distribučních důvodů používaly ve svých názvech slovo *kmotr*, ale neměly s Coppolovým filmem kromě gangsterské tematiky vůbec nic společného.²⁶

Publicistická reflexe kulturního fenoménu italského westernu

Největší pozornost vzbudil v československém filmovém i nefilmovém tisku western all'italiana, na který nahlíželi kritici a publicisté z různých interpretačních pozic. Nejvíce býval rozváděn v komparační linii, kde byl z historického, stylistického a zejména tematického hlediska porovnáván s hollywoodským modelem westernu, k čemuž zpravidla vybízely mylné domněnky, že italský western byl v šedesátých letech zcela novým žánrem. Ve skutečnosti, jak dokládá odborná studie italského filmového historika Vittoria Martinelliho²⁷, byl produkčně bohatě zastoupen již v období němé éry, ve které se natáčely desítky westernů, přičemž filmové kopie některých z nich se nedochovaly. Italský western byl jako mezinárodně nejproslulejší populární žánr zmiňován, podobně jako storico-mitologico all'italiana, především v souhrnných historických a interpretačních studiích o westernu obecně, nebo byl uváděn v sumarizujících textech zabývajících se aktuálními trendy v italské kinematografii. V obou případech se jedná zejména o stručné zmínky nebo krátké odstavce, kde kritici a publicisté rozvádějí základní rozpoznávací charakteristiky italského westernu a jeho mezinárodní diváckou popularitu, hvězdný status hlavních hereckých představitelů a ekonomický úspěch v zahraniční distribuci. Oproti přehledům nových filmů a aktuálně probíhajících tendencí v italské kinematografii, kde byl italský western zohledňován zpravidla jen v několika informačních větvích, souhrnné historizující studie o westernu vyhrazovaly jeho italskému modelu obvykle větší interpretační prostor. Pavel Branko²⁸, Ljubomír Oliva²⁹, Michal Daňo³⁰ nebo Oldřich Adamec³¹ ve svých příspěvcích o historii a aktuálních tendencích v žánru zohledňovali vedle italského westernu také modely této podívané v kontextu jiných národních kinematografií, zejména v západoněmeckém, španělském a francouzském filmu.

²⁴ OLIVA, Ljubomír. Když dva dělají totéž... In *Film a doba*, 1973, roč. 19, č. 3, s. 122.

²⁵ ZAORALOVÁ, E. Obchodování s mafii. In *Kino*, s. 9.

²⁶ Zatímco ironicky pojaté filmy *Il figlioccio del Padrino* (Kmotrův kmotrěnek, 1973, režie Mauriano Laurenti) a *L'altra faccia del padrino* (Druhá tvář kmotra, 1973, režie Franco Prosperi) jsou parodiemi na Coppolův film, snímky *La mano lunga del padrino* (Dlouhá ruka kmotra, 1972, režie Nando Bonomi) a *Kmotrův přítel* (*L'amico del padrino*, 1973, režie Frank Agrama) používají název *kmotr* pouze z důvodu efektivnější distribuční strategie.

²⁷ MARTINELLI, Vittorio. Laggiù nell'Arizona. In *Bianco & nero*, 1997, roč. 58, č. 3, s. 106 – 113.

²⁸ BRANKO, Pavel. Cesta westernu k dospelosti. Okruh sa uzatvára. In *Film a divadlo*, 1966, roč. 10, č. 19, s. 6 – 7.

²⁹ OLIVA, Ljubomír. Western je, keď... In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 15, s. 18 – 21; OLIVA, Ljubomír. Western křížem krážem. In *Film a doba*, 1973, roč. 19, č. 7, s. 359 – 367.

³⁰ DAŇO, Michal. Vo westernoch nič nového? In *Film a divadlo*, 1968, roč. 12, č. 11, s. 6 – 7.

³¹ ADAMEC, Oldřich. Westernové sny. In *Květy*, 1970, roč. 20, č. 19, s. 45.

Western all'italiana byl předmětem zájmu kritiků, novinářů a publicistů v československém filmovém i nefilmovém tisku zejména v druhé polovině šedesátých let, kdy tento populární žánr procházel největší produkční expanzí a mezinárodní diváckou popularitou. Jedním z prvních ucelených a rozsáhlejších příspěvků o italském westernu v československém tisku byla dobová reportáž z římských kin novináře Miroslava Kubína³², který poukazuje na násilí, sadismus a důraz na akční a realistickou polohu napínavého vyprávění, jež dokumentuje na filmech *Pro pár dolarů navíc* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) Sergia Leoneho nebo *Django* (*Django*, 1966) Sergia Corbucciho. Detailní přístup k produkčním a sociokulturním charakteristikám italského westernu zvolila slovenská publicistka Agneša Kalinová³³, která uplatnila široký interdisciplinární pohled zahrnující rovněž historizující a kontextuální pohled na italský western. Všímá si nejen tematických, narativních, stylistických a ideologických struktur, ale rozvíjí také charakteristiky spojené s produkčním pozadím filmů a jejich reklamní propagací na italských distribučních plakátech. Zde poukazuje nejen na výtvarné motivy násilí, zabíjení, fyzického utrpení a zbraní, ale také na stylizované litery názvů filmů i jmen herců a tvůrců a na pojmy používané v názvech snímků jako dolar, smrt a kolt. Vedle Leoneho snímků *Pro hrst dolarů* (*Per un pugno di dollari*, 1964) a *Pro pár dolarů navíc* zohledňuje např. westerny intelektuálních a občansky angažovaných filmařů *Yankee* (*Yankee*, 1966) Tinta Brasse nebo *Kulka pro generála* (*El Chunchu: Quién sabe?*, 1966) Damiana Damianiho jako aktuálně probíhající trend v kontextu napínavé spektakulární podívané. Podobně jako u Kubína se jedná o reportáž z projekcí z římských kin, kterou autorka doplňuje také o kontextuální interpretační rovinu zaměřující se na historicko-mytologické filmy.

Širší sociokulturní a průmyslový rámec zvolil ve svém textu také Gustav Franc³⁴, který si kromě historického kontextu žánru a ekonomického úspěchu německé série podle románů Karla Maye všímá rovněž mezinárodní distribuce a konkurenceschopnosti italského westernu v USA. Vedle Leoneho filmů *Pro hrst dolarů*, *Pro pár dolarů navíc* a *Hodný, zlý a ošklivý* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) zohledňuje velkou diváckou úspěšnost a popularitu westernu all'italiana na příkladu snímku *Pistole pro Ringa* (*Una pistola per Ringo*, 1965) Duccia Tessariho, jehož atraktivitu shledává v pojetí ústřední postavy pistolníka Ringa. Podobné produkční, koprodukční a distribuční aspekty spojené s italským westernem rozvádí ve svém příspěvku Jan Chotek³⁵, který v souvislosti s výše uvedenými Leoneho filmy uvádí, že obstály v konkurenci s hollywoodskými westerny a získaly oblibu u amerického publika, kvůli čemuž hollywoodští distributoři uzavřeli s Leonem po úspěchu jeho prvního westernu smlouvu na další dva jeho snímky. Poukazuje na proces monopolizace westernu italskými, španělskými a západoněmeckými producenty i na tvůrčí postup vytváření anglických pseudonymů u některých italských režisérů (Sergio Leone, Antonio Margheriti, Gianfranco Parolini, Domenico Paolella). Jiří Bajer³⁶ komentuje tytéž průmyslové a monopolní charakteristiky italského westernu v mezinárodní distribuci ve vztahu

³² KUBÍN, Miroslav. Pravé italské westerny. In *Nedělní příloha Rudého práva*, 1966, roč. 46, č. 167, s. 2.

³³ KALINOVÁ, Agneša. Western po taliansky. In *Kultúrny život*, 1967, roč. 22, č. 26, s. 10.

³⁴ FRANCL, Gustav. Divoký Západ v Evropě. In *Kino*, 1967, roč. 22, č. 25, s. 6.

³⁵ CHOTEK, Jan. Americký Daleký Západ na evropském Jihu. Italské a španělské westerny zatlačily Hollywood do defenzivy. In *Záběr*, 1968, roč. 1, č. 25 – 26, s. 7.

³⁶ BAJER, Jiří. Americký tisk. In *Divadelní a filmové noviny*, 1965 – 1966, roč. 9, č. 18, s. 6.

k americkému dennímu tisku (konkrétně v deníku New York Times), který podle autora poukazoval na produkční a distribuční konkurenci italských, španělských a západoněmeckých westernů vůči hollywoodskému modelu žánru. V této souvislosti zmiňuje režiséry Alberta De Martina a Franca Giraldiho a herce Giuliana Gemmu – včetně jeho aktuálně připravovaného snímku *Arizona Colt* (Arizona Colt, 1966) Michela Lupa –, kteří si kvůli lepšímu uplatnění filmů v zahraniční distribuci volili anglické pseudonymy, představující atraktivní jména pro mezinárodní publikum.

Druhým obdobím, v němž se v československém filmovém i nefilmovém tisku psalo o italském westernu, byl rok 1973, kdy byl do našich kin uveden Leoneho snímek *Tenkrát na Západě* (*C'era una volta il West*, 1968), u něhož publicisté často přistupovali k širší kontextualizaci žánru v Itálii. Největší pozornost věnoval v tomto období westernu all'italiana Ljubomír Oliva³⁷, který se zabývá zejména tvorbou Sergia Leoneho v souvislosti se sociokulturním a průmyslovým postavením žánru v italské kinematografii šedesátých a sedmdesátých let. I zde Oliva uplatňuje, podobně jako u jiných italských populárních žánrů, zejména subjektivní estetizující přístup. Leoneho mylně pokládá za zakladatele a hlavního představitele italského westernu, přičemž další uvedené snímky zjednodušeně považuje – bez jejich podrobnějšího zařazení do žánru – za „napodobeniny a imitace“ Leoneho snímků. Přitom Olivou citované snímky jako *Bůh odpouští, já ne!* (*Dio perdona... io no!*, 1967) Giuseppa Colizziho, *Odia il prossimo tuo!* (Nenávid' bližního svého!, 1968) Ferdinanda Baldiho, *Buon funerale, amigos!... paga Sartana* (Šťastný pohřeb, přátelé!... platí Sartana, 1970) Giuliana Carnimeo a nebo *Viva la muerte... tua!* (Ať žije smrt... tvoje!, 1971) Duccia Tessariho nemají v rovině tematiky, narativní struktury, ikonografických charakteristik ani filmového stylu téměř nic společného s Leoneho pojetím italského westernu. Rozdílnost jednotlivých filmů dokládají již italská religiózní jména pistolníků, která Oliva rovněž v textu cituje a která staví do protikladu s anglickými pseudonymy italských herců a režisérů. Oliva, podobně jako mnozí jiní českoslovenští filmoví publicisté, vycházel z mylného předpokladu, že názvy italských westernů určují podobnost jejich obsahu s filmy Sergia Leoneho, nebo že jsou doslovným vyjádřením tematické a dějové náplně jednotlivých snímků. Často opomíjenou skutečností je, že názvy vymýšleli zejména producenti a distributoři k lepšímu prodeji titulů v italské a mezinárodní distribuci.

Kromě rozmanitých českých a slovenských překladů ze zahraničního tisku (studie, rozhovory, reportáže, glosy) zaměřených především na Leoneho tvorbu byl tento tvůrce v původních československých příspěvcích uváděn zejména v textech o italském westernu. Samostatné příspěvky o Leonem vznikaly pouze sporadicky, především v souvislosti s režisérovým úmrtím v roce 1989, kdy publicisté Vlastimil Mrva³⁸ a Jan Rejžek³⁹ rozvíjeli zejména jeho tvůrčí postavení v kontextu westernu all'italiana. Zcela okrajově se v československém periodickém tisku samostatně psalo o filmové hudbě ve vztahu k italským populárním žánrům. Jedním z mála příspěvků je článek Jana Rejžka⁴⁰, který se zaměřuje na stručné profilace italských skladatelů

³⁷ OLIVA, Ljubomír. Tenkrát v Itálii. In *Kino*, 1973, roč. 28, č. 11, s. 12 – 13.

³⁸ MRVA, Vlastimil. Sergio Leone: Film vynašiel môj tatko Vincenzo. In *Film a divadlo*, 1989, roč. 33, č. 19, s. 34.

³⁹ REJŽEK, Jan. Tenkrát, když točil Leone... In *Záběr*, 1989, roč. 22, č. 11, s. 4.

⁴⁰ REJŽEK, Jan. Rota a ti druzí. In *Záběr*, 1979, roč. 12, č. 4, s. 5.

(z nichž zejména Giovanni Fusco, Armando Trovajoli, Carlo Rustichelli a Piero Piccioni jsou úzce spojeni i s hudbou pro populární žánry šedesátých až osmdesátých let), mezi nimiž uvádí také Ennia Morriconeho v kontextu italského westernu a Leoneho tvorby. Režek charakterizuje skladatele zejména jako ikonického autora hudby k filmu *Tenkrát na Západě* v souvislosti s obecně známým motivem na foukací harmoniku, který představuje symptomatický rozpoznávací prvek Leoneho snímku.⁴¹ Morriconeho jméno se v československém publicistickém a žurnalistickém kontextu objevovalo pouze ve zmínkách u recenzí a kritik na distribuované snímky, k nimž zkomponoval hudbu. O filmové hudbě, podobně jako o dalších výrazových a formálních složkách filmů italských populárních žánrů, se v původních česky a slovensky psaných příspěvcích samostatně nereferovalo, neboť tato oblast byla nahlížena více kriticky než analyticky. Z tohoto důvodu byl Ennio Morricone dlouhodobě vnímán zejména jako autor hudby k snímku *Tenkrát na Západě*.

Podobně jako u historicko-mytologického a válečného filmu, i o italském westernu vycházely v československém periodickém tisku překlady zahraničních studií, které našemu čtenáři informačně nahrazovaly distribučně nedostupné filmy. Zejména text Pia Baldelliho⁴² se zabývá ideologickými charakteristikami italského westernu ve vztahu k filmovému publiku a jeho komparací s hollywoodským modelem žánru, a to na příkladu snímků *Pro hrst dolarů* a *Pro pár dolarů navíc* Sergia Leoneho a *Pistole pro Ringa* Duccia Tessariho. Jiný anonymní článek převzatý z francouzského tisku poukazuje na průmyslové pozadí a finanční úspěch westernu all'italiana na základě nového pojetí žánru, které dokládá také prostřednictvím osobních postojů Sergia Leoneho a Sergia Corbucciho k italskému westernu, včetně atypického přístupu k zobrazování němému pistolníka v Corbucciho filmu *Velké ticho* (*Il grande silenzio*, 1968)⁴³. Jedinou souhrnnou studií o populárních žánrech italské kinematografie v letech 1960 až 1989 byl český překlad textu italského autora Gualtieria Pironiho⁴⁴, který rozebírá široký záběr italských populárních žánrů (mondo film, historicko-mytologický film, western, erotická komedie a drama, esotico-erotico, nazi-erotico, policejní a detektivní film, thriller, horor, sci-fi). Pironi se zaměřuje na zobrazování sexu, násilí a politiky v italské napínavé podívané, přičemž nesprávně aplikuje na zerotizované modely populárních žánrů pojem „porno“⁴⁵, neboť ve skutečnosti se jedná o soft-core erotiku. U komediálního modelu westernu reprezentovaného filmy *Pravá a levá ruka ďábla* (*Lo chiamavano Trinità...*, 1970) a *Malý unavený Joe* (... *continuavano a chiamarlo Trinità*, 1971) Enza Barboniho autor mylně podotýká, že se nejedná o nové pojetí žánru⁴⁶, přičemž právě tyto filmy modifikovaly ironickým a komediálním pojetím násilí a zabíjení charakteristické rozpoznávací znaky a ikonografické prvky italského westernu.

⁴¹ Tamže.

⁴² BALDELLI, Pio. Western po italsku. In *Panoráma zahraničního filmového tisku*, 1967, č. 18, s. 970 – 974.

⁴³ (bez uvedení autora). Western po italsku. In *Filmové a televizní noviny*, 1968, roč. 2, č. 5, s. 4.

⁴⁴ PIRONI, Gualtiero. Italský film 1977. Stagnace, která není jen ekonomická. In *Interpressfilm*, 1978, roč. 5, č. 7 – 8, s. 56 – 65.

⁴⁵ Tamtéž, s. 56 – 58.

⁴⁶ Tamtéž, s. 62 – 63.

Několik poznámek závěrem

Populární žánry italské kinematografie šedesátých až osmdesátých let byly v československém filmovém i nefilmovém tisku zohledňovány v několika interpretačních liniích, mezi nimiž dominovaly zejména subjektivizující kritický přístup nahlízející na problematiku z estetických, etických a ideologických pozic a informační rovina reflektující aktuální dění v oblasti populární podívané. Ze zahraničního tisku byly nejčastěji přebírány texty, studie a rozhovory, které zaujímaly k italským populárním žánrům stejné nebo podobné kritické a odmítavé stanovisko, jako příspěvky československých publicistů preferujících intelektuální, festivalové, klubové a občansky angažované filmy. Slovenská filmová publicistika (nejednalo-li se o slovensky publikované texty některých českých kritiků, novinářů a publicistů) se vyznačovala mnohem obecnějším, otevřenějším a také kriticky příznivějším přístupem k populární podívané. Sloveňští autoři se pokoušeli místo hodnotícího subjektivismu rozvinout podrobnější interpretaci v kontextu pojetí žánrových prvků, fungování filmového průmyslu (produkce, koprodukce, distribuce, propagace) či požadavků filmového publika. Mnohé příspěvky z tohoto období se vyznačují historiografickými chybami (mylně formulovaná tvrzení o historii italských populárních žánrů) i faktografickými omyly (nesprávné uvádění jmen filmových tvůrců či názvů filmů), což byl zejména důsledek toho, že kritici a publicisté často přebírali z u nás dostupného zahraničního tisku nesprávné nebo zkreslené informace. Neuceleností se vyznačovala také používaná terminologie – zejména u westernu *all'italiana*, kde byly střídavě bez konkrétního vymezení (a často v jenom textu) aplikovány pojmy *spaghetti-western*, *italský western*, *western po italsku* nebo *anglická varianta western made in Italy* –, na jejímž základě vznikaly v československém prostředí zjednodušující představy o italské populární podívané.⁴⁷

ITALIAN THRILLING SPECTACLE BETWEEN AESTHETICS, ETHICS, AND IDEOLOGY. POPULAR GENRES OF ITALIAN CINEMA IN THE 1960s AND 1970s IN CZECHOSLOVAK FILM AND NON-FILM PERIODICALS (1960–1989)

Jan ŠVÁBENICKÝ

This study examines journalistic, publicist, and critical discourse in relation to the popular genres in the Italian cinema of the 1960s and 1970s in Czechoslovak film and non-film periodical press. Of interest are mainly comprehensive texts that analyse Italian popular genres as a genre system and a specific corpus of films that belong to

⁴⁷ Děkuji Soni Weigertové, Brianě Čechové, Miloši Fikejzovi, Tomáši Hálovi a Janu Křípačovi z Národního filmového archivu v Praze za poskytnutí velmi cenných informací i běžně nedostupných materiálů pro badatelské účely této studie. V tomtéž ohledu děkuji také Martinu Kaňuchovi ze Slovenského filmového ústavu v Bratislavě. Za velmi podnětné informace a důkladnou přípravu studijních materiálů děkuji také Jaroslavě Sedláčkové a Karolíně Košťálové z Národní knihovny v Praze, Anně Kuzníkové, Kamile Konvičkové a Marku Štrimpflově z Moravskoslezské vědecké knihovny v Ostravě, Antonínu Barcuchovi z Archivu města Ostravy a Renatě Tallové a Ireně Šenkové z Vědecké knihovny v Olomouci.

the same genre. Czech and Slovak translations of foreign studies and texts (with the exception of some examples), interviews with Italian filmmakers, short glosses, or informative texts are beyond the scope of this research. This study reflects critical, journalistic, and publicist interpretations and views by Czechoslovak press of popular genres in national Italian cinema in the selected historical period. Research is divided into two parts that develop specific aspects of these analytic questions. The first part analyses texts about this subject matter in various film and non-film periodicals, including newspapers and journals with emphasis on long studies and interpretations of a few categories of popular genres viewed in the extensive context of their national, socio-cultural, iconographic, and industrial aspects. The second part deals only with the popular genre of western all'italiana (western in Italian style), which represented an international cinematic and socio-cultural phenomenon in the 1960s and 1970s and was of the greatest interest to Czechoslovak critics, journalists, and publicists in relation to popular genres of Italian cinema in general.

e-mail: jan.svabenicky@gmail.com