

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Michael Přibil

Giallo: hybridita a dezorientace

Giallo: hybridity and disorientation

Praha 2020

Vedoucí práce: PhDr. David Čeněk

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucímu této práce PhDr. Davidu Čeňkovi, za trpělivost a vstřícnost v průběhu psaní a rovněž za podnětné poznámky. Dále děkuji svým rodičům za soustavnou podporu během mých studií. Nakonec děkuji své partnerce za přečtení práce a svým bývalým spolustudentům za řadu nápomocných postřehů.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 3. ledna 2021

Michael Příbil

Klíčová slova

Giallo, italská kinematografie, dezorientace, hybridita, neoformalistická analýza, Argento, Bava, Fulci

Key words

Giallo, italian cinema, disorientation, hybridity, neoformalist film analysis, Argento, Bava, Fulci

Abstrakt

Práce si klade za cíl vymežit a posléze analyzovat proud *giallo*, tj. skupinu celovečerních hraných filmů, které byly produkovány v Itálii od šedesátých let a dále v sedmdesátých letech. Zamýšlím kriticky zhodnotit dosavadní výzkum o uvedeném proudu, neboť soudím, že dostatečně nepřihlížel k rozmanitosti relevantních kontextů (diváctvo, sociálně-kritický kontext snímků, jeho literární a komiksové kořeny, žánrová hybridita v italské filmové produkci). Dále za pomoci nástrojů, které poskytuje neoformalistická analýza, budu ve třech příkladových *giallo* filmech rozebírat jejich formální prvky. Cílem analytické části je potvrdit hypotézu, že hlavní dominantou *gialla*, která je společná pro fabulaci-naraci-styl-percepci, je princip dezorientace.

Abstract

My work is aiming to determine and later to analyse the *giallo* filone, i.e. a group of movies produced in Italy from 60's to 70's. I would like to critically assess up to date research of the aforementioned filone because in my opinion it has not reflected enough a variety of relevant contexts (e.g. its audience, its roots, social-critical movie context, its literary and comic book roots, genre hybridity in Italian film productions). Furthermore I will look for principals constructions of these movies and I will try to reveal creative techniques causing plot disorientation to a spectator, and finally I will define and confirm a dominant, which is a common for fabula, narration, style and perception. The main dominant of the giallo structuring all of the formal elements is the principle of disorientation.

Obsah

1.	ÚVOD.....	1
1.1	METODOLOGIE	4
1.2	KONTEXTUALIZACE GIALLA NA POZADÍ SROVNÁNÍ ODBORNÉ LITERATURY	7
2.	GIALLO JAKO HYBRIDNÍ PROUD.....	17
2.1	GIALLO FILONE/PROUD	21
2.2	GIALLO A JEHO PŮVOD	26
2.3	DALŠÍ MOŽNÉ VLIVY	29
2.4	SVĚDEK SVĚTÁK	33
2.5	SPOLEČENSKÝ A HISTORICKÝ KONTEXT	36
2.6	DEZORIENTOVANÝ KŘÍŽENEC.....	42
3.	GIALLO A FORMÁLNÍ PROSTŘEDKY: ANALÝZA VYBRANÝCH ZÁSTUPCŮ 46	
3.1	SEI DONNE PER L'ASSASSINO (1964): PROTOGIALLO, ANALÝZA MIZANSCÉNY, ESTETICKÁ INOVACE V KINEMATOGRAFII	46
3.2	L' UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (1970): ANALÝZA KAMERY A ZVUKU 59	
3.3	NON SI SEVIZIA UN PAPERINO (1972): ANALÝZA NARACE.....	70
3.4	VLIV GIALLA NA DALŠÍ KINEMATOGRAFII A NEO-GIALLO	76
4.	ZÁVĚR	81
5.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	85
5.1	PRIMÁRNÍ BIBLIOGRAFIE (VZTAHUJÍCÍ SE K GIALLU).....	85
5.2	BIBLIOGRAFIE O ITALSKÉ KINEMATOGRAFII.....	85
5.3	BIBLIOGRAFIE O REŽISÉRECH	86
5.4	SEKUNDÁRNÍ BIBLIOGRAFIE	87
5.5	INTERNETOVÉ ZDROJE	88
6.	SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ.....	91
6.1	VZOREK 52 GIALL	91
6.2	OSTATNÍ CITOVANÉ FILMY	93
7.	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	95

1. Úvod

Bakalářská práce se věnuje *giallo*¹ filmům, které vznikaly v Itálii v letech 1963–1982. Ve vymezeném období vzniklo více než 200 snímků (v italské produkci nebo koprodukcí), které jsou přiřazovány k tomuto specificky italskému filmovému proudu. V roce 1963 má premiéru snímek², který v odborných pramenech³ bývá považován za první *giallo* film vůbec. Do roku 1975 byla produkce *giallo* filmů velmi vysoká, a to zhruba mezi 10–18 filmy ročně⁴. Od roku 1976 jejich výroba klesá⁵ a s občasnými intervaly trvá dodnes. Dalším důvodem vybraného období je fakt, že v uvedených letech vznikl kánon *gialla* filmů, který definoval *giallo* jako samostatný filmový proud⁶.

Na začátku chci vysvětlit etymologii slova *giallo* a objasnit jeho používání ve své práci. Slovo *giallo*⁷ se poprvé objevuje v kontextu série „žlutých“ románů, tištěných na konci dvacátých let minulého století milánským nakladatelstvím *Mondadori*⁸ a tvořených

¹ Po telefonické poradě s jazykovou poradnou ÚJČ budu slovo skloňovat dle pravidel českého pravopisu, tudíž mn. č. bude *gialla* (střední rod, vzor město). Tuto možnost zvolil např. i Jan Švábenický ve svém článku o *giallu* pro Cinepur. Dále u filmů, které se nikdy nedostaly do české distribuce, ponechám jejich původní název a do závorky umístím vlastní překlad. Do Čech se některá *gialla* dostala přes DVD distribuci (FILMag, Magic Box a Řítka video). Na 45. ročníku LFŠ bylo k vidění 9 filmů, z nichž 6 považuji za „klasická“ *gialla* (v sekci Půlnoční delikatesy, dostupné na WWW: <<https://lfs.cz/pulnocni-delikatesy-giallo-filmy/>>).

² 10. února 1963 má premiéru snímek *La ragazza che sapeva troppo* (*Oko d'ábla*, rež. Mario Bava), o kterém se více zmiňuji ve třetí kapitole.

³ Gianni Di Claudio. *Il cinema north by northwest. Storia del cinema giallo*. Libreria Universitaria Editrice, 2002, s. 523; Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 3; Howard Hughes. *Mario Bava: Destination Terror*. Zebra Print, 2013, s. 29; Gino Moliterno. *The A to Z of Italian Cinema*. Scarecrow Press, 2009, s. 151; Danny Shipka. *Perverse Titillation*. McFarland. 2011, s. 72; Austin Fisher: *Italian Popular Film Genres*. In.: Frank Burke (ed.): *A Companion to Italian Cinema*. Wiley Blackwell Companions to National Cinemas, 2017, s. 259.

⁴ Vycházím z přehledové publikace *Blood and Black Lace* (2000), kde její autor Adrian L. Smith sestavil seznam *giallo* filmů v abecedním pořádku (kniha obsahuje přes 200 titulů). Ne všechny filmy v knize se dají považovat za *giallo*. Najdeme zde přes 30 snímků, které jsou gotickými horory, nebo spadají do proudu video nasty. Tato publikace je jediným tištěným pokusem o celistvý seznam filmů *giallo*, když opomineme seznam filmů na Wikipedii, nebo ČSFD, kde pomocí tagu „*giallo*“ vyfiltrujeme podobný počet snímků, jako v knize *Blood and Black Lace*. Danny Shipka tvrdí, že v období 1963–1982 vzniklo více než 250 *giall* (Danny Shipka. *Perverse Titillation*. McFarland. 2011, s. 71.).

⁵ Dle Koven nastup tzv. poliziotteschi (viz pozn. 30) v druhé polovině 70. let, předznamenal konec „klasických *giallo*“ filmů a zapříčinil tak pokles jejich oblíbenosti. (Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 8.) Dále se *giallo* přerodilo do slasherů, což zmiňuji ve druhé kapitole.

⁶ Co je to proud *giallo* vysvětluji ve druhé kapitole.

⁷ Italsky mn. č. *gialli*.

⁸ Více se o literárních kořenech *gialla* rozepisuji v kapitole 2.2.

převážně překlady anglosaských detektivek. V doslovném překladu má termín několik různých ekvivalentů: žlutý, žlutá barva, kriminální čin, mysteriózní a detektivní příběh. Všechny se navzájem významově prolínají. Dále uvidíme, že i ve filmech žlutá barva bývá často používána jako stylistická složka: žluté filtry na kameře, žluté řešení interiérů a dekorací v mizanscéně.⁹

V Čechách vyšly pouze dva texty přímo věnované italskému *giallu*. Je to text od Jana Švábenického *Giallo / italský filmový hybrid*¹⁰, ze kterého čerpám, a článek Martina Jirouška *Giallo: temné barvy italského filmu*¹¹. Ve svém textu vycházím z italské literatury nejen proto, že ovládám italský jazyk, ale i proto, že v anglosaské, potažmo české oblasti filmových studií je tento proud spíše opomíjen (jak dokládám v kapitole 1.2). Jedním z cílů práce je i představit danou problematiku českému čtenáři.

Pro vhled do širších souvislostí je nezbytné podrobnější zhodnocení doby, a tak čerpám z knihy *Dějiny Itálie*, kde odkazuji na 19. a hlavně 20. kapitolu, zasvěcenou 60. letům a současnosti. Z italské literatury vybírám převážně z knihy filmového historika Gianniho Di Claudia *Il cinema north by northwest. Storia del cinema giallo*, kterou používám v analytické části, kvůli pochopení recepce italských diváků v daném období a k vysledování provázanosti amerického thrilleru a slasheru s italským *giallem*. Knihu Giana Piera Brunettiho *Il cinema italiano contemporaneo* využívám k porozumění vzniku italského filmového boomu a s tím souvisejícím produkčním systémem.

Zásadní je pro mou práci kniha folkloristy a filmového historika Mikela Koveny *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, ze které cituji nejhojněji. Jedná se pro mě o lehce dostupnou a nejucelenější knihu o *giallu*. Dále Koven (oproti jiným akademikům) chápe *giallo* jako filmový proud a bere ohled na společenské změny v Itálii v 60. a 70. letech (čehož využívám ve druhé a třetí kapitole).

K analýze příkladových filmů jsem použil knihy *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France 1960–1980*; *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*; *Mario Bava: All the Colors of the Dark*¹²; *Mario Bava Destination Terror*; *Lucio Fulci: Beyond the Gates a giallo* „slovníku“ *Dizionario del cinema giallo*.

⁹ Příkladem, kde se naplno využívá této „žluté“ víceznačnosti, je snímek *Sette scialli di seta gialla (Sedm šál ze žlutého hedvábí)*, Sergio Pastrone, 1972) nebo *Byt se žlutým kobercem* (Carlo Lizzani, 1982).

¹⁰ Jan Švábenický: GIALLO / ITALSKÝ FILMOVÝ HYBRID. *Cinepur* – články online. Dostupné na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=967>> [vyšlo 1. 12. 2005].

¹¹ Martin Jiroušek: Giallo, temné barvy italského filmu. *Kulturní magazín UNI* 2005, č. 2, s. 20–23.

¹² Quentin Tarantino v rozhovoru pro italský deník *Il Fatto Quotidiano* uvedl, že se jedná „o nejlepší knihu o filmech“. (Federico Pontiggia. Kechiche, Venere d'Oro. *Il Fatto Quotidiano*, 9.září, 2010, s. 17).

Knihy mi slouží hlavně k ověření faktů ohledně režisérské trojice Argento, Bava, Fulci a k doložení níže uvedeného tvrzení, že neexistuje režisér, který by režíroval pouze *gialla*. Kromě první a poslední jmenované knihy, se jedná o podrobné biografie zmíněných režisérů, doplněné o mnoho informací ze samotné výroby jejich filmů.

Z nalezených akademických prací čerpám z textu Michaela Mackenzieho *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970–1975*. Mackenzie podobně jako Koven, rozebírá historické události, které se staly zdrojem námětů pro *giallo*. V Mackenzieho disertační práci¹³ těžím nejvíce z první a druhé kapitoly, kvůli možným okolnostem vzniku proudu *gialla*.

Nejpřínosnějšími internetovými zdroji, se pro mě stal web kinoeye.org (ze kterého cituji britského badatele Garyho Needhama), offscreen.com (zde se nejobsáhleji *giallu* věnuje kanadský redaktor a pedagog Donato Totaro) a senseofcinema.com.

Text Needhama *Playing with genre*¹⁴ cituji ve druhé kapitole, protože ho považuji za nejsrozumitelnější (dostupný) a obsahově nejpréhlednější článek o úvodu do *gialla*. Needham na krátkém rozsahu poskytuje dostatečné množství dalších možností bádání, kterých využívá například i Koven ve své knize. Totaro na pozadí rozborů filmů ukazuje obecnější témata spojená se „žlutou“ kinematografií a nabízí tak odlišný pohled na tento italský fenomén. Například v článku *The Sister of Ursula & the Terza Visione*¹⁵, na příkladovém filmu *La Sorella di Ursula (Uršuly sestra, Enzo Millioni, 1978)* vysvětluje a ukazuje návyky diváků distribučního okruhu „*terza visione*“¹⁶.

Druhým a hlavním cílem práce je tedy nalézt odpovědi na otázky co organizuje prvky *gialla* do jednoho celku a co se projevuje napříč celým proudem *gialla*. Odpovědi bude potvrzení přítomnosti **principu dezorientace**.

¹³ Navíc se jedná o aktuální text, který nahlíží na *giallo* z pohledu nové filmové historie.

¹⁴ Obecně je tento článek hojně citován v textech o *giallu*.

¹⁵ Donato Totaro. *The Sister of Ursula & the Terza Visione*. Offscren: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/genealogy_filone> [září 2009].

¹⁶ Pojem *terza visione* vysvětluji ve druhé kapitole.

1.1 Metodologie

Základní podmínky pro vymezení zvládnutelného rámce zkoumání:

- Produkce je ukotvená na území Itálie.
- Film prošel formou kino distribuce a zajistil si tak širší diváckou odezvu (*terza visione/vernacular cinema*).
- *Sei donne per l'assassino*¹⁷ (*Šest žen pro vraha*, Mario Bava, 1964), *Pták s kříšťalovým peřím*¹⁸ (Dario Argento, 1970), *Non si sevizia un paperino*¹⁹ (*Muka neviňátek*, Lucio Fulci, 1972), tyto filmy se staly předobrazem pro další režiséry *gialla* snímků.²⁰ Dále jsou tyto filmy hojně citovány v odborných publikacích a článcích věnovaných obecně hororu, italské kinematografii nebo přímo *giallu*, tudíž je považují za dostatečně relevantní a vhodné k analýzám, ze kterých pramení obecnější tvrzení aplikovatelná na celé *giallo*.
- Režiséři vybraných snímků představují jistou tendenci v italské komerční kinematografii. To znamená, že své filmy nenatáčejí pouze v konvencích daného filmového proudu, ale *giallo* je jeden z dalších proudů²¹, kterému se ve své tvorbě věnují. Zároveň, každé jejich další *giallo* je obohaceno o inovace, které jsou napodobovány méně známými autory napříč nejrůznějšími proudy.
- Každý z výše uvedených režisérů si našel jiný (nekonvenční) způsob, jak **dezorientovat** diváka.

Metodologicky práce vychází z oblasti nové filmové historie. *Giallo* chápu spíše jako výsledek systémů produkčních trendů, než samostatnou a jasně definovanou součást žánrového systému. *Giallo* se proměňuje a vyvíjí v závislosti na historickém, společenském, politickém a kulturním kontextu. Je v něm navíc často reflektována tehdejší současnost a mizanscéna podléhá dobovým módním stylům a trendům. Odráží tak, do jisté míry, chování a změny ve společnosti v dané době.

¹⁷ K inspirací tímto filmem se hlásil i Dario Argento.

¹⁸ Dalším důvodem výběru je i fakt, že se snímek stal 13. nejvýdělečnějším filmem v Itálii v letech 1969-70. Výdělek činil 1 miliardu a 400 miliónu lir a tím odstartoval skutečnou nadprodukci „žlutých“ filmů.

¹⁹ U třetího výběru jsem přihlížel i k inovativnímu zasazení příběhu z rušných metropolí na italský venkov a film byl také komerčně velmi úspěšný.

²⁰ Gianni Di Claudio. *Il cinema north by northwest. Storia del cinema giallo*. Libreria Universitaria Editrice, 2002, s. 523, 527, 536; Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 53, 86, 100, 133; Howard Hughes. *Mario Bava: Destination Terror*. Zebra Print, 2013, s. 38; Gino Moliterno. *The A to Z of Italian Cinema*. Scarecrow Press, 2009, s. 151; Danny Shipka. *Perverse Titillation*. McFarland. 2011, s. 20, 75, 90, 101; Louis Bayman. *Directory of World Cinema: Italy*. Intellect, 2011, s. 133, 137.

²¹ Možné vlivy vzniku proudu *gialla* zkoumám ve druhé kapitole.

Giallo je flexibilním, fluidním konceptem, který se každoročně přesouval v konvencích zaběhlých žánrů, jako jsou horor, krimi, gangsterka či politicko-kritické filmy. Tato žánrová hybridizace, fungující díky promyšleným produkčním strategiím, tak zajišťovala široké spektrum diváků a minimalizovala ekonomické ztráty filmových společností.

Ve druhé kapitole se proto pozastavím nad problematikým definováním samotného předmětu bádání, zkusím vysledovat kontinuitu ve výrobě *giallo* filmů na území Itálie a vyhodnotím pravidelně se vyskytující argumenty, jimiž se zdůvodňuje zrod proudu *gialla* a s ním související „zlatý věk“ italské kinematografie. Dále se pokusím vylíčit historické souvislosti, které se, dle mého názoru, odrazily v samotných snímcích a bývají často opomíjeny.

Svůj přístup a definici proudu *gialla* opírám o texty věnované teorii produkčních cyklů. Převážně vycházím z přístupu amerického filmového historika a kritika Legera Grindona, který tvrdí, že „Důraz na cykly a „shluky“ zvyšuje porozumění dějin filmového žánru. Koncept cyklů a „shluků“ nabízí cennou střední cestu bádání mezi jednotlivými filmy a žánrem jako celkem. Tato perspektiva může poskytnout přesnější pohled na vliv sociálních sil a vývoj obecných konvencí.“²² Dále tvrdí, že mapování cyklů je samo o sobě interpretací a hodnocením, ale jako takové je otevřené dalším debatám. Čehož využívám při zkoumání vlivů vzniku proudu *giallo* v následujících podkapitolách.

Gialla filmy citované v mé práci obsahují shodné estetické/narativní charakteristiky a konvence, avšak *giallo* se nikdy jako filmový žánr neetablovalo. Užívám proto italského pojmu „*filone*“²³, který překládám doslova jako „*proud*“. Přesnější vysvětlení nabízím v podkapitole 2.1.

Při samotné analýze, ve třetí kapitole, budu vycházet z neoformalistických pozic. Přebírám nástroje tohoto druhu analýzy, tak jak je definovali David Bordwell a Kristin Thompsonová v knize *Umění filmu*²⁴. Nepovažuji za účelné vysvětlovat principy neoformalistické analýzy, jde mi skutečně jen o prvky podstatné pro analytickou část mé práce. Ve třetí kapitole se zaměřuji na mizanscénu ve filmu *Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*, Mario Bava, 1964), práci s kamerou a zvukem ve filmu *Pták s křišťálovým peřím* (Dario Argento, 1970) a naraci v *Non si sevizia un paperino* (*Muka neviňátek*, Lucio

²² Leger Grindon. Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History. In.: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press 2012, s. 57-58.

²³ Stejně jako Needham a Koven. (Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 6.)

²⁴ David Bordwell; Kristin Thompsonová. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011.

Fulci, 1972). Aplikuji tedy analytickou poetiku. Rozbor formálních prostředků mi slouží k odkrytí základů průběhu vyprávění, tedy předpokladů přeměny bodů fabule od syžetové struktury.

Cílem práce bude potvrdit hypotézu, že hlavní *dominantou*²⁵ *gialla*, která organizuje veškeré jeho formální prvky, je princip (fabulační a vizuální) **dezorientace**. Jedná se o mou vlastní hypotézu, k níž jsem došel po zhlédnutí více než padesáti *giall*. V odborných textech o *giallu* bývají filmy zkoumány pouze na rovině tematické, to znamená, že se většinou jedná o statické popisy námětů a schémat a nelze tak vyvozovat obecnější závěry ohledně fungování narace, stylistiky a způsobů práce režisérů *gialla*. Proto jsem se rozhodl nabídnout jiný klíč k označení některého snímku jako *giallo*. Ať se jedná o konvenčně natočené *giallo*, nebo *giallo* obohacené o ozvláštňující prvek, **princip dezorientace** utváří strukturu mnou citovaných filmů a organizuje jejich formální prostředky do jednoho celku. Po zhlédnutí vzorku 52 filmů, jejich následné komparaci a skrze analýzu 3 konkrétních děl, vyvozují v závěrečné kapitole obecnější poznatky o tom, jak jednotlivé utvářející prvky *gialla* fungují a jak mě jako diváka dezorientují.

²⁵„Pro analýzu specifické formy, kterou ozvláštňení v každém díle má, užívá neoformalistický kritik koncept dominanty – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. (...) Dílo nám naznačuje, co je jeho dominantou tak, že určité prostředky staví do popředí a jiným přikládá menší váhu.“ (Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In.: *Illuminace* 1998, č.1, s. 35.).

1.2 Kontextualizace *gialla* na pozadí srovnání odborné literatury

Během šedesátých a sedmdesátých let se italský filmový průmysl těšil ze zisků z nejrůznějších proudů komerční²⁶ kinematografie. Tyto proudy byly odvozené od zaběhlých žánrů, například: spaghetti western²⁷ (western), peplum²⁸ (historické filmy), fumetti neri²⁹, commedia all'italiana (komedie), poliziottesco³⁰ (krimi a akční thrillery), macaroni combat³¹ (válečné filmy) a *giallo*. Posledně jmenovaný proud zaznamenal značné úspěchy na počátku 70. let a měl hluboký vliv na celou generaci amerických slasherů a opačně.³²

Navzdory těmto faktům, o nichž budu dále hovořit, bylo *giallo* v podstatě přehlíženo³³ na akademické úrovni ve prospěch ostatní italské národní kinematografie, kterou charakterizuje tvorba tvůrců jako jsou Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti či Federico Fellini.

V žádné citované odborné literatuře, jsem nenalezl adekvátní přehledovou tabulku, která by shrnovala celkový výdělek filmů a jejich návštěvnost v italských kinech ve

²⁶ Pojem komerční/populární proudy vymezuje proudy jako produkci určenou pro široké publikum, podobně jako je chápou filmoví historikové Louis Bayman, Sergio Rigoletto, Austin Fisher, a především Gian Piero Brunetta. Do protikladu ke komerčním/populárním proudům bývá v italské filmové historii stavěn termín „intelektuální žánry“ jako označení skupiny filmů pro užší intelektuální publikum.

²⁷ Je považován za specifickou žánrovou variantu amerického originálu, ale jeho tematická a stylistická pravidla formuloval spíše japonský samurajský žánr.

²⁸ Peplum nebo sword and sandals (meč a sandály) jsou označením pro vlnu pseudohistorických mytologických fantazií odehrávajících se zejména v dobách antického Řecka a Říma.

²⁹ Jedná se o filmové adaptace komiksových předloh. Příkladem budiž kriminální komiks *Diabolik* (první díl byl vydán v roce 1962, stejnojmenný film byl natočen v roce 1968, rež. Mario Bava).

³⁰ Specifický italský hybridní proud, mísící tvůrčí postupy amerického policejního thrilleru a italského justičního a politického filmu (italsky množ. č. poliziotteschi).

³¹ Též euro war, byl proud italských válečných filmů, často zasazených do období druhé světové války (později do vietnamské války). Klaus Kinski byl hojně obsazovaným hercem do záporných rolí v těchto filmech. Díky Quentinu Tarantinovi je nejznámějším filmem proudu *Ten prokletý obrněný vlak* (1977), který se stal inspirací pro Tarantinův film *Hanební pancharti* (2009).

³² „(...) kontextualizují *giallo* z hlediska jeho vlivu na americké slashery z konce 70. let a začátku 80. Za zmínku též stojí, jak slashery zpětně ovlivnily italské horory z poloviny 80. let“ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press, 2006, s. 9

„(...) *giallo* bylo praotcem amerických slasherů a jeho elementy obsahují snímky jako *Halloween* (1978), *Pátek třináctého* (1980), *Hra na vraha* (1981) a *Oblečen na zabíjení* (1980).“ Danny Shipka. *Perverse Titillation*. McFarland. 2011, s. 71.

³³ Kritik, scenárista a režisér Roberto Leoni: „(...) Mario Bava patří do té skupiny, jako jsou Antonio Margheriti, Aristide Massaccesi, Lucio Fulci a další, kteří byli mistry v kinematografii, kterým ale kritika nevěnovala pozornost. Tato skupina se skládá ze skutečných řemeslníků italské kinematografie, kteří dokázali s velmi omezenými rozpočty natočit skvělé filmy za pomoci své představitivosti a nacházení těch správných řešení. (...)“ Zdroj dostupný na WWW: <<https://youtu.be/vcZPhkgr2eQ>>.

sledovaném období. Pouze v knize *A New Guide to Italian Cinema*³⁴ jsem našel prvních deset nejvýdělečnějších filmů z let 1945–2005. V seznamech jsou však zahrnuty pouze filmy v italské produkci nebo koprodukcí, proto jsem se rozhodl využít internetových zdrojů, i když u nich nejsou dohledatelné primární prameny. Jsem si vědom rizika, které takovéto srovnání obnáší, nicméně níže uvedená tabulka dokazuje má tvrzení při komparaci odborné literatury v této kapitole, a toho, jak se k *giallu* přistupuje z odborného hlediska v rámci film studies.

Tabulka reprezentuje tři skupiny filmů navštěvovaných diváky v letech 1969–1972³⁵. Vycházím ze seznamu filmů dostupných na webu hitparadeitalia.it.³⁶ Každá sezóna se v seznamu skládá ze 100 filmů, seřazených dle celkového výdělku³⁷. Filmy jsem rozdělil na tři skupiny a následně spočítal, kolik filmů celkem se v dané kategorii umístilo v top 100. Do kategorie „artové“/autorské filmy jsem zařadil režiséry jako jsou Fellini, Visconti, Scola, Ferreri a další, o kterých píšu v dále probíraných pramenech o italské kinematografii. Do komerční kinematografie jsem zařadil veškeré filmy zapadající do výše popsaných proudů (spaghetti western, commedia all'italiana, poliziottesco, *giallo* atd.). Zahraniční filmy jsou všechny filmy natočené neitalskými režiséry a neprodukované v Itálii. Do závorek jsem umístil celkový počet nejvýdělečnějších *giall* za dané období.

³⁴ Carlo Celli. *A New Guide to Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2007, s. 171-187.

³⁵ „V roce 1971 dosáhl italský filmový průmysl historického podílu 65 % na trhu, ve srovnání s 27 % amerických filmů.“ Carlo Celli. *A New Guide to Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2007, s. 116.

³⁶ Metodologii vzniku filmových žebříčků popisují autoři webu hitparadeitalia.it zde:

<<http://chartitalia.blogspot.com/2005/08/classifiche-film-introduzione-e-nota.html>> [vyšlo 9. 8. 2005].

Primárně vycházejí z výtisků dobového filmového katalogu *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*. Dále zohledňují i nalezené údaje o konkrétních produkčních společnostech a jejich ziscích. Přesto připouští, že výsledky nejsou úplné a v celkových číslech o návštěvnosti a výdělečnosti italských filmů tak zůstávají nepřesnosti a odchylky.

³⁷ K ověření umístění nejvýdělečnějších filmů, jsem využil i článku od Paola Fiorelliho. *I 50 film italiani più visti al cinema dal 1950 a oggi*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW

<<https://www.sorrisi.com/cinema/film-piu-visti/classifica-50-film-italiani-piu-visti-al-cinema/>> [vyšlo 20. 1. 2016; cit. 22. 10. 2020].

Tabulka 1.1:

	Sezóna 1969–1970 ³⁸	Sezóna 1970–1971 ³⁹	Sezóna 1971–1972 ⁴⁰
Italské artové/autorské filmy	14	10	7
Italské komerční filmy	44 (4)	54 (9)	61 (12)
Zahraniční filmy	42	36	32

Tabulka tedy dokládá, že zájem o komerční proudy, potažmo *giallo*⁴¹ je na místě a nelze vykládat dějiny italské kinematografie pouze na základě renomé „autorských“ režisérů. Sedmdesátá léta bývají označována za začátek úpadku italského filmu. Přesto převaha komerčních proudů, a hlavně souvislá produkce komedií⁴² dokazují odolnost italské kinematografie, kterou kritici často přehlíží na úkor minoritní umělecké kinematografie. Bývá tedy opomíjen fakt, že v 70. letech bylo vyrobeno 37 ze 100 nejvýdělečnějších italských filmů z let 1945–1999⁴³.

Giallo se vážnějším předmětem univerzitního výzkumu stává až počátkem 90. let minulého století⁴⁴. Jak poznamenává Michael Mackenzie ve své disertační práci: „Dosavadní texty o *giallu* lze rozdělit na dva tábory: na ty které poskytují hlubokou a vyčerpávající analýzu tvorby konkrétního režiséra a na ty, které *giallo* považují za součást něčeho všeobecnějšího a vyhýbají se tak zvláštnostem a charakteristice *gialla*.“⁴⁵ Zpočátku je *giallo* také cílem psychoanalytického čtení, Mackenzie však dodává⁴⁶, že aplikování

³⁸ V top 10 se v sezóně 1969–1970 umístily 4 autorské filmy, 4 komerční a 2 zahraniční filmy. Zdroj: Michele Daniele. *Stagione 1969-70: i 100 film di maggior incasso*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW <<https://www.hitparadeitalia.it/bof/boi/boi1969-70.htm>> [vyšlo nedat.: cit. 22. 10. 2020].

³⁹ V top 10 se v sezóně 1970–1971 umístil 1 autorský film, 6 komerčních a 3 zahraniční filmy. Zdroj: Michele Daniele. *Stagione 1970-71: i 100 film di maggior incasso*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW <<https://www.hitparadeitalia.it/bof/boi/boi1970-71.htm>> [vyšlo nedat.: cit. 22. 10. 2020].

⁴⁰ V top 10 se v sezóně 1971–1972 umístily 2 autorské filmy, 3 komerční a 5 zahraničních filmů. Zdroj: Michele Daniele. *Stagione 1971-72: i 100 film di maggior incasso*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW <<https://www.hitparadeitalia.it/bof/boi/boi1971-72.htm>> [vyšlo nedat.: cit. 22. 10. 2020].

⁴¹ V letech 1969–70 se na 13. místě umístil film *Pták s křišťalovým peřím*. V letech 1970-71 na 8. místě snímek *Devíticásá kočka* a v letech 1971-72 na 12. místě film *Čtyři mouchy na sedém sametu*. Všechny tři filmy natočil Dario Argento a jak popisují ve druhé kapitole, tyto filmy podpořily vznik proudu *giallo*.

⁴² V top 10 nejnavštěvovanějších filmů se každoročně nejhojněji umísťovaly commedia all'italiana.

⁴³ Gian Piero Brunetta. *Il cinema italiano contemporaneo: Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*. Gius. Laterza & Figli Spa. Roma-Bari, 2007 s. 17-23.

⁴⁴ Za příklad první výraznější publikace, vztahující se k *giallu*, považuji knihu M. McDonagha *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento* poprvé vydanou v roce 1991.

⁴⁵ Michael Mackenzie. *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. University of Glasgow, 2013, s. 22.

⁴⁶ Michael Mackenzie. *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. University of Glasgow, 2013, s. 24.

psychoanalýzy na filmy často selhává, protože se až příliš spoléhá na externí reference, a tak texty vypovídají více o psychoanalýze než kinematografii samotné.

A jako příklad těchto neúspěšných snah, Mackenzie uvádí knihu Xaviera Mendika *Tenebre, Tenebrae* (2000), ve které Mendik většinu času vysvětluje různé psychoanalytické⁴⁷ možnosti čtení díla. Nutno podotknout, že texty, které mapují *giallo* produkci, se odvíjí od toho, jaká *gialla* snímky autoři (ne)viděli. Mackenzie např. odůvodňuje svůj výběr filmů na základě toho, že vyšly na DVD v anglické, nebo jiné distribuci.⁴⁸

V knize *A New Guide to Italian Cinema*, se její autor Carlo Celli o *giallu* nezmiňuje vůbec. A to i přesto, že od 6. do 8. kapitoly analyzuje italský filmový boom a s ním spojenou komerční kinematografii⁴⁹. Stále zde převládá výčet jmen De Sica, Rossellini, Visconti, Antonioni, Fellini, Pasolini popřípadě Bertolucci, Ferreri a Scola. Z komerčních proudů se věnuje spaghetti westernu (více pouze o Leonovi), commedia all'italiana a poliziottesco (kapitola 8.). Celli v úvodu kapitol nastíní hlavní historické události, které se v Itálii za danou dekádu udály. Zaměřuje se především na politické změny a tzv. „olověná léta“⁵⁰. Z jeho přístupu lze tedy soudit, že rozhodnutí psát více o poliziottesco (a politickém filmu) pramení z širokého vhledu do historických událostí v úvodu kapitol. *Giallo* totiž oproti poliziottesco částečně postrádá politickou tematiku spojenou s fungováním výkonné moci a justice v Itálii. O commedia all'italiana Celli píše z důvodu velké výdělečnosti i přes fakt, že počátkem 70. let se snižovala návštěvnost italských kin, jelikož většina obyvatel apeninského poloostrova již vlastnila televizor⁵¹.

Francouzský filmový historik a kritik Pierre Sorlin ve svém díle *Italian National Cinema 1896–1996*, *giallo* úplně vynechává (stejně jako další komerční proudy). Ve 4. kapitole, která je zasvěcena 60. a 70. letům se dočteme mnohé o italském modernismu (opět Visconti, Antonioni, Pasolini atd.) a jeho dobové recepci, avšak z komerčních proudů se Sorlin zmiňuje pouze o commedia all'italiana, a letmo o spaghetti westernu (opět pouze a

⁴⁷ „...ale prosím Jane, vynech z toho psychoanalýzu!“ Replika jedné z hlavních postav ve snímku *Tutti i colori del buio* (*Všechny odstíny tmy*, Sergio Martino, 1972).

⁴⁸ „Především v důsledku omezené dostupnosti filmů prostě není možné zahrnout vše. Počátek nultých let představoval pro *giallo* druhý dech, kdy nezávislí distributoři jako Anchor Bay, Blue Underground a Raro Video vydali značné množství filmů. (...) Většina však není dostupná, nebo existují pouze v poničené, či zkomprimované (ořezané) podobě.“ Michael Mackenzie. *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. University of Glasgow, 2013, s. 30.

⁴⁹ Carlo Celli. *A New Guide to Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2007, s. 83-113.

⁵⁰ Více o olověných letech píšu v kapitole 2.5.

⁵¹ Carlo Celli. *A New Guide to Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2007, s. 116.

jen Sergio Leone) a peplum (které nazývá mytologickými eposy)⁵². Důvodem je nejspíš fakt, že spaghetti westernu se dostalo díky Leonemu světového renomé a společně s peplum se řadí mezi nejvýdělečnější proudy italské kinematografie daného období.

Marga Cottino-Jones nabízí ve své studii *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*⁵³ vyčerpávající vhled do zobrazování žen v italské kinematografii. Sedmdesátá léta rozebírá v kapitole *The Sexual Power Game and Its Impact on Women and Men in the Films of the 1970s (Sexuální a mocenská hra a její dopad na ženy a muže ve filmech 70. let)*, zde jsem očekával, že se Cottino-Jones zmíní o *giallu*, ve kterém najdeme kromě násilí páchaného na ženách i silné emancipované hrdinky. Cottino-Jones však analyzuje ženské postavy skrze filmy známých tvůrců. Například: *Zahrada Finzi-Continiů* (V. De Sica, 1970), *Rodinný portrét* (L. Visconti, 1974), *Dekameron* (P. P. Pasolini, 1971), *Konformista* (B. Bertolucci, 1970), *Zvláštní den* (E. Scola, 1977) až k filmům Liny Wertmüllerové a Liliany Cavaniové. Opět se nám tak dostává výkladu dějin italské kinematografie přes jména kanonických režisérů a režisérek.

Maggie Günsberg sice rozebírá genderové otázky⁵⁴ na poli komerčních proudů, jako jsou commedia all'italiana, peplum, horror, ale o *giallu* se zmiňuje pouze v jednom odstavci.⁵⁵ Je zarážející, že Günsbergová neuvádí příklady „žlutých“ filmů, když píše o „hrozbě pro mužství“⁵⁶. Právě v *giallu* bývá častým motivem vrahova běsnění sexuální frustrace, či impotence.

V *Dějínách filmu* od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella se *giallu* nejvíce přiblížíme v obsahu 20. kapitoly, kde se znovu přes jména De Sica, Pasolini, Bertolucci,

⁵² „Dvě série filmů se stávají nejcharakternějšími [myšleno pro konec 50. let a celá léta 60.] produkty mezinárodní spolupráce, historické, nebo mytologické eposy a spaghetti westerny. Kupodivu jsou tyto série nazývány „komerčními“. Pokud „komerční“ znamená film, který nepotěší intelektuály, tak není toto označení pro historické filmy a westerny vhodné. Byly totiž hojně navštěvovány napříč společenskou třídou. Jestli „komerční“ znamená neumělecký, tak označení je opět mimo, jelikož řada těchto filmů byla sofistikovaná. V těchto takzvaných filmových sériích nebyla žádná stejnorodost. (...) Pokusit se se analyzovat jejich témata a formu, abychom specifikovali, co je to „komerční“, by bylo zavádějící.“ Pierre Sorlin. *Italian National Cinema 1896-1996*. Routledge, 2001, s. 125.

⁵³ Marga Cottino-Jones. *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2010.

⁵⁴ Obsáhlým a svěžím způsobem, genderové otázky v *giallu* rozebírá Colette Balmain ve své disertační práci *Genre, Gender, Giallo: The Disturbed Dreams of Dario Argento* (2004).

⁵⁵ „(...) Italský horor byl rozdělen do dvou psychoanalytických fází. Pro období gotických hororů bývá charakteristický preoidipální masochismus a později, pro druhou převážně *giallo* (thriller) fázi je příznačný oidipovský sadismus.“ Maggie Günsberg. *Italian Cinema: Gender and Genre*. Palgrave Macmillan, 2005, s. 142.

⁵⁶ Tamtéž s. 142.

Olimi a Leone dostaneme k Mariu Bavovi⁵⁷. Překvapivě zde chybí⁵⁸ jakékoliv zmínky o Dariu Argentovi a jeho filmech, který bývá v přehledech o dějinách kinematografie zahrnut.

Z nevelkého počtu existujícího akademického materiálu, týkajícího se *gialla*, mají některé texty poměrně odmítavý tón k hlubším analýzám. Tito autoři, kteří „obcházejí“ *giallo*, mu obvykle věnují pouze několik krátkých, znevažujících slov a často nerozlišují mezi *giallem* a italským hororovým filmem⁵⁹. Peter Bondanella například odkazuje na to, co považuje za „špagetovou noční můru“ především z hlediska režisérské práce, jako je tvorba Pupa Avatiho, který po natočení filmů v raných fázích své kariéry natáčel *gialla* a spaghetti western a až později pokračoval v tom, co Bondanella považuje za jeho významnější díla. Podobně je Dario Argento vyzdvižen pouze za spolupráci s Bernardem Bertoluccim a Sergio Leonem na scénáři k filmu *Tenkrát na západě* (1968)⁶⁰.

Z velké části tedy platí, že odkazy na italské *giallo* a tvůrce a herce s ním spojené, jsou jakousi pouhou poznámkou pod čarou. Příklad Avatiho ukazuje jeho angažovanost v *giallu*, jako překážku na cestě k prestižnějším produkcím. Zatímco tvrzení, že Argentovy filmy mají „mnohem komplikovanější vizuální stránku“⁶¹, je odůvodněno tím, že jej Bondanella spojuje s prestižními filmaři, jako jsou Bertolucci a Leone. Bondanella uzavírá svůj krátký výstup o „špagetové noční můře“ tím, že znevažuje tyto filmy kvůli nedostatku „produkčních nákladů, které je řadí na úroveň B-filmů“⁶².

Takovýto elitářský přístup odhaluje jisté snobství, které Koven kritizuje⁶³ a chce, aby *giallo* (a jiné komerční proudy italské produkce) dostávaly stejnou míru pozornosti, kterou akademici věnují „kvalitní“ produkci. *La dolce morte* je první skutečně celistvou a

⁵⁷ „(...) Mario Bava uvedl nový erotismus, barokní výpravu a bizarní pohyby kamery do thrillerů s fantastickými prvky *Tři tváře strachu* (1963), *Sedm žen pro vraha* (1964). [chybný překlad, *Šest žen pro vraha*]“ Jak si později ukážeme snímek *Šest žen pro vraha* nemá žádné fantastické prvky. David Bordwell; Kristin Thompsonová. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2011, s. 468.

⁵⁸ Absenci režiséra autorům nevyčítám a informaci uvádím pro zajímavost.

⁵⁹ Překvapivě v kapitole *Italian Popular Film Genres* od Austina Fishera, najdeme *giallo* v podkapitole *Italian horror*, ale poliziottesco, nebo peplum definuje jako samostatné žánry a věnuje jim vlastní podkapitoly. Austin Fisher: *Italian Popular Film Genres*. In.: Frank Burke (ed.): *A Companion to Italian Cinema*. Wiley Blackwell Companions to National Cinemas, 2017, s. 250-266.

⁶⁰ Peter Bondanella *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Third Edition. New York and London: Continuum, 2008, s. 419.

⁶¹ Tamtéž s. 419-420.

⁶² Tamtéž s. 423-424.

⁶³ „Rozepisují se níže o problematice přístupů, které reprezentují kritici jako Bondanella, kteří opomíjí italské hororové filmy kvůli nedostatečně „solistickým scénářům“ (...) Zdá se, že Bondanella odbývá většinu italských hororů, kvůli jejich nízkým rozpočtům. Nejen že je tento přístup „elitářský“, ale navíc vytváří předsudky vůči těmto filmům.“ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 20.

akademickou knihou napsanou v angličtině, která se věnuje hlubší analýze *gialla*. Koven přesvědčivě argumentuje ve prospěch těchto filmů z pohledu „lidové“ (komerční) kinematografie, kdy valnou část diváctva těchto snímků představovali diváci z dělnické třídy. Tvrdí, že srovnávat díla Felliniho, či Antonioniho s *giallo* filmy je poněkud kontraproduktivní, protože *giallo* produkce nikdy neusilovala o vnik do artových kin⁶⁴.

Koven se vyhýbá rozdělování *giallo* snímků na „dobré“ a „špatné“, a obchází tak jeden z hlavních důvodů, které jsou příčinou nedostatku akademického zájmu o studium *gialla*; skutečnost, že jej filmoví kritici a historici považují za „nekvalitní“ a nehodné vážného studia, způsobuje poněkud jednolitý pohled na tento filmový proud (viz zejména str. 32–33)⁶⁵. Tento postoj nejlépe charakterizuje tvrzení Maitlanda McDonagha, že „s výjimkou filmů Daria Argenta a Maria Bavy, jsou často bizarní názvy *giallo* filmů to jediné zajímavé.“⁶⁶.

Primární vadou Kovenovy studie je jeho odmítnutí vidět *giallo* v něčem jiném, než v souvislosti se spojením s „grind house kinematografií“, kategorizuje je jako jednu entitu a nevytváří tak půdu pro střední cestu bádání. Koven tvrdí, že „(...) zásadní knihy [myšleno knihy vztahující se k dějinám kinematografie] vynechávají odkazy na nízkorozpočtové potažmo komerční filmy ve prospěch distingovaných autorských přístupů k moderní „vysoké kinematografii.“⁶⁷; nicméně tím, že pevně kategorizuje *giallo* jako „nizkou“ formu kinematografie, pouze prohlubuje problém tím, že stále zdůrazňuje rozdělení mezi *giallem* a tzv. „kvalitní“ kinematografií. V jistém smyslu je to poněkud rozporuplný a sebepoškozující postoj, zejména vzhledem k tomu, že varuje před tím, aby nebylo *giallo* bráno „příliš vážně“⁶⁸, a kritizuje autory (nejen z akademické sféry), kteří tak učinili a sám věnuje celou knihu studii těchto filmů.

To neznamená, že všechna *gialla* jsou nepochopená mistrovská díla. Převážná většina z nich byla primárně zamýšlena pro masové publikum, a ne proto, aby byla „brána vážně“ a rozpitvávána filmově vzdělaným diváctvem. To však jen dále potvrzuje obtížnou definici slova *giallo* a Kovenova interpretace tak spojuje *giallo* se specifickým typem publika a jeho myšlením. Je však třeba se ptát, kam zařadit filmy Daria Argenta, jehož *gialla*

⁶⁴ „(...) tento žánr nebyl nikdy určen pro artová kina, ale pro období amerických grind house kin.“ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 19.

⁶⁵ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006.

⁶⁶ Maitland McDonagh. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. New York: Citadel Press. 1994, s. 96.

⁶⁷ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 19.

⁶⁸ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 32.

patří k několika málo těm, kterým se dostalo akademické pozornosti (a skutečně téměř jakýkoli esej nebo článek věnovaný *giallu* cituje alespoň jeden jeho snímek). Marcia Landy ve své knize *Italian Film*, například neodkazuje přímo na pojem *giallo*, ale věnuje několik stránek analýze snímku Daria Argenta *Tmavě červená* (1975)⁶⁹. Tento postoj, že *giallo* nestojí za podrobnější analýzu se stává ještě problematičtější po výroku Michelangela Antonioniho v rozhovoru se Seymourem Chatmanem, že jeho film *Povolání: reportér* (1975)⁷⁰, je vlastně *giallo* naruby⁷¹. Obdobně pro Kovena a Needhama platí, že za první *giallo* považují *Posedlost* (1943)⁷² Luchina Viscontiho (ačkoli oba se shodují, že ustavujícím snímkem tohoto proudu je film Maria Bavy *Oko ďábla*, 1963).

Mary Woodová popisuje existenci *gialla* (nebo *giallo* prvků) na poli autorské kinematografie: „(...) v autorské kinematografii konvence *gialla* (...) byly využívány s velkou vizuální dovedností režiséry jako jsou Visconti, Antonioni a Rosi, kteří jejich prostřednictvím zkoumali a odkrývali mystéria italského způsobu života.“⁷³ Podle Woodové tyto tvůrci *giallo* konvence pozvedli, zatímco ti na „okraji“ to neudělali, avšak zůstává fakt, že *giallo* a jeho klíčové složky zjevně nejsou výlučně doménou „brakových“ filmařů, i když pro mnohé termín *giallo* má tendenci vyvolávat takovéto dojmy.

Jedna věc se jeví pro většinu odborných textů společná. „Kvalitu“ italské kinematografie historikové spojují s autorskou teorií. Woodová uvádí jména režisérů, jako nedílnou součást úspěšného italského filmu, neboť jeho identita slouží jako „součást balíčku pro získání investic a financování“⁷⁴, jakož i prostředek marketingu filmu pro diváky a kritiky. Proslulost jmen Fellini, Antonioni, Rossellini a jiných dokazuje, do jaké míry je totožnost italské „vysoké“ kinematografie spjatá s identitou režisérů.

Pro komerční kinematografii tento fenomén však neplatí. Až v současné době se nejvíce pozornosti dostává třem *giallo* režisérům, jsou to Dario Argento, Mario Bava a Lucio Fulci (všichni tři jsou předmětem alespoň jedné specializované knihy)⁷⁵.

Argento, který produkoval své filmy buď sám, nebo ve spojení se svým otcem a bratrem, vynaložil značné úsilí na to, aby vytvořil ze sebe obraz „vizionářského“ autora.

⁶⁹ Marcia Landy. *Italian Film*. Cambridge University Press. 2000, s. 356-358.

⁷⁰ Kameramanem filmu je Luciano Tovoli, který později začíná spolupracovat s Dariem Argentem.

⁷¹ S.B. Chatman. *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press. 1985, s. 16.

⁷² Snímek *Posedlost* je obecně považován za první neorealistický film.

⁷³ Mary Wood. *Italian Cinema*. Berg Publishers. Oxford. 2005, s. 111.

⁷⁴ Mary Wood. *Italian Cinema*. Berg Publishers. Oxford. 2005, s. 110.

⁷⁵ Například: *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, *Mario Bava: Destination Terror a Il terrorista dei generi, tutto il cinema di Lucio Fulci*.

Dále měl značnou kontrolu nad svou produkcí a obvykle své nápady sepisoval do vlastních scénářů. Většina ostatních *giallo* režisérů svěřovala scénáře scénáristům, kteří byli aktivní napříč žánrovými proudy⁷⁶. Ti tak zpravidla dokončili jeden projekt, a poté se přesunuli k dalšímu (během vzniku filmu hrálo důležitou roli dodržení natáčecí doby).⁷⁷

Argento se nachází na pomezí toho, co kritici v pramenech označují jako vysokou a nízkou kinematografii. Argento baví své diváky brakovými příběhy, které jsou plné explicitního násilí. Zároveň však jeho filmy obsahují dostatek intelektuální stimulace, aby byl kritiky nazýván autorem.

Mým cílem bylo ukázat, že tzv. autorské/artové filmy nejsou jedinými zdroji v italské kinematografii, které mají estetické hodnoty. Předsudky do značné míry zabránily tomu, aby se komerčním proudům italské kinematografie, jako je *giallo*, dostalo rovnocenné míry kritické pozornosti. Zároveň se některá *gialla*, též zaobírají problémy společenského významu, jako filmy Bertolucciho, Antonioniho, Pasoliniho a dalších.

Koven uvádí v platnost argument, že pouhým studiem „vysoké“ italské kinematografie ve skutečnosti ignorujeme majoritu italských filmů, které většina Italů sledovala⁷⁸. Proto považují analýzu *gialla* za užitečnou, neboť jako proud komerční kinematografie vytvořený pro požitkářství mas, reprezentuje vkus a návyky italské veřejnosti v sedmdesátých letech více, než „elitní“ filmy Felliniho, Olmiho či Viscontiho. Existuje tedy dostatečný důvod pro diskusi o *giallu* a jeho následnou kritickou reflexi.

Na závěr kapitoly dodám, že se v současnosti na komerční proudy kinematografie začíná brát větší ohled v novějších přehledových dílech o italské kinematografii. Například v publikaci statí a esejů z roku 2011 *Directory of World Cinema: Italy*, je italským proudům věnováno 94 stran z celkového počtu 294 (z toho 21 stran je o *giallu*). Přehled⁷⁹ je zde věnován 12 *giallo* filmům, a kromě tvorby známého tria (Argento, Bava, Fulci) je hojně zastoupen i

⁷⁶ „Momentálně vznikající projekty byly zpravidla hrazeny z finančních prostředků vysokých tržeb předchozích úspěšných snímků natočených pro dotyčnou společnost. Sériový natáčecí systém, často krátká doba vzniku filmu, okamžitý prodej produktu zahraničním distributorům a samotná distribuce byly z ekonomického hlediska základními předpoklady pro finanční úspěch komerčních snímků.“ Viz Jan Švábenický. *Typologie žánrové hybridizace v západoevropské kinematografii 60. – 80. let*. 25fps: články v on-line verzi. Dostupný na WWW <<http://25fps.cz/2007/typologie-zanrove-hybridizace-v-zapadoevropske-kinematografii-60-%E2%80%93-80-let/>>.

⁷⁷ Příkladem za všechny budiž Ernesto Gastaldi, který osciloval mezi *giallem*, spaghetti westernem, válečnými snímky, poliziottesco a dalšími proudy. Jeho povídka se navíc stala předlohou pro film Sergia Leoneho *Tenkrát v Americe* (1984).

⁷⁸ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 21.

⁷⁹ Louis Bayman. *Directory of World Cinema: Italy*. Intellect, 2011, s. 132–153.

Sergio Martino. Dále australská akademička Alexia Kannas⁸⁰ vydala letos knihu *Giallo!*⁸¹, ve které k *giallu* přistupuje z pohledu kulturních studií.

V následujících kapitolách se pokusím o objasnění a definici aspektů, prvků a vlivů tvořících *giallo* „filone“ v letech 1963–1982, které je možné sledovat napříč pomyslným filmovým proudem.

⁸⁰ V roce 2017 vydala knihu *Deep red* věnovanou okolnostem vzniku filmu *Tmavě červená* a jeho kulturnímu dopadu. (*Deep red*. Columbia University Press, New York, United States, 2017.)

⁸¹ *Giallo!: Genre, Modernity, and Detection in Italian Horror Cinema*. SUNY series: Horizons of Cinema, 2020.

2. Giallo jako hybridní proud

V této kapitole chci nejdříve objasnit používání slova *giallo*, poukázat na jeho hybriditu⁸² a vysvětlit, co chápu pod spojením *proud giallo*. Ukážu možné jiné vlivy než pouze ty literární, které působily na režiséry *gialla*. Zdůvodním výběr tří filmů pro analytickou část mého textu. Dále poskytnu důvody, které by mohly sloužit jako výchozí body pro další bádání a načrtnu historické události, které se udály v Itálii v mnou sledovaném období a jejichž okolnosti se promítly do **dezorientace**, odražené nejen v rozebíraných filmech ve třetí kapitole.

Když mluvíme o proudech jako je *poliziottesco* nebo *giallo*, je nutné podotknout, že je zavádějící pohlížet na tyto proudy jako na žánry ve smyslu tradičního hollywoodského použití slova⁸³. Podobně jako *film noir*, je nelze smysluplně definovat jako samostatné žánry. Jak dokládám níže, chápu je jako specificky italské proudy/cykly.

„Žánry nejsou tvořeny pouze filmy: zapadají do nich (a to stejnou měrou) specifické systémy očekávání a hypotéz, které si s sebou do kina přináší diváci, a které interagují se samotnými filmy během sledovacího procesu. Tyto systémy poskytují divákům způsoby rozpoznávání a porozumění.“⁸⁴ Steve Neal dodává, že tyto systémy kladou důležitost na to, co se děje na plátně a až prostřednictvím odpovědí na otázky proč (proč se jednotlivé události a činnosti dějí) a jak (jak se postavy chovají a oblékají) dochází u diváků k přiřazení díla k jednotlivým žánrům.

David Bordwell a Kristina Thompsonová se shodují, že klasifikace žánru je nepřesná, a že žánr jde snadněji rozpoznat než definovat⁸⁵. Pro účely mé práce o italském komerčním (populárním) filmu (vynechávám široce používaný termín „žánrová kinematografie“) je logické používat terminologii užívanou v Itálii k popisu proudů, jako je *giallo*. Gary Needham (stejně jako Mikel Koven) proto přejímá termín „*filone*“⁸⁶, který se používá v

⁸² „Klíč k objasnění obchodní logiky, které se připisuje využívání hybridity ve filmové produkci a v této souvislosti i propagaci filmu, spočívá v identifikaci příkazů a cílů, kterými se obecně řídí filmová produkce v konkrétním období, a které řídí výrobu jednotlivých typů filmů ve specifických momentech. Zjištěním způsobu, jak byl film navržen, tak, aby zajistil výdělek a od koho, vrhá světlo na rozhodující procesy, které vedly k uvedení daného obsahu a jeho zdrojů“ (Richard Nowell. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 27.)

⁸³ Žánr jako produkt hollywoodského studiového systému, vytyčeného přibližně lety 1920–1960.

⁸⁴ Steve Neale. *Questions of Genre*. *Screen*, 1991, č. 31, s. 46.

⁸⁵ „Žánry se sice mohou mísit, ale to neznamená, že mezi nimi nejsou rozdíly (...) I když nedokážeme jednoduše definovat žánr tak, aby byla definice platná na věky věků, zjišťujeme, že v každém období filmových dějin dokážou filmaři, recenzenti i diváci odlišit jeden druh filmu od jiného.“ David Bordwell; Kristin Thompsonová. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 432–433.

⁸⁶ Český doslovný překlad je proud (řeky) nebo žíla (rudná), směr (umělecký apod.).

Itálii k označení různých trendů a cyklů, které spojuje určité časové období a protínají je podobné tematické, stylistické a formální rysy.

„*Giallo* je tedy obtížné analyzovat jako žánr za předpokladu, že se budeme snažit uplatnit americkou (altmanovskou) žánrovou teorii. Vycházejme proto z téze, že *giallo* je soubor filmů, které se se brání generické definici. Italové využívají slovo „filone“, které se často používá k označení žánrů⁸⁷ a cyklů, stejně jako k proudům a trendům.“⁸⁸ Needham pokračuje připomínkou, že žánrová teorie je postavená na amerických filmových žánrech a uplatnitelnost teorie je tak omezená, protože jiné země potřebují pro svou kinematografii rozdílná vymezení.

Leger Grindon pracuje s označením cyklus, který považuje za více variabilní než žánr. „Cyklus je rozlišující a cílenější kategorií, je to série žánrových filmů produkovaných během omezeného časového období a spojených dominantním trendem v používání žánrových konvencí.“⁸⁹ Fluidnost je charakteristickým znakem (dominantním trendem) proudů v italské komerční kinematografii. Koven překládá slovo „filone“⁹⁰ jako „žilu“ nebo „pramen/potok“, a tím zdůrazňuje pojem fluidnosti v rámci italské komerční kinematografie.

„*Filone*“ v nás vyvolává obraz potoka nebo řeky s různými přítoky, z nichž každý reprezentuje individuální „*filone*“ (proud) a každý přítok tak protéká a ústí v různých místech. To znamená, že proud *giallo* filmů, stejně jako poliziottesco nebo gotický horor, může být volně provázán s filmy, které také obsahují poetiku spojenou s jinými proudy. Ve snímku *La morte accarezza a mezzanotte (Smrt konejší o půlnoci, Luciano Ercoli, 1972)* například jasně převažují postupy a prvky, které Koven považuje za nezbytné pro označení filmu jako *giallo*: zabiják v černých rukavicích, vysoký počet zavražděných osob, pronásledovaný očitý svědek, amatérský detektiv, ale závěrečný souboj na střeše jasně přebírá stříhové postupy ze spaghetti westernu (přestřelka a pěstní souboj). A naopak filmy vyvěrající v jiných „*filoni*“ používají *giallu* podobné postupy.

⁸⁷ „Každý žánr zobrazuje přetrvávající sociální problémy jako dramatické konflikty a každé opakování představuje příležitost pro imaginativní řešení těchto problémů z jiné perspektivy.“ (Leger Grindon. *Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History*. In.: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press 2012, s. 44.)

⁸⁸ Gary Needham *Playing with genre*. Kinoeye: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW <<http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>> [vyšlo nedat.: cit. 4. 3. 2020].

⁸⁹ Leger Grindon. *Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History*. In.: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press 2012, s. 44.).

⁹⁰ „Na druhou stranu termín „filone“ byl primárně používán v geologii (v souvislosti s nerostnými surovinami) nebo v geografii (jako proud řeky). Nicméně spíše, než v doslovném významu používám tento termín ve významu idiomatickém. Například jako ve frázi „sullo stesso filone“ (ve stejné tradici) nebo „seguire il filone“ (následovat tradici).“ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.5.

Richard Nowell rozděluje⁹¹ vznik a vývoj produkčního cyklu (proudu) do tří až čtyř fází. V první fázi se objeví modelový film, jehož příběhová struktura poslouží jako východisko pro další jemu podobné filmy. V případě *gialla* je to snímek *Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*, Mario Bava, 1964). Poté následuje druhá fáze, ve které producenti vyhodnotí možný potenciál nového modelu, bez ohledu na jeho komerční úspěch či neúspěch (již v tuto chvíli probíhá proces vývoje produkčního proudu). Ve třetí fázi se musí objevit hit⁹², který se liší od dobové komerčně úspěšné produkce. U *gialla* to je film Daria Argenta *Pták s kříšťálovým peřím* (1970). Dále se v mezifázi (někdy v témže roce, kdy měl premiéru „průkopnický trhák“⁹³) objeví filmy obsahově podobné komerčnímu hitu, což je v případě *gialla* zkompletovaná Argentova „animální“ trilogie⁹⁴.

V poslední čtvrté části se pak objeví větší množství podobných filmů. *Giallo* nastartoval rok 1971⁹⁵; *Lo strano vizio della Signora Wardh* (*Podivný zlovyk paní Wardh*, Sergio Martino), *La coda dello scorpione* (*Štíří osten*, Sergio Martino), *Un posto ideale per uccidere* (*Ideální místo k zabití*, Umberto Lenzi), *Una Lucertola con la pelle di donna* (*Ještěrka v ženské kůži*, Lucio Fulci), *La corta notte delle bambole di vetro* (*Krátká noc skleněných panenek*, Aldo Lado), *Una farfalla con le ali insanguinate* (*Motýl se zakrvácenými křídly*, Duccio Tessari), *L'Iguana dalla lingua di fuoco* (*Leguán s ohnivým jazykem*, Riccardo Freda), *Krvavá zátoka* (Mario Bava), *La tarantola dal ventre nero* (*Tarantule s černým břichem*, Paolo Cavara), *Giornata nera per l'ariete* (*Černý den pro berana*, Luigi Bazzoni), *L'uomo più velenoso del cobra* (*Muž jedovatější než kobra*, Bitto Albertini), všechny tyto filmy měly premiéru v daném roce a většinou v srpnu a na podzim.⁹⁶ Výrobní proces produkčního proudu se může opakovat, když se objeví nový hit, který přeruší komerčně neúspěšná léta, což se povedlo Dariu Argentovi filmem *Tmavě červená* v roce

⁹¹ Richard Nowell. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 46.

⁹² „Vznik cyklu je často podmíněn význačným hitem, prototypem, který je napodoben, zdokonalen nebo odolá těm, kteří ho následují. Žánry zažívají cykly jako důležité fáze svého vývoje. Cyklus představuje proměnné – často osvěžující – zpracování základních konfliktů žánru, v souvislosti s určitou dobou, místem a okolnostmi.“ Leger Grindon. *Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History*. In.: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press 2012, s. 44.

⁹³ Nowell uvádí termín *trailblazer*.

⁹⁴ *Pták s kříšťálovým peřím* (1970), *Devíticásá kočka* (1971), *Čtyři mouchy na šedém sametu* (1971). Mnoho *giall*, s premiérou v roce 1971, má ve svém názvu nějaké zvíře.

⁹⁵ V tomto roce mělo premiéru přes 30 *giall*. O rok později to bylo už přes 40 „žlutých“ filmů.

⁹⁶ Režiséři u uvedených snímků, natočili v letech 1970–1975 minimálně dvě *gialla*. Zároveň jsem uvedl snímky, které měly vliv na další tematickou a stylistickou podobu *gialla*.

1975⁹⁷, a na další rok tak vzbudil zájem diváků o *giallo*, jehož výroba však konstantě klesala pod náporům proudu *poliziottesco* (viz. kapitola 2.1).

⁹⁷ V roce 1974 vzniklo přibližně 13 *giall*. V roce 1975, po jarní premiéře filmu *Tmavě červená*, jich šlo do kin okolo 25.

2.1 Giallo filone/proud

Filone můžeme tedy chápat jako cyklus⁹⁸ filmů, ukotvených v konkrétním čase a spojených s italským produkčním systémem 60. a 70. let, která jsou považována za „zlatý věk“⁹⁹ italské filmové produkce. Vlivů na tento filmový boom je několik: expanse filmového průmyslu (modernizace studií v Cinecittá), všeobecný ekonomický růst v zemi¹⁰⁰, příznivá legislativa¹⁰¹ a snižující se konkurenceschopnost Hollywoodu¹⁰², to vše sehrálo svou roli v ustavení Itálie jako největšího filmového producenta v západní Evropě.

Nebyli to jen producenti, kteří měli zájem o výdělek na vzrůstající poptávce po nových filmech. Italský distribuční sektor byl rozdělen do tří kategorií: *prima visione* (premiérová kina v centrech velkých měst, často řetězce), *seconda visione* (malá kina na předměstích) a *terza visione*¹⁰³ (maloměstská a vesnická kina). Fragmentace a kontrola trhu tímto způsobem umožnila produkčním společnostem maximalizaci zisků, díky demografickému určení pro každý *filone* a následně cílit s velkou nabídkou rychle vytvořených nízkorozpočtových, ale výdělečných filmů. Například spaghetti western nebo peplum, byly tradičně populárnější na rolnickém jihu Itálie (okruh *terza visione*). Většina těchto filmů nebyla nabízena do *prima visione*, kde byly promítány „kvalitní“ filmy a kasovní trháky.¹⁰⁴

⁹⁸ Někteří anglicky píšící historikové užívají i spojení „*giallo cycle*“.

⁹⁹ „V produkčně vrcholném roce 1972, mělo premiéru 291 filmů. V roce 1955 to bylo 114 filmů.“ Pierre Sorlin. *Italian National Cinema 1896-1996*. Routledge, 2001, s. 124.

¹⁰⁰ Po masivní poválečné pomoci ze Spojených států, Itálie rychle obnovila své postavení významného hráče v globální ekonomice. V následujícím desetiletí se Itálie připojila k NATO (1949), Evropskému společenství uhlí a oceli (1951) a v roce 1958 vstoupila do Evropského hospodářského společenství.

¹⁰¹ Hlavním cílem zákona „Legge Corona“ přijatého v roce 1965, bylo dodání významné ekonomické podpory filmovému průmyslu a také podpora italské produkce (sleva na daně), návratnost ztrát a výhodné úvěry pro domácí filmaře. K podpoře italských kin byl vytvořen odstavec č. 13, tzv. institut povinného programování s povinností začlenit do programu italské filmy.

¹⁰² Mezi léty 1957 až 1966, americká filmová produkce poklesla z 378 filmů za rok na 168. V tomto stejném období italská produkce vzrostla ze 129 na 245 filmů za rok. V konečném důsledku ekonomické a kulturní podmínky konce 50. let představovaly ideální prostředí pro italský film, který se tak stal dominantní silou na domácím i světovém trhu. (UNESCO. *Statistics on Film and Cinema, 1955-1977*, 1981, s.31.)

¹⁰³ Více o divácích okruhu *terza visione* píše např. Donato Totaro zde: *The Sister of Ursula & the Terza Visione*. Offscreen: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW <https://offscreen.com/view/sister_of_ursula>.

¹⁰⁴ Jak ovšem poznamenává Christopher Wagstaff, výjimečnému proudu, kterému se podařilo obsadit na čas okruh *prima visione*, byl spaghetti western (hlavně díky filmům režisérů Leoneho a Corbucciho.). (C. Wagstaff. *A forkful of Westerns: industry, audiences and the Italian Western*. Routledge. 1992, s. 246.)

Faktem zůstává, že Itálie nemohla, i přes ekonomický rozkvět, jen tak začít konkurovat Hollywoodu. K překonání tohoto handicapu byly nastaveny koprodukce s evropskými zeměmi¹⁰⁵. Italští filmaři tak získali přístup k velkému množství vybavení, měli možnost natáčet v rozličných lokacích a filmy měly mezinárodní obsazení¹⁰⁶. Koprodukce¹⁰⁷ se rychle stala ústředním prostředkem financování a umožňovala distribuci¹⁰⁸ „*filoni*“ do většiny západních zemí a stala se dalším znakem hybridity proudů. Zatímco v roce 1950 bylo vyrobeno v koprodukci pouze dvanáct procent italských filmů, v roce 1966 tento počet vzrostl na padesát jedna procent¹⁰⁹.

Produkce hybridních filmů v Itálii nebyla pokusem o vytvoření náročných artových filmů. Jednalo se o promyšlenou kapitalistickou praxi, vykonstruovanou tak, aby každý film reagoval na současné trendy na filmovém trhu. Klíčem k tomuto procesu byla také exploatační nátura v propagaci filmů, nejvíce viditelná na filmových plakátech¹¹⁰.

Jednoduše řečeno, filmy byly levné na výrobu, byly pravidelně výdělečné, snadno se na ně sháněly finanční prostředky (prostřednictvím koprodukcí) a případné ztráty částečně zaplatil italský daňový poplatník. To jsou hlavní důvody vzniku tolika *filoni* (dále už

¹⁰⁵ „Z důvodu časté finanční i tvůrčí spolupráce mezi jednotlivými evropskými státy se v 60. letech upevnil koprodukční systém, v jehož smlouvách existovaly vzniklé projekty jako majetek všech zúčastněných zemí. Nároky plynuly zejména z výše finančního vkladu a vloženého tvůrčího potenciálu. Určujícím faktorem je počet zúčastněných umělců a techniků zastupující jednotlivou zemi. Koprodukce se týká hlavně čtyř západoevropských států: Itálie, Německo, Španělsko a Francie. Nejčastěji se setkáváme u filmů s italsko-španělskou koprodukcí, ve které vznikl nejvyšší počet produkcí různorodých specifických žánrů.“ Jan Švábenický. *Typologie žánrové hybridizace v západoevropské kinematografii 60. – 80. let*. 25fps: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://25fps.cz/2007/typologie-zanrove-hybridizace-v-zapadoevropske-kinematografii-60-%E2%80%93-80-let/>> [25. 7. 2007: cit. 20. 9. 2019]. A viz Miroslav Zupal: *Příčiny vzniku a rozvoje koprodukcí západoevropských kinematografií*. In: *Film a doba*, 1990, č. 6, s. 326-328.

¹⁰⁶ Díky koprodukcím a tehdy populárnímu postsynchronu, byly filmy distribuovány do zahraničí s anglickým dabingem.

¹⁰⁷ „Časté koprodukce se Španělskem a Německem probudily zájem tamních filmařů o *giallo*. Nejpatrněji se projevila tato náklonnost ve španělské kinematografii, kde vznikla krvavá a syrová verze italského protějšku, v hojně míře zobrazující sex a násilí a nezřídka se pohybující až na samé hranici černého humoru. (...) Vedle ryze tuzemské tvorby vznikaly v režii zdejších tvůrců také koprodukční projekty, většinou italsko-španělské. Pozornost tehdejší kritiky vzbudila zejména *giallo* trilogie jako projekt tří režisérů z roku 1971, kterou tvoří filmy *El ojo del huracán* (*Oko hurikánu*) José Maríi Forquého, *Marta* (*Marta*) José Antonia Nievese Condeho a *Fieras sin jaula* (*Bestie bez klece*) Juana Logara. Všechny uvedené snímky v sobě mísí rozmanité modely *gialla*, zároveň se také vytvářením komplikované zápletky a sofistikovaným budováním napětí hlásí k Hitchcockovým filmům, především pak k *Psycho*.“ Viz Jan Švábenický: *GIALLO / ITALSKÝ FILMOVÝ HYBRID*. *Cinepur* – články online. Dostupné na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=967>> [vyšlo 1.12.2005, citováno 22. 2. 2020].

¹⁰⁸ Například první *gialla* do USA distribuovala společnost American International Pictures (AIP).

¹⁰⁹ UNESCO. *Statistics on Film and Cinema, 1955-1977*, 1981.

¹¹⁰ Viz obrazová příloha.

používám pouze český ekvivalent **proud/y**). Totaro ve svém článku¹¹¹ chronologicky řadí vznik proudů takto (pro potřeby mého textu jsem seznam zkrátil):

- Peplum [1957–1964, skutečný rozmach tohoto proudu začíná po celosvětovém úspěchu *Bena Hura* (William Wyler, 1959)]
- Giallo (1963–1982)¹¹²
- Fumetti Neri (1965–1975)
- Eurospy [šedesátá léta, hlavním zdrojem inspirace se staly bondovky]
- Spaghetti western¹¹³ [1964–1978, startovacím filmem tohoto proudu byl snímek *Pro hrst dolarů* (Sergio Leone, 1964)]
- Gotický horor [1957–1977, startovacím filmem tohoto proudu byli *Upíři* (Ricardo Freda, Mario Bava)]
- Poliziottesco [1968–1978, rozmach začíná po italské premiéře filmu *Drsný Harry* (Don Siegel, 1971)]

Co rozlišuje filmy napříč těmito proudy jsou drobné odchylky v zápletkách, ve jménech postav¹¹⁴, v titulních názvech¹¹⁵. Rozdíly v používání násilí a podávání spektaklu.

¹¹¹ Donato Totaro. *A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone*. Offscreen: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/genealogy_filone> [listopad 2011.: cit. 4. 3. 2020].

¹¹² Totaro se chybně domnívá, že snímek *Oko ďábla* (který je považován za první *giallo*) měl premiéru v roce 1962. Ve skutečnosti jí měl o rok později. Za konec proudu *gialla* považuje rok 1982. Domnívám se, že si tento rok vybral kvůli snímku *Rozparovač z New Yorku* (Lucio Fulci), který je v některých pramenech o *giallu* zmiňován jako poslední „klasické“ *giallo*, nebo jako příklad přerodu *gialla* ve slasher.

¹¹³ Rychlost, jakou filmy v daném proudu vznikaly je i dnes fascinující. Například během vrcholu spaghetti westernu (1964-1967), měly v Itálii premiéru 2 až 3 westerny týdně.

¹¹⁴ Jména postav, se také staly cennými marketingovými nástroji pro ustavující se proudy. V názvech spaghetti westernů, anebo ve jménech jejich hlavních postav se můžeme nejčastěji setkat s trojicí jmen Sartana, Ringo a Django. Prvního *Djanga* (1966) s Franco Nerem v hlavní roli, režíroval Sergio Corbucci. Jelikož měl film úspěch, tak producenti využili této „značky“ a v následujících letech vzniklo 18 filmů, které měly společné s původním Djangem pouze jméno hlavní postavy (žádný už nереžiroval Corbucci a ani v nich nevystupoval Nero a dějově ani na sebe nenavazovaly). Značka *Django* zkrátka nabízela možnost potencionálního výdělku.

¹¹⁵ Názvy *giallo* filmů často obsahují názvy částí lidského těla (nejvíce odkazují na zrakové ústrojí), živočichů (ještěrky, motýli, mouchy, pavouci, štíři a kočky). V neposlední řadě obsahují číslovky, barvy nebo končí otázkou. Například *Čtyři mouchy na šedém sametu* (1971), *La dama rossa uccide sette volte/Červená dáma zabíjí sedmkrát* (1972), *Chi l'ha vista morire?/Kdo ji viděl zemřít?* (1972). Existuje generátor náhodných, neexistujících názvů *giallo* filmů, který přesně vystihuje jejich symboličnost. Dostupný na WWW: <<http://www.braineater.com/misc/giallo.html>>.

Co je však spojuje je volba herců¹¹⁶ a volba hudby¹¹⁷. Vznik každého dalšího proudu je podmíněn touhou využít nových trendů na konkurenčním trhu. Pokud si konkrétní film vedl dobře v celkových tržbách, do jednoho roku bylo mnoho Italů svědky více verzí tohoto filmu¹¹⁸ a mnoho z nich bylo často prodáváno jako přímé pokračování¹¹⁹.

I když opakování se motivů a témat je samo o sobě klíčové pro vznik žánru, tak poměrně módní a redundantní povaha proudů a jejich krátká životnost, jim zabraňovala v přerodu v žánry, tak jak je chápeme v hollywoodské produkci (muzikál, gangsterský film nebo western).

Bondanella píše: „Existence těchto početných, rychle vyrobených napodobenin jednoho a často excelentního a průkopnického filmu (...) je charakteristickým znakem italské kinematografie. Je to výsledek konkrétní ekonomické situace, který reflektuje pokusy chamtivých producentů sklízet snadné a rychlé zisky bez větších finančních rizik.“¹²⁰

Celkovou charakteristiku proudů shrnuje Totaro takto:

1. „Proudy lze chápat ve svém jádru jako širší a variabilnější pojem než žánr
2. Proudům porozumíme spíše jako tradici nebo vzorcům filmového vyprávění než žánru
3. Proud se dá také chápat jako součást širšího žánru (jako je horor nebo krimi), nebo jednoduše jako proud s vlastními „přítoky“

¹¹⁶ Hybriditu proudů nevidím pouze v jejich vzájemném míšení, ale i v obsazování herců z celé Evropy, potažmo světa. V *giallu* se nejčastěji setkáváme s herečkami Barbarou Bouchet (česko-německé kořeny), Edwige Fenech (francouzsko-alžírské kořeny), Nieves Navarro (Španělka), Anitou Strindberg (Švédka), Marisou Mell (Rakušanka), Suzy Kendall (Britka), Florindou Bolkan (Brazilka). Z herců jsou to například Francouzi Jean-Louis Trintignant a Jean Sorel, dále George Hilton (Uruguayec), Alberto de Mendoza (Argentínek), Tomas Milian (Kubánek) a Ivan Rassimov (srbsko-italské kořeny). Najdeme v nich ale i italské dobové hvězdy Marcella Mastroianniho nebo Ginu Lollobrigidu.

¹¹⁷ Napříč jednotlivými proudy byli stejně eklektičtí (jako režiséři) skladatelé filmové hudby. Riz Ortolani, Bruno Nicolai, Stelvio Cipriani, Giorgjo Gaslini, skladatelka Nora Orlandi a v neposlední řadě Ennio Morricone.

¹¹⁸ Jak poznamenává Totaro, po komerčním úspěchu snímku *Flashdance* (1983) natáčí Fulci *giallo Smrtící spona*, které je situováno do taneční školy. Donato Totaro. *A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone*. Offscreen: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/genealogy_filone>.

¹¹⁹ Z dnešního pohledu skutečně nestoudně působí parazitování na některých amerických titulech. *Noc oživlých mrtvol* byla v Itálii distribuována pod názvem *Zombi*. Lucio Fulci v roce 1979 natáčí film, který do italských kin jde pod názvem *Zombi 2* (ačkoliv s původním filmem G.A. Romera má společnou pouze zombie tematiku). Vrcholem těchto snah přilákat diváky do kin na základě názvu úspěšného filmu, je sci-fi *Alien 2* (Ciro Ippolito), které má premiéru pouze rok po snímku *Vetřelec* (1979) a šest let před skutečným pokračováním *Vetřelci*.

¹²⁰ Peter Bondanella *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Third Edition. New York and London: Continuum, 2008, s. 161.

Jaké jsou výhody proudu oproti žánru? Vzhledem k tomu, že proud je méně výrazný než žánr, umožňuje větší rozptyl a odchylku, a umožňuje tak lépe zohlednit jednotlivosti italského filmového průmyslu a jeho místních vlivů, kterými jsou:

1. To, co Dimitris Eleftheriotis nazývá „transkulturním a nadnárodním porozuměním národní kinematografie“¹²¹
2. Kultura diváctva okruhu „*terza visione*“
3. Obecněji řečeno, nestálý filmový průmysl, kde byly filmy rychle sestavovány, aby využily změn v aktuálních trendech

(...) Jako vtípnou poznámku [tehdy k aktuální situaci v italské produkční praxi], režisér Loris Cozzi řekl, že když popisujete producentovi scénář, nezeptá se: „Jaký je váš film?“ ale „Jakému filmu, je váš film podobný?“¹²² (...) Naštěstí pro nezasevěné, existují tisíce skvělých (a méně skvělých) filmů řadících se mezi proudy, které můžeme znovu a znovu objevovat; a z historického hlediska musí být Itálie uznána, po boku Spojených států, jako jeden z největších producentů v poválečné komerční kinematografii.¹²³

Každý nový film proudu byl tedy podobný původnímu, aby využil úspěchu¹²⁴ svého předchůdce, ale natolik odlišný, aby byl úspěšný sám o sobě a v tomto procesu vznikly stovky filmů ve stejném stylu. Výsledkem není pouze pocit nadbytku, ale často překvapivá kombinace intertextuality a originality, což je faktor, který činí úkol klasifikovat je jako samostatné „žánry“ velmi obtížným. Zatímco žánrové klasifikace, obvykle používané k analýze žánrové kinematografie, využívají Altmana a spoléhají na „jasné, stabilní identity a hranice“¹²⁵, italské proudy jsou charakteristické svou nestabilitou, často kombinující a znovu představující témata a vizuální reference jiných proudů¹²⁶. Přesto, že mnoho filmů jsou nevýznamné kopie s několika „barokními ozdobami“, tak v každém proudu najdeme příklad sofistikované směsi napodobeniny, pastiše, parodie, dekonstrukce a pokusu o reinterpretaci.

¹²¹ Dimitris Eleftheriotis. *Genre Criticism and the Spaghetti Western*. New York. Continuum, 2001, s.14.

¹²² Zde si nelze nezpomenout na hollywoodskou producentskou praxi 80. a 90. let, zachycenou ve filmu Roberta Altmana *Hráč* (1992).

¹²³ Donato Totaro. *A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone*. Offscreen: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/genealogy_filone> [listopad 2011.: cit. 4. 3. 2020].

¹²⁴ „Filmové žánry se navzájem požívají a důsledně začleňují nové prvky. Filmaři kombinují a porovnávají vlastnosti úspěšných filmů v různých žánrech, aby vytvořili další hit.“ Leger Grindon. *Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History*. In.: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press 2012, s. 53.).

¹²⁵ Rick Altman. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999, s. 16.

¹²⁶ Pro konkrétní příklady viz Donato Totaro. *A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone*. Offscreen: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/genealogy_filone>.

2.2 *Giallo* a jeho původ

Clint Cage (CineFix): „Zeptám se vás na rovinu, jak definujete *giallo* film, co takové *giallo* musí obsahovat?“

Hélène Cattet a Bruno Forzani: „Ty jo no...Jo no definovat *giallo* je velmi, velmi těžké.“¹²⁷

„V roce 1929 vydalo milánské vydavatelství *Mondadori* řadu knih ve žlutých přebalech, žlutá barva posloužila jako trademark k rozsáhlé kampani na propagaci mysteriózních příběhů plných tajemství a napínavého odhalování. (...) Velká obliba těchto románů¹²⁸ u mas si získala své přívlastek, tedy *giallo* (italsky žlutý).“¹²⁹

Tímto nebo podobným odstavcem začíná každý text věnovaný *giallu*. Tato podkapitola bude tudíž také ovlivněna článkem, který Gary Needham nazval „*Hraní si s žánrem – úvod do italského gialla*“¹³⁰. Needham se ve své stati snaží spíše navrhnout různé způsoby čtení *gialla* a cesty bádání než *giallo* přesně definovat. Needham končí svou studii proklamací, že *giallo* je obtížné určit, doufám tedy, že tato kapitola poslouží jako odrazový můstek a klíč k širšímu porozumění a otevření pro další diskusi. Dále se pokusím shrnout východiska, podklady a myšlenky, které mě vedly k výběrům tří filmů pro analytickou část mé práce.

Jak zdůrazňuje Needham, slovo *giallo* se poprvé užívá v kontextu série „žlutých“ románů¹³¹, publikovaných¹³² v pozdních dvacátých letech milánským nakladatelstvím

¹²⁷ Z rozhovoru s Hélène Cattet a Bruno Forzanim vedený Clintem Cagem dne 21.9.2018. Dostupný na WWW: <<https://youtu.be/JYyMuWhQNno>>.

¹²⁸ Podobně jako u nás slangové výrazy šestákový román, rodokaps, či cliftonky.

¹²⁹ Gary Needham *Playing with genre*. Kinoeye: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>> [vyšlo nedat.: cit. 4. 3. 2020].

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Viz obrazová příloha.

¹³² Důkazem, že byl italský knižní trh skutečně přehlčen těmito žlutými výtisky je film *Giallo* (Mario Camerini, 1933), kde hlavní hrdinka je horlivou čtenářkou těchto mysteriózních knih. Film byl natočený podle divadelní hry Edgara Wallace *The Man Who Changed His Name* (*Muž, který si změnil jméno*). Paradoxně hrdinka ve filmu *Oko ďábla* (1963), který je považovaný za první skutečné filmové *giallo*, je také horlivou čtenářkou těchto románů.

*Mondadori*¹³³ a tvořených převážně překlady detektivních¹³⁴ příběhů od autorů jako jsou Agatha Christie, Dorothy Sayers, Edgar Wallace¹³⁵ či Arthur Conan Doyle, ale zahrnujících také fantaskní novely v podání Edgara Allena Poea. *Giallo* v italském slova smyslu je velmi širokým pojmem. Needham zmiňuje Umberta Eca a jeho *Jméno růže*¹³⁶, jako příklad toho, kam se až *giallo* může vyvíjet. Tím dokládá, že v Itálii¹³⁷ může být jakýkoli detektivní a mysteriózní příběh (literární, filmový) označený jako *giallo* (konec konců i obsáhlá kniha Di Claudia *Il cinema north by northwest* ukazuje, že italskému čtenáři je nutné do detailu vysvětlit o jakém to *giallu* hovoříme¹³⁸). Na rozdíl od detektivky, však kinematografické *giallo* porušuje konstantně téměř každé pravidlo z tzv. Desatera pátera Knoxe¹³⁹, které bylo součástí detektivních příběhů nazývaných *gialla*. Dochází tak k reorganizaci syžetu, která způsobuje **dezorientaci** při rekonstrukci fabule.

S tím, že *giallo* staví na tradici klasických detektivek jsem se setkal v každém, pro mě dostupném, textu o *giallu*. Při zhlédnutí více než 50 *giallo* filmů, musím zmínit několik rozdílů, které způsobují odklon od tak zprofanovaných žlutých knižních předloh a nabízejí tak jiný pohled na možný původ *gialla*.

Hrdina nebo hrdinka filmového proudu *gialla* je v neustálém nebezpečí, na rozdíl od detektivů z klasických detektivek, kteří byli imunizováni – nic se jim nemohlo stát. Situace se ve filmovém *giallu* obrátila – všechno je možné a protagonista riskuje vše co má. Například hlavní postava ve snímku *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru*, Sam Dalmas, rozhodně není Hercule Poirot. Nic mu není jasného (stejně jako divákům), neustále nachází stopy, které nikam nevedou. To je velký rozdíl od klasické detektivky, kde čtenář ví, že má

¹³³ První knihou žluté edice *Mondadori*, byl román amerického spisovatele S. S. Van Dine *La strana morte del signor Benson/The Benson Murder Case*. (Danny Shipka. *Perverse Titillation*. McFarland. 2011, s. 71.)

¹³⁴ V angličtině se setkáme s pojmem „whodunit“ český doslovný překlad je "kdo to udělal" a jedná se o druh detektivního příběhu.

¹³⁵ V Německu byly počátkem 60. let divácky úspěšné filmové adaptace podle Edgara Wallace, režirované Alfredem Vohrerem, nebo Haraldem Reinlem. Jejich filmy, označované jako *krimi*, mají díky přehnaně stylizovaným záhadám velmi blízko k filmům *giallo*. V Itálii podle Wallace vznikla pouze tato *gialla*: *Doppia faccia/Dvoji tvář* (1969), *Solange: Teror v dívčí škole* (1972), *Sedm krvavých orchidejí* (1972). Všechna v koprodukcí se Západním Německem.

¹³⁶ Poprvé vydáno v roce 1984.

¹³⁷ Na konci 30. let bylo vydávání těchto románů pozastaveno na popud fašistické vlády. Romány přesto nepřestaly vznikat a jejich italská autoři je ilegálně publikovali pod anglickými pseudonymy. Koncem 40. let se *gialla* stala opět populární četbou u většiny Italů.

¹³⁸ *Gialla* citovaná v mé práci, by italský čtenář chápal jako *giallo all'italiana* (*giallo* na italský způsob).

¹³⁹ Viz: <https://www.writingclasses.com/toolbox/tips-masters/ronald-knox-10-commandments-of-detective-fiction>

k dispozici stejné informace jako detektiv, který je zároveň spolehlivým vypravěčem.¹⁴⁰ *Giallo* staví na nejasných a klamavých narativních informacích, spíše než na faktických stopách vedoucích k logickému vyústění. *Giallo* vyžaduje, aby člověk kladl pozornost směrem k násilným scénám¹⁴¹ (ve kterých je často klíč k rozuzlení motivu vražd), jinými slovy v *giallu* rozvíjí příběh řetězec vražd, nikoliv detekční schopnosti hlavní postavy. Hrdinu pohání prvotní zvědavost a následný boj o holé přežití. Fakt, že jen zlomek *giall* je podle knižních předloh z 20. a 30. let, opomíjí snad každý badatel.

Hlavní postava tedy není jen vystavena neustálému nebezpečí, ze kterého se musí dostat, ale její zvědavost ji nutí vkročit do neznáma, do světa, který jí byl ještě před chvílí uzamčen, a který přesahuje logiku a řád každodenního života. Hrdina v *giallu* bere vyřešení záhady jako svou misi, která je většinou započata ve chvíli, kdy se stává svědkem nevšední události. Dále ho vede už jen jeho zvědavost a fantazie. Toto považuji za ústřední linku všech filmů označovaných v odborných pramenech jako *giallo*. Dalším prvkem jsou erotické scény¹⁴², které ale mají spíše odvádět naši pozornost a často nesouvisí s hlavní linií příběhu¹⁴³. *Giallo* je *giallem* ve chvíli, kdy poskytne divákovi dostatek nespolehlivých informací o fabuli a odpírá mu logické uvažování, které vede k jeho **dezorientaci**.

¹⁴⁰ Výraznějším příkladem nespolehlivého vypravěče je hrdinka Jane Harrison (Edwige Fenech) v *Tutti i colori del buio* (*Všechny odstíny tmy*, 1972), která připomíná spíše Miu Farrow ve snímku *Rosemary má děťátko* (Roman Polanski, 1968), stejně jako ona se ocitá ve středu ďábelského spiknutí, ve kterém nedokáže věřit ani své vlastní mysli a nedokáže ani rozlišovat mezi dobrem a zlem. To je něco nepřípustného pro detektivy typu Sherlock Holmes, kteří jsou jasně na straně zákona a pořádku.

¹⁴¹ Mistrovský kousek se povedl Dariu Argentovi ve filmu *Tmavě červená* (1975) kde divák, pokud je pozorný, zjistí identitu vraha hned při první vraždě.

¹⁴² „(...) filmy byly konstruovány tak, aby divákům nabídly širokou škálu vzrušení a příběh byl v podstatě pouze záminkou na kterou šlo zavěsit co nejvíce vzrušujících okamžiků.“ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.32.

¹⁴³ Fakt, že *giallo* staví na směsi násilí a erotiky, je nám většinou jasný už z názvů filmů. Například *Ragazza tutta nuda assassinata nel parco/Zcela nahá dívka zavražděná v parku* (Alfonso Brescia, 1972), *I Corpi presentano tracce di violenza carnale/Na tělech jsou viditelné stopy hrubého násilí* (Sergio Martino, 1973).

2.3 Další možné vlivy

V dostupných studiích týkajících se přímo *gialla* jsem nenalezl zmínky o souvislosti s „*fumetti neri*“¹⁴⁴, jejich vliv na *giallo* je tedy ještě zapotřebí probádat, protože jak poznamenává Louis Paul: „(...) popularita těchto komiksů zapříčinila, že se staly pro některé režiséry zdrojem inspirace, kterou čerpali ze sadistických, sexuálních a násilných kreseb.“¹⁴⁵ (osobně mi připadá viditelnější vliv těchto komiksů na filmové *giallo*, než vliv klasické detektivky). *Fumetto nero* podobně jako *giallo*, se vyhýbá noření se do nadpřirozených témat a raději využívá děsů moderní doby, které zasazuje do realistického světa, kde se lidé na první pohled střetávají „pouze“ s každodenními starostmi.

Proud *giallo* i přesto, že si zakládá na reálně působícím světě, tak přebírá něco ze struktur hororu, konkrétně z proudu gotického hororu. Louis Paul u snímku *Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*, 1964) píše, že premiéra tohoto filmu „signalizovala blízký konec (...) italského gotického hororu.“¹⁴⁶ Vrah v *giallo* vypadá jako nadpřirozená entita, která je zdánlivě schopná být na více místech současně a zároveň mizet jako pára nad hrncem. Vrahova přítomnost je často doprovázena atmosférickými prvky, jako jsou bouřka¹⁴⁷, nebo mlha¹⁴⁸. Vrazi a vražedkyně jsou tak vykresleni jako nezastavitelné síly zla. Důvodem je navázání na proud italského gotického hororu a také dřívější italské označení pro sériového vraha „*il mostro*“¹⁴⁹.

Americký filozof Noël Carroll tvrdí, že žánr hororu vyžaduje přítomnost monstra a nemyslí to metaforicky, ale doslova: „V hororových dílech lidé považují monstra za narušitele přirozeného řádu (...) monstrum označuje jakoukoli bytost, která podle současné vědy nemůže existovat.“¹⁵⁰ Carroll uvádí příklady tradičních monster Dracula, doktor Jekyll a pan Hyde, monstrum dr. Frankensteina atd., jedná se tedy o nadpřirozené bytosti, a ne o

¹⁴⁴ Příklady některých komiksů: *Diabolik*, *Kriminal*, *Killing*, *Infernal*, *Sadik*, *Satanik*. Režiséři Bava a Lenzi kromě *giallo* natočili i filmy inspirované těmito komiksy. Viz obrazová příloha.

¹⁴⁵ Louis Paul. *Italian Horror Film Director*. McFarland & Company Inc., Jefferson. 2005, s. 24.

¹⁴⁶ Louis Paul. *Italian Horror Film Director*. McFarland & Company Inc., Jefferson. 2005, s. 38.

¹⁴⁷ Vrahova přítomnost je doprovázena právě deštěm a bouřkou v *Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*).

¹⁴⁸ Mlha doprovází vraha například ve filmu *I corpi presentano tracce di violenza carnale/Torzo* (S. Martino, 1973).

¹⁴⁹ Dnes zapomenutý hybrid na pomezí *gialla* a gotického hororu nese název *Il mostro di Venezia/Benátské monstrum* (Dino Tavella, 1965). Film je dalším dokladem o postupném konci gotického proudu a nástupu *gialla*.

¹⁵⁰ Noël Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York, 1990, s. 16 a 27.

lidi konající příšerné činy. Carroll také zdůrazňuje, že monstra budí vizuální odpor. *Il mostro*¹⁵¹ z proudu *gialla* je pravým opakem. Vrah nebo vražedkyně jsou většinou atraktivního vzhledu a k tomu pochází z vyšších společenských kruhů. Na první pohled tedy nemají žádný důvod provádět zruďné činy, jako outsideri nebo kreatury na okraji společnosti. Dalším znakem *gialla* je fakt, že svědkem vraždy a následnou obětí paranoi můžete být v každém (nejen) městském zákoutí. Zabiják však není to, co v nás vzbuzuje strach či nechutenství (jako je tomu v hororu). Co je děsivého a nechutného je provedení násilných činů, kterých se postavy a diváci stávají svědky. Hrůzu nebo znechucení v nás tedy vyvolávají sadistické scény¹⁵², které často trvají nepřiměřeně dlouho. V tomto ohledu *giallo* čerpá z odkazu francouzského divadla hrůzy Grand Guignol¹⁵³.

„Ale toto není obyčejné divadlo, to je divadlo *Grand-Guignol*: prostitutka je uvězněna v ložnici s psychopatickým vrahem [...] doktor nahrazuje lék jedem a injekcí ho vstříkne do nic netušícího pacienta [...] Otec uškrtí svého syna [...] Ženská tvář, z které jde kouř, taje pod nánosem vitriolu [...] Muž si amputuje svou vlastní ruku sekerou [...] žena je stažena z kůže za živa, zatímco sleduje sexuální extázi jiné ženy [...] publikum začíná ztrácet vědomí, zatímco se ho zoufalý lékař pokouší oživit [...] Na naše nevinné diváky jdou mdloby. Jsou morálně pobouřeni a přesto nadšeni, když provinile sdílí ohromení z divadla. Za zvuků násilného sexu vycházejícího z nejtemnějších koutů ulice, se diváci připojují k lidem zvracejícím v boční uličce...

To je senzacechtivý mýtus o Grand-Guignol, extrémní a jedinečná směs děsivé a erotické, názorné a morálně pochybné ódy na krev, sperma a pot.“¹⁵⁴

Tato sumarizace génia loci divadla Grand Guignol, nám slouží i jako charakteristika proudu *gialla*. Autoři divadelních her v Grand Guignol, si podobně jako režiséři *giallo* filmů, kladli za cíl každou další scénou vraždy, mučení a dalších drastických obrazů šokovat¹⁵⁵ a neustále překvapovat diváky novými způsoby naturalistického provedení těch nejhorších činů. Dalším důvodem, proč zmiňují spojitost¹⁵⁶ francouzského divadla hrůzy s *giallem* je

¹⁵¹ Důkladným rozbořením monstra a identity vraha v *giallu* se zabývá Mikel Koven v *La dolce morte*, na stranách 97-109.

¹⁵² Více o pasážích v *giallu*, které mají dramatický účinek píše Mikel Koven tamtéž, na stranách 123-138.

¹⁵³ Více se o historii divadla, které fungovalo v letech 1897 – 1962 a jeho divadelních hrách dočtete na WWW: <<http://www.grandguignol.com/history.htm>>.

¹⁵⁴ Richard J. Hand, Michael Wilson. *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press. 2002, s.3.

¹⁵⁵ Viz obrazová příloha.

¹⁵⁶ Vliv divadla Grand Guignol na *giallo* nabízí další cestu bádání, jelikož v této souvislosti jsem překvapivě narazil pouze na jednu studii přímo spojující *giallo* a Grand Guignol. Polská filmová vědkyně Ewa Partyka

ten, že zločinů v Grand Guignol se dopouštěli lidé, a ne nadpřirozená monstra. Zároveň zručnosti, které prezentovali členové divadla Grand Guignol, byly situovány do tehdejší moderní doby (stejně jako vraždy v *giallu*).

Louis Paul píše, že děs v Grand Guignol nepocházel z nadpřirozena ale z průzkumu moderního města: „Čeho Grand Guignol využívalo, nebyl obraz dávných strachů z příšer, ale více šokující „pravda“ z dobové Paříže.“¹⁵⁷ Děs a hrůza Grand Guignolu tedy spočívala v tom, že kdokoli, koho míváte na ulici, může být vrahem.

„Pro diváky „lidových kin“¹⁵⁸ (okruh *terza visione*) bylo filmové vyprávění spíše až druhořadou kategorií (...) Po formální stránce musel film umožňovat nenáročný sledování příběhu. Lidové kino mělo tendenci fungovat jako atrakce – a tak přitahovalo diváky na spektakly násilí, sexu a krvavých výjevů.“¹⁵⁹

Během existence proudu *gialla* je viditelné, jak se režiséři (hlavně rivalita¹⁶⁰ mezi Fulcim a Argentem) každým dalším filmem snažili vymyslet originální a doposud neviděné způsoby vraždění, umírání a mučení. V tomto bodě dodávám, že film *Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*), jsem si vybral k analýze proto, že kromě „typické“ vizuální *giallo* stylizace (o které píšu v analytické části), obsahuje i rozličné způsoby vraždění, které jsou variovány napříč celým proudem *giallo*. Koven se nebojí tyto části filmů, které fungují samy o sobě jako filmová atrakce, přirovnat k hudebním číslům v muzikálech.¹⁶¹

Syžet v *giallu* bývá rozdělen na dvě dějové linie: milostnou zápletku a pátrání po vrahovi. Obě linky se nejdříve rozvíjí konvenčně, avšak režiséři *gialla* používají prostředky, které neoformalisté spojují s uměleckou narací. Skrze dominantu (princip dezorientace) lze vysledovat nadměrné používání elips, nahodilosti, flashbacků a snových/opojných (epizodických) sekvencí, které rozbíjejí klasickou výstavbu děje a dynamické vtahy mezi jednotlivými složkami tak způsobují **dezorientaci** u diváka. Přesto vyprávění v *giallu* vždy míří k finálnímu objasnění záhady, ale intelektuální rozkrytí mystéria, na základě

přispěla v této souvislosti svou statí *The Influence of the Grand-Guignol on the Chiaroscuro and Giallo Horror Movies of Mario Bava*. Dostupné ve sborníku Justyna Stepień (ed.): *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*, Cambridge Scholars Publishing 2014, a v krátké zmínce v obsáhlé knize věnované Mariu Bavovi; Tim Lucas. *Mario Bava: All the Colors of the Dark*. © Tim Lucas, 2007. s. 565.

¹⁵⁷ Louis Paul. *Italian Horror Film Director*. McFarland & Company Inc., Jefferson. 2005, s. 83.

¹⁵⁸ Mikel Koven přichází s pojmem „vernacular cinema“, prostřednictvím kterého charakterizuje návyky a kulturu diváků italských filmových proudů. Více v Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.28-41.

¹⁵⁹ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.38.

¹⁶⁰ „Nevím proč mě nenávidí, může mě ignorovat, ale on na mě veřejně útočí.“ Fulciho komentář k Argentovi. Zdroj: *All the Colors of Giallo (Všechny odstíny gialla*, Federico Caddeo, 2019).

¹⁶¹ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.127.

racionálního vysvětlení je potlačováno přes zdůrazňování násilných pasáží. Na druhou stranu se *giallo* vrací zpět ke svým literárním kořenům, kdy vysvětlí něco dříve nevysvětlitelného. Naproti tomu hororový příběh si klade za cíl potvrdit existenci něčeho neznámého a neuvěřitelného.

Koven píše: „Když mluvíme o *giallu* tak nás napadne, že vyprávění je závislé na literárním modelu detektivky, ale snímky zde zmiňované je nutné prožít jako hororové filmy.“¹⁶²

¹⁶² Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.127.

2.4 Svědek světák

Za nutné považují zmínit se krátce o „typickém“ hlavním hrdinovi a hrdince *gialla*, protože pro rozbor narace je důležité určit, jakou funkci postavy plní a v jakém rozsahu nám předávají informace o fabuli.

U většiny mužských postav se prototypem stal fotograf Thomas¹⁶³, ze snímku Michelangela Antonioniho *Zvětšenina*¹⁶⁴ (1966). Většinou se tedy jedná o zhýralého umělce (fotograf¹⁶⁵, malíř¹⁶⁶, hudebník¹⁶⁷, spisovatel¹⁶⁸), s duší flanéra¹⁶⁹, který je hmotně zajištěn a pohybuje se ve vyšších společenských kruzích¹⁷⁰. Je také často představován jako cizinec (turista) v některé z italských, nebo světových metropolí. Pokud není umělcem tak převažují novináři¹⁷¹, učitelé¹⁷², lékaři¹⁷³, či lidé v nějaké vedoucí pozici¹⁷⁴.

Naproti tomu u ženských postav si povšimneme, že jejich prototypem se stala Rosemary Woodhouse, ze snímku *Rosemary má děťátko* (Roman Polanski, 1968). Především kvůli tomu, že se ženy v *giallech* stávají obětmi spiknutí¹⁷⁵, manipulace¹⁷⁶ a zneužívání¹⁷⁷. Co se týče profesí tak je tomu podobně jako u mužů, ale dominují

¹⁶³ Dario Argento toho využil pro svůj snímek *Tmavě červená*, kde do hlavní role obsadil právě představitele Thomase – Davida Hemmingse, který zde však ztvárnil hudebního skladatele.

¹⁶⁴ Zde se opět projevuje hybridita italských filmových proudů. *Zvětšenina* zaznamenala po premiéře značný celosvětový úspěch (dvě nominace na Oscara) a tak toho využili „komerční“ režiséři, kteří si kromě rysů hlavní postavy, vzali například i motiv náhodného objevení zločinu.

¹⁶⁵ *Nude per l'assassino/Nahé pro vraha* (Andrea Bianchi, 1975).

¹⁶⁶ *La casa dalle finestre che ridono/Dům se smějícími se okny* (Pupi Avati, 1976).

¹⁶⁷ *Sette scialli di seta gialla/Sedm šál ze žlutého hedvábí* (Sergio Pastore, 1972).

¹⁶⁸ *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave/Tvůj zlozvyk je zamčený pokoj a pouze já mám klíč* (Sergio Martino, 1972).

¹⁶⁹ Více o pohledu na *giallo* postavu jako na flanéra, tak jak jej chápal Walter Benjamin, píše Koven na straně 92, nebo Alexia Kannas, v článku „No Place Like Home: the Late-Modern World of the Italian giallo Film“ dostupné na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2013/uncategorized/no-place-like-home-the-late-modern-world-of-the-italian-giallo-film/>>.

¹⁷⁰ V některých textech jsem se setkal s přirovnáním *gialla* k „filmům bílých telefonů“, jen v *giallu* je vystřídaly telefony červené.

¹⁷¹ *Muka neviňátek* (Lucio Fulci, 1972).

¹⁷² *Solange: Teror v dívčí škole* (Massimo Dallamano, 1972).

¹⁷³ *Una sull'altra/Jedna na druhé* (Lucio Fulci, 1969).

¹⁷⁴ *La Morte ha fatto l'uovo/Smrt snesla vejce* (Giulio Questi, 1968).

¹⁷⁵ *Tutti i colori del buio/Všechny odstíny tmy* (Sergio Martino, 1972).

¹⁷⁶ *Byt se žlutým kobercem* (Carlo Lizzani, 1982).

¹⁷⁷ Režiséři *gialla* čerpali i z dalšího Polanskiho filmu *Hnus* (1965). Nejviditelněji ve snímku *Il profumo della signora in nero/Parfém ženy v černém* (Francesco Barilli, 1973).

modelky¹⁷⁸, módní fotografky¹⁷⁹ nebo studentky¹⁸⁰. *Gialla* s ženskou hlavní postavou více navazují na gotický proud, kdy vrah či vražedkyně vraždí jako nadpřirozené monstrum. Pachatelé a pachatelky, kteří se utkávají s mužskými hrdiny působí spíše „lidsky“.

Mackenzie ve své disertaci zhlédnutá *gialla* rozděluje na M-*gialla* (mužská) a na F-*gialla* (ženská). V závěru kapitoly věnované ženským hrdinkám píše: „(...) [v Itálii] v 60. letech dochází k významnému posunu, kdy se opouští role ženy v domácnosti (...) a roste touha žen po sebevyjádření. V tomto kontextu může být žena [v *giallu*] situována prostřednictvím vyprávění o její viktimizaci, (...) která odhaluje ambivalentní přístup k emancipaci a její transformační účinky na společnost. Stejně jako femme fatale z *filmů noir*, není hrdinka *gialla* jen projevem strachů z mocných a sexuálně potentních žen, ale více výslovným strachem z mužské nemohoucnosti/neschopnosti. (...) [příběhy ženských *giall*] Spíše vyjadřují rozsáhlé znepokojení mužů z měnící se role ženy ve společnosti, jakož i obecnější obavy týkající se stále nebezpečnější a nepředvídatelnější povahy světa. Zatímco mužská *gialla* představují mužským protagonistům vnější problém, který má být vyřešen ve formě vyšetřování vraždy (což mohou nebo nemusí úspěšně splnit), v ženském *giallu* je problémem samotná žena.“¹⁸¹

„Hlavní věcí zůstává, že všichni tito lidé mají dostatek času na to, aby mohli cestovat po svých městech a vyšetřovat vraždy – zejména turisté a reportéři, protože cestování je přesně to, co by stejně dělali.“¹⁸²

Další věcí, kterou mají tyto postavy společné je již zmiňované svědectví u nevšední události. Zde se dostávám k zdůvodnění výběru mého druhého filmu pro analytickou část *Pták s kříšťálovým peřím: Přízrak teroru* (1970). Film jsem si vybral právě kvůli typickému ztvárnění očitého svědka¹⁸³, na kterém hodlám analyzovat charakteristickou práci s kamerou a zvukem v *giallech*. Dále zde dochází k signifikantnímu propojení mezi svědectvím a

¹⁷⁸ *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?/Proč ty podivné kapky krve na těle Jennifer?* (Giuliano Carnimeo, 1972).

¹⁷⁹ *La dama rossa uccide sette volte/Červená dáma zabíjí sedmkrát* (Emilio Miraglia, 1972).

¹⁸⁰ *I corpi presentano tracce di violenza carnale/Torzo* (Sergio Martino, 1973).

¹⁸¹ Michael Mackenzie. *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. University of Glasgow, 2013, s. 141.

¹⁸² Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.87.

¹⁸³ „Oba Argentovi hrdinové Sam Dalmas (*Pták s kříšťálovým peřím*) a Mark Daly (*Tmavě červená*) jsou archetypální příklady: oba muži se stávají svědky první vraždy při toulkách městem. Následně se z nich stávají amatérští detektivové hnáni pudem sebezáchovy (vrah ví co viděli) a touhou vyřešit záhadu. Tito nešťastní hrdinové jsou ale neúmyslně vtaženi do záhady a tato počáteční neochota je základem pro *giallo* film.“ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s.86.

způsobem snímání prostředí, které narušuje očekávání vztažená ke klasickému filmovému vyprávění, kdy Argentova stylistika rozbíjí děj na fragmenty a výše zmíněné stylové prostředky zneklidňují diváka a narušují jeho pasivitu při sledování filmu. Zmíněné prvky pak lze sjednotit pod pojmem **dezorientace**, který tvoří dominantu mé práce, jež odhaluje základní formální principy komplexnosti daného díla a *gialla* obecně.

Role nebo funkce očitého svědka nás vrací zpět k dalšímu možnému vlivu na *giallo*, k divadlu Grand Guignol: „Ústřední význam svědka nám může osvětlit živost hry divadla Grand Guignol, jeho pozice nám totiž pomáhá lokalizovat ohnisko hrůzy v konkrétní scéně a vysvětlit motivaci a funkci rolí, hraných různými členy souboru. (...) u her z repertoáru bychom měli věnovat zvýšenou pozornost svědkům a přihlížejícím v momentě děsu, jelikož jejich herecký výkon (ať už je to odvrácení zraku zhnusením, nebo sledování každé chvíle) může mít zásadní efekt při vyvrcholení scény¹⁸⁴. Takováto živost navazuje „spolupráci“ s námi jakožto publikem, které se stává také svědkem akce. Ve většině případů je síla hororu založená na vyvrcholení, spíše než na podání specifických momentů samotného hororu.“¹⁸⁵ Z tohoto popisu je zřejmé, že divadlo Grand Guignol se zajímalo o reakce svědectví lidí při nejasných a děsivých scénách, které vyžadují soustředěné rozkrývání, což je motiv, který se stal součástí všech *giall*.

¹⁸⁴ Stejný efekt při vrcholných násilných scénách vidíme i v *giallu*. Snímek *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* se stal v tomto ohledu prototypem pro jednu linii proudu *gialla*.

¹⁸⁵ Richard J. Hand, Michael Wilson. *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press. 2002, s.46.

2.5 Společenský a historický kontext

V dostupných textech věnovaných *giallo* filmům se často zapomíná na historické události, které probíhaly v Itálii od konce 60. let do konce 70. let. V následující podkapitole se proto zaměřím na hlavní z nich: změna postavení italských žen ve společnosti, modernizace měst a infrastruktury, rok 1968, „anni di piombo“ a nástup konzumního způsobu života. Dále zdůvodním výběr třetího filmu pro analytickou část a budu se zabývat společenskou **dezorientací**, která umožňuje nahlédnout na *giallo* v širších souvislostech¹⁸⁶ historicko-společenského kontextu.

„Světové události a sociální trendy formují komerční filmovou tvorbu, ačkoli jejich vliv je filtrován prostřednictvím stávajících institucí a estetických forem.“¹⁸⁷

Koven píše: „Pokud existuje jednotné téma (...), které protíná veškerá *gialla*, je to ambivalentní postoj k moderní společnosti. Raná 70. léta byla obdobím znatelných změn v italské kultuře a společnosti. Změny zasáhly hluboce celou zemi napříč regiony. Zvyky se měnily, a i když italský „lid“ byl v opozici vůči radikálním změnám a díval se na modernizaci společnosti s podezřením, je tato skutečnost poněkud zjednodušující a jen částečně pravdivá. Modernita není v *giallo* odsuzována, ale není ani kladně přijímána. Změny v italské kultuře (...) mohou být nahlíženy přes „žlutou optiku“ jako něco, o čem se má diskutovat – otázky týkající se identity jedince, sexuality, rostoucího násilí, postavení žen a kontrola nad jejich vlastními těly, nedávná historie, otázka státu – všechny tyto otázky jsou promítnuty do příběhů v *giallo* filmech.“¹⁸⁸

Mnoho *giall* zobrazuje ženské hrdinky jako silné postavy schopné jednat. Tato změna v nahlížení na ženské postavy, souvisí s emancipací žen, ke které docházelo ke konci 60. a začátkem 70. let. Ve filmech *Solange: Teror v dívčí škole* (Massimo Dallamano, 1972) a *Nude per l'assassino (Svlečené pro vraha)* (Andrea Bianchi, 1975) je součástí zápletky otázka potratu (potrat byl v Itálii ilegální do roku 1978). Ekonomický růst v Itálii v letech 1945–1975 způsobil změnu životního stylu a velkou migraci obyvatel, hlavně rolníků z jihu na

¹⁸⁶ „(...) film nemůžeme nikdy brát jako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie. (...) Neoformalismus tudíž zakládá analýzu jednotlivých filmů v historickém kontextu, který spočívá na konceptu norem a odchylek. (...). Normy předchozí zkušenosti nazývá pozadím.“ (Kristin Thompsová. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, 1998, s. 18-19.)

¹⁸⁷ Leger Grindon. Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History. In.: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press 2012, s. 55.

¹⁸⁸ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 16.

sever do tzv. „průmyslového trojúhelníku“¹⁸⁹ (Milán, Turín, Janov). Jako o ekonomickém zázraku se mluví o období v letech 1958–1963, kdy se obecně pozvedla životní úroveň. Většina obyvatelstva přešla ke konzumnímu způsobu života a více lidí si mohlo dovolit žít v postupně modernizovaných městech. Snížila se kriminalita a zvýšila se gramotnost obyvatelstva. Toto období bývá též charakterizováno jako transformace „tradiční“ společnosti k „moderní“ společnosti masového konzumu. Dochází ke kulturní „unifikaci“ napříč celou Itálií. Televize stírají rozdíly mezi italskými dialekty. Na ženy jsou cíleny všude přítomné reklamní kampaně.¹⁹⁰

Mění se struktura klasické rodiny (otec/muž nemusí být primárně „hlavou rodiny“), polevuje katolicismus, otevírají se tabu například ohledně homosexuality, rozvodů, potratů. Na jihu země však přežívají machistické tendence a pohled na ženu jako majetek. Od roku 1968 se zvedá vlna násilností způsobená politickou frustrací a všeobecnou nespokojeností. Mnoho kulturně-společenských změn, a z toho plynoucí úzkost¹⁹¹ a dezorientace, je zachyceno právě v *giallu*.

„Nástup konzumního způsobu života a zlepšení životních podmínek se děl tradiční cestou a týkal se především Severu a zčásti i středu země; jejich vzdálenost od všestranně zaostalého Jihu se tak jen dále zvyšovala. Rovněž nelze opomenout, že tento růst neměl obecný dopad, těšila se z něj zejména střední třída, dělnické špičky, a nikoliv společnost jako celek.

Jakkoli se začal prosazovat nový životní styl a opouštět tradiční způsob života, některé zvláštnosti konzervativní povahy, které bychom sotva našli v jiných evropských zemích, si Itálie nadále zachovávala. Snad nejnápadněji to dokumentuje postavení ženy ve společnosti. Podle tehdy převládajícího názoru měla žena zůstat v domácnosti, aby dbala o její řádný chod. Média – televize, rozhlas a bezpočet ženských časopisů – vytvářela obraz

¹⁸⁹ V těchto metropolích se odehrává celá řada *giall*.

¹⁹⁰ Obecně platí, že se rozvíjí popkultura, která proniká do filmového průmyslu. Důležitým aspektem je móda, kterou lze ve vztahu k filmové propagaci vysvětlit tím, že ji skrze médium zpětně promítá do reálného života (imitace filmových kostýmů, vydávání obrázkových seriálů s fotkami vybraných scén z určitého divácky populárního filmu apod.). „Typickým případem propojení produktů masové kultury je např. proces adaptace komiksového čtení [již zmíněné *fumetti neri*]. Další médium kolportující produkty populární kultury (zejména reklama) je rychle se rozvíjející *televize*, která svými programy a řadami žánrově orientovaných seriálů, podobně jako v USA, do značné míry konkuruje filmovému průmyslu.“ Jan Švábenický. Typologie žánrové hybridizace v západoevropské kinematografii 60. – 80. let. 25fps: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://25fps.cz/2007/typologie-zanrove-hybridizace-v-zapadoevropske-kinematografii-60-%E2%80%93-80-let/>> [25. 7. 2007; cit. 13. 11. 2019].

¹⁹¹ Viz WWW: <https://larouche.pub.com/eiw/public/2004/eirv31n17-20040430/eirv31n17-20040430_058-strategy_of_tension_the_case_of.pdf>.

ženy, ochránkyně rodinného krbu a rodinného štěstí. Tato představa ženy se sice v 70. letech změnila, ale další „tabu“, zvláště v oblasti morálky, ve vztahu mezi mužem a ženou, v otázkách sexuálních, o nich se až do roku 1968 veřejně nemluvalo.“¹⁹²

„Absence zákonných norem, které by umožnily regulovat novou výstavbu způsobila, že na periferiích Milána, Turína, ale i Říma a Neapole vyrostly nové čtvrti, betonové džungle, v nichž našly útulek statisíce přistěhovalců z Jihu. Na stovkách kilometrů mořského pobřeží, v alpských údolích, v lesních masívech a na březích jezer se neméně chaoticky stavěly „druhé domy“, letní a zimní sídla nových zbohatlíků, Italů a cizinců. (...) To, k čemu došlo na poloostrově v letech 1950–1980, nelze charakterizovat jinak než jako nenapravitelné narušení venkovské a městské krajiny, které v dějinách Itálie nemá obdobu. Vinu za tuto devastaci nesou především tehdejší vlády a jejich politika neomezeného liberalismu, který se stal živnou půdou pro spekulace a korupci.“¹⁹³

Fulciho *giallo Muka neviňátek* (1972), zasazené do izolované vesnice v jižní Itálii, začíná dlouhým záběrem, který ukazuje moderní dálnici protínající krajinu. Někteří kritici (například McLachlan) argumentují, že tento záběr slouží jako metafora sblížení dvou světů: minulého a přítomného. Tím, že dálnice vede bezprostředně po venkově vzniká zdánlivá modernita, která má vliv na minulost, aniž by s ní skutečně souzněla. McLachlan zdůrazňuje skutečnost, že dálnice je vyvýšená nad zemí, a tím omezuje přístup místních obyvatel k ní.¹⁹⁴

Na druhé straně můžeme chápat tento záběr jako kritiku destruktivních projevů modernity na přirozený (tradiční) způsob života v Itálii. Dálnice se ostře zařezává do přírodní krajiny a rozděluje ji ve dvě. Tento střet modernity s italským venkovem je dále zobrazen v sekvenci s Maciarou (místní „čarodějnice“). Podezřelá z vraždění dětí je bičována řetězy na opuštěném hřbitově skupinou násilníků. Polomrtvá se plazí k dálnici, kde se marně snaží přivolat pomoc.auta projíždějí jedno za druhým, aniž by zastavila. Moderní vynálezy jsou tedy zobrazeny jako nepřátelské a zbavené lidství. Vzhled Maciary, její do hněda zbarvený oděv a krvavá tvář a tělo ležící mezi trávou a skalami kontrastuje s barevnými oděvy a auty cestujících, kteří si jí nevšimli (nebo si všimnout nechtějí). Snímek

¹⁹² Giuliano Procacci, *Dějiny Itálie*. Praha: NLN 1997, s. 371.

¹⁹³ Giuliano Procacci, *Dějiny Itálie*. Praha: NLN 1997, s. 371-372.

¹⁹⁴ Ian McLachlan. *Non Si Sevizia un Paperino. Shocking Images*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.shockingimages.com/fulci/duckling2.htm>> [vyšlo nedat.: cit. 1. 4. 2020].

jsem si vybral k rozboru narace ve třetí kapitole, a s tím související střet modernity s rurálním, který zapříčinil bezradnost (dezorientaci) italských obyvatel hlavně na jihu země.

Rok 1968 v Itálii se nenesl v tak bouřlivé atmosféře, jako například v sousední Francii. Průběh a jeho následky však měly delší trvání. Stávky a demonstrace studentů se přenesly i do továren, kde stávky dělníků ovlivnily celou společnost a vyvrcholily do tzv. „olověných let“¹⁹⁵.

Nespokojenost ve studentských hnutích vycházela ze starých italských neduhů (pozůstatky fašismu – k roku 1973¹⁹⁶ 95 % úředníků u vyšších orgánů státní správy bylo jejími zaměstnanci již před rokem 1943¹⁹⁷) a zaostalostí vysokoškolského systému (poslední legislativní úprava o postavení univerzit pocházela z roku 1923¹⁹⁸). Studenti navíc nepřijímali nadšení z hospodářského zázraku a z něho vyplývající konzumní způsob života. Mysl mladé generace tak formovaly levicové ideje a válka ve Vietnamu, které vedly ke změně názoru na USA a k silnému obdivu k revolučním událostem v Číně. Studentská hnutí mířila na příliš mnoho cílů, nebyla podpořena žádnou politickou stranou (komunisté byli pro studenty „integrovanou opozicí“), a tak utopický cíl, svrhnout stávající pořádky se nepovedl. Co se však demonstracemi a stávkami na univerzitách povedlo, bylo vtažení mladých mužů, a hlavně žen do politického života. Padla již zmíněná tabu ohledně sexuálních vztahů nebo rodinného života. Ti, co se nespokojili s hořkou porážkou pokračovali radikální cestou a končili v ultralevicových organizacích např. u *Rudých brigád*¹⁹⁹, ale i v ultrapravicových organizacích např. *Nuclei Armati Rivoluzionari* (NAR)²⁰⁰, kde pomocí teroristických útoků, únosů a vydírání úmyslně uváděli ve zmatek (dezorientovali) italskou společnost²⁰¹.

¹⁹⁵ Italsky „anni di piombo“ je označení pro období politicko-společenských nepokojů od konce 60. let do začátku 80. let. V této době docházelo běžně k násilnostem v ulicích italských měst, často při demonstracích a manifestacích. Dále docházelo k pravidelným teroristickým útokům, jak ze strany levicových, tak ze strany pravicových extrémistů. Viz Felix Xaver. Itálie s olověnou koulí na noze. A2: články v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.advojka.cz/archiv/2006/3/italie-s-olovenou-kouli-na-noze>>.

¹⁹⁶ Giuliano Procacci, *Dějiny Itálie*. Praha: NLN 1997, s. 374.

¹⁹⁷ Možným důvodem, proč byl komiks *Diabolik* natolik oblíbený mezi mladou generací Italů je ten, že maskovaný antihrdina *Diabolik* byl v neustálém konfliktu s italským establishmentem, proti kterému podnikal např. bombové útoky. Na první pohled se jeví jako terorista, ale důvodem jeho boje byli fašisté, kteří se ve vládních, zkorumpovaných strukturách drželi od 30. let.

¹⁹⁸ Giuliano Procacci, *Dějiny Itálie*. Praha: NLN 1997, s. 375.

¹⁹⁹ Italsky *Brigate Rosse* byla levicová teroristická organizace aktivní v letech 1970-1988. Celkem tato skupina má na svědomí 86 obětí.

²⁰⁰ Český *Ozbrojená revolucionářská jádra*, kterým se připisuje bombový útok na nádraží v Bologni v roce 1980, při kterém zahynulo 85 obětí.

²⁰¹ Hlavním nástrojem této dezorientace byla tzv. strategie napětí/tlaku, kdy byl násilný boj víc podporován, než potlačován. Viz WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Strategy_of_tension>.

Dělnické stávky pořádané od roku 1968 vrcholily stávkou dělníků *Fiatu* v Turíně v červenci roku 1969. Do čela dělnických bojů se postavily odbory, díky nimž proběhla celonárodní stávka (takřka milion a půl dělníků ve strojírenství²⁰²) během tzv. „horkého podzimu“, která skončila vítězně. Podnikatelé se zavázali zvýšit mzdy a postupně zavést 40 hodinový pracovní týden. „Horký podzim“ se protáhl až do roku 1972, kdy se do stávek postupně přidávali i zaměstnanci z terciální sféry.

Důvod, proč zmiňuji toto historické pozadí je ten, že v *giallo* filmech můžeme sledovat včlenění těchto společenských proměn a nálad. Ve snímku *Pták s kříšřálovým peřím* (1970) si povšimneme plakátu s Mao Ce-tungem v bytě hlavní postavy. Fulci ve svém filmu *Muka neviňátek* (1972) ukazuje, jak modernizace a výstavba nenávratně poškodily italskou krajinu a nedokázaly vymýt pověry a předsudky v lidech. Herečka Ornella Mutti ztvárnila v Lenziho snímku *Un posto ideale per uccidere* (*Ideální místo k zabití*, 1971) „dravou“ volnomyšlenkářskou feministku, která se se svým partnerem seznámila na feministické demonstraci. V *La morte accarezza a mezzanotte* (*Smrt konejší o půlnoci*, Luciano Ercoli, 1972) rozbije hlavní hrdinka výlohu, při výslechu se jí policista ptá, o co jí jde a jestli je komunistka nebo fašistka. V *Krvavé zátoce* (Mario Bava, 1971) překvapivě vyústí celá zápleтка do spekulací s pozemky, kdy se ukáže, že k brutálním vraždám dochází kvůli plánované výstavbě v chráněné krajině. Ve filmu Sergia Martina *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (*Torzo*, 1973) jsme svědky studentské manifestace. Ve snímku *La Morte ha fatto l'uovo* (*Smrt snesla vejce*, Giulio Questi, 1968), je hlavní postava, na úkor ekonomického růstu, nucena podnikat nelidské experimenty na slepicích a maximalizovat tak jejich nosnost. Osudy nepotrestaných fašistických kolaborantů, kteří se drží ve vládních strukturách, zpracovává například film *Il gatto dagli occhi di giada* (*Kocour s jadeitovými očima*, Antonio Bido, 1977). Těchto příkladů, které mají vazby na reálný svět, najdeme v každém *giallo* celou řadu.

Obecně v *giallech* mnoho vedlejších postav jsou gayové a lesby²⁰³, konzumace drog je zobrazena jako běžná činnost (dokonce někde jako součást hlavní dějové linie²⁰⁴). Dalším realistickým dojmem působí využití italských dialektů u osob z nižších vrstev nebo s horší pracovní pozicí. Tyto reálie dosazené do *giallo* filmů tak dotvářely větší věrohodnost. Není

²⁰² Giuliano Procacci, *Dějiny Itálie*. Praha: NLN 1997, s. 378.

²⁰³ K dalšímu čtení doporučuji kapitolu "Perverts – filthy, slimy perverts!": *Queer sexuality in the giallo* v textu Mackenzieho *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*.

²⁰⁴ Například v *Una Lucertola con la pelle di donna* (*Ještěrka v ženské kůži*, Fulci, 1971) sledujeme vraždu skrz psychedelický zážitek jedné z postav.

proto divu, že se v některých pramenech dočteme, že *giallo* následuje tradici italského neorealismu. Tvůrci tím dokazovali, že podobné věci se dějí právě teď, vedle vás za bílého dne ve vašem městě. Tím spojili hororové prvky s každodenními starostmi Italů. Zároveň se se zkrácením pracovní doby změnila návyky dělnické třídy, která začala mít více času a na periferiích se začala naplňovat kina „*terza visione*“, kde dělníci hojně konzumovali italskou komerční tvorbu.

„Cynthia Freeland, která se zabývá slashery poznamenává, že realismus je klíčovým faktorem, který rozlišuje slasher od hororu. Ve slasheru nenajdeme nemrtvé, vampýry nebo vlkodlaky, ale živé dýchající lidi. Freelandová nazývá tento fenomén „realistickým hororem“ a stojí za to takhle smýšlet i o *giallu*. (...) Jako realistický horor *giallo* stírá žánrové hranice mezi záhadnou vraždou a hororem.“²⁰⁵

„Implicitní význam ve Freelandové termínu „realistický horor“ je navíc ten, že žijeme ve vlastním skutečném hororovém filmu. Svět kolem nás, zvláště zasažený kriminálními aktivitami, které pronikají do modernity, je plný hororových reálií z filmů. Předměty každodenní potřeby, jejichž běžné používání je neškodné, se mohou jednoduše obrátit proti nám s vražednými úmysly. Násilí a nebezpečí jsou nedílnou součástí moderního světa a my pocítujeme toto nebezpečí každodenně. *Giallo* vlastně říká, že když cokoli může být vražednou zbraní: pero, lopata atd., tak kdokoli může být vrahem.“²⁰⁶

Dalším důvodem, proč se zabírám historickým pozadím je ten, že v polovině 70. let, kdy začíná polevovat zájem o *giallo*, roste popularita proudu *poliziottesco*²⁰⁷, který se ještě více noří do témat „olověných let“ a postaral se tak o postupný úpadek *gialla*.

²⁰⁵ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 73.

²⁰⁶ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 74.

²⁰⁷ Obecně se dobová kritika vyjadřovala k *poliziottesco* negativně. Filmy byly obviňovány: z předávání reakcionářských (fašistických) postojů, z politické netečnosti, z kritiky právního systému a jeho fungování a z ospravedlňování násilí. Kritici, v článcích věnovaných těmto filmům, útočili na tvůrce a v hanebném tónu tvrdili, že příběhy postav z *poliziottesci*, jsou jejich vlastními. K rehabilitaci proudu dochází v 90. letech, kdy díky filmovým časopisům *Nocturno* a *Cine 70*, je poukázáno na jeho kvalitu. Pro zajímavost dodám, že se k fanouškům *poliziottesco* (a *gialla*) hlásí i Quentin Tarantino, jehož oblíbeným snímkem je např. *Uomini si nasce poliziotti si muore/Mužem se narodíš, policajtem zemřeš* (Ruggero Deodato, 1976) nebo *Cani arrabbiati/Rozzlobení psi* (Mario Bava, 1974). Zdroj WWW: <<https://www.cinemablend.com/new/Cornetto-Trilogy-Golden-Mile-Day-9-Edgar-Wright-Quentin-Tarantino-Record-One-Greatest-DVD-Commentaries-Ever-39079.html>>.

2.6 Dezorientovaný kříženec

Předmětem mého zkoumání je tedy *giallo* v kinematografii, jež se začalo objevovat během 60. let. *Giallo* jako filmový proud je problematický k uchopení. Tvůrci *giallo* snímků často oscilují mezi nejrůznějšími proudy a v letech 1963–1982 nenajdeme režiséra, který by se dal považovat za výhradního tvůrce *gialla*. Tato hybridní nesourodost a proměnlivost je sledovatelná např. u režisérů Maria Bavy, Paola Cavariho, Alda Ladi, Giulia Questiho, Lucia Fulciho, Daria Argenta, Sergia Martina, Riccarda Fredy, Pupi Avatiho, Umberta Lenziho, Luigiho Bazzoniho, Emilia Miraglii, Giuliana Carnimeiho, Duccia Tessariho, Sergia Pastoreho, Massima Dallamana, Maurizia Lucida, Armanda Crispina, Andrei Bianchiho a dalších.

Spojením *gialla* a hororu obvykle vznikají kříženci na pomezí gotického hororu a *gialla* (*Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave/Tvůj zlozvyk je zamčený pokoj a pouze já mám klíč*, Sergio Martino, 1972, *Il profumo della signora in nero/Parfém ženy v černém*, Francesco Barilli, 1973, nebo *Suspiria*, Dario Argento, 1977), kde se projevuje literární vliv Edgara Allana Poa. *Giallo* ve spojení s žánrem krimi a politicko-kritického filmu dal v Itálii vzniknout novému proudu, a to tzv. poliziottesco (např. *Milán, kalibr 9*, Fernando Di Leo, 1972). Na rozdíl od *gialla* jsou zde hlavními postavami policisté jednající na vlastní pěst²⁰⁸, a ne amatérští detektivové. U melodramaticky laděných *giallo* filmů, můžeme sledovat vliv amerických *filmů noir* a inspiraci Alfredem Hitchcockem (*Oko d'ábla*²⁰⁹, *Una sull'altra*²¹⁰/Jedna na druhé).

V *giallu* sledujeme často maskovaného vraha, jehož identita bývá odhalena až v posledních minutách filmu. Vrah se obvykle vyžívá v brutálních způsobech vraždění. Například ve snímku *La morte accarezza a mezzanotte (Smrt konejší o půlnoci*, Luciano Ercoli, 1972) maniak vraždí své oběti ostnatým středověkým pařátem. Vrazi využívají především bodných, řezných či sečných zbraní (břitvy, sekyry, nože, nůžky apod.). Ale najdeme také netypické vražedné zbraně v podobě falických předmětů²¹¹. Příčinou vrahova

²⁰⁸ Policista nebo policisté bojují proti organizovanému zločinu a korupci. V zápletkách se nevyskytují psychopatičtí vrazi motivovaní traumatem z dětství, nebo sexuální touhou.

²⁰⁹ Italský název *La ragazza che sapeva troppo* (Mario Bava, 1963) je přímou referencí na film Alfreda Hitchcocka *Muž, který věděl příliš mnoho* (1956).

²¹⁰ Režie Lucio Fulci, 1969. Příběh je situován do San Franciska, stejně jako Hitchcockovo *Vertigo*. I zápletky si pohrává s „vertigovskými“ motivy.

²¹¹ Například ve filmech *Paní z neděle* (Luigi Comencini, 1976) a *La Sorella di Ursula/Uršuly sestra* (Enzo Milioni, 1978).

běsnění bývají zpravidla komplexy a traumata z jeho/její minulosti. Druhým častým motivem je vraždění ze žárlivosti nebo kvůli získání dědictví. Prezence vraha je ve filmech obvykle vyjádřena subjektivním pohledem kamery (kymácivá pohnutá kamera) a zneklidňující zvukovou složkou²¹². Hlavní hrdina/hrdinka (často dvojice) se stává očitým svědkem některé z vražd a snaží se odhalit vraha pomocí racionálního uvažování a logických úsudků (vidí logickou spojitost mezi vraždami, kterou policisté přehlíží), avšak nám jako divákům je jakékoliv logické uvažování neustále vyvracováno až do závěrečného rozuzlení (události ve fabuli nejsou dostatečně motivovány).

Giallo film tak redefinuje sám sebe v každém okamžiku svého překrouceného vesmíru, plného zabijáků oděných do černých rukavic a černého kabátu, plného vyzývavých a často neklidných, **dezorientovaných** hrdinů a hrdinek. Bizarně spleťtité a zvrácené zápletky, mají za cíl v neposlední řadě vytvořit tolik falešných stop, že i tomu největšímu znalci *gialla* se zatočí hlava, jako na všude přítomných točitých a pokroucených schodištích.

Dokážeme si tedy udělat obrázek toho co je „typické“ *giallo*²¹³, avšak tento termín je ve svém jádru příliš fluidní, těžko použitelný při definování některého filmu jako *giallo*. Důvod, proč je tak těžké vymezit proud *giallo* je ten, že každý text o *giallu* je závislý na tom, kolik *giallo* filmů jeho autor/ka viděl/a.

Jeden aspekt, který platí pro všechny filmy, o nichž mluvím je, že jsou vyrobené v italské produkci (i když některé byly financovány a produkovány ve spojení s jinými, především evropskými zeměmi). *Gialla* citovaná v mé práci definuji takto: detektivní zápletky točící se kolem jedné nebo více vražd, obvykle (i když ne nutně vždy) identita zabijáka je zatajena až do posledních minut filmu, s protagonistou (nebo protagonisty) vyšetřujícím případ amatérským způsobem, nebo výjimečně policistou/detektivem²¹⁴ a v neposlední řadě nesmí chybět záběr s detailem na láhev skotské whisky J&B²¹⁵. Také jsem se rozhodl odkazovat hlavně na *giallo* éru počátku sedmdesátých let, ačkoli nevylučuji, že zmiňuji dřívější či pozdější tituly. Mackenzie ve své disertační práci rozděluje *giallo*

²¹² Výjimečné hudební doprovody pro *giallo* filmy vytvořila italská rocková skupina *Goblin*. Jejich hudba se stala inspirací pro Johna Carpentera, který tak stvořil známý soundtrack ke svému filmu *Halloween* (1978).

²¹³ Vtipné a výstižné charakteristiky *giallo* snímků nalezneme na tomto webu:

<http://giallofiles.blogspot.com/>, kde jsou jejich typické fetiše a prvky zapisovány do „policijních“ formulářů.

²¹⁴ Výjimečným případem je např. film *La Tarantola dal ventre nero* (*Tarantule s černým břichem*, Paolo Cavara, 1971), nebo *Giornata nera per l'ariete* (*Černý den pro berana*, Luigi Bazzoni, 1971), kde je hlavním hrdinou policejní inspektor.

²¹⁵ Značka whisky *Justerini & Brooks* se stala skutečným trademarkem *giallo*. Důvodem je dle mého názoru výrazná žluto-červená etiketa lahve. Divákovy tak bylo vždy jasné, že postava pije v danou chvíli alkohol. Zároveň tato značka reprezentovala vkus italské vyšší společnosti. Viz obrazová příloha.

produkcí do tří období. „Pre-boom“ doba (ohraničená léty 1963–1969), „giallo boom“ (1970–1975) a „post-boom“ období (od roku 1976 až současnost)²¹⁶. A skutečně od roku 1976 produkce *giallo* snímků pozvolně klesá. Podobně jako snímek *Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*, 1964) předznamenal postupný konec gotického proudu, tak filmy *La casa sperduta nel parco* (*Ztracený dům v parku*, Ruggero Deodato, 1980) a *Rozparovač z New Yorku* (Lucio Fulci, 1982) představovaly zmutování proudu *gialla* do misogynních slasherů (netvrším však, že *gialla* předtím nebyla prosycena misogynií).

V úvodu podkapitoly 2.2 jsem citoval část rozhovoru s režisérským tandemem Héléne Cattet a Bruno Forzanim. Jedná se původně o fanoušky italského *gialla*, Před svým celovečerním „žlutým“ debutem *Amer* (2009), společně realizovali pět krátkometrážních filmů, které vybírají z „klasických“ *giall* ty nejviditelnější prvky, které jsem částečně vyjmenoval výše. Jejich vrcholně fetišistickým dílem, plného neskonaleho obdivu k *giallu*, se stal snímek *Podivná barva slz tvého těla* (2013). Důvod, proč zmiňuji tvorbu těchto současných tvůrců, je ten, že z jejich filmů lze vysledovat velký přehled o *giallu* proudu. Po zhlédnutí více než padesáti těchto filmů, souhlasím s jejich tematickým shrnutím *gialla*.

Bruno Forzani (odpověď na to co je to *giallo*): „Vidím tři druhy filmů. Prvním druhem je typ Argento/Bava. Který je založen na konceptu „kdo to udělal“ a je zde přítomen vrah s černými rukavicemi. Vraždy jsou eroticky laděné, vraždy jako umění, jestli to tak mohu říct. Druhou oblastí jsou *gialla*, kde je někdo manipulován skupinou lidí, chybí tu vrah s černými rukavicemi, ale máme tu spiknutí. Třetím druhem jsou erotické thrillery, není přítomen vrah s černými rukavicemi, ale jsou tu situace, kde se mísí erotika s násilím, ale hmm ... voila!“²¹⁷

Bohužel v rozhovoru nezazní odpovědi na otázky, jak funguje *giallo* jako celek, jakou má úlohu v daném vývojovém stupni i konkrétním proudu a jaké pasti staví režisér na diváka. Těmito otázkami je možné dobrat se obecnějších pravd jak o konkrétním filmu, režisérovi, tak i divákovi a celém proudu a je možné rozeznat přesnější fungování mechanismu díla a celé jeho stavby.

Ve třetí kapitole se tak zaměřím na **princip dezorientace**, který je společný pro fabulaci-naraci-styl-percepci. Na tři vybrané filmy aplikuji neoformalistickou analýzu, která se bude skládat z podrobného rozboru mizanscény, kamery a zvuku, narace.

²¹⁶ Michael Mackenzie. *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. University of Glasgow, 2013, s. 227.

²¹⁷ Z rozhovoru s Héléne Cattet a Bruno Forzanim vedeným Clintem Cagem dne 21.9.2018. Dostupný na WWW: <<https://youtu.be/JYyMuWhQNno>>

Cílem je potvrdit přítomnost principu dezorientace a jeho vlivu na jednotlivé formální prvky. Přes tuto dominantu budu demonstrovat, jak je hlavním formálním principem, který organizuje prvky uměleckého díla do jednoho celku a který se projevuje napříč celým proudem *giallo*.

3. *Giallo* a formální prostředky: analýza vybraných zástupců

3.1 *Sei donne per l'assassino* (1964): protogiallo, analýza mizanscény, estetická inovace v kinematografii

Je bouřlivá deštivá noc. V okolí římské vily, kde se nachází módní salón, se pohybuje osoba bez tváře. Přesněji řečeno vrah, jehož motiv násilného běsnění není jasný. Oběťmi jsou modelky, které vraždí rozličnými a brutálními způsoby. Policie se domnívá, že se jedná o sexuálního maniaka. Vedoucí vyšetřování inspektor Silvestri, se rozhodne umístit všechny podezřelé muže na jednu noc do vazby. Mezitím si ale vrah vyhlédl už pátou oběť a policie je tak opět svedena ze stopy.

Mario Bava v roce 1963 natáčí film *Oko d'ábla*, který jak už jsem zmínil v první kapitole, je označován v odborných zdrojích za první *giallo* vůbec. Důvod, proč jsem si vybral k analýze mizanscény až Bavaovo druhé *giallo* *Šest žen pro vraha* je ten, že ve snímku *Oko d'ábla* chybí základní složka *gialla* (včetně explicitního násilí) – barva. Barva²⁶³, která slouží k samotnému označení tohoto proudu a vnáší do něho nové estetické a tematické inovace (práce s osvětlením, nejasné pohlaví vraha).

Mario Bava byl skutečným filmařem ve všech směrech. Začínal jako tvůrce speciálních efektů ve 40. letech ve studiích Cinecittà. Již během tohoto období natáčel krátkometražní snímky a spolupracoval na nejrůznějších dokumentech. Na počátku 50. let si oblíbil práci s kamerou a podílel se na několika filmech jako asistent režie a spolurežisér (nejvýznamnějším filmem tohoto období je gotický horor *Upíři*, 1957). V roce 1960 natáčí svůj první samostatný film, gotický horor *Maska démona*. K většině filmů si psal i scénáře. Všechny tyto profese vykonával až do své smrti²⁶⁴. Důvodem, proč zmiňuji v krátkosti Bavaovu biografii je ten, že jeho hybridní schopnosti vedly k tomu, že dlouho nesetřval v jednom filmovém proudu (jako například Leone nebo Corbucci ve spaghetti westernu), ale proplouval jimi a když se k nim vracel, tak většinou přispěl nějakou inovací v daném proudu. Jeho filmy se i přes nízké rozpočty a škatulkování do italské komerční kinematografie,

²⁶³ Smícháním barvy červené a zelené vzniká barva žlutá. Tím je přednastaven psychologický význam této barvy. Je zde spojeno vzrušení z červené barvy a skryté napětí barvy zelené a počíná tak neklidný tlak, který postupným uvolňováním zaktivizuje divákovu mysl. Ve snímku *Šest žen pro vraha* bývá v napínavých scénách mizanscéna rozdělena na části s převážujícími zelenými a červenými odstíny (např. v prostorách módního ateliéru).

²⁶⁴ Například poslední speciální efekty dělal k snímku Daria Argenta *Inferno* (1980), dokonce některé scény sám režíroval, když Argento nebyl přítomen na natáčení.

vyznačují precizní prací s kamerou a mizanscénou. V následujících odstavcích ukážu, jak jeho inovativní práce s mizanscénou nás dokáže vizuálně **dezorientovat** a jak přispěla k vývoji *gialla*.

V úvodní titulkové sekvenci (3.1), si povšimneme pestré barevné škály, která se následně variuje napříč celým filmem (i proudem²⁶⁵). Bava využívá barvy analogicky (ružová, fialová, modrá) a hlavně komplementárně (zelená, fialová). Všechny scény se vyznačují ostrými stíny a odraženým světlem, u kterého nebývá jasný jeho zdroj. V italské kinematografii, se počátkem 60. let barevného filmu využívalo hlavně u pseudohistorických filmů (peplum), komedií a muzikálů (musicarelli). Zatímco dramata, horory a thrillery byly natáčeny na černobílý materiál. Bava s těmito živými a sytými barvami experimentoval²⁶⁶ již ve svých předchozích snímcích *Herkules uprostřed země* (peplum, 1961, 3.2) a *I tre volti della paura* (horor, *Tři tváře strachu*, 1963, 3.3). Jak si dále ukážeme ve snímku *Šest žen pro vraha*, Bava v práci s Technicoloru a s barevným osvětlením pokračoval a definoval tak další (pro *giallo* typickou) konvenci.

Prostředí mizanscény ve filmu *Šest žen pro vraha* je zasazeno do již existujících lokací. Bava, jak bylo u něho zvykem, vytěžil maximum z malého množství disponibilních natáčecích míst. Ve filmu se až v poslední třetině dovíme, že se děj odehrává v Římě. Film byl natočen v jedné římské vile (Villa Sciarra²⁶⁷ – ve filmu módní salón, kde se odehrává většina děje), ve dvou historických domech v centru města a v několika dnes již historických ulicích. Interiéry a exteriéry jsou vizuální definicí toho, co nalezneme v charakteristikách *gialla*, že je „plné barokních prvků“ (3.4.) a měšťanských „nóbl“ dekorací (3.5.). Na rozdíl od gotických hororů, peplum a spaghetti westernů, se tak tvůrci *gialla* začali přesouvat z papundeklových kulis do „reálného“ světa.

Motivační role kostýmů se naplňuje hned při první vraždě, kdy se poprvé objevuje onen tolikrát zmiňovaný maskovaný vrah (3.6) v černém kabátu, klobouku a s černými koženými rukavicemi (zde navíc bez tváře). Vrahův kostým byl nejspíš inspirován komiksovou postavou The Blank (3.7.), z amerického detektivního komiksu *Dick Tracy*²⁶⁸.

²⁶⁵ Červená, modrá a zelená (všechny kontrastují se žlutou) se staly trikolórou *gialla*.

²⁶⁶ Totaro se chybně domnívá, že „gotické osvětlení“ použil Bava ve svém filmu *Herkules uprostřed země* (1961), ale bylo tomu naopak. „Gotické osvětlení“ si vyzkoušel nejdříve ve zmíněném peplum filmu a až poté ho aplikoval v gotickém hororu *I tre volti della paura* (*Tři tváře strachu*, 1963). Viz WWW: <https://offscreen.com/view/genealogy_filone>

²⁶⁷ Detailní zmapování a porovnání lokací z filmu lze nalézt na WWW:

<<https://www.davinotti.com/articoli/le-location-esatte-di-sei-donne-per-l-assassino/308>>

²⁶⁸ První komiksově stripy s *Dickem Tracym*, se v Itálii začaly objevovat v 60. letech.

„Bezobsažná“ tvář má na první pohled skrýt²⁶⁹ vrahovu identitu postavám v diegezi. Bava si prostřednictvím žluté punčochy však připravil půdu pro překvapivý zvrat v syžetu, kdy po celou dobu nás nabádá k tomu, abychom se domnívali, že vrahem je zajisté muž poháněný sexuální zuřivostí, s čímž polemizují i některé postavy. Vrahova tvář je redukována na „prázdnotu“, což nám znemožňuje projektovat do vraha vlastní sympatie, či odpor. Bava tím navíc přidal *giallu* další prvek, a to fakt, že opravdu každý představuje hrozbu a může být vrahem.

Tato strategie, která se následně stala pravidlem *gialla*, funguje nejen jako „zrcadlo“ ženských strachů z mužského násilí, ale významněji narušuje genderové paradigma tohoto násilí. Bava tedy představil způsob, jakým se dá oslabit tradiční chápání genderu²⁷⁰, tím, že za pomoci jednoduché masky zapříčinil naši **dezorientaci** v určení vrahova pohlaví. Součástí *gialla* je tedy jistá forma transvestitismu²⁷¹ daná společenskými změnami a jak dodává Needham²⁷² dobovými módními trendy, konkrétně má na mysli černý přšiplášť, pod kterým se může schovávat naprosto kdokoli.

Šaty modelek jsou barevně v analogii s okolím. Bava je schopen film barevně kódovat a vést tak naši pozornost v důležitých dějových zvratech. Každé vraždě je přiřazena vlastní barva, která se odráží v osvětlení, scénografii a kostýmech. Na významu šaty modelek nabývají v podstatě u každé vraždy. Isabella je červená (uškrvena); Nicole je modrá (umrlácena středověkým pařátem); Peggy je zlatá (upálena); Greta je zelená (udušena); Tao-Li je bílá (utopena); závěrečné dvě oběti jsou oděné v černé (zastřelen a usmrcena kvůli následkům vnitřních zraněních). Tato barevná přiřazení se opakují po celý film. Například po vraždě Isabelly (červená) se začnou v mizanscéně objevovat „záblesky“ červené: Maxův telefon²⁷³ (3.8), její deník s kompromitujícími informacemi (3.9), lak na nehty, všechny tyto předměty spojují ostatní postavy s její vraždou.

²⁶⁹ Americké slasher filmy si často půjčují tento způsob zakrývání vrahovy tváře. Jasonova hokejová maska, ze série *Pátek třináctého*, budiž příkladem. V případě *gialla* má maska i kulturní význam. Masky, odvozené od tradice *commedia dell'arte*, konotují divadelnost a představení a umisťují tak *giallo* mimo tradici moderního amerického hororu.

²⁷⁰ V *Oku ďábla* je nejen postava vraha žena, ale i hlavní postava – žena jako detektiv.

²⁷¹ Extrémní příklady pohlavní „dezorientace“ můžeme vidět ve filmech *Chi l'ha vista morire? (Kdo ji viděl zemřít?)*, Aldo Lado, 1972) a *La casa dalle finestre che ridono (Dům se smějícími se okny)*, Pupi Avati 1976).

²⁷² Gary Needham. *Playing with genre*. Kinoeye: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>>

²⁷³ Zde tak vznikla další *giallo* konvence – telefony bývají většinou červené.

Během sledování filmu mě upoutaly vícenásobné vizuální vazby, které jsou vytvářeny na vědomé úrovni mezi modelkami a figurínami v mizanscéně (3.10). Reynold Humphries upozorňuje²⁷⁴ na to, že Bava tak tvoří kritiku patriarchální fetišizace a komodifikace ženského těla, což se projeví v postupech policie při vyšetřování, kdy vedoucí inspektor spadne do psychologické pasti, v domnění, že vrahem je zajisté sexuální maniak. Zavražděné oběti jsou, po objevení policií, navíc nasvětleny jako modelky připravené k profesionálnímu focení (3.11). Všudypřítomné figuríny nás dále uvádějí ve zmatek ve scénách napětí, kdy očekáváme příchod vraha. Jejich siluety vytvářejí důmyslný labyrint stínů a vrah tak může být kdekoliv (3.12).



3.1



3.2

3.3

²⁷⁴ Reynold Humphries. *Just another fashion victim*. Kinoeye: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.kinoeye.org/01/07/humphries07.php>>.



3.4

3.5



3.6



3.7



3.8



3.9



3.10



3.11



3.12

Rozbor mizanscény ze záběrů v čase 21:50 – 27:35

Na následujících řádcích podrobně rozeberu jednu ze sekvencí, která se týká druhé vraždy. Obětí je modelka Nicole (modrá). Nejen proud *giallo* ozvláštňují scény, které v anglických pramenech²⁷⁵ najdeme pod spojením „*set pieces*“²⁷⁶. V *giallu* se jedná o sekvence, které přinášejí do filmu silný dramatický a emoční zážitek (vražda, pronásledování), zvrát v ději (nová falešná stopa a následné znovunastolení **dezorientace**) nebo erotická scéna (která většinou nesouvisí s hlavní dějovou linií). Každá takováto pasáž by měla film rozšířit o něco nového, pro diváky dosud neviděného. Pokud inscenovaná situace nevyvolala u diváků žádnou reakci, tak tam byla zbytečně. Jinými slovy většina *giall* jsou průměrné snímky, z jejichž děje si toho moc nevybavím, ale díky jednotlivým sekvencím si vzpomenu, o jakém *giallu* zrovna chci hovořit. Protože i v průměrném *giallu* najdeme nezapomenutelnou inscenaci vraždy, nebo nepředvídatelný zvrát. Takovouto pestrou a originální sekvenci níže analyzuji.

Poté co je objeven deník zavražděné Isabelly, Nicole se nabídne, že ho po módní přehlídce donese na policii. Nicole (závislá na kokainu) si ve chvíli jeho nálezu uvědomí fakt, že jsou v něm možná zostuzující informace o ní a Frankovi (starožitník a dealer kokainu).

Co Nicole netuší je skutečnost, že se v deníku objevují citlivé informace nejen o ní, ale i o ostatních zaměstnancích módního salónu, načež na sebe strhne veškerou pozornost, když si deník vloží do své kabelky. Jak se dovíme později, všichni přítomní u nálezu deníku mají co skrývat: potrat, dluhy, závislost na drogách, vydírání. Následuje léčka zosnovaná vrahem, který Nicole vyláká do Frankova starožitnictví.

Sekvence začíná příjezdem Nicole k antiku. Již v ustavujícím záběru sledujeme, pro další vývoj děje, důležité detaily zvýrazněné žlutou a zelenou barvou (neony, **3.13**). Modrá doplňuje okolí mizanscény a značí hlubokou tmou ve městě. Žlutý je poutač na benzínové pumpě, který je v další sekvenci důležitým syžetovým prvkem a vstupuje dynamicky do narativní akce. Stejně dynamicky do děje zasahuje zelený problikávající neon s nápisem „Dancing“, který částečně osvětluje vnitřek starožitnictví. (**3.14**). Zároveň z tohoto nedalekého nočního klubu vychází hlasitá tangová hudba, jejíž hlasitost se v diegezi proměňuje v závislosti na tom, jak Nicole prochází budovou. Nicole vstoupí do budovy a

²⁷⁵ Mikel J. Koven. *La Dolce Morte*. Scarecrow Press, 2006, s. 123.

²⁷⁶ Český překlad je barvitá, dramatická, silná scéna nebo pasáž.

začíná nepřehledná (dezorientující) sekvence plná stínů a siluet, kterou překvapivě podporuje plynulá jízda kamery prostorem starožitnictví. Záběry jsou komponovány do hloubky a až postupnou gradací následných událostí dochází ke kompozici v mělkém prostoru a zkracování délky záběrů.

Při vstupu Nicole nás vyděsí silueta středověkého brnění (3.15), která se jeví jako postava vraha. Bava si tímto záběrem připravil základ pro vyvrcholení celé sekvence. Poté co Nicole projde chodbou a vydá se hledat Franka, kamera se zastaví a plynulým pohybem se vrátí ke vchodovým dveřím, kde detailně zabere ruku²⁷⁷ v kožené rukavici (3.16). Jsme tedy informováni o přítomnosti vraha, avšak Nicole stále nic netuší. Bava začne pomalu budovat napětí souvislým panorámováním, které následuje Nicole marně hledající Franka (3.17–3.18). V následujících scénách je viditelná Bavova obratná práce s mizanscénou a inscenováním situací. Nicole vychází do druhého patra (3.19–3.20). Po chvíli zaslechne hrozivý zvuk (3.21) z neznámého zdroje a schází tak zpátky do prvního patra. Když se rozběhne málem ji zavalí těžká truhla (3.22), kterou shodil z vyššího patra vrah. Začíná pronásledování Nicole, při kterém Bava využívá venkovních neonů k dezorientování oběti i nás diváků. Při prohlížení neonu Nicole zahlédne vrahovu siluetu, která ale během dalšího ozáření zcela zmizí (3.23–3.25). Bava tím dává vrahovi zdání nadpřirozenosti (může být na více místech najednou). Nicole se snaží schovat, ale „odnikud“ na ní přilítne kopí, které jí téměř zasáhne. Vydá se zbrklým během dál k východu (3.26), když ji však vrah zachytí, dokáže se mu vytrhnout a v roztrhaných šatech přechá dál. Bava využívá zrcadel ve starožitnictví a v jejich odrazech (3.27) sledujeme zmatenou Nicole, která neví kudy kam. Tísňivý pocit podporují detaily a polodetaily tváře Nicole.

Nakonec se jí podaří vyklouznout k zabouchnutým vchodovým dveřím. Bava z plynulých a delších záběrů přejde do kratších, které slouží ke zrychlení herecké akce a ději tak dodávají větší dynamiku. Nicole se snaží odemknout dveře (3.28), za jejími zády stojí rytířské brnění. Činnost odemykání je snímána z několika úhlů pohledu (3.29) s různým svícením. Za brněním se objeví vrah (3.30), který chytne Nicole. Ta se marně snaží vyvléct (3.31–3.32). Následují rychlé střihy a děsivý záběr na středověký pařát²⁷⁸ z pohledu oběti (3.33–3.37). Útočník zasadí smrtelnou ránu zbraní, která je součástí brnění. Bava tu zavádí

²⁷⁷ Bava zavedl další konvenci – detailní záběry na ruce vraha. Například Dario Argento ve svých filmech přikládal záběrům na ruce v kožených rukavicích takovou důležitost, že jejich pohyby sám ztvárnil a tvrdil, že nikdo neumí zahrát vrahovy ruce tak dobře jako on.

²⁷⁸ Scéna se stala tak ikonickou, že v Dánsku se film promítal pod názvem *Železná ruka v děsu noci*. Zabíjení středověkým pařátem, si nejméně výrazněji vypůjčil Luciano Ercoli, ve filmu *La morte accarezza a mezzanotte* (*Smrt konejší o půlnoci*, 1972).

další konvenci – vrah v *giallu* většinou nemívá promyšlený způsob vraždy, a tak improvizuje a použije zrovna to, co má po ruce. Po brutální vraždě vrah prohledá kabelku oběti, a když nenajde onen tolik chtěný deník, odtáhne mrtvolu z chodby a hodí na ní brnění. Tělo je snímáno v hlubokém prostoru a vidíme pouze chodidla (3.38). Záběr je nasvícen stejně jako první záběr na Nicole při jejím vstupu do starožitnictví (3.14). Celá sekvence končí zbrklým odjezdem vraha z místa činu, při kterém naši pozornost upoutá opět žlutý neon benzínové stanice (3.39), čímž je jasné, že u vrahova odjezdu je přítomen svědek (obsluha pumpy).

V rámci stylu se tedy dominanta principu **dezorientace** projevuje nejviditelněji prostřednictvím práce s mizanscénou. Bava představuje násilí ve stylizovaném, rozložitém prostředí, které kontrastuje se sadistickým způsobem zobrazování vražd, přičemž díky nepřirozenému, komplementárnímu rozložení barev, v kombinaci s low-key osvětlením, vytváří nepřehledné a matoucí sekvence, jež vizuálně **dezorientují** diváka, a i některé postavy.

Bava zachytil zeitgeist počátku italských 60. let. Ukázal Itálii, kde paranoia převládá nad rozumem, kde ani lidé z vyšší společnosti nemají život v pořádku a jsou stejně ztraceni jako ti dole. Každý může skončit jako vrah a každé tajemství dříve, či později vyplave na povrch. Nikdo neví, co se děje v mlze společenských změn týkajících se sexuality, genderu, politiky, lásky, moci a v neposlední řadě módy. Tyto rychlé změny a strach z toho, že nic nebude jako dřív, zapříčinily nárůst zmatku a úzkosti, které vyvrcholily „olověnými lety“.

Doslovně působí scéna těsně před koncem filmu, kdy kamera proplouvá prostory módního salónu a vnořuje se přes honosné závěsy dál „za oponu“ (3.40–3.41). Když se chceme dozvědět pravdu, musíme se podívat za vznešený zevnějšek.

Bavův film považují, stejně jako *Oku d'ábla*, za protogiallo. V *Oku d'ábla* stanovil narativní rámeček, který se stal jednou z konvencí proudu *gialla*, konkrétně příběh nevinného očitého svědka násilné vraždy, který přebírá roli detektiva. O rok později Bava přichází s tím, co se stane nejvýraznějším vizuálním prvkem proudu: všudypřítomné černé kožené rukavice, černý kabát, klobouk, maskovaná tvář, explicitní zobrazení vražd, rozličné sekvence zabíjení a subjektivní kamera, která umísťuje diváka do polohy vraha.

V *Oku d'ábla* chyběla barva a zde pro změnu chybí „typický“ detektiv amatér. Spojnicí mezi těmito protogialli se stal Dario Argento, který si půjčil očitého svědka a sytou barevnou paletu do svého filmu *Pták s křišťálovým peřím*, jehož komerční úspěch odstartoval pomyslnou žlutou horečku.



3.13



3.14



3.15



3.16



3.17

3.18



3.19



3.20



3.21

3.22



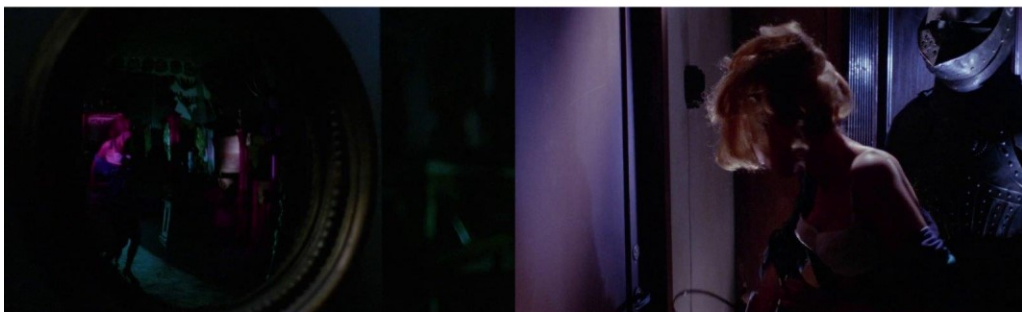
3.23

3.24



3.25

3.26



3.27

3.28



3.29

3.30



3.31



3.32



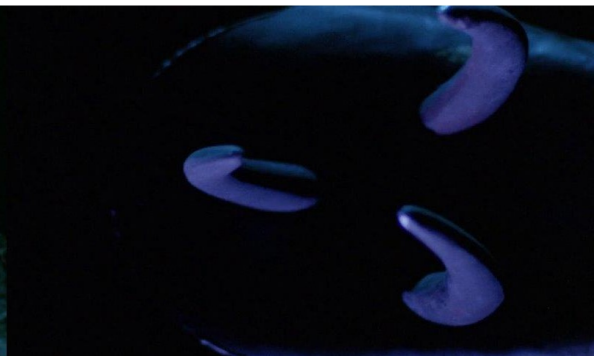
3.33



3.34



3.35



3.36



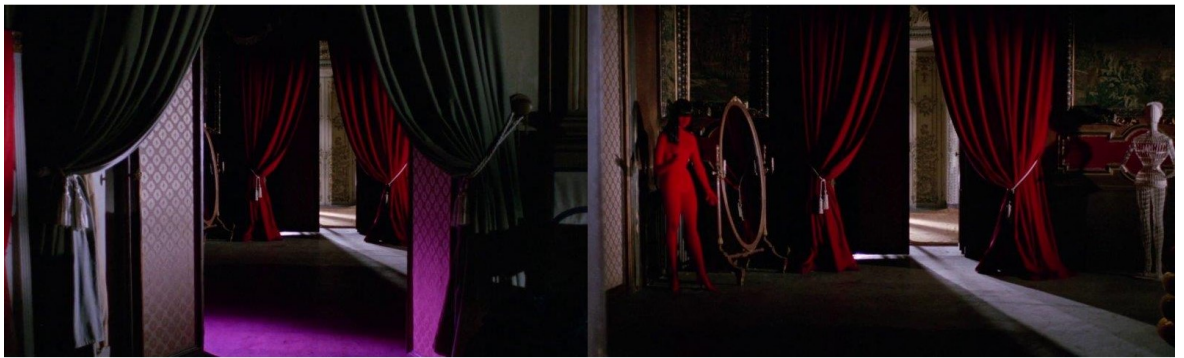
3.37



3.38



3.39



3.40

3.41

3.2 L' Uccello dalle piume di cristallo (1970): analýza kamery a zvuku

Americký spisovatel Sam Dalmas, toho času žijící v Římě, si při večerní procházce povšimne souboje dvou lidí. Rozhodne se okamžitě vydat k místu konfliktu. Jedná se o prosklenou galerii umění, kde na schodišti dochází k hrozivému zápasu mezi mladou ženou a černě oděnou postavou. Sam se snaží dostat do galerie, ale nezbyvá mu nic jiného než přes zvukotěsné sklo bezmocně přihlížet příkořím napadené ženy. Po příjezdu policie se zjistí, že žena přežila. Sam u výsledku řekne, že si nedokáže vybavit celý průběh právě viděné události. Uniká mu detail, který může vysvětlit celé napadení. Stává se tak svědkem, jenž se vydává najít stopy a spojitosti, které by zaplnily prázdná místa v jeho paměti²⁷⁹.

Dario Argento debutoval roku 1970 filmem *Pták s křišťálovým peřím*, který se překvapivě pro producenty filmu stal hitem²⁸⁰. Argento začínal na konci 50. let jako filmový kritik a koncem 60. let projevil svou hybriditu, když začal psát náměty a scénáře pro filmy napříč italskými komerčními proudy (macaroni combat, commedia all'italiana, spaghetti western a další). Přesto si jako námět pro svůj první celovečerní film, vybral knihu *The screaming Mimi*²⁸¹, amerického spisovatele sci-fi a mysteriózních příběhů Frederica Browna.

Argento se v *Ptákově s křišťálovým peřím* přiznaně inspiroval Bavovými protogialli (Bavu obdivoval a spolupracoval s ním až do jeho smrti) a filmy Michelangela Antonioniho, konkrétně snímkem *Zvětšenina* (1966). Od Bavy převzal práci s mizanscénou a od Antonioniho modernistický přístup ke kameře a zvuku.

Argento se stal jakousi syntézou svých starších kolegů, ale i tak dokázal přijít s něčím novým a nekonvenčním, co bylo napodobováno v období *giallo* boomu (1970–1975)

²⁷⁹ „Jsme posedlí pamětí. Máme tendenci měnit fakta a příběhy, kvůli naší paměti. Je ovlivněna naší osobností, naší kulturou a prostředím. To je důvod, proč si paměť Sama Dalmase s ním tak pohrává. Viděl dívku oblečenou v bílém a muže v klobouku oblečeného v černé. Ale nevěnoval dost pozornosti tomu, co se dělo. V našem nevědomí černá symbolizuje zlo a bílá symbolizuje čistotu. Výsledkem byl zmatek, který sehrál hlavní roli. Paměť nás často zrazuje. Pokud například uvidíme, že se na ulici něco stalo a budou zde přítomni čtyři svědci, budou na to také čtyři rozdílná hlediska. Mluvil jsem o tom s vedoucím policie a on mi vysvětlil, že v době vraždy je naprosto nezbytné, aby svědci vydali své výpovědi do 48 hodin, protože poté si paměť začne věci pozměňovat. Může převracet fakta v souvislosti s naší osobní zkušeností.“ Odpověď Daria Argenta na to, co pro něho znamená téma paměti. L. Andrew Cooper. *Dario Argento*. Contemporary film directors. University of Illinois, 2012. s. 52.

²⁸⁰ Jeden z producentů filmu Goffredo Lombardo nebyl po testovací projekci vůbec spokojen, avšak jeho sekretářka se trásla strachy. Přesto Lombardo prorokoval filmu komerční neúspěch. Film byl vlažně přijat na italském severu (Turín, Milán) avšak po premiéře ve středu země (Florence, Řím) a na jih od Neapole, začala rapidně stoupat jeho návštěvnost. S výdělkem 1 miliardy a 400 milionu lir se stal 13. nejvýdělečnějším filmem italské sezóny 1969–1970. Film byl úspěšný i v USA. Zdroj: *All the Colors of Giallo (Všechny odstíny gialla*, Federico Caddeo, 2019).

²⁸¹ V USA poprvé vydána v roce 1949. V Itálii v roce 1953 nakladatelstvím Mondadori pod názvem *La statua che urla (Vřískající socha)*. V roce 1958 zfilmována jako film-noir, režisérem Gerdem Oswaldem s Anitou Ekberg v hlavní roli.

Umbertem Lenzim, Sergio Martinem, Aldo Ladem, Pupi Avatim a dalšími. V následujících řádcích rozebírám Argentův vklad do proudu *gialla*, který se týká **dezorientující** kamery a zvuku.

Hned v prvním záběru je kamera umístěna do nezvyklého úhlu. Sledujeme psací stůl z ptačí perspektivy a celá kompozice tak působí na první pohled nepřehledně. Až když zaslechneme první údery do psacího stroje, je nám jasné, že hledíme na psací stůl. Sekvence pokračuje voyeuristickou pasáží, kdy sledujeme další (ženskou) oběť²⁸², tentokrát ze subjektivního pohledu vraha. Kamera se plynule pohybuje s chůzí oběti, jejíž červený oděv kontrastuje s okolím a vede vrahovu (naši) pozornost mizanscénou. Chůze je prokládána mrtvolkami, které mají za cíl ukázat, že budoucí oběť je fotografována. Celou sekvenci doprovází zlověstná melodie Ennia Morriconeho²⁸³, která v dalších částech představuje zvukovou spojitost s vrahem, nebo přímo jeho prezenci v diegezi. Argento i ve svých dalších *giallech* pokračoval ve zvyku spojovat přítomnost vraha s konkrétní melodií, což začali napodobovat výše zmínění tvůrci (a později američtí režiséři slasherů).

Po „sledovací“ sekvenci následuje fetišistický záběr na set nožů a ruce v kožených rukavicích zabíraný z nadhledu. V tomto zhruba tří minutovém úvodu se vyskytují v podstatě všechny pro *giallo* základní kamerové postupy. Narativně motivovaná subjektivizace představující pohled očima dané postavy (subjektivizace kamery je dalším z formálních vzorců v proudu *gialla*, 3.42) a statické záběry snímající v detailech objekty (zbraně, výtvarné umění, zrcadla, schodiště, 3.43) a postavy (ženské a mužské části těla a oblečení), ze kterých se pozdějším vývojem *gialla* staly fetiše. Zároveň těmito výseky Argento zostřuje naše vnímání.

Ve filmu se objeví většina typů pohyblivého rámu: panorámy, vertikální švenky a jízdy. Panorámy natáčené z jeřábu, využívá Argento v městských scénách. Nejviditelněji ke konci filmu, kdy se Sam Dalmas vydá po stopách své partnerky do hlubin města²⁸⁴. Tyto

²⁸² Jiná možnost čtení Argentova díla např. zde: Will Wright. Dario Argento, Maestro Auteur or Master Misogynist?. *Offscreen*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/argento_maestro> [vyšlo: duben, 2006].

²⁸³ „V melodiích jsem využil mnoho vlivů ze soudobé hudby, které pomohly k posloupnosti nejen zvuku, ale i výšek, hodnot not, zbarvení atd. Bylo to poprvé, co jsem ve filmu použil strukturální systém. Vytvořil jsem partituru pouze pro sólisty orchestru a pak jsem je dirigoval. Výsledek nemohl být nikdy stejný, protože jsem je naváděl rukama. (...) Bylo to poprvé, co jsem aplikoval tuto metodu na filmovou melodii. (...) abych vyrovnal tuto odvážnou, otřesnou a traumatickou hudbu, kterou jsem napsal, jsou ve filmu jednodušší motivy, téměř dětinské. Toto je původ hudby pro Daria Argenta.“ Zdroj: *The Bird With the Crystal Plumage (2-Disc Special Edition)*. 1970. DVD. Seda Spettacoli: Blue Underground, 2005.

²⁸⁴ Pohyb kamery připomíná konec Antonionioho filmu *Zatmění* (1962).

panorámy proplouvající a vznášející se nad městem, jsou také jednou z konvencí *gialla*. Často jsou využívány ve scénách, kdy hlavní postava je **dezorientována** v ulicích moderního města, které v danou chvíli ukázalo svou ošklivost, nevlídnost a nebezpečnost.

Dále ve scénách napětí převládají u rámování mírné podhledy a nadhledy. Konvenčně jsou snímány (přímý pohled) konverzační scény (například výslech na policii). U velikosti rámování kameraman pracuje s celkem a polocelkem v exteriérech. Polodetail a detail jsou spíše součástí scén v interiérech. Nelze ale říct jaký typ rámování filmu dominuje, jelikož se s většinou typů pracuje ve většině sekvencích. *Pták s křišťálovým peřím* je film, ve kterém velikost, výška, rovina a úhel rámování mají vymezené narativní funkce. Argento přebírá kostým vraha ze snímku *Šest žen pro vraha*, ale jeho totožnost neskrývá za pomoci nylonové punčochy, nýbrž tím, že udržuje všechna identifikační pojítka buď mimo rám záběru, nebo využívá ostrých stínů v nasvícení mizanscény. Zaměřím se proto na ustavující sekvenci celého syžetu, ve které se rozdělují role svědka/detektiva, přeživší oběti a možného pachatele.



3.42



3.43

Sam Dalmas při cestě domů zahlédne zápas dvou lidí (3.44). Nedokáže však zřetelně vidět²⁸⁵ co se děje (3.45), proto neotálí a běží k místu činu. Na silnici ho málem srazí žluté auto (3.46, 3.47), avšak když doběhne k prosklené galerii útočník je již mimo mizanscenu (3.48), ale ještě stihne Sama uzavřít ve vchodu (3.49). Kamera využívá maximálního pohybu a několikrát přerámuje a úplně změní pozici (konstantně porušuje pravidlo osy, 3.50–3.53). Tím se světlé, přehledné prostředí galerie stává naprosto **dezorientujícím**. Přes staticnost záběrů je dynamičnosti dosaženo díky střihu a zvuku. Slyšíme Sama křičet na zraněnou ženu ať otevře dveře, přes zvukotěsné sklo mu však není příliš rozumět. Z pohledu ženy zase slyšíme její vzdychání (na konci filmu se zjistí, že to bylo radostné až orgasmické

²⁸⁵ K dalšímu čtení, k tématu „rozkrývání neznámého“, doporučuji článek Colette Balmain. The psychoanalytic trap in Dario Argento's *The Bird With the Crystal Plumage*. *Horror Studies*. 2012. č. 3. s. 223-242.

vzdychání). Vše doprovází napjatá nediegetická hudba. Pro umocnění napětí a psychologizace postav je užito polodetailní rámování, které kontrastuje s celky galerie (3.54–3.57). Tím, že se sekvence odehrává v takto ohraničeném prostředí, jsme nuceni zaměřit pozornost na jednání postav, které vykonávají stále stejnou činnost (Sam se snaží otevřít dveře, zraněná žena se plazí galerií) snímanou však z jiných úhlů kamery s jiným svícením. Výjimkou nejsou tedy pohledy, v nichž se kamera přizpůsobuje náhlým změnám záběrů a zaostřuje tak objekty a postavy v hlubokém i mělkém poli ostrosti. Tato metoda společně s neustálým přesouváním záběrů konstantně navozuje přítomnost **dezorientace**, která kameru ovládá. Tyto hlediskové záběry z různých pohledů vytvářejí pomyslnou postavu diegése, která sice jen nezúčastněně scénu pozoruje, ale přitom je její přítomnost filmovým stylem připomínána.

V celku nejdříve vidíme průhled přes skla do galerie a zády k nám stojícího Sama. Následují hlavně statické záběry, ve kterých dochází k pohybu pouze v mizanscéně. Tím, jak se Sam snaží dostat do galerie, tak se dynamicky střídají detaily a polodetaily, polocelky a celky.

Napínavou sekvenci přeruší zvuk zaklepaní na sklo (3.58). Kamera se společně se Samem otočí o 180 stupňů a najede na zadní sklo, kde stojí kolemjdoucí muž, jehož tvář vidíme v detailu (3.59). Sam nejdříve křičí na muže ať otevře dveře, ale přes sklo muž neslyší, poté Sam křičí, ať přivolá policii (3.60), a to muž již pochopí. Následují záběry na Sama, který přešlapuje mezi dvěma skly, jako zvíře v kleci. Scény jsou kombinovány s hlediskovými záběry, které jsou natáčeny z pohledu Sama (3.61–3.64). Záběry vedou naši pozornost a nutí nás pečlivě si ještě jednou galerii prohlédnout. V tuto chvíli již přijíždí policie a Sam si konečně sedá na zem, aby si po vyčerpávajícím zážitku odpočinul. Za venkovním sklem se objeví inspektor Morosini, který si Sama prohlíží jako zvíře v zoo²⁸⁶. Ze Sameva protipohledu můžeme soudit, že se tak Sam cítí a vůbec mu to není příjemné (3.65–3.67).

V protogiallech bylo místo činu vystavěno ve tmě. Temnota znamená strach, nebezpečí, násilí, zločin. V temnotě je realita rozmazaná a zatemněná – hrozba může přijít odkudkoli. Ve tmě se cítíme nejistě, protože nevidíme, a to dává průchod našim strachům. Bezpečně se cítíme zpět na světle. V rozhodující sekvenci Dario Argento tento „klasický“

²⁸⁶ Článek o souvislost snímku s postkolonialismem zde: Frank Burke. Intimations (and more) of colonialism. *Kinoeye*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.kinoeye.org/02/11/burke11.php>> [nedatováno].

model obrátil vzhůru nohama a **dezorientoval** tím nejen naše vnímání – jasně osvětlené scény mohou být stejně děsivé jako stíny a tma, ultramoderní prostředí může být stejně strašidelné jako gotické domy. Každý jednotlivý detail je jasný a viditelný. Ve skutečnosti se galerie jeví jako bezpečný maják v potměšlé ulici, kudy se Sam Dalmas vrací domů. Ve chvíli, kdy se stává svědkem napadení, je schopen vidět, ale nemůže nic dělat. Tato překvapující inverze je jádrem filmu a později je variována, když se k ní Sam ve svých myšlenkách vrací a přemýšlí co mohlo být špatně, když bylo všechno tak zřejmé a viditelné?



3.44



3.45



3.46



3.47



3.48



3.49



3.50



3.51



3.52



3.53



3.54



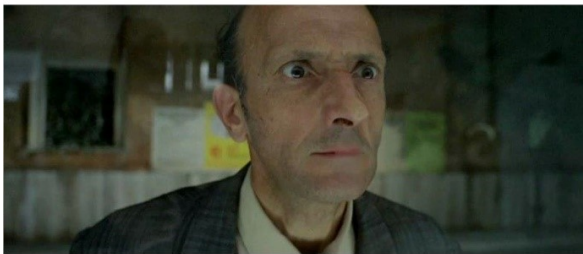
3.55



3.56



3.57



3.58



3.59



3.60



3.61



3.62



3.63



3.64



3.65



3.66



3.67

Další sekvencí, kde dochází k **dezorientaci** způsobené kamerou, a tentokrát více podpořenou hudebním a zvukovým doprovodem, je pronásledování (3.68) Sama nájemným vrahem s přezdívkou Needle (Jehla), oděného ve žluté bundě (pomrknutí na fanoušky *giulla*). Pronásledování vrcholí na autobusovém parkovišti, které poskytuje Argentovi a kameramanovi Vittoriu Storarovi skvělé prostředí k vytvoření nápaditých záběrů (3.69–3.70). Hudba je živější než u zbylých scén. Je to tím, že Morricone nechal část členů orchestru improvizovat ve hře na bicí a dechové nástroje (trubka). Jak pronásledování pokračuje zvyšuje se frekvence atonální hudby, která vytváří pocit bezprostředního nebezpečí. Tato hudební fráze navíc přispívá k neustálému pocitu **dezorientace** a paniky, který zesilují ženské „lapající“ hlasy v pozadí, zatímco trumpetista improvizuje ztlumením pístu. Improvizace trubky je založena na krátkých zvukových výbojích, které se vyhýbají jakémukoli pocitu souzvučnosti a přidávají na surrealistické atmosféře autobusového bludiště. Po celou dobu slyšíme pulzovat bubny, které připomínají, že pronásledování nepolevilo.

Sekvence pronásledování je příkladnou ukázkou Storarovy a Argentovy vynalézavé práce s kamerou (3.71). Světlo a stín jsou zvýrazněny a „Jehlina“ přítomnost tak působí zlověstně a neskutečně zároveň (3.72–3.73). „Jehla“ se objevuje na nepravděpodobných místech (je vidět ve zpětném zrcátku, nebo sedící v autobuse), což vytváří další **dezorientaci** v mizanscéně (3.74–3.75).

Důležitá je kontinuita nebezpečí a zmatku, která je reprezentována již zmíněnými bubny a trubkou. Tato disonanční selekce ukazuje Morriconův přístup k specifikům

jednotlivých scén. Morriconova schopnost²⁸⁷ při zužitkování těchto kompozičních myšlenek odhaluje (dalším vývojem syžetu²⁸⁸) obdivuhodnou flexibilitu tohoto atonálního jazyka. Dále ukazuje skladatelovo hluboké porozumění a jedinečný talent, při zprostředkování psychologických prožitků postav. Zvuk tak, stejně jako kamera, vytváří **dezorientující** diegezi, která pomáhá vytvořit omezenou naraci.

Argento nevynalezl *giallo*, ale pomohl definovat jeho formu a styl. Vědomě navázal na práci režisérů Riccarda Fredy a Maria Bavy, „zdědil“ po nich soubor narativních, stylistických a technických konvencí²⁸⁹. To, co odlišuje jeho tvorbu sedmdesátých a osmdesátých let od kinematografických děl kolegů, je inovativní kameramanská režie a použití avantgardních zvukových doprovodů²⁹⁰.

Argentův technický zájem a vizuální citlivost, přesahují tvůrčí podněty jeho předchozích kolegů, tvořících v gotickém hororu a proudu *giallu*. Jak uvedla dobová kritika, stal se souhrou mezi uměleckým filmem a „brakem“, což je dodnes považováno za jeho nejcharakterističtější rys. V čem však Argento²⁹¹ pokulhával je narativní soudržnost, která ale nebyla nikdy jeho prioritou. Stal se režisérem, který je schopný poskytnout vizuální prožitek.

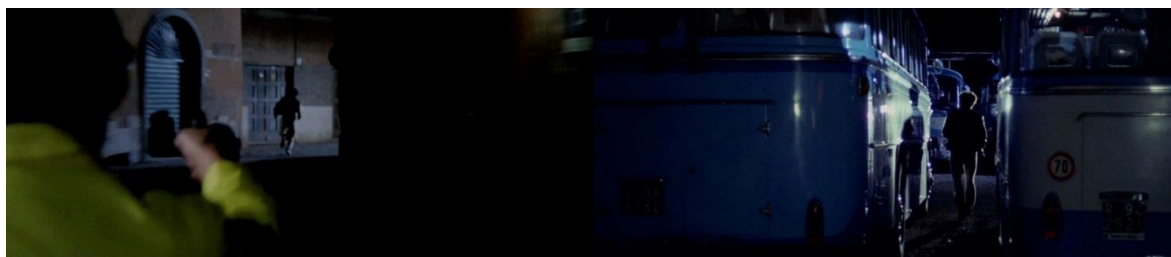
²⁸⁷ „Tehdy Ennio Morricone začal skládat repetitivní hudbu. Nepsal takhle pro Leoneho. S mými filmy začal psát hudbu, která měla opakující se frázování do nekonečna, jako hrací skříňka.“ Zdroj: *The Bird With the Crystal Plumage (2-Disc Special Edition)*. 1970. DVD. Seda Spettacoli: Blue Underground, 2005.

²⁸⁸ (0:28:05) Když Sam pověsí obraz, který je vodítkem v syžetu, začne hrát hudební motiv s vokály „La, la“, které zazní pouze dvakrát. (0:32:12) Po první explicitní vraždě se kamera vnoří zpět do Samova bytu, obraz je ve druhém plánu a melodie je rozšířena o další větu. (0:55:46) S obrazem komponovaným na střed začíná pasáž, kde Sam a Julie přemítají nad možnými vodítky v obraze, dokud jejich myšlenky nepřeruší telefonát s novými informacemi o pátrání. Hudba je rozšířena o další frázi. (1:02:48) Sam a Julie flirtují, když v tom se hlediskovým záběrem Sam zaměří na onen morbidní obraz – ucelí se celá hudební skladba, kterou Morricone načrtnul již v první půl hodině filmu (Sama napadla další možná stopa). Znepokojivý hudební doprovod je tedy spojený s fabulačními vodítky, která vytváří naše očekávání.

²⁸⁹ Argento převzal amatérské detektivy z Fredova snímku *Upíři* (1957) a z Bavova filmu *Oko ďábla* (1963). Stejně tak vizuální podobu vrahů. Dále vražedné sekvence, které se zaměřovaly spíše na reakce publika než na sofistikovaný vývoj postav (nejvíce z filmu *Šest žen pro vraha*). Argentovu charakteristiku ženských postav také nalezneme v *Upírech* a v Bavově *Masce démona* (1960), k nim přidal psychologické vysvětlení, které mělo podpořit důvěryhodnost motivu vraždění.

²⁹⁰ Po animální trilogii, ke které soundtrack skládal Morricone, navázal Argento spolupráci s progresivně rockovou skupinou Goblin.

²⁹¹ „Argento je řemeslník, který se považuje za umělce, na rozdíl od Hitchcocka, který se považoval za řemeslníka, ale byl umělcem. Proto se Argento bude pořád opakovat v tom co dělá.“ Fulci o Argentovi. Zdroj: *All the Colors of Giallo (Všechny odstíny gialla, Federico Caddeo, 2019)*.



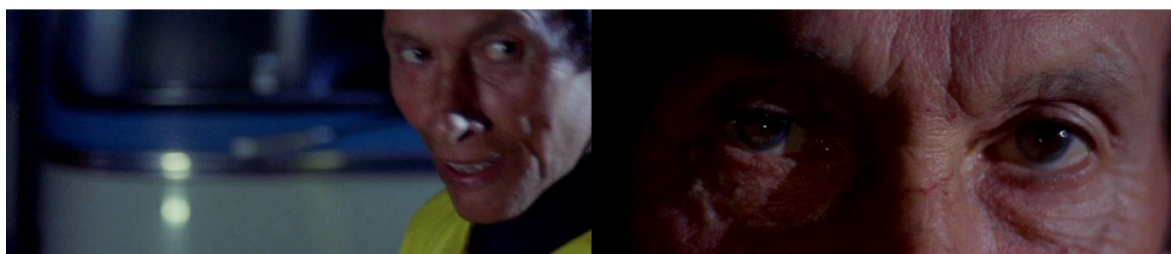
3.68

3.69



3.70

3.71



3.72

3.73



3.74

3.75

Na závěr této podkapitoly cituji část filmové kritiky Alda Bernardiniho, pro časopis *Bianco e Nero*, otištěnou v roce premiéry, se kterou nemůžu než souhlasit. Bernardini vypichuje princip dezorientace, který je zde společný pro fabulaci-naraci-styl-percepci.

„Mladý americký spisovatel náhodně zatažený do vyšetřování, nepřetržité nečekané zvraty, které ve druhé části přeruší vyprávění, ale nejméně třikrát ho znovu načnou. Představení, které je toho druhu manýristické; přes navršené efekty, režisér nedokáže skrýt trhliny velkého námětu v záměrně naplánovaném mechanismu sloužícímu k **dezorientaci**

diváka. Výsledku dodávají určitý lesk invence ve scénografii, funkční hudba a nadšený přístup herců.“²⁹²

V další podkapitole rozebírám **dezorientaci** v naraci u Lucia Fulciho, který svým přístupem také ovlivnil vývoj *gialla*.

²⁹² Fabio Giovannini. *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*. Edizioni Dedalo, 1986, s. 67.

3.3 *Non si sevizia un paperino* (1972): analýza narace

V zapomenutém městečku na jihu Itálie jsou krátce po sobě nalezeni tři mrtví chlapci. Zatímco policie tápe ve tmě, na místo zločinu přijíždí římský novinář a autor černé kroniky Andrea Martelli, který se přidává k vyšetřování. Mezitím si místní obyvatelé, z různých důvodů, vytipovali tři podezřelé. Veřejného idiota, ženu praktikující údajně černou magii a měšťanskou dcerku, která se nedávno ubytovala v nedaleké luxusní vile. Uzavřená komunita obyvatel, vedená zdejším mladým knězem Donem Albertem, tak ukázala prstem na tři „outsidery“. Další tragédie vyvolaná pochybnostmi, ignorancí, pověřivostí a zmatkem nenechá na sebe dlouho čekat.

Lucio Fulci podobně jako výše zmínění režiséři, celou svou kariéru proplouval různými komerčními proudy italské kinematografie (komedie, dobrodružné filmy, *giallo*, horor). Ve svých filmech a scénářích²⁹³ dokázal, že je pragmatikem, který v omezených produkčních podmínkách, je schopný svými vyprávěcími a stylovými postupy předefinovat zaběhlé proudy²⁹⁴ a poskytnout nové filmové potěšení. Fulci splňoval požadavky producentů, kteří žádali rychle a levně vyrobené filmy, které se prodávaly. Tato omezení ho většinou připravila o možnost vytvářet promyšlenější díla. To však neplatí o jeho *giallech*.

Snímku *Muka neviňátek*²⁹⁵ předcházela dvě *gialla* a každé je naprosto jiné a nekonvenční v rámci proudu. První *giallo* Fulci natáčí v roce 1969²⁹⁶, a jak sám s hrdoostí říká, nebyl tak ovlivněn Dariem Argentem²⁹⁷, jako většina kolegů. Druhé *giallo* má premiéru v roce 1971²⁹⁸ a opět se jedná o originálně pojaté *giallo*, kde velkou roli hrají psychedelické drogy. Všechna tato *gialla*, *Muka neviňátek* nevyjímaje, spojují propracované vedlejší postavy v syžetu, které vytvářejí dostatek **dezorientujících** stop pro fabuli. V následujících řádcích se proto zaměřuji na naraci ve filmu *Muka neviňátek*, která obohatila *giallo* o další způsob **dezorientace**.

V úvodní sekvenci filmu, nás Fulci seznamuje s celým prostředím diegeze. Vidíme dálnici, která se jako jizva zařezává do jihoitalské krajiny, dále městečko, kostel a do očí bijící moderní vilu, která kontrastuje se vším kolem²⁹⁹. Zároveň v tomto úvodu dochází

²⁹³ Režiroval více než 50 filmů a napsal 120 scénářů.

²⁹⁴ Vysloužil si přezdívku „žánrový terorista“, se kterou se sám s oblibou ztotožňoval.

²⁹⁵ Překlad *Muka neviňátek* jsem převzal z LFŠ v Uherském Hradišti, kde byl snímek pod tímto názvem uveden. Doslovný překlad z italštiny je *Káčátko se netýrá*. Slovo *Paperino* (káčátko) neodkazuje na zvíře, ale na italský ekvivalent Kačera Donalda. Jak se později ve filmu ukáže, Malvina má postavičku Kačera Donalda jako hračku.

²⁹⁶ *Una sull'altra* (*Jedna na druhé*).

²⁹⁷ „Daria Argenta považují za skvělého scénáristu, ale ve skutečnosti je to hrozný scénárista.“ Fulci o Argentovi. Zdroj: *All the Colors of Giallo* (*Všechny odstíny gialla*, Federico Caddeo, 2019).

²⁹⁸ *Una Lucertola con la pelle di donna* (*Ještěrka v ženské kůži*).

²⁹⁹ Jih Itálie byl upřednostňovaným prostředím v neorealistickejších filmech. Fulci z tohoto klišé 50. a 60. let udělal inovaci, když toto rurální prostředí spojil s proudem komerční kinematografie.

k expozici některých postav – dětí, jež se modlí v kostele (3.76) a Maciary, místní „čarodějnice“, která vyhrabává kostru dítěte kousek od dálnice (3.77). Syžet nás tedy přivádí do již započaté dějové akce. Následuje scéna u staré stodoly (3.78), která má za cíl ukázat „hříchy“ číhající na malé chlapce. Zároveň zde dochází k expozici druhého možného pachatele, kterým je místní idiot a dětem vyhrožuje smrtí.

Syžet se přesouvá do luxusní vily, kde jedno z dětí je sváděno a drážděno dospělou ženou (Patrizie, 3.79). V prvních zhruba 13. minutách jsou nám tak představeni tři potencionální vrazi (Fulci později přidává dalšího podezřelého poustevníka Francesca.). Poté následuje první vražda a expozice místní policie a novináře Andrei Martelliho, který není typickou hlavní postavou, ale spíše spojnicí mezi epizodickými příhodami, které Fulci postupně rozehrává. Martelli zároveň není ani očitým svědkem žádné z vražd, jak to v *giallu* u hlavních postav bývá, a tak není hnán pudem sebezáchovy (jako hrdinové v Argentových filmech), ale svou pracovní povinností novináře. Udržování tradic, přísná náboženská pravidla, to jsou důvody, které zajistily nedotčenost tohoto městečka, i přes přítomnost nedaleké, zbrusu nové, dálnice. Přesto jsou děti přitahovány svody moderního světa, které přicházejí právě z dálnice. Děti se stávají živým spojením mezi tímto „novým“ světem, který přináší pokušení. Stávají se takovou spojnicí, že nakonec představují hrozbu, která přináší změny a zmatek v místní komunitě. V pudu sebezáchovy chce komunita přerušit toto „nebezpečné“ spojení, aby si udržela svou integritu. Komunita se rozhodne děti zabít.

Vyprávění filmu tak vede naši pozornost dvěma směry: (a) kupředu skrze napětí (jak to dopadne s ostatními dětmi?), (b) zpětně skrze zvědavost (jaký je vztah tří (čtyř) možných podezřelých k dětem?). Fulci umně rozvíjí situace, které dotváří fabulační **dezorientaci**, za pomoci ostrých stříhů, které přerušují souvislý tok děje. Tato přerušení děje jsou vyplněna záběry na voodoo praktiky, nebo na Patrizii, která se podezřele „poflakuje“ po okolí. O těchto vsuvkách nejde s jistotou říct, zda se jedná o diegetickou přítomnost, nebo jestli se jedná o retrospektivu, či perspektivu.

Fulci na rozdíl od svých *giallo* kolegů nabízí podvratnější vyprávění, překvapivě založené na „realističtějších“ základech, připomínající v mnohém neorealisticke snímky³⁰⁰. Namísto klasického vyprávění vytváří skuliny ve vyprávění, místo logicky příčinného vztahu mezi všemi klíčovými událostmi buduje síť **dezorientace**, paralel a náhodných či

³⁰⁰ Zatímco ve známějších, pozdějších filmech, si Fulci zakládá na speciálních osvětlovacích technikách a použití filtrů k vytváření extrémních stínů, zde používá mnohem naturalističtější styl. Využívá jedinečného vzhledu městečka jeho bílých budov a pusté okolní krajiny, které filmu propůjčují kvazidokumentární podobu. Obzvláště viditelný je kontrast mezi ostrými skalami a hladkou dálnicí lemující krajinu.

nečekaných rozhodnutí, přičemž pravidelně pracuje s oddalováním důležitých událostí a odkládáním odhalení cílů podezřelých postav.

Rozvíjí se tu nenápadně řada motivů, které fungují nejen jako samostatně stojící scény, ale zároveň film spojují do jednoho celku: dálnice (modernita) x „čarodějnice“ (rurální), chlapci se modlí (morálka) x chlapci se jdou podívat na prostitutky (hřích), bohatá znuděná měšťanka x chudí vesničané, mladý bezskrupulózní novinář x empatický policejní maršál, církve x okultismus. Když tedy čekáme, že se něco stane, je to podáno překvapivým a neotřelým způsobem, který spoléhá na znalosti *giallo* konvencí³⁰¹, které následně nedodrží. Největším vybočením z konvencí je fakt, že tím, jak se nám předkládá syžet, tak víme více než novinář Andrea, avšak ve finále se ukáže, že zmatenější jsme stejně my, i přes větší znalost informací ze syžetu.

V *giallech*, která navázala na Argentův způsob vyprávění, je narace spojená s hlavní postavou a jedná se tak o omezenou naraci (víme toho stejně tolik jako protagonista). Fulci pro změnu vytvořil zdání vševědoucí narace, která vyústila ve fabulační **dezorientaci**. I v samotném závěru filmu je divák odkázán na nečekaná rozhodnutí postav (telefonát Dona Alberta Andreovi a Patrizii), kdy se mu vyprávění „rozhodne“ řešení odhalení vraha vyzradit. Zároveň Fulci dokázal vytvořit *giallo*, které se obejde bez estetizujících a fetišizujících vražd, založených na vlivu Bava-Argento, a naturalistické vyobrazení zabíjení (zabití Maciary) bylo předzvěstí jeho inklinace ke gore hororu.

Jednou z příkladných sekvencí k výše popsanému, je ta po vraždě čtvrtého chlapce, který se před smrtí potkal s Patrizii a kterého našel mrtvého kněz Alberto. Na místě činu Andrea nalezne náhodou zlatý zapalovač. Luxusní předmět si okamžitě spojí s Patrizii, protože nikdo z místních, by si takový zapalovač nemohl dovolit. Andrea se tedy vydá za Patrizii, kterou překvapí v její vile. Když se ho Patrizie zeptá, co u ní dělá, odpoví, že přišel vrátit zapalovač. Načež Patrizie odvětví, že na něm nejsou iniciály. Andrea poukáže na to, že zlatý zapalovač by si tu nikdo nemohl dovolit. Patrizie mu dá za pravdu a pochválí ho za to, že ho neukradl. Následně Andrea konfrontuje Patrizii s tím, že zapalovač našel na místě, kde byl zavražděn další chlapec. Patrizie mu tvrdí, že o další vraždě vůbec nevěděla, a že je dnes první člověk, kterého vidí.

Andrea: *A kde jsi byla do teď?*

Patrizie: *To je moje starost! Tak poslouchej ty zkurvysynu, snad tě nenapadlo, že ...*

³⁰¹ Připomínám, že film měl premiéru v roce 1972, tzn. v době, kdy byl o *giallo* největší zájem mezi diváky.

Následuje stříh a Patrizie je najednou u výsledku na policejní stanici. Policisté prověřují její alibi. Výslech na polici je flashback, kterým se vysvětluje telefonát Patrizie z první poloviny filmu a následně i důvod její návštěvy u poustevníka Francesca. Poté se vracíme do přítomnosti, kde Patrizie objasňuje Andreovi své pohnutky. Rozhořčená Patrizie sáhne po novinovém výtisku (nečekané rozhodnutí). V novinách si všimne úvodní fotografie, na které je utržená hlava z hračky kačera (3.80).

Patrizie: *Tuhle hračku jsem koupila Malvině.*

Andrea: *Tu fotku jsem dělal já. Nechtěla jsi jí dát panenku?*

Patrizie: *Ano, ale všechny byly ošklivé. Jen ten kačer nevypadal špatně. Kde jsi objevil tu hlavu?*

Andrea: *Na okraji městečka ve skalách.*

Postavy právě popsaly dvě, pro vývoj děje, důležité události, avšak ani jedna z nich nebyla předtím v syžetu. Patrizii jsme neviděli vybírat konkrétní hračku a Andreu jsme neviděli fotit na žádném místě činu. Takovýchto nahodilých a nečekaných scén je celá řada (nejvíce v sekvencích mezi druhou a třetí vraždou).

Narace je na začátku filmu z hlediska rozsahu neomezená, v závěru filmu se přehoupne do omezené, jelikož se k nám dostávají informace jen skrze Andreu a Patrizii.

Giallo prvky Fulci využívá především coby nástroje k ozvláštňení neorealistických konvencí³⁰² (pohled na realitu skrze dětské postavy, využívání improvizace mezi dětskými představiteli, zjev postav poznamenaný místním podnebím). Dále buduje členitý fikční svět, postupující historickými změnami, kdy ekonomický boom přinesl velkou modernizaci infrastruktury (dálnice) a nový životní styl některé skupině obyvatel (Patrizie), ale nedokázal vymýtit pověry (Maciara) a z toho plynoucí strachy a náboženský fanatismus (Don Alberto). Nakonec zlo, které se ve filmu objevuje, je výsledkem bigotnosti, zmatku a šílenství. Přes nadpřirozenou atmosféru filmu se jedná jen o lidské vlastnosti.

V určité podobě, můžeme tedy hovořit o historicko-materialistické naraci. Bordwell v tomto typu narace definuje postavy „hlavně skrze své třídní postavení, zaměstnání, společenské jednání a politické názory.“³⁰³ Některým postavám (Maciara, Patrizie) nechybí hlubší psychologické vlastnosti, a přesto se stávají zástupci abstraktnějších charakterových typů italské společnosti.

³⁰² Další odkazy na tento styl filmování lze nalézt v použití ručních kamer v určitých sekvencích, jako v případě rozvášněného davu před policejní stanicí, kdy celá sekvence působí jako reportáž, nebo ve scénách snímaných jako subjektivní pohledy postav.

³⁰³ David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. 1985, s. 235.

Původně chtěl Fulci natáčet film v severoitalském Turíně, protože na vlastní oči³⁰⁴ viděl, jak dělníci Fiatu provádějí voodoo praktiky (dělníci byli imigranti z jihu Itálie). Nakonec se rozhodl zasadit film do smyšleného, provinčního městečka Accendura³⁰⁵. Osobně se domnívám, že se chtěl odlišit od většinové *giallo* produkce, kde se příběhy odehrávaly v italských, nebo světových metropolích. Jeho inovace zavedla další *giallo* konvenci, a to naraci vystavěnou na mnoha vedlejších postavách, které jsou součástí nějaké komunity a jejichž životy naruší příjezd cizince, který začne pronikat do tajů jejich uzavřeného společenství³⁰⁶, které si chce za každou cenu zachovat status quo.

Fulci v něčem navazuje na modernistickou kinematografii šedesátých let³⁰⁷, ze které Bordwell vychází při určování modu umělecké narace. Jak jsme mohli vidět, *Muka neviňátek* obsahují řadu složek typických pro uměleckou naraci: volnější kauzalitu, nahodilost a epizodičnost. Rozbor narace ukázal, že snímek vybočuje z Bordwellova pojetí použitím některých prvků klasického vyprávění (náznak milostné linie mezi Andreou a Patrizii, která je však utnuta v závěru filmu, dále je tu jasně definovaný cíl – odhalit vraha) a poukazuje tak na některé nedokonalosti takové klasifikace. Fulci tedy pracuje s vlastním typem vyprávění, kdy kombinuje prvky klasické a umělecké narace. Tím narušuje naše divácká očekávání (spojená s konvenčním vyprávěním), **dezorientuje** nás a vede nás k tomu, abychom nad zobrazeným obsahem vytvářeli celou řadu domněnek.

³⁰⁴ Zdroj: *All the Colors of Giallo (Všechny odstíny gialla*, Federico Caddeo, 2019).

³⁰⁵ Údajně mezi 11. zářím 1971 až 6. červnem 1972, bylo postupně nalezeno (v městečku Bitonto na jihu země, v oblasti Apulie) pět mrtvých chlapců na dně cisterny v centru města. Pachatel se nikdy nevypátral. Tato událost mohla také posloužit Fulcimu při psaní námětu. Zdroj: <<https://www.bitontolive.it/news/attualita/204420/la-strage-degli-innocenti-a-bitonto-il-racconto-di-una-tragedia-di-quarant-anni-fa>>

³⁰⁶ Pro příklad *La casa dalle finestre che ridono (Dům se smějícími se okny*, Pupi Avati 1976), nebo *Solamente nero (Pouze temnota*, Antonio Bido, 1978).

³⁰⁷ Ačkoli ve filmu vidíme mnoho tendencí převzatých z neorealismu, povšimneme si i modernistických postupů převzatých z francouzské nové vlny. Zvláště v práci se stříhem, kdy Fulci využívá diskontinuálního a paralelního stříhu k podpoření dezorientace.



3.76

3.77



3.78

3.79



3.80

3.4 Vliv *gialla* na další kinematografii a neo-*giallo*

V této závěrečné podkapitole hodlám zmapovat dopady *gialla* na další kinematografie a ukázat, že *giallu* se dostává pozornosti i od současných režisérů a režisérek.

Vliv *gialla* na severoamerický slasher³⁰⁸ film jsem již zmiňoval. Filmy Maria Bavy³⁰⁹ se staly inspirací pro tzv. „body count“ filmy, kde sériový vrah zabije velký počet obětí. Hlavní postavy z filmů Daria Argenta, se zase staly předobrazem pro „final girl“, hlavní postavu (dívku), která jako jediná dokáže zastavit běsnění vraždícího maniaka. Nejen američtí tvůrci³¹⁰ využili i přímých citací „žlutých“ filmů. Režiséra Johna Carpentera nejenže inspirovala hudba z filmu *Tmavě červená* (1975) k vytvoření notoricky známé melodie³¹¹ k filmu *Halloween* (1978)³¹², ale převzal i maskovaného vraha. Dále cituje například scénu z filmu Lucia Fulciho *Una Lucertola con la pelle di donna* (*Ještěrka v ženské kůži*, 1971) ve filmu *Věc* (1980). Konkrétně mám na mysli výjev se znetvořenými psy. Doslovně na některé *giallo* scény odkazoval například i Martin Scorsese³¹³.

³⁰⁸ K další četbě doporučuji kapitolu *From Giallo to Slasher*, v knize Mikela Koveny *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*.

³⁰⁹ Hlavně *Krvavá zátoka* (1971) celkem 13 zavražděných, ale i film Sergia Martina *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (*Torzo*, 1973) celkem 10 zavražděných.

³¹⁰ „Dario Argento, John Carpenter, Nicolas Winding Refn, Martin Scorsese, Tim Burton, Joe Dante, John Landis, Francis Ford Coppola, Roger Corman a Quentin Tarantino to jsou jen někteří významní členové fanklubu Mario Bava.“ Zdroj: Martyn Conterio. *Why your favourite directors love Mario Bava*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://lwlies.com/articles/why-your-favourite-directors-love-mario-bava/>> [vyšlo 30. 6. 2016: cit. 22. 11. 2020].

³¹¹ Alex Denney: „Měly melodie od Goblinů a Claudia Simonettiho, složené pro Daria Argenta, velký vliv na vaši práci?“

John Carpenter: „Jistě, miloval jsem je. Je to opravdu skvělé (způsob, jakým Argento používá hudbu). A myslím, že je velmi nedoceneným filmařem.“ Zdroj: Alex Denney. *John Carpenter: a conversation with the horror master*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.dazeddigital.com/music/article/37844/1/john-carpenter-interview>> [vyšlo 24. 10. 2017: cit. 22. 11. 2020].

³¹² Hned v úvodní sekvenci filmu *Halloween* si povšimneme společných znaků s *giallo* snímky Maria Bavy a Daria Argenta. Kromě elektronické partitury je to subjektivizovaná kamera, která uvedla do dějin kinematografie „monstrum“ jménem Michael Myerse.

³¹³ „Ten sen o krvi v rybníku byly noční můry, které v té době Dalajláma měl. Tak jsem si řekl to stačí, nepotřebujeme záběry na přicházející armády. A samozřejmě stačil krvavý obláček, který se vnořuje do vody rybníka, což je ten neuvěřitelný moment z filmu Maria Bavy *Šest žen pro vraha*, kdy vidíme mrtvou ženu ve vaně, její černé vlasy, její bílou tvář a zářivě červené rty v bílé vaně, do které začne pumpovat krev.“ Úryvek z rozhovoru s Martinem Scorsesem o jeho filmu *Kundun* (1997). Peter Brunette. *Martin Scorsese: Interviews*. University Press of Mississippi. 1999, s. 264.

Ke stejné generaci amerických režisérů³¹⁴, které *giallo* ovlivnilo, patří i Brian De Palma. De Palmu inspirovala hlavně mizanscéna a práce s kamerou, kterou zavedli Bava, Argento, ale i Sergio Martino. Nejviditelnější *giallo* prvky můžeme vidět v jeho filmech *Sisters (Sestry, 1972)*, *Oblečen na zabíjení (1980)*³¹⁵ a *Dvojník (1984)*.

Scéna s uříznutým uchem, z filmu Quentina Tarantina *Gauneři (1992)*, připomíná sekvenci zavraždění Maciary³¹⁶ z filmu *Muka neviňátek*, nebo sekvence focení dívek na parkovišti, ve filmu *Auto zabiják (2007)*, je v podstatě pastišem³¹⁷ úvodní sekvence ze snímku *Pták s křišťálovým peřím*. Tarantino³¹⁸ využil i původní hudební doprovod Ennia Morriconeho. Tarantino: „Pokud něco dělám a zdá se mi, že to připomíná italské *giallo*, udělám to jako italské *giallo*.“³¹⁹

³¹⁴ Další vlivy *gialla* na americké režiséry najdete zde: <<http://www.tasteofcinema.com/2014/15-great-thrillers-that-were-influenced-by-italian-giallo-films/>>.

³¹⁵ „Než se pustíme do podrobností, považme dluh, který dluží styl De Palmy italskému *giallu*: pojízdná kamera, dlouhé záběry, sekvence bez dialogů nebo expozice, práce založená čistě na vzestupu a pádu emočního úderu vystavěného na obrazech a hudbě. Žádný z těchto elementů není *giallo* exkluzivitou, ale kombinací všech těchto stylistických prvků, ve stejném filmu, vzniká šablona pro *giallo* film.“ Zdroj: Patrick Bromley. *Brian De Palma's 'Dressed to Kill' is the Definitive American Giallo Film*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://bloody-disgusting.com/editorials/3504214/editorial-brian-de-palmas-dressed-kill-definitive-american-giallo-film/>> [vyšlo 13. 6. 2018: cit. 13. 11. 2020].

³¹⁶ „Brutalita je tu vystavena juxtapozici s poklidným venkovem a prozářeným slunečným odpolednem, které doprovází energická soulová hudba. Tato směs násilí a současné hudby působí nově a je jasné, že tento film významně ovlivnil další režiséry, zejména Quentina Tarantina.“ Zdroj: Matthew Robinson. *GIALLO: THE ITALIAN INFLUENCE ON THE HORROR GENRE*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.phxcritics.com/blog/2017/8/22/giallo-the-italian-influence-on-the-horror-genre>> [vyšlo 22. 8. 2017: cit. 13. 11. 2020].

³¹⁷ V tomto krátkém sestříhu jsou porovnány další *giallo* pastíše, natočené Tarantinem. Viz WWW: <<https://youtu.be/tOE6sNg-x-Y>>.

³¹⁸ Tarantino vzpomíná na své první zhlédnutí *gialla Tmavě červená* (když mu bylo kolem 15 let): „Šel jsem do kina sám, abych se na to podíval, a aniž bych věděl, kdo je Dario Argento. Ani jsem nevěděl, že je to italský film. Koukám na film a vidím strašlivé vraždy plné strašného sadistického zabíjení. Nejen obrovské množství krve, ale také nejhlasitější soundtrack, jaký jsem kdy ve filmu slyšel do mě současně buší. Žena opařená k smrti! Řek jsem si: „Páni, ten film je opravdu hustý.“ ale bylo to vzrušující. Bylo to naprosto vzrušující.“ Zdroj: Zack Sharf. *Tarantino Reveals What Terrified Him as a Kid and Why Argento's 'Deep Red' Sadism Thrilled Him*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.indiewire.com/2020/10/quentin-tarantino-terrified-dario-argento-deep-red-1234595287/>> [vyšlo 26. 10. 2020: cit. 13. 11. 2020].

³¹⁹ *Quentin Tarantino Interviewed by Michaela Latham*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <http://www.bbc.co.uk/films/2003/10/06/quentin_tarantino_kill_bill_volume1_interview.shtml> [nedatováno: cit. 13. 11. 2020].

Takovýchto příkladů najdeme mnoho³²⁰. V následujících řádcích se proto zaměřuji na aktuální estetické vlivy³²¹ *gialla* v kinematografii tzv. neo-giallo.

Současní režiséři jako Julien Carbon, a Laurent Courtiaud, Peter Strickland, Darren Aronofsky, Gaspar Noé, Panos Cosmatos a již zmiňované duo Bruno Forzani a Héléne Cattet³²², nebo režisérky Xan Cassavetes, Anna Biller a Julia Ducournau³²³, nejsou ovlivňováni vyprávěcí strukturou *gialla*, ale způsoby, jak tyto filmy vyvolávají okamžité smyslové reakce. Využívají k tomu živé, expresionistické, barevné osvětlení, psychedelické, syntezátorové zvukové podkresy a přístup k násilí, který je hluboce podvědomý. Prostřednictvím stylistického nadbytku, opakování a intertextuálních odkazů, je neo-giallo prožíváno tělesně. Vzniká tak stimulující přetížení, vzbuzující všech pět smyslů (podobně jako u představení v Grand-Guignol).

Neo-giallo filmy jako *Podivná barva slz tvého těla* (Héléne Cattet, Bruno Forzani, 2013) a *Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2012) vědomě dekonstruuji základní prvky *gialla* a posunují se tak od pastiše k tvorbě originálních snímků³²⁴. Peter Strickland³²⁵ ve zmíněném filmu, vynechává explicitní, grafické násilí a vede napětí a naši pozornost skrze sluchové vnímání. Hlavní postavou je anglický zvukař Gilderoy, který přiletěl do Itálie 70. let ozvučit nový film od mistra děsu Santiniho (parafráze na Argenta). Jako divákům nám

³²⁰ Viz WWW: <<https://www.tasteofcinema.com/2020/the-10-best-american-giallo-films-of-all-time/>>

³²¹ V roce 2018 módní značka Gucci uvedla svůj katalog *Disturbia*, jehož celá stylizace odkazovala na *giallo* filmy Daria Argenta. <<https://www.gucci.com/us/en/stories/advertising-campaign/article/pre-fall-2018-disturbia-shoppable>>

³²² K další četbě doporučuji rozhovor s režisérským duem:

<<http://watchinghorrorfilmsfrombehindthecouch.blogspot.com/2010/03/interview-with-amer-directors-bruno.html>>

³²³ „Ze všech žánrů je horor jedním z nejvíce se opakujících a má tendenci na sebe neustále odkazovat a znovu vytvářet se. Mnohá z těchto opakování selhávají kvůli do očí bijícímu plagiátorství, zatímco některá uspějí díky vylepšení svých inspiračních zdrojů. Nedostatků v *giallo* kinematografii je mnoho, ale průzkum přenesených významů [v neo-giallech: *Polibek prokleté duše* (2012), *Raw* (2016), *The Love Witch* (2016)], viděných skrze ženský pohled, se ukázal přínosným. Největším překvapením u *gialla* je způsob, jakým se proměnil.“ Sara Century. *THE INFLUENCE OF GIALLO ON MODERN FEMALE HORROR DIRECTORS*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.syfy.com/syfywire/the-influence-of-giallo-on-modern-female-horror-directors>> [4. 11. 2018: cit. 13. 11. 2020].

³²⁴ Fanouškovské pocty *giallu* se v České republice dostalo prostřednictvím amatérského filmu *Šest prstů v Zeleném* (Lukáš Bulava, 2012). K vidění zde: <<https://youtu.be/qlCAvtPZQS8>>

³²⁵ „Zajímalo mě, jak filmaři zobrazují násilí, a otázka odpovědnosti. Jak můžete ovládat to, jak publikum interpretuje obraz? Jakmile je film jednou venku filmař nad ním ztrácí kontrolu. Myslím, že kdybychom explicitně zobrazili násilí neuspěli bychom – ta satira by nevyzněla. Nechtěl jsem být didaktický, chtěl jsem, aby to byla zábava, takže to dále nemoralizuje, ale myslím si, že kdybychom ukázali, co se ve skutečnosti stane, byli bychom stejně špatní jako režiséři *gialla*.“ Jason Ward. *PETER STRICKLAND (BERBERIAN SOUND STUDIO)*. články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.jasonward.co.uk/film-writing/peter-strickland/>> [30. 8. 2012: cit. 13. 11. 2020].

nejsou nikdy zřetelně ukázány násilnosti a hrůzy, které dennodenně sleduje Gilderoy z plátna ve studiu při ozvučování filmu. Přesto tušíme, že se kolem něho a v něm děje něco obskurního.

Násilí na plátně, kterému je Gilderoy vystaven, soustavně narušuje jeho psychiku. Cítí se být poškozován okolím, a přesto je to on, kdo začne páchat násilí. Jak se vnímání času i reality mění, Gilderoy se ocitá ztracen ve spirále zvukového a osobního chaosu a musí tak čelit vlastním démonům, aby přežil v prostředí ovládaném vykořisťováním na plátně i mimo něj. Peter Strickland natočil pohlcující neo-giallo, které převrací zažitá očekávání díky absenci krve a vraždy a nahrazuje fetiše jako kožené rukavice, nebo nože zvukovou aparaturou.

Naproti tomu Héléne Cattet a Bruno Forzani, ve snímku *Podivná barva slz tvého těla*, giallo prvky vyzdvihují a spojují je s důkladně komponovanými záběry, kde každý předmět, struktura a vrstva jsou fetišizovány (kůže, rukavice, boty, šperky, krev, zrcadla, čepele a v neposlední řadě architektura). Mužská a ženská těla jsou opakovaně penetrována, rány na lebce mají tvar pohlavních orgánů, roztráštěné střepy zrcadel se zařezávají do těl. Sex se stává smrtícím a milenci se stávají útočníky. Minimalistické vyprávění (muž hledá svou pohřešovanou manželku) slouží jako záminka pro destilaci vizuálních a zvukových motivů *gialla*.

Odvážnost a živost obrazů a zvuků násilí, které byly přítomny v původním proudu *giallo*, se vrací do současných filmů skrze smyslovou, nikoli narativní, úroveň. Vzniká tak intertextuální spojení s předchozími *giallo* filmy, které zdůrazňuje jejich základní afektivní složky. Ve výše zmíněných snímcích, tvůrci opustili od motivu tajemné vraždy a uvedli *giallo* elementy do jiného kontextu, kdy se soustřeďují pouze na způsob evokace sexu a násilí.

Na estetickou linii *gialla* viditelně navázal i dánský režisér Nicolas Winding Refn³²⁶. Tematicky jeho snímky s *giallem* souvisí jen okrajově, ale využívání barevných světél, širokoúhlých záběrů v kombinaci s detaily, pečlivého rámování, estetizace smrti, to vše připomíná vrcholné snímky proudu *gialla*. Zvláště v jeho posledním filmu *Neon Demon* (2016)³²⁷ a v seriálu *Too Old to Die Young* (2019) je viditelná inspirace filmy Daria Argenta,

³²⁶ Nicolas Winding Refn se v minulosti nechal slyšet, že by rád natočil remake *gialla* *Solange: Teror v dívčí škole* (1972). Zdroj: <<https://io9.gizmodo.com/nicolas-winding-refn-adds-a-third-cult-movie-to-his-rem-1778210611>>

³²⁷ „Použití světlých tónalít v sekvenci s focením castingu na bílém pozadí a rámování obrazu připomíná okamžik, ve kterém hlavní postava filmu *Pták s křišťálovým peřím* sleduje klíčovou scénu skrz výlohu galerie, která je plně osvětlena. Na rozdíl od Storarovy kamery, ve které je užito světla k posílení

především pak filmem *Pták s křišťálovým perím* (high-key osvětlení a práce s rámováním obrazu, asociace barev s postavami).

„Ale je to až s příchodem *gialla*, kdy napětí a horor získávají většinu elementů, které je identifikují (...) V tomto momentě přichází na řadu velká inovace *gialla*: použití barevného osvětlení asociativním a přechodným způsobem. Zpočátku byl tento prvek používán přehnaně a často mimo kontext. V průběhu desetiletí však byly narativní a vizuální nástroje, které poskytuje jazyk barvy, vylepšeny soudržnějším používáním, což zjevně ukazuje na další vývoj ve způsobu vyprávění.“³²⁸

Závěrem lze říct, že díky znalosti *gialla*, se výše zmínění tvůrci pohybují nad pouhou poctou *giallu*. Jejich tvorba nastolila novou souhru mezi tělesnými prožitky a filmem. Jen málokterý žánr či proud (cyklus) filmů může nabídnout tolik diváckého potěšení, nebo zklamání jako právě *giallo*.

subjektivity, Braierova kamera je po celou dobu objektivní. (...) Stejně jako Argento, Refn spojuje barvy s určitými postavami: modrozelené a studené tóny odpovídají vizážistovi, zatímco živé, syté tóny (které se v průběhu filmu mění) a zlatá barva, které předchází smrt, je spojena s protagonistkou.“ Vicente Javier Pérez Valero. GIALLO. AN AESTHETIC INNOVATION IN CINEMA. *In a stranger field*. Black Unicorn. 2019, s. 330-331.

³²⁸ Vicente Javier Pérez Valero. GIALLO. AN AESTHETIC INNOVATION IN CINEMA. *In a stranger field*. Black Unicorn. 2019, s. 333.

4. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřil na vznik a vývoj filmového proudu *giallo*. Vybranou látku jsem ohraničil lety 1963–1982. Rok 1963 představoval začátek proudu *giallo* a rok 1982 se objevuje v odborných textech, kde se autoři shodují na postupné ztrátě zájmu o *giallo*, způsobené nástupem proudu *poliziotteschi* a asimilace *gialla* se slasherem. V tomto období vzniklo přibližně 200 „žlutých“ filmů, ze kterých jsem vybral vzorek 52 *giall*, která mi posloužila jako východisko pro další zkoumání. Dále jsem určil tři příkladové filmy, jež byly natočeny třemi eklektickými režiséry, kteří se svými filmařskými schopnostmi zasadili o inovace v proudu *giallo* a charakterizovali jeho emblematické rysy. Kromě zformulování témat přišli filmaři Argento, Bava a Fulci s inovativními způsoby fabulační a vizuální dezorientace, kterou považuji za hlavní dominantu *gialla*. Mým cílem bylo tedy nabídnout jiný klíč k přiřazování označení *giallo* a potvrdit tak přítomnost principu dezorientace, jakožto ozvlášťujícího činitele, tvořícího strukturu citovaných filmů, který organizuje jejich formální prostředky do jednoho celku.

Při čtení odborné literatury o italské kinematografii jsem došel k závěru, že *giallu* se v odborných textech dostávalo okrajové pozornosti a v přehledových knihách se jednalo při nejlepším o poznámku pod čarou, spojenou s odstavci o italském hororu. Proto jsem si dal i za úkol představit *giallo* českému čtenáři v širších souvislostech, které mi navíc pomohly v definici samotného proudu *giallo* a k zodpovězení řady otázek, které vyvstaly během bádání. *Giallo* bývá definováno a popisováno pouze na rovině tematické, v odborných textech tak chybí hlubší analýzy, které by osvětlily vznik *gialla* a seznámily nás s jeho základními formálními prvky. Až v některých textech z poslední dekády můžeme sledovat odstup od vykládání dějin italské kinematografie jen na základě jmen kanonických režisérů a režisérek, a z toho plynoucí narůstající zájem o komerční proudy včetně *gialla*.

Pojem proud *giallo*, který jsem převzal od Needhama a Koveny, považuji za určující pro diskusi, věnovanou italské komerční kinematografii, jež je charakteristická svou hybriditou a cykličností. Hybriditu spatřuji ve vývoji komerčních cyklů, která se projevila ve všech částech výroby filmů – od obsazování herců a hereček, přes míšení zaběhlých filmových žánrů, až po samostatnou distribuci filmů prostřednictvím třech distribučních okruhů. Nejprínosnějším se ukázalo „křížení“ v koprodukcích s dalšími evropskými státy. Díky tomu v Itálii vznikalo od roku 1966 okolo 50 % filmů ročně v koprodukcích. Produkce hybridních filmů byla promyšlenou obchodní praxí, vykonstruovanou tak, aby každý film

reagoval na současné tendence na filmovém trhu. Za pomoci teorie produkčních cyklů se mi podařilo uchopit „fluidní“ proud *giallo* a vysledovat jeho zrod a vývoj. Zároveň jsem objasnil marketingovou strategii, které se připisuje využívání hybridity ve filmové produkci a v této souvislosti i propagaci filmů, kdy jsem identifikoval způsoby, jakými se řídily produkční společnosti v konkrétním období a ve specifickém momentu. Rozkrytím producentské praxe jsem poznal metody výroby jednotlivých filmových proudů, jejichž cykličnost umožnila takřka bezztrátovou výrobu. Proud *giallo* byl stejně jako spaghetti western nebo peplum výsledkem dané ekonomické situace, která umožnila filmovou nadprodukcí, spojenou s překvapivou kombinací intertextuality a originality.

Dále jsem přehodnotil tematické a stylistické vlivy na filmové *giallo*. V odborné literatuře se setkávám s neustálým opakováním, že filmové *giallo* navazuje na knižní detektivní příběhy z konce 20. let. Po přihlédnutí k dalším souvislostem, jako jsou fumetti neri, divadlo Grand-Guignol, tehdejší společenská situace v Itálii, jsem došel k závěru, že na naraci a styl proudu *giallo* „žluté“ romány valný dopad neměly. Tento argument podporuje skutečnost, že z výběru 52 *giall* jich pouze 7 bylo nafilmováno na základě knižních předloh z 20. a 30. let. Proud *giallo* vyniká svou schopností ukázat doposud neviděné násilné činy a zrudnosti páchané lidmi na lidech, v ruchu světových moderních metropolí nebo na venkově, za bílého dne i za tmy, na veřejných, zdánlivě bezpečných místech i v zapadlých uličkách. Tato všudypřítomnost explicitního násilí a zla je vsazena do každodenních starostí běžných Italů, kteří jsou následně konfrontováni se zmatkem, pramenícím z pokroucených zápletek, založených na nejasných a klamavých narativních informacích. Detekční schopnosti postav i diváků tak postrádají smysl a nezbyvá nic jiného, než se vnořit do ohniska hrůzy a sledovat řetězce vražd.

Analýzy tří filmů mi pomohly zodpovědět otázky ohledně toho, jak funguje *giallo* jako celek a jaké pasti staví režiséři na diváka. Ve filmu Maria Bavy *Šest žen pro vraha*, jsem analyzoval mizanscénu. Důvodem výběru nebyla jen propracovaná Bavova práce s mizanscénou, ale hlavně viditelný přítomný princip dezorientace, který v této filmové složce převažoval. Bava ukázal násilí ve vznešeném prostředí, které propojil se sadistickým způsobem zobrazování vražd. Zavedl tak mizanscénu, založenou na kontrastujících nepřehledných (dezorientujících) pasážích, doprovázenou komplementárním rozložením barev. Ve snímku Daria Argenta *Pták s křišťálovým perím* jsem rozebral práci s kamerou a zvukem. Argento ve svém celovečerním debutu dokázal syntetizovat základní elementy *gialla* a dát jim formu a styl. Jeho inovativní kameramanská režie posloužila jako

promyšlený mechanismus k dezorientaci diváka, kterou podpořila hudební spolupráce s Ennio Morricone a později se skupinou Goblin, kdy i nadále pokračoval v inovativních kameramanských řešeních. Zároveň představil jedno z nejvariovanějších témat *gialla* (dezorientovaný očitý svědek pátrá na vlastní pěst) a charakterizoval divákům „typického“ hrdinu a „typického“ vraha. Jeho vklad navíc stál na začátku „giallo boomu“ a zasloužil se tak o komerční úspěch tohoto filmového proudu. Lucio Fulci filmem *Muka neviňátek* objevil pro *giallo* nové prostředí, které spojil s dobovými událostmi v Itálii a zasadil jej do uzavřené komunity plné obecnějších charakterových typů. Násilí a zlo plynoucí z náboženské dezorientace umístil Fulci do italské rolnické krajiny, kterou však potkalo nebezpečnoství příchozí z moderního světa. Díky rozboru narace se mi podařilo rozkrýt pro *giallo* atypický model vševědoucí narace, která však vyústila ve fabulační dezorientaci. Fulci vytvořil jen zdánlivě vševědoucí naraci, která se v závěru filmu vrátila k modelu omezené narace. Podařilo se mu odlišit se od své konkurence a zároveň se stát vzorem pro další režiséry proudu *giallo*, kteří začali využívat této „dvojitě“ dezorientující narace. Tematicky ovlivnil *gialla* odehrávající se ve vesnickém a maloměstském prostředí, kam zavítá cizinec, jenž svým konáním rozkrývá tajemství dané komunity.

V poslední podkapitole jsem se pokusil zmapovat dopady *gialla* na další (neitalské) kinematografie a představit současné tvůrce, kteří se otevřeně hlásí, ať ve svých dílech nebo v médiích, k odkazu *gialla*. Dále jsem popsal základní rysy tzv. neo-*gialla*, což je pojem, který se začal objevovat na začátku minulé dekády v souvislosti s některými, převážně evropskými tvůrci. Tito tvůrce vědomě dekonstruuji *giallo* prvky a opět je spojují do nových souvislostí, připomínající některá z představení divadla Grand-Guignol.

Díky přístupům, které k bádání nabízí nová filmová historie, jsem prozkoumal širší souvislosti jako jsou historické události v Itálii, vliv sociálních sil, vývoj obecných kinematografických konvencí a dobová recepce. Zohlednění souvislostí jsem využil k pochopení zrodu proudu *gialla* a jeho následné definici. Přes teorie produkčních cyklů, jsem zároveň porozuměl hybriditě italského produkčního systému, strategiím v distribuci a vzniku tzv. *giallo* boomu. Poté jsem se zaměřil na potvrzení vlastní hypotézy, že hlavní dominantou *gialla*, která organizuje veškeré jeho formální prvky, je princip (fabulační a vizuální) dezorientace. Potvrzení přítomnosti principu dezorientace ukázalo, že se dají za jeho pomoci vyvozovat obecnější závěry ohledně způsobů práce režisérů *gialla* a označení některého snímku jako *giallo*. Vyhnul jsem se tak zkoumání *gialla* pouze na rovině

tematické a za pomoci nástrojů neoformalistické analýzy jsem odkryl vnitřní struktury nejen třech analyzovaných snímků, ale i zbývajících 49 zde citovaných filmů.

Vedlejším cílem bylo představit italské *giallo* českému čtenáři a uvést ho do této (nejen v Čechách) spíše opomíjené problematiky. Bakalářská práce může tedy výrazně usnadnit následující bádání a zároveň nabídnout další směry, kterými by se bádání ubíralo. Například vliv fumetti neri na *giallo*, který považuji za viditelnější než dopad „žlutých“ detektivek na styl i naraci, nebo estetika *gialla* v současných kinematografiích.

Přes krátkou životnost *gialla* vzniklo velké množství originálních filmů. Režiséři jako Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci, Umberto Lenzi, Sergio Martino a jiní přišli s novou estetizací vražd a násilí, která dokázala vzbudit v divácích nové pocity vzrušení, překvapení, zmatku a strachu. Jejich filmy se tak staly významným přínosem pro formování moderního hororu.

5. Seznam použité literatury

5.1 Primární bibliografie (vztahující se k giallu)

- BROWN, Keith H.: *Gothic /Giallo/Genre: Hybrid Images in Italian Horror Cinema, 1956-82*. The University of Edinburgh, 2012.
- DI CLAUDIO, Gianni: *Il cinema north by northwest. Storia del cinema giallo*. Libreria Universitaria Editrice, 2002.
- KOVEN, Mikel J.: *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press, 2006.
- KANNAS, A.: *All the colors of the dark: Film genre and the italian giallo*. Journal of Italian Cinema & Media Studies, 2017.
- KANNAS, A.: *The Italian Giallo. The Routledge Companion to Cult Cinema*. Routledge, 2019.
- MACKENZIE, Michael: *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. University of Glasgow, 2013.
- MET, Philippe: „Knowing too much“ about Hitchcock: The Genesis of the Italian Giallo. In *After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality*. University of Texas Press, 2006.
- SMITH, Adrian L.: *Blood and Black Lace*. Stray Cat Publishing, 1999.
- VALERO, Vicente Javier Pérez: *GIALLO. AN AESTHETIC INNOVATION IN CINEMA. In a stranger field*. Black Unicorn. 2019.

5.2 Bibliografie o italské kinematografii

- BAYMAN, L.: *Directory of World Cinema: Italy*. Intellect, 2011.
- BAYMAN, L.; RIGOLETTO, S.: *Popular Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2013.
- BONDANELLA, P.: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Third Edition. New York and London: Continuum, 2008.
- BONSAVER, G.: *The condition of Italian Cinema Studies: gender, genres, auters, and absences*. ITALIAN STUDIES, VOLUME 61, NUMBER 2, © The Society for Italian Studies, 2006.
- BRUNETTA, G. P.: *Il cinema italiano contemporaneo: Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*. Gius. Laterza & Figli, 2007.
- BURKE, F. (ed.): *A Companion to Italian Cinema*. Wiley Blackwell Companions to National Cinemas, 2017.

- CELLI, C.; COTTINO-JONES, M.: *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, 2007.
- COTTINO-JONES, M.: *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2010.
- GÜNSBERG, M.: *Italian Cinema: Gender and Genre*. Palgrave Macmillan, 2005.
- LANDY, M.: *Italian Film*. Cambridge University Press. 2000.
- MOLITERNO, G.: *Historical Dictionary of Italian Cinema*. The Scarecrow Press, Inc. 2008.
- MOLITERNO, G.: *The A to Z of Italian Cinema*. Scarecrow Press, 2009.
- PAUL, L.: *Italian Horror Film Director*. McFarland & Company Inc., Jefferson. 2005.
- PLATTS, T. K.: *A comparative analysis of the factors driving film cycles: Italian and American zombie film production, 1978–82*. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2017.
- SORLIN, P.: *Italian National Cinema 1896-1996*. Routledge, 2001.
- WAGSTAFF, C.: *A forkful of Westerns: industry, audiences and the Italian Western*. Routledge. 1992.
- WAGSTAFF, C.: *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. UNIVERSITY OF TORONTO PRESS, 2007.
- WOOD, M.: *Italian Cinema*. Berg Publishers. Oxford. 2005.

5.3 Bibliografie o režisérech

- BALMAIN, C.: *Genre, Gender, Giallo: The Disturbed Dreams of Dario Argento*. University of Greenwich, 2004.
- BALMAIN, C.: The psychoanalytic trap in Dario Argento's *The Bird With the Crystal Plumage*. *Horror Studies*. Kingston University, 2012.
- BALUN, C.: *Lucio Fulci: Beyond the Gates*. Fantasma Books, 1997.
- COOPER, L. A.: *Dario Argento. Contemporary film directors*. University of Illinois, 2012
- GIOVANNINI, F.: *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*. Edizione Dedalo, 1986.
- HUGHES, H.: *Mario Bava Destination Terror*. Zebra Print, 2013.
- KOVEN, M. J.: *Sergio Martino: Master of the Filone*. Intellect Books, 2016.
- LUCAS, T.: *Mario Bava: All the Colors of the Dark*. © Tim Lucas, 2007.
- MCDONAGH, M.: *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. New York: Citadel Press. 1994.

5.4 Sekundární bibliografie

- ALTMAN, R.: *Film/Genre*. British Film Institute, 1999.
- ALTMAN, R.: *Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace*. Iluminace č.4, 2002.
- BORDWELL, D.: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. 1985.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K.: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2011.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K.: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011.
- BRUNETTE, P.: *Martin Scorsese: Interviews*. University Press of Mississippi. 1999.
- CARROLL, N.: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York, 1990.
- CHATMAN, S.B.: *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press. 1985.
- ELEFTheriotis, D.: *Genre Criticism and the Spaghetti Western*. New York. Continuum, 2001.
- GRINDON, L.: Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History. In.: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press 2012.
- HAND, R. J.; WILSON, M.: *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, 2002.
- KOKEŠ, R. D.: *Rozbor filmu*. Masarykova univerzita, 2015.
- KOVEN, M. J.; SHERMAN, S. R. *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*. Logan: Utah State University Press, 2007.
- NEALE, S.: *Genre and Hollywood*. Routledge, 2000.
- NEALE, S.: Questions of Genre. *Screen*, 1991, č. 31.
- NOWELL, R.: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011.
- PROCACCI, G.: *Dějiny Itálie*. Praha: NLN, 1997.
- SHIPKA, D.: *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France 1960-1980*. McFarland, 2011.
- STEPIEN, J. (ed.): *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*, Cambridge Scholars Publishing 2014.

SZCZEPANIK, P. (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004.

THOMPSON, K.: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In.: *Illuminace* 1998, č.1.

UNESCO: *Statistics on Film and Cinema, 1955-1977*. United Nations Educational, 1981.

ZUKAL, M.: Příčiny vzniku a rozvoje koprodukcí západoevropských kinematografií.

In *Film a doba*, 1990, č. 6.

5.5 Internetové zdroje

BROMLEY, P.: *Brian De Palma's 'Dressed to Kill' is the Definitive American Giallo Film*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://bloody-disgusting.com/editorials/3504214/editorial-brian-de-palmas-dressed-kill-definitive-american-giallo-film/>> [vyšlo 13. 6. 2018: cit. 13. 11. 2020].

BURKE, F.: Intimations (and more) of colonialism. *Kinoeye*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.kinoeye.org/02/11/burke11.php>> [nedatováno].

CENTURY, S.: *THE INFLUENCE OF GIALLO ON MODERN FEMALE HORROR DIRECTORS*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.syfy.com/syfywire/the-influence-of-giallo-on-modern-female-horror-directors>> [4. 11. 2018: cit. 13. 11. 2020].

CONTERIO, M.: *Why your favourite directors love Mario Bava*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://lwlies.com/articles/why-your-favourite-directors-love-mario-bava/>> [vyšlo 30. 6. 2016: cit. 22. 11. 2020].

DANIELE, M.: *Stagione 1969-70: i 100 film di maggior incasso*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.hitparadeitalia.it/bof/boi/boi1969-70.htm>> [vyšlo nedat.: cit. 22. 10. 2020].

DENNEY, A.: *John Carpenter: a conversation with the horror master*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.dazeddigital.com/music/article/37844/1/john-carpenter-interview>> [vyšlo 24. 10. 2017: cit. 22. 11. 2020].

EDDY, C.: Nicolas Winding Refn Adds a Third Cult Movie To His Remake List. *Gizmodo*. Dostupný na WWW: <<https://io9.gizmodo.com/nicolas-winding-refn-adds-a-third-cult-movie-to-his-rem-1778210611>> [23. 5. 2016].

FIORELLI, P.: *I 50 film italiani più visti al cinema dal 1950 a oggi*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<https://www.sorrisi.com/cinema/film-piu-visti/classifica-50-film-italiani-piu-visti-al-cinema/>> [vyšlo 20. 1. 2016: cit. 22. 10. 2020].

HESOM, D.: 15 Great Thrillers That Were Influenced By Italian Giallo Films, *Taste of cinema*. Dostupný na WWW: <<http://www.tasteofcinema.com/2014/15-great-thrillers-that-were-influenced-by-italian-giallo-films/>> [18. 6. 2014].

HUMPHRIES, R.: Just another fashion victim. *Kinoeye*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.kinoeye.org/01/07/humphries07.php>> [nedatováno].

KANNAS, A.: No Place Like Home: the Late-Modern World of the Italian giallo Film. *Senses of Cinema*. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2013/uncategorized/no-place-like-home-the-late-modern-world-of-the-italian-giallo-film/>> [vyšlo červenec 2013].

LATHAM, M.: *Quentin Tarantino Interviewed by Michaela Latham*. BBC. Dostupný na WWW: <http://www.bbc.co.uk/films/2003/10/06/quentin_tarantino_kill_bill_volume1_interview.shtml> [nedatováno: cit. 13. 11. 2020].

MAHAN, J.: The 10 Best American Giallo Films of All Time. *Taste of cinema*. Dostupný na WWW: <<https://www.tasteofcinema.com/2020/the-10-best-american-giallo-films-of-all-time/>> [1. 5. 2020].

MCLACHLAN, I.: *Non Si Sevizia un Paperino. Shocking Images*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW <<http://www.shockingimages.com/fulci/duckling2.htm>> [vyšlo 2003: cit. 1. 4. 2020].

MCLNERNEY, P.: 10 Benchmarks of Italian Giallo Movies You Shouldn't Miss. *Taste of cinema*. Dostupné na WWW: <<http://www.tasteofcinema.com/2015/10-benchmarks-of-italian-giallo-movies-you-shouldnt-miss/>> [vyšlo 19. 12. 2015].

NEEDHAM, G.: Playing with Genre: An Introduction to the Italian *Giallo*. *KinoEye*. Dostupné na WWW: <<http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>> [2002].

ROBINSON, M.: *GIALLO: THE ITALIAN INFLUENCE ON THE HORROR GENRE*. Phxcritics. Dostupný na WWW: <<http://www.phxcritics.com/blog/2017/8/22/giallo-the-italian-influence-on-the-horror-genre>> [vyšlo 22. 8. 2017: cit. 13. 11. 2020].

SHARF, Z.: Tarantino Reveals What Terrified Him as a Kid and Why Argento's 'Deep Red' Sadism Thrilled Him. *Indiewire*. Dostupný na WWW: <<https://www.indiewire.com/2020/10/quentin-tarantino-terrified-dario-argento-deep-red-1234595287/>> [vyšlo 26. 10. 2020: cit. 13. 11. 2020].

ŠVÁBENICKÝ, J.: GIALLO / ITALSKÝ FILMOVÝ HYBRID. *Cinepur*. Dostupné na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=967>> [vyšlo 1. 12. 2005].

ŠVÁBENICKÝ, J.: Typologie žánrové hybridizace v západoevropské kinematografii 60. – 80. let. *25fps*: články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://25fps.cz/2007/typologie-zanrove-hybridizace-v-zapadoevropske-kinematografii-60-%E2%80%9380-let/>> [25. 7. 2007].

TOTARO, D.: All the Colors of the Dark, or They're Coming to Get You. *Offscreen*. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/sergio_martino> [vyšlo srpen 2002].

TOTARO, D.: Dario Argento, Maestro Auteur or Master Misogynist?. *Offscreen*. Dostupný na WWW: <http://www.offscreen.com/index.php/phile/essays/argento_maestro> [vyšlo duben 2006].

TOTARO, D.: In the Folds of the Flesh: A Giallo Rarity. *Offscreen*. Dostupný na WWW: <http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/folds_of_the_flesh/> [vyšlo říjen 2008].

TOTARO, D.: Perversion Story: Fulci Landmark. *Offscreen*. Dostupný na WWW: <http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/perversion_story/> [vyšlo září 2009].

TOTARO, D.: The Sister of Ursula & the Terza Visione. *Offscreen*. Dostupný na WWW: <http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/sister_of_ursula/> [vyšlo září 2009].

TOTARO, D.: A Genealogy of Italian Popular Cinema: the *Filone*. *Offscreen*. Dostupný na WWW: <http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/genealogy_filone> [vyšlo listopad 2011].

XAVER, F.: Itálie s olovenou koulí na noze. *A2*: články v on-line verzi. Dostupný na WWW <<https://www.advojka.cz/archiv/2006/3/italie-s-olovenou-kouli-na-noze>> [18. 1. 2006].

WARD, J.: *PETER STRICKLAND (BERBERIAN SOUND STUDIO)*. články pouze v on-line verzi. Dostupný na WWW: <<http://www.jasonward.co.uk/film-writing/peter-strickland/>> [30. 8. 2012: cit. 13. 11. 2020].

WRIGHT, W.: Dario Argento, Maestro Auteur or Master Misogynist?. *Offscreen*. Dostupný na WWW: <https://offscreen.com/view/argento_maestro> [vyšlo: duben, 2006].

Další zdroj: ARGENTO, D.: *The Bird With the Crystal Plumage (2-Disc Special Edition)*. 1970. DVD. Seda Spettacoli: Blue Underground, 2005.

6. Seznam citovaných filmů

6.1 Vzorek 52 giall

Protogialla

La ragazza che sapeva troppo/Oko d'ábbla (Mario Bava, 1963).

Sei donne per l'assassino/Šest žen pro vraha (Mario Bava, 1964).

La donna del lago/Žena od jezera (Luigi Bazzoni, 1965).

La Morte ha fatto l'uovo/Smrt snesla vejce (Giulio Questi, 1968).

Top Sensation (Ottavio Alessi, 1969).

Una sull'altra /Jedna na druhé (Lucio Fulci, 1969).

Gallo boom

Il rosso segno della follia/Červený znak šílenství (Mario Bava, 1970).

L'uccello dalle piume di cristallo/Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru (Dario Argento, 1970).

Le Foto proibite di una signora per bene/Zakázané fotky uctivé dámy (Luciano Ercoli, 1970).

Ecologia del delitto/Krvavá zátoka (Mario Bava, 1971).

Giornata nera per l'ariete/Černý den pro berana (Luigi Bazzoni, 1971).

Il gatto a nove code/Devíticásá kočka (Dario Argento, 1971).

La coda dello scorpione/Štíří osten (Sergio Martino, 1971).

La corta notte delle bambole di vetro/Krátká noc skleněných panenek (Aldo Lado, 1971).

La morte cammina con i tacchi alti/Smrt má vysoké podpatky (Luciano Ercoli, 1971).

La tarantola dal ventre nero/Tarantule s černým břichem (Paolo Cavara, 1971).

Lo strano vizio della Signora Wardh/Podivný zlovyk paní Wardh (Sergio Martino, 1971).

Quattro mosche di velluto grigio /Čtyři mouchy na šedém sametu (Dario Argento, 1971).

Una Lucertola con la pelle di donna/Ještěrka v ženské kůži (1971)

Un posto ideale per uccidere/Ideální místo k zabítí (Lucio Fulci, 1971).

Chi l'ha vista morire?/Kdo ji viděl zemřít? (Aldo Lado, 1972).

Cosa avete fatto a Solange?/Solange: Teror v dívčí škole (Massimo Dallamano, 1972).

Delirio caldo/Delirium (Renato Polselli, 1972).

Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave/Tvůj zlovyk je zamčený pokoj a pouze já mám klíč (Sergio Martino, 1972).

La dama rossa uccide sette volte/Červená dáma zabíjí sedmkrát (Emilio Miraglia, 1972).

La morte accarezza a mezzanotte/Smrt konejší o půlnoci (Luciano Ercoli, 1972).

L' Occhio nel labirinto/Okno v labyrintu (Mario Caiano, 1972).
Mio caro assassino/Můj milovaný vrah (Tonino Valerii, 1972).
Non si sevizia un paperino/Muka neviňátek (Lucio Fulci, 1972).
Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?/Proč ty podivné kapky krve na těle Jennifer? (Giuliano Carnimeo, 1972).
Sette orchidee macchiate di rosso/Sedm krvavých orchidejí (Umberto Lenzi, 1972).
Sette scialli di seta gialla/Sedm šál ze žlutého hedvábí (Sergio Pastore, 1972).
Tutti i colori del buio/Všechny odstíny tmy (Sergio Martino, 1972).
I corpi presentano tracce di violenza carnale/Torzo (Sergio Martino, 1973).
Il Profumo della signora in nero/Parfém ženy v černém (Francesco Barilli, 1973).
Spasmo/Křeč (Umberto Lenzi, 1974).
Le orme/Kroky (Luigi Bazzoni, 1975).
L'assassino è costretto ad uccidere ancora/Vrah je nucen znovu zabít (Luigi Cozzi, 1975).
Nude per l'assassino/Svlečené pro vraha (Andrea Bianchi, 1975).
Profondo rosso/Tmavě červená (Dario Argento, 1975).

Post boom

E tanta paura/Velký strach (Paolo Cavara, 1976).
La casa dalle finestre che ridono/Dům se smějícími se okny (Pupi Avati, 1976).
La Donna della domenica/Paní z neděle (Luigi Comencini, 1976).
Anima persa/Ztracená duše (Dino Risi, 1977).
Il gatto dagli occhi di giada/Kocour s jadeitovými očima (Antonio Bido, 1977).
Pensione paura/Penzion strachu (Francesco Barilli, 1977).
Sette note in nero /Zvuky temna (Lucio Fulci, 1977).
Enigma rosso/Rudá hádanka (Alberto Negrin, 1978).
La Sorella di Ursula/Uršuly sestra (Enzo Milioni, 1978).
Solamente nero/Pouze temnota (Antonio Bido, 1978).
La Casa del tappeto giallo/Byt se žlutým kobercem (Carlo Lizzani, 1982).
Tenebre/Temnota (Dario Argento, 1982).

6.2 Ostatní citované filmy

- Alien 2* (Ciro Ippolito, 1980).
- All the Colors of Giallo/Všechny odstíny gialla* (dokument, Federico Caddeo, 2019).
- Amer* (Hélène Cattet; Bruno Forzani, 2009).
- Auto zabiják* (Quentin Tarantino, 2007).
- Ben Hur* (William Wyler, 1959).
- Berberian Sound Studio* (Peter Strickland, 2012).
- Cani arrabbiati* (Mario Bava, 1974).
- Django* (Sergio Corbucci, 1966).
- Drsný Harry* (Don Siegel, 1971).
- Dvojník* (Brian de Palma, 1984).
- Gauneři* (Quentin Tarantino, 1992).
- Giallo* (Mario Camerini, 1933).
- Halloween* (John Carpenter, 1978).
- Hanební pancharti* (Quentin Tarantino, 2009).
- Herkules uprostřed země* (Mario Bava, 1961).
- Hnus* (Roman Polanski, 1965).
- Hráč* (Robert Altman, 1992).
- Il mostro di Venezia* (Dino Tavella, 1965).
- Inferno* (Dario Argento, 1980).
- I tre volti della paura* (Mario Bava, 1963).
- La casa sperduta nel parco* (Ruggero Deodato, 1980)
- Maska démona* (Mario Bava, 1960).
- Milán, kalibr 9* (Fernando Di Leo, 1972).
- Muž, který věděl příliš mnoho* (Alfred Hitchcock, 1956).
- Neon Demon* (Nicolas Winding Refn, 2016).
- Noc ožvlých mrtvol* (Geroge A. Romero, 1968).
- Oblečen na zabití* (Brian de Palma, 1980).
- Pátek třináctého* (Sean S. Cunningham, 1980).
- Podivná barva slz tvého těla* (Hélène Cattet; Bruno Forzani, 2013).
- Posedlost* (Luchino Visconti, 1943).
- Pro hrst dolarů* (Sergio Leone, 1964).
- Rosemary má děťátko* (Roman Polanski, 1968).

Rozparovač z New Yorku (Lucio Fulci, 1982).
Sisters (Brian de Palma, 1972).
Suspiria (Dario Argento, 1977).
Ten prokletý obrněný vlak (Enzo G. Castellari, 1977).
Too Old to Die Young (Nicolas Winding Refn, 2019).
Uomini si nasce poliziotti si muore (Ruggero Deodato, 1976).
Upíři (Ricardo Freda; Mario Bava, 1957).
Vetřelci (James Cameron, 1986).
Věc (John Carpenter, 1980).
Zatmění (Michelangelo Antonioni, 1962).
Zombi 2 (Lucio Fulci, 1979).
Zvětšenina (Michelangelo Antonioni, 1966).

7. Obrazová příloha

Kapitola 2.1:

Obr. 1: americká verze plakátu k filmu *Šest žen pro vraha* (Mario Bava, 1964)

Obr. 2: plakát k filmu *Pět žen pro vraha* (Stelvio Massi, 1974), odkazující svou podobou na obálky *giallo* knih a svým názvem na film Maria Bavy

Obr. 3: plakát k filmu *Zakázané fotky uctivé dámy* (Luciano Ercoli, 1970)

Obr. 4: plakát k filmu *Tarantule s černým břichem* (Paolo Cavara, 1971)



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4

Kapitola 2.2:

Obr. 5: obálky *giallo* knih



Zdroj: The giallo: History of an Italian genre (Lecture by Giovanni Memola)

Kapitola 2.3:

Obr. 6: výběr komiksových sérií *fumetti neri*



Zdroj: The giallo: History of an Italian genre (Lecture by Giovanni Memola)

Obr. 7: ukázka komiksového stripu ze série *Kriminal*, epizoda číslo 3 „*Omicidio al riformatorio*“. Celý komiks k vidění zde: <<https://youtu.be/mksiWVRZj2I>>



Srovnání: a) výjev z divadla Grand-Guignol b) zavraždění třetí oběti ve filmu *Šest žen pro vraha* – žena spálená k smrti o rozžhavená kamna

a)



b)



Zdroj: <https://imgur.com/gallery/Kx8rj/comment/655274837>

Kapitola 2.6:

Záběry s whisky *Justerini & Brooks* v mizanscéně.

Obr. 8: *La dama rossa uccide sette volte/Červená dáma zabíjí sedmkrát* (Emilio Miraglia, 1972).

Obr. 9: *Il gatto dagli occhi di giada/Kocour s jadeitovými očima* (Antonio Bido, 1977).

Obr. 10: *Nude per l'assassino/Svlečené pro vraha* (Andrea Bianchi, 1975).

Obr. 11: *Solamente nero/Pouze temnota* (Antonio Bido, 1978).

Obr. 12: *Tutti i colori del buio/Všechny odstíny tmy* (Sergio Martino, 1972).

Obr. 13: *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave/Tvůj zlozvyk je zamčený pokoj a pouze já mám klíč* (Sergio Martino, 1972).

Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13

