

Akademie múzických umění
Filmová a televizní fakulta
Bakalářské studium
Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
Italské giallo v kontextech
Kristýna Holubová

Vedoucí práce: Jaroslav Pozzi

Oponent práce: doc. PhDr. Marie Mravcová CSc.

Datum obhajoby: 15. 9. 2022 – 16. 9. 2022

Udělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

Academy of performing arts
Film and Tv School
Bachelor's Programme
Screenwriting and Script-editing

BACHELOR'S THESIS
Italian Giallo in Contexts
Kristýna Holubová

Supervisor: Jaroslav Pozzi

Opponent: doc. PhDr. Marie Mravcová CSc.

Date: 15. 9. 2022 – 16. 9. 2022

Awarded academic degree: BcA.

Praha, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Italské giallo v kontextech

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 16. 7. 2022

.....

podpis studenta

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 vedoucímu své bakalářské práce Jaroslavu Pozzimu za čas a praktické rady, jimiž mi při tvorbě a úpravě textu pomohl.

Abstrakt

Bakalářská práce je věnovaná proudu italského gialla vznikajícímu zejména v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století.

Postupně se zaměřím na specifikum diváckého prožitku, jenž tento směr vyvolává, a na jeho genezi na základě určité práce s narativními a stylistickými strukturami filmového média. Následně zohledním možnosti gialla v současné kinematografii a v závěru se pokusím reflektovat giallo ve vztahu k tématům, v jejichž kontextu bývá nahlíženo s určitou kontroverzí.

Abstract

This bachelor's thesis is dedicated to the cinematographic stream called giallo, which was evolving mainly during the sixties and seventies of the last century.

I will focus on the specificity of the audience experience evoked by this stream and its genesis based on a certain work with narrative and stylistic structures of the film medium. Then I will consider possibilities of giallo in contemporary cinema and finally I will try to reflect giallo in relationships to the themes, which is usually related with some controversy.

Obsah

1. Úvod, etymologie a vztah k žánru.....	8
2. Narace.....	11
2.1 Příběhová struktura.....	11
2.2 Typologie postav.....	13
2.2.1 Mužský hrdina.....	13
2.2.2 Ženská hrdinka.....	14
2.2.3 Oběť.....	16
2.2.4 Vrah.....	18
2.2.5 Děti a staří lidé.....	20
2.2.6 Podivné postavy.....	22
2.2.7 Ostatní vedlejší postavy.....	23
3. Styl, forma a motivy.....	24
3.1 Prostor.....	24
3.1.1 Lokace a přístup k prostoru.....	24
3.1.2 Kompatibilita odkrývání charakterových a prostorových vrstev.....	25
3.2 Příklady tématických a stylových konvencí ve filmu The Strange Colour of Your Body's Tears (Hélène Cattet a Bruno Forzani, 2013).....	27
3.2.1 Název.....	27
3.2.2 Smyslovost.....	28
3.2.3 Oko.....	28
3.2.4 Subjektivizace a matoucí narativ.....	30
3.2.5 Fetiš, masochismus, sadismus.....	32
3.2.6 Nepřímá komunikace.....	33
3.2.7 Typizace povolání.....	34
3.2.8 Barva.....	34
3.2.9 Citace, uplatnění postmoderních narativních principů.....	36
3.2.10 Neúplná expozice prostoru, mystifikace, stříhová dezorientace.....	42
3.2.11 Umělá subjektivizace, optické efekty.....	43
3.2.12 Panenka, figurína.....	44
3.2.13 Matřjoška.....	47
3.2.14 Hudba.....	48
3.2.15 Dům jako živý organismus.....	49
3.2.16 Absence logického závěru.....	52
4. Historie a kontexty.....	54
4.1 Dějinný kontext.....	54
4.2 Situace v kinematografii, přehled vývoje proudu.....	57
5. Současné možnosti gialla.....	60
5.1 Inspirace.....	60
5.2 Neogiallo.....	61
6. Kontroverze a ambivalence.....	64
6.1 Umění vs. brak, možnosti recepce.....	64
6.2 Gender a giallo, obhajoba ženského publika.....	67
6.3 Kořeny.....	71
6.3.1 Klasická detektivka.....	72
6.3.2 Autoři americké drsné školy.....	73
6.3.3 Gotický román, romantismus, horor.....	74

6.3.4 Pohádka.....	75
7. Závěr.....	79
8. Zdroje.....	80

1. Úvod, etymologie a vztah k žánru

Práce se věnuje znakům, kontextům a současným možnostem filmového gialla. Vnímání pojmu giallo se mění v závislosti na místních i časových podmínkách a různé interpretace se objevují i v řadách filmových teoretiků a diváků. Slovo, které původně označuje žlutou barvu, ale i záhadu nebo bulvární tisk, nabývá v italském prostředí nového významu roku 1920, kdy v místním nakladatelství Mondadori vychází série mysteriózních příběhů sešitového formátu se žlutým obalem, od jehož zbarvení se odvodí jejich označení, giallo. Těmito výtisky, příbuznými českým rodokapsům, do země poprvé pronikají díla autorů klasické detektivky jako je Agatha Christie, Arthur Conan Doyle nebo Edgar Wallace, ale i povídky s hororovým nádechem typu Edgara Allana Poea, k nimž se ve čtyřicátých letech přidruží tvorba americké drsné školy z pera Raymonda Chandlera, Jamese M. Caina nebo například Cornela Woolriche. Příběhy založené na rozplétání záhady kriminálního nebo nadpřirozeného původu si místní čtenáře, dosud uvyklé převážně četbě dobrodružných románů, rychle získají. Rostoucí popularita žluté série však během třicátých a čtyřicátých let čelí represím nastupujícího fašistického režimu. Mussolini její obsah vnímá jako problematický a hodný potlačení. Italové se však příběhů nechtějí vzdát a přichází s vlastní tvorbou podobného typu, v níž americko-britský detektivní model doplňují specifické místní prvky. Typickým autorem je např. Andrea Camilleri či Leonardo Sciascia s romány jako je *Il giorno della civetta* (1961, Den Sovy) nebo *A ciascuno il suo* (1964, Každému, co jeho jest). Sciascia rovněž publikuje apel, v němž místní intelektuály vyzývá k aktivitě a serióznímu přístupu k nově se formujícím žánru.

Díky tomuto kulturnímu vývoji slovo giallo v zemi postupně zlidoví jako označení pro veškeré mysteriózní příběhy s detektivní zápletkou. Kromě původních publikací Mondadori a jejich následovníků tak obsáhne i román Umberta Eca *Jméno růže* a dodnes v Itálii zůstává vnímáno spíše jako součást literární terminologie.

Globálně však převažuje recepce pojmu v kinematografickém kontextu, kde označuje trend rozvíjející se na italském území během šedesátých a sedmdesátých let minulého století, jehož základy spočívají v žánrech mysteriózní detektivky, hororu, thrilleru nebo melodramatu, z nichž v různých fázích čerpá s odlišnou měrou.

Díky proměnlivé dominanci různých tendencí v žánrově hybridní formě, jež podmiňuje nestálost vizuálních konvencí, ale i otevřenost novým motivům, nelze giallo vnímat jako kompaktní žánr v hollywoodském slova smyslu. Jedná se spíše o neohraničený soubor tématických a stylových znaků příslušný filmům vznikajícím ve stejném prostředí během určitého období. Italové tyto filmové fenomény označují slovem "fillone," tedy proud. Fillone vedle gialla reprezentují např. spaghetti westerny, peplum¹, gotický horor nebo poliziesco². V rámci fillone většinou vznikají jeden či dva kanonické snímky, které ty následující napodobují s minimální mírou vlastní kreativní investice. Fillone se tak rychle vyčerpá a zaniká stejně náhle, jako se objevilo. Giallo si však díky své proměnlivosti udrží publikum déle.

Mimo žánrové hledisko se obtížná uchopitelnost gialla projevuje také v jeho přístupu ke kulturním a společenským otázkám. V oblasti genderu například vzbuzuje kontroverzi vzhledem k spektakulárnímu zobrazování násilí na ženách. Nejasné je i jeho estetické stanovisko, kde balancuje na hranicích braku a umění.

Přestože je obtížné dosáhnout konkrétního východiska v těchto otázkách nebo spolehlivě definovat konvence takto proměnlivé formy, nacházím společného jmenovatele různorodého spektra giallo filmů v povaze diváckého prožitku, který vyvolávají.

Domnívám se, že jeho specifikum, které lze zároveň vnímat jako ducha či esenci gialla, nejlépe odpovídá výraz unheimlich³. Unheimlich charakterizuje zkušenost čehosi cizorodého a tísnivého v dobře známém. Podprahově nabourává konvence našeho vnímání a vzbuzuje těžko odůvodnitelný neklid. Objeví se souběžně s pocitem deja vu, bez zjevného podnětu oživuje vzpomínky mimo sféry aktivní paměti.

V první části práce bych se chtěla věnovat tomu, jak toto "tísnivé" proniká do filmového média. Od problematiky narativní konstrukce, přes typologii postav se postupně dostanu k tématu prostoru, jemuž se dále budu věnovat i v rámci třetí kapitoly založené na přehledu klasických tématických, vizuálních a stylových motivů

1 Hrdinské filmy vycházející z mytologických, biblických a historických námětů.

2 Akční a násilné příběhy z policejního prostředí tematizující dobové socio-politické problémy.

3 Pojem, překládaný jako "tísnivé," vychází z filozofického díla Friedricha Schellinga a je dále rozvíjen v kontextu německé psychiatrie Ernstem Jetschem a Sigmundem Freudem. V kulturním prostředí pak bývá zmiňováno např. v souvislosti s tvorbou E.T.A Hoffmanna.

gialla, jejichž příklady čerpám z filmu *Strange Color of Your Body's Tears* (Podivná Barva Slz Tvého těla, 2013, Hélène Cattet, Bruno Forzani). Snímek nepatří k vrcholné éře italského gialla. Vzniká v nedávné minulosti jako fanouškovský počín dvojice autorů, která se v něm přenesením obvyklých tvůrčích principů pokouší oživit atmosféru tvorby let šedesátých a sedmdesátých. Film volím díky koncentrovanosti obvyklé ikonografie, ale i specifickému přístupu k prostoru a používání některých umělých stylových postupů souvisejících s povahou postavy. Zároveň jej považuji za vhodný podnět k úvahám o možnostech gialla v současné kinematografii.

Účelem dalších částí práce je uvést předchozí postřehy do souvislostí popisem dějinné situace v dobové Itálii a nahlédnout giallo v kontextu sfér, k nimž se vztahuje s určitou kontroverzí, jako je estetika, gender či otázka jeho provázanosti s literárními žánry.

2. Narace

2.1 Příběhová struktura

Letištní halou evropské metropole prochází muž. Právě překročil hranice známého světa. Přemíru volného času tráví potulováním po městě. Potkává bytosti, známé i neznámé. Invalida? Podivná stařena? Někoho mu připomínají. Ulice se rázem zdají být jiné, ztrácí se v nich, působí jako stěny labyrintu, které se každý večer přeskupí. Jakoby z nich zíralo něco známého a znepokojivého, k čemu nemůže proniknout. Bez zjevné příčiny se rázem cítí jako hrdina v tajemných románech, které sám čte. Svět kolem je v každé chvíli o něco méně skutečný. Znenadání jej zachvátí nevolnost, vzpomínky. Cítí pachůl dětství, matčin parfém, tísnivost čtyř stěn, tmou. Slyší kroky a šramocení zámku. Traumatické vzpomínky dotírají v přívalech sugestivních flashbacků, které jsou čím dál nesnesitelnější. Lamy v ulicích zablikají, světlo se několikrát vystřídá s tmou. Začíná krvavé představení. Okenní tabulka jednoho z domů promítne černou siluetu. Ozve se křik, zaleskne se čepel nože. Vražda! Vražda! Hrdina vbíhá do domu. Všimá si obrazu na stěně či sochy. Slyší podivnou, však známou melodii. Stoupá po schodech. Zastaví se před prosklenými dveřmi bytu. Zahlédne dvojici stínů, krev, černý plášť. Nebo bílý? A měla ta postava klobouk? Byla to vůbec žena, nebo muž? Neví. Nemůže se dostat dovnitř.

„Kde jste byl toho dne?“ ptá se policejní inspektor. Hrdina, neví. Nedokázal proniknout do bytu tak, jako teď stojí před uzavřenou skříňkou vlastní paměti. „Jak vypadala ta žena? Nevšiml jste si něčeho divného?“ „Ano, ano, něco tam bylo. Obraz nebo snad socha... Vidíte, přímo tady, na stěně?“ „Obraz?“ ptá se inspektor nedůvěřivě. „Ano, ano. Obraz. Teď už tu ale není. Nemůžu si vzpomenout, víte?“ „Ta žena měla blond vlasy. Uškrtili ji.“ „Ne, to se pletete. Její vlasy byly rezavé. Rezavé, tak jako vlasy mojí matky. Neuškrtili ji, ale ubodali. Rozumíte? Víím to, protože jsem to přeci viděl. Víím to, protože jsem ji snad... Zabil,“ pomyslí si muž, dobře oblečený třicátník, a motá se mu hlava. Nevěří, že by byl vrahem sám, ale nedokáže policii přesvědčit o své nevině. Sám se proto pouští do vyšetřování. Potkává dívku, přítelkyni, která mu v tom pomáhá. Zamilují se do sebe nebo spolu spí. Potkává ženu, noirovou femme fatale. Zamiluje se do ní, spí spolu, pomáhá mu s vyšetřováním, ale může jí věřit? Hrdina ví, že klíč k záhadě byl na místě činu. V tom chybějícím obraze, v té chybějící soše, v

melodii, v tom nepatrném střípku, co ho tak podivně vrací do minulosti. Vrací se na místo činu.

Během pátrání se mu postupně vrací paměť. Události se vyjasňují a hrdina odhaluje kořeny temnoty uvnitř sebe samého⁴, nebo v bezprostředním okolí. Možné je i odhalení vraha s nečekanou genderovou identitou. Tajemná postava v černém svrchníku, jejíž oběti byly převážně ženy, se ukáže být sama ženou. Neobvyklým pachatelem není ani kněz nebo dlouhodobě pohřešovaná či za mrtvou pokládaná postava z minulosti.

Takto by se dalo nastínit obvyklé schéma giallo filmů s centrální mužskou postavou.

Hlavní hrdinka žena většinou tráví svůj volný čas v domácnosti po boku nudného, ale zajištěného a společensky reprezentativního manžela. Postupně si uvědomuje nesoulad se svou rolí a uniká k "zakázaným" představám, které jí děsí a přitahují zároveň. Touží po jiných ženách nebo po návratu k méně konvenčnímu vztahu s bývalým milencem. Objevuje vlastní odvrácenou či potlačovanou stránku a přibližuje se vlastnímu zániku, v němž zároveň cítí osvobození. Spořádaný, nudný a dobře situovaný manžel pak přenechává řešení jejích problémů psychiatrickým sezením, během nichž získáváme prostor k nahlédnutí do hrdinčiny mysli, snů a přání, které ji pohlcují čím dál víc, zatímco její manžel rozvíjí, často zjištěně, motivovaný plán její smrti, který zahrnuje sérii vražd jiných žen za účelem maskovat vraždu jí, centrální hrdinky, kontextem řádění nepřítelnyho zabijáka, jemuž je nudný a dobře situovaný manžel tolik nepodobný.

Uvedené schéma není závazné, přesto shrnuje obvyklé motivy, s nimiž narace giallo filmů s hlavní ženskou hrdinkou pracuje. Příklady představují filmy: *The Strange vice of Mrs Wardth* (Podivná vášeň paní Wardhové, 1971, Sergio Martino), *A Lizard in a Woman's Skin* (Ještěrka v kůži ženy, 1971, Lucio Fulci), *Strip nude for your killer* (Svlékni se do naha pro svého vraha, 1975, Andrea Bianchi), nebo *What Have You Done to Solange* (Solange: Teror v dívčí škole, 1972, Massimo Dallamano).

Centrálního mužského hrdinu pak sledujeme ve filmech: *The House with Laughing*

⁴ Vyšetřující hrdina je sám pachatelem např. ve filmech *Tenebrae* (Temnota, 1982, Dario Argento) a *Hatchet For The Honeymoon* (Sekyra na líbánky, 1970 Mario Bava).

Windows (Dům smějících se oken, 1976, Pupi Avati), Deep Red (Tmavě červená, 1975, Dario Argento), Bird With the Crystal Plumage (Pták s křišťálovým peřím, 1970, Dario Argento), The Fifth Cord (Pátý kord, 1971, Luigi Bazzoni), A Quiet Place in the Country (Tiché místo na venkově, 1968, Elio Petri) nebo One on Top of the Other (Jeden nad jiným, 1969)⁵.

2.2 Typologie postav

Vedle Mackenzieho genderové typologie postav v giallo se jiný typ charakterové diferenciace objevuje také v práci Michaela Přibila, Giallo: Hybridita a dezorientace. Jako předobraz mužského protagonisty uvádí fotografa z filmu Blow-up Michelangela Antonioniho (1966), zatímco vzor ženské hrdinky vidí v Rosemary z filmu Rosemary's Baby (Rosemary má děťátko, 1966, Roman Polanski). Přibilova práce dále velmi případně obhajuje dezorientaci jako základní princip gialla, uplatněný ve všech jeho složkách: V případě postav jde o nejasné motivace jejich jednání, nejistotu ve vztazích, skrývaná tajemství, manipulaci, spiknutí, selhání paměti. Hrdinové jsou tápající figury hnané falešnými stopami. Každý něco skrývá, nikdo si nemůže být jistý před nikým, všechno je jinak, než se zdá. Hrdina prochází zvláštním panoptikem, kde v odrazech křivých zrcadel spatřuje sebe samého, být jeho groteskní součástí.

2.2.1 Mužský hrdina

Sledujeme-li v giallo ústřední postavu muže⁶, svědka vraždy prožívajícího události podle modelu popsaného v první části kapitoly, jde zpravidla o třicátníka, pohledného, upraveného, elegantního, ale i ležérního reprezentanta posledních módních trendů⁷. Povahou bývá spíše zjemnělý, čemuž odpovídá i jeho profese reportéra (Deep Red) spisovatele (v Argentových filmech Tenebrae [Temnota], 1982) a Bird with the Crystal

⁵ Mnohé z názvů filmů nebyly přeloženy, uvádím je proto v anglickém znění.

⁶ Koncepce odlišení vyprávěcí struktury závisle na pohlaví ústřední postavy vychází z práce Michaela Mackenzieho Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975 (Gender, žánr a sociokulturní změny v giallo: 1970–1975, 2013). Mackenzie se hlouběji zabývá proudem gialla z genderové a sociologické perspektivy. Věnuje se vztahu gialla k dobové politické atmosféře a proměnám tehdejší společnosti. Udává množství konkrétních příkladů a zajímavostí. Z jeho postřehů částečně čerpám i v následující části kapitoly.

⁷ Mackenzie popisuje i typický oděv: „They are generally in their early-to-mid-thirties, handsome and well-groomed, with either no or neatly styled facial hair. In terms of clothing, they favour smart-casual attire, consisting primarily of open-necked, patterned shirts and sweaters, jeans or slacks, and sports coats or denim jackets (often slung over the protagonist's arm or shoulder), although some wear suits if their work requires it. The overall image, reflected across the M-giallo canon, is one of coolness and sophistication – that of a 'modern' man in touch with current fashion trends.“ (Mackenzie 2013)

Plumage), výtvarníka (A Quiet Place in the Country), hudebníka (Inferno, 1980 Dario Argento) nebo majitele obchodních domů (Hatchet for the Honeymoon). Hrdina zpravidla netrpí finanční nouzí a jeho pracovní pozice mu zajišťuje určitou prestiž, navzdory které během filmu bezpodmínečně vstupuje do pozice outsidera, a to hned v několika sférách: Objektivně místní, společenské a osobní.

První případ přináší pozice hrdiny jakožto cizince. Jeho práce, přebytek volného času, či jiná osobní motivace jej nutí podniknout cestu do cizí země, na jejímž území se stává svědkem zločinu. Ve chvíli svědectví hrdina většinou zaujímá pozici bezmocného vnějšího pozorovatele na bázi Hitchcockova Okna do dvora, v níž fyzická bariéra podmiňuje nemožnost jeho zásahu do viděných událostí zločinné povahy. Příklad najdeme v Argentově filmu Bird With the Crystal Plumage, kde protagonista sleduje zločin, zatímco je uvězněn mezi dvěma skleněnými zdmi galerie. Klepe na ně, snaží se oslovit hlídače, aby zavolal policii, ale jeho hlas zní díky izolaci naprázdno.

Při kontaktu hrdiny s policií je dále rozvíjeno jeho objektivní outsiderství. Čelí podezření, což podněcuje jeho potřebu objasnit záhadné události na vlastní pěst. V takovém odhodlání se zároveň zrcadlí outsiderství vnitřní, spočívající v hrdinově rebelující a tvrdohlavé povaze generující ochotu přijmout ohrožení vlastní prestiže v profesní sféře, ale i na poli osobních vztahů. Nedůvěra v hrdinovo svědectví přichází ze strany spolupracovníků i nejbližších příbuzných. Nezřídká se ukáže, jako opodstatněná, když hrdina sám vychází najevo jako skutečný pachatel, deviant – outsider.

2.2.2 Ženská hrdinka

Podnět k odhalení mysteria vychází v případě mužského hrdiny zpravidla z vnějších okolností, přestože jeho skutečná podstata může být odhalena uvnitř. U ženských hrdinek však mívá prvotní dramatický impuls hlubší kořeny. Je jím vzpomínka, sen, vnitřní neklid, dlouhodobé sebezpotlačení nebo trauma. Ženská hrdinka v giallu tak sama o sobě představuje záhadu k vyřešení. Zatímco mužský hrdina je svědkem teroru, ona jej přímo zakouší.

Sebeprožívání na hranici snesitelnosti se pak kromě zjitřených představ, nebo skutečných psychických onemocnění může projevovat také výjimečnými schopnostmi, jako je telepatie (Deep Red) či prorocké vidění (What have you done to Solange).

Zaznamenala jsem čtyři modely ženských hrdinek: První reprezentuje postava Julie Wardhové z filmu Sergia Martina *The Strange Vice of Mrs. Wardh*. Jde o případ postavy v hlavní roli, s níž částečně sdílíme perspektivu⁸. Julie žije v objektivně komfortním partnerství s dobře postaveným manželem. Ve vztahu však chybí jiskra a blízkost. Hrdinka hledá únik ve vlastních fantaziích, které jsou nepřijímané jak z hlediska společenských konvencí, tak její vnitřní morálkou. V případě Julie jde o představy týkající se jejího dávného poměru se sadistickým milencem. Obdobou však může být touha po jakémkoliv mimomanželském poměru, nevyhraněné orientace. Hrdinka se k tabuizovaným objektům zájmu vztahuje s bázní i fascinací. Nechává se jimi manipulovat.

Typ hrdinky á la Julie Wardhová se odevzdává vzrušení ze situací, jež ji uvádí do bezprostřední blízkosti vlastní smrti. Většinu času evokuje pozici oběti. Působí zranitelně, až naivně, avšak v závěru prokáže schopnost fatální vzpoury.

V jiném filmu Sergia Martina *Your Vice Is a Locked Room and Only I Have a Key* (Tvá vášeň je uzamčený pokoj a jen já mám klíč, 1972) sledujeme milostný trojúhelník, na

8 Mackenzie podotýká, že ústřední ženskou hrdinku nelze vnímat jako protagonistku ve smyslu klasické dramatické terminologie, která tímto pojmem označuje postavu, jejíž jednání je předním hnacím motorem děje. Namísto pojmu protagonistka tak užívá termín centrální postava. Terminologickou volbu podpírá argumenty, že hrdinky giallo filmů většinou plně neodhalují svou perspektivu a ve filmu nevystupují v pozici vyšetřovatele: „Typically, the protagonist is considered to be the primary active force in any dramatic work, propelling the plot forward through their actions. In cinema, the spectator typically shares the point of view of the protagonist, who serves as their “avatar” within the world of the film (Devereaux 2002: 387; Yorke 2013: 3). However, as will become clear, these conventions do not apply to the main female characters of the F-giallo. [...] The replacement term that I use throughout this chapter, ‘central woman’, is borrowed from Angela Martin’s essay “‘Gilda Didn’t Do Any of Those Things You’ve Been Losing Sleep Over!’: The Central Women of 40s Films Noirs”. Martin uses the terms “central woman” and “central female character” interchangeably in reference to the principal female characters in films noirs, acknowledging that “not all of them can necessarily be counted as protagonists” (1998: 227; see also Cowie 1993: 132- 136). Martin’s criteria for a character being labelled a protagonist or not is unclear, though I take her disavowal of the term to stem mainly from the fact that the characters in question are often denied subjectivity and are not necessarily the principal investigators in the films in which they appear. [...] This is also true of the F-giallo central woman, who usually adopts a passive role while the investigation of the central mystery falls instead to the film’s male characters” (Mackenzie 2013).

jehož vrcholech stojí sadista a manipulátor, jeho submisivní manželka a atraktivní příbuzná. Manželka, která převážnou část děje působí jako oběť je v závěru odhalena jako skutečný strůjce veškerých intrik.

Další model pracuje s hrdinkou, jež naopak po celou dobu vystupuje s jistou suverenitou, až arogancí a v pomyslném krizovém bodě dramatické struktury bývá odhalena jako pachatelka zločinů. Záhy však, v zrcadlovém kontrastu k prvnímu modelu, upadá do role oběti. Odhalí se její duševní choroba, trauma, či fakt, že je ve svém zločinném jednání jen loutkou v cizích rukách. Tento typ najdeme např. ve filmu *Blood and Black Lace Maria Bavy* (Šest žen pro vraha, 1964).

Třetí (a spíše ojedinělý) model opouští dvojici kontrastně komplementárních schémat popsaných výše. Hrdinka v něm vystupuje jako svědkyně zločinu a de facto přebírá strukturu příběhu mužských protagonistů. Stává se tak aktivnější součástí děje a lépe naplňuje představu protagonistky v koncepci klasické dramatické terminologie. Příklad představují filmy *The Girl Who Knew Too Much* (Dívka, která viděla příliš mnoho, 1963, Mario Bava), *Death Walks at Midnight* (Smrt kráčí o půlnoci, 1973, Luciano Ercoli), *Death Carries a Cane* (Smrt nosí hůl, 1973, Maurizio Pradeaux) a částečně také v *Suspirii* (1977, Dario Argento).

2.2.3 Oběť

Téma oběti lze vnímat jako součást typologie ženské hrdinky. Vraždy mužů se objevují zřídka. Pokud však, jedná se spíše o případy, kdy se dotyčný ocitá v nesprávný čas na špatném místě a svou přítomností překáží zločinu s opravdovou temně hlubinou motivací.

Druhy obětí odvozují od míry vrahovy motivace. Prvním typem je oběť sériová. Vrah k ní zpravidla nebývá výrazněji vázán. Umírá na základě jeho momentálního impulsu a její expozice v syžetu zpravidla zcela chybí. Objeví se jen v několika málo obrazech, v nichž zároveň umírá. Navzdory absenci prostoru pro vytvoření diváckého pouta, však bývá její smrt zobrazena okázale a spektakulárně. Tímto vzniká právě onen typ scén, díky nimž giallu bývá vytýkána brakovost a jednoduchá atrakce. Tyto sériové dekorativní oběti s absentující expozicí bývají většinou překvapeny v momentech nejvyšší zranitelnosti. Ve sprše, v posteli, nahé. Zločin, jenž následuje tím kypí jistou

lascivností. Oběť vrahovi uniká, zatímco ztrácí poslední kusy už tak sporého oděvu⁹.

Podobně je tomu i v případech, kdy se vrahova volba oběti odvíjí od osobního iracionálního klíče, jenž obvykle pramení z jeho traumatu nebo vlastní zvrhlé koncepce morálky. Profiluje se však pouze do preference určitého povrchového znaku, jehož identifikace negeneruje nutnost hlubšího poznání osobnosti oběti. Tento typ oběti figuruje např. ve filmu *Who Saw Her Die* (Kdo ji viděl zemřít, 1972, Aldo Lado), kde si vrah vybírá výhradně mladé dívky s rudými vlasy připomínající jeho přelétavou matku, jejichž zabitím se snaží zabránit šíření prostopášnosti ve světě.

Druhým typem je oběť enigmatická, která v syžetu nevystupuje o nic déle než typ předchozí. Navzdory své nepřítomnosti bývá katalyzátorem dalšího dění. Její příběh je rozváděn zpětně, její tajemství jsou postupně odhalována a dál zasahují do životů jejích blízkých. Je nalezen její deník, připomíná se vystavenou fotkou, její vražda bývá často maskována v sérii jiných, slaběji motivovaných.

Tento typ hrdinky vidíme např. ve filmu *Blood and Black Lace*, kde majitelka módního domu Christina zabije svou zaměstnankyni Isabelu, která ji vydírá, jelikož ví o jejím zločinu spáchaném v minulosti. Isabelina smrt spustí sérii dalších krveprolití, jejichž důvodem je snaha exponovat Isabelinu smrt jako čin deviantního masového vraha. Podobným příkladem je do určité míry i paní Wardhová, potenciální, avšak přeživší, oběť, jejíž smrt je plánovaná v rámci kamuflující série slaběji motivovaných vražd. Pro lepší ilustraci lze mimo kontext *gialla* zmínit jako obdobný příklad Lauru Palmerovou ze seriálu městečko *Twin Peaks* (1990, Lynch, Frost). Na začátku je mrtvá, v průběhu absentující, nadále však ovlivňuje myšlení a jednání postav.

Obvyklým způsobem smrti bývá ubodání či jiný typ zranění způsobený zbraní s ostrou čepelí, jako je nůž nebo břitva. Objevuje se však také sekáček na maso (*Deep Red*), vyloučené není ani uškrcení, utopení nebo jiné (vynalézavější) způsoby, jako je popálení obličeje ve žhnoucích kamnech, v horké vodě nebo podivná kombinace ubodání a oběšení (v *Argentově Suspirii*). Archaické zbraně (okovaná rukavice,

⁹ V několika zdrojích jsem se setkala s úvahou, zda (vzhledem k celkové erotizaci vražd v *giallu*) převažující obliba bodných zbraní (nůž pronikající tkání) nese svědčí o snaze tvůrců vytvořit analogii mezi vraždou a penetrací. Domněnku nejdále dovádí film *What Have You Done to Solange* (Massimo Dallamano), kde je nůž nalezen v děloze oběti.

padající brnění) najdeme ve filmech *Blood And Black Lace* nebo *Death Walks at Midnight*.

I v případě, že je smrt způsobena konvenčním způsobem, bývá vsazena do rámce hry. Vrah oběti zanechává indicie, líčí pasti. Apeluje na její zvědavost a po křivolakých cestičkách ji nechává kráčet k vlastní záhubě. Předem se ohlašuje prostředky nepřímé komunikace: Telefonními hovory, novinovými výstřižky, vzkazy.

Hravost a vynalézavost ze strany vraha se stupňuje souběžně s intenzitou jeho vztahu k oběti, s mírou osobní motivace. Např. Julii Wardhovou (silně motivovanou potenciální obětí) bývalý milenec Jean uvězní ve stavu bez vědomí v místnosti s unikajícím plynem. Jean přitom západku dveří zajistí pomocí kostky ledu tak, aby po rozpuštění znemožnila Julii únik, ale on sám se dostal ven.

2.2.4 Vrah

Způsob vraždy není kodifikovaný. Pestrá škála více či méně konvenčních způsobů však vzhledem k situačnímu kontextu a stylovému přístupu nezřídka nabývá groteskní oblidnosti poeovské Vraždy v ulici Morgue.

Ačkoliv je pachatel prakticky výlučně lidského původu¹⁰, prokazuje řadu znaků nadpřirozeného, hororového monstra, jako je přízračnost, dvojakost či nevyzpytatelnost (Noël Carroll, 1990). Tak jako se v gotických románech očekává

¹⁰ Počátkem 70. však do *gialla* vstupuje trend zvířecích motivů. Dario Argento natáčí zvířecí trilogii sestávající z filmů *Four Flies on Grey Velvet* (Čtyři mouchy na šedém sametu, 1971), *The Cat o' Nine Tails* (Devíticásá kočka, 1971) a *Bird With The Crystal Plumage*. V posledním zmíněném zvuk exotického ptáka poslouží jako hlavní indicie k dopadení vraha. Dále jde např. o film *A Lizard in a Woman's Skin* nebo snímky, kde zvíře figuruje jako zbraň: *Black Belly of the Tarantula* (Černé břicho tarantule, 1971, Paolo Vacara), *Seven Dead in the Cat's Eye* (Sedm mrtvých v očích kočky, 1973, Antonio Margheriti). Ve druhém zmíněném se smrtící zbraní stanou drápy kočky napuštěné jedem a podobně je tomu i v *The Crimes of The Black Cat* (Zločiny černé kočky, 1972, Sergio Pastore), kde jde jen o jeden kočičí dráp.

Také Argentovo *Inferno* obsahuje scénu, v níž je oběť pro vraha "přípravena" hejnem divokých koček. Hrdinka prochází tajemným prostorem, kočky se na ni vrhnou – pak už jen detail čepele. V Argentově tvorbě také opakovaně vidíme motiv černého psa (*Tenebrae*, *Suspiria*).

Leitmotiv zvířete, motýla, je patrný i ve filmu *Short Night of the Glass Dolls* (Krátká noc skleněných panenek, 1971, Aldo Lado).

Opomenuta však nezůstává ani sféra florální. V názvu filmu *The Flower with Petals of Steel* (Květina s ocelovými lístky, 1973, Gianfranco Piccioli) figuruje květina jako metafora vražedné zbraně. V mizanscéně Argentovy *Suspirie* pak květinový motiv (modrý kosatec) označuje skrytá dvířka vedoucí k tajemství.

příchod přízraku (zjevuje se v určitý čas, za určitých okolností), tak se v giallu ohlašuje blízkost vraha. Většinou se tak děje prostřednictvím záběrů fetišů vázaných k jeho osobě. Příkladem může být zbraň, kožené rukavice nebo charakteristický rys oběti, na jehož základě si ji vyvolil. Kamera je rázem rozkolísaná, zaujímá pachatelovu perspektivu a obraz doprovází typická píseň nebo melodie (Who Saw Her Die, Deep Red).

Fantomičnost a dvojakost pachatele podmiňuje rovněž nespátrénost a přestrojení. Až do chvíle odhalení se s ním setkáváme jen prostřednictvím sdílené perspektivy, nebo synekdochálních detailů. Vidíme jeho ruce manipulující se zbraní, lakované boty kráčející sněhem, charakteristický kus převleku. Jde o typické prvky vizuální konvence nastolené Mariem Bavou ve filmu *Blood And Black Lace*, kde se poprvé objevuje vrah v černém baloňáku, kožených rukavicích a masce. Bavovy průkopnické zásluhy akcentuje Michael Mackenzie poznatkem, že *Blood And Black Lace* kromě typického oděvu poprvé uplatňuje i princip, jakým je nošen. Vrahův kostým je genderově neutrální a může se v něm skrývat jak žena, tak muž. Překvapivé odhalení vrahy identity často spočívá přímo v transvestitismu. Převlek založený na záměně pohlaví najdeme ve filmech *The House with Laughing Windows* nebo *Who Saw Her Die*. V obou případech ženské šaty ukrývají kněze.

Vrahova dvojakost a ambivalence jsou však rysy zejména vnitřními. Pachatelku, v jejíž osobnosti se krutost prolíná s infantilitou představuje např. postava Laury Torrani ve filmu *The Girl Who Knew Too Much*. Zločiny Laury Torrani následují abecední schéma (podobně jako je tomu v detektivním románu Agathy Christie). V momentě, kdy se Torrani k činům přiznává, otevírá skříň v níž schraňuje své relikvie: Novinové výstřižky informující o vraždách a dětské kostky s písmeny. Probírá se jimi, reflektuje minulé: „Ta byla první. Byla krásná, chudinka. Nijak mi neublížila, ale neměla jsem na výběr. Její jméno začínalo na A.“ Následně do náruče nabírá kostičky a s jiskřícími zraky je vyhazuje do vzduchu jako dítě.

2.2.5 Děti a staří lidé

Obliba dětských postav provází italskou kinematografii od němé éry až po neorealismus, kde jednak pomáhala zdůraznit váhu rodiny (ve filmech jako *Bicycle Thieves*, Vittorio de Sicca, 1948), ale i vyjádřit víru v budoucí generaci a naději na

změny¹¹. Giallo se však zobrazování dětí vyhýbá¹². Dospělé manželské páry v giallu bývají většinou bezdětné. Jejich soužití provází temné vášně, intriky, manipulace, absence vzájemnosti a pocitu bezpečí.

Nepřítomnost dětských postav lze číst také jako odraz dobové společnosti, v níž vedle dalších změn dochází k přehodnocování důvěry v rodinu a jistoty, které může nabídnout.

Další důvod můžeme hledat v celkovém rázu gialla a motivech, jimiž se zabývá. Pokud v giallu vidíme dětskou postavu, figuruje zpravidla ve vrahově flashbacku ilustrujícím dávné trauma, v němž spočívá jeho motivace zabíjet.

Dochází tak k převrácení Bondanellova výkladu dětských hrdinů neorealismu.

Optimistický obraz dětství střídá náhled rodiny jako základny vnitřních patologií.

Filmů, kde dětská postava zasahuje do příběhu v přítomnosti je hrstka. Problematiku velmi podrobně rozvádí citovaný Michael Mackenzie. Píše, že pouze tři filmy ze souboru, který si vybral k výzkumu, pracují s dětmi nebo teenagery v podstatnějších rolích. Jde o filmy *What Have you Done to Solange*, *Don't torture a Duckling* (Muka neviňátek, 1972, Lucio Fulci) a *Who Saw Her Die*, přičemž všechny tři se nějak dotýkají tématu pedofilie. Nutno však zmínit, že (v porovnání s přístupem gialla k zobrazení sexuality mezi dospělými) mnohem opatrněji.

Stejně tak smrt dětí nebývá zobrazena s obvyklou explicitou a atrakcí¹³. Ve filmu *Who Saw her Die* ilustruje scénu vraždy nezletilé hrdinky zavedené POV¹⁴ vraha (obraz

11 „In contrast to writing on film noir, much commentary exists on children in Italian cinema, an “important staple [...] since the silent era” (Sutton 2005: 354), and their function as a means of critiquing Italian society and culture. Mary Wood observes that children are often used to emphasise the power of family solidarity in films such as *Bicycle Thieves* (de Sica 1948) by depicting their loyalty to parental figures and each other. Additionally, she argues that they possess a “sexual neutrality” which allows them to “comment on the state of their world” (2005: 177-178). Similarly, Peter Bondanella interprets children in neorealist cinema as “the symbol of a future hope, of the possibility for social change” (2001: 452).” (Mackenzie, 2013:188).

12 Mackenzie: „Children appear even less than the elderly, and indeed their near-total absence from the gialli is striking.”(2013:40).

13 Jinak je tomu u *Susprie Daria* Argenta, kde se příkoří nedospělých hrdinek nijak neufemizuje. Zajímavostí je, že baletní škola měla být určena dívkám do dvanácti let. Argentův otec, producent filmu, však odmítal zobrazení násilí na dětech a věková hranice byla posunuta.

14 Point of view. Kamera evokuje subjektivní perspektivu postavy.

filtrovaný černý závojem, v němž je přestrojen) a typické písně, jíž se ohlašuje. Samotný čin pak zastupuje metaforický prostřih na zavírající se výlohu řeznického krámu. Jakousi pietu dodává i fakt, že poté co je tělo dívky nalezeno plovoucí v řece, vidíme reakce kolemjdoucích a ani divákovi tak její smrt není zcela lhostejná. Po obětech v giallu většinou nikdo nesmutní. Často se objevují v jediné scéně, v níž zároveň zemřou, zatímco nedospělá oběť ve filmu *Who Saw Her Die* se po celý čas filmu zdá být téměř hlavní postavou.

Don't Torture a Duckling obsahuje sérii vražd mladých chlapců páchaných místním knězem. Jeho motivací je zabránit jejich dospění a uchránit je tak hříchu. Podobné jádro nese pachatelův motiv v každém z trojice zmíněných filmů. Vražda dítěte je prevencí proti překročení hranice dětství, či trest za ztrátu nevinnosti. *What Have You Done to Solange* však pracuje s o něco staršími hrdinkami a otevírá (v italském prostředí dlouho tabuizované) téma potratů.

Ještě opomíjenější věkovou skupinu ale představují lidé staří. Nedokáží si vybavit jediný film, kde by stařec, či stařena vystupovali v podstatnějším roli nebo přímo v roli hlavní¹⁵. Můžeme je však zahlédnout mezi postavami typu podivného a groteskního.

2.2.6 Podivné postavy

Postavy tohoto druhu najdeme snad jen v surreálních vizích Davida Lynche či deformované společnosti popisované americkou jižanskou gotikou. Jde o bytosti s minimální iniciativou, jež svou excentricitou participují spíš na vytváření atmosféry fikčního světa a pokřivenosti jeho mechanismů. V příběhu zastávají roli vedlejší či žádnou. Vystupují zde jako epizodiční informátoři, přízračné dekorace nebo snoví

15 Vyjímku z této konvence najdeme opět ve filmu *Suspiria* Daria Argenta, a to v postavě zchátralé Matky Vzdechů, Heleny Markos.

Přestože Argento stojí v pomyslném čele proudu (a jeho *Suspiria* nezřídka stojí v počátcích diváckého objevování gialla), bývá v otázce příslušnosti k proudu diskutována: „As for “*Suspiria*,” while Argento’s film is widely considered a classic, there’s a healthy debate as to whether the 1977 film can even be called a “giallo.” Argento is certainly a father of the genre. But “*Suspiria*” leans on horror elements and paranormal thrills in a way that’s atypical of other gialli. Search for the term on Google, and it’s easily the first result. And that hasn’t stopped critics reviewing Guadagnino’s remake from labeling it as such. But even lists of essential gialli films will omit it in favor of other Argento favorites, like “*The Cat o’ Nine Tails*” and “*Four Flies on Grey Velvet*.” Zdroj: WELK, Brian. *thewrap.com* [online]. [cit. 27.5.2022]. Dostupný na WWW: <https://www.thewrap.com/giallo-film-suspiria-fit-genre/>

průvodci.

Ve filmu *Who Saw Her Die* otec pátrá po vrahovi dcery. Indicie jej zavádí na dvorek domu, kde dříve žila rodina jiné přešované dívky. Pátrající zde během své návštěvy potkává muže s tupozrakým okem a rolákem vytažený ke špičce nosu, jenž sedí v proutěném křesle a střílí holuby. Podivný muž namíří pistoli i na příchozího otce přešované dívky a výměnou za poptávané informace požaduje jeho společnost při krátké partii ping pongu, k níž pak skutečně dojde. Podobným typem excentrika je i malíř ve filmu *Deep Red*, jenž hrdinu (svědka pátrajícího po původu obrazu spatřenému na místě činu) pohostí kočičím masem. Éteričtější příkladem podivné postavy pak může být holčička u strašidelného domu v Argentově *Deep Red*.

V jiných případech pak jinakost postav spočívá ve fyzických rysech. Jde o invalidy, osoby s amputovanými končetinami či jinými tělesnými anomáliemi. Na začátku filmu *Short Night of the Glass Dolls* se v parku, kde leží mrtvé tělo, zničehonic vynoří muž bez končetin a stejně náhle z příběhu definitivně mizí. Setkáváme se i s trpaslíky (starosta ve filmu *The House with Laughing Windows*), nemocnými ženami (paraplegička ve filmu *The House with Laughing Windows*), teta hrdinky ve filmu *The Girl Who Knew Too Much*). Upířským vzezřením pak disponuje správce Pavlos ve filmu *Suspiria*, u nějž zubní choroba podmiňuje nošení nevzhledné protézy.

Argentově oblibě se těší také postavy slepců. Objevují se např. ve filmech *Tenebrae* nebo *Suspiria*, v níž najdeme i podivnou postavu starší ženy a dítěte vystupující ve snové vizi hlavní hrdinky.

Podivné postavy nezřídka vyvolávají diváckou zvědavost a domněnky ohledně své vazby k řešené záhadě. Odhalení domnělé souvislosti však nepřichází a většinou jejich přítomnost jen svádí diváckou pozornost na scesti.

2.2.7 Ostatní vedlejší postavy

Ve vedlejších rolích dále často vystupují alkoholici (*The House of Laughing Windows*, *Deep Red*), narkomané (*Blood and Black Lace*), prostitutky, starožitníci, modelky nebo policisté, jejichž úloha při vyřešení záhady bývá mizivá.

Rozvoj melodramatické milostné linky umožňuje poměrně pravidelný výskyt parťáka opačného pohlaví, jenž většinou proniká k hlavní postavě na základě sdílení vazby k

záhadné události, která je však intenzivněji prožívána právě hlavní postavou, díky čemuž se k ní postava parťáka vztahuje se střídavou nedůvěrou a podporou.

3. Styl, forma a motivy

3.1 Prostor

3.1.1 Lokace a přístup k prostoru

Letiště, město, galerie, ateliér, byt. Zapadlá starožitnictví, exkluzivní módní salóny, někdy i odlehlý venkov. Většina filmů se odehrává v evropských, nejčastěji přímo italských, metropolích¹⁶, které jsou zobrazeny způsobem umožňujícím zneklidňující percepci zejména místnímu publiku. Například světy filmů Daria Argenta bývají koláží lokací různých italských velkoměst. Ital tak sleduje příběh s deklamovaným, jemu známým, dějištěm, v němž zároveň rozpoznává i povědomé prvky z měst jiných. Zobrazení místních signifikantů umožňující přímější identifikaci prostoru zde buď zcela chybí (a město je tak navzdory konkretizaci jména prezentováno jen jako další z mnoha), nebo zde signifikanty naopak dominují v pozadí zneklidňujících scén; vražd; únosů; násilí. Venkovská krajina se objevuje zřídka. Výjimky reprezentují například filmy *The House of Laughing Windows*, *Don't torture a Duckling* nebo *A Quiet Place in the Country*.

V jednotlivých fázích *gialla*, provázených různými žánrovými inklinacemi, se proměňuje také jeho přístup k prostoru. Bavův snímek *The Girl Who Knew Too Much* vizuálním pojetím a černobílým obrazem evokuje detektivní thrillery a noirové filmy předchozích desetiletí, zatímco jeho další tvorba zavádí zcela jiný přístup, kdy se děj odehrává ve stylizovaném prostředí filmových ateliérů. Tuto umělost a dekorativnost dále přebírají tvůrci jako je Dario Argento a stává se důležitým estetickým znakem snímků vrcholné éry.

16 Exotičtější krajiny vidíme spíše ojediněle, např. ve filmech: *Death in Haiti* (Smrt na Haiti, 1972, Edoardo Gubiana) nebo *Human Cobras* (Lidské kobry, 1971, Bitto Albertini). Neobvyklou lokalitou je i Skotsko ve filmu *Iguana with a Tongue of Fire* (Leguán s ohnivým jazykem, 1971, Ricardo Freda). Obliba postav cizinců a exotické motivy se přitom v italské kinematografii obecně těší obliby zhruba od konce 50. let. Trend údajně pramení z postkoloniálního charakteru země a rostoucího přistěhovalectví.

K větší míře civilismu se giallo přikloní v sedmdesátých letech, kdy v žánrové struktuře převáží prvky thrilleru. Souběžně s tím se zvyšuje výskyt exteriérů a venkovských lokací v mizanscéně. Z historického hlediska může trend souviset s nárustem urbanizace, i příchodem jakési kolonizace venkova, na jehož periferiích začínají měštští zbohatlíci budovat betonovou zástavbu. Původní krajina je tak narušená, rázem působí jinak, cize, nepatříčně.

Venkovské lokace i barevné ateliéry vždy usilují o navození dojmu, že něco nehraje. Něco je nadbytečné, chybějící, nebo zrcadlově převrácené. Režisér se diváka v prostoru nesnaží zorientovat. Mizanscéna kypí rušivými vizuálními prvky, výstředními dekoracemi, ornamenty a stejně tak kamerové a střihové postupy účelně znemožňují hladké odlišení jednotlivých lokací a identifikaci polohy postav. Místní (ale i narativní) informace bývají zastřené do takové míry, že se divák ocitá v podobně tápající pozici jako postavy filmu.

Dezorientaci lze vnímat jako jednu ze složek principu unheimlich, který ale nespočívá jen ve chvilkovém zmatení v prostoru, jako spíš v dlouhodobé ztrátě rovnováhy, která se kromě smyslových sfér dotýká především osobního rejstříku pravidel, zvyků, morálky a jistot z nich pramenících¹⁷.

3.1.2 Kompatibilita odkrývání charakterových a prostorových vrstev

Hrdina podstupuje pouť s dostředivou tendencí. Na jejím začátku stojí letecký přesun¹⁸, vstup do ulic cizího města, svědectví zločinu a následný průnik do interiéru. Většinou nesledujeme hrdiny během všednodenních činností (v obchodech, domácnosti, na čerpacích stanicích). Pohybují-li se v interiérech obvyčejnějšího rázu, jde zpravidla o sídla institucí (policejní stanice, redakce, škola), umělecké prostory (galerie, dům módy, koncertní sál), sakrální stavby, případně nemocnice.

Zajímavějšími, takřka iniciačními, prostory jsou pak domy dvojího typu, do nichž hrdina vstupuje v různých fázích příběhu. První, svrchnější typ, se zpravidla otevírá nejdříve částečně. Hrdina jej nahlíží z distancované, pozorovatelské perspektivy ve

¹⁷ Dezorientaci jako princip gialla tematizuje Michal Přibil ve své práci *Giallo: Hybridita a dezorientace* (2020).

¹⁸ Letiště lze vnímat jako typickou lokaci. Většina filmů zde přímo začíná, nebo nás sem děj zavádí později. Objevuje se například ve filmech jako jsou *The Girl Who Knew Too Much*, *Suspiria*, *Strange Vice of Mrs. Ward* a *Who Saw Her Die*.

chvíli svědectví vraždy. Fyzicky do něj vstupuje později, během policejního vyšetřování. V tu chvíli již dům částečně postrádá původní dramatickou atmosféru, stále však uchovává tajemství – přesouvá je do drobnějšího prvku, který pojímá. Bývá jím audio-nahrávka, obraz, deník enigmatické postavy nebo jiné médium. Může se také jednat o indicii zanechanou vrahem, prostřednictvím níž usiluje o navázání kontaktu s vyšetřujícím hrdinou a vybízí jej k odhalení dalších vrstev středově směřovaného mystéria.

Průnik k předmětu, odhalení jeho souvislosti se zločinem, zpravidla podnítí hrdinovu výpravu na místo na okraji. Zde dochází k ohrožení jeho života, kontaktu s vrahem, k nabytí nečekané vědomosti týkající se povahy oběti nebo zločinu jako takového.

Popsanou vrstevnatost prostoru uplatňuje například Deep Red Daria Argenta, kde prvotní vodítko od vraha zavádí hrdinu do strašidelného domu na okraji. Zde nachází další indicii v podobě média (audio nahrávky), která jej donutí odkrýt malbu (kus umění konzervující minulost) pod tapetami strašidelného domu. Hmatatelné odhalování jemnějších a jemnějších struktur v konstrukci prostoru koresponduje s vnitřním vývojem postavy a vrcholí momentem rozvzpomenutí, v němž spočívá tajemství.

Podobné schéma vidíme i ve filmu Bird With a Crystal Plumage. Chybějící obraz na stěně galerie zde představuje předmět konzervující vědomost z minulosti a jako jediný si jej hrdina vybavuje z noci, kdy byl svědkem násilného činu. Postupně k obrazu proniká. Navštěvuje jeho autora v podivném domě na okraji a poté skutečně odhaluje souvislost díla s vrahem a jeho motivací ke zločinu, v tomto případě se ženou, v níž obraz podnítl vzpomínku na dávné trauma a s tím i nutkání k jeho rekonstrukci, při níž však tentokrát ona sehrála roli násilníka.

Komplementaritu prostorových a charakterových vrstev vidíme i ve filmech Strange Vice of Mrs. Wardh, Short Night of the Glass Dolls, The House with Laughing Windows nebo ve snímku řazenému k proudu neogilla – The Strange Colour of Your Body's Tears.

3.2 Příklady tématických a stylových konvencí ve filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* (Hélène Cattet a Bruno Forzani, 2013).

Pro ilustraci některých klasických prvků a stylových přístupů uvádím příklad filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* (Podivná barva slz tvého těla), vycházejícího roku 2013 z dílny tvůrců Hélène Cattet a Bruno Forzani. Dvojice profesionálních filmařů se prostřednictvím koncentrace konvencí klasického gialla šedesátých a sedmdesátých let pokouší o jeho oživení v kontextu současné kinematografie. Stejný princip uplatňuje i jejich dřívější snímek *Amer* (2009). Filmy bývají řazeny k tzv. neogiallu, vlně zaštiťující novodobé snímky inspirované původním italským giallem. Míra vědomé inspirace i snahy o navození dojmu autenticity se v rámci neogialla může lišit. Díla Cattet a Forzani však vznikají na základě vědomé fanouškovské intence. *Amer* i *The Strange Colour of Your Body's Tears* disponují potlačeným, až zcela absentující narativem. Stojí na atmosféře budované skrz smyslově apelativní obrazy, jež uplatňují ikonografii a řemeslné principy vědomě přejeté z tvorby klasické éry. Z tohoto důvodu volím právě film *The Strange Colour of Your Body's Tears* jako podklad pro rejstřík témat a stylových specifik, jejichž výskyt jsem v giallu opakovaně zaznamenala a které považuji za nositele esence proudu. Svůj výběr prvků z díla Cattet a Forzani doplním výkladem a ukázkou jejich ekvivalentů v klasickém giallu.

3.2.1 Název

V názvu spatřujeme koncentraci prvků, jež s giallem výrazně souvisí: Barevnost, podivnost, tělesnost a přímé vztahování k diváckému subjektu. Prvně zmíněná barevnost je právě oním specifikem, kterým se začátkem 60. let odlišila díla Maria Bavy a Daria Argenta od klasických šedých thrillerů své doby. Podivnost pak proudem proniká zobrazováním abnormálních citových poloh, potlačením realistického přístupu k prostoru, ale i jako zdroj tématizovaného pocitu unheimlich.

Motiv těla v kontextu názvu poukazuje na opakované propojení násilí a erotiky. Tělesnost provázená směsicí slasti i úzkosti je pak zároveň vztahována k diváckému subjektu prostřednictvím přivlastňovacího zájmena. Přímé oslovení najdeme také v názvech filmů jako *What Have You Done to Solange*, *Who Saw Her Die*, *Don't Torture a Duckling*, případně nepřímo v názvu snímku *The Strange Vice of Mrs. Wardh*. Jako by paní Wardhová byla ženou ze sousedství a film umožňoval zkonkrétnit povědomí o

její podivné vášni, jako by se s ní divák už někdy setkal. Podobně jako by přihlížel vraždě dívky ve filmu *Who Saw Her Die*, jako by i jemu byla adresována výzva *Don't Torture a Duckling*, nebo byl právě on tím, kdo něco provedl Solange.

Klasickým rysem názvu je i rozvleklost větné stavby. Tituly často nesestávají z jednoho úderného podstatného jména. Svou nepřehledností a komplikovaností tak evokují dezorientující charakter díla samého.

3.2.2 Smyslovost

Snímek *The Strange Colour Of Your Body's Tears* začíná detailem tváře Dana, centrálního hrdiny sedícího v letadle se zavřenýma očima. V pozadí slyšíme kakofonický hukot motoru. Kamera zoomuje, zvuk letecké techniky a chvějící se obraz předjímají průnik do hrdinovy subjektivity. V ní se tonalita obrazu mění na černobílou: Vidíme polovinu tváře ženy ve velkém detailu, po níž přejíždí ruka v kožené rukavici. Zvuk je zesílený, subjektivizovaný, hluk letadla střídá šramot kůže. Následují další úzké záběry odhalující záhyby na kůži i předěly řas.

Sekvence nějakým způsobem podněcuje každý z pěti smyslů. Podbarvuje ji zesílený zvuk tlukotu srdce a vzdechy. Motiv kůže, ať už lidské nebo jako materiálu rukavic, dále navozuje určitý vjem hmatový i čichový.

Velikost záběru pak zprostředkovává náhled maximálně soustředěného oka a skrz zrak také dochází k přesunu do subjektivní perspektivy.

3.2.3 Oko

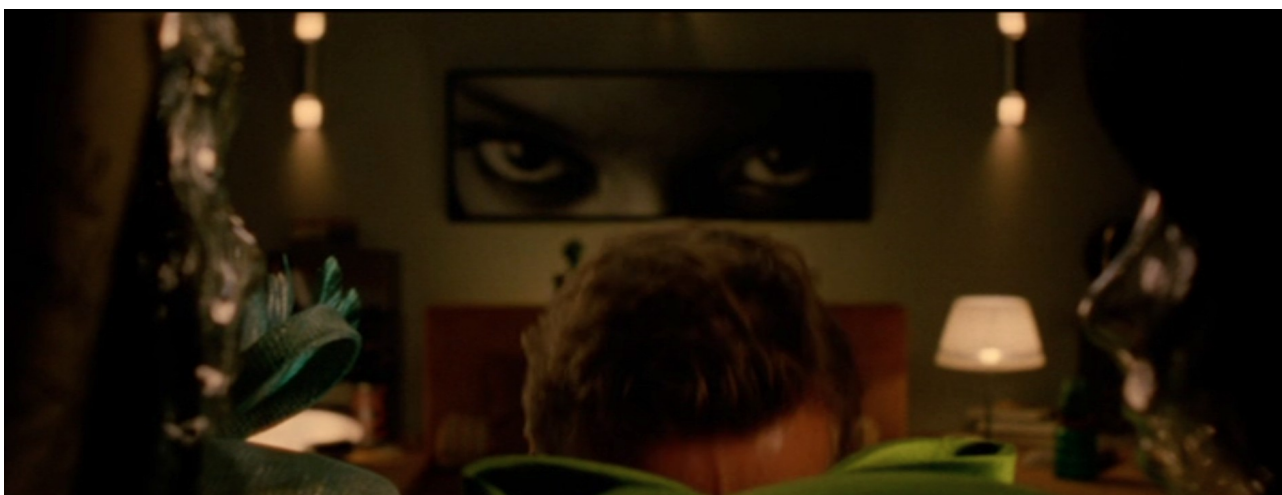
Zrakový vjem, oko¹⁹, nabytí zakázané vědomosti zrakem, očitě svědectví, selhání vizuální paměti. Zrak je v giallu akcentován a svým způsobem vydělen z kontextu těla. Jen na zrak se ve chvíli svědectví omezuje hrdinův aktivní potenciál vůči realitě. Nespolehlivost zraku a paměti, omezení smyslů, či prostorová izolace hrdiny tak nezřídka generují samotnou zápletku. Příklad selhávající paměti i fyzicky omezené perspektivy najdeme v již zmiňovaném filmu *Bird With the Crystal Plumage*, kde hrdina nemůže zasáhnout do událostí, jimž přihlíží a následně není schopen vybavit si (už prvotně zastřený) obsah svého zrakového vjemu.

¹⁹ Objevuje se i zobrazování násilí páchaného na očích. Ve filmu *Eyeball* (Oční bulva) Umberta Lenziho (1972) vrah zbavuje své oběti očí. Podobně pak ve snímku *Opera Daria Argenta* (1987) nebo u jedné vražd v *Infernu* (1980), snímku téhož autora.

Na podobném principu pracuje sluch ve filmu *The Cat o' Nine Tails*, v němž slepec odposlechne rozhovor pachatelů po vraždě. Jiný příklad postavy s potenciálem pouze mentální aktivity vidíme ve filmu *Short Night of the Glass Dolls*, jehož syžet odráží stav myslí muže v kataleptickém stavu, jenž je prohlášen za mrtvého a čeká na pitvu. Z této perspektivy film rekonstruuje události předcházející nález jeho těla.

Ve filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* vidíme neustále se opakující detaily očí, které umožňují nejen přechod do subjektivní perspektivy, ale i rozlišení mužských postav, kdy každá z nich disponuje odlišně zbarvenou duhovkou. Zdůraznění zraku se odráží i v mizanscéně. Hlavní postavě Dana na stěně obývacího pokoje visí obraz jeho vlastních očí **(1)**. V kontextu děje tuto dekoraci můžeme vnímat jako vizuální odkaz k Danově duševní poruše, k jeho bludnému dojmu, že je sledován. Dan postupně nabývá přesvědčení, že někdo pronikl do jeho bytu. Paranoia graduje souběžně s odhalováním okolností zmizení jeho ženy, na kterém, jak se ukáže, má sám podíl. Entita vstupující do domu tak není nikdo jiný než jeho pomyslný zlý dvojník, odmítnutá temná stránka.

Pakliže v sobě dohled přijme fascinaci, získáme motiv voyeurismu. Ve filmu tento druh zrakové činnosti zastupuje postava muže s bradkou, jenž sleduje jiný pár prostřednictvím skryté kamery, plíží se za ženami, které fotografuje a skrz pořízené snímky je následně nechává ožít ve vlastních představách.



1

Technické ilustraci voyeuristické vášně pak slouží zejména časté užívání POV.

3.2.4 Subjektivizace a matoucí narativ

Sugestivita scény popisované na začátku podkapitoly 3.2.2 je umocněna jejím začleněním do kontextu subjektivity hlavní postavy. Toto hledisko definuje nástup odlišné barevné tonality, nástup slow motion, jiné zvukové stopy i střihového rytmu. Známe tak hledisko scény, nikoliv ale její polohu v chronologickém a významovém komplexu příběhu. Nevíme, zda jde o momentální sen, flashback, nebo flashforward²⁰. V některých případech subjektivizující záběry tuto nemožnost svého zařazení v popsáných sférách zachovávají. Zůstávají matoucí a nahodilé.

Jindy do děje subjektivita vstupuje pravidelně a postupně. Záběry s takto daným hlediskem nezřídka vypráví vlastní chronologický příběh v paralele s hlavní linií, ve vztahu k níž se zároveň zvolna významově profilují. Tento typ subjektivizace vidíme například ve filmu *Short Night of the Glass Dolls*, *Deep Red* nebo *Who saw Her Die*, přičemž ve dvou poslední ilustrují pachatelovu motivaci vraždit, jež spočívá v jeho dětském traumatu. On sám v těchto záběrech však není cele zobrazen, zastupují jej krátké záběry objektů vztahujících se k vraždě. Buďto jde o detaily předmětů, jako jsou např. vražedné zbraně nebo kožené rukavice, případně skrze jeho POV nahlížíme specifický rys oběti, podněcující jeho násilné tendence. Původ vrahovy afinity k takto zabíraným objektům zpravidla odhaluje závěrečné rozuzlení.

S konkrétněji definovanou subjektivitou pracuje např. film *The Strange Vice of Mrs. Wardh* nebo *A Lizard in a Woman's Skin*. Ve druhém zmíněném snímku jde o otevřenou ilustraci snů, které hrdinka vypráví lékaři v rámci psychoanalytické terapie. V prvním o přímé znárodnění snů a představ.

Naopak extrémní zmatení nastává ve filmu *A Quiet Place In The Country*. Syžet je spjat s narušenou perspektivou hlavního hrdiny, jehož halucinace reprodukuje, aniž by je odlišoval od objektivních obrazů skutečnosti. Následující obraz často popírá

²⁰ Mackenzie se těžko určitelné subjektivizaci v giallu vyjadřuje následovně: „these brief images, (...) have no clear meaning. The overall effect is extremely disorienting, with the images displaced in space and time: the locations in which they take place are as inexplicable as the characters and events they depict, and it is unclear at which point in the narrative timeline they are meant to have occurred. Are we witnessing events that have already taken place or that are yet to occur; are they, therefore, flashbacks or 'flash-forwards'?”(Mackenzie,2013,95)

původní, aby byl záhy sám popřen obrazem následujícím. Režisér publiku předkládá živé informace. Logická souslednost scén zaniká. Divák přejímá zmatení postavy sužované psychickou chorobou a uvědomuje si, že má co do činění s nespolehlivým vypravěčem. Stejný princip v méně intenzivní (a jaksi širší) míře obsahuje i snímek *The Girl Who Knew Too Much*. Centrální postavou je čtenářka mysteriózních příběhů, která během letu do Říma obdrží od neznámého spolucestujícího dárek, krabičku cigaret. Dotyčný dárce je ihned po přistání letadla zatčen, čímž se obsah krabičky profiluje jako nelegální. Hrdinka pak v Římě prožije tajemné dobrodružství, jako vystřižené z její oblíbené četby. Na konci pak reflektuje uplynulé události ve společnosti nového partnera. Odlehčený tón závěrečné scény, i expozice postavy jako snivé čtenářky, doplní zjištění, že jedna z cigaret v darované krabičce chybí. Veškerý viděný obsah je rázem snížen možností, že by šlo o pouhou ilustraci fantazií podnícených nelegální látkou.

The Strange Colour of Your Body's Tears pracuje se všemi třemi uvedenými typy subjektivizace.

Postupně si zvykáme na sdílení hrdinovy abnormální perspektivy nastíněné vizuálními kamerovými excesy. Stejně jako ve filmu *A Quiet Place In The Country* jsou však tyto obrazy popírány (např. dodatečným zobrazením probuzení).

Nejčistší subjektivitu v *The Strange Colour of Your Body's Tears* představují již zmíněné černobílé záblesky s BDSM²¹ tematikou. Můžeme je interpretovat jako vzpomínky i představy.

Typ postupně dávkované subjektivity se vztahem k minulosti se zde objevuje až v polovině filmového času. Jedná se o obrazy na bílém pozadí, v nichž Dan vystupuje jako dítě. Obrazy vysvětlují traumatický původ jeho šílenství a pomáhají propojit zdánlivě nahodilé motivy obsažené v tříštivém narativu.

Černobílý subjektivní obraz nastupující v úvodu filmu uzavírá návrat k barevnému detailu tváře hrdiny, jenž se mezitím z letadla přesouvá do letištní haly (typická lokace). Dan telefonuje, nechává vzkaz ženě, kterým ji informuje o svém blížícím se příjezdu. Přichází další černobílá subjektivní vsuvka rozšiřující rejstřík fetišů. Objevuje

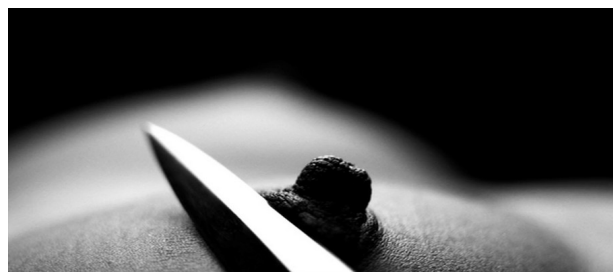
21 Zkratka vztahující se k sexuálním praktikám zahrnujícím bondage, disciplínu, dominanci, submisivitu, sadismus, masochismus.

se v ní panenka, jejíž část vidíme už v prvním černobílém vstupu. Poté čepel přejíždějící citlivá místa na těle a svázané ruce. **(2,3)**

Telefonní hovor uvedený do bezprostřední souslednosti s další černobílou pasáží evokuje Danovu ženu jako její možnou aktérku. Subjektivizující záběru tak můžeme vykládat jako vzpomínku na BDSM setkání, stejně jako reminiscenci ublížení bez oboustranného konsenzu.



2



3

3.2.5 Fetiš, masochismus, sadismus

Černobílým subjektivizujícím obrazům dominuje sadomasochistická ikonografie. Motiv BDSM se pak objevuje i jako přímé téma filmů *The Strange Vice of Mrs. Wardh* nebo *Your vice is a Locked Room and Only I Have the Key*. V prvním zmíněném se hrdinka potýká s objevováním svých společensky tabuizovaných tužeb a faktem, že jejich naplnění bude nevyhnutelně provázet bolest. Druhý pracuje spíše s tématy manipulace, citového sadismu a intrik, čímž se od konsenzuální podstaty BDSM, jako erotické preference, odklání k oblastem společensky patologických jevů.

Motiv pozitivního potenciálu utrpení však prostupuje giallo více způsoby. Typičtí hrdinové bloudí v nejistotě, nevědomosti, prožívají bolest psychického i fyzického původu. Zároveň je ale cosi pudí, aby se do těchto sfér nořili čím dál hlouběji. Pouští se do pátrání na vlastní pěst, přijímají riziko vlastního ohrožení, vybírají si partnery a partnerky, k nimž se vedle vášně vztahují také se strachem. Všechny tyto formy utrpení zde figurují jako nezbytné k odhalení podstaty tajemství, skrývaných v odvrácených koutech jejich osobností.

Je to ale i vztah autora a diváka, jehož se tematika dotýká. Úryvek z knihy Anity Phillipsové *Obrana Masochismu*²², popisující smyslový prožitek masochisty při seanci s dominantním protějškem, s trochou ironie (a také v závislosti na obvyklé ikonografii a smyslově apelativní práce se stylistickými prostředky v giallu) evokuje pozici dezorientovaného diváka: „Mučitel nyní předstoupí před oběť. Ta může mít zavázané oči, nebo může mít zrak jen částečně zakrytý, pakliže byla svázána v určité poloze. Její vidění a všechny smyslové dojmy jsou úlomkovité a částečné, což je způsobeno napjatým očekáváním a horečnatým reagováním. Může vidět jen pár kožených bot a ruku svírající bič. Může slyšet jen sardonický smích a šustění šňůrek bičíku, jak se jemně dotýkají podlahy. Tento předjímací očištec je součástí hry. Utahování šroubu až do chvíle, kdy již oběť touží po bolesti, aby tak ukončila agonii čekání. Masochista, který tento program zahájil se teď začíná cítit bázlivě, neboť hru převzal někdo jiný a on již nad ní nemá žádnou moc.“

Citovanou pasáží se snažím přiblížit zvláštní povahu diváckého vkusu adorujícího nepříjemné výjevy, i ochotu odevzdat se dezorientujícímu narativu, jenž poskytuje jen útržkovité informace.

Phillipsová téma masochismu dále rozvádí v kontextu s utrpením Ježíše a jiných světců. V giallu najdeme vznešené vykoupení podmíněné utrpením např. ve filmu *The House with Laughing Windows*. Umělecká vášeň zde vedle toho vstupuje do paralely s vražednou posedlostí. Malířské barvy jsou přirovnávány k proudící krvi.

Ve filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* se sadomasochistický charakter černobílých obrazů vysvětluje později, souběžně s nálezem hlasové nahrávky tematizující fascinaci vlastním zánikem, temnou vášeň vymykající se kontrole, i příslib svobody v jejím přijetí: „Konečně volnost. Ještě se musím zbavit toho odporného chlapa Dana. Teď, když konečně vím, kdo jsem. Víím, že moje neřest, jak tomu říkají, je mojí rozkoší. A má rozkoš zapříčiní, že on bude trpět.“ Jde o polovinu celkové promluvy replikované zastřeným a nejasným hlasem. Její další část je nalezena později a tentokrát z ní již jasně promlouvá Danova žena. Zatímco první část se více vztahuje k Danově rozpolcenosti, druhá komentuje temnou podstatu jejich vztahu.

²² Problematiku masochismu zde zasazuje do širších kontextů a snaží se odhalit skutečnou povahu masochistické preference a ozřejmit mechanismus slasti vyvolané útrpnými podněty.

3.2.6 Nepřímá komunikace

Obrazem telefonního hovoru v díle Cattet a Forzani **(4)** dokládáme další obvyklý prvek v giallu, nepřímou komunikaci. Hrozba se často ohlašuje prostřednictvím výhružných telefonátů (The House of Laughing Windows), zanechává vzkazy (The Strange Vice of Mrs. Wardh), posílá dopisy sestávající z novinových výstřižků (Tenebrae), dovádí postavu k nálezu kazety s audiozáznamem (The House of Laughing Windows, Deep Red).

Koncem 80. let úzkost nepřímého kontaktu s monstrem skrze komunikační médium proniká do amerického slasheru, jenž bývá díky pojetí násilných scén vnímán jako nástupce gialla. Strach z tajemného hlasu na druhém konci drátu figuruje ve starších klasikách jako je Halloween (1978, Wes Craven) ale i v i novějších hororech typu Scream (Vřískot, 1996, Wes Craven), The Ring (Kruh, 2002, Gore Verbinski) nebo 1408 (Pokoj 1408, 2007, Mikael Håfström).



4

Zprostředkovaná komunikace se do filmu vrací také v momentech, kdy Dan nabývá podezření o přítomnosti někoho neznámého ve vlastním bytě. Sám se sebou pak komunikuje skrz domovní zvonek a během svých úzkostných stavů opakovaně telefonicky kontaktuje detektiva. Akcentaci telekomunikace reprezentuje i zmínka Danova zaměstnání v telefonní společnosti.

3.2.7 Typizace povolání

Z úvodních scén plyne, že Dan v rámci svého povolání musí hodně cestovat. Četnost jeho služebních cest se dále potvrzuje hovorem s detektivem, při kterém vysvětluje svou nepřítomnost během ženina zmizení. Ve stejné scéně získáváme informaci o

způsobu trávení času Danovy ženy. „Je doma, nedělá nic, má spoustu volného času.“ Cattet a Forzani tak vytváří vztah s typickou profesní dynamikou. Nezaměstnaná žena v domácnost a pracovně vytížený muž: Reportér, spisovatel, podnikatel.

3.2.8 Barva

V dalších scénách vidíme hrdinu opouštějícího letiště taxíkem projíždějícím nočním městem. V obraze je přítomný barevný kontrast. Zatímco interiér vozu se noří do modré, za oknem vidíme zelenavé záblesky.

Následuje další černobílá subjektivní vsuvka, čímž vznikne kontrast nejen uvnitř jednoho obrazu, ale i v šíři celkové souslednosti. Barevná expresivita dále graduje s návratem do taxíku, kde dosavadní přítomnost modré a zelené krátce doplní růžová **(5)**. Nedlouho poté vůz zastaví před Danovým domem.



5

Chromatická pestrost do gialla proniká v roce 1964 s Bavovým snímkem *Blood and Black Lace*. Barevná expresivita prozařuje mizanscénu a hravě prostupuje příběhovou strukturou, kdy každé z viděných vražd přísluší jiná tonalita scény. Už Bavův dřívější film *The Girl Who Knew Too Much* obsahuje obvyklé narativní a tématické prvky. Je to však právě absence barvy, díky níž mu někteří kritici a fanoušci v kontextu proudu upírají prvenství.

Text Michala Přibila, *Giallo? Hybridita a dezorientace v rámci proudu* akcentuje výskyt a význam trojice základních barev: Modré, zelené a červené. Každá z nich kontrastuje se žlutou (italsky giallo).

Ve filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* tuto trikoloru reprezentují šperky, jež tvarem evokují ony pomyslné podivně zbarvené slzy. **(6,7)**



6



7

Barevnost se později stává nedílnou součástí tvorby Daria Argenta a s nižší mírou přetrvává i během civilněji laděné tvorby tvůrců sedmdesátých let (např. Lucia Fulci). I zde vidíme všední prostory, kterým okatě pestré dekorace dodávají absurdně groteskním tón a vytváří dojem světa bez platnosti obvyklého řádu a logiky. Tonálně různorodá světla a stíny zároveň generují vizuálně vrstevnatou scénu, v níž není těžké se ztratit.

3.2.9 Citace, uplatnění postmoderních narativních principů

Poté, co Suzzi Bannionová, centrální postava Argentovy *Suspirie*, v úvodu opustí letištní halu, nahradí dosavadní tlumenou tonalitu obrazu jasné neony. Suzzi pak nasedá do taxíku a deštivou nocí míří ke škole ovládané mocí temné magie. Barvy, které dosud spíš probleskovaly krajinou za oknem vozu se na konci cesty rázem koncentrují v rudo-růžové stěny školní budovy, uvnitř níž se dále střídají závisle na emoční výpovědi dané scény. Červená dominuje všude, kde se hrdinka ocitá v bezprostředním ohrožení. Modrá naopak tam, kde instituce vyvrací svou okultní podstatu maskou bezpečí, normality a důvěry. V některých obrazech se barvy kombinují jakožto odraz hrdinčiny nejistoty a smíšeného očekávání.

Taxíková scéna v úvodu filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* potenciálně přebírá Argentovu koncepci symboliky barev. Vnitřek vozu osvětluje modrá (bezpečí), zatímco za okny se míhá zelená se žlutou. Výjev jedenkrát přeruší pasáž černobílé subjektivní perspektivy, na kterou záhy naváže obraz kompletující dosud viděnou dvojici barev, modré a zelené, v obvyklou trikoloru přidáním neonově růžové, v níž zároveň rozeznáváme kontury ženského těla. Žena v tomto vizuálním vykřičníku předjímá sebe sama ve vztahu k hlavní postavě jako zdroj úzkosti. Příbuzná je ale i struktura cesty hrdiny, jež v případě *Suspirie* i *The Strange Colour of Your Body's Tears* začíná v typické lokaci letiště. Po něm následuje přesun k domu s tajemstvím a

následným průnikem do jeho nitra.²³

Díky komplementární vizualitě i významové pozici v chronologii narativu, uvádím paralelou úvodních scén ze *Suspirie* a *The Strange Colour of Your Body's Tears* následující řádky, věnované uplatnění citace a postmoderních narativních principů v giallu.

Zároveň uznávám diskutabilitu filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* jako platformy vhodné pro doklad těchto jevů (citace a postmoderních prvků) v klasickém giallu, pakliže film samotný se od ní přiznaně odvozuje a stává se jakousi citací ve své komplexnosti. Přesto uvedu některé scény, které nepřebírají pouze obecné stylové a narativní konvence, ale přímo kopírují specifičnost jejich uplatnění v ikonických obrazech snímků vrcholné éry.

Jedná se například o přítomnost POV vraha maskovaného závojem, která je charakteristická pro snímek *Who Saw Her Die* **(8,9)**.



8: *Originální obraz z filmu Who Saw Her Die. Vrah v černém závoji sleduje děstkou oběť. Sdílíme jeho perspektivu.*

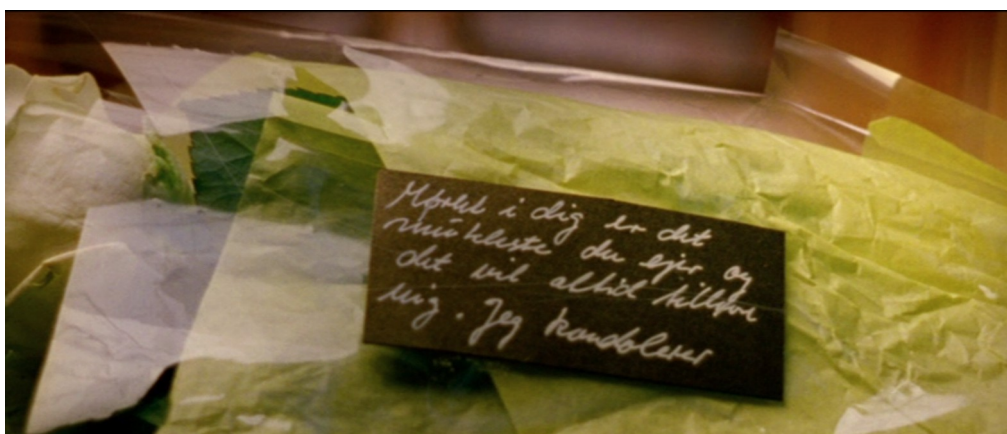
9: *Dítě viděné subjektivní perspektivou skrz červený závoj ve filmu The Strange Colour of Your Body'S Tears.*

Jiný příklad principiálně podobného obrazu, jaký vidíme ve filmu *Who Saw Her Die*, představuje v díle Cattet a Forzani moment, kdy muž pronásleduje dospělou ženu, patrně na základě erotické afinity. Sleduje její nohy, boty, vlasy. V momentě, kdy se chce dotknout jejího ramene, mění se ona vysoká hnědovlasá žena v malou blondýnku, jíž z kapsy vypadává hrst červených bonbonů. *Who Saw Her Die* pak obsahuje scénu, která podobným způsobem narušuje divácké očekávání ve vztahovém poměru věkově kontrastních postav: Muž středního věku čeká v letištní hale s kytkou v ruce. Vstříc mu kráčí dospělá žena. Usmívají se na sebe. Divák se domnívá, že jde o jeho manželku, přítelkyni, milenku. Všechny prostředky filmové řeči předjímají následnost jejich vzájemného setkání. Žena se však záhy připojuje k jiné skupině postav a do náruče muže s kytkou skáče malá dívka, jeho dcera, jež do té

²³ Stejně schéma se objevuje i v *The Girl Who Knew Too Much*.

doby spíše zanikala v davu. Obě scény mají jaksi zneklidňující, až pedofilní nádech, který je v případě *The Strange Colour of Your Body's Tears* umocněn přítomností voyeurstické fascinace.

Další přímé citace ve filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* odkazují ke snímku Sergia Martina *The Strange Vice of Mrs. Wardh*, v němž hrdinka dostává kytky od bývalého sadistického milence Jeana. Dárkovou zásilku vždy doplňují vzkazy připomínající její "podivnou vášeň", před níž utekla do bezpečí konvenčního vztahu. Vzkazy zní následovně: „Tvá zvrácenost je na tobě to nejlepší a navždy bude patřit jen mně. Jean.“ A značně tak připomínají text připojený ke květinovému daru v *The Strange Colour of Your Body's Tears*: „Tvoje temná strana je ta nejhezčí věc a navždy bude patřit jen mně.“ **(10)**



10

Cattet a Forzani od Sergia Martina dále přejímají koncept zobrazení erotické extáze provázené tříštícím se sklem. Původní scénu z filmu zachycují obrázky **11 a 12**,



11



12

Jejich ekvivalent ve filmu *The Strange Colour of Your Body Tears* ilustruje obrázek **13**.



13

Postmoderní nádech *gialla* je zřejmý už v jeho žánrově hybridní formě, odvislé od příslušnosti k italským *fillone*²⁴, ale i jeho nejisté vazbě k estetickým kategoriím, kdy se rovnou měrou dotýká sfér braku i umění.

Zvláštností, která se tohoto tématu dotýká, je také tendence vztahovat *giallo* k filmu

²⁴ Charakter *Fillone* zahrnuje přítomnost postmoderních prvků, jako je kolážovitost, intertextualita, dekonstrukce, ale i skutečnost toho, že ze sebe jednotlivé snímky v rámci proudu vzájemně čerpají a k sobě odkazují.

Blow-Up (Zvětšenina, 1966, Michelangelo Antonioni). V úvodu oddílu 2.2 zmiňuji myšlenku Michala Přibila, jenž spatřuje podobnost mezi centrálními mužskými charaktery giallo filmů a Thomasem, protagonistou filmu Blow-Up.

Antonioniho snímek kromě postavy svědka a pozorovatele obsahuje také téma zakázané vědomosti, úzkosti selhání smyslů a paměti, i motiv uměleckého díla jako předmětu konzervujícího tajemství zločinné události. Kompoziční citace ikonické pasáže z Antonioniho filmu najdeme jak ve filmu The Strange Colour of Your Body's Tears **(14)**, tak v Argentově Deep Red **(15)**, kde je podobnost umocněna přítomností tváře Davida Hemmingse, jenž v Antonioniho Blow-Up ztvárnil hlavní roli **(16)**.



14



15



16

Aluzivní podstatu nese i název Bavova filmu *The Girl Who Knew Too Much*, jenž okatě odkazuje k dílu Alfreda Hitchcocka²⁵, *A Man Who Knew Too Much* (*Muž, který věděl příliš mnoho* 1956). Sám Bava tuto intenci přiznává a svou přichylnost k podobným pomrknutím dokládá ve stejném snímku např. použitím vlastního portrétu, okrášleného knírkem á la Salvador Dalí, jakožto rekvizity fotografie strýce hlavní hrdinky.

Tím, že *The Girl Who Knew Too Much*, jakožto film s mysteriózní detektivní zápletkou, sleduje příběh čtenářky literatury stejného žánru, aplikuje také přístup *mise en abyme*. Princip *mise en abyme* spočívá v intertextualitě, kdy dílo tematizuje, nebo přímo cituje, sebe samé, čerpá ze své podstaty²⁶. Čtenáře mysteriózních rodokapsů vidíme i ve filmech *A Quiet Place In the Countray* nebo *Tenebrae*, v němž se postava k mysteriózní hororové četbě vztahuje z pozice autorské.

Jiným příkladem stylového a narativního způsobu vídaného v giallu, který rovněž vychází z intertextuality, je zavedení konvence v rámci pravidel fikčního světa a její následné porušení. Např. snímek *Who Saw Her Die* aplikuje pravidlo přítomnosti specifické melodie a POV vraha v momentech, kdy se schyluje k vraždě. Po sérii scén, které tento přístup potvrzují, přichází jiná, v níž slyšíme melodii, vidíme detail očí

25 Jinou Hitchcockovskou aluzi reprezentuje plakát k filmu *Deep Red* Daria Argenta. Stejně jako Hitchcockovo *Vertigo* (1958) zobrazuje plakát Argentova snímku tmavou siluetu postavy řítící se v propast červené spirály.

26 Příkladem *mise en abyme* mimo sledovaný proud může být snímek *Day for Night* (Americká noc, 1973) Françoise Trauffauta, jenž tematizuje filmové natáčení a vznik filmu, ačkoliv je filmem sám. *Mise en abyme* zde zároveň vytváří jakýsi dojem zcizení.

vraha i POV záběry předpokládané oběti. Očekáváme vraždu. V úzkém detailu pak na tvář domnělé oběti, malé dívky, přistanou ruce. Až následující širší záběr však odhalí, že nepatří vrahovi, nýbrž jejímu otci.

Tímto si režisér pohrává s diváckým očekáváním. Vytváří přímou asociaci mezi vrahem a otcem, čímž podněcuje domněnky diváka o případné totožnosti obou postav, svádí jej tímto na mylnou stopu.

3.2.10 Neúplná expozice prostoru, mystifikace, stříhová dezorientace

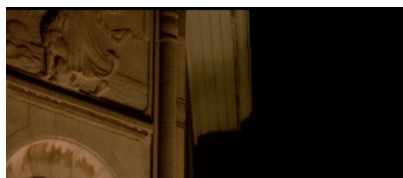
Poté, co hrdina opustí taxík, čeká jej vstup do domu. Stane před ním, tlumené žluté světlo vytváří nový typ atmosféry. Velikost záběru je užší, než je tomu u expozičních scén běžné. Neobjevuje se žádný velký celek. Dům není zasazen do prostorového kontextu města **(17)**.



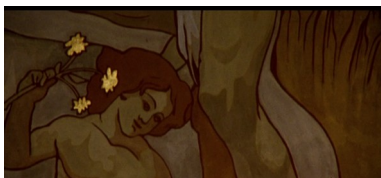
17

Režisér se diváka nesnaží zorientovat. Nechává jej, aby svou představu prostoru sestavil jen z útržkovité série drobnokresebných kamerových pohybů zachycujících v úzkém rámu dekorativní prvky domu **(18,19,20)**.

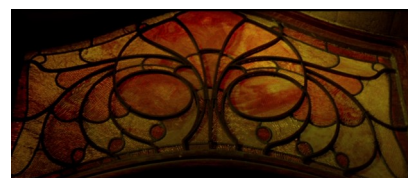
Stříhová koncepce prostorové expozice v giallu zpravidla sestává ze série detailů, vytržených z neznámého celku. Dezorientaci přispívá také snímání stejných prostorových prvků z několika různých (zpravidla nepřírozených) úhlů.



18



19



20

Prostorová nepřehlednost dále graduje se vstupem do domu. Vitráže chodbových oken se rozbíhají v kaleidoskopické spirály. Mizanscéna se psychedelicky převrací, mísí, stává se čistým ornamentem. Obrazovka se rozdělí na dvě poloviny. Ty se prolnou, přetočí a následně oddělí řezem umělé středové linie. Detailní záběr domovní kliky z ostrého úhlu nadchází obraz hrdinových očí stejné záběrové šíře. Sdíleli jsme jeho schizofrenní náhled skutečnosti.

3.2.11 Umělá subjektivizace, optické efekty

Navození dojmu odtrženosti od reality, vedle barevné stylizace, dopomáhá také řada kamerových a střihových postupů. Efekt rybího oka pro evokaci abnormální perspektivy postavy, či zvrácené povahy světa, užívá např. Aldo Lado ve filmu *Short Night of the Glass Dolls*. Halucinace ilustrované užitím umělých stylových postupů dále vidíme ve filmu *All the Colours of the Dark* (Všechny barvy temnoty, 1972, Sergio Martino) a podobně uchopené surrealistické vize vstupují také do snímku *Cold Eyes of Fear* (Oči chladné strachem, 1971, Enza G. Castellari).

Veškeré tyto subjektivizující postupy propojují, ba téměř ztotožňují, diváka s postavou, která je zpravidla postižena duševní chorobou, obsesí, nebo přímo vražednou intencí. Divák se tak dostává do konfrontace s vlastnostmi, které pravděpodobně neinterpretuje jako sobě vlastní, přestože je sleduje na plátně a je jimi přitahován. Nepříjemnost a sebereflexivní potenciál jevu nejdále dovádí momenty, v nichž obraz přejímá perspektivu vraha během pronásledování nebo samotného činu. Tento přístup umožňuje sugestivní dramatizaci scény, ale i skrytí vrahovy identity, kdy až do okamžiku rozuzlení spočívá ilustrace vrahovy přítomnosti jen v řemeslném přístupu: Obraz přebírá perspektivu POV, dosud klidná kamera se rázem rozkolísá, obraz rozostří, dochází ke střihově dynamické koncentraci obrazů fetišů. Pronásledování oběti a následnou vraždu pak vidáme v dlouhých jízdách natahujících filmový čas ve prospěch krvavé atrakce.

3.2.12 Panenka, figurína

Poté, co se protagonista *The Strange Colour of Your Body's Tears* dostává před dveře svého bytu, pokouší se je otevřít. Jsou zevnitř zajištěné. Vyrazí je. Překvapí jej nepřítomnost manželky. Nachází jen vlastní vzkazy na záznamníku, bloumá bytem, ve skříni nalezne pruhovanou krabici obsahující ruskou matrjošku a hlavu panenky **(21)**.



Obr. 21

Přítomnost panenky v tématizovaném filmu dosahuje několika významových rovin. V jedné z nich přímo předjímá způsob smrti Danovy manželky, z níž (jak plyne z pozdější výpovědi detektiva) byla v jeho bytě nalezena pouze hlava. Obraz kontaktu Dana s hlavou panenky v pruhované krabici můžeme zpětně vykládat jako alegorický eufemismus nálezu skutečných ostatků. Tato metafora zároveň odpovídá sdílení Danovy perspektivy, kdy on sám popírá skutečnost sebe sama jako pachatele. Dan volá policii, pátrá po manželce, veškeré stopy však vedou k němu jako pachateli.

V jiné významové rovině je panenka spojená s dětstvím, a to jak v linii Dana, tak jeho manželky Edwige. Právě v dětství tkví Danova traumatická motivace vraždit. Tento její původ nám ve filmu opakovaně přibližují flashbacky, jejichž charakter popisují na začátku oddílu 3.2.4. Dan se v nich ocitá v jakési transcendentní krajině s bílým pozadím, kde v dětské podobě potkává prvotní předobraz osudové Laury (viz. níže).

Edwige je naopak čím dál víc spojována s černobílou subjektivní sekvencí, která v druhé polovině filmu nastupuje převážně na základě podnětů z oné pruhované krabice **(22)**, kde byla objevena také hlava panenky. Dan zde vedle ní postupně nalézá další dětské hračky, kterým však drobné detaily dodávají erotický rozměr (auto s bodlinami, vibrující kouzelnická hůlka, písmenková skládanka skrývající fotografický akt.)



22

Stejně jako v giallo filmech s dětskou postavou, i zde motiv dětství pojímá téma ztráty nevinnosti. Dětství je nahlodáváno aspekty dospělosti a vzniká tak cosi neblahého. Holčička, která se s dotekem voyeurů mění v dospělou ženu (viz. oddíl 3.2.9) na něj později křičí „Vrať mi moji panenku!“ jako by toužila po obnovení dětství, kterého jí jeho slídívý pohled ubíral.

V klasické éře gialla se čtení motivu panenky nabízí v souvislosti se společenskou atmosférou 60. a 70. let. Doba přináší nové trendy, konají se módní přehlídky, mění se pozice ženy ve společnosti. Přichází také nový ideál krásy, který před individualitou dává přednost dokonalé uniformitě. Fenomén záměrně akcentuje Mario Bava ve filmu *Blood and Black Lace*. Bava zdůrazňuje, že v rozvíjejícím se módním průmyslu se žena stává doplňkem kusu oblečení, nikoliv naopak. Důležitý je předmět, ne ona. Přesně tak, jako to vidíme na módních přehlídkách. *Blood and Black Lace* diváka zavádí do prostředí módního domu, přičemž režisér v mizanscéně usiluje o vizuální splývavost modelek a figurín, jež jsou součástí interiéru. Ženy jsou vedle těchto umělých panen zobrazovány během dlouhých jízd. Jsou strnulé, jakoby rovněž vystavené. Tímto je zároveň vyvolán prožitek unheimlich pramenící ze stírání hranic mezi živým a umělým, i efekt prostorové dezorientace: „Všudypřítomné figuríny nás dále uvádějí ve zmatek ve scénách napětí, kdy očekáváme příchod vraha. Jejich siluety vytvářejí důmyslný labyrint stínů a vrah tak může být kdekoliv“ (Přibil 2020: 49)

Dezorientující potenciál figuríny v mizanscéně naplňuje i scéna filmu *Bird With the Crystal Plumage*. V osvětlené umělecké galerii je vystaveno několik soch. Divák sleduje centrální postavu uvězněnou mezi jejími dvojitými skleněnými stěnami, které zároveň odráží interiér galerie. V odrazech pak vidíme nejasné kontury černé postavy,

která může být jak sochou, tak pachatelem, který se v předchozích scénách mihl jen coby černá silueta.

V jiných filmech klasické éry je zachován význam panenky jako dětské hračky pro zobrazení morbidní infantilnosti postavy, jejíž charakter jinak dětské bezelstnosti zcela odporuje. Příklad najdeme ve filmu *Deep Red*, kde se vrah (kromě dětské písničky) v několika případech ohlašuje také naaranžováním oběšené panenky. Jednu svou oběť pak likviduje způsobem, kdy jí opaří tvář ve vroucí vodě. Následkem toho tak kůže mrtvé sama získává voskovitě naaranžovělé vzezření dětské hračky.

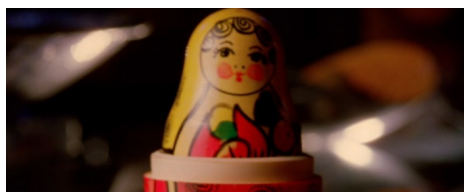
S infantilním motivem pracuje také snímek *Don't Torture a Duckling*, v němž *Duckling* (káčátko) v názvu, vedle přítomnosti dětských obětí, odkazuje i k předmětu hlavy Kačera Donalda, jež se zde stává vodítkem k odhalení záhady.

3.2.13 Matrjoška

Povaha ruské matrjošky koresponduje s cestou hrdiny za odhalením niterného tajemství spočívajícího pod vrstvami jeho osobnosti. Nejvnitřnější panenku (hrdinovu skutečnou podstatu) zakrývá a pojímá několik dalších, rodících se na základě společenského očekávání nebo popření vlastních nežádoucích aspektů **(23,24,25)**. Vrstevnatou povahu postavy pak kopíruje koncepce prostoru, nejčastěji domu. Jeho zdi skrývají zakázané komnaty, tajná dvířka, pokrývají je tapety překrývající zlověstné obrazy dávného šílenství.



23



24



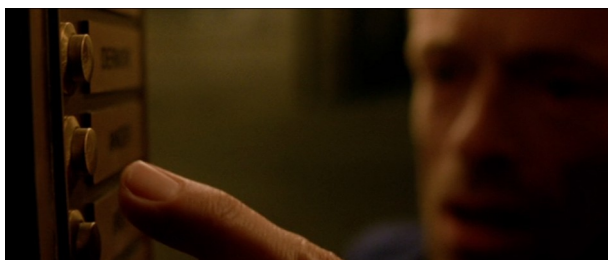
25

Matrjoškovitost je de facto pointou snímku *The Strange Colour of Your Body's Tears*. Všechny postavy, jejichž prožitky sledujeme, jsou v závěrečných scénách sloučeny v jednu (podrobněji níže). Narativ je mozaikovitý a význam jeho linií se objasňuje postupně. Vedle linie Dana, pátrajícího po zmizelé manželce, snímek integruje také mikropříběh sousedky z pokoje číslo 7 (jejíž manžel údajně rovněž zmizel) a také historii případu podobného Danovu, jež je podávána perspektivou postavy detektiva.

Detektivovo vyprávění obsahuje také matrhoškovité znejistění diváka v oblasti perspektivy. Na pozadí záběrů muže a ženy slyšíme detektivův voiceover. Následuje střih, který viděné odhalí jako obsah, který detektiv sleduje skrytou kamerou. Takové nečekané odhalení skryté perspektivy umocňuje celkovou nejistotu v prostorové orientaci a navozuje dojem absentujícího soukromí, paranoii, že se vždy může dívat někdo třetí.

3.2.14 Hudba

Po obhlídce bytu si hrdina nalévá sklenici whiskey.²⁷ Slyšíme umělou hudbu. Horečnatost stavu ilustruje obrazová vsuvka červeno-bílé otáčející se spirály. Dan si zapaluje cigaretu, opíjí se, opouští byt. Psychedelický tón trvá. Na chodbě se ptá ostatních nájemníků, zda neviděli jeho ženu Edwige. Vybíhá z domu. Následuje obraz, v němž Dan před domem zvoní do různých bytů. Scénu ozvláštňuje hra se zvukovou diegezí: Hudba ustává a následně se znovu spouští s každým jednotlivým zmáčknutím tlačítka domovního zvonku. Souběžně s tím dochází k nepravidelnému přeastřování mezi prvním a druhým plánem, z Danova prstu na jeho tvář. Scéna tak obsahuje i vizuální rytmus (**obr. 26,27**).



26



27

Snímky klasické éry gialla zpravidla doprovází jazzově avantgardní hudební linka, nezřídka pojímající kakofonické prvky, ale i dobové hudební trendy. Přízračnou vrstevnatost jí může dodávat integrace vzdechů a šepotu, jako je tomu v případě soundtracku k Argentově *Suspirii* od hudební skupiny Goblin. Jinde nadreálný tón evokují tóny varhan (*The Strange Vice of Mrs. Wardh*).

²⁷ Michael Přibil poukazuje na láhev whiskey značky Justerini & Brooks jako klasické rekvizity gialla. Zároveň ji zohledňuje v koncepci barevné trikolory dominující scénám v giallu a jejího kontrastu ke žluté: Citace: „Značka whisky se stala skutečným trademarkem gialla. Důvodem je dle mého názoru výrazná žluto-červená etiketa lahve. Divákovy tak bylo vždy jasné, že postava pije v danou chvíli alkohol. Zároveň tato značka reprezentovala vkus italské vyšší společnosti.“ (Přibil, 2020: 43) V *The Strange Colour of Your Body's Tears* sice nevidíme láhev konkrétní značky, zobrazení centrální postavy popíjející alkohol však probouzí žádoucí divácké pochybnosti ohledně pravdivosti viděného.

Filmy jako *The Strange Vice of Mrs. Wardh* nebo *Deep Red* také opakují stejnou melodii ve scénách příbuzné emoce nebo významu. Stejná hudba zní tam, kde se paní Wardhové připomíná její podivná vášeň a stejnou dětskou písničkou se ohlašuje i vrah ve filmu *Deep Red*. V *The House of Laughing Windows* pak identická hudební linie zlověstně zpřítomňuje osobnost mrtvého malíře.

Svým dílem k hudebnímu rejstříku giallo filmů přispěl např. Ennio Morricone (ve filmech jako *Bird With Crystal Plumage*, *Who Saw Her Die*, *Four Flies on Grey Velvet* nebo *Forbidden Photos of a Lady Above Suspicion* [Zakázané snímky dámy mimo podezření, 1970, Luciano Ercoli]). Z dalších autorů lze jmenovat Noru Orlandi (*The Strange Vice of Mrs Wardh*, *The sweet body of Deborah* [Sladké tělo Deborah, 1968, Romolo Guerrieri-Girolami], *Don't torture a Duckling*) nebo Carla Rusticheli (*Blood and Black Lace*).

3.2.15 Dům jako živý organismus

S průnikem do Danova bytu vidíme projevy konvenčního přístupu gialla k interiéru, jako je ornamentálnost a přeplněnost mizanscény. Výrazný prvek zde představuje velkoformátový portrét Danových očí, ale i členité okenní tabulky, bodová světla, přešřel drobných předmětů, ornamentální tapeta a koberec. Patrný je i kontrast žluté a červené barvy.

Stejně jako v prostorech Daria Argenta a jiných tvůrců, i v díle Cattet a Forzani disponují stěny domu výraznou ornamentální dekorací. Díky ní se obraz prostoru stává jakýmsi labyrintem pro oko. Abstraktní geometrické motivy zde doprovází obvyklé vyobrazení nymfických žen i florální ornamentálnost ve stylu art deco a secese **(28)**.

Hlavní rysy prostorové koncepce gialla, jako je nevyzpytatelnost, nečitelnost a vrstevnatost, se však projeví až s Danovým vstupem do bytu číslo 7. Zde se dům profiluje jako nehostinný prostor, kde otevření týchž dveří nutně nepodminuje průnik na stejné místo.²⁸ I samotné označení bytu číslem 7 se později ukáže být hádankou či

²⁸ V souvislosti s koncepcí domu a jeho zákonitostmi (i ve vztahu k tématu cesty hrdiny) lze podotknout, že byt Dana zpočátku odmítne. Dveře jsou zajištěné a on dovnitř proniká

hříčkou, kdy domnělá číslice ve skutečnosti představuje obrácené písmeno L **(29)** odkazující k fantomické Lauře (rozvedeno v rámci oddílu 3.2.16).



28



29 Skládanka nalezená v pruhované krabici.
Doklad hravosti i tendence k projekci
zlověstného do objektů dětského světa.

Dan tedy vstupuje do bytu sousedky. Dveře se otevírají s táhlým skřípěním a to, co je za nimi, se vyjevuje prostřednictvím dvou po sobě následujících obrazů se stejnou informační hodnotou, avšak v rozdílném rámu. Postavu obyvatelky pokoje (sousedky) v nich synekdochálně zastupují pouze její boty. **(30)** a převážná část pokoje zůstává ponořená ve tmě. Sousedka pak Dana informuje o zmizení svého manžela Paula.



30

Počátek jejího vyprávění nás přesouvá do jiné místní a časové roviny, v níž vidíme její milostnou scénu s manželem. Dění prostupují obrazové vsuvky tematizující tělo (socha, secesní tapeta). Poté následuje ilustrace Paulovy nespavosti a nejisté afinity ve vztahu k manželce: Jeho bázlivosti a počínající paranoia. Objevuje se zvukové podbarvení podivným šepotem, obraz protínají další detailní akcenty secesních prvků na stěnách. Prostor tím lehce evokuje pohádkový les plný přízraků. Šepot přerývavě sílí, pak přichází stříhová odbočka, jež nás vrací k milostné scéně sousedky a jejího

násilím. Obdobný princip prvotního odmítnutí uplatňuje i čarodějná škola v Argentově Suspirii vůči hlavní hrdince, Suzzi Bannionové.

manžela. Během ní vychází najevo, že sluchový vjem šepotu sdílí i Paulova manželka. Snaží se zavolat policii, ale on ji zrazuje slovy „Chceš, aby si mysleli, že jsi šílená?“ V následujícím obraze je však méně příčetným exponován Paul sám. Jeho manželka zde leží připoutaná k posteli, zatímco on nervózně poletuje kolem stěn a s ťukáním k nim přikládá fonendoskop. Ozývá se dutý zvuk, něco je za nimi. Paul do nich vrtá díru, strká do ní prst a vytahuje jej potřísněný krví.

Takto Cattet a Forzani ilustrují povahu domu jako živého organismu sestávajícího z mnoha vrstev a dutin, schopného šeptat, proměňovat se. Stěny jsou propustné. Za nimi spočívá jiný, matně tušený svět mající kontrolu nad našim. Dům je masem, odrazem hrdinova nitra ovládaného temnotou, která vše prostupuje a ruší veškerý pocit bezpečí a soukromí.

Šepot a vzdechy vychází také ze zdí čarodějně školy v Argentově Suspirii. Charakter domu jako organismu pak přejímají všechna sídla tří matek, jimž jsou věnovány jednotlivé díly Argentovy trilogie²⁹. Ve druhém z nich, v Infernu, sledujeme postavu Evropana Marca přijíždějícího pátrat do New Yorku po své zmizelé sestře. Proniká zde do domu Matky Temnoty. Bloudí jím, zažívá neklid i změněné stavy vědomí. Postupně sestupuje do jeho sklepení a setkává se zde s architektem všech tří sídel. Rozhovor s ním pak ozřejmí povahu domů: „To já postavil domy pro tři matky. Domy, které nahrazují jejich zrak i sluch. A pak jsem se pohřbil zde. Celý dům se stal mým tělem. Cihly jsou mé buňky, chodby jsou mé žíly a jeho hrůzy jsou základem mého srdce.“

Před rozuzlením filmu *The Strange Colour of Your Body's Tears* proniká postava Dana za zeď. Právě zde objevuje tajemného muže s bradkou, kterého podezřívá z vraždy manželky a který je zároveň jeho součástí, jeho dvojníkem, stihomamem pronikajícím do jeho bytu. Reálné odkrytí vrstvy domu alegoricky značí odhalení temné vnitřní podstaty, uvědomění nebo doplnění chybějícího střípku paměti.

Ve filmu *Deep Red* se pátrající hrdina dostává do tajemného domu, pod jehož tapetami nachází dětskou kresbu ilustrující původ vražednické motivace ke krveprolití. Spíše než s vyšetřujícím kladným hrdinou zde lze vnímat souvislost domu právě s postavou vraha.

²⁹ Zahrnuje filmy: *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *Mother of Tears: The Third Mother* (2007).

Pokud vrah pronásleduje oběť v interiéru, jako je tomu např. ve filmu *Blood and Black Lace*, zdá se, jako by dokázal proniknout skrz stěny. Vynořuje se z nečekaných směrů a zákoutí. Domy, v nichž k tomuto dochází, pak často skutečně obsahují tajná dvířka, nebo jsou jejich místnosti spojené tajnými chodbami. Takto řešený prostor najdeme vedle filmu *Blood and Black Lace* také v *The Girl Who Knew Too Much* nebo *Suspirii*, kde vstup do zapovězené místnosti značí nástěnná malba modrého kosatce.

3.2.16 Absence logického závěru

Dan postupně odkrývá vrstvy stěn domu, s čímž zároveň sestupuje hlouběji do své zmatené mysli. Rozuzlení tedy (na rozdíl od konvenčních thrillerů), nepřináší uspokojivé vyjasnění, jako spíš potvrzení dlouhodobě naznačovaného šílenství a obsedantní projekce.

Koncovou část filmu provází Danův nález bělovlasé ženy ve vlastní posteli. Oslovuje ji jako Doru. Tímto jménem se během telefonátu v úvodu představila Danova nadřízená, případně spolupracovnice. Vzhled bělovlasé ženy v posteli však zároveň evokuje postavu sousedky z bytu číslo 7. Objevuje se příliš mnoho žen, příliš mnoho jmen a čím dál víc spojnic mezi nimi.

Tak jako jedna postava Dana obsahuje dvě složky, jež se v něm střídají (příčetnost s šílenstvím), tak se i vystupující ženské postavy na konci ukáží být součástmi jedné jediné bytosti, Laury. Dalo by se říct, že *The Strange Colour of Your Body's Tears* obsahuje pouze dva charaktery a ilustruje drama konfrontací jejich složek. Většina viděných postav zde nedostává prostor k objektivní profilaci. Vystupují jen jako součást Danovy deformované perspektivy, jako jeho niterní démoni.

Na konci detektiv vstupuje do Danova bytu. Prochází místností pokrytou igelitem, kde patrně byla zavražděna Danova žena Edwige. Nahlíží do pruhovaných krabic, proniká prostorem, k němuž jako by jej přitahovalo něco osobního, bytostně vnitřního. Kopíruje pohyby a úkony dříve provedené Danem. I jejich postavy tak směřují k prolnutí. Detektiv záhy nachází fotoalbum označené písmenem L, v němž odhalí fotografie žen dříve viděných v syžetu. Všechny tímto absorbují identitu Laury, jež představuje Danovu fascinaci i frustraci pramenící z dětského traumatu recepce

přerodu ženského těla. Trauma ilustrují flashbacky na bílém pozadí (zmiňované v podkapitole 3.2.4), jež do děje postupně vstupují a zobrazují kontakt malého chlapce s erotickým časopisem a viděním menstruační krve stékající po stehně dívky ve stejném věku. Zpřítomňuje se tímto motiv obavy z dospění.

Ženy zachycené na snímcích z fotoalba se v ději objevují jen útržkovitě a zároveň v podobných konotacích. Podobně jako v případě sériové oběti není povaha ani příběh žádné z nich přiblížen. Navzdory jejich neexponovanosti však nefigurují jen jako vizuální objekty spektakulárního násilí. Univerzálně reprezentují podstatu člověka a jeho vášně, které jak prožívají, tak probouzejí v okolí.

Stejně tak se tříští a zároveň splývají postavy mužských hrdinů: Dana, detektiva i tajemného muže s bradkou. Skříňková/matrjoškovitá narativní struktura pojímá náčrty jejich příběhu, z nichž každý nese téma posedlé mysli ovládané freudovským ID, temnotou, pudovou sexualitou. Každá z postav (Edwige, Dan, detektiv i muž s bradkou) blouznivými zákruty dospějí ke stejné smrti bodnutím do hlavy. Smrtelná rána pak vizuálně evokuje spojení krve a ženského pohlaví, které již tématicky obsahuje Danův dětský flashback.

4. Historie a kontexty

4.1 Dějinný kontext

Následující podkapitolou se pokusím nastínit provázanost vývoje *gialla* s proměnou italské společnosti své doby. Účelem je přispět k poznání historicky objektivních motivací pro integraci určitých motivů a stylových přístupů, stejně jako reflektovat otázku podmíněnosti fenoménu *fillone* atmosférou doby a místa svého vzniku.

Poválečná léta se v Itálii nesou v optimistickém duchu. Prvního ledna roku 1948 padá monarchie. Nově nastupující republikánská vláda se vůči fašistické minulosti vymezuje slibem tolerance a liberalismu. Ekonomika, i díky pomoci Marshallova plánu, pomalu vzkvétá a země prožívá období tzv. ekonomického zázraku. Rozvoj průmyslu podmiňuje odliv vesnického obyvatelstva do industriálních velkoměst (zejména Říma, Janova, Milána a Turínu). Životní úroveň se zvyšuje. Lidé si mohou dovolit více cestovat, země se stává kosmopolitnější. V urbanistické atmosféře zároveň zaniká původní role rodiny, ustupuje touze jednotlivce po kariéerním růstu.

Nástup kapitalismu a konzumentarismu přináší nové formy zábavy. Zaměstnané obyvatelstvo tráví většinu volného času doma a před sociálním kontaktem upřednostňuje odpočinek u čerstvě nastupujícího televizního vysílání. Televizní produkce zároveň prezentuje nový ideál italské ženy: Elegantní, dobře oblečené, s pečlivě uklizenou domácností.

Změna společenských hodnot se projevuje i odlivem věřících z katolické církve. Obě instituce, církve i rodina, už nejsou nedotknutelné. Klesá důvěra v bezpečí a hodnoty, které slibují. Člověk postupně ztrácí valnou část dosavadních jistot. Žije ve světě, v němž se rázem nevyzná a kde i jeho vlastní úloha přestává být čitelná. Optimismus z pokroku tak postupně nahrazují pocity úzkosti, skepse a deziluze.

Poválečnou idylu definitivně uzavírají tzv. olověná léta. Jedná se o období mezi lety 1969–1975, jež je provázeno násilnými střety pravicových a levicových extremistů, podnícenými politickým napětím, patrným již v první polovině dekády. V té době klesá

počet voličů pravicových stran, které však v ovzduší studené války odmítají uzavřít koalici s komunisty. Příchod olověných let pak roku 1969 ohlásí bombový masakr v Milánu. Po něm následují další útoky z iniciativy obou zneprátených stran. Dohromady si vyžádají přes dvě stě životů. Situaci provází studentské protesty. Atmosféra se nese ve znamení tíhy a nedůvěry. Lidé se sobě postupně odcizují³⁰. V téže době na italském území sílí feministické hnutí bojující za svobodnější postavení žen v zemi. Společností stále rezonují machistické tendence a zejména na venkově je žena dosud vnímána téměř jako majetek muže. Italské ženy získávají volební a rozvodové právo až počátkem sedmdesátých let a právo podstoupit potrat až na jejich konci. Slábnoucí církev je zde pak dlouho vnímána jako ochránce rodiny coby instituce určené k plození dětí.

Tématika potratů vstupuje například do filmů *Strip Nude For Your Killer* nebo *What Have You Done to Solange*, kdy druhý zmíněný zároveň odráží rostoucí nedůvěru v církev, podobně jako film *Who Saw Her Die*. Ve filmu *Who Saw Her Die* místní (ve skutečnosti falešný) kněz společně s jinými prominentními obyvateli města provozuje pedofilní satanistický kult, pod jehož záštitou vraždí mladé dívky podobné jeho matce. Motivem je přitom snaha zabránit tomu, aby v těchto obětech dospělost podnítila stejné promiskuitní tendence, kterými by mohly přispět k šíření hříchu ve světě. Příbuzný princip najdeme i ve filmu *Don't torture a Duckling*, kde jsou však obětmi chlapi.³¹ *Don't Torture a Duckling* pojímá také téma sporu urbanistického

30 Michael Přibil o Bavově snímku *Blood and Black Lace*:

„Bava zachytil zeitgeist počátku italských 60. let. Ukázal Itálii, kde paranoia převládá nad rozumem, kde ani lidé z vyšší společnosti nemají život v pořádku a jsou stejně ztraceni jako ti dole. Každý může skončit jako vrah a každé tajemství dříve, či později vyplave na povrch. Nikdo neví, co se děje v mlze společenských změn týkajících se sexuality, genderu, politiky, lásky, moci a v neposlední řadě módy. Tyto rychlé změny a strach z toho, že nic nebude jako dřív, zapříčinily nárůst zmatku a úzkosti, které vyvrcholily „olověnými lety“. (Přibil 2020: 54)

31 „*Duckling* emphasises the transitional nature of the boys' identities as they move from childhood to adolescence. This is underscored by the costume design, which frequently presents the boys in mismatched outfits: shorts and sandals combined with suit jackets, the former more commonly associated with children and the latter with adults. In the first sequence after the opening credits, Bruno and Michele are shown walking outside the village, sharing a cigarette that they have split in half. Their clothes and their smoking – an adult activity – give the impression of them being 'little adults', but there is something clearly forced about this routine. The way in which they deliberately act out puffing on their cigarettes and then clenching the stubs between their thumbs and forefingers as they savour the taste emphasises that they are indeed children playing grown-up games. The boys' discussion of the prostitutes that another member of the group, Tonino, has seen arriving – “They're real whoppers,” he declares; “they've got huge tits like watermelons and

racionalismu a starobylého mysticismu venkova. Příběh se odehrává v rurální krajině prořezané čerstvě postavenou dálnicí. Podezření z vražd, jež se tu odehrají, nejprve padá na místní čarodějnici, která je následně lynčována jinými spoluobčany.

Otázkou, jak a do jaké míry giallo reflektuje atmosféru tehdejší Itálie se podrobněji zabývají autoři již citovaných disertačních prací, Michael Přibil a Michael Mackenzie. Mackenzie píše: „I explore the gialli not as straightforward allegories of real world events but rather as discursive texts that engage in a refracted form with contemporary sociocultural concerns.” (Mackenzie 2013: 2) Přibil však uvádí celou řadu případů, kdy giallo integruje reálné prvky dobového politického ovzduší³².

Další příklady lze najít např. ve filmu *Short Night of the Glass Dolls* Aldy Lada. Děj se odehrává v Sověty okupované Praze. Slovo „komunismus,” nebo „sovětský” však nezazní ani jednou, viz. Citace Michaela Mackenzieho: „(...) the closest the film ever comes to directly acknowledging the city’s occupation following the Prague Spring is Greg’s passing reference to “the oppression of the Party”. Instead, the nefarious goings-on are displaced on to an exclusive club populated by establishment figures from all walks of life – diplomats, members of the medical profession, and so on.” (Mackenzie 2013: 93)

Satirickým podtextem mířícím k architektuře totalitních režimů pak dýchá kamenné náměstí v Argentově Suspirii.

huge rears” – is similarly ambiguous, combining adult desires with a decidedly juvenile perspective.”(Mackenzie,2013: 202)

32 „Ve snímku *Pták s křišťálovým peřím* (1970) si povšimneme plakátu s Mao Ce-tungem v bytě hlavní postavy. Fulci ve svém filmu *Muka neviňátek* (1972) ukazuje, jak modernizace a výstavba nenávratně poškodily italskou krajinu a nedokázaly vymýtit pověry a předsudky v lidech. Herečka Ornella Mutti ztvárnila v Lenziho snímku *Un posto ideale per uccidere* (Ideální místo k zabití, 1971) „dravou” volnomyšlenkářskou feministku, která se se svým partnerem seznámila na feministické demonstraci. V *La morte accarezza a mezzanotte* (Smrt konejší o půlnoci, Luciano Ercoli, 1972) rozbije hlavní hrdinka výlohu, při výslechu se jí policista ptá, o co jí jde a jestli je komunistka nebo fašistka. V *Krvavé zátoce* (Mario Bava, 1971) překvapivě vyústí celá zápletka do spekulací s pozemky, kdy se ukáže, že k brutálním vraždám dochází kvůli plánované výstavbě v chráněné krajině. Ve filmu *Sergia Martina I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Torzo, 1973) jsme svědky studentské manifestace. Ve snímku *La Morte ha fatto l'uovo* (Smrt snesla vejce, Giulio Questi, 1968), je hlavní postava, na úkor ekonomického růstu, nucena podnikat nelidské experimenty na slepicích a maximalizovat tak jejich nosnost. Osudy nepotrestaných fašistických kolaborantů, kteří se drží ve vládních strukturách, zpracovává například film *Il gatto dagli occhi di giada* (Kocour s jadeitovými očima, Antonio Bido, 1977).”(Přibil, 2020: 40)

Sociální témata v giallu ale zpravidla nestojí v ústředí zájmu. Giallo neslouží kritickým nebo satirickým záměrům a spíše než problémy samotné, zobrazuje neklid a úzkost z nich vycházející. Exponuje povědomý svět, jehož jistoty podřívají bizarní a hrůzné události, v čemž spočívá jeho zneklidňující působení.

4.2 Situace v kinematografii, přehled vývoje proudu

Základy pro nástup gialla jsou údajně položeny již roku 1943 snímkem Luchina Viscontiho *Ossessione* (Posedlost, 1943). Dílo vzniká na motivy románu Jamese M. Caina *Pošťák vždy zvoní dvakrát*. Ačkoliv se film sám o sobě hlásí spíše k neorealisticke tradici (v souladu s čímž disponuje čistým a přehledným stylem, sociálním podtextem i mravním poselstvím), lze jej zároveň vnímat jako základ italského thrilleru, kterýžto zaujímá pozici v žánrové struktuře gialla³³.

Po *Ossessione* přichází první italský film noir Antonia Leonvinoly *The Temptress* (Dvě pravdy, 1953). Postupně se tak v italském prostředí objevují žánrové a estetické tendence tvořící podhoubí pro rozvoj gialla. Opomenout v této záležitosti ovšem nelze ani roli produkční poptávky a komerčních aspektů, spjatých se samotnou povahou fillone.

Rozkvět ekonomiky poválečné Itálie se přirozeně projevuje také zlepšením výrobních podmínek. Země se tak vedle U.S.A stává největším filmovým producentem na světě. Dochází k modernizaci studií, konkurenceschopnost Hollywoodu klesá a italská kinematografie prožívá zlatý věk.

Do této atmosféry roku 1963 vstupuje Mario Bava s filmem *The Girl Who Knew Too Much*. Snímek má blízko k detektivní a thrillerové tradici hitchcockovského typu. Disponuje žánrovou hybriditou, obsahuje postmoderní umělecké prostředky, i lehkou

³³ Další spojnicí mezi Viscontiho *Posedlostí* a klasickým giallem představuje osobnost herečky Carly Calamai, kterou v podobných rolích vidíme jak u Viscontiho, tak v Argentově *Deep Red*. „*Ossessione* provides a perfect bookend to Calamai's final performance as Marta in Dario Argento's *Profondo Rosso*(1975): in both films Calamai embodies a similar bug-eyed feminine insanity, both characters pushed to the edge of violence and despair at their seeming invisibility to the men in their lives, and to society in general.“
Zdroj: HELLER - NICHOLAS, Alexandra. „*I'm No Lady*“ and the Tramp: Luchino Visconti's *Ossessione* [online]. [cit. 12.6.2022]. Dostupný na WWW: <https://www.sensesofcinema.com/2016/cteq/ossessione/>

ironii. K formování proudu však přispěl zejména díky své narativní struktuře a integraci protagonisty jako očitého svědka zločinu.

The Girl Who Knew Too Much ovšem dosud postrádá barvu i spektakulární akcentaci vražedných scén. Ty do proudu pronikají až o rok později, s Bavovým následujícím dílem Blood and Black Lace. Film již na první pohled zaujme barevnou stylizací i uměle dekorovanou scénografií. Narativní struktura The Girl Who Knew Too Much a vizuální koncept Blood and Black Lace se následně prolnou v giallo filmech vznikajících mezi lety 1965-1975.

Toto období pojímá filmy jako je Death Laid an Egg (Smrt snesla vejce, 1968, Giulio Questi), Naked You Die (Nahá zemřeš, 1968, Antonio Margheriti), nebo One on Top of the Other. Největší popularity pak giallo dosáhne začátkem 70. let díky filmu Daria Argenta, Bird With The Crystal Plumage. Originální autorský přístup přináší Argentovi v kontextu proudu výsostné renomé a přilákává k giallu další diváky. Období boomu definují snímky The Forbidden Photos of Lady Above Suspicion, The Strange Vice of Mrs. Wardh, The Fifth Chord, A Lizard in a Woman's Skin, Short Night of the Glass Dolls, What Have You Done to Solange, Who Saw Her Die nebo Don't Torture a Duckling. Nejprogresivnější fázi gialla pak v roce 1975 uzavírá film Deep Red, rovněž v režii Daria Argenta.

Již koncem 60. let do gialla postupně proniká vliv melodramatu a thrilleru. Proud otevřeněji reflektuje stinné stránky dobové společnosti a mezilidských vztahů: Intriky, lstivost, odcizení a morální úpadek. V této fázi fantomického vraha bavovského modelu nahrazuje prozaičtější jedinec, zpravidla frustrovaný, deviantní, psychicky či fyzicky handicapovaný. Také dějiště se přesouvá do prostor civilněji pojatého města, případně venkovských exteriérů. Příkladem thrillerově laděné tvorby uvedu trilogii Umberta Lenziho sestávající z filmů Orgasmo (1969), So Sweet... So Perverse (1969) a Paranoia (1970). Prostředí venkova vystupuje i ve filmu Elia Petriho A Quiet Place in The Country (1968) nebo později v The House With Laughing Windows (1976). Poslední zmíněný však spadá již do doby, kdy popularita gialla klesá.

Ve druhé polovině sedmdesátých let přetrvává tendence k integraci sociálně thrillerových motivů. Souběžně s tím se však filmy od původního detektivního

mysteria čím dál víc přiklání k naturalistické expresivitě sexuálních a krvavých scén. V tomto duchu se giallo postupně redukuje ve formu eroticko-násilného spektaklu a dává vzniknout sleazy thrilleru, od něž se později odvozuje americký slasher. Tato éra zahrnuje počiny jako *The New York Ripper* (Rozparovač z New Yorku, 1982, Lucio Fulci), *Stage Fright* (Jevišťe Děsu, 1987, Michel Soavi), nebo *House of the Dark Stairway* (Dům s temným schodištěm, 1983, Lamberto Bava).

Konkrétně sleazy thriller reprezentují snímky *My Dear Killer* (Můj drahý vrah, 1971, Toni Valeri) nebo *Cold Blooded Beast* (Bestie vraždí chladnokrevně, 1971, Fernando di Leo).

Většina tvůrců gialla se postupně přesouvá k jiným žánrům. Stále však trvá produkce Daria Argenta, filmy jako *The Stendhal Syndrome* (Stendhalův Syndrom, 1996), *Sleepless* (Vrah přichází v noci, 2001) nebo *The Card Player* (Karetní hráč, 2004). Inspiraci proudem pak přiznávají i někteří tvůrci současné, zejména americké, kinematografie.

5. Současné možnosti gialla

5.1 Inspirace

Jan Švábenecký v článku pro Cinepur³⁴ jako zástupce amerických tvůrců inspirovaných giallem jmenuje např. Johna Carpentera, Sama Raimiho, Sean S. Cunninghama, Tima Burtona, Quentina Tarantina, Roberta Rodriguezze, Paula Verhovena či Ridleyho Scotta. Dále pak Martin Scorseseho, David Lynche nebo Nicolase Roega.

Lynchovu postavu Laury Palmerové z Twin Peaks jsem již zmiňovala jako příklad enigmatické oběti, komplementární s postavou Isabely v Bavově snímku Blood And Black Lace. Mimo to však Lynchova tvorba, podobně jako giallo, zobrazuje patologii bublající pod maskou společenského řádu a uhlazenosti. Postava Sama Dalmase z filmu Bird With Crystal Plumage reflektuje své rozhodnutí k výletu na italské území následovně: „Jeď do Itálie, říkali. To je ta pravá země plná poezie, v Itálii se nikdy nic neděje. Nikdy nic.“ Podobně v Lynchově filmu Blue Velvet (Modrý samet, 1968)³⁵ odhaluje idilické bezčasí amerického venkova své stinné stránky z perspektivy náhodně angažované postavy. Příbuzný princip pak uplatňuje i Twin Peaks a Erasing Head (Mazací hlava, 1977) zas přináší znepokojivý náhled událostí v rodinném prostředí.

Povahu odrazu gialla v moderní kinematografii dále konkretizuje Michael Přibil: „Nejen američtí tvůrci využili i přímých citací „žlutých“ filmů. Režiséra Johna Carpentera nejenže inspirovala hudba z filmu Tmavě červená (1975) k vytvoření notoricky známé melodie k filmu Halloween (1978), ale převzal i maskovaného vraha. Dále cituje například scénu z filmu Lucia Fulciho Una Lucertola con la pelle di donna (Ještěrka v ženské kůži, 1971) ve filmu Věc (1980). Konkrétně mám na mysli výjev se znetvořenými psy. Doslovně na některé giallo scény odkazoval například i Martin Scorsese. Ke stejné generaci amerických režisérů, které giallo ovlivnilo, patří i Brian De Palma. De Palmu inspirovala hlavně mizanscéna a práce s kamerou, kterou zavedli

34 Zdroj: ŠVÁBENICKÝ, Jan. Giallo/Italský filmový hybrid [online]. [cit. 12.6.2022]. Dostupný na WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=967>

35 V témže snímku se zároveň objevuje postava Franka s dýchacími problémy. Pravděpodobně se jedná o souvislost čistě náhodnou, stejně pojmenovanou a stejně handicapovanou postavu však najdeme opět v Bavově Blood and Black Lace.

Bava, Argento, ale i Sergio Martino. Nejviditelnější giallo prvky můžeme vidět v jeho filmech *Sisters* (Sestry, 1972), *Oblečen na zabíjení* (1980) a *Dvojník* (1984). Scéna s uříznutým uchem, z filmu Quentina Tarantina *Gauneři* (1992), připomíná sekvenci zavraždění Maciary z filmu *Muka neviňátek*, nebo sekvence focení dívek na parkovišti, ve filmu *Auto zabiják* (2007), je v podstatě pastišem úvodní sekvence ze snímku *Pták s křišťálovým peřím*. Tarantino využil i původní hudební doprovod Ennia Morriconeho.“ (Přibil 2020: 77)

5.2 Neogiallo

Jiný vliv gialla v modernější kinematografii zosobňuje neogiallo: Trend zaštiťující současné snímky, které přejímají typické prvky gialla klasického. Neogiallo se však ve srovnání s tvorbou amerických režisérů uvedených výše vztahuje k rázu klasického gialla příměji. Míra inspirace se však i tady liší, snímek od snímku.

V kontextu neogialla se objevují různé tendence od snahy o co nejautentičtější nápodobu původní atmosféry, po letmé přejímání tvůrčích principů, nebo jejich zaměrné porušování. Neogiallo často pracuje pouze s původními stylistickými prvky. Přejímá aspekty jako je senzuální nadbytek, syntetická hudba, pojetí násilných scén nebo dekorativnost mizanscény. Podobnost se tak projevuje spíše v rovinách smyslovosti, snahou o rekonstrukci dojmu a atmosféry. Tvůrci neogialla se většinou odklání od původní narativní struktury. Přejímají však její ikonografii a stylisticky ji uvádí v podobné konotace, avšak v rámci vlastní narativní konstrukce. Takto je tomu například u režisérů, jako je Julien Carbon, Peter Strickland, Darren Aronofski nebo Gaspar Noe. Neogiallo zastupuje také, již zmiňovaná, dvojice Cattet a Forzani, jejichž snímky vůči klasikám proudu oplývají až nostalgickou věrností. Jejich film *Amer* např. integruje hudbu ze starších giallo filmů.³⁶

36 Michael Mackenzie o *Amer*: „Other filmmakers have adhered most closely to the giallo’s roots, producing knowing homages to the classic giallo, among them the critically acclaimed, postmodernist *Amer* (Cattet and Forzani: 2009). A visual love letter to the films of the 1970s, *Amer* adopts the giallo’s imagery and explores the five senses via a series of set-pieces connected by a virtually non-existent plot charting the sexual awakening of its central female character, Ana, at various stages in her life. In rejecting narrative form almost entirely, *Amer* reduces the giallo to pure sensory spectacle, pointing to the potential for these films to be understood and enjoyed in a manner divorced from their narrative.“(Mackenzie 2013: 223)

Odras gialla v současné české kinematografii nacházíme díky Lukáši Bulavovi a jeho filmu *Šest prstů v zeleném* (2012). Kniha *Krev, slzy a sperma* s podtitulem *Čítanka filmového braku* od českých autorů Čeňka, Flígl, Tesaře a Blažka o Bulavově tvorbě mluví takto: „Jeho filmy jsou přiznané pocty klasickým italským krvákům Lucia Fulciho a Dario Argenta a často se v nich přímo objevují odkazy na konkrétní hororové filmy. Jde o entuziastické, přiznané fanouškovské snímky natočené s minimálním zázemím. Jeho snímky nejsou řemeslně nijak precizní, ale působí jako spontánní, v lepším případě strhující nadšenecká díla. To platí určitě pro variaci na italský žánr giallo *Šest prstů v zeleném* nebo celovečerní kombinace krimi a hororu *Oči starého kostelníka*.” (Blažek et al. 2019)

Přestože se giallo ve své povaze fillone, která je podmíněná vazbou k určitým místním³⁷ a dobovým podmínkám, zdá být nenávratně pryč (a v případě vrcholné éry a jeho obecné původnosti tomu tak patrně skutečně je), rozkvět neogialla i tvorba výše zmíněných amerických režisérů dokazuje, že má stále co nabídnout. Rozborem snímku *The Strange Colour Of Your Body's Tears* jsem se pokusila přiblížit esenci gialla a shromáždit prvky, jejichž prostřednictvím lze dojem a divácký prožitek z původních děl přenést i do tvorby současné.

Příklad filmu, jemuž se toto na základě práce s příbuznými motivy a stylem daří (aniž by se však k giallu hlásil), spatřuji v díle *The Comfort Strangers* Paula Shrada (Podivná pohostinnost, 2009). Shrad je znám zálibou v žánrovém pastiši a jeho snímek přejímá řadu konvencí gialla z oblasti stylu i narace.

Snímek je adaptací románu Iana McEwana *Cizinci ve městě*. V ústřední roli vidíme Mary a Colina, manželský pár Angličanů, kteří se pokouší obnovit vzájemnou blízkost výpravou do Benátek. Typicky italské město je ale zobrazeno s jakýmsi východním nádechem. Úvodní scény nás zavádí do rozlehlého jakoby orientálního paláce. Procházíme jím za doprovodu voiceoveru: Mužský hlas postupně líčí původ svého

³⁷ Brát giallo jako ryze italský fenomén je zavádějící. V evropské poválečné kinematografii dochází k četným koprodukcím a giallo není výjimkou. Vznikají snímky ve spolupráci s Francií, Španělskem nebo Západním Německem. Koprodukční původ mají i takové klasiky jako *Blood and Black Lace* (Itálie + Monako + Francie) nebo *Bird With Crystal Plumage* (Itálie + Západní Německo). Dále např: *The Strange Vice of Mrs. Wardh* (Itálie + Španělsko), *Who Saw Her Die* (Itálie + Západní Německo) nebo *Death Walks at Midnight* (Itálie + Španělsko).

dětského traumatu. Jeho majitel zůstává nezobrazen. Kamera v těchto chvílích ulpívá na různých předmětech: Sochách, rukavicích, rodinných relikviích. Na základě jejich vizuální povahy i příběhové role je můžeme vnímat jako obdobu fetišů, v klasickém giallu vídaných v záběrech exponujících postavu vraha. Příběh vyprávěný voiceoverem je u Shradera dávkován postupně. Bezkontextově protíná linii věnovanou anglickému páru a lze jej vnímat jako příklad prvního typu subjektivity, jenž popisují v oddílu 3.2.4.

Zatímco se dvojice věnuje návštěvám místních pamětihodností, přeruší kontinuitu obrazu několik černobílých mrtvolek³⁸. Někdo je fotí. Jedná se o stylisticky totožný přístup, jaký vidíme na začátku Argentova snímku *Bird With Crystal Plumage*. Pár dále bloudí ulicemi nočního města, v nichž se nenadále začínají koncentrovat výstřední jevy. Objevuje se nedějová postava muže tlačícího vozíček s jakousi bizarní skleněnou stříškou (bytost typově odpovídající těm, jimž se text věnuje v části 2.2.6). Za dalším rohem pak spočívá neonově ozářená výloha s dvojicí figurín v manželské posteli. Barevným svícením obraz vystupuje z dosavadního estetického konceptu filmu a odpovídá vizuálnímu rázu zavedenému snímek *Blood and Black Lace*, přičemž asociaci Bavova díla vyvolává právě i přítomnost figuríny. Zanedlouho se objeví také Robert. Muž, jenž se postupně profiluje jako tajemný fotograf i původce voiceoveru. Robert zve Mary a Colina k sobě domů. Pár svolí. Následuje dějová výpustka po níž se dvojice partnerů ocitá v cizí posteli, v cizím domě. Narace tak zastírá určité události, neříká divákům všechno.

38 Pojem v souvislosti s filmem označuje náhlé ustrnutí na jediném, nehybném záběru v kontextu jiných, plynule běžících.

6. Kontroverze a ambivalence

Následující kapitola se věnuje dvojici okruhů, k nimž se giallo vztahuje obzvláště rozporuplně. V první řadě se jedná o jeho estetický potenciál a nejasnou pozici mezi vysokým, nízkým, uměním a brakem.

Druhá část zpracovává téma kontroverze gialla a jeho přístupu k genderu: Do jaké míry se proud vztahuje stereotypně k určitému pohlaví, zda mu bývá misogynní podtext vytýkán oprávněně a jaké jsou jeho možnosti ve vztahu k ženskému publiku. Otázky zohledním na základě obsahových prvků konkrétních filmů i informací čerpaných z textu Michaela Mackenzieho *Gender a Giallo*, jenž se problematikou zabývá komplexně.

6.1 Umění vs. brak, možnosti recepce

Určit hranici braku a umění je jistě mimo kompetence mé osoby i tohoto textu. Jak se k tématu ale vztahuje giallo? Lze z této perspektivy vůbec klasifikovat určitý žánr, nebo záleží vždy jen na samotném díle? Je možné, aby se estetická hodnota filmu projevila až v čase, nebo je hotový již momentě, kdy ze střížny putuje do kin? Sehrává v tom všem větší roli původní autorská intence, nebo naopak publikum a povaha jeho přijetí?

Vývoje divácké recepce si v souvislosti s otázkou estetické povahy gialla všímá rovněž recenzentka publikace *La Dolce Morte*, v níž její autor, Mikel J. Koven, tematizuje giallo jako produkci bez uměleckých ambicí:

„While they may have been initially intended for the grind-house, they are now undoubtedly entering both the art-house and academia world-wide. Glossy *giallo* DVD box-sets loaded with director’s commentaries and behind-the-scenes featurettes are marketed not to the distracted, mobile audience member but to the contemplative cinephile.” (Kannas, 2020)³⁹ Michael Mackenzie zase poukazuje na způsob sebeprezentace gialla, kdy se k exploataci hlásí už jen povahou grafického zpracování obalů svých DVD nosičů slibujících zábavu spočívající v kombinované přehlídce sexu a násilí.⁴⁰ Giallo zároveň naplňuje některá kritéria braku uvedená v již

³⁹ Zdroj: <https://www.sensesofcinema.com/2007/book-reviews/la-dolce-morte/>

⁴⁰ „Additionally, many DVD releases augment their lurid artwork with claims of “explicit sex” and “graphic violence” in the blurbs on the back covers. “The Fifth Cord [Bazzoni 1971] has it all,” declares Blue Underground’s release of the film: “kinky sex, shocking violence [...] and much more.” Another Blue Underground release, *The Pyjama Girl Case* (...) (Mogherini

zmiňované publikaci Krev, slzy a sperma: „Brak evokuje masovou zábavní produkci, nízkou kulturu (oproti té vysoké, umělecké), sériovost, pokleslost, ale také vyžívání se v násilí, erotice a šokantních motivech, živelnost, nebo neumětelství. Braková jsou obvykle ta díla, která jsou spojena s nízkým společenským kreditem – diváci nebo tvůrci braku se za svůj zájem mnohdy stydí nebo ho sami neberou vážně. Může mít ale i subverzivní potenciál jako produkce, kterou část společnosti vnímá jako asociální nebo antisociální – amorální, dekadentní, kazící mládež, svádící k neřesti a překračování zákona...” (Blažek et al. 2019)

Mackenzie si však zároveň všímá specifické povahy diváckého prožitku, jehož intenzita se zpravidla, nikoliv však nutně, nezakládá pouze na recepci exploatačních scén, jako spíše obrazů, které je propojují. Mackenzie vnímá šokantní scény pouze jako komponent, nikoliv vrchol díla. Objevují se filmy, které se i přes atrakci krve a nahoty dotýkají hlubších témat, dovedně pojímají strukturu vyprávění nebo obsahují netradiční stylové postupy, stejně jako ty, jimž všechny tyto kvality schází. Svou roli zde sehrává i vývoj proudu provázený průnikem různých tendencí. Historický model v oddílu 4.2 ukazuje, že k absolutní redukci gialla v krvavý spektakl dochází až postupně.

Giallo je pestrým a tvárným objektem, k němuž nelze zaujmout jednotné stanovisko. Styl i forma dílčích tvůrců se natolik různí, že ačkoliv považujeme giallo za součást fillone, které se neustále opakují a sebecitují, zde tento rys zcela neplatí.

Pokud bychom však giallo nahlédli co nejobjecněji a snažili se najít jeho místo mezi kýčem, krásou a ošklivostí, mohl by výsledný estetický soud vyznívat poměrně kladně. Vílem Flusser pro určení estetické dispozice zavádí schéma smyčky, jejíž póly představují krásu, ošklivost, kýč a hezké/líbivé. Aby dílo dosáhlo estetické hodnoty, musí v této koncepci obsahovat vyvážený poměr krásy a ošklivosti, přičemž právě zásah ošklivosti se v krásném stává zdrojem inovace, původcem receptorových

1977), makes similarly grand promises about the film's sexual content. "Who was this once-beautiful girl found clad only in yellow pyjamas?" it demands. "Why would the authorities put her nude body on public display? What sexual depravity did she endure before her murder?" The word "fun" also appears frequently, implying a degree of lightheartedness to these wanton displays of sex and violence. " (Mackenzie 2013, 32)

emočních a mentálních reakcí. Přítomnost ošklivosti brání kráse v tom, aby se stala kýčem.

Flusserova koncepce obsahuje důraz na propojení krásy s ošklivostí a přítomnost invence, jež z tohoto spojení pramení. Giallo ve svém postmoderním rázu přejímá zavedené prvky svých dílčích žánrů a originálně je staví do nových poloh a kontextů. Zároveň specificky nakládá s estetickými kategoriemi, kdy krásu výtvarně propracované mizanscény a nahoty lidského těla vystavuje šílenství a úzkosti.

Čítanka filmového braku jako další kritérium pro posouzení brakovosti díla uvádí charakter publika. Struktura recipientů, a s tím i recepce samotná, však v případě gialla prochází vývojem, čímž případnost tohoto kritéria opět nabývá ambivalence. Giallo v době svého vzniku, podobně jako ostatní fillone, přitahuje převážně masové a méně vzdělané diváky, zatímco dnes je považováno za spíše okrajovou záležitost vyhledávanou filmovými fanoušky mimo hlavní proud. Je však příčina ta, že až dnešní člověk ocenil původně přítomné hodnoty těchto filmů, nebo má libost současných příznivců subverzivní tón, neřku-li kultovní či campový základ?

Kult si oblíbují zpravidla filmy béčkové nebo takové, kde jejich nepodařenost a bláznivost dosahuje jakési správné konstelace, v níž se konvenčně negativní aspekty stávají zdrojem originality. Nejde však o původní záměr. Výsledná sympaticky poutavá špatnost, jakožto zdroj kultovní přízně, je zpravidla bezděčná.

Podobným případem je camp – fenomén záměrně adorující vše přehnané, umělé, expresivní a vyčnívající z normálu. Campovost v díle může vycházet již z tvůrčího záměru, nebo vznikat dodatečně, v rámci recepce takto nastaveným divákem.

Camp, stejně jako kult, očekává diváckou investici založenou na ironickém zhodnocení díla a přijetí subverzivní povahy potěšení, kterou nabízí. Oba jevy tímto vyžadují angažovanější a kreativnější přístup publika a jeho nonkonformitu vůči klasickým estetickým konvencím. Domnívám se však, že kladné přijetí gialla nutně nemusí vycházet ze subverzivního nastavení.

Ve vztahu tvůrců ke svým dílům je patrná určitá míra odstupu, který však nedosahuje rozvolněnosti a přemrštěnosti campu. Nejedná se o přímou ironii, jako spíš černý humor, zásah groteskna do narativní konstrukce s tragickým potenciálem. Dokladem může být užívání veselé hudby na pozadí hrůzných událostí, ale i Bavovy intertextuální a sebecitující tendence. Prevence patosu i známka tvůrcovi schopnosti sebereflexe může spočívat také v příchylnosti ke zmiňovanému principu *mise en abyme*.

Způsob, jakým se v *giallo* prolínají prvky exploatační (nebo i řemeslně neumělé) s invencí a originalitou ve výsledku vytváří jakousi harmonii: Např. Argentovy světy jsou díky vizuální stylizaci samy natolik neotřelé, že veškeré excentrické a expresivní vystupování v nich (na rozdíl např. od melodramatu) působí zcela přirozeně. Domnívám se tedy, že nelze posuzovat komponent samotný (exploatační scény), jako spíš celek a kontext, v němž vystupuje.

6.2 Gender a giallo, obhajoba ženského publika

Misogynii jako stereotyp pronásledující giallo nepodněcuje ani tak samotná přítomnost zobrazení násilí na ženách, jako spíš jeho způsob. Ženské oběti v příbězích jednoznačně převažují. Pokud vidíme vraždu muže, jedná se zpravidla o vedlejší postavu, která se v nesprávný čas ocitla na špatném místě. Samotný akt se pak odbývá rutině a neokázale, např. pádem z okna (*The House With Laughing Windows*) nebo je až dodatečně nalezeno mrtvé tělo (*Short Night of The Glass Dolls*). Výjimečně kreativní způsoby smrti mužských postav najdeme ve filmech *Deep Red* (vláčení za jedoucím vozem) nebo *All the Colours of the Dark*, kde je muž bodnut vidlemi, umírá však během několika vteřin, v rámci jednoho záběru.

V kontrastu s tím bývá zobrazení smrti ženských hrdinek natahováno v dlouhých kamerových jízdách, vystupují v nich téměř nahé a během svého skonu nepřestávají působit přitažlivě. Dario Argento tuto tendenci omlouvá tvrzením, že raději vidí umírat krásné ženy než muže či ženy ošklivé.⁴¹ Objektivně přítomná preference atraktivních

41 Citace: „I like women, especially beautiful ones. If they have a good face and figure, I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or man. I certainly don't have to justify myself to anyone about this. I don't care what anyone thinks or reads into it. I have often had journalists walk out of interviews when I say what I feel about this subject “ (Dario Argento, 1983)

ženských obětí korunovaná Argentovým výrokem tak nadále podporuje kontroverzi v tématu vztahu genderu a gialla..

V polemice nad problematikou je třeba zohlednit i dobu a prostředí, v němž giallo vzniká. Itálie šedesátých a sedmdesátých let prochází změnami v oblasti vnímání genderové identity a práv, která z ní vychází. Rozvíjí se feministická hnutí, ženy opouští domácnost a konkurují mužům v profesních odvětvích. Rodinné hodnoty často ustupují budování kariéry. Obě pohlaví se ocitají v nové, nejisté pozici, jejíž povahu giallo reflektuje už samotným charakterem narativu, či nabízející se typologii mužských a ženských postav.⁴²

Protagonista mužského gialla před usazením zpravidla preferuje volnost. Nemá zázemí, které by mohl nabídnout potenciální rodině. Je cizincem, zaměstnancem na volné noze, umělcem, spisovatelem, reportérem. V souladu se svou profesí je spíše zjemnělý, dobře oblečený (a spíše než fyzickou silou) vládne intelektem či nadáním. Dostává se do situací, nad nimiž není schopen převzít kontrolu. Je zmatený a nejistý, zároveň ale plně odhodlaný odhalit příčiny událostí do nichž byl zapleten. Potýká se s hrozbou, které nerozumí a vůči níž je bezmocný. Mužští protagonisté gialla se tímto blíží spíše k hrdinům éry romantismu než tradičním svalnatým bojovníkům figurujícím v proudu peplum nebo starších italských historických velkofilmech.

V případě ženských hrdinek se genderově stereotypní obraz objevuje častěji. Zpravidla jde ale pouze o výchozí bod: Hrdinka se péčí o sebe a domácnost snaží dostát společenskému očekávání a dříve nebo později si uvědomí nesoulad svých rolí a tužeb. Vyrovnává se s potlačenou sexualitou nebo odvrácenými a neakceptovanými aspekty vlastní osobnosti. Z pozice v domácnosti vychází na cestu, kde v kontradikci stojí superego s id. Její příběh tak sice zahrnuje stereotypizovaný obraz ženství, ve výsledku ale ilustruje spíš vystoupení z něj.

Ženy v giallu (v případě, že jde o centrální charakter, nikoliv sériové oběti) často překvapí svou iniciativou k řešení problémů. Opouští stav slabosti a ohrožení, v němž jsou po celou dobu exponovány, a berou svou záchranu do vlastních rukou. Nežřídká

42 V odkazu ke koncepci mužského a ženského gialla podle Michaela Mackenzieho.

se pak samy ukáží být pachatelkami, např. ve filmech *Deep Red*, *A Lizard In a Woman's Skin* nebo *Blood and Black Lace*. Příklad skryté manipulátorky a domnělé oběti najdeme ve filmu *Your Vice Is a Locked Room and Only I Have a Key*. Oběť která svou záchranu nakonec dokáže vzít do vlastních rukou pak reprezentuje Julie Wardhová z filmu *The Strange Vice of Mrs. Wardh*.

Jiný typ emancipovaných ženských postav se objevuje ve vedlejších rolích filmů s centrálním mužským hrdinou. Pomáhají mu při vyšetřování zločinu a během tohoto procesu si pak zpravidla uchovávají chladnou hlavu děle, než jejich protějšek. Více než z genderové konstelace to však, dle mého úsudku, vychází z významové hierarchie postav v příběhu, kdy centrální postava automaticky disponuje intenzivnější vazbou k záhadě a větší touhou po jejím odhalení. Příkladem hrdinky typu "schopná přítelkyně" uvedu novinářku Massimo Ricci z filmu *Deep Red*. Massimo se svým partnerem v bádání, Marcusem Dalym, vede rozhovor tematizující genderové stereotypy. Marcus opovržlivě reaguje na její prosazování emancipace. Argumentuje, že muži jsou přirozeně silnější, zatímco ženy slabší a jemnější. Massimo jej se smíchem vyzývá k souboji v páce. Poprvé jej porazí Istí, načež si Marcus vynutí řádné podmínky, lokty na stole. Massimo pravidla poruší i tentokrát a opět nad Marcusem vítězí. Zatímco on se zdá rozmrzelý, Massimo zůstává nad věcí. Scéna má lehký tón. Žádnému z pohlaví nestranní a spíše se vysmívá projevům přepjatého hájení jakékoliv genderové identity.

Filmy jako *A Lizard in a Woman's Skin* nebo *The Strange vice of Mrs. Wardh* vypovídají převážně o ženských prožitcích, trápeních nebo pocitech jinakosti pod nátlakem společenského očekávání.

V prvním zmíněném filmu (*A Lizard in a Woman's Skin*) vystupuje Carol, žena v konvenčním manželství, jež se zároveň vztahuje s erotickou afinitou ke své susedce. Její touhu ilustrují průběžně dávkované sny. Nahota a sexualita zde figuruje jako součást ženské subjektivity, čímž vzniká prostor k identifikaci ženského publika. Carol se zároveň ukáže být pachatelkou vražd, k nimž v syžetu dojde. Příčinou je právě potlačená touha a vysoká míra sebekontroly. Vražda zde reprezentuje vystoupení z útlaků konvencí. Tento krok je pak v různých formách bezpodmínečnou součástí příběhové struktury s centrálními ženskými charaktery. Bývá však potrestán nebo vykoupen, v případě Carol smrtí jejího otce, který páchá sebevraždu poté, co odhalí

pravdu o jejích zločinech. V dopise na rozloučenou na sebe bere dceřinu vinu. Mackenzie v souvislosti s trestem a vykoupením uvažuje o možné přítomnosti morality v giallu: „Many of these F-gialli ⁴³resemble morality plays, warning of the dangers that befall women who forsake their expected role as wife and homemaker and become involved with the wrong people.” (Mackenzie 2013: 38)

Osobně se vůči možnosti, že by giallo záměrně exponovalo úskalí a nebezpečí emancipace vymezují. Obrazy situací, do nichž se hrdinka při svém opouštění konvencí dostává (jako jsou nevěra, naplnění zakázané sexuální touhy nebo vražedné tendence) jsou v giallu zobrazeny poměrně atraktivně a zároveň bez přímého odsudku. Nahlédneme-li problém z perspektivy publika, lze předpokládat, že ani divácký zájem o giallo nepramení z potřeby poučit se o nějaké hrozbě, podobně jako diváky exploatačních filmů nelákaly ty vědomosti, pod jejichž příslibem tyto snímky pronikaly do kin. Moralitu v duchu Mackenzieho úvahy můžeme vnímat spíše v rovině bezděčného podtextu. V podobných úrovních lze však nalézt i výstrahu před vznikem úzkosti podníčené setrváváním v ovzduší nesvobody a nerovnoprávnosti.

V případě, že giallo vypráví příběh ženské hrdinky typu Carol z filmu *A Lizard in a Woman's Skin*, která se sama v psychické úzkosti a pocitu neporozumění dopouští zla, neexponuje záporně ji a její přání, jako spíš nedostatek porozumění a společenské vlivy, kterým podléhá. Ve filmu *The Strange Vice of Mrs. Wardh* zdrojem hrdinčina skutečného ohrožení není ani tak její popírané masochistické založení, jako spíš důvěra v muže, s nímž žije v konvenčním svazku.

Ve výsledku tak v otázce přístupu k genderu vnímám jako konzervativnější a škodlivější např. melodrama, kde identita hrdinů obou pohlaví závisí na nalezení protějšku. Násilí, ať už psychické nebo fyzické, zde v zájmu vytváření dramatu prostupuje partnerské vztahy příbuznou měrou jako v giallu. Jeho zobrazení však může být mnohem problematičtější, jelikož nabývá umírněné formy. Melodramata a soap opery neprezentují scény domácího násilí dramaticky rozstříhané v řetězec detailů. Nevidíme nataženou ruku útočnicka, zachycenou z několika dynamických úhlů,

43 Zkratka, jíž Mackenzie ve své práci užívá pro označení gialla s centrální ženskou hrdinkou (female giallo).

nesdílíme POV útočnicka ani oběti. Všedně zachycené násilí vstupující do všedního světa se jaksí normalizuje a valná část publika se nad ním příliš nepozastaví.

Navzdory veškeré kontroverzi, kterou giallo vzbuzuje, považuji za omezené odsuzovat je pro misogynii či považovat za záležitost automaticky neatraktivní pro ženské publikum. Takový přístup sám o sobě vnímám jako negativně konzervativní a automaticky definující ženskou divačku jako heterosexuální, přecitlivělou a bezpodmínečně mravnou.

6.3. Kořeny

Rozporuplnost provází i otázku možného původu gialla v literárním prostředí. Zatímco převážná část článků a publikací uvádí spojitost proudu se sérií textů ve žlutých obalech od nakladatelství Mondadori, objevují se i tvrzení, jež tuto možnost popírají. Vzhledem k popularitě série Mondadori zlidová v italském prostředí její název, giallo (žlutý), jako označení pro veškeré příběhy obsahující zápletku spočívající v odkrývání záhady. Díky tomu pak proniká i do prostředí kinematografie.

Existuje reálná vazba mezi těmito texty a filmovým giallem? Jaké motivy proud čerpá z literárních žánrů, které bychom u Mondadori našli? Nejde jen o společné pojmenování na základě příliš obecného znaku?

Kupříkladu Michael Přibil nevidí přímější vztah filmového gialla s produkcí Mondadori, jako spíš s násilnými komiksy zvanými Fumetti Nero nebo divadlem Grand Guginol. Fumetti Nero výtvarným pojetím připomínají styl plakátů giallo filmů i filmové exploatace obecně. Jejich výtvarné pojetí disponuje expresivitou barev i motivů, jež zpravidla doprovází hororové příběhy s erotickým a surrealistickým nádechem, které se v dobách svého uvedení těší velké oblibě zejména mezi italskou mládeží. Druhé zmíněné, divadlo Grand Guginol, proslulo v Paříži přelomu 19. a 20. století naturalistickými inscenacemi vražd a násilných činů, jejichž přesvědčivost diváky často podněcovala k omdlení či opuštění sálu.

V případě Fumetti Nero i divadla Grand Guginol však podobnost odkazuje pouze k vizuálnímu pojetí násilných scén, k jejich šokantnosti, kontroverzi, expresivitě. Komiks dále lépe než prozaický text odpovídá svou fázovitou vizualitou technické koncepci

filmu, jako stříhové koláže obrazů. Proti návrhu obou inspiračních zdrojů se nijak nevymezují. Vnímám však spíše jejich vliv, jakožto jednoho z mnoha prvků v rámci komplexnější struktury tématizovaného proudu.

Raná a vrcholná fáze proudu kromě násilných scén, k nimž převážně se Grand Guginol i Fumetti nero vztahují, zahrnuje i detektivní záhadu, prvky špionážního filmu, melodramatu, hororu. Následující podkapitola se tak věnuje tématickým a narativním prvkům, které giallo přejímá z klasických literárních žánrů, jež převážně vychází právě v Monadori, ale i mimo něj. Ráda bych tímto doplnila rejstřík konvencí a obvyklých motivů, započatý v oddílu 3.2.

6.3.1 Klasická detektivka

Zápletka klasických detektivních příběhů vychází ze zločinu, nejčastěji vraždy. Příběh disponuje přehledným strukturovaným narativem. Čtenář získává veškerá potřebná vodítka, aby i on mohl vyzkoušet své deduktivní schopnosti a zapojit se do řešení záhady. Rozuzlení musí být překvapivé, zároveň však pravděpodobné a logicky dedukovatelné z předkládaných informací. Pátrání je zpravidla svěřeno do rukou soukromého detektiva s výjimečnými schopnostmi, jehož práci ztrpčuje nespolehlivý či lhostejný policejní aparát.

Giallo s detektivkou sdílí jak kriminální zápletku, tak nedůvěru v oficiální vyšetřovatele. Příklady neschopných policistů najdeme např. v *The House With Laughing Windows*, kde je pád postavy z okna navzdory kontradiktorní výpovědi automaticky interpretován jako sebevražda. Také ve filmu *Who Saw Her Die* těžkopádnost policejního konání podnítí otce zavražděné dívky, aby se pokusil odhalit pachatele na vlastní pěst. U Bavova snímku *The Girl Who Knew Too Much* nad děním sice bdí detektiv, je však převážně neangažovaný a pátrání se tak opět přesouvá do amatérských rukou hlavní postavy, jenž v těchto záležitostech zdaleka nedosahuje kvalit Sherlocka Holmese. Namísto racionální dedukce vychází z vlastní intuice. Sám se stává zmateným a souběžně s divákem podléhá svodům falešných stop. Od událostí postupně ztrácí odstup, je jimi zcela pohlcen, zvyšuje se míra jeho osobní angažovanosti a sám se nezdědka ocitá v ohrožení. V závislosti na jeho sdílené perspektivě se pak giallo odklání od přehledné rekonstrukce fabule. V některých

případech kořeny záhady nespočívají v objektivních sférách, ale v samotné centrální postavě, jako např. ve filmu *The Fifth Cord*. Proces odhalení zločinu, který by detektivní žánr rozvíjel pomocí deduktivních úvah geniálního vyšetřovatele, případně krimi film perspektivou oficiálního policejního aparátu, supluje v giallu ponor do vyšinuté mysli jednotlivce, čemuž režisér podřizuje exaltovanou vizuální stylizaci i mystifikující narativ⁴⁴.

Prvky přejaté od klasických detektivních autorů se však objevují. Sérii vražd podle abecedy po vzoru Agathy Christie najdeme ve filmu *The Girl Who Knew Too Much*. Z románu stejné autorky, *Sólový koncert pro pistoli*, vychází také film *The Weekend Murders* (Víkendové vraždy, 1970, Michele Lupo).

Dario Argento opakovaně pracuje s motivem velkého černého psa. V *Suspirii* roztrhá slepce, jenž na něj spoléhá, v *Tenebrae* pak útočí na dívku. Druhé zmíněné dílo pak otevřeně cituje z Doylova *Psa Baskervilského*: „Když vyloučíte nemožné bez ohledu na to, co zůstává a ať je to jakkoliv nepravděpodobné, musí to být pravda.“

6.3.2 Autoři americké drsné školy

Na motivy děl autorů Americké drsné školy vznikají dva filmy předcházející vrcholnou éru gialla.

V roce 1933 natáčí Mario Cannerini komediální thriller s přiléhavým názvem *Giallo*. Příběh vycházející z mysteriózní divadelní hry Edgara Wallace sleduje ženu domnívající se, že její muž je uprchlý vrah. Předloha byla do filmové podoby převedena hned několikrát, nicméně všechna zpracování jsou dílům vrcholné éry gialla vzdálená. Název Canneriniho snímku však rovněž (v závislosti na povaze zápletky) odkazuje k produkci nakladatelství Monadori.

Jiným zpracováním předlohy z těchto literárních sfér je Viscontiho *Ossessione*. Děj i filmové pojetí sice obsahují thrillerovou zápletku, pracují s postavou tuláka a věnují se patologiím v rodinném prostředí. Zcela však postrádají jakousi mysteriózní grotesknost. Narativ je lineární, divák není mystifikován, vražda proběhne jen jedna. V ústřední roli vystupuje tulák Gino a vdaná paní Braganová. V zájmu jejich vztahu se

⁴⁴ Spíše výjimečný případ, kde rozuzlení vyplývá z dedukce najdeme např. ve filmu *Sette scialli di seta gialla* (Sergio Pastore, 1972). V závěru filmu *A Lizard in a Woman's skin* detektiv racionálně explikuje skutečnost pachatelce zločinů.

dvojice rozhodne zbavit ženina manžela, chamtivého Bragana. Antipatická povaha oběti i přítomnost citů mezi dvojicí vrahů odjímá činu maniakální charakter, příznačný zabijákům v giallu. Snímek dále obsahuje okaté mravní ponaučení. Zločin dvojici na nějakou dobu rozdělí. Jejich soužití nahlodává vzájemné obviňování, peněžní vydírání i domácí násilí. Po četných peripetiích dojde k usmíření, které nadchází očekávání dítěte. Pár opouští Braganův dům, v němž prožíval veškeré trápení. Stále se ale ozývá jejich svědomí. Domnívají se, že jsou sledováni policií a v paranoidním ochromení sjíždí autem z útesu tak, jako mrtvé tělo jejich oběti.

Všechny události jsou ve Viscontiho snímku čitelně exponovány. Stylový přístup je, v duchu neorealistického trendu, téměř dokumentární. V ústředí nestojí tajemství reprezentované zločinem, jako spíš napětí ze vztahových konfrontací dvojice. Děj však prosycuje atmosféra nedůvěry, napětí i podezření a jeho postavy na konci podléhají nástrahám vlastního nitra.

6.3.3 Gotický román, romantismus, horor

Gotický román, jakožto základ pro moderní horor, vzniká ve druhé polovině 19. století s vydáním románu Horace Walpoleho Otrantský zámek. Motiv zámku, v němž dochází k nevysvětlitelným a děsuplným jevům, je v nadcházejícím období romantismu nahrazen strašidelným domem. V giallu se pak jeho přízrakem stává maskovaný vrah, který jako by dokázal prostupovat zdi. Domy v giallu se nese šepot. Obsahují tajemné komnaty, skrytá dvířka a splývají s postavou podobně jako Usherův dům v povídce Edgara Allana Poea, jenž na konci zaniká souběžně se svým majitelem. Právě Poeova tvorba vychází v nakladatelství Monadori a její narativní strategie giallo v lecčem evokuje. Poe sugestivně líčí prožitek vyšinuté mysli nebo člověka v agónii. Za tímto účelem používá ich formu, jíž lze vnímat jako literární ekvivalent filmového POV. I Poe tak čtenáře nechává sdílet abnormální perspektivu. Jeho povídky zároveň často obsahují zvířecí motivy, pracují s postavami outsiderů a objevují se v nich také nezvyklé způsoby smrti (vraždící opice, zaldění, předčasný pohřeb, rafinovaně groteskní pomsta dvorského šaška v povídce Skokan...). Z Poeova díla přímo vychází například film Lucia Fulciho *The Physic* (1977), ale i snímek *Your Vice Is a Locked Room and Only I Have a Key*, inspirovaný povídkou Černý kocour. Z téhož Poeova díla pak cituje film *Two Evil Eyes* (Dario Argento, Georg Romero, 1990). Nemrtvou mrtvou,

překvapivě opouštějící svůj nedbalý hrob po vzoru Usherovy sestry najdeme ve snímku *Blood and Black Lace*, kde domněle zesnulá majitelka obchodního domu a pachatelka překvapí manžela svým pádem ze skříně, zatímco on se již těší na dědictví. Téma katalepsie, smrti za živa, pak představuje ústřední narativní princip ve filmu *The Short Night of The Glass Dolls*.

Z tvorby Brama Stokera čerpá např. Argento svou nedávnou adaptací *Draculy* (2012).

Vliv gotického románu by však bylo patřičněji zkoumat v souvislosti s gotickým hororem, jenž se na italském území rozvíjí během let 1950–1960, rovněž jako jeden z fillone, jemuž i někteří autoři gialla přispěli svými díly [*Black Sunday* Maska Démona, 1960, Mario Bava], *The Horrible Dr. Hitchcock* [Strašlivý Dr. Hitchcock, 1962, Riccardo Freda] nebo *Castle of Blood* [Zámek krve, Antonio Margheriti, 1964].

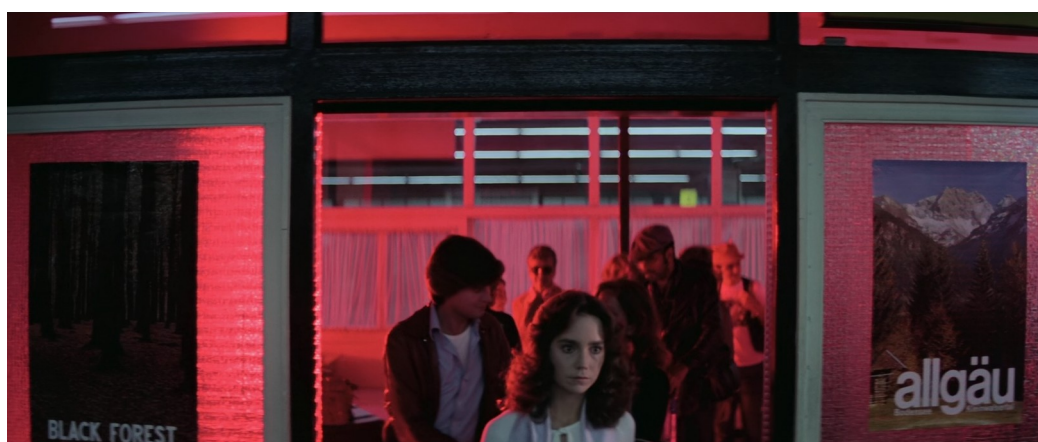
6.3.4 Pohádka

Žánrem pohádky se sice ocitáme mimo sféry žluté série, ráda bych ji však zmínila zejména v souvislosti s málo zastoupenými snímky s dětskými postavami. Film *What Have You Done to Solange* (Massimo Dallamanno, 1972) odráží tabu předčasného vstupu do světa dospělosti. Dívka Solange zde podstupuje pokoutný potrat prováděný místní čarodějnou ženou v lesní chatce. Zákrok ji traumatizuje natolik, že oněmí. Hřích dospělosti v ní zakonzervuje jakousi dětskou naivitu a čistotu, čímž zároveň naplní iluzivní ideál svých rodičů. Motiv lásky vykoupené mlčením nápadně připomíná příběh Andersenovy mořské panny.

Jiný příklad tematizující dospění jako ztrátu nevinnosti představuje film *Don't torture a Duckling*. Místní kněz vraždí mladé chlapce, aby zabránil jejich kontaktu s hříchy, číhajícími za hranicí dětství, a zachoval tak jejich neposkvrněnost. Tentýž snímek obsahuje také postavu čarodějky. Děj se odehrává na venkově, jimž nově vede několikaproudá dálnice. Postava této ženy pak významově zastupuje původní obyvatelstvo mytologicky spojené s krajinou, v konfliktu s nově se formující společností moderní doby.

Jiný druh čarodějek pojímá Argentova trilogie *Tří matek* zahrnující díla *Suspiria*, *Inferno* a *Mother of Tears: The Third Mother*. Každé matce je přisouzen jeden díl, každé také vlastní sídlo v jiné světové metropoli.

Námět vychází z eseje Thomase Quinceyho Levana a matky žalu, kde každá z matek reprezentuje určité vlastnosti zla, smutku a zmaru. Argento Quinceyho archetypální koncepci převádí do více pohádkového tónu. Přidává matkám magické schopnosti i zlou vůli vládnout nad světem. K pohádce se pak otevřeně vztahuje už jen úvodní scénou *Suspirie*, kde hrdinka prochází dveřmi rámovanými dvojicí plakátů **(31)**.



Obr. 31

Černý les nalevo předznamenává její skutečný průchod tímto prostorem, jenž bude, prostoupen světélky a zvuky, připomínat Sněhurčino bloudění. Právě tato pohádka v disneyovském zpracování z roku 1937 se údajně stala hlavní inspirací barevné koncepce filmu.

Plakát vpravo pak láká k návštěvě německé oblasti Allgäu, kde se nachází proslulý, "pohádkový" zámek Neuschweinstein.

V souvislosti s Argentovou trilogií bych ráda podala podnět k výzkumu odlišnosti přístupů k adaptaci Quinceyho textu. Vedle Argenta totiž motiv tří matek zpracovává také román Julia Zeyera *Dům U Tonoucí hvězdy*. Autor v něm rozvádí filozofický potenciál textu. Trojici sídel tří matek slučuje v jediný dům na okraji Paříže, do nějž nechává vstoupit kolemjdoucího cizince na základě intuitivního zaujetí.

Právě intuice, iracionalita nebo víra v mýtus giallo prostupuje. Sny sehrávají výraznou roli ve filmu *A Lizard in a Woman's Skin*, ale i *All the Colours of the Dark*. Ve snímku *What Have You Done To Solange* jedna z postav disponuje darem vidění. Postavu telepatičky pak obsahuje i snímek *Deep Red* Daria Argenta. Ve druhém zmíněném také vidíme centrální postavu, jež jako klíč k vyřešení zločinu přijímá knihu folklorních legend o strašidelných domech. Podobně pak hrdina filmu *A Quiet Place in The Country* cele propadá legendě o dívce, která za války zemřela v jeho novém domě. Ve

filmu *The House With Laughing Windows* protagonista restaurátor krátce nabude přesvědčení, že malíř, jehož dílo spravuje, dovedl komunikovat s mrtvými.

Postavy své jednání nepodřizují deduktivnímu úsudku. Jejich nedůvěru v konvence běžného světa a vlastní schopnosti střídá víra v nadreálno a magično.

Další projev pohádkovosti lze vnímat v užívání číselné nebo zvířecí symboliky v názvech: *Šest žen pro vraha*⁴⁵, *Four Flies on Grey Velvet*, *Five Dolls For An August Moon* (*Ostrov děsu*, 1970, Mario Bava) nebo *Seven Shawls of Yellow Silk* (*Sedm šál ze žlutého hedvábí*, 1972, Sergio Pastore).

Poslední souvislost pak spatřuji v otevřenosti k psychoanalytickým výkladům. Předmět psychiatrie, případně motivy odvíjející se konkrétně od psychoanalýzy, giallem čteně prostupují⁴⁶ a také Dario Argento připouští interpretaci svých děl z této perspektivy⁴⁷. Téma se poprvé objevuje ve filmu Ernesta Gastaldi *Libido* (1965). Na něj pak navazují snímky jako je *A Lizard in a Woman's Skin*, *All the Colours of the Dark* a *Eye in the Labyrinth* (Mario Caiano, 1972), v němž se psychoanalytik stává obětí pacientky zaměřující jej se svým otcem a milencem. Také ve filmu *The New York Ripper* je lékař psychologie povolán na pomoc vyšetřujícímu detektivovi a postavu stejné profese vidíme také v *The Girl Who Knew Too Much*.

Výkladu giallo filmů z psychoanalytického úhlu pohledu se věnuje několik textů Xaviera Mendika, v nichž (vycházejí z Lacana a Freuda) zkoumá, jakým způsobem giallo podrývá diváckou jistotu.

45 Český překlad názvu filmu *Blood and Black Lace*.

46 Citace Maitland McDonagh: „Many gialli also feature elements clearly derived from popular perceptions of psychoanalysis (including repressed traumatic memories, psychosexual complexes and onscreen quotations attributed to Freud), which, coupled with Argento's own willingness to embrace psychoanalytic readings of his films.”

47 „Many gialli also feature elements clearly derived from popular perceptions of psychoanalysis (including repressed traumatic memories, psychosexual complexes and onscreen quotations attributed to Freud), which, coupled with Argento's own willingness to embrace psychoanalytic readings of his films.” (McDonagh 2010: 241)

7. Závěr

Kontakt s giallem pro mě v prvotních fázích představoval podivnou směsici úžasu a zmatení přirovnatelnou ke snu, jenž rezonuje celým dalším dnem, ačkoliv si z něj vybavujeme jen zlomky. Objektívním zkoumáním narativních a stylistických prostředků i osobními postřehy jsem se snažila poodhalit původ tohoto kouzla a zároveň je zachovat.

Mým cílem nebylo ani tak definovat giallo v žánrovém či etickém a estetickém kontextu, jako spíš předložit paletu možných perspektiv k rozvoji vlastního uvažování o něm, ale i jiných proudech, trendech či žánrovosti jako takové a nabídnout podněty k tvůrčí a divácké inspiraci.

8. Zdroje

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-37447-9

DJ GEORGYGIRL. *The music of giallo* [online]. [cit. 11.6.2022]. Dostupný na WWW: <https://djgeorgygirl.com/2017/05/03/the-music-of-giallo/>

ELLEFSON, Sam. *THE CASE FOR HOMAGES LIE WITHIN TWO 'SUSPIRIA' FILMS* [online]. [cit. 15.6.2022]. Dostupný na WWW: <https://www.statepress.com/article/2020/09/specho-the-case-for-homages-lies-in-two-suspiria-films>

KANNAS, Alexia. <https://www.sensesofcinema.com/2007/book-reviews/la-dolce-morte/> [online]. [cit. 14.6.2022]. Dostupný na WWW: <https://www.sensesofcinema.com/2007/book-reviews/la-dolce-morte/>

KOVEN, Mikel J. *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham, Maryland, 2006.

MACLEAN, Dainéal. <https://dainealmaclean.medium.com/> [online]. [cit. 8.6.2022]. Dostupný na WWW: <https://dainealmaclean.medium.com/why-every-colour-matters-in-dario-argentos-suspiria-1977-556a769d8b21>

MACKENZIE, Michael. *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo: 1970-1975*. Glasgow, 2013. Doktorantská práce. Department of Theatre, Film and Television Studies School of Culture and Creative Arts University of Glasgow. (str. 2)

MC DONAGH, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010, ISBN -10 9780816656073.

SOBCZYNSKI, Peter. www.rogerebert.com [online]. [cit. 1.8.2022]. Dostupný na WWW: <https://www.rogerebert.com/features/do-you-know-anything-about-witches-suspiria-at-40>

ŠVÁBENICKÝ, Jan. Giallo/Italský filmový hybrid [online]. [cit. 12.6.2022]. Dostupný na WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=967>

WELK, Brian. *thewrap.com* [online]. [cit. 27.5.2022]. Dostupný na WWW: <https://www.thewrap.com/giallo-film-suspiria-fit-genre/>

WILLIAMS, Holly. Why the Grand Guignol was so shocking [online]. [cit. 16.6.2022]. Dostupný na WWW: <https://www.bbc.com/culture/article/20190304-why-the-grand-guignol-was-so-shocking>