

Otázka rasy objektivem režisérů fašistické propagandy



Monika Červenková

Univerzita Karlova

THE QUESTION OF RACE THROUGH THE LENS OF THE DIRECTORS OF FASCIST PROPAGANDA

This article deals with movies made during the fascist era which are treating the topic of colonial expansion. I tried to analyse these films to find out if they were primarily racist and what message the fascist directors wanted to give to the public. I discovered that the films were mostly meant to justify the Italian intervention rather than to denigrate the African natives. In the movies the key scope was to show the Italians in the best light and depict them as a highly developed nation, which is able and willing to civilize the underdeveloped Africa. Through the analysis of these films we can take a look into the complex core of the fascist ideology.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Fašismus — kinematografie — kolonialismus — rasismus — fašistická propaganda
Fascism — Cinema — Colonialism — Racism — Fascist Propaganda

Fašistický režim ve svých projevech vykazuje řadu paradoxů, a to jak v rovině ideologické, tak v rovině politické praxe. Jedním z hlavních je pnutí mezi reakcionářstvím na straně jedné a fascinací modernitou na straně druhé.¹ Zpočátku byli fašisté uchvázeni agrárním světem a jeho zidealizovanou podobou, zároveň ale masově investovali do nejmodernějších technologií. Na základě futuristických ideálů (futuristé byli podstatným inspiračním zdrojem fašistické ideologie)² hleděli kupředu s cílem tvořit vše znovu od začátku, současně však svůj patriotismus živili obrazy historických událostí, především z doby antiky. Rozporný byl fašismus i v otázce rasy. Italský nacionalismus nebyl *zpočátku* apriorně rasistický.³ V řadách fašistů se běžně vyskytovali Židé. Po přijetí rasových zákonů v roce 1938, které byly inspirovány německým příkladem, však přijali fašisté, i když nejednohlasně, antisemitismus za svůj a po pádu režimu a po okupaci severní a střední Itálie německou armádou nebyli Židé nástupu do transportu ušetřeni, ani pokud to byli pravověrní fašisté.

Zde se zaměřím na způsob, jakým byla otázka rasy reflektována ve filmech pojednávajících o koloniální expanzi, které vznikly v období 1936–1942, tedy v období, v němž

1 Griffin 2015.

2 Payne 1980, s. 44.

3 Tamtéž, s. 53; Curtis, 1979, s. 99.



výše zmíněné změny v přístupu k rasové otázce probíhaly. Korpus těchto filmů je značně omezený,⁴ některé navíc nejsou dostupné veřejnosti; přesto si myslím, že i zkoumaný vzorek může dnešnímu divákovi pomoci lépe pochopit fašistický přístup k rasové otázce.

Itálie se spolu s ostatními evropskými státy zúčastnila tzv. „Závodu o Afriku“, který probíhal v letech 1881 až 1914. G. Procacci se o italském kolonialismu vyjadřuje následovně: „Dá se skutečně říci, že to byl kolonialismus pro vnitřní potřebu, nástroj vnitřní politiky, jenž měl Italy přesvědčit, že také jejich země je velmocí, a měl tak dodat státu aureolu vážnosti, které se mu jinak nedostávalo.“⁵ V roce 1882 začala Itálie poprvé okupovat části území Eritrey, poté v roce 1890 obsadila Somálsko. Po prvotních úspěších však v roce 1896, v průběhu první italsko-etioipské války, italské vojsko utrhlo drtivou porážku a země následně trpěla tzv. adujským komplexem (Complesso di Adua), který měl i politické následky.⁶ Sen o africké kolonii se na chvíli rozplynul, s nástupem fašismu však Itálie díky Mussoliniho vidině nové italské říše opět začala stále mocněji toužit po tom, aby se v koloniální expanzi vyrovnala ostatním evropským státům. Porážku u Aduy si Itálie nakonec kompenzovala o čtyřicet let později, v druhé italsko-etioipské válce, kdy dobyla Etiopii a vyhlásila Italskou východní Afriku (Africa Orientale Italiana). Do Italské východní Afriky spadala nejen etiopská říše, ale byla k ní připojena i území Somálska a Eritrey, která již spadala pod italský vliv. V té době již mezi italské kolonie patřila také Libye.⁷

Italská koloniální éra byla v beletrii a ve filmu hojně reflektována. Vzhledem k tomu, že studiu fikčních filmů s koloniální tematikou nebylo prozatím věnováno příliš mnoho pozornosti,⁸ rozhodla jsem se na toto téma nazírat právě jejich prismaticem. Pro lepší pochopení těchto filmů vznikajících za doby fašismu musíme ovšem nejprve proniknout do dobového kontextu. Od počátku třicátých let začíná fašistická vláda věnovat kinematografii stále větší pozornost, s cílem vyrovnat se ostatním evropským státům.⁹ Režim si uvědomoval, že toto nové médium může perfektně sloužit jako propagandistický prostředek, hlavně z toho důvodu, že má potenciál promlouvat k masám. Mussolini sám se nechal slyšet, že kino má oproti knihám velkou výhodu — promlouvá totiž k člověku skrze oči.¹⁰ Již v roce 1924, tedy dva roky po nástupu fašismu k moci, založil Mussolini Istituto LUCE — filmový ústav, který se zaměřoval především na divulgaci fašistických ideálů prostřednictvím filmových týdeníků. Na budově tohoto institutu se

4 Jsou to filmy: *Bílá eskadrona* (Lo squadrone bianco, 1936, režie A. Genina), *Pod jižním křížem* (Sotto la croce del sud, 1938, režie G. Brignone), *Hrdinný letec* (Luciano Serra pilota, 1938, režie G. Alessandrini), *Pád Kartága* (Scipione l'africano, 1938, režie C. Gallone), *Abuna Messias* (1939, režie G. Alessandrini), *Giarabub* (Giarabub, 1942, režie G. Alessandrini), *Bengháží* (Bengasi, 1942, režie A. Genina)

5 Procacci 2007, s. 288.

6 Zpráva o zdrcující porážce způsobila zhroucení Crispiho vlády, dočasné upuštění od koloniálních ambicí (až do roku 1911) a posílení antiimperialistické a antimilitaristické opozice (<http://dailystorm.it/2014/03/03/1-marzo-1896-adua-la-battaglia-che-cambio-la-storia-ditalia/>).

7 Italové se na určitých územích Libye vyskytovali již od roku 1911 po výhře italsko-turecké války, oficiální kolonii se však Libye stala až v roce 1934 na základě dekretu, který spojoval všechna již dobytá teritoria.

8 Coletti 2004.

9 Brunetta 2009, s. 68.

10 Tamtéž, s. 68.



skvěl velký nápis „La cinematografia è l'arma più forte“, tedy „Kinematografie je nejmocnější zbraň“. V roce 1930 byly díky úsilí podnikatele Stefana Pittalugy obnoveny římské ateliéry Cines, které vyprodukovaly 10 z 12 italských filmů následujícího roku.¹¹ V roce 1935 ale záhadně shořely a uvolnily místo ambicióznímu projektu výstavby ateliérů Cinecittà, jež ve své době představovaly nejmodernější a nejlépe vybavené filmové studio v Evropě.¹² O dva roky později fašisté do tohoto studia investovali více než Američané do Hollywoodu.¹³ Filmová produkce masově rostla. Ve filmovém průmyslu samozřejmě hrála velkou roli fašistická cenzura, ta však podrobovala detailním kontrolám především filmové týdeníky a dokumenty, fikční filmy jí nebyly do takové míry zasaženy. Italští diváci mohli do kin běžně chodit na zahraniční filmy (a podle dobových průzkumů je navíc i preferovali, v roce 1938 bylo 73 % ze všech prodaných lístků do kin zakoupeno na projekci amerických filmů),¹⁴ pro režim to ovšem do té doby byla více než cokoli jiného otázka financí — italský filmový průmysl by se sám neuživil, a tak byl import zahraničních filmů viděn jako schůdnější řešení. V roce 1938 byl přijat zákon zvaný „legge Alfieri“, který mimo jiné povoloval nákup, import a distribuci filmů pouze národnímu institutu ENIC,¹⁵ což způsobilo, že valná většina zahraničních filmů byla zablokována na hranicích. Od roku 1932 byla vyhlašována na filmovém festivalu Mostra nazionale d'arte cinematografica v Benátkách filmová cena Coppa Mussolini, která oceňovala nejlepší italský a nejlepší zahraniční film. Za zmínku stojí, že tuto cenu získalo celkem pět z námi analyzovaných filmů: *Bílá eskadrona* (Lo squadrone bianco), *Pád Kartága* (Scipione l'africano), *Hrdinný letec* (Luciano Serra pilota), *Abuna Messias* a *Bengházi* (Bengasi). Objektivita těchto cen byla později zpochybněna vzhledem k tomu, že cenu za zahraniční film získávalo od roku 1940 vždy jen nacistické Německo.

Mnoho filmových kritiků snímky z této éry prvoplánově odsoudilo kvůli jejich politické zaujatosti, a to přesto, že umělecká hodnota některých z nich je nepopíratelná. Z dnešního pohledu je jejich hlavní výpovědní hodnotou způsob, jakým fašisté interpretovali vlastní historické události. Přestože tyto filmy nebyly zamýšleny jako hlavní nástroj propagandy, jsou v nich zcela zřetelné prvky fašistických ideálů. Můžeme si klást otázku, proč tomu tak je (vzhledem k nedokonalé cenzuře), ale prostou odpověď nabízí Steven Ricci — filmy jsou fašistické, protože zkrátka vznikly za fašismu, a proto by za to neměly být zavrhovány.¹⁶

MOHL BÝT NOVÝ FAŠISTICKÝ ČLOVĚK I ŽENA?

Ve fašistických filmech obecně můžeme sledovat několik návratných témat. Fašismus se snažil vytvořit „nového člověka“¹⁷, jenž měl splňovat představy fašistických

11 Tamtéž, s. 68.

12 Tamtéž, s. 72.

13 Tamtéž, s. 69.

14 Tamtéž, s. 71.

15 ENIC = Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche (Národní institut pro kinematografický průmysl), založený v roce 1935.

16 Ricci 2008, s. 1.

17 Více o koncepci tzv. „uomo nuovo“ viz. Griffin, s. 52.



ideologů. Ve filmech je tento „nový člověk“ často zobrazován. Například ve snímku *Hrdinný letec* (1938) můžeme opětovaně vidět prvky virility a hrdinství — hlavní hrdina je muž oddaný vlasti, rodině a nebojí se za své ideály padnout ve válce. V tomto filmu je mimo jiné zobrazován rovněž typický silný vztah otce se synem. V některých scénách, například když se Luciano Serra setkává v nemocnici se synem a políbí ho na ústa, zachází toto pouto až do téměř erotické roviny. Pro tyto filmy jsou charakteristická také mužská přátelství na život a na smrt — velmi často jsou tyto vztahy navázány či utuženy ve válce — je to zásadní motiv ve filmu *Bílá eskadrona* či *Giarabub*. Vyzdvihování mužských předností je pak přímo úměrné kategorické marginalizaci ženských postav. Ženy v námi traktovaných filmech často téměř nefigurují, představují nedůležité postavy, a když už jsou přítomny, jsou zobrazovány jako bytosti morálně slabší.¹⁸ To můžeme velmi zřetelně vidět ve filmu *Pod jižním křížem* (1938), kde Dolores využívá k vlastnímu prospěchu mladého inženýra, který se do ní zamiluje. Výmluvná je citace z filmu *Giarabub*, kdy si vojenský velitel nechá zavolat jedinou ženu přítomnou v opevnění, aby jí sdělil: „Nechal jsem si vás zavolat, abych vám řekl, že si nepřēju, abyste zde zůstávala. Já tu ženy nechci. Ženy jsem vždy obdivoval a respektoval, ale je také pravda, že člověka neustále otravují.“ Pohrdání ženou bylo ovšem postupem času přehodnoceno. Fašisté si po přijetí rasových zákonů uvědomili, že nemohou kolonizovat Afriku bez italských žen. Pokud budou proti tomu, aby italské ženy pobývaly na africkém území, tak se jim buď nepodaří kolonizované území osídlit, nebo při tom nutně dojde k — nyní už zakázanému a nepřijatelnému — míšení ras.¹⁹ Ve filmu *Benghází* již proto můžeme vidět v rámci několika příběhů v klíčových rolích trpící ženy, kterým válka mrzáčí či bere manžely a syny. Úvodní titulky dokonce hlásají, že je tento snímek věnován ženám.²⁰

VÁLKA JE I NADÁLE OČISTOU SVĚTA?

Dalším velkým tématem je glorifikace války,²¹ což byl koncept anticipovaný již futuristy²² — prostřednictvím zobrazování zidealizovaných válečných hrdinů, kteří pobíjejí nepřátele Itálie²³ (ať už jsou to nepřátelé historičtí: Kartágo, nebo současní, po-

18 Podobný postoj k ženě již vyjádřili futuristé ve svém manifestu: „Chceme oslavovat válku — jedinou hygienu světa — militarismus, patriotismus, rozbíječské činy anarchistů, krásné myšlenky, pro které se umírá, a pohrdání ženou.“ Marinetti, Filippo T. *Manifesto del futurismo*, 1909, s. 5.

19 Přednáška „Fascistizzazione del cinema italiano“ Alice Flemrové pronesená dne 3. 11. 2017 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

20 Film je uveden těmito slovy: „Toto drama italských obyvatel města Benghází kyrenaické náhorní plošiny Gebel je věnováno ženám, jež ve válce podstupují nejtěžší oběti s pomocí víry, v naprosté tichosti. Historická fakta tohoto filmu jsou striktně dokumentární, zobrazené lidské osudy jsou inspirovány skutečnými epizodami reálného života.“

21 Payne 1980, s. 7.

22 Viz uvedený citát z futuristického manifestu. Marinetti, Filippo T.: *Manifesto del futurismo*, 1909, s. 5

23 S glorifikací války úzce souviselo očerňování nepřátel. Film *Benghází* například ukazuje Brity jako vandaly, kteří vše ničí, ubližují zvířatům a jsou neustále pod vlivem alkoholu.



litičtí: Anglie, Francie či zlotřilé domorodé kmeny na afrických územích), je válka zobrazována jako cosi spásného. Např. ve filmu *Bílá eskadrona* (1936) uteče mladý muž od problémů s láskou do Libye, kde se z emočně labilního mladíka postupně stává muž sloužící vlasti, s pevně danými zásadami a prioritami. Tento snímek můžeme považovat za fašistický *Bildungsfilm*. Když se k němu na konci filmu jeho vytoužená žena chce vrátit, on odmítá. Už se zbavil své slabosti, tedy emoční závislosti na ženě. Žena se zde rovná zlu, válka spásu. V již zmíněném filmu *Hrdinný letec* dokonce hlavní hrdina s přesvědčením pronese větu: „Válka už zachránila spoustu lidí, zachránila i mě.“

Jak už bylo řečeno, fašismus se rád vracel k velké a slavné minulosti, a to nejen italské, ale i římské. Fašisté se cítili být přímými potomky slávy Římské říše. Z toho důvodu investovali obrovské množství peněz do filmu *Pád Kartága*, v jehož zobrazení války mezi Římany a Kartáginci můžeme vidět analogii k expanzivním choutkám fašistické Itálie. Ve filmu ovšem fašisté nehleděli na dobový kontext a vyobrazili Římany jakožto národ, jenž si je vědom své „čisté“ rasy, čímž se z nich snažili zcela anachronicky udělat rasisty. Proč byly pro ně tyto filmy tak důležité? Poté co fašisté ve filmu zobrazili Římany v tomto světle, mohli argumentovat, že expanzivní politikou vlastně jen navazují na slavnou tradici svých předků. Kromě toho v roce 1931 stále ještě 25 % Italů mluvilo pouze svým dialektem, nikoli itaštinou.²⁴ Italové se necítili jako Italové, ale jako Benátčané, Kalábrijci, Sicilané atd. Pomocí strhujícího příběhu o vojevůdci Scipionovi Africkém se fašisté snažili v Italech uměle vyvolat pocit souznělosti, ukázat jim, jak všichni pod záštitou jednoho impéria bojovali bok po boku a jak díky této jednotě slavili úspěchy.

KOLONIÁLNÍ VÝBOJE FAŠISMU A RASOVÁ OTÁZKA

Konečně se dostáváme ke klíčovému tématu. Pokud bychom v námi zkoumaných filmech hledali prvoplánově rasistické prvky, byli bychom (až na malé procento výjimek) neúspěšní, a to platí jak pro filmy před rokem 1938, tedy rokem, kdy Itálie přijala rasové zákony, tak později. V těchto filmech můžeme naopak vidět, jak Italové a domorodci společně bojují proti nepřátelským kmenům, jak spolu bezproblémově komunikují (i když jsou domorodci většinou ve výrazně podřadných pozicích), jak spolu navazují přátelství a navzájem si pomáhají. Toto zobrazení mírumilovného soužití obou „národů“, či obou ras, lze zcela jistě interpretovat jako snaha fašistů o ospravedlnění intervence. Lze předpokládat, že běžný italský občan by nerad viděl krvavé střety a ztráty na životech jen kvůli touze po nabytí nové půdy. Šlo tedy o to ukázat vojáky jako nezbytnou pomoc, jako prostředek, který má zaostalou Afriku zcivilizovat. V některých filmech je italská intervence dokonce ukazována jako určitý typ charity. Nejzjevněji se to projevuje ve filmu *Abuna Messias*. Film, jehož děj se odehrává v 1. italsko-etioopské válce, vznikl v roce 1935, tedy v roce, kdy probíhala 2. italsko-etioopská válka. Tato válka si samozřejmě vyžádala spoustu obětí (v řádu tisíců pro Italy, v řádech desetitisíců pro Etiopany). Fašisté tedy zřejmě pocítili potřebu ukázat její světlé stránky prostřednictvím zidealizovaného odkazu na konflikt předešlý. Velmi vřelé vztahy mezi Italy a domorodci jsou zde zobrazovány již od samého

24 Ben-Ghiat 1997, s. 439.



počátku. Guglielmo Massaia, domorodci zvaný Abuna Messias (kardinál Messias), je italský katolický arcibiskup, který přichází do Etiopie na misi. Po cestě narazí na otrokáře, od něhož odkoupí otroka, který již padá únavou. Přestože ho přesvědčuje, že mu nemusí sloužit, i když za něho zaplatil, mladý Etiopan se ho rozhodne následovat. Guglielmo souhlasí pod podmínkou, že se bude řídit katolickými morálními zásadami. Když se pak Guglielmo následně setkává se svým přítelem Menelikem II., místním etiopským panovníkem, sledujeme klíčovou scénu, jež demonstruje ducha celého filmu: Menelik dává najíst chudým. Když nechá otevřít dveře, domorodci vtrhnou do místnosti, klopýtají přes sebe, perou se o připravené jídlo a začnou ho nevybíravým způsobem konzumovat. Menelik se otočí na arcibiskupa a praví: „Vidíš? Bez pomoci vaší civilizované země z nich nikdy nebudu schopni udělat opravdové muže.“ Král následně diskutuje s arcibiskupem a žádá ho, aby se přimluvil u své vlády a přiměl ji k intervenci. Když Guglielmo rozmlouvá s Além, se ženou, která by se za Menelika ráda provdala, ptá se jí, zda císaře doopravdy miluje. Além mu připomene, že „tady nejsme v Evropě“, což je zjevná snaha přesvědčit diváky, že se na Afriku nemohou dívat očima Evropana, že tam panují jiné podmínky, jiná morálka, jiné hodnoty. Proti Guglielmovi po celou dobu stojí zarputilý nepřítel, hlava koptské církve Abuna Atanasio. Ten se spolčí s císařem Negusem a společně se snaží italského misionáře vyhostit ze země. Guglielmo mezitím v Etiopii koná dobro, léčí nemocné, vyrobí dokonce primitivní vakcínu proti neštovicím, a Atanasio to využívá proti němu: „Guglielmo uzdravuje nemoci, které my označili za nevyléčitelné, je proti otroctví, které my považujeme za nezbytné“ a dovolává se tak hodnot a tradicí vlastní církve. Spor kvůli Guglielmovi se vyhrotí a hrozí válka. Ten se snaží všechny přivést k rozumu, jde dokonce za Negusem. Když Negus argumentuje církví, Guglielmo mu připomíná, že víra je jen jedna, a to ta, kterou přivezli z Říma před 15 stoletími, ne toto kacířství. Negus válku vyhraje, ale k poražené straně je velmi blahosklonný. Všichni se shodnou na tom, že Guglielmo musí opustit Etiopii navzdory tomu, že mu přisuzují mnohé zásluhy. Film tedy nejen ospravedlňuje intervenci, ale téměř zbožšťuje hlavního hrdinu, který alegoricky zastupuje všechny Italy, kteří mají v budoucnu vstoupit na africkou půdu. Guglielmo koná dobro, a to přesto, že ho mnozí neocení, riskuje zdravím, aby zachránil nemocné, i svůj život kvůli pevným morálním zásadám; jedná vždy čestně, přímočaře a altruisticky. Tradiční „mužnost“ fašistických hlavních hrdinů je zde nahrazena duševní čistotou a dobrými úmysly.

Oslavu intervence nebo v tomto případě spíše působení italské vlády na cizích územích sledujeme i ve filmu *Bengházi*. Přestože je v tomto snímku hlavním tématem vztah mezi Italy a Brity, a nikoli mezi Italy a domorodci, ve scéně, kdy se Italové radí s místními vládci, můžeme následně slyšet, jak Libyjec Italům ve jménu celé Libye děkuje za zcivilizování jejich země a za všechno dobro, které zde vykonali. Jasnou morální převahu mají Italové i v již zmíněném filmu *Pod jižním křížem*, který je inspirován raným fašistickým ideálem o africké panenské půdě, jež má být obdělávána. Touto prací je pověřen mladý inženýr Paolo spolu starším kolegou Marcem, který má při náboru pracovní síly motivační řeč. Slibuje domorodcům, že již nebudou zneužíváni černošskými otrokáři a že se jim bude za jejich tvrdou práci dostávat náležitých odměn. Diváci mají tedy být přesvědčeni o tom, že kromě civilizace a kultury přivezou Italové do východní Afriky i lidská práva a lepší pracovní podmínky. Když poté jeden otrokář bije domorodce, příběhne Marco a přikazuje mu, ať s tím přestane.

Otrokář mu oponuje: „Vždyť [otroci] všechno rozbíjejí, nechtějí pracovat, chtělo by to víc než bič!“ Když Marco naléhá, ptá se ho: „Vy si myslíte, že to je snadné, donutit je, aby vás poslouchali? Na ty slova nefungují!“ Marco má ale jasno: „Ale funguje příklad a přesvědčování.“ Záměr je opět jasný, pokud se moc nad otrokáři dostane do rukou Italům, podmínky pro domorodce se zlepší, protože vědí, jak s nimi jednat, navíc bez používání násilí.

Jak jsem již antcipovala na začátku, domnívám se, že tyto filmy mohou dnešnímu divákovi pomoci nahlédnout do složitého nitra italského fašismu. Pohledem na omezený výsek italské kinematografické produkce jsem se pokusila poukázat na meze tehdejší cenzury a na fakt, že se Mussolinimu i přes veškerou snahu nepodařilo vybudovat všeprostopující totalitarismus. Tento poznatek ovšem za žádných okolností nemá za úkol zpochybňovat obecnou represivnost italského režimu, má pouze upozornit na nedůslednost fašistů v některých sférách vlivu. Sledované filmy zrcadlí charakter špatně definovatelné italské ideologie, jejímž pilířem byl nacionalismus. Ten byl však od nástupu režimu až do roku 1938 prost explicitního rasismu a antisemitismu, Mussolini měl dokonce židovského přítele a židovskou milenkou (spisovatelku a literární kritičku Margheritu Sarfatti). S přijetím rasových zákonů se situace v Itálii mění — Italové se stále více nechávají ovlivňovat německou politikou; v roce 1943 padá režim a je zřízen loutkový stát Republika Salò (neboli Italská sociální republika), jež je Německem prakticky okupována. Jak bylo již řečeno v úvodu, od tohoto okamžiku jsou do koncentračních táborů odváděni Židé, byť věrní a přesvědčení fašisté. Rasistické a antisemitské hlasy ovšem nezmasověly a na filmová plátna se nedostaly. Ve mnou analyzovaných filmech nenalezneme nenávislný či agresivní rasismus; Italové se ve snímcích prezentují jako rasa nadřazená, která ovšem nechce ostatní rasy tyranizovat — jsou to dobrotiví spasitelé, kteří mohou ostatním pomoci k civilizovanějšímu, kvalitnějšímu a kulturnějšímu životu.

LITERATURA

- Ben-Ghiat, Ruth. „Language and the construction of national identity in fascist Italy“. *The European Legacy*, 1997, roč. 2, č. 3. s. 438–443.
- Billi, Francesco. *Nel 1940, '41 e '42 la Mostra del cinema è un'altra cosa*. [online]. [cit. 2017-25-11]. Dostupné z: <http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=mostravenezia2>
- Brunetta, Gian Piero. *The history of Italian Cinema: a Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton : Princeton University Press, 2009.
- Coletti, Maria. „Il sogno imperiale“. *La Valle dell'Eden*, 2004, roč. VI, č. 12–13.
- Crespi, Angelo. *Margherita Sarfatti, la «brutta» che sedusse l'Italia del Duce*. [online]. [cit. 2017-25-11]. Dostupné z: <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/margherita-sarfatti-brutta-che-sedusse-litalia-duce-1210063.html>
- Griffin, Roger. *Modernismus a fašismus. Pocit začátku za Mussoliniho a Hitlera*. Přel. Eva Hajdinová. Praha : Karolinum, 2015.
- Marcuzzi, Stefano. *1 marzo 1896: Adua, la battaglia che cambiò la storia d'Italia*. [online]. [cit. 2017-25-11]. Dostupné z: <http://dailystorm.it/2014/03/03/1-marzo-1896-adua-la-battaglia-che-cambio-la-storia-ditalia/>
- Marinetti, Filippo T.: *Manifesto del futurismo*, 1909.
- Payne, Stanley G. *Fascism: Comparison and Definition*. Madison : University of Wisconsin Press, 1980.





Procacci, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Přel. Drahoslava Janderová, Bohumír Klípa, Kateřina Vinšová. Praha : NLN — Nakladatelství Lidové Noviny, 2007.

Ricci, Steven. *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922–1943*. Berkeley : University of California Press, 2008.

FILMY

Abuna Messias (1939, G. Alessandrini)

Benghází (Bengasi, 1942, A. Genina)

Bílá eskadrona (Lo squadrone bianco, 1936, A. Genina)

Giarabub (Giarabub, 1942, G. Alessandrini)

Hrdinný letec (Luciano Serra pilota, 1938, G. Alessandrini)

Pád Kartága (Scipione l'africano, 1938, režie C. Gallone)

Pod jižním křížem (Sotto la croce del sud, 1938, režie G. Brignone)

Monika Červenková (* 1992) vystudovala italianistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde nyní pokračuje v doktorském studiu a vede semináře. Od roku 2016 do roku 2017 vyučovala italský jazyk na Dopravní fakultě ČVUT v Praze. Od roku 2014 spolupracuje s Filozofickou fakultou na projektu paralelního lingvistického korpusu.
E-mail: monikacervenkova92@gmail.com