

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Katedra stříhové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Psychoanalytická interpretace vybraných filmů Federica Felliniho
podle teorie archetypů Carla Gustava Junga**

Bc. Maja Benc

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

Oponent práce: Mgr. Karel Malimánek

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Magisterský

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Editing Department

MASTER'S THESIS

**Psychoanalytic interpretation of selected films by Federico Fellini
according to the theory
of archetypes by Carl Gustav Jung**

Bc. Maja Benc

Supervisor: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Reviewer: Mgr. Karel Malimánek

Date of defense:

Academic degree: Master's degree

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<p style="text-align: center;">Psychoanalytická interpretace vybraných filmů Federica Felliniho podle teorie archetypů Carla Gustava Junga</p>

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Děkuji panu docentovi Zdeňku Hudcovi za jeho trpělivé vedení a fundované připomínky, Mgr. Silvii Gregorové, Ph.D. za jazykovou korekturu při použití italských pramenů a konzultaci o italském neorealismu a italských reáliích a svému manželovi a mamince, kteří mě při psaní psychicky podporovali.

Abstrakt

Tato diplomová práce sleduje ve vybraných filmech vliv hlubinné psychologie Carla Gustava Junga na tvorbu Federica Felliniho. Práce obsahuje rozbor jak z hlediska psychoanalytického, tak střihu. Na konkrétních příkladech bude ukázáno, jak slavný režisér využil pro zobrazení svých protagonistů Jungovy kategorie archetypů.

Tato diplomová práce si rovněž klade za cíl na základě teorie archetypů lépe pochopit způsob tvorby Federica Felliniho, pro kterého byly archetypy, pomocí nichž Carl Gustav Jung vykládal sny, hlavním inspiračním zdrojem a díky jejich filmovému ztvárnění dokázal zachytit pro další generace i společenskou atmosféru tehdejší Itálie, a to z jiného úhlu pohledu, z vnitřku sama sebe skrze vlastní snění.

Abstract

This thesis concentrates on the influence of Carl Gustav Jung's depth psychology on the work of Federico Fellini in his selected films. The thesis includes an analysis from both a psychoanalytical and an editing perspective. It will be shown through specific examples how the famous director used Jung's categories of archetypes to portray his protagonists.

This thesis also aims, on the basis of archetype theory, to better understand Federico Fellini's mode of production, as the archetypes, through which Carl Gustav Jung interpreted dreams, were a major source of inspiration for him and, thanks to their cinematic representation, he was able to capture for future generations the social atmosphere of Italy at the time from a different perspective, from within himself through his own dreams.

Obsah

1 Metodologický úvod	1
1.1 Význam snů podle Carla Gustava Junga.....	3
1.2 Sny Federica Felliniho.....	8
2 Rozbor vybraných filmu.....	12
2.1 Bílý šejk (Lo sceicco bianco, 1952).....	12
2.2 Cabiriiny noci (Le notti di Cabiria, 1957).....	20
2.3 Boccaccio ´70 Pokušení doktora Antonia (Le tentazioni del dottor Antonio, 1962)	29
2.4 Giulietta a duchové (Giulietta degliispiriti, 1965)	35
2.5 Amarcord (1973).....	44
3 Závěr	56
4 Literatura a prameny	58
4.1 Literatura.....	58
4.2 Prameny.....	61

1 Metodologický úvod

Ve své diplomové práci se budu věnovat interpretaci některých filmů Federica Felliniho, zkoumáním jeho postupů při přetváření vlastního snu do podoby scénáře, a nakonec i schopnosti přenést sen na filmové plátno. Je logické, že sám sen není a nemůže být jediným zdrojem, ze kterého lze vytvořit filmové dílo. Avšak, protože základním impulsem Felliniho některých filmů byl sen, nebo jakási vidina, je první část mojí práce věnována nejprve samotné podstatě archetypu, pomocí nichž Carl Gustav Jung vykládal sny.

Stěžejní pomůckou mojí práce se stala kniha *Člověk a jeho symboly*, ve které Carl Gustav Jung vysvětluje nevědomí, analýzu snů a úlohu symbolů. Je třeba hned v úvodu říct, že na této knize Jung spolupracoval se svými nejbližšími profesními kolegy, k nimž patří například Dr. Joseph L. Henderson, Dr. Marie Louise von Franz a další, protože i jejich výkladů archetypů v práci použiji. Přirozeně pak budu vycházet i z dalších prací Carla Gustava Junga.

Jako primární literaturu pak využiji Felliniho rozhovory s novináři a kritiky, stejně jako rozbor Felliniho vzpomínek, která zachytil ve svých denících. Vzhledem k tomu, že v mnoha (většině) případech se liší popis událostí tak, jak je „viděl“ Fellini a jak stejnou událost viděli jeho vrstevníci nebo ti, kdo byli události účastní, nebudu se snažit ve své práci rozhodovat, co je pravda a co ne. Jen poukáži na možná vysvětlení.

Díky dědicům „deníku“, který si Fellini od šedesátých let až do roku 1990 vedl a do kterého si Fellini své sny zaznamenával, vznikla obsáhlá výjimečná kniha *Kniha mých snů* (Ital. *Il libro dei sogni*), díky které tvůrčovy sny ve filmu budu rovněž interpretovat, a to především díky Felliniho výtvarnému talentu, díky němuž své sny barevně nakreslil.

Pět kapitol své práce věnuji analýze vybraných filmů, v nichž budu hledat a interpretovat Jungem klasifikované archetypy, které jsou v analytické psychologii chápány jako pravzory v chování a myšlení.

Tyto filmy jsem si vybrala záměrně, protože lze na nich asi nejnázorněji vysvětlit Jungovy teorie a jednotlivé archetypy se neprolínají.

Jung na základě definovaných archetypů v hloubkové psychologii vysvětloval sny a symboly, proto ve své práci budu sledovat nejen samotné archetypy, ale i sny protagonistů Felliniho filmů.

Ve své práci tedy chci na filmech, které patří ke skvostům světové kinematografie, vyzdvihnout hlavně Jungovou práci „*Člověk a jeho symboly*“, protože po jejím důkladném studiu jsem přesvědčená, že by si ji měl přečíst každý filmař. A to ne, aby rozuměl lépe psychologii, já sama nejsem odbornicí na psychologii a ve své práci se ani nebudu snažit Jungovy teorie obhajovat či vyvracet, ale jen chci poukázat na to, že tím, čím byl Sigmund Freud pro literaturu, tím je bezesporu Carl Gustav Jung pro vizuální dílo.

1.1 Význam snů podle Carla Gustava Junga

Když se Costanzo Costantini ptal Federica Felliniho, jaký má vztah k psychoanalýze a k Jungovi, slavný režisér mu odpověděl:

“Psychologie mě vždycky fascinovala. Pro mě je to nejdůležitější věda, z níž je třeba vycházet. Měla by se učit už v mateřské školce. Přátelil jsem se s Ernestem Bernhardem, což byl psychoanalytik jungovského ražení. To díky němu jsem pochopil, že snový život je neméně důležitý než život denní. Právě jemu vděčím za to, že jsem Jungovy knihy dokázal číst daleko vnímavěji.“¹

Hned na začátku je třeba si objasnit, proč Felliniho přitahoval Jung se svojí hloubkovou psychologíí, a ne Freud se svojí hloubkovou psychoanalýzou, která v padesátých a v šedesátých letech nabývala opět na popularitě a ovlivnila mnohé existenciální filmy (vzpomeňme např. filmy Felliniho přítele Michelangela Antonioniho).

Je sice pravda, že jak Sigmund Freud, tak Carl Gustav Jung jsou oba považováni za zakladatele psychoanalytické psychologie, avšak jejich přístupy byly rozdílné, a tak Jungova spolupráce s Freudem netrvala dlouho (od roku 1907 do roku do roku 1912). Rozkol nastal ve chvíli, kdy se Jungovi začala jevit Freudovská psychoanalýza, která se zabývala sexuálním původem neurózy, jako zkostratělá², zatímco Freud považoval Jungovu hloubkovou psychologii za okultní vědu a zásadně odmítal kombinovat hloubkovou psychologii s psychoanalýzou.

Avšak to, co Freud považoval za pavědu, bylo pro Felliniho branou k novým inspiračním zdrojům. Filmový génius byl totiž od mládí vášnivým návštěvníkem kouzelníků, astrologů a věštců a skutečnost, že právě jeden z největších géníů dvacátého století, nevyvrací okultní jevy, byla pro Felliniho výzvou k hlubšímu studiu Jungových spisů.

¹ COSTANTINI Costanzo, Rozhovory s Fellinim, Praha 1996, str. 95

² https://cs.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung

Ten, kdo zasvětil Federica Felliniho do Jungova díla, byl psychoterapeut židovského původu Ernest Bernard³, kterého Fellini poznal na začátku šedesátých let, a to díky režisérovi Vittoriovi De Seta. Dodnes není zcela jasné, jakému typu terapie byl slavný filmař podroben a otázkou zůstává, jestli se vůbec slavný režisér chtěl úplně uzdravit, čímž by se pak zbavil svých vizionářských delirií. Já sama se domnívám, že Fellini jen prostě potřeboval s někým nahlas probírat své sny a barevné vize a filozofovat nad Jungovými spisy.⁴

terapie byl slavný filmař podroben a otázkou zůstává, jestli se vůbec slavný režisér chtěl úplně uzdravit, čímž by se pak zbavil svých vizionářských delirií. Já sama se domnívám, že Fellini jen prostě potřeboval s někým nahlas probírat své sny a barevné vize a filozofovat nad Jungovými spisy.

Když se pak Felliniho přímo zeptali, proč Jung a ne Freud, lakonicky odpověděl, že je to proto, že:

“Freud nás svými teoriemi nutí přemýšlet, zato Jung nám umožňuje představovat si a snít!”⁵

Je ale třeba říct, že později filmový tvůrce přiznal, že ho Jung zpočátku úplně nezaujal:

„Před několika lety jsem četl a nedočel Jungovu knihu *Realita duše*. Tehdy se mi zdálo, že jí moc nerozumím. Později se mi dostala do rukou Jungova studie o Picassovi a byl jsem omráčen. Do té doby jsem se nikdy nesetkal s tak jasnoživým myšlením, lidským a náboženským ve smyslu, jaký jsem neznal. Bylo to, jako by se přede mnou otevřely nové horizonty, byl to objev nových perspektiv pohledu na život, možnost využívat jeho zkušenosti odvážněji, obšírněji, vydolovat nevídané množství energie a jiného materiálů pohřbených pod rumištěm úzkostí. Bezmezně obdivuji u Junga, že uměl najít styčný bod mezi vědou a magií, mezi racionalitou a fantazií, že

³ https://it.wikipedia.org/wiki/Ernst_Bernhard

⁴ ERNST Bernhard e il cinema di Federico Fellini, dostupné z: <https://www.futuroquotidiano.com/ernst-bernhard-e-il-cinema-di-federico-fellini/>, volný překlad

⁵ https://www.animafaarte.it/fellini-e-la-psicoanalisi-lincontro-con-ernst-bernhard/?fbclid=IwAR2xRRVxQ_wgb4J366xaa5YDF8p074FAzilhoV7bljJdHMZZvx0-9-9t8IYital.: Freud con lesue teorie ciobbliga a pensare; Jung invece ci permette di immaginare, di sognare, e ti sembra, (Federico Fellini in Jung e la cultura del xx secolo, Aldo Carotenuto)., volný překlad.

nám umožnil jít životem a podléhat svodům tajemna s uklidňujícím vědomím, že je rozum může asimilovat.“⁶

Co tedy Felliniho na Jungově teorii snu fascinovalo? Především neuchopitelnost a zdánlivá nesrozumitelnost snů, a to i přesto že mají, podle Junga, svoji vlastní strukturu, která se ale jasně liší od promyšleného příběhu.

"Bohužel, je obtížné snům porozumět. Sen je úplně jiný než příběh, který vypráví vědomí. V každodenním životě si člověk promýšlí, co chce říct, vybírá ten nejvhodnější způsob, jak to udělat, a snaží se, aby jeho poznámky byly logicky soudržné. Vzdělaný člověk se například bude snažit vyhýbat neurčitým metaforám, protože by jeho řeč mohla působit zmateným dojmem. Sny ale mají jinou strukturu. Obrazy působí rozporuplně i směšně, valí se na snícího, normální pojem o čase se ztrácí a běžné věci mohou nabývat fascinující nebo hrozivý aspekt. Skutečnost, že nevědomí uspořádává svůj materiál tak odlišně od zdánlivé ukázněnosti našich myšlenek v bdělém stavu, se může zdát zvláštní. Každý, kdo se na okamžik zastaví a vybaví si sen, si však tento kontrast uvědomí – fakticky je jedním z hlavních důvodů, proč běžní lidé považují sny za tak obtížně srozumitelné. V logice normální bdělé existence nedávají smysl, a proto mají lidé tendenci je ignorovat nebo o nich uvažovat tak, že jim nejdou na rozum. Možná této problematice porozumíme snáze, když si nejprve uvědomíme, že ani naše myšlenky ve zdánlivě ukázněném bdělém životě rozhodně nejsou tak přesné, jak bychom si rádi mysleli."⁷

Tuto myšlenku Jung dále rozvíjí, až dojde k poznání, že obvykle nevnímáme existenci podprahového významu psychických podtónů. A každý z nás přijímá tyto podtóny jinak. Když ale při hovoru používáme slova, která zná každý (příklad: peníze, stát, zdraví), dá se předpokládat, že všichni těmto slovům rozumíme stejně. Rozdíly v chápání takovýchto pojmů jsou minimální. Některá slova ale mají i další, podprahový význam, každý pojem v našem vědomí má své asociace. Pro naše další uvažování o filmech Federica Felliniho je formulace C.G.Junga významná, protože obsahuje část toho, co budeme zkoumat.

⁶ FELLINI Federico, Dělat film, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str 99

⁷ JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 35

Obrazy produkované ve snech jsou mnohem barvitější a živější než pojmy a zkušenosti, jež jsou jejich protějšky v bdělém stavu. Jedním z důvodů je skutečnost, že ve snu takové koncepty mohou vyjadřovat svůj nevědomý význam. Ve vědomých myšlenkách se držíme v mezích racionálních tvrzení – tvrzení, jež zdaleka nejsou tak barvitá, protože jsme je zbavili většiny jejich psychických asociací."⁸

C.G. Jung ve svých úvahách přechází dál. Zkoumá svět a lidské chování, některé své poznatky zobecňuje až do civilizačních otázek. Uvádí příklad, ve kterém antropologové popisují, co se děje v primitivní společnosti, když jsou její duchovní hodnoty vystaveny vlivu moderní civilizace. Její členové ztrácejí smysl života, sociální organizace se rozpadá a oni sami morálně upadají. Jung si povzdechne, že naše civilizace je ve stejném stavu. Od této úvahy se dostane až k určení archetypů, říká, že "archetypů je tolik, kolik je životních situací."⁹

Archetypy jsou v analytické psychologii chápány jako pravzory v chování a myšlení, které jsou společné napříč kulturami. Archetypy jsou jednotky kolektivního nevědomí, které se zaktivizují samy v odpovídajících situacích. A tedy rozlišuje několik různých archetypů, které představují kolektivní nevědomí a které, pokud se ve snu objeví, znamenají:¹⁰

Bytostné já – obraz jednoty osobnosti jako celku, ústředního pořádacího principu,

Moudrý stařec – zaměřenost psychiky na cíl,

Dítě – božské dítě, zárodek psychické celistvosti se středem v bytostném Já,

Anima – v mužské psychice nevědomě přítomný ženský protipól, určuje neuvědomovanou atmosféru mužského jednání,

Animus – racionalizuje ženské vědomí, orientuje se navenek a kompenzuje citovou angažovanost,

Matka – zdroj života a plodnosti, zároveň představuje duševní život ve veškeré mnohotvárnosti,

⁸ JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 39

⁹ JUNG Gustav Carl, Archetypy a nevědomí, Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka 1997, str. 437

¹⁰ Tamtéž, str. 437

Panna – dcera Matky Země působí jako činitel při rozvoji zárodku bytostného Já, je ženskou silou, která uvádí na scénu hrdinu, který povstává z dítěte, pro rozvoj bytostného Já vládne proměňující silou,

Hrdina – musí vykonat nebezpečné úkoly, zápasit s monstry, projít porážkou, pádem do hlubiny a následným znovuzrozením, archetyp představuje cestu lidského vědomí, cesty přes překážky jsou nevyhnutelné fáze dospívání (zrání) individua.

Jung si je vědom toho, že pro normálního člověka je těžké přijmout teorii archetypů, a tak na svoji obhajobu říká, že:

“Věcí přesahujících lidské chápání je nepřeberně, a tak neustále používáme symbolické pojmy k reprezentaci představ, jež nedokážeme definovat nebo plně pochopit. Staly se, avšak byly vstřebány podprahově, bez našeho vědomí. Takovéto události si můžeme uvědomit jedině v okamžicích intuice nebo prostřednictvím procesu poctivého hloubání, jež vede k pozdějšímu uvědomění si toho, že se určitě staly. A i když jsme snad původně ignorovali jejich emocionální a zásadní význam, později vytrysknou z nevědomí jako opožděná myšlenka. Objevit se například může během snění. Obecným pravidlem je, že nevědomé stránky jakékoliv události se nám objevují ve snech, v nichž však přicházejí nikoli jako racionální myšlenka, ale jako symbolický obraz“.¹¹

¹¹ JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str.19

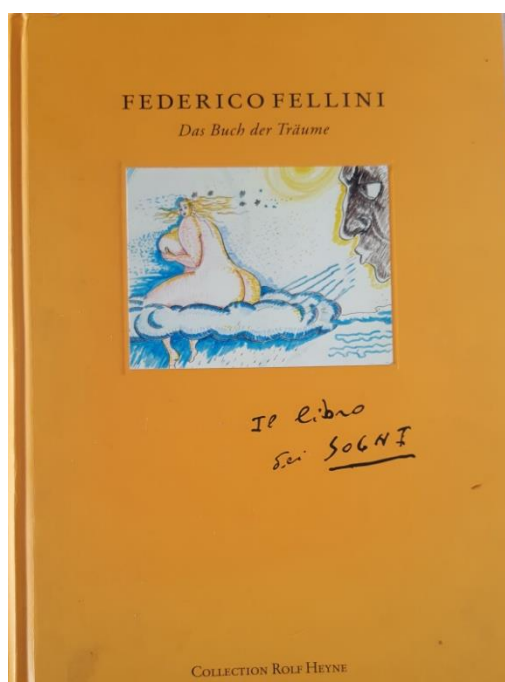
1.2 Sny Federica Felliniho

Jung považoval sen za ohraničený příběh se svými protagonisty v určitém prostředí:

“K interpretaci snu je třeba používat pouze materiál, který je viditelnou součástí. Sen má své vlastní meze.¹²”

A tak i Felliniho sny, zaznamenané a zakreslené v jeho deníku, vypadají jako “storyboard.”

Poslední listopadový den roku 1960 si Fellini si v rámci terapie u psychoanalytika Ernsta Benharda začal vést záznamy o svých snech. Terapie probíhala tak, že každé ráno si zapsal své sny z předchozí noci, tento deník si vedl až do roku 1990. Z jeho zápisků a kreseb o snech byla vytvořena publikace *Kniha mých snů (Il libro dei sogni)*¹³



Obr.1 kniha IL LIBRO DEI SOGNI, Federico Fellini

Sám Fellini však přiznává, že ještě předtím, než si začal zapisovat a zakreslovat své sny, tak si stejně barvitě zakresloval i přípravy pro své filmy:

¹² JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str.25

¹³ Federico Fellini/ *Il libro dei sogni*/ Rimini, Teatro degli Atti, 2007

„Proč kreslím postavy svých filmů? Proč si dělám grafické poznámky o tvářích, nosech, knírech, kravatách, kabelkách, o tom, jak si přehazují nohu přes nohu lidé, kteří za mnou přijdou do kanceláře? Snad jsem již řekl, že je to způsob, jak se podívat filmu do tváře, vidět co je zač, pokus trvale něco zachytit, byť je to třeba nepatrné, na hranicích bezvýznamnosti, ale mně připadá, že to má s filmem cosi společného, že to o něm vypovídá. Nevím, třeba je to jen záminka k navázání vztahu, prostředek, jak ho zachytit či lépe pozdržet. A pak, každý film je jiný, každý má svůj charakter, svůj temperament, a tedy každý stanoví svůj vztah k sobě jinak“.¹⁴

V této úvaze je důležitá ta část, ve které Fellini charakterizuje film jako živou bytost, jako něco, co musí pomalu poznávat. Míjí samozřejmě film ještě nenatočený. Sdělení, že nedokáže analyzovat a teoretizovat o svém díle, není tak zcela pravdivé. Když popisuje, jak přistupuje ke každému sebemenšímu detailu toho, co chce natočit, a potom znovu analyzuje při natáčení, co udělá již připravený záběr s charakterem celého filmu, svědčí o tom, že jistý druh analýzy při své práci používá. Je ovšem pravda, že většinou řešení dělá intuitivně. Což je dáno tím, že již od fáze snu a jeho ztvárnění v deníku, přes psaní námětu a potom i scénáře, při výběru herců a lokalit, event. dekorací v ateliéru *Cinecittá*, pokaždé je zcela naplněn svou původní vizí toho, co chce na plátno dostat.

Fellini neustále osciloval mezi vědomým a nevědomým myšlením, za vším hledal znamení nebo symboly a snažil se vysvětlit nevysvětlitelné či chceme-li racionálně interpretovat iracionální:

„Často se mi stává, že mě jako bleskem přepadnou obrazy, vyvstanou mi na absolutním tichu najednou před očima. Chvilku si to ani neuvědomuješ, připadá ti, že jsi nic neviděl, ale pak začneš mít takový vzdálený pocit, že se něco přihodilo, že jsi něco zahlédl, a udiveně a zmateně přemítáš, co to asi mohlo být. A odkud se to vzalo. Například onehdy, dříve, než mě ten pobledlý doktor přivezl jako o závod sem na kliniku: docela pokojně jsem telefonoval, když najednou jsem uviděl malinkaté vajíčko posazené na organtýnové kokardě, přesně takové to ozdobené vajíčko se kutálelo po jakési bradavičnaté jakoby pulsující ploše. Potom zmizelo. Hledal jsem ho, ale před očima mi ubíhala tmavá stěna, připomínající vnitřek jícnu nějaké obludy. Nevypadalo to, že by se vejce rozbilo, protože ta stěna byla měkká a slizká.

¹⁴ FELLINI Federico, *Dělat film*, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str. 35

Pořád přemýšlím o filmu, který musím natočit. Třeba se potřebuje ještě klubat, třeba to vajíčko musí růst. Je to tak? Kdo ví?“¹⁵



Obr.2 z knihy *Il libro dei sogni*, str. 37, 29 a 88

Anebo další Felliniho sen:

„Jednou jsem se v kanceláři produkce Vasca Navale natáhl na kanape s rozvrzanými pery, chtěl jsem si trochu odpočinout, bylo léto a zvenku bylo slyšet už nějakou dobu cikády. Najednou se mi těsně před nosem zřítí pětadvacet miliónů tun kamene, asi průčelí milánského nebo kolínského dómu, bůhví. Ucítil jsem tlakovou vlnu, jak to letělo, a pak to všechno žuchlo s děsivým rachotem k mým nohám. Vymrštil jsem se jako akrobat a dopadl jsem snožmo doprostřed místnosti. Ta zeď, obrovská jako Himaláje, pohltila všechno kolem: nebe, prostor, vzduch. Připadal jsem si jako mravenec. Napadlo mě, že potíže, které brání pohnout s tím filmem z místa, vznikají z jakési základní překážky, která je možná dramaticky ve mně. Trochu mě to vyděsilo, ale posílilo to ve mně donkichotskou touhu ten film natočit. Jestli vysoko za tím chrámem Himaláje je nebe, otevřený prostor, znamená to, že to je ten pravý prostor a že se k němu musím dostat. Jenže až dosud jsem ho neobjevil“.¹⁶

Z těchto záznamů je zcela zřejmé, jak moc Felliniho fascinovala „nahodilost“, která byla spouštěcím mechanismem *jeho* snových příběhů, která je jedním z hlavních

¹⁵ FELLINI Federico, *Dělat film*, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str. 12

¹⁶ Tamtéž, str. 12

rysů Felliniho tvorby, o které psal Jung. Ten pro nahodilost používal výraz “synchronicita“ (z řec. synchronos, současný).¹⁷

Jinak řečeno, Fellini miloval život a chtěl se jím nechávat překvapit. Spiritualita, duchové, psychologie a víra v Boha, muži a ženy: to jsou vlastně strany mnohotvárné a nekonečné mince toho, co miloval, toho, co ho na životě zaujalo a co chtěl svému publiku představit a nabídnout. Proto byl pro někoho prorokem a pro někoho čarodějem.

¹⁷ “synchronicita“ (z řec. synchronos, současný), což je označení pro příčinně nevysvětlitelné (akauzální) setkání dvou nebo více událostí v čase, které tím na úrovni prožívání subjektu získávají význam. Ve svém výkladu o synchronicitě uvádí Jung vlastní zkušenost, kdy se během jednoho dne mnohokrát setkal s podobou ryby, ať už to byla kresba, sen pacientky, oběd či skutečná ryba ležící na jezerním molu. Souběh událostí nezůstal bez povšimnutí, a tak náhodná koincidence získala subjektivní význam. Mezi synchronistní fenomény patří například i sny, které pak najdou korespondenci s nastalou událostí, nebo takzvané déjavu, pocit již zažitého. O tyto jevy se opírají psychické představy osudu, neboť vypadají jako nevysvětlitelné pouhou náhodou. Naopak věda operuje s pojmem kauzality (příčinnost). Každý následek má svoji příčinu. Příčina musí být jedna a musí zaručovat, že následek skutečně nastane. Od 19. století se kauzalita rozšiřuje ještě o teorii pravděpodobnosti. Zahrnuje příčiny, jejichž následky nejsou nutné, ale jsou pravděpodobné. Na tomto je vybudována statistika jako objektivní vědecké měření, kde vztah mezi příčinou a následkem se udává mírou korelace.

Protože všechny divinační techniky (věštická umění) nefungují na principu vědecké kauzality, ale právě na principu synchronicity, věda tyto techniky neuznává a nazírá na ně jako na pavědy. Synchronicita – Wikipedie (wikipedia.org)

2 Rozbor vybraných filmu

2.1 Bílý šejk (Lo sceicco bianco, 1952)

Přestože se Fellini Jungovými teoriemi začal hlouběji zabývat až v šedesátých letech minulého století, pro představitele archetypu anima (krásného cizince, který ženy odvádí od kontaktu s reálnými muži, viz níže) nám jeden z prvních Felliniho počinů poslouží víc než dobře.

Pro analýzu některých filmů Federica Felliniho je paradoxně výhodou, že nejsme jeho současníky a že máme možnost vidět všechny jeho filmy a dát je do souvislostí i s těmi, které propadly u kritiků i diváků. To se týká hlavně Felliniho filmového debutu.

“Jaké ti zůstaly vzpomínky na reakce, které *Bílý šejk* vyvolal na festivalu v Benátkách? „Byla to pohroma. Kritika tak zdrcující, že mi mohla navždy vzít chuť pokračovat.“¹⁸

Pro svůj debut si Fellini zvolil téma, které mu bylo blízké brakovou literaturou. Vzhledem k tomu, že ve svých začátcích spolupracoval hodně s časopisy určenými mladým naivním dívkám, znal velice dobře nejen schémata příběhů, která se v těchto časopisech prezentovala, ale také jeho vděčné čtenářky. V té době tento druh literatury měla velký komerční úspěch, a to hlavně proto, že lidé už byli unaveni knihami, ale i filmy o chrabrých partyzánech a zaostalém jihu. Ženy doma snily o opravdovém princovi, který by k nim uměl být něžný a zdvořilý a měl vybrané způsoby. Námět, který původně vymyslel Michelangelo Antonioni, napsal Fellini podle svých zkušeností s brakovou literaturou. Nejprve žádného producenta nezaujal, až se ho nakonec chopil producent Luigi Rovere. Ten nabízel námět několika režisérům, ale ti s různými výmluvami odmítli film podle tohoto scénáře natočit. A tak producent nakonec navrhl Fellinimu, aby si film natočil sám.¹⁹

Děj filmu je prostý, stejně jako jsou prosté příběhy románů pro naivní dívky. Venkovští novomanželé přijíždějí do Říma, který je povinným cílem všech novomanželských párů. Manžel, který před svou manželkou chce vypadat jako

¹⁸ COSTANTINI Costanzo, Rozhovory s Fellinim, Praha 1996, str. 54

¹⁹ Tamtéž, str. 54

vážený a důstojný muž, požádá funkcionáře Vatikánu, aby se ujal úkolu zařídit novomanželům audienci u papeže. Novomanželka skrývá tajně ve svém srdci naději, že se jí povede, byť na chvíli, poznat jeden ze svých ideálů, hrdinu románu *Bílý šejk*. Využije spánku svého novomanžela a utíká do ulice, kde je redakce nakladatelství, kde vychází její oblíbená četba. Ale svého oblíbence, *Bílého šejka*, tam nenajde, protože dotyčný právě odjel „natáčet“ na pláž.

Symbol bílé barvy při interpretaci snu jednoho ze svých pacientů, kterému se ve snu při námořnické zkoušce objeví bílá opice, psycholog Joseph L. Henderson (ve své stati *Prastaré mýty a moderní člověk*, kterého si Jung přizval jako spoluautora své knihy *Člověk a symboly*), vysvětluje, že to je proto, že bílá barva v sobě nese božskou kvalitu:

“Ze znalosti primitivních symbolů se však můžeme dohadovat, že bělost jinak banální postavě propůjčuje zvláštní božskou kvalitu. (Albín je v mnoha primitivních komunitách považován za posvátného): To velmi dobře koresponduje se Šibalovými polobožskými či polomagickými schopnostmi. Zdá se tedy, že bílá opice pro snícího symbolizuje pozitivní kvalitu dětské hravosti, jež nebyla v patřičný čas dostatečně přijata a která si nyní žádá, aby byla vyzdvižena. Jak nám snící říká, staví ji na piedestal, kde se stává čímsi víc než jen ztracenou dětskou zkušeností. Pro dospělého muže je symbolem tvořivého experimentátorství.”²⁰

Lze předpokládat, že samotná postava *Bílého šejka*, bravurně ztvárněna Albertem Sordim, je parodií na Rudolpha Valentina, který byl hvězdou amerického němého filmu ve dvacátých letech a kvůli své homosexualitě jistě i nedosažitelným snem mnoha žen.

²⁰ HENDERSON Joseph L., *Prastaré mýty a moderní člověk* in *Člověk a stín*, JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 113

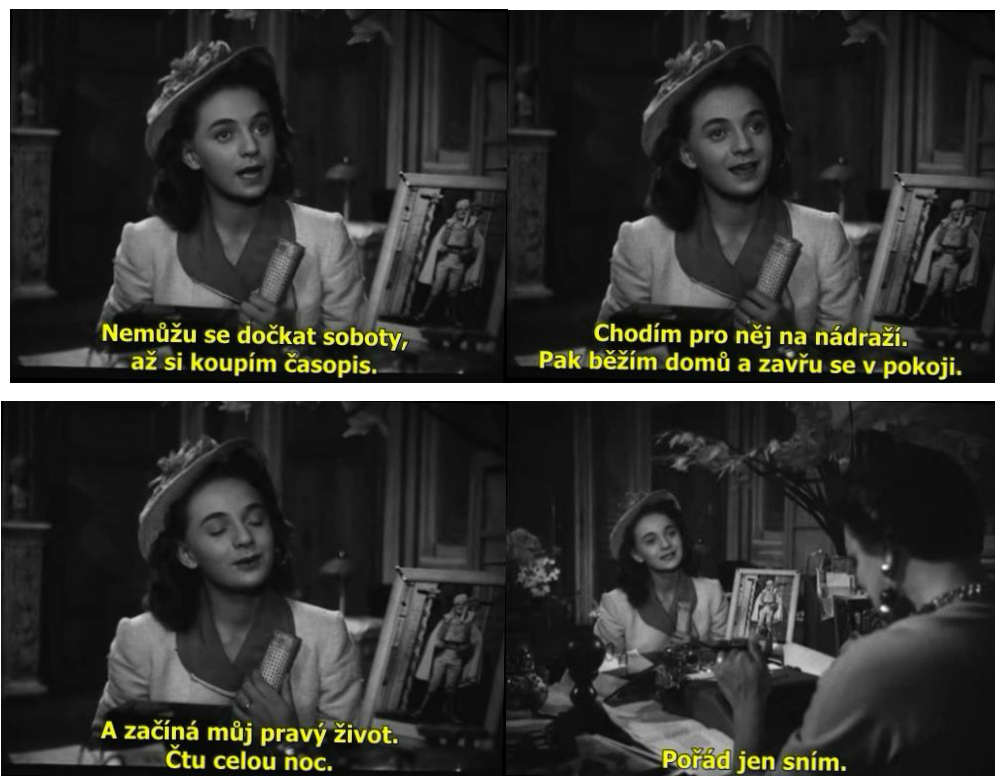


Obr.3 Herec Rudolph Valentino (vlevo, ve filmu z roku 1922) byl ohniskem projekcí anima pro tisíce žen nejen za svého života, ale dokonce i po smrti. Žena, která se zamiluje do obrazu (nebo filmové hvězdy), projektuje na muže své anima.

Jak už bylo výše řečeno *Bílý šejk* představuje pro hrdinku krásného cizince, který je pravděpodobně obrazem otce či boha a jak uvádí Marie Louise von Franz, další ze spoluautorek Jungovy knihy *Člověk a jeho symboly*:

“Z mytologického pohledu je krásný cizinec pravděpodobně obrazem pohanského otce či boha, který zde vystupuje jako král mrtvých (jako když Hádés unáší Persefonu). Psychologicky však představuje zvláštní formu anima, který ženy odvádí od veškerých lidských vztahů, a zvláště od kontaktů s reálnými muži. Ztělesňuje kokon zasněného přemítání plného touhy a soudů o tom, jak by věci, jež které ženu odtrhávají od reality života, měly být.“²¹

²¹ HENDERSON Joseph L., Prastaré mýty a moderní člověk in *Člověk a stín*, JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 187



Obr.4 Scéna z *Bílého šejka*, ve které hrdinka vypráví o tom, že život je sen

„Pravým životem jsou sny,“ říká novomanželce ředitelka vydavatelství. A to rozehraje v duši novomanželky vějíř fantastického světa vlastních přání. Vzápětí se hrdinka nechá usadit do autokaru, který veze kompars na místo natáčení. Tak se začnou prolínat paralelně dva příběhy: jeden, ve kterém novomanžel, který se probudil, hledá svou manželku a druhý, cesta za setkáním novomanželky s *Bílým šejkem*, kterému psala pod pseudonymem *Roztoužená panenka* a do kterého je jako pečlivá čtenářka románů zamilována. Novomanžel chce zabránit skandálu a nepošpinit své rodné jméno, ale nakonec pod tlakem toho, že nemůže svou ženu najít, oznámí její zmizení na policii. Mezitím se novomanželka přimotá k natáčení jedné scény s *Bílým šejkem*, při kterém se události zvrtnou. *Bílý Šejk* pozve svou obdivovatelku k projížďce po moři v loďce, která je používána k fotografování záběrů pro fotoromány. Když jsou na širém moři, začne *Bílý šejk* novomanželku obtěžovat. Jenže náhlý poryv větru srazí trám, který drží plachtu, zraní *Bílého šejka* a ten omdlévá. Loď se chvíli potácí směrem k pobřeží, až nakonec přistane. Členové štábu nadávají, že je *Bílý šejk* zdržel a odnášejí ho z pláže. Nejsilněji nadává manželka *Bílého šejka*, která se začne prát s novomanželkou – románovou obdivovatelkou. *Bílého šejka* potom odveze manželka za halasného pokřiku filmařů někam v dál. Všichni filmaři pláž opustí, přestože nemohou najít novomanželku. Ta se schová mezi stromy a nakonec

se, patrně autostopem, dostane do města. A protože si je vědoma, že navždy poskvnila jméno svého muže, chce v duchu laciných románků, skončit svůj život.

Zatelefonuje manželovi a pak se pokusí skočit do řeky. Marie Louise von Franz (švýcarská psychoanalytička a další ze spoluautorů Jungovy knihy) je přesvědčena, že právě takovéto ženské chování je ovlivněno animem.²²



Obr.5 Scéna z *Bílého šejka*, v níž hrdinka volá manželovi a sděluje mu, že odchází navždy

“Výsledkem nevědomého postoje anima někdy může být zvláštní pasivita a paralýza veškerého citu nebo hluboká nejistota, jež může vést až skoro k pocitu nicotnosti. V hlubině ženiny osobnosti animus šeptá: “Jsi beznadějná. Nač se snažit? Nemá smysl cokoli dělat. Život stejně nebude lepší.”²³ Fellini ale vědomě tento tragický univerzální vzorec převrací, a sice tak, že hrdince neumožní tragédii končící katastrofou, a to kvůli tomu, že je v řece v té době málo vody, utonutí nepřipadá v úvahu:

²² Anima a animus in JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, Pokud je snící muž, objeví ženské zosobnění svého nevědomí. V případě ženy bude nevědomí představovat postava mužská. Tato druhá symbolická postava přichází po stínu a přináší nové a jiné problémy. Jung nazval tyto mužské a ženské formy “anima” a “animus” viz dále. str. 173, viz. předchozí kapitola.

²³ Tamtéž, str. 187

Hrdinka je vzápětí zpozorována neznámým mužem, je zachráněna a násilím odvezena do nemocnice. Kde ji také najde její manžel, který má ale jedinou starost: ukázat se s ní na náměstí svatého Petra. Musí být včas na místě, které si dohodli, aby mohli uskutečnit návštěvu u papeže. Nakonec se jim povede přiběhnout včas na místo určené k setkání.

Ve Felliniho prvotině je vidět, jak dokázal být sarkastický, ale zároveň neublížit. Ženu, která se pachtí za svým snem, vyličil sice jako trochu pomatenou jakoby uhranutou (což zarputilé čtenářky fotorománů – a dnes bychom řekli – stoupenkyně nekonečných TV seriálů rozhodně jsou), ale neposmívá se jí, spíše ji lituje, že se nechala pobláznit brakovou literaturou, a zároveň v ní vidí smysl života. A když ten mylný smysl života ukáže svou pustotu, nevidí, zase v rámci „výchovy“ brakovou literaturou, jiné řešení, než je sebevražda. Fellini tuto její snahu neodsuzuje, ani nezesměšňuje, ale pointou, že v řece není dostatek vody k uskutečnění sebevraždy, dá příběhu ironickou tečku. Skoro to vypadá, že se všechno spiklo proti ní, protože nemůže žít podle „ženských románů“. Závěrečná tečka je korunována přeměnou, v níž mladá žena vypudí svůj idol *Bílého šejka* z hlavy a místo něj si nasadí jako hrdinu svého života svého nudného manžela, když jej pro sebe vyhlásí *Bílým šejkem*.

I do tohoto svého samostatného filmového debutu dostal Fellini svůj sarkastický postoj vůči církvi. V závěru odehrávajícím se na vatikánském náměstí, kudy manželská dvojice spěchá na audienci k papeži, ho nacházíme v gestě sochy anděla nad usmířeným párem, které se mnohem více podobá výsměchu než požehnání. V duchu Felliniho filmů můžeme říct, že toto gesto není ničím jiným než poselstvím: jste to, čím si zasloužíte být.

Ve filmu se objevují mnohdy velice rychlé stříhové pasáže. Fellini v nich ukazuje to, co vyjádřil Antonio Salieri k Mozartově skladbě: Není tam zbytečně moc not?

Ve Felliniho tvorbě jsou tyto „zbytečné noty“, tedy filmové záběry, prvkem, který patrně v době vzniku dráždil všechny, diváky i kritiku. Jsou to vždycky velice kratičké záběry fungující jen jako jakési postřehy mimo osu příběhu. Nevztahují se přímo k příběhu, jsou koloritem a Felliniho vyjádřením k různým lidským vlastnostem. V souladu se Salierim bylo se dalo říct, že jsou to „záběry, které do díla nepatří“. Ono

lpění na přesném vyhraněném vztahu k předloženému dílu zavání neschopností pochopit jeho uměleckou podstatu. Můžeme tedy říct, že tyto záběry by se klidně vyhodit mohly. I protože jsou někdy tak kratičké, že je divák nemusí ani postřehnout, tudíž by se na první pohled nic s dílem nemuselo nic stát. Ale není to tak. Tyto mini prostřihy tvoří rytmus a také dávají divákovi šanci hledat vyšší poslání díla.

Obdobnou „mini“ scénu lze najít i ve filmu *Bílý šejk*. A to tehdy, kdy automobilista, vezoucí hlavní protagonistku do Říma, ještě zkouší, jestli by mu nebyla po vůli. Když ho ona dvakrát stroze odmítne, udělá řidič to, co udělá 90 procent mužů ve chvíli, kdy jsou odmítnuti ženou. Zuřivě jí vynadá nejhrubšími nadávkami, přidá plyn a odjede. Agrese odmítnutého chlapa je natolik běžná, že divákovi na ni nepřijde nic zvláštního. Fellini scénu ovšem zasadil vedle bortícího se snu mladé naivní dívky, kdy nadávky na ni působí nepatřičně, až destruktivně. A podobných kratičkových záběrů, které se mnohdy odehrávají bez jediného slova, je ve filmu mnoho.

Dalším je moment, kdy Fellini zachycuje vojenskou kapelu hrající v běhu obklopenou davem běžících a nadšených lidí. Ve chvíli, kdy protagonistka tančí s *Bílým šejkem* před natáčením, je prostřih na rozesmátého policistu, který se s pokývnutím hlavy obrátí na barmanku se setkáním novomanžela s prostitutkami, které se snaží ho rozveselit tím, že požádají kejklíře, aby předvedl své číslo s ohněm.

Mimoходом, jedna z těch prostitutek se jmenuje Cabiria, což je jméno protagonistky dalšího Felliniho filmu, ke kterému se ještě vrátíme.

Tyto prostřihy by bylo jistě možné vynechat, ale v ději by se nic nestalo a dílo by bylo tak chudším. Každý takový záběr má své opodstatnění. Podobně, jako měla své místo každá, byť se zdálo, že zbytečná nota, v dílech Mozarta.

Běžící vojenská kapela vyjadřující radost z vítězství, které ovšem nebylo příliš radostné, kejklíč obveselující se prostřednictvím prostitutek novomanžela je důkazem Felliniho lásky k cirkusu (to se v dalších filmech ukazuje v míře mnohem větší). Ve Felliniho prvotině najdeme i něco z manipulativnosti amerických, potažmo hollywoodských filmů, v nichž někdo tancuje nebo zpívá, čemuž diváci nevěnují pozornost až do chvíle, kdy je prostřih na někoho významného, kdo se usmívá,

pokyvuje hlavou a začne se pohybovat do rytmu a po, té následuje střih na před chvílí laxní dav, který najednou pochopil hloubku předváděného a začne skandovat a tleskat. To je ve Felliniho prvotině například moment-střih na rozesmátého policistu.

Rychlé střihové pasáže zvyšují komický účinek samotného děje. To jsou například momenty, kdy začíná natáčení nebo ve chvílích, kdy *Bílý šejk* dostane ránu do hlavy a vrátí se na břeh. Tyto scény připomínají éru amerických němých grotesek, i když Fellini do nich vstupuje i slovem. Obvykle stejně krátkým, jako jsou krátké záběry.

Do svého filmu Fellini začlenil pasáž znázorňující, jak se mu první natáčecí den nedařilo. Stejnými slovy začíná svou práci režisér ve filmu. Jeho konání se v jedné chvíli stává zbytečným, protože události, které má natočit, se zcela vymkly kontrole a všechno se děje mimo možnost kontroly kýmkoliv. Tento fakt odpovídá tomu, jak Fellini chápal film. Tedy jako živou bytost, která se chová podle sebe a nelze ji ovlivnit.

Sen novomanželky setkat se a duchovně splynout s *Bílým šejkem* se rozvíjí přesně podle pravidel dívčích románků. Už ona cesta na natáčení vypadá dobrodružně. Novomanželka je navíc vtažena do příběhu sice proti své vůli, ale kdesi uvnitř o to moc stojí. Nakonec se ukazuje, že nejde o natáčení, ale o fotografování do fotorománů, což je jedna ztráta iluze. Další, mnohem větší, je snaha *Bílého šejka* získat „skalp“ mladé ženy na loďce uhánějící někam na moře. Nebyl by to Fellini, aby mužského hrdinu nepotrestal ranou ráhna do hlavy a příjezdem ženy *Bílého šejka*. Tato ztráta iluzí a snů, které novomanželka snila u četby „červené knihovny“, je asi nejdrsnějším posláním Felliniho filmu.

Fellini v *Bílém šejku* vytvořil příběh, který by mohl varovat, a to ne pouhým strašením, ale pomocí humoru, byť balancujícím na pokraji dobrodružného románu.

2.2 Cabiriiny noci (Le notti di Cabiria, 1957)

Zatímco *Bílý šejk* sloužil nejen jako názorný příklad archetypu „anima“, ale i jakési varování před podlehnutím iluzím a snům, film *Cabiriiny noci* nám dokonale poslouží k tomu, abychom pochopili Jungův pojem „individuace“.

Co bylo hlavním impulsem pro sepsání námětu a scénáře k filmu *Cabiriiny noci* se můžeme jen dohadovat. Ostatně to zřejmě nevěděl ani samotný Fellini anebo to věděl a jenom své diváky, jak měl často ve zvyku, opět mystifikoval.

„Pokud jde o *Cabiriiny noci*, vzpomínám si, že na počátku byl jen takový malý příběh a postavička napsaná pro Annu Magnaniovou. Bylo to takhle. Rossellini hledal nějaký nápad, námět na krátký, pětačtyřicetiminutový film. Vlastně ne, teď si vzpomínám, že to Magnaniová mě jednou potkala někde v restauraci a hned se na mě vrhla: „Ty se tu cpeš, ztloustneš a už nebudeš tak romanticky vychrtlý. Koukej mi radši místo toho napsat pořádnou story pro toho svého praštěného kamaráda Roberta!“ Příběh měl samozřejmě dojímat, rozesmávat, být trochu neorealistický, ale příjemný, dobře natočený, jako americké filmy před válkou, měl být také obžalobou společnosti, ale přitom ponechávat prostor naději, a krom toho v něm měla zaznít za každou cenu nějaká hezká římská písnička.“²⁴

Fellini v souvislosti s tímto snímkem ještě vyprávěl o tom, jak mu jedna prostitutka nadávala, ale on požádal, aby jí poslali koš s jídlem, čímž zmírnil její agresivitu. Ta žena řekla ještě jednu důležitou větu:

„Můj život, to by byl film, to by bylo něco jiného než *Tři mušketýři*.“

Poté si s ní Fellini několik dní povídal. Ona mu vyprávěla příhody, jak reálné, tak i smíchané s různými historkami, které vyčetla v brakové literatuře. Mimochodem, tato žena se jmenovala Cabiria. Fellini vyprávění zakončil slovy: „Takhle tedy postupně vznikaly *Cabiriiny noci*.“²⁵

²⁴ FELLINI Federico, *Dělat film*, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str. 68

²⁵ Tamtéž, str. 68

A tento filmový příběh z velké části odpovídá tomu, co ironicky Fellini popsal v rámci rozhovoru s Annou Magnaniovou. Je v něm skutečně nádech neorealismu, ke kterému se už po tomto filmu Fellini neobrací jako ke svému stěžejnímu uměleckému pohledu na svět. Podle všeho námět pro Rosselliniho dostal jinou formu, ale Fellinimu zůstával hlavě základ námětu. Uplynulo několik let, než příběh zpracoval do scénáře. Ten vytvořil jako podklad filmu pro svou ženu, Giuliettu Masinu.

Poněkud prostá a naivní pouliční prostitutka se pokouší zbavit se svého povolání, a proto si šetří všechny vydělané peníze. Film začíná tím, jak ji okrade patrně její pasák a shodí ji do vody a uteče. Život jí zachrání několik kluků, kteří jsou nablízku. Dospělý, který neustále volá: „Pomozte jí“, zkouší sundat své sako, ukazuje, jak rád by pomohl, ale zůstává jen u slov. Symbolika toho, jak se malí kluci vrhnou do vody, aby ji zachránili, zatímco dospělý chlap jen předstírá snahu o pomoc, je svým způsobem klasickým zrozením hrdiny v expozici dramatu.

Joseph L. Henderson další ze spoluautorů knihy *Člověk a jeho symboly* napsal, že: „Mýtus o hrdinovi je nejběžnější a nejznámější mýtus na světě. Nacházíme jej v klasických mytologiích Řecka a Říma, ve středověku, na Dálném východě i mezi dnešními primitivními kmeny...znovu a znovu slyšíme příběh popisující hrdinovo zrození, zázračné, avšak do skromných poměrů, jeho brzké projevování nadlidské síly, jeho rychlý vzestup k význačnosti a moci, jeho triumfální boj se silami zla, jeho náchylnost ke hříchu pýchy (*hybris*) a jeho pád zradou nebo „hrdinským“ sebeobětováním, jež končí jeho smrtí.“²⁶

Když se Cabiria probere, uteče. Ale jen kluci, kteří tady pobíhají, vědí, že je prostitutka. To je v rámci stavby filmu skrytá expozice. Až do této chvíle nevíme, kým zachráněná dívka je.

Když už víme, že Cabiria je prostitutka, očekáváme odsuzující pohled diváka. Proto ji v rámci jejího působení nacházíme uprostřed dalších prostitutek na místě, kde se obvykle scházejí. Nedaleko tohoto místa jedna z prostitutek divokými pohyby podtrhává své výkřiky o tom, jak byla bohatá a zase bude. Vzhledem k tomu, že ona

²⁶ HENDERSON Joseph L., Prastaré mýty a moderní člověk in Jung C.G Člověk a stín, JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 107

žena svými pohyby vytváří velký stín na skále za ní. Vidíme sice i osobu, která stín vrhá, ale nevidíme, kdo ona osoba je. Až v pozdější scéně Cabiria pozná, že žije v jeskyni, kde čeká na milodary. Tady se myšlenka toho, co to je realita, zhmotňuje i filmovým obrazem. Ta připomínka toho, co je realita ve chvíli, kdy divák vnímá každodenní realitu Cabirii i jejich kamarádek, souputnic prostitutek, dává divákovi pocítit skutečnost, realitu každého dne:

Co symbolizuje stín vysvětluje Marie-Louise von Franz v kapitole *Proces individuace* Jungovy knihy:

“Prostřednictvím snů člověk pozná stránku své osobnosti, kterou z různých důvodů dosud příliš nezkoumal. Jung to nazývá „uvědomění stínu“ (označení „stín“ používal pro nevědomou část osobnosti proto, že se ve snech skutečně často objevuje v personifikované formě).

“Stín není celá nevědomá osobnost. Reprezentuje neznámé nebo málo známé atributy a vlastnosti já-stránky, jež většinou patří do osobní sféry a mohly by být i vědomé. V některých ohledech se stín může skládat z kolektivních faktorů pocházejících ze zdrojů mimo osobní život jedince. Když se člověk pokusí spatřit svůj stín, začne si uvědomovat (a stydět se za ně) vlastnosti a nutkání, jež sám před sebou zapírá. Ale u druhých lidí je vidí zřetelně – vlastnosti jako egoismus, duševní lenost a slabost, nerealistické fantazírování, pletichaření a intriky, nedbalost a zbabělost, nezřízenou lásku k penězům a majetku – zkrátka všechny ty malé hříchy, o nichž si třeba dříve říkával: „O nic nejde, nikdo si toho nevšimne, ostatní to beztak dělají také.“²⁷

²⁷ MARIE-LOUISE VON FRANZ, proces individuace, In JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str 164



Obr.6 Scéna jeskyně a stín, Cabiriiny noci

Scény, ve kterých se Cabiria setká s někým, kdo jí chce nezištně pomoci, jako je třeba slavný herec nebo člověk, který rozváží lidem žijícím v jeskyních pomoc formou malých balíčků jsou snímány tak, aby je bylo možno vnímat jako sen, jako něco, co se Cabirii zdá, nebo o čem sní. Tento přechod do snu není ničím avizován. Snový obsah dává ději například dramatickou stavbou scény a pomalým tempem ve stříhu. Například herec, který je k ní laskavý a ukáže jí svět, o kterém se jí ani nezdálo, může ve snové vizi představovat hledání toho, jak uspokojit své potřeby. Cabirie potřebuje uspokojit svou touhu změnit svůj život a zároveň být někomu prospěšná. Tím, že Fellini rozjíždí snímek bez předchozí nápovědy: „Pozor, tohle je sen!“ formou přímého stříhu, kdy všechno vypadá, jako kdyby to bylo pokračování reálného příběhu, dává šanci každému divákovi, aby se zasní, aby sám s sebou prožíval sen, který mu Fellini nabízí.

Ve Felliniho snech se objevují prvky tohoto dilematu: být prospěšný a zároveň trvat na svém. Podobné je to ve scéně, kde Cabiria doprovází onoho muže, který nabízí charitu lidem žijícím v jeskyních. Kamera snímá klidně rozhovor, Cabiria jde za svým poznáním tím, že následuje onoho muže. A ona až když uvidí, jakou činností se zabývá, zatouží také sama v sobě najít v sobě sílu pomáhat lidem.

Posléze následuje scéna, jež je plná dramatického napětí, ale s prvky humoru – obrat, v němž je zachyceno velké procesí žádající o uzdravení Panny Marie. Motiv, ve kterém se kaple uzavírá pro vstup dalších lidí, naznačuje Felliniho nepřiliš laskavý přístup ke katolické církvi. Čímž Fellini dává jasně najevo, že ne všichni jsou hodni spásy, tedy nelze brát spravedlnost Boží za její jedinou variantu. Nicméně mezi těmi, kdo mají možnost Pannu Marii poprosit o cokoliv, je i Cabiria. Ta poprosila, ale je to

ona, kdo po konci procesu řekne, že se nic nezměnilo, že všichni jsou stejní, jako byli před tím, než poprosili Pannu Marii o změnu. Tato scéna je natočena naprosto realisticky, bez jakýchkoliv snových odkazů.

Přerod Cabirie začne ve chvíli, kdy se zúčastní varietního představení, během něhož ji zhyponotizuje kouzelník.



Obr.7a Cabiria zhyponotizovaná

Scéna připomíná mnohé snové vize, ve kterých snící člověk mluví s někým vysněným, a i když ho nezná, svěří se mu se svými nejintimnějšími představami. V psychoanalýze lze takovéto představy interpretovat jako průnik do nejhlubšího místa lidské duše, kde snící vyhledává odpověď na otázku, kam mizí sny, a kde je realita, kde se o sobě člověk dozvídá nejvíc. Komu se podařilo v životě dostat se až na dno svého já, ten ví po celý zbytek života, jaký ve skutečnosti je a podle toho může korigovat svůj další život. Cabiria neprožila psychoanalytické sezení, ale pouhou hypnózu, která zdaleka nemůže suplovat vhled do vlastní duše. Jako „předmět“ hypnózy si nepamatuje kým nebo čím v době hypnózy byla. Odpověď se pochopitelně ve snu nenajde, ale je to doklad toho, že člověk tyto hodnoty v bdělém stavu porovnává. Fellini scénu s hypnózou vložil do filmu jen proto, že velmi dobře věděl, jak diváci reagují na tyto seance. Potřeboval nastolit trochu tajemna, a přitom nechat diváka v iluzi, že byli svědky něčeho nevídaného.



Obr.7b Cabiria zhypnotizovaná

Po seanci, ve které se Cabiria cítí ponížena a zesměšněna (protože neví, co se s ní dělo), ji před budovou čeká muž, který jí vysvětluje, jak na něj představení, a ona zapůsobily.

„Chtěl jsem vám poděkovat, že jste mi pomohla“, říká onen muž. To je přesně ta věta, kterou Cabiria chce slyšet celý život, a to že někomu pomohla. A i když Cabiria teprve v tento moment zjišťuje, že byla zhypnotizována, začíná v sobě pomalu zase objevovat představu o tom, že lidé jsou v podstatě dobří. Muž, který ji oslovil je natolik neodbytný, že se Cabiria rozhodne jeho přátelství neodmítnout. Její „vyvolený“ přichází s nabídkou, že oba prodají veškerý svůj majetek, včetně domu, a za společné utržené peníze budou žít nový společný život. Po celou dobu (od nečekaného setkání s oním mužem až po chvíli, kdy se sejdou v lese) mohou všechny scény vypadat realisticky, ale také, jak je u Felliniho zvykem, scény působí jako sen, jako zhmotnění snu Cabirii o tom, že najde muže, který si jí váží a který si ji chce vzít za ženu. Snové vidění světa prizmatem Cabiriininy touhy po normálním životě se láme ve chvíli, kdy se setká se svým vyvoleným. V kabelce má všechny svoje peníze za prodaný dům plus ty, které našetřila, přičemž její vyvolený se začne chovat podezřele, podobně jako muž v začátku filmu. Až tehdy Cabiria pochopí, že muž jejich snů chce jediné, její peníze. Cabiria mu dá raději kabelku se všemi svými penězi, aby si zachránila život. Vysněný muž, manžel, jí kabelku bere a utíká. Cabiria zůstává sama v lese. A to už není sen, ani jeho mutace, ale to je realita, ve které se Cabiria ocitá pokaždé, když začne důvěřovat, což je podstata jejích snů.

Postava Cabirie splňuje veškerou charakteristiku mýtu o hrdinovi, jak ve své stati píše Henderson:

“Typické postavy hrdinů vynakládají úsilí, aby dosáhly svého cíle a ukojily své ambice, zkrátka dosahují úspěchu, třebaže hned vzápětí jsou potrestány nebo zabity za svou *hybris*. Naproti tomu adept iniciace je vyzýván, aby se vzdal svých svévolných ambicí a veškerých tužeb a podrobil se zkoušce. Musí chtít prožít tuto zkoušku bez naděje na úspěch. Fakticky musí být připraven zemřít. A i když požadavek na jeho zkoušku může být mírný (půst po určitou dobu, vyražení zubu nebo tetování) i trýznivý (rány obřízky, subincisse či jiných zohavení), účel zůstává tentýž, vytvořit symbolický pocit znovuzrození.“²⁸



Obr.8a Scéna, ve které ji muž jejích snů okradne

V závěru tohoto filmu se Fellini ukáže jako skutečný filmový mág. Podle předchozích snímků bychom očekávali, že svou hrdinku ponechá v této svízelné situaci zcela bez pomoci a bez jakékoliv perspektivy do budoucna. Nicméně závěr filmu ukazuje, že Fellini už ve scénáři neměl v úmyslu příběh dotáhnout do představy neodvratného konce. Pro svou protagonistku našel východisko.

Ukázka ze scénáře:

„Cabiria vyjde z lesa na silnici. Kolem ní projede auto s rozsvícenými reflektory. Ozvou se hlasy a zpěv. Několik mládenců za ní přichází z postranní cesty. Mají kytary, zpívají. Zamíří stejným směrem jako Calibria. Mládenci ji dohánějí. Jsou velmi mladí, chce se jim žertovat. Hrají a zpívají okolo Cabirie, jako by hudba i zpěv byly určeny pro ni, jako by jí hráli serenádu. Zdá se, že se Cabiria teprve teď probudila.

²⁸ JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 127-128

Dívá se kolem sebe téměř s úžasem. Jeden z mládenců jde po jejím boku a přátelsky se usmívá. Pak se roztančí na silnici. Na Cabiriině tváři se objeví náznak úsměvu. Chlapci hrají a zpívají, chvíli jdou za ní, chvíli ji předbíhají, tančí okolo ní. Také Cabiria začíná zpívat.²⁹

Závěrečná scéna je tedy dokonalým příkladem iniciačního rituálu, jak jej popisuje Henderson ve své stati *Archetyp iniciace*:

“Primitivní iniciační rituál ukazuje v kolektivním kmenovém společenství přechod z mládí do dospělosti³⁰, jinak řečeno z naivní a mírně dětinské dívky se stává samostatná dospělá žena, protože prošla rituálem iniciace, jak dále vysvětluje Henderson:

“V kmenových společnostech tento problém neúčinněji řeší rituál iniciace. Vede inicianta zpět na nejhlubší úroveň původní identity matka-dítě či já – bytostně Já, čímž je nutí prožít symbolickou smrt. Jeho identita se jinými slovy dočasně rozpadne či rozpustí v kolektivním nevědomí. Z tohoto stavu je pak obřadně zachráněn rituálem znovu zrození“.³¹

Jinými slovy, aby se Cabirie stala samostatnou a sebevědomou ženou bylo zapotřebí, aby prošla iniciačním procesem, a tudíž je logické, že musela být nejdříve submisivní, naivní a podřízená, aby došla ke znovuzrození, protože jak Henderson v závěru své studie objasňuje:

“Téma podřízení jakožto základního postoje nutného k provedení úspěšného iniciačního rituálu je jasně zřetelné v případě dívek a žen. Jejich rituály přechodu původně zdůrazňují jejich základní pasivitu, jež je posílena fyziologickými omezeními autonomie. Na druhou stranu má žena, stejně jako muž, rovněž své iniciační zkoušky síly, jež vedou ke konečné oběti s cílem zažít znovuzrození. Tato oběť ženě pomáhá k tomu, aby se osvobodila ze spoutanosti osobními vztahy a uzpůsobuje ji pro vědomější roli jakožto svéprávného jedince.“³²

²⁹ FELLINI Federico, Pět scénářů, ODEON Praha 1966, str. 282, přeložil Zdeněk Frýbort

³⁰ HENDERSON in Člověk a stín, JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 127

³¹ Tamtéž, str.126

³² Tamtéž, str.128



Obr.8b Scéna, ve které ji muž jejích snů okradne

2.3 Boccaccio '70 Pokušení doktora Antonia (Le tentazioni del dottor Antonio, 1962)

Zatímco *Bílý šejk* představoval dokonalou projekci anima, pro manifestaci archetypu animy se nám přímo nabízí Felliniho film *Pokušení doktora Antonia*.

Povídkový film *Boccaccio '70* je společným dílem čtyř významných italských režisérů – jednotlivé příběhy natočili Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti a Vittorio De Sica. Neorealista Cesare Zavattini, autor námětu, se inspiroval lehkým duchem Boccacciova *Dekameronu*, čímž zachytil čtyři různé podoby lásky a erotiky v moderní době.

Federico Fellini do projektu tohoto povídkového filmu přispěl ve chvíli, kdy se kvůli jeho filmu *Sladký život (La dolce vita, 1960)* vedla bitva s cenzurou a ani novinářská obec mu nebyla nakloněna.

Fellini svou povídku nazval *Pokušení doktora Antonia*. Antonio je starý zatrpklý úředník, který neustále bojuje proti zlu. To vidí všude kolem sebe. Avšak tím největším zlem jsou pro něj plakáty, ilustrované časopisy a rozverné chování mladých žen. Antonio žije se svou sestrou a svoje dny tráví tím, že chodí do novinových stánků trhat časopisy, které jsou podle něj nepřípustné. Jeho podivínský způsob života nikoho nepřekvapuje. Pro Felliniho je Antonio vzorem puritána, jakých okolo nás žijí desítky, ale v podstatě nikomu neškodí. V tomto případě to platí až do chvíle, kdy proti Antoniovu oknu začnou dělníci umisťovat obří plakát s obrazem herečky ležící v nevhodné póze se sklenicí mléka v ruce. Sloganem billboardu je „Pijte více mléka.“ Antonio okamžitě pochopí slogan jako odkaz k velkému poprsí modelky a začne proti plakátu protestovat. Nicméně úředníci na vysokých místech, na které se se svojí stížností obrátí jako na první, na plakátu nevidí nic zavrženíhodného. Antonio ze svého bytu sleduje plakát i v noci, protože je nasvícen velkými reflektory. Ve dne tam hraje veselá hudba. Když se mu zdá, že ta provokace na jeho osobu dosáhla vrcholu, vrhne se do fyzického souboje s ženou na plakátu. Běží proti ní a hází na ni lahvičky s inkoustem. Hlídka policie Antonia zastaví v jeho počínání. Autority města se ale rozhodnou, že plakát musí být přelepen bílými papírovými plachtami.



Obr.9 Žena na plakátě

Zpočátku realistický příběh (Antonio se snaží vymýtit ze života prvky, které jsou pro něj nepřijatelné a podle jeho názoru kazí společnost) se pomalu přenesse do fantaskního světa, aniž by opustil původního představitele „dobra“ – Antonia. Přejít do fantaskních představ není náhlý. Nejdříve detaily ruky v černé rukavičce, která nabízí mléko – odraz v zrcadle, když se Antonio holí. Později se představy ukazují na celé ploše plakátu. Ženská postava mění své postoje, už neleží, ale sedí a směje se na Antonia. Stupňující se agrese Antonia je závislá na stupňujících se provokacích postavy na plakátě.

Když už to vypadá (pořád jsme v realitě – příběh i diváci), že přelepením plakátu bílými pruhy papíru Antonio zvítězil nad veškerým zlem ve městě, Antonio sezve všechny zainteresované úředníky na oslavu k sobě domů. Všichni se dobře baví.

Mezitím se ale venku rozpoutá bouřka s deštěm. Ten rozmočí papír přikrývací postavu herečky, takže ta se za chvíli ukáže opět ve své vyzývavé podobě. Pořád jsme v realitě, pořád to všechno můžeme brát jako realitu, divák vidí děj jako reálný. Nikde není ani náznak toho, že by se příběh mohl odklonit z reality. Všichni známe úředníky, veledůležité pokrytce, všichni známe i nějakého „Antonia“, který bojuje za nesmyslná opatření proti veřejnému prostoru nebo za morálku, která je podle něj ta jediná správná.

Ve chvíli, kdy přátelé Antonia požádají, aby zazpíval, Antonio spatří ženu z plakátu uprostřed svého bytu. Divák tuto scénu může vnímat jako vidinu, je na to zvyklý

z mnoha jiných Felliniho filmů, kinematografie byla v tomto směru vždycky vynalézavá. Takže divák ví, že to jde o vidinu, která stále zůstává v rovině reálna. Toho, které každý zná. Divák ví, že Antonio má nějaké halucinace a považuje to za reálné, za něco, co může potkat každého člověka, nejen filmovou postavu.



Obr.10 Scéna, v níž má Antonio halucinace

Antonio omdlévá. Fellini nevstupuje do „snů“ obvyklou metodou rozostřeného záběru nebo nájezdem do očí. Fellini pokračuje obvyklým střihem, pokračuje v tom, co začal líčit jako obraz reálného života. Ničím nenaznačí, že přechází do snu.

Antonio vyjde ven a herečce na plakátě začne nadávat. Ta mu odpoví, zhmotní se, sestoupí z plakátu a prochází se po opuštěném prostranství. Tady už divák, vtažený do scény, začíná tušit, že už jde o víc než jenom nějakou iluzi Antonia.



Obr.11 Scéna, v níž žena z plakátu sestupuje a začíná s ním mluvit

Fellini dokázal v této scéně sérii surrealistických a expresivních záběrů natočit technicky bravurně. Díky tomu vytvořil fantaskní svět, tak vzdálený původní charakteristice Antonia.

Pokoušení doktora Antonia ukazuje, jak mistrovsky Fellini zvládal vykreslení nálady a atmosféry. Dokonale v něm popsal rozporuplnou psychologii Antonia a jeho boj s herečkou, který přešel do lásky. Přičemž tento přerod v něm vyvolal stav, který ho nakonec přivedl do bláznince.

Antonia tedy zcela pohltila anima. Marie-Louise von Franz projekci animy vysvětluje takto:

“Francouzi takové postavě říkají femme fatale. (Mírnější variantu této temné animy zosobňuje Královna noci v Mozartově Kouzelné flétně). Řecké sirény nebo německá Lorelei rovněž personifikují tento nebezpečný aspekt, jenž v této podobě symbolizuje destruktivní iluzi...anima symbolizuje nereálný sen o lásce, štěstí a mateřském teple – sen, který muže odvádí od skutečnosti ...Tolik přemýšlí o životě, že jej nedokáže žít a ztrácí veškerou svou spontaneitu a otevřenost.“...³³

Fellini zde svého Antonia prohlédl až na dno. Našel skulinku v jeho mysli. Tou vnikl až na dno jeho duše, seznámil diváka s jeho nejhlubším tajemstvím, s nejniternejším místem v jeho duši. Prostorem, který si každý chrání nebo který mnozí raději ani nenahlédnou ze strachu, co by v něm mohli uzříť.

V tomto snímku Fellini odkryje nejniternejší tajemství ve chvíli, kdy si Antonio uvědomí, že postavu na plakátu miluje, protože, jak zdůrazňuje Jung:

“Obrazy produkované ve snech jsou mnohem barvitější a živější než pojmy a zkušenosti, jež jsou jejich protějšky v bdělém stavu. Jedním z důvodů pro to je skutečnost, že ve snu takové koncepty mohou vyjadřovat svůj nevědomý význam. Ve vědomých myšlenkách se držíme v mezích racionálních tvrzení, jež zdaleka nejsou tak barvitá, protože jsme jich zbavili jejich psychických asociací“³⁴

³³ HENDERSON Joseph L. in *Člověk a stín*, JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017 Str. 174-175

³⁴ JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 39

V závěru filmu postava z plakátu provokuje tím, že se svlékne a říká, že pohled na nahou ženu není nic špatného. Antonio se v tu chvíli promění ve svatého Jiří, je ve zbroji a jako svatý Jiří, útočí kopím na plakát. Ve chvíli, kdy hodí kopí, řekne: „Miláčku!“ a rozpláče se.



Obr.12 Antonio se promění ve svatého Jiřího a kopím útočí na plakát

A aby vize byla dokonalá, objeví se s obří rakví, aby mohli odvézt mrtvou postavu z plakátu, provázenou průvodem všech těch nadřizených, u nichž Antonio žádal o odebrání reklamy z plochy před jeho domem. Ti rozpoutají před ženou na plakátě na obří rakvi jakési taneční kreace, houpou se na houpačkách, lezou k ní po žebříku nahoru. Antonio obrací své kopí proti nim. V tu chvíli všichni mizí. Antonio zůstává nahoře na plakátě sám.

Přijíždí sanitka a Antonia odvezou. Jak je možné, že se Antonio zbláznil? Jung to vysvětluje tím, že každý člověk potřebuje mít nějaký smysl života, a pokud ho ztratí, stává se z něj troska.

“Člověk skutečně potřebuje obecné představy a přesvědčení, jež dávají význam jeho životu a umožňují mu najít si své místo ve vesmíru. Dokáže vydržet nejneuvěřitelnější těžkosti, pokud je přesvědčen, že mají smysl. Naprosto ho zdrtí, když po všech ranách osudu ještě musí přiznat, že účinkoval, v “báchorce, kterou

vyprávěl pitomec...pocit, že jeho existence má širší význam, člověka pozvedá nad pouhé zisky a ztráty.“³⁵

Antonio v dosavadním životě odmítá vášeň a anima i svoji sexualitu, proti které zároveň bojuje, jeho sen a fantazie vygradují až do úplného šílenství, protože když v sobě člověk zapírá sám sebe, zničí si tím i svůj vlastní život. A tak, aby naše bytí bylo co nejbohatší a my uměli žít v rovnováze, musíme pochopit, co znamená animua a anima.

³⁵ JUNG Gustav Carl, Duše moderního člověka, ATLANTIS nakladatelství 1994, str. 85

2.4 Giulietta a duchové (Giulietta deglispiriti, 1965)

Archetyp psychické celistvosti tzv. *bytošné Já* můžeme sledovat ve filmu *Giulietta a duchové*.

Film *Giulietta a duchové* získal v roce 1966 Zlatý glóbus za nejlepší cizojazyčný film a dva Oscary v roce 1967, za nejlepší výkon ve výpravě a za návrhy kostýmů (Piero Gherardi).

Zatímco v Americe byl odbornými kritiky označen za nejlepší cizojazyčný film v roce 1965, v Evropě ho naopak odborná kritika zcela rozcupovala a považovala jej za dílo předem vypočítané s úmyslem, zalíbit se ženskému publiku a zároveň projektovat umělcovo delirium.³⁶

Kritika např napsala:

„Ve filmu *Giulietta a duchové* se vydává italská manželka na křížovou výpravu proti strašidlům... Téma rozvíjí Fellini prostým a srozumitelným způsobem se záměrem upoutat a dojmout ženské obecnstvo. Rozvíjí je, ale nevyjadřuje se. Tématem je Giuliettino vítězství nad duchy. Film je pomstou duchů na Giuliettě. Ze záběrů na nás útočí a zaplavují nás ve výtvarném a barevném zpodobnění ne její, ale jeho mýty. Fellinimu se zřídka daří proniknout do Giuliettina ducha: vykládá naopak sám sebe, znovu téměř bezostyšně vystavuje na odiv své vlastní delirium.“³⁷

Na svou obranu Fellini později o vzniku svého filmu řekl:

„Když jsem začal přemýšlet o Giuliettě, zdálo se mi, že vidím jedinou záruku zdraví v rozpoutané obrazotvornosti, v lehkosti hry, jíž by tu a tam mohlo něco probleskovat. Nelze tvořit film o snech obecně, aniž přihlížíme k osobnosti toho, komu se zdají. Proto jsem nemohl natočit jen tak abstraktně film o magickém světě. Ten, který je v Giuliettě, je pochopitelně magický svět na míru některých mých ryze osobních deformací, mezi nimiž hrál vždy jednu z hlavních rolí smysl pro humor. V pohádkových příbězích se pravda skrývá. Pohádka nemá v sobě nikdy nic

³⁶ ZAORAL Zdeněk, Federico Fellini, UgoCasiraghi, ČS filmový ústav, Film a doba 1966, str. 236

³⁷ Tamtéž, str. 226

lidského. Je nucena vyslovit pravdy o člověku, tak obecně, a tak symbolicky zašifrovaně, že je nepochopíš nebo ti připadají bezútěšně průhledné.“³⁸

Průvodcem v rámci orientace v ženské duši, se pro Felliniho opět stala teorie snů C. G. Junga. Lze říct, že tento film byl slavnému psychoterapeutovi přímo věnován. Příběh ženy, jejíž krize začala ve chvíli, kdy zjistí manželovu nevěru, se odvíjí na velkém množství fantazijních vidin. Kosmos, ve kterém se pohybuje, byl vytvořen režisérkou imaginací a snahou vykreslit její podvědomí, i když je pravda, že se často nedokázal odpoutat od mužského vidění světa.

Giulietta a duchové je vyústěním zápasu animy a anima v jedinci. Jak píše Marie-Louise von Franz:

“ Jestliže člověk už dost vážně a dlouho zápasil s problémem animy (či anima), takže se už s ní (s ním) do určité míry neidentifikuje, nevědomí opět pozmění svou dominantní postavu a objeví se v nové symbolické formě reprezentující bytostné Já, nejvnitřnější jádro psyché. “³⁹

Když se podíváme na některé atributy tohoto filmu, najdeme mnoho znaků, které napovídají, čím tento film pro Felliniho byl. Jméno hrdinky je stejné jako jméno představitelky. Už ten fakt, že do hlavní role byla obsazena manželka Felliniho, naznačuje, že režisér prostřednictvím „imaginárního“ příběhu hledal možnosti, jak se vyrovnat s intimními problémy, které spolu manželé měli. *Giulietta a duchové* tvoří svým tématem harmonický protějšek filmu *8 1/2*, v němž nacházíme motiv absence citového života mezi mužem a ženou znázorněn čistě z mužského pohledu.

Giulietta je zralá žena, pocházející z dobře situované římské rodiny, která žije s manželem v krásné vile blízko moře. Ani ona ani její sestry a matka celý den nic nedělají, a tak nudu často zahání buď na pláži u moře či nekonečnými večírky a návštěvami. Giulietta je svým způsobem nevyzrálá, naivní a pověřivá žena. Tím, že je děj filmu složen po epizodách, dává Fellinimu možnost vystavět příběh jako volný sled halucinačních představ. Nikdo v příběhu neprochází žádným vývojem, kromě Giulietty. Její duševní problémy jsou vysvětleny prostřednictvím vzpomínek a snů.

³⁸ FELLINI Federico, *Dělat film*, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str.101

³⁹ JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str.192

Nikdy nedostala příležitost rozvíjet svou vlastní osobnost. Matka a sestry jí v tom bránily tím, že ji obviňovaly ze všeho.

Film začíná oslavou patnáctého výročí svatby, na kterou se Giuletta netrpělivě připravuje, ale na kterou její manžel Giorgio zapomene, a místo ní přivádí k nim hosty na návštěvu. Jedna žena jí přinesla jako dárek z Los Angeles lapač snů, který je pro film jakýmsi výstřelem ze startovací pistole k celému příběhu.



Obr.13 Scéna, kdy jí žena přináší dárek k narozeninám

Při spiritistické seanci duch Iris, stejná přítelkyně, říká: „*Amore per tutti*“ (Láska pro všechny), zatímco duch Olaf má pro Giuliettu poselství: „*Nejsi nikdo, pro nikoho nic neznamenáš, jsi opuštěná!*“

Ráno si Giuletta opakuje do zrcadla: Láska pro všechny a opět zahání nekonečnou nudu na pláži u moři s přáteli, kde se jim přizná, že jakmile zavře oči, zdají se jí různé sny:



Obr.14 Scéna, v níž zavírá oči a začíná snít

Později jí věštce poradí, že šťastná bude jen tehdy, když se začne věnovat nejstaršímu řemeslu – sexu za peníze. Vzápětí ji sousedka Suzi začne pobízet k sexuálním praktikám, které Giuliettu zneklidňují. Když ale zjistí, že je jí manžel nevěrný, začne se nořit do své duše hlouběji a hlouběji. V té se ale mísí rozpor mezi přísnou katolickou výchovou s důrazem na nepřekročitelnost jistých hranic, s vlivem své doposud ignorované sousedky Suzi, která se naopak bezstarostně oddává nevázanému sexu. V její přepychové vile se Giulietta cítí celá nesvá. Tu ale nakonec začne vnímat jako jakési “hnízdečko lásky“ korunovaná výtahem, který se pro něj stane příležitostí vyprávět o svém nevydařeném manželství. Když jí pak soukromý detektiv promítá materiály, na kterých je její manžel zachycen s milenkou, je Giulietta zdrcená a bezradná. Nepomáhá jí ani erotický večírek, který u své sousedky Suzi opět navštíví, strašidelné vize ji všude pronásledují, a nepomáhá jí ani rozhovor s psychoanalytičkou či setkání s manželovou milenkou Gabrielou. Žádané vysvobození ze svého stavu nakonec najde, až když její manžel na pár dní odjede a ona zůstane doma sama, a tak během fantasmagorické závěrečné scény se jí podaří nalézt samu sebe.

Psychoanalytická symbolika je očividná, v jedné z vizí se objevuje její dědeček, který utekl od rodiny s cirkusovou tanečnicí, i za cenu toho, že přišel o místo profesora na gymnáziu.



Obr.15 Dědeček odlétá s tanečnicí

Postava otce zastupuje přísnou výchovu, zatímco postava dědečka v Giuliettě probouzí erotické představy. Fellini záměrně obsadil herečku Sandru Milo do trojrole Suzi-Iris-tanečnice (možná jen do dvojrole Suzi – Iris), čímž se mu podařilo projektovat na plátně neurotický syndrom z minulosti.

I zde, stejně jako ve filmu 8 ½, Fellini znázornil svoji frustraci z klášterní výchovy u jeptišek. Giuliettu najednou po výroku sochařky Dolores: “Bůh je milenec“ přepadne vize divadelního mystéria o svaté mučednici, v němž je malá Giulietta “upálena“ v pekelném ohni z krepového papíru. Z tohoto žalostného divadla ji naštěstí vysvobodí její dědeček, který nejdříve všem vynadá a pak ji plačící odvádí pryč.



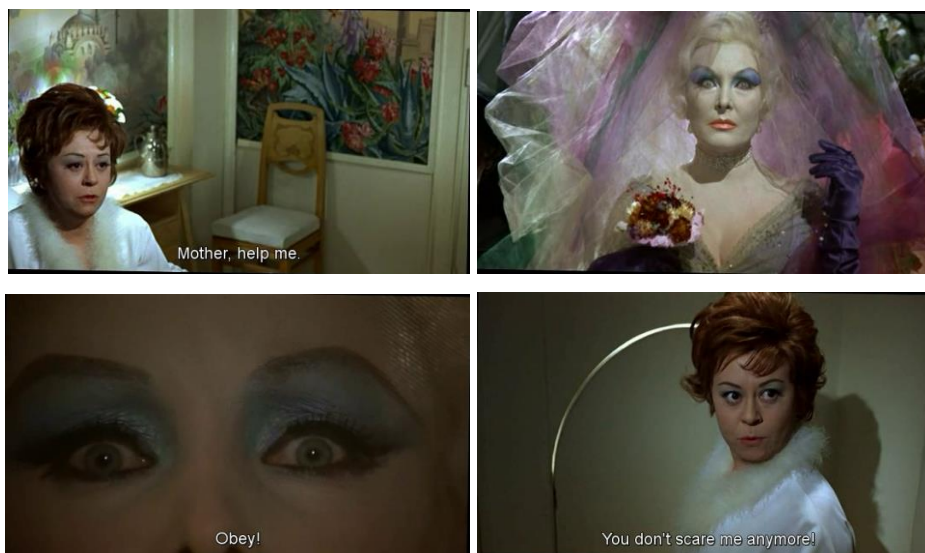
Obr.16 Malá Giulietta

Vezmeme – li si, jak Marie – Louise von Franz vysvětluje archetyp moudrého starce, je jasné, že Fellini byl s tímto archetypem obeznámen:

“ Je zřejmé, že starý kytarista (autorka ilustruje svá tvrzení na lidovém vyprávění), který je sám náš Pán, je psychologicky symbolickým zosobněním bytostného Já. S jeho pomocí já unikne zkáze a dokáže přemoci – a dokonce vysvobodit-velice nebezpečný aspekt animy“.⁴⁰

Závěrečná scéna je zobrazením pohlavního údu, pod kterým se škodolibě směje soukromý detektiv dr. Valli, na ni navazuje stříhová montáž “minulých i přítomných duchů“ (jeptišky, don José, anděl smrti, přítelkyně z dětství, která spáchala sebevraždu, hořící keř apod.), a ta vrcholí záběrem voskové figuríny matky. Matka se Giuliettu opět snaží vychovávat, když se jí ona poprvé vzepře a pronese: „Už se tě nebojím“

⁴⁰ JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str.192



Obr.17 Giulietta a matka

Poté ve snu Giulietta rozváže svá pouta na kaširovaném „pekelném ohni“ (čímž se Fellini metaforicky zbavuje komplexu z klášterní výchovy), duchové se vytratí, dědeček přistává letadlem, aby se s Giuliettou rozloučil se slovy: „Už mě nepotřebuješ. Jsem jenom tvůj výmysl a ty jsi život.“



Obr.18 Giulietta je svobodná

Fellini tedy Giuliettinu duševní krizi, kterou v ní vyvolala manželova nevěra, vyléčil tím, že jí zbavil závislosti na církvi a rodičích.

Giulietta vchází do zahrady a povídá si s usmířenými duchy. Hrdince odlétá dědeček, který představoval muže, který ji rozuměl, a byl jí vždy nablízku. K finálnímu vysvobození dochází, když Giulietty vychází ze svého domku jako z vězení.

Jinými slovy Fellini vysvětluje bytostné já takto:

„Po této stránce bylo cílem a ctižádostí filmu vrátit ženě opravdovou nezávislost, její nepopiratelnou a nezadatelnou důstojnost. Chci tím říci, že svobodný muž nemůže žít bez svobodné ženy. Nezávislost ženy je téma příštích let. Žena se nesmí emancipovat napodobováním, ale měla by objevovat jinou svoji realitu, která je jiná než realita muže, ale v podstatě ji doplňující. Byl by to krok kupředu k šťastnějšímu lidství. Jediná opravdová věrnost je věrnost sobě samému, svému osudu, při naprostém respektování každé individuality.“⁴¹

U Giulietty došlo k úplnému dokončení procesu individuace, který je nezbytný ke vzniku archetypu bytostného já. Tento proces Marie – Louise von Franz vysvětluje takto:

„Mužské zosobnění nevědomí v ženě – animus – projevuje dobré i špatné stránky stejně jako anima v muži...najednou proti sobě máme v ženě cosi zarputilého, chladného a naprosto nepřístupného. Jedno z oblíbených témat, jež animus donekonečna opakuje v tomto typu ženy, zní přibližně takto: „Jediné, co na světě chci, je láska – a on mě nemiluje.“⁴²

A dále pokračuje:

„Když se člověk svěří vedení svého vlastního nevědomí, může dostat takový dar, takže život, jenž byl zatuchlý a nudný, začne být najednou bohatý a je nekončícím vnitřním dobrodružstvím plným tvořivých možností.“⁴³

Hledání cesty, kudy z psychických problémů, jež nevěra způsobuje, je vždycky složitý proces, bez ohledu na to, kdo jsou ti dva (či spíše tři), jichž se ztvárněný příběh týká.

⁴¹ FELLINI Federico, Dělat film, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str. 107

⁴² JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 185

⁴³ Tamtéž, str. 195

Jung manželství chápe jako vztah psychologický, který je:

„Komplikovaný útvar. Skládá se z celé řady subjektivních a objektivních daností, které mají zčásti velmi různorodou povahu“ a dále vysvětluje, že „...všude, kde hovoříme o psychologickém vztahu, předpokládáme vědomí. Psychologický vztah mezi dvěma lidmi, kteří jsou v nevědomém vztahu, neexistuje. Z psychologického hlediska by mezi nimi žádný vztah nebyl...kdyby měl být jedinec považován jen za nástroj zachování druhu, pak bude čistě instinktivní volba manželského partnera patrně to nejlepší. Jelikož jsou však její základy nevědomé, lze na tom založit jen jakýsi druh neosobního vztahu, jak to můžeme velmi pěkně pozorovat u primitivů. Pokud u nich vůbec můžeme hovořit o „vztahu“, je to jen bledý, vzdálený vztah vysloveně neosobní povahy, který je zcela regulován starobylými zvyky a předsudky; je to předobraz každého konvenčního manželství...vztah zůstává uvnitř hranic biologického instinktivního cíle – zachování druhu. Poněvadž tento cíl má kolektivní povahu, má podle toho také vzájemný psychologický vztah manželů v podstatě kolektivní povahu, a není tedy možné ho pokládat v psychologickém smyslu za vztah individuální. O takovém vztahu můžeme hovořit teprve tehdy, když dojde k poznání nevědomých motivací a počáteční identita je dalekosáhle zrušena. Zřídka nebo takřka nikdy se manželství nevyvíjí v individuální vztah hladce a bez krizí. Neexistuje uvědomování bez bolestí. Je mnoho cest, které vedou k uvědomování, ale řídí se přece jen určitými zákony. Proměna začíná zpravidla s počátkem druhé poloviny života. Střed života je obdobím největší psychologické závažnosti. Nejdříve to byla vášeň, pak se z ní stala povinnost, a nakonec se stala nesnesitelným břemenem, upírem, který do sebe vsál život svého tvůrce. Střed života je momentem největšího rozvoje, kdy člověk ještě se vší svou silou a vůlí stojí ve svém díle. Ale v tomto okamžiku se také rodí večer, začíná druhá polovina života.“⁴⁴

Je zřejmé, že Fellini tímto filmem řešil své anima-animus, chtěl, aby i jeho jeho manželství fungovalo dál, chtěl najít klid v duši.

Felliniho imaginace ještě prohlubuje možnost, že divák podstatu filmu nepochopí. Rozeznat přesně, kde realita začíná a končí a kde se vynoří imaginace a kam až v příběhu sahá, není snadné. Položíme-li si otázku, jestli to je při hodnocení díla to nejdůležitější, můžeme se dostat do rozpaků. Co všechno nevíme a nemůžeme se

⁴⁴ JUNG Gustav Carl, Duše moderního člověka, ATLANTIS nakladatelství 1994, str. 37-38

dozvědět o vnitřních duševních pochodech tvůrce. A nakolik nám může pomoci vědomí, že se Fellini pokouší vyjádřit své sny, ne své myšlenky, ale chce vyjádřit pocity ženy, která je podváděna a která neví, co si má počít se životem.

2.5 Amarcord (1973)

Fellini filmem *Giulietta a duchové* ilustroval své chápání procesu *individuace*. Opakem individuace je proces *deindividuace* (*odosobnění*), čímž rozumíme ztracení vlastních individuálních charakteristik a přebírání charakteristik celé skupiny.⁴⁵

A přesně úmysl zobrazit deindividuaci jedince, který vedl ke vzniku fašistické diktatury vedl Felliniho k natočení *Amarcordu*.

Film *Amarcord* se odehrává ve třicátých letech ve fašistické Itálii v malém italském městečku, avšak pro diváka není těžké uhodnout, že se jedná o režisérovo rodné město Rimini. Samotný název filmu je odvozen ze slova „a m'arcord“, což v románském dialektu znamená „vzpomínám si“ (ve spisovné italštině je to „*mi ricordo*“).

„Už dávno jsem nosil v hlavě myšlenku, že natočím film o mém rodném kraji. Doslova mě tížily a dráždily postavy, situace, atmosféry, vzpomínky skutečné i vymyšlené, které měly co dělat s mým krajem, a tak, abych se od nich navždy osvobodil, byl jsem nucen udělat pro ně film. Byly přichystané jen pro něj... začátek a cíl jsou v mém filmu nedílně spjaty. Film, který jsem chtěl udělat, vycházel i z touhy pokusit se o přerušení, o oddělení oněch dvou překrývajících se hranic.... Potěšilo mě, když jsem četl v nějaké kritice, že zřídka byl fašismus zobrazen tak pravdivě jako v mém filmu... Fašismus i nedospělost jsou do jisté míry trvalými historickými epochami našeho života. Nedospělost v našem individuálním životě, fašismus v životě národa. To, že zůstáváme věčnými dětmi, svalujícími odpovědnost na druhé, žijícími v příjemném pocitu, že je tu pořád někdo, kdo myslí za nás. Jednou je to tatínek, podruhé maminka, potřetí starosta nebo Duce, a potom biskup, Panna Maria a televize. Nakonec jsme ochotni i terorismus nebo jakékoliv formy násilí vysvětlovat jako pomýlený způsob vydírání, nápravu křivd, bytostný protest a jako obvykle tak zaměňovat chorobu za její příznaky... Jednoho dne, když jsem si tak čmáral v restauraci po ubrousku, vyšlo mi z toho najednou slovo Amarcord. Amarcord:

⁴⁵ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Individuace>

bizarní slůvko, něco jako zvonkohra, fonetický kotrmelec, značka aperitivu, ale ano, proč ne?⁴⁶

Federico Fellini natočil film *Amarcord* v roce 1973. Podkladem ke scénáři byla režisérova knížka vzpomínek *Moje Rimini (Il mio paese)*, kterou režisér nadiktoval v nemocnici a podle které v roce 1966 scénárista Tonino Guerra později napsal filmovou povídku.⁴⁷

Při vytváření tohoto filmu Fellini využil oblíbenou stavbu pomocí drobných epizod, jež na sebe na první pohled nikterak nenasazují. Jediným pojítkem těchto epizodických výjevů je rodné město Rimini a režisérovy vzpomínky na dětství.

Protože, jak tvrdí Jung, vzpomínky se nikdy nezapomenou.

“Zapomenuté myšlenky však přestaly existovat. Nedají se ovšem libovolně vyvolávat a jsou přítomné v nevědomém stavu – prostě pod prahem rozpomínání, z něhož mohou kdykoli zase vyplout na povrch, mnohdy až po letech zdánlivě naprostého zapomnění.“⁴⁸

Film začíná scénou pálením ohňů před příchodem jara, což je jakési hrůzostrašné karnevalové představení typů lidské hlouposti, omezenosti a zlomyslnosti. Titta hází bouchací kuličky se stejnou radostí, s jakou fašista v okně střílí z revolveru. Strýc-fašista odnese obecnímu bláznovi žebřík a může se strhat smíchy, když nešťastník málem uhoří. Stejně zlomyslně se baví kluci při pokusu hodit Volpinu – Lištičku do ohně. A celé toto divadlo sleduje hraběcí rodinka, která si od lidových radovánek drží odstup a která představuje jen ze symbolů moci.

Fellinimu šlo opět o to, aby zachytil kolektivní chování lidí uprostřed davové psychózy, přičemž chtěl hlavně ukázat to, jak je snadné zfanatizovat a zmanipulovat masy až do úplného šílenství.

⁴⁶ FELLINI Federico, *Dělat film*, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str. 158–163

⁴⁷ ZAORAL Zdeněk, *Federico Fellini, UgoCasiraghi, ČS filmový ústav, Film a doba 1966*, str.170

⁴⁸ JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 30



Obr.19 Scéna pálení ohňů

Nejen v této epizodě, jsou zobrazeny kolektivní reakce průměrných Italů při různých hromadných akcích. Zobrazení těchto shromáždění využil Fellini k tomu, aby výstižně zachytil, jak snadno se člověk stane ovčí a jak ochotně se zařadí do stáda, aby tak ztratil svou individualitu a zbavil se odpovědnosti za své činy.

Celá fašistická slavnost 21. dubna⁴⁹ spojená s příjezdem generála je groteskně pojatá jako jedna velká karikatura na fašistický režim, podtržena poklusem hodnostářů a mluvícím květinovým duchem.

⁴⁹ 21.duben. je svátek založení věčného města a v roce 1924 jej Mussolini vyhlásil za Svátek práce.



Obr.20 Scéna zachycující slavnosti

To, že Mussolini pro průměrného Itala znamenal nadsamce, svědčí i věta: “Duce má takovýhle koule“, proti němuž Fellini postavil válečného invalidu, který se rovněž zúčastnil slavnosti 21.dubna (což je svátek založení Říma, který v roce 1924 ustanovil Mussolini).

“Při takových příležitostech byli invalidé strkání dopředu, stávali se zničehonic důležitými lidmi-slepci, mrzáci-kolik jsme jich tehdy vídali na balkónech, na náměstích, v divadlech, vzpomíná Fellini v textu *Moje Rimini* a zároveň se zmiňuje i o tom, že fašisté ztloukli jeho otce, a popisuje manifestaci, jakou natočil v *Amarcordu*“.⁵⁰

Zmatek, který nastal, během slavnostní atmosféry přerušené tóny *Internacionály*, je završením obrazu stupidity a úzkoprsosti fašistického režimu. Podtržený tragikomickým finále ve scéně, kdy se fašisté snaží napravit anarchistu ricinovým olejem. V několika minutách tak Fellini odhalil jeden z nestrašnějších rysů fašismu: pošlapávání lidské důstojnosti. Avšak tato karikatura se mění v realismus, ve chvíli, kdy i Tittův otec je podroben této očistě a vrací se domů ponížen a znečištěn vlastními výkaly. V této i v dalších epizodách Fellini bravurně zobrazil hlavní charakteristické rysy italského fašisty jakými byly vychloubačnost, zabeďněnost a zdůrazňování mužnosti, jejímž velkým vzorem byl Mussolini.

⁵⁰ FELLINI Federico/GUERRA Tonino, *Amarcord*, ODEON Praha 1978, str. 170



Obr.21 Scéna, v níž je zachyceno vyšetřování gestapa

Marie-Louise von Franz byla přesvědčena, že jakékoliv zneužití symbolů k ovlivňování mas nemá dlouhého trvání:

“Jestliže člověk, který chce ovlivnit veřejné mínění, zneužije pro tento účel symboly, budou tyto symboly působit na masy právě proto, že to jsou symboly. Nicméně zda tyto symboly emocionálně upoutají masové nevědomí, se nedá předem vykalkulovat a zůstane to naprosto iracionální... zdá se, že jedině když přidají ke svým aktivitám komerční tlak nebo násilné činy, mohou manipulátoři veřejného mínění dosáhnout dočasného úspěchu. Ve skutečnosti pouze zapříčiní potlačení skutečných reakcí nevědomí. A masové potlačení vede ke stejným výsledkům jako individuální potlačení, totiž k neurotickému rozštěpení a psychické nemoci. Všechny takové snahy musejí v dlouhodobé perspektivě ztroskotat, protože jsou v zásadním rozporu s našimi instinkty.”⁵¹

O čemž svědčí i symbolické čekání na obrovský parník Rex, jeden z největších výdobytků fašistického režimu. Prvotní nadšení postupně přechází v únavu a malomyslnost, kdy se čekající jako na skupinové terapii začnou otvírat ostatním. Tak například Gradisca se svěří se svou osamělostí a Tittův otec začne filozofovat o vesmíru a být pozorný ke své manželce.

Najednou se ze tmy a mlhy vynoří tajemná osvětlená obluda a všichni začnou nadšeně jásat, aby tak zakryli zklamání ze svých marných nadějí, které jim režim sliboval. Obrovský parník tak symbolizuje ráj, který čekající mohli na chvíli zahlédnout na širém moři, ale který jim vzápětí zmizí z očí jako duch.

⁵¹ JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 218



Obr.22 Čekání na parník

V *Amarcordu* se objeví konkrétní dějové ztvárnění určitého subjektivního pocitu jen na několika místech. Tak například v jedné scéně si Ciccio představuje, jako ho sám Mussolini oddá s Aldinou, do které je nešťastně zamilovaný. V jiné si Titta představuje jako automobilového závodníka, přesně takového, jakým byli hrdinové jeho chlapeckých snů, v tu chvíli si odváží předmět své touhy – Gradiscu.

I Ciccio si představuje, že je automobilovým závodníkem a díky získanému sebevědomí vulgárním gestem dá povýšené Aldině na srozuměnou, že už ho nezajímá.

Sní i ostatní obyvatelé městečka. Jejich snům Fellini věnoval epizodu Grandhotelu. Grandhotel je epizoda vytvořena z několika mýtů najednou. Je zde mýtus stvořený z amerických dobových filmů o krásných ženách a galantních a bohatých mužích z vyšších kruhů či mýtus z orientálních pohádek *Tisíc a jedna noc* plný erotické romantiky či pouhý mýtus o tajemné ženě cizince.

“Poskytla mi nejvyšší důkaz lásky, chlubí se Tittův strýc po svém dobrodružství s Polkou nebo snad Čechoslovačkou.“



Obr.23 Grand hotel

Samotný děj *Amarcordu* je vystavěn jednak kolem příběhu dospívajícího Titta (Bruno Zanic), jeho rodiny, jeho spolužáků a prvních nesmělých lásek. Pak je tady, avšak pouze načrtnutý příběh prostitutky Gradisky, která je další z řady Felliniho symbolických žen.

Gradisca je svým chováním podobná Cabirii. Pro Felliniho je prototypem ženskosti. K mužům se chová mile a obdivně, a i ženy a děti ji milují, jejím jediným snem je vdát se. Má v sobě prostitutku i naivní holku z malého města.

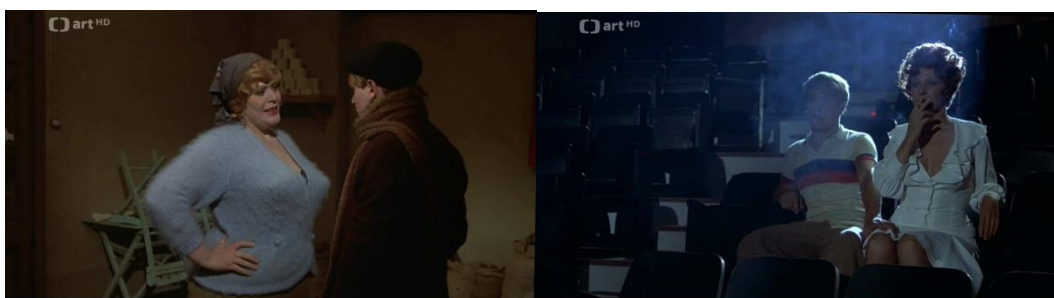
Ke svému jménu přišla Gradisca tak, že prý jednou, když se ve městě zastavil opravdický kníže, nabídl mu právě ji a ona, a jak jí bylo řečeno, chovala se ke knížeti zdvořile a respektem a tak, když stála před knížetem nahá, nabídla se mu se slovy: Gradisca (ital. to znamená *Poslužte si!*). Gradisca nakonec svůj sen o romantické lásce završí sňatkem s karabiniérem, což není náhoda. Protože uniforma v celém filmu představuje moc a sexuální fetiš v jednom. Což dosvědčuje i scéna, ve které fašistický důstojník kluše městem a Gradisca se dožaduje, aby se ho alespoň mohla dotknout, čímž se dostává do úplného sexuálního deliria.

Další tři ženské postavy jsou symbolickými reprezentantkami animy zobrazující samičí sexualitu. Volpina čili Lištička je rodnou sestrou nymfomanky ze *Satyrikonu*⁵², profesorka matematiky Leorndisová s bujným poprsím je fašistická funkcionářka, která v průvodu kolem generála kluše jako jediná žena, a konečně trafikantka s obludně vyvinutými znaky mateřství uctívaná jako vládkyně rodiny.

⁵² *Satyricon* (*Satyricon*, 1968) Fellini natočil podle podle fragmentů antického románu Gaia Petronia Arbitera.

Fellini často zobrazuje matku jako jeden ze symbolů moci, jehož ontologické kořeny lze hledat v soškách paleolitických idolů a sám Fellini k tomu faktu říká:

“...v mých filmech se často objevuje obraz ženy s překypujícími formami, velké mohutné...je to žena plná živočišné ženskosti, nesmírná a neuchopitelná a současně životadárná, tak jak ji vidí dospívající chlapec, hladovějící po životě a sexu, italský chlapec zakomplexovaný kněžími, církví, rodinou a pochybenou výchovou. Chlapec, který hledá ženu a představuje si ji toužebně jako “ velký kus ženské“. Jako chudák, který sní o penězích a vidí pod tím pojmem ne tisíce, ale milióny“⁵³



Obr.24 Trafikantka (vlevo) a Gradisca v kině (vpravo)

Fellini klade svým způsobem matku a prostitutku na stejnou úroveň, i do vzájemného protikladu, čímž bezesporu dráždil katolickou církev.

„Prostitutka je zásadní protiklad italské matky. Jedna je nemyslitelná bez druhé. Tak jako nás matka živila a šatila, se stejnou nevyhnutelností – mluvím alespoň o své generaci – nás děvka zasvětila do sexuálního života. Všichni jsme dlužníky těch žen, které se propůjčili našim touhám, našim nadějím, našim fantaziím, a daly jim směr, často ubohý a mrzký, ale přesto fantastický. Protože prostitutka, plod pekla, má moc a kouzlo čehosi, co se zdá být vyvoláno z podzemního světla. Není poznatelná, vševědoucí a naivní. Přesně jako naše sny, o něž nás nejen připravuje, ale také uskutečňuje.“⁵⁴

Vedle žen se v *Amarcordu* objeví i řada symbolických figurek, jako například neustále vztekly slepý harmonikář, motocyklista Prďoch, který v nevhodných chvílích projíždí náměstím a nahlas vypouští plyny, hraběcí rodina s paralytickou tetičkou, která reprezentuje vznešenou a degenerovanou šlechtu. Každá z postav *Amarcordu* je

⁵³ FELLINI Federico, Dělat film, nakladatelství Panorama, Praha 1986, str. 90

⁵⁴ Tamtéž, str. 90

jistým symbolem, ale současně je ve svých rysech zcela konkrétní a reálná, reprezentující tupost, naivitu či zlo. Tyto negativní vlastnosti ztvárňují dokonce i děti.

Tak například v epizodě s bláznivým strýčkem se malé dítě pokusí zabít kamenem sourozence, nebo v epizodě, kdy Tittovi kamarádi provokují slepého harmonikáře.

Tato skutečnost je zajímavá z toho důvodu, že Fellini děti většinou nezobrazuje jako bytosti ve stavu prvotní nevinnosti, což by bylo v souladu s křesťanstvím, nýbrž jako vlastní napodobeniny dospělých, které bez jakýchkoliv morálních zábran, uskutečňují to, co by si v dospělosti nedovolily kvůli společenským konvencím a mravnímu kodexu.



Obr.25 Harmonikář

Celým filmem oscilují dvě tragické síly, na jedné straně fašismus a na druhé smrt. Smrt přichází na scénu uprostřed zasněžené idyly a žertovného koulování s Gradiskou. Titta se dozvídá, že mu umřela matka, načež propukne v hysterický pláč a uteče do svého pokoje.



Obr.26 Matka a její pohřeb

Matčina smrt pro Titta znamená definitivní konec naivního dětství a přenáší jej do věku dospělosti. Titta si tedy prošel v *Amarcordu* přirozeným životním cyklem čtyř období přerodu chlapce v muže.

Na začátku je Titta nezbedný a drzý syn, který po třídě hází bouchací kuličky a v kině se odváží počůrat klobouk váženému občanovi, ve škole si dělá legraci z profesorů a na ulici se spolužáky vymýšlí různé vylomeniny. Prožívá bezstarostnou pubertu. I jeho zájem o starší ženy (Gradisca či Trafikantka) je pouze jiným vyjádřením vztahu k matce, který explicitně vyjadřuje v krátkém rozhovoru, kdy se Titta ptá své matky, jak to dělali s otcem, když byli mladí.

Matčin pohřeb však symbolizuje opuštění světa dítěte.

Jung takovýto přerod považuje za nezbytný k tomu, aby chlapec dospěl v muže: "Dítě" znamená cosi, co se vyvíjí k nezávislosti. To není možné, pokud se neoddělí od svého původu: opuštěnost je nutná podmínka, nikoliv pouze původní je jev."⁵⁵

Ve chvíli, kdy se ostatní děti šklebí a posmívají ostatním v pohřebním kočáře, který míří přes trať ke hřbitovu, je Titta vážný. A když po pohřbu muži zůstanou osamoceni, Titta se sebere a odchází na molo. Pozoruje moře. Uplynul rok od chvíle,

⁵⁵ JUNG Gustav Carl, KERENYI Karl, *Věda o mytologii*, Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993, str. 106

kdy v prvním záběru filmu bezstarostně chytal chmýří s ostatními dětmi. Zase padá chmýří, ale v Tittovi už neprobouzí onu živelnou radost. V závěrečné scéně svatby Gradisky, už Titta není se svou obvyklou partou, přestože ho všichni hledají.

Fellinimu se tedy podařilo ve filmu *Amarcord* zobrazit oba dva psychologické procesy jak *individuaci*, tak *deindividuaci*.

Je to přesně tak, jak se nám to snažil Jung vysvětlit:

„Pokud chvíli vnímáme lidstvo jako jednu bytost, vidíme, že lidský druh je stejně jako jednotlivý člověk zmítán nevědomými silami. Lidský druh rovněž s oblibou drží určité problémy zastrčené v šuplících. Právě proto bychom se měli velmi zamyslet nad tím, co děláme, protože lidstvo je nyní ohrožováno smrtelně nebezpečnými věcmi, jež samo vytvořilo a které se mu vymykají z rukou. Náš svět je takříkajíc rozštěpen jako neurotik a železná opona představuje symbolickou dělící čáru...To, co se na západního člověka šklebí z druhé strany železné opony, je jeho vlastní zlý stín. Právě tento stav věcí vysvětluje zvláštní pocit bezmoci tolika lidí v západních společnostech. Mnozí z nás chápou, že morální a duševní prostředky by byly účinnější, protože nám mohou poskytnout psychickou imunitu vůči neustále se stupňující nákaze... Kdybychom dokázali vidět svůj stín (temnou stránku naší povahy), byli bychom imunní vůči jakékoli morální a duševní infekci a průniku. V současném stavu jsme otevřeni všem infekcím, protože děláme totéž, co oni. Naší nevýhodou je pouze to, že nevidíme a ani nechceme pochopit, co sami pod rouškou dobrých mravů pácháme.“⁵⁶

A Fellini tuto Jungovu myšlenku doplňuje:

“*AMARCORD*“ je vyprávění, které se odehrává v jednom italském městečku, v jakémkoliv městečku, a film by chtěl být portrétem tohoto městečka. Věčné předpoklady pro vznik fašismu vidím totiž právě v provincialismu, tedy v nedostatku informovanosti, v neznalosti opravdu reálných problémů, v odmítání zabývat se – ať už z lenosti, z předsudků, z pohodlnosti anebo domýšlivosti – hlouběji otázkami života. V tom, že se honosíme svou nevědomostí, že se snažíme prosadit vlastní osobu anebo celou skupinu nikoliv silou vyplývající ze zkušenosti, z kulturní konfrontace, ale vychloubačstvím, frázemi, vynášením předstíraných

⁵⁶ JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 81

hodnot... Nelze bojovat proti fašismu, pokud ho neztotožníme s hloupou, nízkou, povrchní stránkou našeho já, protože tato stránka dřívě v každém z nás, a právě jí už jednou fašismus dal slovo, autoritu a vážnost.“⁵⁷

Jinými slovy *Amarcord* lze chápat jako snahu o odhalení archetypů italské kolektivní psychologie, oněch archetypů, které vedly ke vzniku fašismu a umožnily jeho dlouhou konjunkturu.

⁵⁷ FELLINI Federico/GUERRA Tonino, *Amarcord*, ODEON Praha, str.10

3 Závěr

Cílem této práce bylo provést hlubší psychoanalytickou interpretaci, která vycházela především z prací Carla Gustava Junga a jeho spolupracovníků, několika vybraných filmů Federica Felliniho, a tak vyzdvihnout důležitost Jungovy teorie archetypů pro vizuální umění.

Archetypy jsou jádrem Jungovy analytické psychologie a jsou klíčové k pochopení Felliniho tvorby, vzhledem k tomu, že se na ně slavný režisér často odkazoval a sám se účastnil psychoanalytických terapií.

Avšak hlubší studium archetypů není důležité jen pro lepší percepci a interpretaci filmů Federica Felliniho, ale celkově i pro hlubší pochopení jakéhokoliv uměleckého výtvoru či lidského chování.

Jak zdůrazňuje Marie Luiz von Franz:

„Víme jen tolik, že archetypy mají obrovský vliv na člověka, že utváří jeho emoce a formují jeho etický a duchovní pohled na život, ovlivňují jeho vztahy k druhým, a tak působí na celý jeho osud... archetypy mohou v naší mysli působit jako tvořivé či destruktivní síly: tvořivé tehdy, když inspirují vznik nových myšlenek, destruktivní naopak tehdy, když se myšlenky zakonzervují ve vědomé předsudky, které brání dalším objevům.“⁵⁸

Federico Fellini, který vyrůstal v době nejhlubší fašistické diktatury, kdy jakákoliv jiná vize než ta, která by zobrazovala falešnou auru bohaté buržoazie, což byly filmy tzv. bílých telefonů⁵⁹, byla striktně cenzurována či zakázána.

Z tohoto důvodu po pádu fašismu vznikla nová a plodná vlna mladých filmařů, kteří zobrazovali poníženou a depresivní Itálii. Směru se začalo říkat neorealismus. Filmařům reprezentujícím tento směr šlo především o to, aby co nejrealističtěji

⁵⁸ JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017, Marie Luiz von Franz, Věda a nevědomí, str. 302

⁵⁹ Bílé telefony (ital. telefonibianchi), název je odvozen z přítomnosti bílých telefonů, které se objevovaly v záběrech některých filmů a byly znakem sociálního blahobytu, protože ve většině domácností byly rozšířené jenom ty černé).

zobrazili skutečnost z vnějšku, přitom se přímo angažovali a identifikovali se sociálními a kolektivními problémy, zejména nižších vrstev tehdejší Itálie.

Avšak Federico Fellini si zvolil opačnou cestu a začal zkoumat svůj vlastní vztah ke světu a realitě, obrátil svůj pohled dovnitř k sobě samému. Vytvořil zcela novou filmovou poetiku, a to tím, že si začal všimnout kulturních odkazů, které byly do té doby nejen v italské kinematografii téměř ignorovány.

Díky studiu Carla Gustava Junga do svých filmů vložil nevědomí jednotlivce, a tak spojil zdánlivě nespojitelné, skutečnost se snivostí. Díky této nové perspektivě, kterou do té doby v historii kinematografie nikdo nevyužil, se stal inspirací pro mnoho dalších filmařů světové kinematografie.

Fellini patřil přesně k takovým génium, o kterých Jung napsal:

“Zjištění, že nevědomí není pouhým odkladištěm minulého, ale že je také plné zárodků budoucích psychických situací a idejí, mě přivedlo k mému novému přístupu k psychologii. Je však pravdou, že vedle vzpomínek z daleké vědomé minulosti mohou z nevědomí vyjít úplně jiné myšlenky a tvořivé ideje, takové, které předtím nikdy ve vědomí nebyly. Vyrůstají z temných hlubin mysli jako leknín a tvoří nejdůležitější část podprahové psyché... Mnoho umělců, filozofů i vědců vděčí za některé ze svých nejlepších myšlenek inspiraci vzešlé z nevědomí. Schopnost nalézt bohatou žílu takového materiálu a účinně ji přeložit do filozofie, literatury, hudby či vědeckého objevu je jednou ze známek toho, čemu se obecně říká génius.”⁶⁰

Symbolika obsažená ve filmech Federica Felliniho dává nahlédnout nejen do jeho duše, ale také do pohybů ve společnosti, a tím i do nitra mnohých diváků. Tam někde je tajemství tvorby a významu velkého filmového vypravěče, Federica Felliniho. Lze předpokládat, že hloubku onoho tajemství se nepodaří nikomu odhalit. Felliniho filmy totiž otevírají v divácích mnoho vrstev pocitů, stejně jako jeho sny, jejichž sledováním se snadno okouzlíme a najdeme i vazbu na své vlastní snění a na své vlastní prožitky.

⁶⁰ JUNG Gustav Carl, *Člověk a jeho symboly*, Portál s.r.o., Praha 2017, str. 34

4 Literatura a prameny

4.1 Literatura

BACHTIN Michajlovič Michail, Francois rabelais a lidová kultura středověku a renesance, ARGO 2007

COSTANTINI Costanzo, Rozhovory s Fellinim, Praha 1996

FELLINI Federico, Dělat film, nakladatelství Panorama, Praha 1986

FELLINI Federico, Pět scénářů, ODEON Praha 1966

FELLINI Federico, Federico Fellini filmuje, TATRAN Bratislava 1986

FELLINI Federico / GUERRA Tonino, Amarcord, ODEON Praha 1978

FELLINI Federico / Il libro dei sogni/ Rimini, Teatro degli Atti, 2007

FREUD Sigmund, Vybrané spisy II-III, AVICENUM, zdravotnické nakladatelství, Praha a UNIVERSE, nakladatelství a vydavatelství, Praha 1969

JUNG Gustav Carl, Člověk a jeho symboly, Portál s.r.o., Praha 2017

JUNG Gustav Carl, Archetypy a nevědomí, Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka 1997

JUNG Gustav Carl, KERENYI Karl, Věda o mytologii, Nakladatelství Tomáše Janečka 1993

JUNG Gustav Carl, Duše moderního člověka, ATLANTIS nakladatelství 1994

PLHÁKOVÁ Alena, Dějiny psychologie, Grada Publishing, a.s., 2020

PROCACCI Giuliano, Dějiny Itálie, nakladatelství lidové noviny, Paříž, 1968

SOLMI Angelo, Federico Fellini biografická studie, Praha OBRIS, 1967

ZAORAL Zdeněk, Federico Fellini, UgoCasiraghi, ČS filmový ústav, Film a doba 1966

Cinema e psicoanalisi: Federico Fellini parla di Jung come un "compagno di viaggio", dostupné z:

<https://www.jungitalia.it/2016/08/13/cinema-e-psicologia-federico-fellini-il-noto-regista-italiano-ci-parla-di-carl-gustav-jung/>

ERNST BERNHARD e il cinema di Federico Fellini, dostupné z:

<https://www.futuroquotidiano.com/ernst-bernhard-e-il-cinema-di-federico-fellini/>

Fellinideglispiriti, dostupné z: <https://www.ilcerchiosciamanico.it/articoli/p9/53/fellini-degli-spiriti.html>

“Fellinideglispiriti” e il ventodelcinema, dostupné z: <https://www.cinefiliaritrovata.it/fellini-degli-spiriti-e-il-vento-del-cinema/>

FEDERICO FELLINI: Fantasy & Reality I Video Essay, YouTube: <https://youtu.be/pVOvrz9bNvU>

FEDERICO FELLINI 100. Básník a klaun italského filmu slaví velké výročí, dostupné z: <https://vtava.rozhlas.cz/fellini-100-basnik-a-klaun-italskeho-filmu-slavi-velke-vyroci-8136374>

FEDERICO FELLINI intervistato da Enzo Biagi, YouTube: <https://youtu.be/b9ov1REaYYs>

FEDERICO FELLINI – Rare Interview – 1965, YouTube: <https://youtu.be/lkEGsfBTvqw>

Introduction to Carl Jung – The Psyche, Archetypes and the Collective Unconscious, YouTube: https://youtu.be/j0KzUS0b_uc

La dimensione onirica di Federico Fellini: l'incontro con Ernst Bernhard, dostupné z: <https://parchilletterari.com/parktime/articolo.php?ID=04719>

Mezi realitou, snem a filmem, dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mezi-realitou-snem-a-filmem/>

Miracle in Milan, dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Miracle_in_Milan

Martin Scorsese interview on Federico Fellini (1993), YouTube: <https://youtu.be/72qA9X0CQIA>

PROJEKT FELLINI: “Noce Cabirii” (1957) | Epizod 6, YouTube: <https://youtu.be/2Ozev2OEVWk>

PROJEKT FELLINI: "Białyszejk" (1952) | Epizod 2, YouTube: <https://youtu.be/WriDIYx1KhY>

Ritratto di Federico Fellini, YouTube: <https://youtu.be/2OgREwffSEA>

SIGMUND FREUD THE FATHER OF PSYCHOANALYSIS Full Rare Documentary, YouTube: <https://youtu.be/R-4TnPAnAtw>

Surrealism on film: Fellini and ‘Juliet of the Spirits’, dostupné z: <https://cherwell.org/2020/09/02/surrealism-on-film-fellini-and-juliet-of-the-spirits/>

Snění starých mistrů III, dostupné z:

http://nostalghia.cz/pages/andele/fellini_old/clanky/pradna_sneni.php

TheWorldWithin - C.G. Jung in His Own Words – Documentary – Psychology audiobooks, YouTube:<https://youtu.be/HcWOUV77m24>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung

https://it.wikipedia.org/wiki/Ernst_Bernhard

https://www.animafaarte.it/fellini-e-la-psicoanalisi-lincontro-con-ernst-bernhard/?fbclid=IwAR2xRRVxQ_wgb4J366xaa5YDF8p074FAzilhoV7bljJdHMZZvx0-9-9t8lYital

4.2 Prameny

FELLINI Federico, Amarcord (1973)

FELLINI Federico, Bílý šejk (Losceicco bianco, 1952)

FELLINI Federico, Boccaccio 70 Pokušení doktora Antonia (Letentazionideldottor Antonio, 1962)

FELLINI Federico, Cabriiny noci (Lenotti di Cabiria, 1957)

FELLINI Federico, Giulietta a duchové (Giulietta degliispiriti, 1965)