

Články

PASOLINIOVSKÉ PŘISVOJENÍ
DEKAMERONU

Marie Mravcová

V rozhovoru, který Pier Paolo Pasolini poskytl v roce 1973 Gideonu Bachmanovi, lze číst výroky o tom, nakolik je pro tvůrce svízelnější vytvářet film se zastřenou ideologií než film tezovitý se zjevným a zaujatým zorným úhlem pohledu. V souvislosti s filmy tvořícími jeho Trilogii života (*Trilogia della Vita*), to jest s *Dekameronem* (1971), *Canterburskými povídkami* (1972) a *Kyticí z tisíce a jedné noci* (1974) pak uvedl: „Shledal jsem jako velmi krásnou myšlenku, kterou jsem v sobě vlastně vždy choval, a sice přání hovořit, obsírně vyprávět pro ryzí potěchu z vyprávění, z tvoření výpravného mýtu mimo ideologii; a to přesně proto, že jsem pochopil, jak je nakonec snazší dělat ideologický film, než film ideologičnost postrádající... Každý film má ovšem svou vlastní ideologii; především je to jeho vnitřní pravda k sobě, jeho poezie, a pak jeho zvnějšněná ideologie, která představuje více či méně evidentní politický postoj.“¹⁾

Více či méně evidentní, spíše však skrytý politický postoj, či s menší vyhroceností řečeno světonázor, lze z některých adaptačních zásahů a postupů, jež režisér uplatnil při vytváření velice originální podoby Boccacciova Dekameronu, opět vyčíst – a to vzdor tomu, že tento film natáčel především pro „ryzí potěchu z vyprávění“, z „tvorby výpravného mýtu“. Jak sám přiznal, poprvé se při natáčení také bavil a neznásilňoval čtyři desítky herců („vesměs posbíraných na ulici“) ve jménu autorského záměru: „Měl jsem tedy v poměru k nim čisté svědomí, protože jsem jich nepoužíval, abych vytvořil umělecké dílo, jež by jim bylo lhostejné, a pak je odhodil: hrál jsem si s nimi a společně jsme se bavili.“²⁾

Režisérův zcela subjektivně a ideologicky motivovaný záměr můžeme prokazovat již na tom, jak naložil s rámcovou situací Boccacciova povídkového souboru a které texty z něho volil. Dále na některých detailnějších změnách týkajících se obrazu postav a motivické skladby povídek. V neposlední řadě se celková adaptační tendence, kterou bychom mohli souhrnně charakterizovat jako jakousi plebejskou travestizaci, zračí i v pojetí jazykové složky – v kulturně jazykovém „popření“ klasické předlohy.

Jak všeobecně známo, pověřil autor Dekameronu vypravěčskou rolí deset postav (sedm ještě mladých paní a tři mladíky), které po deset dnů vypráví vždy deset příběhů na předem dané téma. Eliminaci samotné rámcové situace – to znamená situace, v níž

1) Gideon Bachmann, *Pasolini Today: The Interview*. „Take One“ 1973, č. 4, s. 21. Převzato a přeloženo z *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York 1981, s. 204.

2) Cit. podle *Pasolini a Boccaccio*. „Film a doba“ 17, 1971, č. 4, s. 206.

dochází k setkání vypravěčů a vypravěčským exhibicím, tudíž situace, kde se vypráví, naslouchá a vyprávěné komentuje – bychom mohli vyložit velmi jednoduše jako režisérovo potlačení literárnosti ve prospěch narace obrazové, jako oproštění od slovesné konvence a spoléhání se (pro Pasoliniho velmi příznačné) na výmluvnost vizuálního imaginativního znaku („im-znaku“). Současně však nelze přehlédnout, že zapření původních vypravěčů souvisí s celkovým uplatněním jakéhosi polemického a třídního hlediska, neboť renesanční autor tyto své zástupce volil z řad vlastní společenské vrstvy – z vrstvy městského patriciátu, městské aristokracie, tedy ze světa společenských elit, majících smysl pro vybranost oblékání, vystupování, mluvy, stolování apod.³⁾

O sedmi paních, které se ve zlých časech moru 1348 setkávají v „ctihodném kostele“ Santa Maria Novella ve Florencii neopomene autorský vypravěč prohlásit, že „každá byla moudrá, z urozené krve a krásná co do zjevu, vybraných mravů i počestnosti“, a chválou nešetří ani později, když už urozené paní a mládence předvádí v kulise zámecké idyly, překypující hojností přírodních krás a gastronomických libostí; tedy uprostřed vypravování a galantních her. Připomeňme si rovněž, že Boccaccio se jistým náznakovým způsobem se svými vyprávějíci postavami, které sice sociálně „definoval“, ale neposkytl jim individuální rysy, dokonce identifikoval prostřednictvím jejich pojmenování: jména mužských vypravěčů (Pamfilio, Filostrato, Dioneo) se totiž shodují s jeho pseudonymy, jména ženská přejal od reálných osob, do nichž byl údajně zamilován (Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elisa).⁴⁾

Zrušením Boccacciova rámce (a jeho nahrazením vlastní variantou – o té dále) spolu s figurami vypravěčů jakoby Pasolini neodmítal pouze určitou literární tradici – rámcovou kolokviální vypravěčskou situaci –, ale samu sféru vypěstěných elit a renesanční idyly zámku; prostředí paláců a parků tvořící kulisu galantnímu epikurejství, které se ostatně také stává předmětem chvály ze strany vypravěče autorského, s reálným autorem ztotožnitelného. Jak v *Dekameronu*, tak posléze v *Canterburských povídkách* a v *Kytici z tisíce a jedné noci*, lze pak sledovat, jak se pro režiséra stává literární východisko prostředníkem k navázání kontaktu především s lidovým živlem (minulosti i současnosti), jenž v sobě uchovává původní přirozenost – přirozenost živelnosti, naivity, neřesti, pohanskosti...; včetně zločinného pudu.⁵⁾

3) Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) pocházel z rodiny obchodníka a zástupce velmi vlivné bankovní společnosti Bardiů. V letech 1331 – 1340 studoval v Neapoli (kanovnické právo, také ale klasický starověk) a pobýval u dvora neapolského krále Roberta z Anjou, kde se pěstovala kurtoazní rytířská etiketa a kde on sám prožil intenzivní dvornou lásku k Marii D'Aquino, nemanželské dceři krále.

4) Za každým z uvedených jmen lze dešifrovat nějaký obecněji charakterizující význam: Pamfilio – „všechno milující“; Filostrato – „milující boj“, ale také „poražený láskou“; Dioneo – „uctívatel Venuše“, a to podle Dione (= Jasná), tedy označení matky bohyně Afrodity; Pampinea – „révovitá“, „úponkovitá“, „pnoucí se“; Neifile – „milující novost“ a tak podobně. Dodejme ještě, že za jménem Fiammetta – plamének dle fiamma, což znamená plamen i milostný zápal – se skrývá v rané Boccacciiově básnické tvorbě předmět jeho lásky a opěvání Marie Aquinská, výše zmíněná dcera neapolského místokrále.

5) Polský kritik Alexander Ledóchowski ve své stati věnované *Kytici z tisíce a jedné noci* cituje Pasoliniho výrok, jímž dokládá určitou jednotící ideu Triologie života: „...stanovil jsem si za věc cti uskutečnit zfilmování národních arciděl literatury lidového typu.“ Přitom lidovost se tu nemíní ani původ autora ani literární konvence, ale „Svět živlu té skupiny lidstva, která se v budoucnosti – když dosáhne vyššího stupně ideologického uvědomění – přemění z plebejské třídy v proletariát.“ A. L e d ó c h o w s k i, *Květ z tisíce a jedné noci*. „Film“ 1974, č. 42, s. 18.

V duchu svého levicově orientovaného přesvědčení nepřestal Pasolini ani v Trilogii života – tentokrát však zastřeněji – útočit na autority buržoazní společnosti: Kostel – Rodinu – Obchod. Veden politickou tendencí neakceptuje pestrou sociální hierarchii Dekameronu a vybírá z něho velmi jednostranně erotické příhody (povětšinou anekdotického základu) obhroublejší ražby, tedy ty, jimž byla předlohou starofrancouzská fabliaux.⁶⁾ Dále vypravování zpochybňující a demaskující svatost církve – zejména odhalením (v humorné poloze) manipulací s posvátností a vírou. Příběhy, v nichž vystupují představitelé městských elit, pak filmový *Dekameron* vykládá v duchu určitého morálního kritéria, které předloha, až bezbřezě tolerantní, postrádá.

Úplnou ignoranci projevuje film až ostentativně vůči dobrodružným a milostným historiím, odehrávajícím se ve světě aristokratů a vládců, tedy vůči té vrstvě Dekameronu, jíž souvisí s feudální kulturou středověku, kupříkladu s dvorským a rytířským románem, kde se předvádí ušlechtilost gest a kurtoazní pojetí milostné touhy jako citu zušlechťujícího (srov. ideu lásky jako matky všech ctností a ušlechtilých mravů, síly, jež propůjčuje odvahu, sebevědomí, kultivuje ducha apod.).

Přestože i v kurtoazní vrstvě přestává být pro Boccaccia milenka nedostupnou velitelkou či inkarnací božské myšlenky a stává se předmětem přirozené žádosti, prozrazují příběhy psané v rytířském duchu odvozenost od cizích předloh; nemohou se obejít bez zátěže „dobrodružných procedur“ (V. Šklovskij) a zkonstruovaných náhod.⁷⁾ Jejich historičnost a exotičnost zakládá jakýsi dekameronský kosmopolitismus, s tím ovšem, že se tu uplatňuje minimální smysl pro místní kolorit a historicitu. Mravy Turků, Saracénů, Babyloňanů apod. se takřka neliší a namnoze to jsou mravy v podstatě italské. Italskost pak pochopitelně preferoval režisér – vyloučením exotických námětů, především ale prostоровým soustředěním vybraných příběhů do Neapole (na předměstské tržiště, do typických uzoučkových uliček, starobylých domů) a okolí.

Duch renesančních lidí, důvěřujících v rozumové schopnosti (často však spíše v důvtip a vychytralost) a popřávajících volnost tělesným potřebám, se v plné míře zračí v příběhových anekdotách, které se odehrávají na střední a nízké společenské úrovni. U Dekameronu však ještě nemůžeme soudit, že by tu šlo současně o snížení stylové roviny, neboť i o smilstvu, podvodu a zločinu se vypráví velice umným a kultivovaným stylem. Ani tento nanejvýš podstatný znak předlohy však adaptátor Pasolini neakceptoval,

6) Připomeňme stručně, že jde o žánr středověké měšťanské kultury, pěstovaný od poloviny 12. století a ve stoletích 13. a 14. Fabliaux měla původně podobu krátké komické povídky (anekdotické), psané osmislabičným veršem se sdruženým rýmem. Její jádro tvořila slovní hříčka či anekdota, vyznačovala se frivolní, až drsnou realističností, erotické téma vyznívalo až obscénně.

7) Odborníci se shodují v tom, že novely, jimž chtěl Boccaccio dát vznešený a tragický ráz, představují z hlediska vypravěčského a charakterizačního umu menší literární hodnotu než ty, které se věnují věcem níže lidským. Viktor Šklovskij například soudí, že o úspěších feudálních pánů vypráví Dekameron „stručněji, schematictěji a syžety pro jejich činy ztvárňuje s menší vynalézavostí: více se uchyluje k citátům“. Viz Viktor Šklovskij, *Próza (úvahy a rozbor)*. Praha 1970, s. 176. E. Auerbach pak svůj rozbor vznešeně dobrodružných vyprávění Dekameronu uzavírá: „Žádná z těch novel nemá průkaznou stylovou jednotu; jsou příliš dobrodružné a pohádkové, aby mohly být věrohodné, příliš rétorické a kouzla zbavené, a přesvědčivě sentimentální, aby mohly být tragické. Novely tíhnoucí k tragice působí odvozeně obrazem reality i emocí. V žádném případě se však nedá upřít, že jsou tklivé.“ Erich Auerbach, *Mimesis*. Praha 1968, s. 203.

mimo jiné i na základě svého vlastního přesvědčení o extrémní odlišnosti filmu a literárního textu.

V případě Dekameronu byla přitom adaptační skepse zvláště namístě, neboť literární hodnota Boccacciova povídkového cyklu se kromě bohatství syžetů (přejatých a přetvořených), lidských bytostí a lidských situací, projevů lidské přirozenosti apod. zakládá z velké míry na jazykově stylovém ztvárnění. Plné a do té doby nebývalé ztvárnění smyslových jevů, postižení konkrétních detailů ze života všech společenských vrstev, povolání a stavů, právě tak jako tvárlivé vypravěčské zvládnutí průběhu jednotlivých příhod tu bylo podmíněno převratným zdokonalením jazykového stylu, poučeného na antických předlohách a středověké latinské rétorice. Ciceronskou periodu bohatě členěnou se přitom Boccaccio snažil uvést v soulad také se spádem komických novel. Poučený – vysoký – styl, vhodný pro velmi pohotové svázání popisu s dějem, popřípadě psychologickým postřehem, přitom Boccaccio aplikoval na materiálu národního jazyka toskánské oblasti (na tzv. obecné mluvě toskánské), který se v umělecké literatuře teprve začal hlásit o slovo.

Jazykovou složku předlohy, která po Dantově Božské komedii znamenala zakladatelský a rozhodující slovesný čin v kodifikaci a kultivaci spisovné italštiny, mohl pochopitelně film uplatnit jen v omezené míře – v komentáři, jenž by zpřítomnil vypravěčský subjekt. Od takovéto vcelku zbytečné závislosti na literární předloze se ovšem režisér typu Pasolinioho osvobodil velmi snadno. Ale nejen to. Jeho spor z klasickým dílem, spor vedený přes staletí z hlediska aktuální chvíle a formou umělecké kreace vysoké estetické hodnoty, ho přivedl přímo k popření toho, co ono dílo činí klasickým. Jazyk někdejšího kulturního centra nahradil jazykem lidových vrstev italského jihu: „Tím, že jsem zvolil Neapol, nechci vůbec vést polemiku s centralismem toskánskému jazyka, jehož používá Boccaccio. Florencie ostatně jako lingvistické centrum už dávno zanikla. Lingvistickým centrem Itálie jsou milánské a turínské továrny, ať si říkají lingvisté, co chtějí... Zvolil jsem Neapol, abych polemizoval s celou tou idiotskou neokapitalistickou Itálií, jejíž jazyk určuje televizní hantýrka. Nechtěl jsem mít ve svém filmu žádný lingvistický Babylon, ale čistý jazyk. Nejde ovšem o film mluvený v dialektu. Neapolština je jediná hovořová italština na mezinárodní úrovni...“⁸⁾

Filmový Dekameron se od literárního odlišuje rovněž v tom, komu je adresován, čili předpokládaným (implicitním, intencionálním) čtenářem. U Boccaccia jak sociální statut vypravěčů a zámecká renesanční idyličnost, tak plejáda ušlechtilých vášní, gest a činů, současně i fakt, že se drsnější realismus a erotismus podává uhlazenou jazykovou formou, svědčí o tom, že se tu autor obracel k perspektivní vrstvě městských patriciů, k níž i on – syn obchodníka a zástupce mocné bankovní společnosti – náležel. Přestože tato třída částečně přejala dvorskou kulturu, byl její skutečný vztah k životu realistický, smyslový a egoistický. Jak praví Erich Auerbach: „...jakmile dospěla k sebeuvědomění pozemské vůle k životu, zde právě se také vyhroutil její konflikt s křesťanskou tolerancí k životu. Význačnou roli sehrály naturalistické nauky veleblící pohlavní život a žádající jeho svobodu již v sedmdesátých letech třináctého století ve spojitosti s teologickou krizí.“⁹⁾

8) Cit. podle Pasolini a Boccaccio. „Film a doba“ 17, 1971, č. 4, s. 206.

9) E. Auerbach, c. d., s. 199.

Vůli k životu projevují postavy Dekameronu mimo jiné, a namnoze, sexuální zálibou, ba přímo náruživostí. Ta se nezastaví ani před celibátem a zdmi klášterů, natož před manželskou institucí. Vědom si přímo revolučního převratu, který ve věcech pohlavní žádosti svou otevřeností na poli umělecké prózy vyvolal, měl Boccaccio potřebu objasňovat a obhajovat své stanovisko nejen ústy postav, ale také v některých autorských vstupech:¹⁰⁾ „Chtít se stavět proti zákonům přírody, vyžaduje příliš velikou sílu a častokrát se stává, že tato síla byla vynakládána nejen nadarmo, ale k veliké škodě toho, kdo se tak namáhal.

Přiznávám, že takovou sílu nemám a také o to nestojím, abych ji měl na takovéhle věci. A i kdybych ji měl, půjčil bych ji raději někomu jinému, než bych jí použil pro sebe.

Nechť proto mlčí pomlouvači, nemohou-li se už rozehrát, ať žijí ve stavu zmrzlém, ať se drží svých potěšení či spíše zvrhlých choutek a mne ať nechají pro tento krátký život, který je mi vyměřen při mých rozkoších.“¹¹⁾

Převratný, ba přímo rozvratný vliv mělo Boccacciovo dílo rovněž na dosavadní náboženské představy a uctívání církevních autorit, které jsou znesvěcovány hned v prvních třech novelách prvního dne.

Uvolněnost mravů a vyvracení norem (pokles „ctihodné vážnosti zákonů jak božských, tak lidských“ – s. 13) se v Dekameronu motivuje hned v úvodní části prvního dne, a to okolnostmi morové nákazy roku 1348 („Mor zpřetrhal obvyklé vazby, zákony a rodiny a rozložil společnost.“), za níž – tváří v tvář hromadnému umírání a rozkladu – propukla v lidech smyslnost, zločinnost, prostopášnost, cynismus, hýřivost apod. v neběžné míře. Rozrušila se společenská hierarchie (služebné rejdy v šatech svých paní, majetky zámožných Florentinů jsou dány vplen) a smrt ztratila svou vážnost – mimo jiné i tím, že nebyl čas na vykonávání pohřebních rituálů. Pohřby se odbyvaly buď ve spěchu, nebo se mrtví ukládali zcela bez obřadu do hromadných hrobů.

„Z té příčiny se tedy skoro musely zrodit mezi těmi, kteří zůstali naživu, takové mravy, jež se přičily mravům dřívějším“ (s. 15).

„Bylo tedy velice poskrovnu těch, nad nimiž jejich příbuzní žalostně zanaříkali a proli-li hořké slzy a namísto toho nyní nastoupil smích, žerty a družné zábavy – zvyk, jež si paní, odloživše z velké části ženskou soucitnost, pro svou spásu brzy znamenitě osvojily“ (s. 15).

Cynický smích, nestoudnost, blasfemická nevážnost k posvátnému aj. se tedy dle autorského komentáře zrodily až v důsledku morové epidemie a šlo tedy o smích, nestoudnost a nevážnost nových časů (doby moru a po moru), kdy „nikdo neměl za zlé ani těm nejpočestnějším osobám, že prchají s kalhotami přetaženými přes hlavu, aby se zachránily“ (s. 791). Filmový umělec, vzdálený od rané renesance několik staletí, navíc bezbožný levičák, pochopitelně neměl zapotřebí boccacciiovskou argumentaci jakkoliv respektovat

10) V roce 1362, po návštěvě jakéhosi mnicha, dostal Boccaccio záchvat pokání. Ve spálení rukopisu dekamernských novel mu zabránil dlouholetý přítel Francesco Petrarca. Po roce 1371, kdy se spisovatel a diplomat uchýlil na venkov do ústraní, odvrátil se od svého nejslavnějšího díla (svědectví podává dopis psaný básníkovi Mainardovi Cavalcantimu v roce 1373, to znamená dva roky před smrtí). Na jeho pomníku lze číst verše přítele Salutatiho, které podávají výčet všech prací (eklogy, geografický slovník o velkých mužích a ženách, genealogie aj.), ale Dekameron v něm chybí.

11) Giovanni Boccaccio, *Dekameron*. Praha 1959, s. 288. Dále jen stránky v textu.



*Jedna z pasoliniovských citací:
v centrální pozici nahradila Madona Krista žehnajícího*
Foto archiv

(nehledě na to, že z italských kronik plyne, že se v kapitalizované Florencii vesele a vydatně hřešilo i za cenu hrdelních trestů už před morem), a tak jako pominul elegantní vypravěče s jejich uhlazujícími komentáři, zamlčel rovněž historickou okolnost, objasňující nevázanost a rouhačství Dekameronu jako cosi mimořádného.

Pasolini prostě ke klasickému dílu nepřistupuje jako k uznávané autoritě, nýbrž jako k předmětu (podnětu) kreativního zaujetí; filmové verzi opět vtiskuje svou osobnost. Vybírá, co mu libo a s vybraným nakládá dle své osobní vize a ideového stanoviska. Rovněž pak se smyslem pro nevinnou primitivnost lidu „předideologického stadia“ a odporem k pokrytectví a násilnostem ze strany církevních i světských povýšenců a bohatců.

Pasoliniovský záměr a posun si můžeme demonstrovat kupříkladu na novém pojetí postavy notáře Ciappelletta z Prata, s nímž se setkáváme v první povídce celého souboru a který představuje vskutku unikátní koncentrát neřesti a zločinnosti. Na jeho kontě se sčítá následující: padělání listin, potěcha z krivých svědectví a vyvolávání zlé krve, obžerství, pijáctví, falešné hráčství, rouhání, hanění svátostí, ignorování kostela, zato hojné navštěvování krčem a hanebných míst. Ciappelletto se neštítel ani mordu vlastníma rukama. „Ženy miloval asi tak jako pes hůl. Zato zvrácenou láskou se kochal víc než kterýkoli jiný zvrhlík“ (s. 31).

Tento výlupek vši špatnosti je kupcem Musciattem Franzetim pověřen, aby odjel vymáhat dluhy k Burgundánům. Tam starý zvrhlík nevyčlepně onemocní a jeho hostitelé mají starosti s jeho skolem: lze předpokládat, že odmítne zpověď, a i kdyby ji neodmítl, nedostane rozhřešení a nebude moci být řádně pochován. Jim pak hrozí útoky místního obyvatelstva, neboť italští lichváři se těšili velké nenávisti. Ciappelletto se však kupodivu zpovědi dožaduje a projevy nezměrné pokory a kajícího obalamutí starého mnicha, vyhlášeného znalce Písma, natolik, že navrhne, aby byl prohlášen za svatého.¹²⁾ A tak je mrtvý zlosyn dáván ostatním za příklad, mniši nad ním odbudou velkou vigilií a z celého okolí se sbíhají lidé, aby mrtvolu políbili a odnesli si útržek z jejího rubáše: „...nazývali ho svatý Ciappelletto a nazývají ho tak dosud – ba tvrdí, že Bůh udělal skrze něho mnoho zázraků a dělá je každý den pro ty, kdož se zbožně dávají pod jeho ochranu“ (s. 41).

Významnou změnu v prezentaci tohoto vyprávění o velkém lumpovi a bezbožníkovi, který se stal světcem, tedy vyprávění, jež na svou dobu šokujícím způsobem zesměšňuje světecký kult, by přinesla již pouhá absence vypravěčova rámcového komentáře (vypráví Pamfilio), kde se sice předpokládá, že i mezi světci se mohou nacházet „nepraví přímluvci“, současně se ale čtenář vyzývá k uctívání Boha a zbožnému životu, vyzývá se milost Boží, ohlížející se spíše na „čistotu srdce prosebníka nežli na jeho nevědomost“ (s. 29).

Na předělu středověku a renesance sice svobodomyšlný literát rozvrací kult svatých, zaštiťuje se však přitom projevy zbožnosti. V sedmdesátých letech našeho století se se zbožností již vůbec nepočítá, nonkonformnímu tvůrci jde čistě o atak vůči instituci církve poukazem na její manipulátorskou roli. Starý notář se mění v pohledného mladíka, kterého ztělesnil Franco Citti, jenž byl předtím Accatonem a Králem Oidipem. Ve filmovém *Dekameronu* je sice vrahem (nejspíš najatým; spatříme ho hned v úvodu, jak kryt nocí kohosi ubíjí a hází do moře), pederastem a zlodějem (srov. epizody z jakési vykřičené čtvrti), současně ale historicky kostýmovaným lumpenproletářem – dle Pasolinioho pojetí tedy kýmsi obětovaným a zneužitým.¹³⁾ Pro bohatého kupce představuje mladík nástroj k vymáhání peněz, jeho zhroucení nastane uprostřed veselé pitky (!), kterou na počest italského rodáka uspořádají zlomyslní hostitelé. Obětování mladého a krásného hochy vrcholí slavnostním rituálem, který režisér inscenuje se zvláštní symetričností a hieratičností, přičemž lichváře situuje za hlavu mrtvého vedle církevního hodnostáře. Doteky chudých působí ve filmu očistně – jako přijímání posmrtné služby od mrtvého.

12) Zpovídal se lotr má tolik drzosti, že za projevení lakoty „na oko“ považuje přání vydělat si, aby se mohl dělit s chudými; projevuje hlubokou lítost nad přijetím peněz bez přepočítání. Když se mu podaří přemoci pláč, dozví se zpovědník a těšitel, že jedinkrát spálal mamince.

13) V roce 1965, v době pražské návštěvy například režisér prohlásil: „Lumpenproletariát italské společnosti, který je hrdinou celého mého díla (režisér myslí i své prózy Darmašlapové a Zběsilý život, pozn. M. M.), se objektivně jeví jako mučedník... Jediným důvodem existence lumpenproletariátu je smrt, jiné řešení nemá, a to ani individuálně, ani jako sociální jev. A proto téměř všechny moje filmy končí smrtí, hrdinovým mučednictvím...“ Viz *Dialogy s Pasolinim*. „Divadelní a filmové noviny“ 8, 1965, č. 12, s. 9.

Připomeňme, že příživník, pasák, povaleč a zloděj Accatone je zabit ve chvíli, kdy se v něm zrodí očistný cit, a že jeho smrt režisér stylizuje světelně v duchu sakrální symboliky.

Jinou formu manipulace a zneužití chudého mladíka církví vyčetl Pasolini v povídce o Massettovi z Lamporecchia (den třetí příběh první), jenž se staví němým, aby mohl být zaměstnán jako zahradník v ženském klášteře „proslulém svou svatostí“. Tam si na něm nejprve dvě, poté všech osm jeptišek ověří milostnou slast (to, že slasti ženy s mužem jsou tak úžasné, jak se povídá) a dožadují se, jak už to u prožitku slasti bývá, dalších a dalších opakování oné „sladké věci“. Vykořisťování mladíkovy sexuální síly dovrší svou nenasytností abatyše. Když nebohý Massetto v sebeobránném afektu promluví, prohlásí se navrácení řeči za zázrak, který se odehrál díky modlitbám.

V případě této především zábavné povídky, využívající jak je v Dekameronu zvykem metaforických označení pro pohlavní orgány i akty („Jeptišky proto ještě než odtud odešly, chtěly každá ještě jednou vyzkoušet, jak dovede němý jezdit na koni...“ – s. 197), se Pasolini nedopouští žádných nápadnějších inovací. Pouze smlčí závěrečné sdělení o tom, že Massetto byl nakonec vlastně velmi obdarován, neboť se vrátil domů zestárlý, ale bohatý a s mnoha dětmi: „... a říkával pak, tak že odplácí Bůh těm, kdo mu nasazují parochy“ (s. 199). Takovýto závěr by samozřejmě oslabil záměr předvést rub celibátu v sexuální chtivosti neznající mezí. Ve filmu se navíc posiluje konfrontace manifestované svatosti (zpěvem, modlitbou, obřadností) a skrývanou tělesnou žádostí díky konkretizaci – to jest díky předvádění toho, jak si jeptišky počínají: bez okolků a s neskrývanou netrpělivostí a bez jediné citové reakce nutí mladíka k čistě fyziologickému úkonu činíce z něho sebeukájkivý nástroj. Na základě četby si představujeme méně věcné a účelové chování. Navíc vypravěč (Filostrato) předesílá, že svým příběhem chce prokázat erotikou touhu žen v roušce, tedy jejich přirozenost, která se v nových časech osvobozuje od středověké askeze a zatracování.

Tři Boccacciovy syžety, lépe řečeno syžety Boccacciem pro Dekameron nově ztvárněné, použil režisér vedle proklamované radosti z vyprávění k diskreditaci jiné modly buržoazního světa – Rodiny, a to poukazem na její provázanost s Obchodem (Kapitálem). Nejvýmluvněji se dala tato mesaliance zpodobit prostřednictvím čtvrtého příběhu pátého dne. V něm dcera „rytíře, jenž slul messer Lizio da Valbona“ přemluví rodiče, aby ji kvůli horku nechali spát na terase, kam za ní vyšplhá její milý Ricciardo, a užívají si spolu tak dlouho, dokud neusnou. Když je ráno rodiče přistihnou, hrozí chlapci krutý trest. Vše se ale rychle urovná, neboť rytíř Lizio si uvědomí, že jde o potomka zámožného šlechtického rodu, a tudíž dobrou partii: místo sankcí se tedy konají okamžité zásnuby a tak zcela obnažený pár může pokračovat v zaslouženém odpočinku.

Režisérův tendenční záměr se tentokrát nevyjevuje, dominuje atmosféra souhlasná s plynutím času (zahrady se noří do oparu a znějí hlasy ptáků), vše má pokojnou domáckou a milostnou náladu, s níž dobře ladí i závěrečné harmonizující řešení. Málokomu vytane na mysli možný tragický konflikt. Tuto možnost zjeví vlastně až následující příběh. V něm totiž tři bratři brutálně zavraždí jednoho ze svých zaměstnanců (Lorenza z Pisy), když zjistí, že se stal milencem jejich sestry Lizabetty. V tomto případě ovšem režisér nešetří zaujatostí. Tak kupříkladu „zařídí“, aby loučení milenců zahlédl jeden z bratří právě ve chvíli, kdy sám náruživě souloží. Když to sdělí zbývajícím dvěma, dostane jeden z nich takový záchvat zuřivosti, že musí být násilím zadržen, aby okamžitě nezačal. Cyničnost, hnusnou zvilost a farizejskou nízkost při provedení zločinného plánu dává Pasolini pocítit dlouhou, velmi pečlivě propracovanou sekvencí, v níž bratři-lovci

jako by si s obětí hráli a oddalovali její likvidaci, aby si pak o to více mohli vychutnat svou převahu: Lorenza přátelsky vyzvou k výletu za město, kde dovádívě pobíhají uprostřed vinic. K obveselení všech rozmatlá jeden bratr druhému hrozen po tváři. Když Lorenzo v předtuše nereaguje na vybízení k dalšímu skotačení a zvážení, situace a atmosféra se náhle láme – nastává hon, jehož krvavé finále předejme detail ruky s nožem.

Kromě rozvinutí krutě farizejské hry vrahů s obětí posílil Pasolini motiv nesmiřitelného stavovského záští ještě akcentem na jeho rasistickou motivaci – jde konkrétně o jižanský rasismus, který je pro italskou buržoazii podle slov samotného režiséra zcela příznačný. Zatímco v předloze se uvádí, že Lorenzo pochází z Pisy, to jest ze severu, a že v obchodě pomáhá vyřizovat různé důležité záležitosti, ve filmu jde o Siciliána (původ stvrzuje i fyziognomie) a pouhého vykořisťovaného dělníka – nosiče pytlů, nápadně odlišeného od afektovaných obchodníků naivní bezelstností.

Téma přeceňování rodinných vazeb vyzní spíše humorně v příhodě, která potká Andreuccia z Perugia. Tohoto koňského handlíře, jenž se chlubí na trhu svými zlaťáky a vůbec se nemožně naparuje a předvádí (Ninetto Davoli zvolil až groteskovou stylizaci, kterou pak v *Canterburských povídkách* dotáhl k chaplinovské variaci), vláká do svého domu krásná prodejná dívka (metresa), vydávající se za vznešenou dámu. Svými půvaby a výmluvností hosta obloudí natolik, že uvěří historce o utajovaném sourozenectví. Na ješitného jinocha čeká po vydatné pozdní večeři naříznuté záchodové prkénko a pád do fekálií. Do domu, kde zůstal kabátec se zlaťáky, ho už nepustí a z ulice páchnoucího cizince vyženou nadávky sousedek.

Filmové převyprávění nočních příhod Andreuccia z Perugia umožnilo Pasolinimu rozvinout obraz jakéhosi neapolského podsvětí renesanční doby – zšeřelé uličky čtvrti zvané Hampejz zalidňuje „chór“ hubatých ženských a skupina pasáků a zlodějů, mezi nimiž se objeví také jeden z protagonistů, nájemný vrah a chmaták Ciappelletto, o němž už byla řeč. Kryti nocí se blíží ke chrámu vykrádači rakví lákáni čerstvě pochovanou mrtvolou arcibiskupa, oděnou v ornát s rubínem na prstě. Drahý kámen nakonec získá okradený a páchnoucí Andreuccio, kterého zkušební zloději vybídli ke spolupráci a nakonec zanechali s mrtvolou v rakvi, když je vyplašila početnější skupina lupičů. Ta svůj podnik vzdá poté, co jejího vůdce vyděsí kousnutí do lýtky, které mu uštedří nešťastný handlíř při lezení do rakve.

Nelze přehlédnout, že Pasolini se při výběru ze sta novel zaměřil na ty, které mu umožnily rozehrát lidový živel a že jím zalidnil svůj *Dekameron* hojněji než dvorský vychovaný a vzdělaný renesanční autor, jenž vnímal lid především jako zdroj zábavy. Film ovšem nesetrvává pouze u pokleslé – lumpenproletářské a zkažené podoby jakýchsi historických ragazzi di vita ze 14. století, ale na podnět předlohy rozvíjí i rysy pověrečnosti, magické a mystické citění. Právě v těchto složkách lidové mentality shledává Pasolini nejen poetické kouzlo naivní víry, také ale cosi velmi původního, co lze stavět do opozice k prezentaci víry v rámci okázalých církevních obřadů i k zázrakům institucionálně zmanipulovaným.

Již jsme zmiňovali doteky rukou vztahujících se úpěnlivě k mrtvému zločinci, či jinak zločinné oběti Ciappellettovi. V původním mýtu a ritu žije ale i kupecká dcerka Isabetta (nejspíš díky své chůvě), které se v neklidném a bolestiplném spánku zjeví bratry zavražděný milý Lorenzo, aby podal svědectví o své smrti a označil místo (řešeno krátkým

obrazovým prostřihem), kde leží jeho tělo. To pak s pomocí hospodyně Isabetta vyhledá, aby pod listím a hlínou našla milovanou hlavu, polaskala se s ní, oddělila od těla a doma vložila do květináče pod bazalku zdobící okénko jejího pokoje.

Protože Pasolinimu šlo především o již vyložené téma stavovské a rasistické zášti a o mysterium lásky až za hrob, otevírá a uzavírá své podání příběhu obrazným motivem květiny. Nedoslovuje podle předlohy pokračování baladického děje: v ní provází rozvíjení květiny chřadnutí dívky. Proto se bratři bazalky zmocní, hlavu zabalenou v šátku ze strachu pohrbí a stěhují se do Messiny. Tím však smrti utrápené sestry nezabrání: „Kdopak byl ten špatný křesťan, který květináč mi vzal...“ (s. 324).

Třetí noci po svém skonu, který si uhnal nemírným obcováním s vdanou ženou, se Tinguoccio zjeví svému příteli Meucciovi, aby mu sdělil, jak mu slíbil, že v pekle se souloží netrestá, a tím ho osvobodil od strachu a zábran. S pokřikem „Není to hřích!“ vběhne pak mladík ke své vyvolené, doslova na ni vskočí a dohání to, co zameškal kvůli svým strachům z „posledního soudu“ a před zatracením (desátý příběh sedmého dne).

Lze se domnívat, že k ryze zábavným účelům mýnil Pasolini využít lidovou víru v kouzelnou magii tehdy, když se rozhodl pro desátý příběh devátého dne, v němž touha po vlastnictví koně způsobí, že kmotr Pietro souhlasí, aby jeho přítel – velebný pán Gianni – přeměnil v koně jeho mladou manželku. Rituál proběhne za časného rána, ale k žalosti mladé ženy nemůže být završen, protože přihlížející manžel poruší slib mlčení, když se Gianni odhodlá přidělat manželce prostřednictvím svého pyje ohon.

Zřejmě chuť bavit diváka vyprávěním nasyceným taškářstvím a pikantností erotických výjevů číší rovněž z filmového převyprávění anekdoty o vdané paní Paronelle, která ukryje milence („švarného mladíka“) před předčasně se navrátilivším chotěm poněkud mdlého rozumu do sudu a namluví mu, že jde o kupce, který si takto prověřuje kvalitu nabízeného zboží. Protože domnělý kupec prohlásí, že vnitřek je třeba očistit od sedliny, vleze ziskuchtivý manžel do nádoby a zatímco mu manželka v předklonu přes okraj sudu radí, dokončí nadržенý milenec to, co bylo započato. Dodejme ještě, že filmové provedení tohoto fabliaux využilo rovněž dvojsmyslnou hru se slovy: pokyny a uznalé výroky, jimiž obšťastňovaná žena naoko povzbuzuje manžela v sudu, ve skutečnosti oceňují „dílo“ milencovo.

Již v Dantově Božské komedii – v její první části – se plně uplatnila fantazie inspirovaná lidskou tělesností, ale ještě plně podřízená celkové teologické koncepci, tudíž spojená s hříchy a fyzickými tresty, jejichž roztodivnost vytváří z Pekla děsivý, nicméně barvitý kreaturální svět.

Tělesnost rozvinutá Boccacciem v Dekameronu je už plně tělesností z tohoto světa, namnoze spojená s vyžitím erotické touhy, jíž individuum nehřeší (vzpomeň osvobodivého volání Meuccia „Není to hřích!“), ale koná po zákonu přírody – a tu přece stvořil Bůh.

Tělesnost a pohlavnost se o svá práva hlásí a prosazuje v mnoha dekameronských vyprávěních. Podstatné je ovšem ono „ke slovu“ v doslovném slova smyslu, protože u Boccaccia nejde jen o nově ztvárněný starý námět, syžetový typ, pointované řešení, rozvedenou anekdotu apod., rovněž ale o slovní vyjádření – propracovaný jazykový styl. Ve spojení s erotickými motivy a situacemi se čtenář kupříkladu setkává s řadou metaforických a perifrastických pojmenování („...zvesela řekl sám sobě: Jestliže mě na ni pustíte, obdělám vám zahradu tak, jak ji ještě nikdo neobdělal!“ – s. 195).

Někde se na erotické metafoře zakládá celý děj, jinde tvoří významný kompoziční prvek – například v již zmiňované povídce o Caterině, která byla přistižena na terase spící vedle svého miláčka Ricciarda. Po celé ploše textu se tu variuje motiv slavíka ve významu doslovném (zprvu), hlavně však obrazném: nejprve jde o to, aby rodiče vyhověli dceřině zálibě v naslouchání slavičího tlukotu, posléze se vytváří paralela mezi užíváním radostí a slasti milování a slavičím tlukotem mnohokrát opakovaným; ráno manžel ukazuje ženě, že dcera, jejíž ruka v tu chvíli spočívá na milencově pohlaví, tak toužila po slavíkovi, že ho chytila, a soudí, že když si ho chytila a ještě ho drží v ruce, bude také její. Riccardův sňatek s Caterinou je nutný, aby se ukázalo, že slavíka „zahnal do své klece nikoli do cizí“ a aby po svatbě mohli „čihařit na slavíky ve dne i v noci“, kdy se jim uráčí.

Jak patrně, Boccaccio erotiku zobrazuje plně v její podobě sexuální a tělesné, současně ji ale slovesně jaksí zastírá, estetizuje, zahaluje metaforickou šifrou. Režisér disponující obrazem a hereckou akcí jde pochopitelně v obnažování sexuální touhy a sexuálního jednání dále: obnažená těla a soulože prostě předvádí a zdecentnění dociluje pouze kompozicí či osvětlením. Přímočařejší a obnaženější podoba sexu pak souvisí s celkovým zvýrazněním fyziognomie v zobrazování postav, v dotažení kreaturální tendence předlohy až k naturalismu, odpovídajícímu estetice pozdnějších fází literárního vývoje. Pravdivosti (až syrové) a starobylosti tváří (vesměs posbíraných „na ulici“) tentokrát Pasolini dociluje více než jindy tím, že volí zjevy velice výrazné, z nichž největší reliéfnosti dosahují tváře deformované, nějak poznamenané, degenerované, takové, u kterých jakoby zchátralost svědčila o stáří rasy. Snad měl na mysli nejen expresivitu zjevů, ale také jakousi kreaturální autenticitu, když nechává některé postavy cenit vybitý a pokřivený chrup.

„... v *Dekameronu* si pohrávám s realitou, která se mi líbí, ale která už zanikla... Natáčím *Dekameron* v Neapoli, protože Neapol je pro mne jakási „zásobárna minulosti“; Neapolitánci se rozhodli, že zůstanou takoví, jací bývali, a tak raději vymírají – přesně jako některé africké kmeny, co odmítly jakýkoliv vztah s novodobými dějinami a zvolna vymírají, připoutány k svým chýším v dobrovolné izolaci. Neapolitánci nemohou udělat doslova totéž, ale v jistém směru je napodobují...“¹⁴⁾

Již několikrát jsme se dotkli jisté ambivalentnosti, kterou rozpoznáváme a můžeme dokládat jako příznačnou pro vztah Pasoliniho k Dekameronu: převyprávěním několika jeho příběhů z něho režisér těží a očividně se přitom baví, dotahuje jeho rouhačský (vůči Církvi a Rodině) světonázor, jeho svobodomyslnost ve věcech erotiky a smyslového využití vůbec, dále výraznost typů a předmětnou realnost obrazu, současně ale svým výběrem, nenápadnými i nápadnějšími posuny v rovině tématu i významu a uplatněním třídního hlediska, včetně negace jazykové tradice kulturního centra, vlastně klasické dílo zkresluje a přes staletí vede s jeho autorem jakousi levicově orientovanou polemiku.¹⁵⁾

Ambivalentností se vyznačuje rovněž přístup ke kompozičnímu řešení filmového *Dekameronu*. Režisér totiž vymyslel a realizoval vlastní uspořádání, v tomto novém konceptu

14) Cit. podle *Pasolini a Boccaccio*. „Film a doba“ 17, 1971, č. 4, s. 206.

15) Režisérův přístup k Dekameronu vyvolal pochopitelně také kritické ohlasy (jedna recenze byla údajně opatřena titulem „Contre Dekameron“). Ovšem sám Boccaccio není originální, pokud jde o náměty a některá syžetová jádra, ale způsobem jejich nového ztvárnění. Již více než dvě stě let trvá zjišťování pramenů k jeho povídkovému souboru: v textech psaných klasickou i středověkou latinou, v provenzálských životopisech, starofrancouzských fabliaux, ve sbírce Novellino a jinde.

však nějak zachoval též výstavbu předlohy – nejen rámcováním novelového cyklu, ale také uplatněním analogického číselného principu (ve druhém případě jde tak trochu o tajenku).

Jak známo, zakládá se kompozice Dekameronu na čísle deset (název odvozen z řečtiny: déka – deset, homera – den), a to ještě v duchu středověké estetiky a číselné symboliky, považující desítku za nejdokonalejší číslo. Cyklus sta novel rozděluje Boccaccio do deseti dnů, v nichž za určitých, předem stanovených pravidel vypráví deset vypravěčů (sedm žen a tři muži) deset příběhů na předem stanovené téma. Vypravěčské komentáře i autorské líčení času tráveného na zámku nedaleko Florencie postižené morem aktualizují rámcovou situaci, od níž se jednotlivá vyprávění odpoutávají a zase se k ní vrací.

Než si řekneme, jak pojal Pasolini svůj rámec, je třeba předeslat, že číselné relace předlohy zvláštním způsobem zachoval. Jeho film se skládá z deseti příběhů a příhod přejatých a z deseti dotvořených epizod, přitom cyklus se symetricky dělí tak, že každá ze dvou jeho částí obsahuje po pěti dekameronských novelách. Tři pasoliniovské vsuvky v první části a sedm vsuvek v části druhé jako by odkazovaly na číselný poměr vypravěčů. A nyní k rámci.

Jeho konstantní součást tvoří rozlehlé tržiště před neapolskými hradbami. Tento pestrý a dějící se obraz přispívá jednak k zalidnění filmového *Dekameronu*, jednak k rozehrání některých příběhů: v prostoru tržiště si například vyhlédne krásná podvodnice vychloubačného Andreuccia, který přijel koupit koně, a než se k němu štěstí zase obrátilo, byl okraden, spadl do fekálií a byl zavřen v rakvi s mrtvolou; na trhu se velebníček Gianni stane svědkem toho, jak kmotr Pietro projevuje lásku ke koni (včetně líbání zadku) a odtud se oba vydají (jeden na koni, druhý na oslu) do Pietrovy vsi, kde bude proveden neúspěšný pokus o proměnu ženy v koně.

V první části filmu dotváří rámcovou situaci postava Ciappelletta, který na úplném začátku páchá zločin, pak se objeví v neapolských ulicích a nakonec vystoupí coby protagonista v příběhu o svatořečení lumpa, který ještě tváří v tvář smrti znesvětí lži poslední zpověď. V části druhé se podstatně obsažnější rámec pojí k postavě zcela nově koncipované – to jest k postavě Giottova žáka, k jeho příjezdu do Neapole a vytváření fresky pro kostel svaté Kláry. Přitom jak zapojení kontextu osobnosti nejpřevratnějšího tvůrce počátků italské renesance Giotta di Bondone (1266 – 1337) – ať už přítomností jeho žáka nebo akční citací jedné z jeho fresek –, tak rozvinutí výtvarného tématu jako takového tvoří velmi podstatnou kapitolu aktuálního pojetí Dekameronu; přesněji řečeno aktuálního pojetí velmi osobně motivovaného výboru z Dekameronu.

Legenda praví, že když Giotto jako dítě pásł ovce, spatřil ho nejvýznamnější malíř své doby Florenťan Cimabue (1240 – 1302), jak kreslí špičatým kamenem na kamennou desku ovečku podle skutečnosti a přijal ho k sobě do dílny. Giotto proslul zejména velkými cykly, jimiž vyzdobil kaple a chrámy několika měst. V Assisi (bazilika San Francesco) ztvárnil biblické výjevy ze Starého a Nového zákona, hlavně však dvacet osm výjevů ze života svatého Františka – apoštola chudoby; v padovské Aréně (Cappella dell' Arena) vypočetl freskami příběhy Panny Marie a Krista. V Římě, ve staré bazilice Sant Pietro pracoval na jednom z nejslavnějších Ukřižování. Ve Florencii, ve františkánském chrámu Santa Croce zpodobil příběhy sv. Jana Křtitele, sv. Jana Evangelisty a opět sv. Františka. Mnohé se z Giottova díla nedochovalo a o mnohém se vedou spory. Převratnost Giottovy malby

a její nesmírná inspirativnost a podnětnost pro další vývoj je spatřována v nové artikulaci forem a prostoru (vytváření iluze hloubky), v pojednání fyziognomií postav a jejich gest – ve vyjádření duševních hnutí mnohostí výrazů, pohybů a postojů. Giotto vytváří scénickou iluzi, která způsobuje, že se biblický příběh odvíjí přímo před divákovými očima (divák je tudíž jeho svědkem) a dává názornou představu o tom, jak se to, co se v bibli vypráví, mohlo skutečně odehrát. Giotta lze tedy považovat za jednoho z prvních vypravěčů obrazem a akcí.

Přestože je ve filmu osobnost malíře fresek zastoupena postavou označenou jako Giottův žák, můžeme tuto postavu chápat jako zpřítomnění samotného Giotta a giottovské tradice: jednak se dílo mistra (1334 jmenován *capomoestro* Florencie) překrývá s díly žáků v tom, že oni ho rozhojňují přesně podle jeho vzoru (v důsledku toho docházelo a dochází k četným záměnám, z nichž některé zůstávají nerozřešeny dodnes), jednak Pasolini zařazuje do svého výboru z Dekameronu zkrácenou verzi Boccacciovy črty, která má na mysli nepochybně slavného Florentšana a píše na něho takovouto chválu: „Druhý, jemuž bylo jméno Giotto, měl tak vynikající nadání, že z toho, co skýtá ustavičným kolotem nebes příroda, matka a tvůrce všeho, není jediné věci, kterou by nebyl zobrazil rydlem či pérem či štětcem, a to tak věrně, že se zdálo, že nakreslená věc je nejenom podobná věci skutečné, ale že je to ona sama; šlo to dokonce tak daleko, že mnohokrát se nad věcmi, které vytvořil, shledalo, že lidský zrak byl ošálen, protože měl za pravé to, co bylo nakresleno“ (s. 452).

Z črty, která má na dvou významných občanech demonstrovat, jak „příroda ukrývá podivuhodná nadání i pod přeošklivým lidským zevnějškem“ (s. 452) Pasolini přejal základní situaci: pasažéry malé bryčky překvapí déšť, vyhledají proto úkryt v chýši starého rolníka, od něhož si vypůjčí pláště a podivné klobouky, které jim poskytnou pobavení svými zjevy navzájem. Tato humorná epizodka se stává úvodní částí rámcové situace druhé části filmového *Dekameronu* a na ní plynule naváže příchod mistra do neapolského chrámu, kde se na jeho počest shromáždilo množství kněží, jeptišek a církevních hodnostářů.¹⁶⁾ Giottův žák však projevuje plachost a se zaujetím sleduje stěnu, na níž posléze spatří svou představu obrazového výjevu. Poté se odebere, sledován pomocníky, na lešení a načrtává první linii. Posléze je viděn na tržišti, jak sleduje lidské fyziognomie. Zaujme ho zjevně trojice, která představuje zámožnou a váženou rodinu. Pomocníci míchají barvy, malíř fresek začíná malovat a současně se začne odvíjet příběh o dceři rytíře Lizia da Valbone Catarině, která chtěla v noci na terase poslouchat slavíka a chytila ženicha – tedy příběh, v němž vystupují postavy, jež upoutaly pozornost Giottova žáka na tržišti.

Později divák může spatřit, jak mistr k údivu kněží rychle zhltné jídlo, aby se mohl co nejrychleji vrátit k rozpracovanému dílu. Zatímco koloruje blankytné nebe, přenes se

16) Pokud bychom označení postavy „Giottův žák“ chápali jako záminku pro zpřítomnění samotného Giotta, pak se můžeme také ptát, jak tento malíř, jenž způsobil jeden ze zásadních převratů ve výtvarném zobrazování, souvisel s Neapolí, kam Pasolini situoval proces zrodu nástěnného cyklu. Když se obrátíme k Životům nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů Giorgia Vasariho (1511 – 1574), v nichž se vedle ověřitelného nalézá mnohé hypotetické a fiktivní, pak se dovíme, že mistr fresek vyzdobil právě dokončenou stavbu kláštera a královského kostela Santa Chiara. Korigující poznámka pak praví, že pobyt v Neapoli je doložen pro léta 1328 – 1333, ale fresky se nedochovaly, právě tak jako další práce v Castel Nuovo.

vyprávění k bazalce dívky Isabetty a od bazalky se filmový obraz skloní k mladistvým milencům: příběh zobrazovaný právě na stěně chrámu, příběh o nějakém mučedníkovi a světci, tak plynule přechází v příběh vyprávěný filmovým obrazem – v něm se odehraje umučení důvěřivého sicílského mladíka a jeho vzkříšení v podobě rudého květu.

Jindy zaujme malíře na tržišti chlap, který líbá koně s milostným zaujetím, které se běžně projevuje vůči tělu ženy. Výjev pobaví jiného muže v sedle, z něhož se vyklube přítel milence koní – „velebníček“ Gianni, který později předvede pokus o proměnu ženy v kobylu.

Mezi učedníky, pomocníky a mistrem panuje zřejmě srdečný vztah. Zatímco se freska začíná podobat počáteční mistrově vidině jakoby promítnuté z jeho vědomí na kostelní stěnu, odehraje se závěrečný příběh filmového *Dekameronu*, započínající se rovněž na tržišti, kde mistr jako by sbíral předlohy pro své figury. Vypráví se o dvou přátelích: bojácně zdrženlivém a náruživém, který se usouloží k smrti, aby přinesl ze zásvětí (z pekla) zprávu, že spát s kmotrou není hřích. Zdá se, že mistr je s příběhy spjat více, než se zdá, neboť debaty postav o hříchu a trestu jakoby Giottovu žáku přivolaly vidinu Posledního soudu, která ho vyburcuje ze spánku. Znalci díla slavného Florentšana rozpoznají, že tu jde o filmovou – scénickou, akcí a střihem rozpohybovanou – repliku jeho Posledního soudu z padovské kaple Scrovegniů. Z rozměrného celku přitom režisér vyčlenil a inscenoval andělské chóry (jejich zpěv se ozve již dříve v chrámu), část světců, zatracence podivně visící a hnané kamsi dolů do hlubin. Objeví se rovněž donátorský výjev: předání modelu kaple Enricem Scrovegni Panně Marii, provázené světící a andělem.

Když snová vize mizí, mistr opět uléhá a pokračuje dekameronský příběh: průhledem na pohřební průvod, v jehož čele je nesena bíle ovázaná mrtvola. Vidinu Posledního soudu lze tedy připsat také postavě povídky – náruživému milovníkovi Tingocciovi, který možná právě před tímto soudem (Posledním) stojí.

Teprve ve chvíli, kdy Pasolini cituje, či přesněji řečeno parafrázuje Giottovu fresku dotvářející filmovou rekonstrukci raně renesančního světa, pochopíme další kompoziční a zároveň symetrizující (symetrii naplňující) záměrnost. Také v první části jeho výboru se totiž uplatnila předjímavá obrazová vize, umístěná do její závěrečné povídky a připsaná (skladebně) zločinnému Ciappellettovi: ve chvíli, kdy mladík přijme riskantní finanční misi (vymáhání dluhů na otrlých Lombardanech podnikajících v Burgundsku), zjeví se mu postavy a výjevy volně inspirované plátny nizozemského malíře Pietera Bruegela st. (1525/30 – 1569) Bitvou masopustu s pústem (1559, Muzeum umění, Vídeň) a Triumfem smrti (1562, Prado, Madrid). Mihně se rovněž motiv z obrazů V zemi peciválů (Stará Pinakotéka, Mnichov) a Dětské hry (Muzeum umění, Vídeň.)¹⁷⁾

Na zelené louce Pasolini aranžuje, rozehrává a postupně snímá následující: ženskou postavu s obráceným proutěným košem na hlavě, vezenou na jakémisi dětském kolečkovém

17) K nizozemskému malíři Pieterovi Bruegelovi st., k jehož nejznámějším a vývojově nejlivnějšími plátnům náleží skupinové žánrové výjevy ze života sedláků (předváděl je jak se veselí, hodují, pracují), jako by poukazovaly rušné výjevy z venkovské svatby, kterými Pasolini originálně obohatil vyprávění o nedokončeném „magickém rituálu“ proměny mladé ženy v kobylu. Svatební výjevy jednak přispívají k celkové zalidněnosti filmového *Dekameronu* a k posílení účasti lidového živlu, jednak v rámci jedné z novel odměňují čas a dotvářejí venkovský svět.

vozíku a držící tyč zakončenou lopatou, na níž spočívá lebka (u Bruegela naopak ryby – znamení půstu), skupinu mnichů pohazujících si lebku; kluky, kteří dovádí, dělají stojky a přemety – jeden unavený už leží u kárky. Zatímco se jeptiška veze na jakýchsi saních, kluci si hrají na bečce s čepicí a pod kruhovým stolkem se zbytky odpočívají peciválové. Chlapec s berlemi jakoby vedl skupinu jeptišek s koši, v nichž lze tušit postní ryby. Ukáže se, že ženy s hochem táhnou vozíček se zafačovanou mrtvolou. Objeví se zbrojnoši a ženy v rouškách s podivnou seslí. Nakonec se vrací obraz ženy s obrovským košem na hlavě, připojuje se detail lopaty na chléb s lebkou a figura ženy příkládající do ohně.

Vytřeštěný pohled Ciappelletta má patrně vyjádřit tušení, že pro něho končí Masopust (Karneval) a že nad jeho životem bude vbrzku triumfovat Smrt. Nebude to skutečně trvat dlouho, co se také on promění v bíle zavinutou larvu, která se veze na vozíčku. Vraťme se však k výtvarnému kontextu – k jeho tematizacím, k narážkám, citacím apod.

V osobitě, až subjektivně aktualizovaném *Dekameronu* dochází mimo jiné k jisté autorizaci (režisérovu sebezpřítomnění) a autobiografizaci, to jest svázání s vlastní osobou (i když ne v takové míře jako v případě *Oidipa krále*).¹⁸⁾ Prozatím jsme totiž smlčeli, že Giottova žáka ztělesnil ve filmu sám režisér, což nelze nečíst jako gesto přihlášení se, empatie, ztotožnění apod. s raně renesančním mistrem, který vyprávěl obrazem s přispěním svých spolupracovníků.

Režisér, jenž vypráví Boccacciem nově ztvárněné staré syžety převážně řečí obrazů a gest, je tedy ve filmu současně tím, který takto kdysi vyprávěl biblické příběhy nástěnnými malbami, oživoval pro diváky-věřící jejich klíčové epizody. Toto prolnutí osoby režiséra s fiktivní postavou malíře vytvářenou podle reálného předobrazu, čili tuto trojjednost symbolizuje gesto, kdy Pasolini – Giottoův žák vytváří z prstů filmové okénko, přes které studuje („zabírá“) fyziognomie Neapolitánců – těch, které film jakoby vrací do minulosti jejich předků, současně ale do minulosti v nich samých ještě trvajících – právě tak jako ve stavbách a uměleckých památkách.

Podobně jako režisér netvořili Giotto a jeho žáci své fresky sami, ale s kruhem spolupracovníků, z nichž každý plnil svou roli, svůj úkol. Ke zdaru přispívala přátelská atmosféra a úcta k mistrovi. Z úspěšně završeného díla se tak jako v Pasoliniho filmu radovali všichni, kdo se na něm podíleli. Závěrečná scéna rámcové situace zachycuje proto kolektivní oslavu, připíjení a veselí se, které připomíná cosi na způsob dotočné. Možná, že i Giotto poznal smutek, který přepadne tvůrce tváří v tvář ukončenému dílu, k němuž patřil tělem i duší, když je vytvářel, když o ně zápasil. Hotové se od něho začne oddělovat, odcizovat se mu. Proto režisérem ztělesněný Giottoův žák – zády k oslavě, tváří k fresce – s povzdechnutím vyslovuje tuto závěrečnou větu filmového *Dekameronu*: „Proč uskutečňovat umělecká díla, když je tak krásně jednoduché jen o nich snít.“

Na závěr zbývá pojednat ještě jednu osobní, subjektivně motivovanou, nicméně antropomorfní tendenci filmového *Dekameronu*, odpovídající celkové režijní koncepci. Když totiž

18) Je docela možné, že tak nápadné sebezpřítomnění ve vlastním díle znamená mimo jiné připomenutí faktu, že i Giotto patřil k prvním umělcům, kteří se sebereflektovali jako jedinečná individualita. Do jeho časů totiž náleželi umělci – tvůrci církevního umění – k „artifici meccanichi“ chrámu. Nejspíš pro ono sebevědomé vystupování umístil Dante Giotta v 11. zpěvu Božské komedie do Očistce mezi pyšné, pohybující se pod těžkými kameny podél strmého převisu.

Pasolini inscenuje oživlý obraz posledního soudu, páchá velmi svévolný zásah do jeho ikonografie, a tím i do celého systému, do hierarchie středověkého teologického modelu světa a zázsvětí: v jeho podání se totiž na místě Krista-soudce objevuje Marie-prosebnice za lidský rod (tato role postavy bývá někdy připomínána tak, že se Panna Marie zobrazuje jako klečící). Tímto jako by filmový tvůrce patriarchální dominantu božího syna, a s ním i Boha-otce, srážel s trůnu a na jeho místo dosazoval ženu-matku. Ženě-matce pak dává neskonale půvabnou tvář Silvaný Manganové, která v autobiograficky míněném – to znamená ve spjatosti s vlastním oidipovským komplexem „vyloženém“ – Králi Oidipovi představovala Iokasté, hrdinovu matku, milenku, manželku a matku jeho dětí. V aktualizovaném rámci mýtického příběhu pak matku samotného režiséra.

Sebezpřítomnění v díle uskutečněné sebeobsazením do jedné z rolí – do role raně renesančního malíře fresek Giotta se tu tedy posiluje v rovině symbolické: obrazovým gestem, nahrazením teocentrické koncepce světa antropocentrickou, zbavenou trestajícího otcovského superega a osvobozující lidskou přirozenost.

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK obor český jazyk a literatura a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury a literární vědy Filosofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Podílela se na kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu (zejména v časopisech *Film a doba*, *Iluminace*, ve *Filmovém sborníku historickém*); tímto tématem se zabývá i v samostatné knižní publikaci *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Filosofická fakulta UK, katedra české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Poznámka autorky

Dekameron Piera Paola Pasoliniho chápeme jako kapitolu rozsáhlejšího dialogu, vedeného režisérem přes staletí s minulými epochami prostřednictvím kreativního a navýsost osobitého aktu. Filmy *Oidipus král*, *Medea*, *Dekameron*, *Canterburské povídky* a *Kytice z tisíce a jedné noci* představují nepochybně umělecké hodnoty zcela nadčasové. Přitom jejich významnost se neváže pouze k celku režisérova díla či k vývoji filmové stylistiky. Představují jevy povýtce kulturní, výtvořily dnes již klasické hodnoty, jež nás při každém návratu k nim obdařují neslábnuocími estetickými zážitky, nově objevenými významy, idejemi apod. Současně nás vedou k novému, možná i intenzivnějšímu pochopení svých literárních východisek, kterým takto slouží, aniž by se jim trpně podřizovaly.

Pokus o rozbor *Dekameronu* tvoří součást připravované knižní publikace *Světová literatura ve filmu*. Kniha bude zahrnovat mimo jiné také analýzu *Oidipa krále*, která vyšla již v ranějším souboru studií *Literatura ve filmu* (Praha 1990). Autorka sbírá materiál a síly pro pojednání *Medey*; *Canterburské povídky* a *Kytice z tisíce a jedné noci* zůstávají pro milovníky i znalce uměleckého filmu v tuzemských podmínkách prozatím nedostupné.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Pasoliniovské přisvojení Dekameronu

Dekameron

(Il decameron)

Produzioni Europee Associati/Artemis Film/Les Productions Artistes Associés, 1971

Režie: Pier Paolo Pasolini. **Námět:** Giovanni Boccaccio, Dekameron. **Scénář:** Pier Paolo Pasolini. **Kamera:** Tonino Delli Colli. **Střih:** Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi, Enzo Ocone. **Hudba:** Ennio Morricone a Pier Paolo Pasolini. **Kostýmy:** Danilo Donati. **Produkce:** Alberto Grimaldi, Franco Rossellini.

Hrají: Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio), Jovan Jovanovich (Rustico), Angela Luce (Peronella), Patrizia Capparelli (Alibech), Silvana Mangano (Madonna), Pier Paolo Pasolini (Giotto) ad.

Další citované filmy:

Canterburské povídky (I racconti di Canterbury; Pier Paolo Pasolini, 1972), *Kytice z tisíce a jedné noci* (Il fiore delle mille e una notte; Pier Paolo Pasolini, 1974), *Oidipus král* (Edipo re; Pier Paolo Pasolini, 1967).

PŘÍLOHA

Pasoliniho Dekameron

- P1 Ciappelletto spáchá vraždu:
jeho oběť křičí: „Já ničemu
nerozumím!“
- B1 Andreuccia z Perugie
- P2 Neapolský vypravěč a Ciappelletto
jako zloděj
- B2 První klášterní příběh vypovězený
neapolským vypravěčem
- P2 Neapolský vypravěč a Ciappelletto
jako pederast
- B3 Masetto z Lamporecchia
a druhý klášterní příběh
- B4 Peronella
- B5 Ciappelletto a messer Musciatto

Boccacciův Dekameron

- Den II, 5: Andreuccia
z Perugie, jenž přijel
do Neapole nakoupit koně,
stihnou jedné noci tři
neštěstí za sebou. Ze všech
však vyvázne a vrátí se
domů s rubínem.
- Den IX, 2: Abatyše ve spěchu
a potmě vstane, aby přistihla jednu
řeholnici s milencem na lůžku – jak jí
bylo žalováno. A ježto sama meškala
s knězem, zahalí si hlavu do jeho kalhot,
domnívajíc se, že si ji zahalila závojem.
Obviněná si toho všimne a upozorní ji
na to; je jí odpuštěno a může pobýt
s milencem po libosti.
- Den III, 1: Masetto z Lamporecchia
se staví němým a stane se zahradníkem
v jednom ženském klášteře, kde se
jedna řeholnice přes druhou snaží,
aby s ním ležela.
- Den VII, 2: Peronella ukryje před chotěm,
vracejícím se domů, svého milence
do sudu, který její manžel právě prodal,
a choti namluví, že už jej prodala komusi,
kdo vlezl dovnitř, aby se přesvědčil,
zda je v pořádku. Když mladík vyleze
ze sudu, dá jej manželem vyčistit a pak si
jej dopraví domů.
- Den I. 1: Ser Ciappelletto oklame
falešnou zpovědí zbožného mnicha

a zemře; ačkoli to byl za svého života nejhanebnější člověk, nabude po smrti pověsti světce a je nazýván svatým Ciappellettem.

P3 Pasoliniho hold Bruegelovi:
Bitva masopustu s půstem
Triumf smrti

B5 Ciappellettova zpověď, smrt
a svatořečení

Část II

B6 Pasolini, severský umělec
není rozpoznatelný jako
„Giottův nejlepší žák“

Den VI, 5: Pan Forese da Rabatta
a mistr Giotto, malíř, vracejí se z Mugella
a vzájemně se posmívají svému
nepěknému zjevu.

P4 Umělec přijíždí do Neapole
a nástěnná malba (freska) je
představena jako kolektivní
úsilí; pohled na Kateřininu
rodinu na trhu; malba Sv. Kláry

B7 Riccardo a Caterina

Den V, 4: Messer Lizio da Valbona
přistihne Ricciarda Manardiho se
svou dcerou, kterou si pak Riccardo
vezme za manželku a žije s jejím otcem
v dobré shodě.

P5 Umělec pije velice rychle
s frátery a vrací se ke své práci

B8 Isabetta, odnětí Lorenzovy
hlavy, bazalkový květináč

Den IV, 5: Bratři zabijí Isabettě
jejího milence, který se jí objeví ve snu
a ukáže, kde je zahrabán. Ona tajně
vyhrabe jeho hlavu a dá si ji
do bazalkového květináče. Protože však
nad ní neustále pláče, bratři jí bazalku
vezmou, ona pak brzy nato zemře žalem.

P6 Umělec vidí Dona Gianniho
a kmotra Pietra na tržišti

Marie Mravcová: Pasoliniovské přisvojení Dekameronu

Den IX. 10: Velebníček Gianni se na naléhání kmotra Pietra pokusí začarovat jeho ženu v kobylu; když dojde k přidělávání ohonu, kmotr Pietro řekne, že ohon nechce, a tím celé kouzlo pokazí.

B9 Don Gianni v domě kmotra Pietra
a Gemmaty

P7 Svatba Zita Carapresa
(„Všichni paroháči“)

B9 Don Gianni nasazuje ohon Gemmatë

P8 Umělec maluje, zatímco
jeho pomocníci pískají

B10 Meuccio a Tingoccio;
problém nehrěšného sexu;
smrt Tingocciova

Den VII, 10: Dva Sieňané milují jednu paní, s níž je jeden z nich skmotřen; když pak kmotr zemře, přijde za svým druhem, jak si slíbili, a vypravuje, jak to chodí na onom světě.

P9 Pasoliniho hold Giottovu
Poslednímu soudu v umělcově
vizi, kde Madonna nahrazuje
Krista.

B10 Tingoccio se vrací ze zászvětí,
aby sdělil Meucciovi: „To (sex)
není hřích!“

P10 Malba je hotova a následují oslavy; Pasolini, postava umělce se ptá: „Proč umělecká díla vytvářet, když je tak příjemné pouze o nich snít?“

SUMMARY

PASOLINI'S ADOPTION OF THE DECAMERON

Marie Mravcová

The *Decameron* by Piero Paolo Pasolini is understood as a chapter of a more extensive dialogue conducted by the director with past epochs over the centuries via a creative and highly distinctive event. The *Decameron* undoubtedly presents timeless artistic values while its significance is not associated merely with the director's work as a whole nor the development of film stylistics. It presents a classical value which, whenever we return to it, endows us with ever intensive aesthetic experiences, newly discovered meanings, ideas and so on. It also leads us to a new, perhaps more intensive understanding of the literary sources which it thus serves without being passively controlled by them.

The director's wholly subjective and ideologically motivated aims are indicated by a study of the way in which he treated the general situation of Boccaccio's tales and which texts he chose to use. It also shows certain more detailed changes concerning the image of the characters and the tales' construction of the motifs. The whole adaptation trend, which we could sum up as some kind of plebeian travesty, is also seen in the concept of the language used – in the culturally linguistic „denial“ of the classical work. As is universally known, the author of *The Decameron* entrusted the narrative role to ten characters (seven young women and three young men) who, for ten days, tell ten stories on a given theme. The elimination of the general framework of the situation itself – i.e. the situation in which the narrators encounter the narrative environments, namely situations in which they narrate, listen and comment on what has been narrated – could be interpreted very simply as the director's suppression of the literary qualities in favour of a pictorial narration, as liberation from literary convention. Instead he relies (highly typical for Pasolini) on the eloquence of the visual imaginative symbol („im-symbol“). One also cannot overlook the fact that the denial of the original narrators is linked with the general application of some kind of polemic and class point of view since the Renaissance author chose his representatives from his own social stratum – town patricians and aristocrats, the world of the social elite with a sense of refinement in their dress, conduct, speech, table manners and so on. By waving aside the Boccaccio framework (and replacing it with his own variant) together with the narrators, Pasolini seems not only to have rejected a certain literary tradition – namely a colloquial narrative situation – but also the sphere of the cultivated elites themselves and the Renaissance idyll of the castle, the environment of the palaces and parks which create the coulisse for courteous epicurism. This is also praised by the narrator who is, in turn, identifiable with the real author. In Pasolini's *Decameron* we may also trace how, for the director, the literary source becomes a mediator in his attempt to maintain contact with the folk element (past and present) which nurtures original natural states within itself – the natural character of the elemental, naivety, vice, paganism... and criminal instinct.

Translated by Karolina Vočadlo