

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Románské literatury

Disertační práce

Mgr. Monika Štefková

Problematika uměleckého překladu dialektu a kulturního převodu

prismatem českých překladů neapolské dramatiky 20. století

Problems of Dialect Translation and Cultural Transfer

demonstrated on the Czech translations of the 20th century

Neapolitan dramatics

Školitelka: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

2021

Poděkování

Děkuji PhDr. Mgr. Alici Flemrové, PhD. za čas, který mi při zpracování této disertační práce věnovala, za její odborné rady i za její neustávající trpělivost a ochotu.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 04. 07. 2021

Mgr. Monika Štefková, v. r.

Abstrakt

Tato disertační práce se věnuje neapolské dramatice 20. století; je rozdělena do dvou hlavních částí. První část představuje dílo tří významných neapolských dramatiků: Eduarda De Filippa, Annibaleho Ruccella a Enza Moscata. Zasazuje jejich tvorbu do společenskohistorického kontextu a nahlíží ji z hlediska těch nejdůležitějších životopisných dat. Dále se zaměřuje na tvorbu uměleckého proudu zvaného Nová neapolská dramatika, do něhož bývají řazeni oba mladší dramatikové, a zkoumá, v jakém smyslu a jestli vůbec navazovala mladší generace na bohaté dílo Eduarda De Filippa a pomyslně také na tradici neapolského divadla. Druhá část práce čerpá z poznatků získaných literárněhistorickým bádáním v části první a využívá je k úvaze nad optimálním převodem analyzovaných her do češtiny. Úvodem se krátce věnuje odvěkým teoretickým otázkám překladu a představuje dvě hlavní překladatelské strategie, a to překlad konformní a překlad adaptační. Po vytyčení problematických rysů traktovaných děl z překladatelského pohledu se text s ohledem na tyto skutečnosti zamýšlí nad tím, jak je co nejdříve převést do češtiny a jak docílit toho, aby byl zdárně proveden kulturní transfer. Práce se ve značné míře zabývá otázkou jazyka, jelikož velké procento zkoumaných her je vícejazyčné a (především) kombinace neapolštiny a italštiny v nich funguje nejen na rovině geografické, ale také sociální, a navrhuje konkrétní řešení pro překladatele do češtiny. Zabývá se mimo jiné i problematickou otázkou mísení jazykových rejstříků a opět nabízí řešení prostřednictvím konkrétních jazykových útvarů vhodných pro převod. V poslední části se práce zabývá analýzou již existujících českých překladů, konkrétně jsou to hry *Starosta čtvrti Sanita* v překladu Jana Makaria, *Sobota, neděle a pondělí* a *Vánoce u Cupiellů* v překladu Zdeňka Digrina, *Ferdinando* v překladu Anny Kareninové a *Pět růží pro Jennifer*, *Pièce noire* a *Přímořský bordel s městem* v překladu Terezy Sieglové. Výsledky analýzy, která se zaměřuje především na volbu překladatelské strategie, její blízkost k řešením navrhovaným touto prací,

užití jazykových prostředků a na míru úspěšnosti kulturního transferu, jsou shrnuty v závěru práce.

Abstract

This thesis deals with the 20th century Neapolitan dramatics; it is divided into two thematic subjects. Firstly, the text tries to describe the life and work of three important Neapolitan playwrights, Eduardo De Filippo, Annibale Ruccello and Enzo Moscato. Apart from highlighting the most significant biographical events and sociohistorical circumstances that influenced not only the work of the individual playwrights but also the artistic creation of the movement called the New Neapolitan dramatics, to which both younger playwrights belong, the text thematises the question if the younger generation continued the rich work of Eduardo De Filippo and the traditional Neapolitan dramatics and if so, how. The second part makes use of the findings gained from the literary-historical research done in the first part to reflect upon the optimal translation of the analysed plays into Czech. Initially, the text briefly ponders upon the age-long theoretical translation issues and then introduces the two main translational strategies, namely the conformist (*konformní*) and the adaptation one (*adaptační*). Having marked out the problematic features of the analysed plays from the translation theory point of view, the text subsequently discusses the question of how to translate them into Czech as faithfully as possible and how to achieve successful cultural transfer. The thesis deals with the language to a great extent as for many treated plays are multilingual, and the present combination made up mostly of Neapolitan and Italian play role not only on the geographical level but also on the social one, and proposes a specific solution for the translators into Czech. Furthermore, it focuses on another problematic issue – the mixed language registers – and again offers a solution via suitable language structures. In the last part, the thesis analyses the already existent Czech translation of the treated texts, namely *Starosta čtvrti Sanita* translated by Jan Makarius, *Sobota, neděle a pondělí* and *Vánoce u Cupiellů* translated by Zdeněk Digrin, *Ferdinand* translated by Anna Kareninová and *Pět růží pro Jennifer*, *Pièce noire* and *Přímořský*

bordel s městem translated by Tereza Siegllová. The results of the analysis which was focused mainly on the translator's choice of the translational strategy, its' closeness to the solutions proposed in the present thesis, the usage of language devices and the success rate of the cultural transfer, are summarized in the conclusion.

Klíčová slova

Eduardo De Filippo, Annibale Ruccello, Enzo Moscato, neapolské drama, překlad, kulturní převod

Key words

Eduardo De Filippo, Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Neapolitan Dramatics, Translation, Cultural Transfer

Obsah

1. Úvod	10
2. Eduardo De Filippo	14
2.1 Život, historický kontext a umělecký vývoj.....	14
2.2 Poetika.....	39
2.3 Analýza vybraných děl.....	58
3. Nové neapolské drama	68
3.1 Charakteristika uměleckého proudu.....	68
3.2 Annibale Ruccello	84
3.2.1 Život, historický kontext a umělecký vývoj	84
3.2.2. Analýza vybraných děl	96
3.3 Enzo Moscato	113
3.3.1 Život, historický kontext a umělecký vývoj	113
3.3.2 Analýza vybraných her	123
4. Problémy překladu a překlady problémů	133
5. Analýza existujících českých překladů	153
6. Závěr.....	194
7. Použitá literatura.....	204
Primární literatura:	204
Sekundární literatura:	206
Internetové zdroje:	210

1. Úvod

Neapolské drama ovlivňuje divadelní scénu jak na území Itálie, tak v zahraničí už po několik staletí. Jeho důležitost i umělecká kvalita se samozřejmě průběhem času měnila, když se však zaměříme na jeho nejslavnější období, určitě nelze rozporovat, že je to velmi důležitý fenomén, jenž si zaslouží být důkladně studován z mnoha různých úhlů pohledů.

Tato práce chce zkoumat neapolské drama 20. století ze dvou pohledů: i. z pohledu literárně historického kontextu a individuálních poetik zvolených dramatiků: Eduarda De Filippa a z generace, jež po něm následovala, Annibaleho Ruccella a Enza Moscata, a ii. z pohledu analýz existujících českých překladů jejich děl. V případě Eduarda De Filippa se pokusím popsat především to, jakým směrem tento významný neapolský dramatik tradiční neapolské drama posunul, do jaké míry byl ovlivněn modernistickým velikánem Luigim Pirandellem, zda lze jeho tvorbu nějakým způsobem kategorizovat a jaké hlavní poetické zvraty můžeme v jeho tvorbě pozorovat. Budu ovšem věnovat pozornost i moralistickému rozměru Eduardových her, termínu *risata amara*, tedy hořkému smíchu, jež jeho hry v divácích často vyvolávaly, či jeho pozdějším, společensky angažovaným hrám. S ohledem na cíle druhé části práce se budu podrobně věnovat i Eduardovým jazykovým prostředkům a jejich vývoji v čase.

Dva mladší dramatici, jimiž se budu zabývat, bývají řazeni do širšího uměleckého směru nazývaného Nová neapolská dramatika. V práci přiblížím tento proud jakožto celek, popíši, kdy vlastně začal a kdo ho tvořil, a blíže se zaměřím na otázku, nakolik tato nová generace autorů navazovala na bohaté dědictví, jež po sobě zanechal Eduardo De Filippo, a do jaké míry se proti němu naopak vymezovala. Zároveň se pokusím určit, zda Novou neapolskou dramatikou zásadnějším způsobem ovlivnili i jiní autoři. Jelikož v tvorbě těchto mladých dramatiků sehrálo zásadní roli redefinování tzv. *neapolskosti*, jejíž chápání bude pro práci naprosto klíčové, pokusím se termín vymezit a krátce naznačit jeho vývoj v průběhu dějin. Následně se budu

zabývat oběma zkoumanými autory individuálně a pokusím se odpovědět na otázku, v čem se jejich poetiky liší a v jakých bodech se naopak prolínají. Budu se rovněž zabývat vlivy, jež se promítly do jejich umělecké tvorby. V případě Ruccella v tomto ohledu vyzdvihnu například jeho zájem o neapolský folklór. Opět s přihlédnutím k dalším cílům práce se budu podrobněji zabývat jeho osobitým zacházením s neapolským jazykem, jehož prostřednictvím se snažil upozornit na nebezpečný až destruktivní vliv, kterým na tento tradiční a bohatý jazyk (dle jeho názoru) působila média. U Enza Moscata přiblížím dvojakou podobu jeho děl, na jedné straně vysoce kultivovanou, a na druhé straně inspirovanou drsnými přízemnostmi života v poválečné Neapoli. Nastíním i okolnosti jeho setkání s Annibalem Ruccellem a zmíním díla či představení, na kterých spolupracovali. Dále přiblížím rozdíly mezi jeho ranou, narativnější, a pozdější, poetičtější, tvorbou. Podobně jako u ostatních dvou autorů se budu věnovat i jazykové stránce jeho děl, v nichž na rozdíl od svých dvou kolegů nepoužíval „pouze“ neapolštinu a italštinu, ale také další světové jazyky či dialekty.

Zkoumaná díla těchto tří autorů budu, jak už jsem uvedla, nahlížet také z hlediska teorie překladu a kulturního transferu. V mnoha dílech všech tří zmiňovaných autorů vedle sebe stojí, jak už bylo rovněž naznačeno, především neapolština a italština, které se navíc nezdá prolínají. Tato jazyková mnohvrstevnatost v kombinaci s častým výskytem místních reálií klade převodu do cizího cílového jazyka do cesty opravdu nelehké překážky, které přímo vyzývají k hlubšímu bádání na teoretické bázi. Proto v této fázi práce zvážím možné překladatelské přístupy a strategie, jejichž pomocí by se dala díla co možná nejvěrněji zpřístupnit českým čtenářům, ale současně také jazykové prostředky, jež by co nejlépe odpovídaly stratifikaci původního textu. Jinými slovy navrhnou takové jazykové útvary češtiny, kterými by bylo možno nahradit různé kombinace italského a neapolského jazyka, a to jak ve funkci horizontální (geografické), tak ve funkci vertikální (sociální). Zároveň budu brát v potaz rozličné povahy, a především funkce jazykových prostředků analyzovaných autorů a zvážím, zda se navrhované řešení hodí k překladu všech tří.

Po teoretickém zvážení těchto možností a navržení vlastních řešení se budu věnovat analýze již existujících českých překladů. Zkoumané překlady budu hodnotit především s ohledem na zvolené překladatelské strategie a využití jazykové prostředky; jinými slovy bude mým cílem zjistit, jak překladatelé řešili problém kulturního transferu, tj. zda exotické prvky ponechali, či adaptovali, a jak se vypořádali s jazykovou mnohvrstevnatostí originálního textu. Zároveň tyto výsledky porovnáám s mnou navrhovanými řešeními a vyhodnotím, zda a případně do jaké míry jsou v praxi využívány. Pokusím se zhodnotit klady analyzovaných překladů, případně upozorním na jejich nedostatky. Vzhledem k tomu, že překladatelé analyzovaných děl (Jan Makarius, Zdeněk Digrin, Anna Kareninová a Tereza Siegllová) patří k bezmála čtyřem různým generacím, pokusím se z výsledků (přestože se jedná o nepatrný vzorek) vyvodit dílčí závěry a určit, zda se dají z diachronního pohledu pozorovat nějaké převládající či ustupující překladatelské tendence.

Takto definovaným výzkumným problémem vstupuji na dosud málo probádané pole. Z pohledu literární vědy se velkému zájmu těší Eduardo De Filippo, ovšem sekundární literatury zabývající se tvorbou Annibaleho Ruccella a Enza Moscata existuje poměrně malé množství (a české prameny chybí úplně). V českém prostředí vznikla na toto téma diplomová práce zabývající se Rucelovým životem a tvorbou: *Šest růží Annibala Ruccella (život a tvorba)* (2004). Její autorka, Tereza Siegllová, k ní navíc pořídila i překlad jeho nejslavnější hry, jenž později analyzuji. Siegllová dále opatřila dva svoje překlady Moscatových her *Pièce noire (Kanária)* a *Přímořský bordel s městem* krátkými „Poznámkami o autorovi“, kde uvádí základní Moscatovy biografické údaje a doplňuje je velmi stručným doslovem pro danou hru. Kdybychom se ovšem snažili vypátrat práce, které se třem zmiňovaným autorům či obecně literatuře, v níž se ve větší či menší míře vyskytuje neapolština, věnují z pohledu kulturního převodu, našli bychom jich opravdu poskrovnu. V českém kontextu se této problematice věnuje

Alice Flemrová,¹ která se ovšem na rozdíl od této práce zabývá prózou. Ve světovém měřítku narazíme spíše na dílčí analýzy překladů jednotlivých her, systematicky se problému kulturního převodu (ovšem jen) De Filippových her do britské a americké angličtiny zabývá Alessandra De Martino Cappuccio.²

¹ Srv. FLEMROVÁ, Alice. Stalo se v Neapoli: K překladu *genia loci* u Sorrentina, Saviana a Ferrante. In: FLEMROVÁ, Alice a ŠUMAN, Závěš (eds.). *Růže je rosa è rose est růže: Překlad, převod, interpretace*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2021.

² Srv. DE MARTINO CAPPUCCIO, Alessandra. *Translation of Dialect and Cultural Transfer: an Analysis of Eduardo De Filippo's Theatre*. Warwick, 2010. Thesis. University of Warwick. Department of Italian, DE MARTINO CAPPUCCIO, Alessandra. Translating Neapolitan Dialect in theatre: Problems of Cultural Transfer. *Translation studies journal*. 2011, 3(1), 47–60. ISSN: 155–8614.

2. Eduardo De Filippo

2.1 Život, historický kontext a umělecký vývoj

Eduardo De Filippo se narodil na pomezí dvou tisíciletí, dvou století, dvou epoch: roku 1900. Dědictví epochy minulé (které čerpal – alespoň v umělecké rovině – zcela nepochybně především z všeobjímajícího vlivu svého otce) si s sebou ponese značnou část svého života a projeví se jak v celkovém způsobu „dělání divadla“, tak částečně v jeho morálních hodnotách a představách o tradiční rodině, jež bude do svých děl více či méně explicitně promítat. Zároveň v sobě ale ponese inovátorský „drive“ tisíciletí nového, vůli po aktualizaci divadla, a především jeho přizpůsobení novým historicko-spoločenským událostem.

Eduarda, jemuž se v jeho nejpovedenějších hrách povede zkombinovat to nejlepší z tradičního neapolského dramatu s prvky evropské modernistické literatury, lze jen těžko zařadit do nějakého širšího uměleckého proudu. Dá se spíše říct, že na poli (nejdřív neapolské a potom italské dramatiky) vystupoval spíše jako samostatný, ojedinělý fenomén a udával směr ostatním. Všestranný Eduardo byl pověstný svojí „trojjediností“, tedy působením jak v roli autora, tak herce i divadelního režiséra. Krom toho ale (nikoli ojediněle) zastával i roli režiséra filmového a operního a psal básně. Vzhledem k tématu a účelům této disertační práce se soustředím převážně na jeho divadelní tvorbu.

Ve většině publikací o Eduardovi (který je často nazýván i v odborných textech jen křestním jménem pod vlivem názvu jeho pozdějšího divadelního sdružení),³ bývá věnován poměrně široký prostor i jeho rodině. Domnívám se, že v jeho případě je to zcela opodstatněné. Eduardo totiž ještě zažil epochu, kdy byly divadelní společnosti především rodinnou záležitostí, a jelikož v jedné takové prakticky vyrůstal, podílelo se značně široké příbuzenstvo nejen na chodu společnosti, ale i na výchově malého Eduarda.

³ Il teatro di Eduardo, založené v roce 1945.

Eduardo se narodil Luise De Filippo, po níž také získal příjmení, a neapolské divadelní hvězdě Eduardu Scarpettovi, jehož otcovství bylo ale veřejně přiznáno až roku 1972(!).⁴ Luisa a její tři děti, tedy Eduardo, jeho starší sestra Annunziata (běžně známá jako Titina) a mladší bratr Giuseppe (běžně známý jako Peppino) De Filippo, totiž tvořili Scarpettovu oficiálně nepřiznanou, ale společensky tolerovanou druhou rodinu. Velikán neapolského divadla byl navíc ženatý s Rosou De Filippo, Luisinou tetou, nemanželské děti měl ale i s dalšími ženami. Scarpetta, jehož tři malí De Filippové poslušně, ale nutno říci ve své dětské naivitě zprvu určitě upřímně, oslovovali „zio“,⁵ tedy strýčku, ovšem neměl nouzi o finance a svou druhou rodinu zabezpečil (což bylo v dobové společnosti vnímáno jako čestné konání a zároveň luxus, který si ne každý mohl dovolit). Sourozenci De Filippovi se tudíž nepotýkali s existenčními těžkostmi, ale museli snášet podivné rodinné zázemí, a později narážky a klevety. Scarpetta byl nicméně v životě Eduarda velmi přítomný. Jeho matku, která se díky němu těšila lepšímu společenskému postavení, denně navštěvoval⁶ a všem třem sourozencům zajistil vzdělání a později i angažmá ve své divadelní společnosti, pro kterou je zjevně od malička připravoval. Např. Eduarda později nutil dvě hodiny denně přepisovat divadelní hry.⁷ Eduardo se proto se svými sourozenci pohyboval v divadle od útlého věku a poprvé vystoupil na divadelních prknech ve čtyřech letech, když ztvárnil dětskou roli v otcově hře *La Geisha*. Scarpetta svoje potomky využíval ve vlastních hrách pravidelně, například v roce 1909, když se ocitli na římské scéně všichni tři společně.⁸ O rok později se Eduardo Scarpetta stáhl z jevišť a rok nato se malý Eduardo dozvěděl, že je jeho pravým otcem.⁹ V roce 1912 rodiče poslali Eduarda s bratrem do

⁴ GIAMMUSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: elleu, 2004, s. 24.

⁵ Tamtéž, s. 25.

⁶ Tamtéž, s. 36.

⁷ Citováno dle: DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni pari*. Torino: Einaudi, 2015, s. XXXIV.

⁸ Jednalo se o hru *Nu ministro 'miez 'e guaie*. DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 725.

⁹ GIAMMUSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 44, 50.

internátní školy,¹⁰ ze které ale po roce utekl do Říma za tetou Ninucciou a už se do ní nikdy nevrátil.¹¹ Přestože toto „dobrodružství“ skončilo velmi záhy, pro Eduarda mohlo být formující v tom smyslu, že se zblízka setkal s rodícím se filmovým průmyslem, v němž matčina sestra i její manžel pracovali¹² a který ho bude přitahovat po celý život. Od třináctého roku života už Eduardo působil v různých divadelních společnostech, kde většinou zastával podružné práce. Velkou výhodou tohoto střídání společností bylo, že mladý divadelní nadšenec měl tak možnost se setkat s celou řadou žánrů.¹³ Ve stejné době se seznámil s o dva roky starším Antoniem Curtisem, z něhož se v dospělosti stane milovaný neapolský komik a herec známý jako Totò, s nímž se bude Eduardo celý život přátelit. Eduarda výrazně ovlivnil i jeho další přítel, syn jistého advokáta Trioly, který ho začal brát s sebou k soudu Tribunale di Napoli. Chlapci sem chodili sledovat procesy a Eduardo se o mnoho let později nechal slyšet, že soudní síň pro něj byla co do postav a příběhů velkou inspirací.¹⁴ Od roku 1914 stabilně působil v Římě v Compagnia di Vincenzo Scarpetta, divadelní společnosti svého (o dvacet tři let) staršího nevlastního bratra Vincenza Scarpetty, který měl mladšího, ale v té chvíli už prakticky dospělého bratříčka ve velké oblibě. Na jejich divadelní aktivity přitom velmi přísně dohlížel otec Eduardo Scarpetta.¹⁵ U Vincenza už před Eduardovým příchodem působila i Titina a v roce 1917 se zde setkali všichni tři sourozenci De Filippovi. Nastupující válka byla v Itálii zprvu vnímána spíše skrze ekonomickou krizi, přestože později došlo i na bombardování. Roku 1918 byl Eduardo povolán do zbraně, ale jelikož válka mezitím skončila, čekala ho jen vojna. Divadla se ovšem nedokázal vzdát ani tam, a tak s ostatními vojáky nacvičoval představení, což si mohl

¹⁰ Šlo o Istituto Chierchia di Napoli. Tamtéž. Toto rozhodnutí bylo učiněno z toho důvodu, že Luisa chtěla být po boku dcery Titiny, která už měla ve společnosti fixní místo a čekalo ji turné. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 52.

¹¹ Tamtéž, s. 53.

¹² Tamtéž., DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 725.

¹³ Frašky, revue, melodrama, varieté...

¹⁴ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 56–57.

¹⁵ Tamtéž, s. 55.

dovolit, jelikož se mu ve službě celkově dostávalo lepšího zacházení než ostatním.¹⁶ Na vojně napsal i svoji první hru *Farmacia di turno* (1920, uv. 1921, č. Místní lékárna), kterou rok nato uvedl ve své společnosti Vincenzo Scarpetta. O dva roky později Eduardo napsal, už ve svém římském bytě, hru *Ho fatto il guaio? Riparerò!*, kterou bude pod novým názvem *Uomo e galantuomo* (1922, uv. 1924, č. Muž a gentleman 1974) uvádět na scénu po většinu svého produktivního života. V této hře již můžeme pozorovat některé stěžejní motivy, které se budou v Eduardově tvorbě pravidelně opakovat, jako např. divadlo na divadle nebo téma bláznovství (ať již fingovaného, či opravdového). Přestože se Eduardova tvorba vzpírá jednoznačné kategorizaci (mimo jiné i proto, že se Eduardo ke svým hrám neustále vracel, přepisoval je, přidával k nim další dějství atp.), můžeme v ní alespoň zhruba vytyčit určité směry a tendence. Nejčastěji se uvádí základní chronologické dělení na tvorbu předválečnou a poválečnou, která je později zachována i ve sbírkách *Cantata dei giorni pari* a *Cantata dei giorni dispari*. V obou těchto základních obdobích ale můžeme pozorovat i dílčí proudy. Prvotní díla, jako právě *Farmacia di turno* či *Uomo e galantuomo*, ale i díla pozdější – Barsotti¹⁷ uvádí, že tato fáze končí dílem *Quinto piano, ti saluto!* (1934, uv. 1935, č. Páté patro, já se loučím!) – jsou ještě úžeji spjaty s *petito-scarpettiánskou* tradicí a s *varieté*. Toto tvrzení je ovšem potřeba brát s rezervou, jelikož rozpoznat, kde tradice končí a kde začíná, činí badatelům dodnes velké potíže. Dále uvidíme, že i v dílech, která neoddiskutovatelně spadají formálně či obsahově do tradičního rámce, se vyskytují inovátorské prvky, jež je činí výjimečnými. K tomuto tématu se ostatně vyjádřil i sám Eduardo a s chápáním těchto zdánlivě neslučitelných pozic by nám mohla pomoci právě jeho citace: „Pokud využijeme tradici jako trampolínu... dostaneme se výš, než kdybychom se odráželi od země.“¹⁸ Roku 1925 zemřel hlavní nositel zmiňované tradice

¹⁶ S představeními mu mohla pomáhat sestra Titina, měl svůj pokoj (kumbál předělaný na ložnici) a na večery dostával propustky, aby mohl hrát v divadle ve městě. Tamtéž, s. 63., DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 727.

¹⁷ Tamtéž, s. XLII.

¹⁸ Citováno dle: ANGELINI, Francesca. *Rasoi: teatri napoletani del '900*. Roma: Bulzoni, 2003, s. 49.

Eduardo Scarpetta a Eduardo (ale ani jeho vlastní sourozenci) nezdědil ani majetek, ani práva na jeho hry.¹⁹ Tři roky po Pochodu na Řím²⁰ se v Itálii také čím dál tím více utužuje fašistický režim, který je mimo jiné velmi nepřátelský vůči dialektální tvorbě. Kdoví, jestli právě proto se Eduardo o rok později rozhodl zkusit dělat divadlo v italštině s novou společností. Jelikož tato společnost ovšem neměla dlouhou životnost, přemluvil bratra Vincenza, aby ho vzal zpátky a ten nakonec svolil.²¹ Eduardo se tedy znovu ujímá rolí v otcových hrách a mezitím píše *Requie a l'anema soja...* (1926, uv. 1932, č. Pokoj jeho duši) (ze které se v roce 1952 stane *I morti non fanno paura*, č. Z mrtvých strach nejde) a *Ditegli sempre di sì* (1927, uv. 1934, č. Všechno mu odkývejte), kde se do popředí opět dostává téma bláznovství (na rozdíl od *Uomo e galantuomo* ovšem tentokrát opravdové). Po skončení sezóny se Eduardo rozhodne zariskovat a zkusí si splnit sen – mít vlastní divadelní společnost. S přítelem Michele Galdierim – který mu nabídne hru,²² jež neodpovídá dobovému vkusu a byla už mnohými odmítnuta – založí jakési sdružení bez producenta či sponzora a přemluví svoje dva sourozence, aby ho následovali.²³ Tato společnost se jmenuje Compagnia Galdieri-De Filippo. Eduardo si tak poprvé vyzkouší, co to obnáší být v čele společnosti, která – přestože moc nevydělávala – slavila obrovský úspěch. Ve stejné době se Eduardovi daří i v životě osobním – po roční známosti si roku 1928 bere svoji první manželku, Američanku Dorothy Pennington. Roku 1928, kdy se pokouší navázat na úspěch předešlé divadelní společnosti a založí se sourozenci Comica compagnia napoletana d'arte moderna, také napíše *Filosoficamente* (1928, uv. 1932, č. Filozoficky), jednoaktovku, do jejíhož fraškovitého rámce už začíná silněji vstupovat Eduardova pověstná ironie. Eduardo sní o vlastní trvalé a ekonomicky udržitelné rodinné společnosti čím dál víc a nenechává se odradit ani dalším neúspěšným pokusem.²⁴ Nedlouho potom se všichni tři

¹⁹ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 75.

²⁰ Státní převrat organizovaný stranou *Partito Nazionale Fascista*, při kterém se dostal k moci Benito Mussolini.

²¹ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 80.

²² Jednalo se o hru *La rivista... che non piacerà*.

²³ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 80.

²⁴ V roce 1929 podepisuje dvouměsíční smlouvu s biografem Appio di Roma, ale sejde z toho, protože Titina přijme nabídku hrát po boku Tota. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 89.

sourozenci sejdou v Compagnia Molinari, což vyústí v další pokus postavit se na vlastní nohy, jelikož založí svoji „společnost ve společnosti“ s názvem Ribalta Gaia. S touto pod-společností debutují v roce 1930 s *Pulcinella, principe in sogno*, v níž je obsažen Eduardův jednoaktový skeč s názvem *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929, uv. 1930, č. Kouzelník Sik-Sik),²⁵ napsaný – stejně jako většina her z té doby – pod pseudonymem.²⁶ Šlo o jeho první opravdový úspěch. Přestože skeč můžeme ještě bez všech pochyb řadit jak z hlediska formálního – i proto, že vznikl jako část většího celku –, tak obsahového – svým konceptem založeným především na herci připomíná varieté a divadelní tradici Antonia Petita –,²⁷ můžeme se domnívat, že Sik-Sik si publikum získal právě svojí přidanou hodnotou, pro Eduarda tolik typickým *riso amaro, riso che fa riflettere*, tedy hořkým smíchem, smíchem, který nutí k zamyšlení. Ke hře musel mít citovou vazbu i sám autor, jelikož s ní v roce 1979 uzavřel svoji hereckou kariéru. Eduardo zakouší další dílčí neúspěchy,²⁸ kterými se ovšem nenechá odradit, a v roce 1931 se mu, byť nakrátko, konečně podaří mít zcela vlastní společnost Il Teatro Umoristico di Eduardo De Filippo, con Titina e Peppino,²⁹ s níž se vydává na turné po italských městech. Přijetí se liší divadlo od divadla, ale reakce jsou vesměs dobré. Přestože Eduardo už od malička pendluje mezi Neapolí a Římem, právě v této době pravděpodobně začíná provozovat frenetické přejíždění z jednoho kouta Itálie do druhého, které bude praktikovat téměř celý život. V těchto letech také Eduardo narazí na fašistickou cenzuru, které se mu jinak – přestože byl autor písíci v dialektu, jež chtěli fašisté za každou cenu vymýtit – dařilo vyhýbat. Šlo o hru, která měla původně název *Le bische*, tj. hráčská doupata. Jelikož režim hazard zakázal a v zemi se tak už

²⁵ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 729.

²⁶ Spekuluje se nad tím, zda tak jednal čistě z konvence, či kvůli problémům s autorskými právy. Eduardo využíval spoustu pseudonymů, mezi nimi např.: R. Maffei, G. Renzi, H. Retti, Tricot, Molise, C. Consul. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 87.

²⁷ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 18. Antonio Petito (1822–1876) se narodil v Neapoli do umělecké rodiny. Antonio se objevoval na jevištích divadel už od 6 let a stejně jako jeho otec (Salvatore Petito) věnoval celý život ztvárňování role Pulcinelly. Přestože byl semi-analfabet, psal i vlastní hry, povětšinou se jednalo o parodie či frašky. Byl vnímán jako průměrný autor, ale jako excelentní herec. Zemřel na jevišti. Tamtéž, s. 11–16, 33.

²⁸ Kýžené ovace nesklidilo např. turné Ribalty Gaii po Sicílii. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 97.

²⁹ Tamtéž, s. 97–98. Společnost vlastnili oba bratři, Titina byla víceméně zaměstnankyní, aby se vyhnula riziku případného podnikatelského neúspěchu.

oficiálně podobné praktiky nevyskytovaly, Eduardo se kompletní cenzuře vyhnul tím, že hru přejmenoval na *Quei figuri di trent'anni fa* (1929, uv. 1932, č. Ta individua z doby před třiceti lety), čímž dal najevo, že píše o době dávno minulé. Ačkoli bylo mnoho tehdejších umělců cenzurováno a utlačováno, Eduardo mohl víceméně bez problému tvořit po celou dobu *Ventennia*,³⁰ a to dokonce i poté, co se proslavil na celém území Itálie. K této překvapivé skutečnosti je potřeba dodat, že si s fašistickými funkcionáři nikdy nebral servítky. Sám se domníval, že je tolerován proto, že ho svým způsobem chrání sám Duce.³¹ Zlomovým okamžikem v Eduardově kariéře byl rok 1931, kdy se mu konečně na delší dobu podařilo založit vlastní společnost Teatro Uморistico i De Filippo. Sourozenci působili v kinematografu Teatro Kursaal a jejich hry dostávaly prostor před promítáním filmu. Opravdovým průlomem pro tuto novou nadějnou společnost bylo uvedení jedné z Eduardových (dodnes) nejslavnějších her *Natale in casa Cupiello* (1931, uv. 1931, č. Vánoce u Cupiellů 1981).³² Přestože všechny dosavadní hry napsal Eduardo v neapolštině (či italštině silně stylizovaného do kampánského dialektu), a děj se odehrával buď v Neapoli, či v jejím okolí, toto legendární dílo je jedno z těch, z nichž skutečně číší ona pověstná *neapolskost*.³³ Na hře je zvláštní i její geneze, vznikla totiž jako jednoaktovka (mimo jiné z pragmatických důvodů, nemělo se jednat o celovečerní hru, ale „předehru před filmem“), ale následně k ní Eduardo dopsal jakýsi prequel (z původní jednoaktovky se tedy stalo 2. dějství), a o několik let později dopsal i dějství třetí. Eduardo se při jejím sepsání ukázal jako zralý dramatik a opět se o kus vzdálil od tradice, jelikož to, co se divákům zpočátku mohlo jevit jako fraška, po zhlédnutí působilo spíš jako hořké rodinné drama. Dílo slavilo obrovský úspěch a Eduardova divadelní společnost začala být slavná a žádaná – o tom svědčí už sama skutečnost, že jim Teatro Kursaal prodloužilo smlouvu

³⁰ Tj. „Dvacetiletí“, doba fašistické nadvlády, 1922–1943.

³¹ Mussolini údajně řekl, že sourozenci De Filippovi jsou jeho „pojistný ventil“. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 159. O pravém smyslu tohoto vyjádření však můžeme pouze vést spory.

³² Debut proběhl v divadle Kursaal (později Filangieri), na Vánoce (25. prosince) roku 1931.

³³ Termín je blíže rozebrán v 3. kapitole.

z původních devíti dní na devět měsíců.³⁴ Eduardo pracuje v neuvěřitelném tempu (ostatně jako po většinu svého života), a když s bratrem (poprvé) dostane nabídku hrát ve filmu,³⁵ jeho pracovní tempo se na chvíli ještě zvýší. V roce 1932 se společností uvede známou jednoaktovku *Gennareniello* (1932, uv. 1932, č. Gennareniello). Po této vydařené sezóně dostali sourozenci velmi perspektivní nabídku působit šest měsíců na jevišti divadla Sannazzaro. Byl to velký krok, protože jejich úkolem už nebylo uvádět jednoaktovky, které mají pouze navnadit filmové diváky, ale celovečerní hry o třech dějstvích. Dostali se tedy na jeviště „opravdového“ divadla. Později začnou střídavě působit i v Teatro Nuovo, což pro ně jakožto pro divadelní společnost znamenalo uvést za sezónu dnes těžko představitelný repertoár čítající 25 her.³⁶ Tlak na to představovat neustále nové hry Eduarda přiměje zaujmout další roli – roli překladatele. Společně se sourozenci překládají a adaptují hry cizích autorů, mnohdy z jiných dialektů³⁷ – nesmíme zapomínat na to, že Itálie ještě nebyla zdaleka jazykově sjednocená a italsky mluvilo velmi malé procento lidí.³⁸ V divadle Sannazzaro debutují v roce 1932 s hrou, kterou Eduardo pravděpodobně napsal už o tři roky dříve (pod pseudonymem Molise), s názvem *Chi è cchiu felice 'e me!* (1929, uv. 1932, č. Kdo je šťastnější než já!). Tato hra, jež narušovala a zesměšňovala fiktivní jistoty maloburžoazie, se dočkala obrovského počtu opakování a byla tak úspěšná, že vzbudila zájem i v mnoha slavných osobnostech.³⁹ Mimo jiné i v Luigim Pirandellovi, s nímž se sourozenci díky tomu setkali. O setkání Luigiho Pirandella a Eduarda De Filippa toho bylo napsáno již hodně.⁴⁰ Je všeobecně známo, že Eduardo Pirandella i jeho

³⁴ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 111.

³⁵ *Tre uomini in frack*, režie Mario Bonnard, 1933.

³⁶ Představovali především Eduardovy hry, ale i hry napsané jeho sourozenci či jinými, povětšinou neapolskými autory. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 116.

³⁷ Tamtéž, s. 125.

³⁸ Asi nejspolehlivější pramen detailně mapující jazykovou situaci na italském území z historického hlediska – *Storia linguistica dell'Italia unita* od Tullia De Maura – nám bohužel neposkytuje statistické údaje ze třicátých let. Máme ovšem k dispozici studii z roku 1951, která uvádí, že dialekt v této době využívají za všech okolností téměř dvě třetiny obyvatel. Vzhledem k historické tendenci lingvistického vývoje tedy můžeme s jistotou vyvodit, že o 20 let dříve bylo toto číslo ještě vyšší. DE MAURO, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma–Bari: Laterza, 1984, s. 130–131.

³⁹ Benedetto Croce, Salvatore di Giacomo, Vittorio de Sica, Massimo Bontempelli a jiní.

⁴⁰ Srov. např. FRASCANI, Federico. *Eduardo*. Napoli: Guida, 2000, především s. 17–22., GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, především s. 136–148.

dílo velmi obdivoval. O obrovském, až dojemném respektu a citu, který Eduardo vůči Pirandellovi choval, svědčí mimo jiné i výňatek z dopisu, který v první Eduardově biografii cituje její autor Federico Frascani.⁴¹ Eduardo dopis napsal v roce 1936, krátce po Pirandellově smrti. Mimo jiné v něm vypráví, jak šel v 19 letech za poslední liry na představení *Sei personaggi in ricerca d'un autore*, jak Pirandella ve svých jednadvaceti letech poprvé uviděl, když vycházel z palermského divadla Politeama, jak četl všechny jeho romány, novely i hry a jak obrovskou radost měl, když se dozvěděl, že se v roce 1933 přišel velký Pirandello podívat do divadla na něj. Dále si z dopisu můžeme udělat představu o tom, jak probíhala jejich krátká spolupráce. Eduardo tvrdí, že se Pirandella při onom setkání zeptal, zda by mohl přeložit do neapolštiny jeho hru *Liola*⁴² a projednával s ním i možnost přetvořit jeho povídku *L'abito nuovo* v komedii. Při dalším setkání mu prý Pirandello překvapivě nabídl, že divadelní adaptaci *L'abito nuovo* udělají společně, aby postavy mluvily živějším jazykem (než kdyby Eduardo musel hru překládat). Dále mu Pirandello navrhl, aby uvedl na scénu *Il berretto a sonagli*. Eduardo uvádí, že ho práce na přípravách této hry velmi vyčerpala, a proto v dopise Pirandella poprosil, jestli by nemohl posunout uvedení jejich hry *L'abito nuovo*. Pirandello se urazil a při konfrontaci Eduardovi prozradil, že on už na rozdíl od něho nemůže čekat. Mistr (jak ho Eduardo nazýval) zjevně tušil, že jeho dny jsou sečteny, a premiéry hry (které se ovšem u diváků nedostalo kýženého přijetí) se opravdu nedočkal. Eduardo v dopise – který se může jevit i jako terapie, jež ho má zbavit špatného svědomí – dále tvrdí, že Pirandello byl přítomný na všech zkouškách (rozuměj jeho duch), že mu radil, že si je jistý, že mu odpustil a prosí ho, aby ho neopouštěl a přišel se podívat na premiéru. Vliv, který měl tehdy již pětadesátiletý velikán evropského modernistického dramatu na umělecky již dost vyvrátěného, ale stále ještě na počátku své kariéry se nacházejícího divadelního nadšence, je v dílech o Eduardovi a jeho hrách často kontroverzním tématem. Literární kritici a historikové

⁴¹ FRASCANI, F. *Eduardo*, s. 19–22.

⁴² Pirandello mu slíbil, že o tom popřemýšlí po návratu z Ameriky.

se v tomto ohledu často neshodovali a dodnes neshodují. Dnes panuje téměř plošně přijímaný konsenzus, že Pirandello Eduarda ovlivnil, ale ne tolik, jak se myslelo dřív. Např. Frascani tvrdí, že Pirandello mladého kolegu a později i spolupracovníka často spíše naváděl a pomohl mu objevit sebe sama,⁴³ v podobném duchu se vyjadřuje i Barsotti.⁴⁴ Na druhou stranu, Giammusso tvrdí, že ho Pirandello – vzhledem k tomu, že bezpečně víme, že Eduardo byl obeznámen s jeho dílem – zcela jistě v nějaké míře ovlivnil⁴⁵ (zde se ale samozřejmě bavíme o ovlivnění dílem, nikoli o ovlivnění osobním). O několik stránek dál ovšem připouští, že se Eduardo nikdy nestal v pravém slova smyslu „pirandelliano“,⁴⁶ tedy pirandellovským. Jak podotýká, Eduardovy hry – stejně jako díla Pirandellova – jsou plné opravdových či předstíraných bláznů a „divadla na divadle“, kde mezi iluzí a realitou nejsou jasné kontury.⁴⁷ Měli bychom mít ale na paměti, že jakési proto-téma domnělého bláznovství či divadla na divadle, můžeme nalézt např. už v díle Antonia Petita,⁴⁸ u něhož se můžeme domnívat, že s ním byl Eduardo obeznámen. S tvrzením, že Eduardo od Pirandella převzal téma podváděných a nevěrných manželek, by bylo naopak potřeba zacházet trochu opatrněji z toho důvodu, že se jedná o nanejvýš všední a opotřebovaný motiv. Přílišné ovlivnění Pirandellem doboví kritici Eduardovi dost důrazně vyčítali v pozdější hře *La grande magia* (1948, uv. 1949, č. Velká magie 1977),⁴⁹ část římské kritiky ji viděla i v *Le voci di dentro* (1948, uv. 1949, č. Vnitřní hlasy 1965).⁵⁰ Lidé již ale nebyli tímto typem her šokováni, Pirandello už odvedl „revolucionářskou práci“ za Eduarda.⁵¹ Bez zajímavosti není skutečnost, s jakou vervou se Eduardo prvoplánovému přiřčení vlivu svého literárního i divadelního idolu bránil. Ve stáří

⁴³ FRASCANI, F. *Eduardo*, s. 17–18.

⁴⁴ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 512.

⁴⁵ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 139.

⁴⁶ Tamtéž, s. 148.

⁴⁷ Tamtéž, s. 139. Téma bláznovství např. v *Ditegli sempre di sì*, téma divadla na divadle např. v *Uomo e galantuomo* či v o dost pozdější *L'Arte della commedia*.

⁴⁸ Např. parodie *Don Fausto*, 1865, *Oreste a li quattro de maggio* 1868 či *Francesca da Rimini*, ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 22–23.

⁴⁹ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 253.

⁵⁰ Tamtéž, s. 250.

⁵¹ DEL GATTO, Antonella. Incomunicabilità e fiducia nel lettore: il riso umoristico nel teatro di Pirandello e di De Filippo. In: FLEMROVÁ, Alice a DE MICHELE, Fausto. *Poetiche del riso* (v tisku).

se k této problematice vyjádřil následovně: pokud se pirandellismem rozumí, že Pirandella okopíroval a převzal jeho témata, od pojmu se distancuje, jelikož jeho postavy věří, že je možné vytvořit spravedlivější a lidštější společnost, což je něco, co podle jeho slov nemůže být pirandellovským postavám vzdálenější. Pokud se ovšem pojmem pirandellismus rozumí skutečnost, že hltal a miloval jeho divadlo a že ho obdivoval jako člověka, přiznává, že pirandellismem onemocněl.⁵² V tomto období můžeme také pozorovat jakési (byť postupné) „zhořknutí“ Eduardova humoru, které dáváme do souvislosti s překlenutím pomyslné hranice děl úžeji spjatých s neapolskou tradicí – jak již bylo řečeno výše, Barsotti uvádí jako poslední hru z tohoto období *Quinto piano, ti saluto!* (1934, uv. 1935, č. Páté patro, já se loučím!). Na scénu přicházejí tzv. *commedie borghesi*, měšťanské komedie. Těžko říct, jestli tato změna kurzu souvisela se setkáním s Pirandellem,⁵³ či s Eduardovou nemocí, při níž málem zemřel.⁵⁴ Možná ji neovlivnilo ani jedno, možná obojí. Faktem zůstává, že Eduardo začíná ostřeji kritizovat dobovou společnost, a to především měšťanskou vrstvu. Mezi komedie s výše zmíněnou nálepkou by určitě patřila hra *L'abito nuovo* (1936, uv. 1937, č. Nové šaty 1940), ale pokud bychom chtěli sledovat pouze samostatnou Eduardovu tvorbu, zahajuje tento trend roku 1938, uvedením své hry *Uno coi capelli bianchi* (1935, uv. 1938, č. Muž s bílými vlasy). Podle Anny Barsotti touto hrou započal sérii děl, v nichž se bude až do roku 1942 soustřeďovat na vyšší neapolskou společnost.⁵⁵ Diváci ale na směr kurzu a na šokující (z tehdejšího úhlu pohledu) konec hry evidentně nejsou připravení. Publikum je rozděleno a jeho část je vůči Eduardovi dokonce poprvé otevřeně nepřátelská. Pod tlakem se proto rozhodne napsat smířlivější konec a na jevišti uvádí obě varianty, přestože se nechává slyšet, že preferuje tu „drsnější“.⁵⁶ A jelikož si nebere servítky ani v následující meta-divadelní jednoaktovce *La parte d'Amleto* (1940, uv. 1940, č. Role Hamleta), zdá se, že je to směr, pro který se rozhodl

⁵² GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 148.

⁵³ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. XLII–XLIII.

⁵⁴ Eduardo se v roce 1937 nakazil tyfem. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 152.

⁵⁵ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 459.

⁵⁶ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 156.

definitivně. V roce 1939 mezitím odešla ze společnosti Titina⁵⁷ a ve světě vypukla druhá světová válka. Na základě témat objevujících se na kulturní scéně by to pozorovatel ovšem nepoznal. Na jevištích jsou k vidění oblíbené jednoduché komedie, nové frašky a *teatro dei telefoni bianchi*.⁵⁸ Eduardo se ovšem chtěl vydat jinou cestou, a tak s přítelem Armandem Curciem napsal hru *Basta il succo di limone!* (1940, uv. 1940, č. Stačí šťáva z citronu!). Přestože fašistická cenzura proti hře zprvu nic nenamítala, narážek na válečné restriktce a na každodenní následky války bylo nejspíš příliš. I když neznáme detaily, faktem zůstává, že hra měla jen jednu reprízu a poté už nebyla uváděna.⁵⁹ Proto na scénu nastupuje z tohoto úhlu pohledu „nevinná“ hra s názvem *Non ti pago!* (1940, uv. 1940, č. Nezaplatím ti!), jedna z Eduardových „nejneapolštějších“ her, jež sklidila úspěch jak u publika, tak u kritiky. Navzdory probíhající válce (a absenci Titiny) má společnost vysoké příjmy.⁶⁰ O dva roky později společnost uvede na florentskou scénu dílo *Io, l'erede* (1942, uv. 1942, č. Já, dědic), jež symbolicky uzavírá sbírku *La cantata dei giorni pari*, tedy Eduardových předválečných her. V ní je stěžejním motivem – jak napovídá sám název – opět téma dědictví, podobně jako už v *L'abito nuovo* či *Non ti pago!*. Ve stejné době se zhoršují vztahy mezi Eduardem a Peppinem, ale ze společnosti zatím nikdo neodchází, ba naopak – po zásahu společného známého⁶¹ se k bratrům za velkého zájmu široké veřejnosti opět připojí Titina.⁶² S postupující válkou začíná Neapol čím dál víc pociťovat její následky. Přestože Mussolini už je vězněn, válka pokračuje a město je masivně bombardováno. Eduardo organizuje benefiční představení, za což je chválen i ministrem, který ovšem zjevně neví, že výtěžek putuje k římským židům.⁶³ Po osvobození Mussoliniho německými výsadkáři vzniká Republika Salò a Itálie je rozdělena.

⁵⁷ Titina (na základě vlastní volby) netvořila součást společnosti, proto si moc nevydělávala, a navíc nebyla spokojená s rolemi, které jí bratři dávali. Tamtéž, s. 165–166, DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 731.

⁵⁸ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 169.

⁵⁹ Tamtéž, s. 178.

⁶⁰ Tamtéž, s. 186.

⁶¹ Šlo o Renata Simoneho.

⁶² GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 189.

⁶³ Tamtéž, s. 190.

Kultura stagnuje – někteří prorežimní umělci se rozhodnou vydat na sever, většina však zůstává v Římě. Sourozenci De Filippovi musí svá představení neustále přizpůsobovat válečným opatřením.⁶⁴ V té době uvádějí hlavně lehčí komedie, jediná „náročnější hra“ v jejich repertoáru je *Il berretto a sonagli*, kterou mají v oblibě hlavně kvůli větě: „Vy nevíte, co to znamená nemoci mluvit... Nemoci říct všechno to, co by člověk chtěl...“⁶⁵ Politické provokace se dopustil i Totò parodováním Hitlera. Když mu o den později zakleply na dveře jednotky SS a sdělily mu, že následujícího dne mají zatknout jeho i De Filippovy, svoje přátele varoval a ti se na pár týdnů schovali u známých. Nedlouho po jejich návratu do Říma město osvobodili Američané.⁶⁶ Eduardo v této době prožívá osobní těžkosti, zemřela mu matka a vztahy s bratrem se čím dál víc vyostřují, až nakonec dospějí do bodu zlomu – posledním představením v prosinci roku 1944 končí Compagnia del Teatro Uморistico.⁶⁷ Eduardo se v témže roce vrací po třech letech do Neapole a my se můžeme domnívat, že ho musel stav jeho rodného města velmi zasáhnout. Obraz Neapole bezprostředně po válce nám zprostředkovalo (kromě Eduarda) i mnoho jiných umělců. Zničené město plné amerických vojáků, kde kvůli hladu a chudobě raketově vzrůstá prostituce, černý trh a kriminalita, si můžeme přiblížit například v knize *La pelle* Curzia Malaparteho (1949, č. Kůže 1959), v pamětech *Naples '44* (1978) Normana Lewise či v epizodě filmu *Paisà* (1946) Roberta Rosselliniho. A právě z jeho nezprostředkované hluboké pohnutky duše muselo vzniknout jedno z nejslavnějších Eduardových děl, *Napoli milionaria!* (1945, uv. 1945, č. Neapol, město milionů 1957). Hra, jež se velmi odlišuje od všeho, co Eduardo doposud napsal, prostřednictvím tří dějství naznačuje, že skončením války ještě všechny hrůzy nekončí a ukazuje, jak je těžké udržet si vlastní morální hodnoty nejen v nouzi, ale i po jejím konci. Eduardo na pozadí své „oblíbené každodennosti“ demonstruje prostřednictvím běžné neapolské rodiny nepopsatelnost válečných hrůz, jejich následky pro

⁶⁴ Omezená veřejná doprava, zákaz vycházení apod. Tamtéž, s. 192.

⁶⁵ „Voi non sapete cosa significhi il non poter parlare... Il non poter dire tutto quello che si vorrebbe dire...“ Citováno dle GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 193. Vlastní překlad.

⁶⁶ Tamtéž, s. 193–194.

⁶⁷ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 732.

běžný život, ale zároveň i naději. Její premiéra proběhla dne 25. 3. 1945 v divadle San Carlo (které měl pronajaté na jediný večer) a byla to také první hra, kterou uvedla nová divadelní společnost Il Teatro di Eduardo con Titina De Filippo. Těšila se okamžitému úspěchu. Eduardo se přiznal, že po spuštění opony propukl on i publikum v pláč, jelikož „vyslovil bolest všech“.⁶⁸ Eduardo tímto dílem, jež započíná *Cantatu dei giorni dispari*, opustil svůj předválečný repertoár. Šlo o jednu z jeho nejméně komických komedií, jež neměla lidi pobavit či vytrhnout z každodenního života, ale naopak jim ho přibližovala, na základě čehož bychom jí mohli přiřknout jakési proto-neorealisticke prvky. Tuto tezi a fakt, že se jedná o zásadní změnu poetiky, podporují i slova samotného autora:

Divadlo, které chci dělat teď, je divadlo, v němž musí být zápletka zredukována na minimum. Chtěl bych se dokonce dopracovat k divadlu bez událostí: ke zpravodajskému divadlu,⁶⁹ v němž bych si mohl dovolit ten luxus vyklopit ze sebe každý večer všechno, co mě během dne zaujalo a donutilo mě k zamyšlení.⁷⁰

Společně s *Napoli milionaria!* se rodí i společnost Il Teatro di Eduardo. Za povšimnutí stojí skutečnost, že z názvu zmizelo jak „umoristico“, tak „De Filippo“. Od této doby už se bude autor podepisovat jen křestním jménem.⁷¹ Téma válečných následků se objeví i v následující hře *Occhiali neri* (1945, č. Černé brýle), kterou ovšem Eduardo nakonec neuvede. S odkazem na proto-neorealisticke prvky je potřeba dodat, že Eduardo nechtěl dělat neorealisticke divadlo, nechtěl na scénu uvádět neherce a často opakoval, že herec se má

⁶⁸ „Io avevo detto il dolore di tutti.“ Citováno dle: DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume primo*. Torino: Einaudi, 2014, s. 12. Vlastní překlad.

⁶⁹ Toto rozhodnutí se může jevit jako jakási proto-neorealisticke novinka, zprávami v novinách se ale jakožto autor nechával inspirovat už např. Antonio Petito. ANGELINI, Francesca. *Rasoi*, s. 16.

⁷⁰ „Il teatro che voglio fare adesso è un teatro dove l'intrigo deve essere ridotto al minimo. Vorrei addirittura arrivare ad un teatro senza fatti: un teatro di cronaca quotidiana, nel quale io mi potessi permettere il lusso di cacciar dentro ogni sera qualcosa che nella giornata mi ha impressionato e m'ha fatto pensare.“ Citováno dle: GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 215. Vlastní překlad.

⁷¹ Tamtéž, s. 214–215.

přiblížit lidem z ulice, nikoli naopak.⁷² Po jednoaktovce Eduardo napsal další dodnes velmi známou komedii *Questi fantasmi!* (1946, uv. 1946, č. Tahle strašidla 1958), v níž se (na chvíli) odklonil od tématu války a jejích důsledků a představuje hru plnou pověstné neapolské pověřivosti, při níž – jak se zdá – čerpal z rodinné historie. Hlavní zápletka, při níž má hlavní hrdina Pasquale zadarmo obývat byt v paláci, v němž údajně straší, za podmínky, že se bude ukazovat ve všech balkónech, aby dal najevo, že tomu tak není, nápadně připomíná historku jeho prarodičů z otcovy strany. Když se Domenico Scarpetta ocitl ve vážné finanční tísní, pronajal si velký dům za podezřele nízkou sumu peněz, jelikož byl údajně obývaný *munaciellem*;⁷³ když se to jeho manželka dozvěděla, donutila ho se přestěhovat.⁷⁴ Hra slavila velký úspěch a byla společností opakovaně uváděna po dobu dalších 6 let.⁷⁵ Toto dílo také představovalo v Eduardově kariéře jeden velký milník – jako první bylo uvedeno v zahraničí, a to konkrétně roku 1947 v Buenos Aires.⁷⁶ Ale tím šťastné období Eduardovy tvorby nekončí, pomyslný „hattrick“ dovrší jedna z jeho nejslavnějších her *Filumena Marturano* (1946, uv. 1946. č. Filumena Marturano 1957), s Eduardovou první a poslední velkou ženskou hrdinkou (která byla pro Titinu životní rolí). Eduardo si předsevzal, že se chce dopracovat ke zpravodajskému divadlu, kde by mohl vylíčit, co ho ten který den zaujalo, a svoje slovo dodržel. *Filumena* opravdu vznikla z novinové zprávy,⁷⁷ a nutno konstatovat, že rozvést ji byla velmi šťastná volba. V této hře – dost dobře možná jediné, s jejímž obsahem je obeznámena i širší česká veřejnost prostřednictvím divácky velmi oblíbeného filmu *Matrimonio all'italiana* režirovaného Vittorioem De Sicou (1964, Manželství po italsku) – se Eduardo vrací k surovějšímu realismu a opět svým divákům ukazuje následky války optikou životů běžných

⁷² Citováno dle: GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 217–218.

⁷³ Podle neapolských lidových pověstí duch, zlý, nebo hodný (na základě toho, jestli má černou nebo červenou čepici), který může v domě provádět různé naschvály a krást menší předměty nebo naopak přinášet dobré zprávy. Legenda vznikla, když z podzemního vodovodního systému vylézali zamazaní údržbáři. Lidé kvůli němu například odmítali platit nájmy, či na něho sváděli náhlá těhotenství. CILENTO, Antonella. *Bestiario napoletano*. Roma–Bari: Laterza, 2015, s. 108–109.

⁷⁴ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 28.

⁷⁵ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 129.

⁷⁶ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 220.

⁷⁷ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 185.

lidí. V té době to byla nejhranější Eduardova komedie v zahraničí, *Filumena* se objevovala na jevištích v Evropě, ale i v Americe a Africe,⁷⁸ do roku 1949 bude přeložena do 8 jazyků.⁷⁹ Eduardo se stává velmi slavným a sledovaným autorem, o kterého se před nastávajícími zásadními volbami v roce 1948 začnou „přetahovat“ i politické strany. V jeho hrách si najde své jak levice, tak pravice. Eduardo se veřejně přiznává jen ke svému pacifismu, jinak ovšem velmi sympaticky zůstává apolitický. Svému příteli píše: „[M]yslím, že je z mé strany správné nezasahovat do názorů mých diváků, kteří ode mě očekávají umění, a ne politiku.“⁸⁰ V téže době Eduardo, po několika letech strávených převážně v Římě, začíná častěji navštěvovat své rodné město a v hlavě mu pomalu uzrává konkrétní myšlenka – myšlenka na vlastní divadlo v Neapoli. Eduardo má v plánu koupit a zrekonstruovat divadlo San Ferdinando, které bylo zničeno při bombardování města.⁸¹ Nutno říct, že se opravdu jednalo o „klukovský sen“, protože Eduardo byl žádaný v těch nejlepších divadlech po celé Itálii, a vlastní zázemí tak nepotřeboval.⁸² Eduardo v té době ovšem přirozeně netuší, kolik času, úsilí a peněz ho tento sen bude stát – na konci 40. a na začátku 50. let Eduardo dokonce lehce odsune stranou svoje divadelní působení (v sezónách 51–52, 52–53 zmizí z jevišť úplně) a bude se věnovat filmu, aby vydělal peníze na jeho plánovanou rekonstrukci.⁸³ Velké změny mají nastat i v jeho osobním životě. Téměř dvacetileté manželství s Dodò se ocitá v krizi a Eduardo naváže poměr s Theou Prandí, kabaretní herečkou, která následně otěhotní. Eduardo, který po dítěti – jež mu jeho manželka nemohla dát – toužil, odejde k milence.⁸⁴ V červnu roku 1948 se mu narodí syn Luca De Filippo, v září 1949 pak dcera Luisella De Filippo, pojmenovaná po Eduardově matce. Eduardo se s rodinou odstěhuje do Říma, ale s Neapolí svazky přetřhnout nechce a nemůže –

⁷⁸ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 232.

⁷⁹ Tamtéž, s. 234.

⁸⁰ „[...] trovo giusto da parte mia non interferire nelle opinioni dei miei spettatori, che da me si attendono arte e non politica.” Citováno dle: GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 235. Vlastní překlad.

⁸¹ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 536. Bombardování proběhlo 8. 9. 1943.

⁸² GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 263.

⁸³ Mezi lety 1948–1953 natočil zhruba 20 filmů. Tamtéž, s. 265.

⁸⁴ Tamtéž, s. 238–239.

plánuje již zmiňovanou koupi divadla San Ferdinando⁸⁵ a krom toho ještě koupi ostrůvku Isca u amalfského pobřeží, kde bude tvořit.⁸⁶ V roce 1947 Eduardo napíše hru *Le bugie con le gambe lunghe* (1947, uv. 1948, č. Lež má dlouhé nohy 1957), v níž už (na pozadí) vidíme spíše nepřímé následky válečného konfliktu než ty přímé. Přestože moralistický aspekt můžeme najít ve většině Eduardových děl, v této hře, kde už čtenářům a divákům není překládána pirandellovská dichotomie pravda–iluze, nýbrž pravda–lež,⁸⁷ je silně citelný, možná až příliš. Diváci ji přijali dobře, ale bylo pravděpodobné, že nepochopili její smysl a považovali ji spíše za frašku.⁸⁸ Hru neměl v přílišné oblibě sám autor.⁸⁹ Po nedostatečně vyvážené hře Eduardo přichází s dílem *La grande magia* (1948, uv. 1949, č. Velká magie 1977), za které si – jak už bylo zmíněno výše – vysloužil kritiku kvůli „přílišnému pirandellismu“. Pirandella může připomínat (byť v menší míře) i další hra *Le voci di dentro* (1948, uv. 1949, č. Vnitřní hlasy 1965), opět především mísením snu (iluze) a reality. Nejistý osud hrdiny, o němž se na základě různých výpovědí dozvídáme různé pravdy, nás nutí uvažovat o podobnostech s Pirandellovou hrou *Così è, se vi pare* (1917). Nicméně v Eduardově hře je velkým tématem například i neschopnost komunikovat (nejlépe znázorněná slavnou postavou *ziem Nicolou*, který se vyjadřuje jen pomocí rachejtlí). Toto dílo má zajímavou genezi – Eduardo byl v Miláně vázán smlouvou a musel do Vánoc představit novou komedii. Nemohl ovšem uvést *La grande magia*, jelikož v ní hrála důležitou roli Titina, která onemocněla, a vypadalo to, že už se na jeviště nikdy nevrátí⁹⁰ (nepříznivá prognóza doktorů se nevyplnila okamžitě). Eduardo se proto zavřel v hotelovém pokoji a během sedmi dní komedii napsal.⁹¹ S následující hrou se opět více přiblížil válce, tentokrát už ovšem ne druhé světové válce, nýbrž hrozícímu třetímu světovému

⁸⁵ Má se za to, že divadlo nakonec koupil za 6 milionů lir. Tamtéž, s. 263.

⁸⁶ Tamtéž, s. 239.

⁸⁷ FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 251.

⁸⁸ Tamtéž, s. 253.

⁸⁹ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 243.

⁹⁰ Titina měla už delší dobu problém s dýchavičností, Eduardo kvůli jejím neduhům musel v té době často měnit program. Nakonec jí byla diagnostikována srdeční choroba – mitrální stenóza. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 244–247.

⁹¹ Tamtéž, s. 248.

konfliktu, jehož příchodu se lidé v období studené války obávali. *La paura numero uno* (1950, uv. 1950, č. Ten největší strach) tudíž zahajuje přechod do další fáze Eduardova divadla, v němž se budou střídat dva proudy: proměna tradiční rodiny a otázka nutnosti občanské angažovanosti.⁹² Kritici chválili spíše herecké výkony sourozenců (Titina je opět na jevišti, přestože její zdravotní stav není optimální), jinak poukazovali na to, že hra má své rezervy.⁹³ Zatímco Eduardo dohlíží na rekonstrukci svého divadla a současně na něj vydělává prostřednictvím filmů (viz předchozí zmínka o divadelní pauze), roste jeho sláva v zahraničí.⁹⁴ Po této „odmlce“ se vrací na scénu bez vlastní společnosti, pomalu, prostřednictvím spolupráce s mladými umělci; z této spolupráce vzniká např. dílo *Amicizia* (1952, uv. 1952, č. Přátelství).⁹⁵ Zdá se ale, že veškeré svoje myšlenky směřuje k otevření divadla San Ferdinando, které se uskutečnilo dne 21. 1. 1954. Pro inauguraci Eduardo vybere ve znamení neapolské divadelní tradice hru *Palummella zompa e vola* od Antonia Petita a poprvé ztvární roli Pulcinelly;⁹⁶ dále zde pak uvádí např. otcovu *Miseria e nobiltà* či vlastní *Questi fantasmi*. Eduardo v této době tráví na jevišti neuvěřitelných dvanáct hodin denně, divadlo má na programu třináct her a týdně představuje sedm večerních představení a čtyři odpolední.⁹⁷ Po dlouhé rekonvalescenci si zde v roce 1954 odehraje svou poslední menší roli Titina, které její zdravotní stav i přes veškeré úsilí nedovoluje v profesi pokračovat, a Eduardo tak zůstává z původní sourozenecké trojice sám.⁹⁸

Anna Barsotti uvádí, že v této době začíná třetí fáze Eduardovy tvorby. Na tu měly vliv především rozsáhlé společenské změny. Ekonomický boom a hegemonie americké kultury sice společnost zbavily mnoha předsudků, zároveň ale vyústily v to, že se spousta lidí začala zříkat

⁹² FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 441., DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni pari*, s. LII.

⁹³ FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 444.

⁹⁴ Giammaso uvádí úspěch především v Paříži, Riu De Janeiru, Buenos Aires, ale třeba také v Moskvě. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 274.

⁹⁵ Tamtéž, s. 276., DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni pari.*, s. 733.

⁹⁶ Tamtéž, s. 495.

⁹⁷ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 286.

⁹⁸ Tamtéž, s. 287.

tradičních rodinných, ale i sociálních hodnot.⁹⁹ A zřejmě právě to přimělo Eduarda přidat do svých her zase o trochu víc moralismu a soustředit se v jedné linii právě na rodinu jakožto jádro společnosti a v druhé řadě na téma (nutnosti) společenské angažovanosti. „Rodinnou linii“ zahajuje v roce 1955 dílem *Mia famiglia* (1955, uv. 1955, č. Moje rodina), kterou o rok později představil pod záštitou nové společnosti Il teatro di Eduardo. Eduardo v ní ukazuje „moderní“ rodinu, která zcela jistě neodpovídá tradičním představám, ale záhy se ukáže, že se povětšinou (hlavně u dětí) jednalo jen o dočasné zmatení a na konci se vše vrací do „starých dobrých“ kolejí. Přítomný moralismus ale přišel všem kritikům až příliš explicitní,¹⁰⁰ Eduardo měl ale opět za to, že nikdo nepochopil pravý smysl hry. Ironický nádech se ještě zintenzivní v dalším díle, tematicky navazujícím na nově nastolené téma, *Bene mio core mio* (1955, uv. 1955, č. Pro tebe všechno, miláčku! 1965). I přes velmi pesimistické vyobrazení společnosti (skrze závistivé a egoistické členy rodiny) je hra přijata lépe než ta předchozí. Eduardo stočí svou pozornost k rodině i v osobním životě. V roce 1956 se podruhé ožení, bere si matku svých dětí. Paradoxně mu ale v létě téhož roku vstoupí do života nová žena, Isabella.¹⁰¹ Stále v témže roce představí široké veřejnosti svého šestiletého syna Lucu v otcově hře *Miseria e nobiltà*.¹⁰² Eduardovy umělecko-podnikatelské aktivity jsou nyní rozděleny do dvou linií: na jedné straně působí v jeho zrekonstruovaném divadle společnost Scarpettiana, která znovu nabízí otcovo lehce zaktualizované dílo a kterou vede, aniž by v ní účinkoval, a na straně druhé stojí jeho vlastní hry, s nimiž objíždí Itálii.¹⁰³ V sezóně 1956–1957 nastane v Eduardově kariéře druhá intenzivní „filmová vlna“, tentokrát ovšem nezanedbá divadlo tolik, jako při „vlně“ první, čehož docílí tím, že pracuje v neuvěřitelném tempu (jako většinu života, jak už bylo řečeno). V roce 1957 Eduardo zahájí pomyslnou linii sociálně angažovaného divadla s hrou *De Pretore Vincenzo* (1957, uv. 1957, č. Maria, Josef a zlodějíček 1958) Tato hra vznikla na popud

⁹⁹ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari.*, s LII.

¹⁰⁰ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 291.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 305.

¹⁰² Tamtéž, s. 297.

¹⁰³ Tamtéž, s. 299.

Eduardova známého,¹⁰⁴ přetvořením Eduardovy dlouhé básně *Vincenzo De Pretore* z roku 1948. Je možné, že nápad napsat báseň o zlodějčkovvi mohl Eduardo dostat při svých mladistvých návštěvách neapolského soudu.¹⁰⁵ Bylo by zajímavé zamyslet se nad tím, kdy byl příběh chlapce bez otce, který se krádežemi (zaštitěnými překroucenou vírou) snaží přežít ve velmi těžké společensko-ekonomické situaci Neapole, nejvíc aktuální: v roce 1914, kdy Eduardo navštěvoval soud, v roce 1948, těsně po válce, kdy Eduardo psal o jejích následcích, či v roce 1957, na počátku ekonomického zázraku, který se ovšem zcela jistě nepoštěstil všem? Přestože se odpovědi nejspíše nedopátráme a přestože by se podobný případ bohužel mohl dost dobře odehrávat i v roce 2020, hra nebyla příliš dobře přijata dobovými kritiky, a už vůbec ne katolíky. Dílo je podle kvestury „v rozporu s katolickou morálkou“ a po třech dnech opakování bylo i přes Eduardovy protesty (nakonec na dva měsíce) staženo z jevišť.¹⁰⁶ O dva roky později se Eduardo opět na chvíli vrací k tématu rodiny v díle *Sabato, domenica e lunedì* (1959, uv. 1959, č. Sobota, neděle a pondělí), které sklidilo úspěch, jakého se mu už dlouho nedostalo. Ve hře je hlavním motivem neschopnost komunikovat, již se zde ovšem podaří napravit a hra končí happy endem. Dílo je vnímáno jako pocta rodinnému životu, ne náhodou se odehrává o víkend, kdy se hlavní ženská postava věnuje přípravě Neapolci tolik milovanému pokrmu – ragù. Zdá se, že měl toto jídlo ve velké oblibě i autor, jelikož mu věnoval báseň *O rraù*.¹⁰⁷ Eduardo se o smyslu *Sabato, domenica e lunedì* o deset let později vyjádřil následovně: „Pod povrchem se skrývá výstraha pro všechny manžele, kteří si nerozumí: všechno si vysvětlete, vyjasněte si svoje pochybnosti, vaše trápení. A na konci komedie nezbyde nikdo, kdo by

¹⁰⁴ V době, kdy Eduardo spolupracoval s mladými umělci poté, co se vrátil na jeviště po filmové pauze, ho mladý režisér Luciano Lucignani poprosil, aby ze své dlouhé básně *Vincenzo De Pretore* z roku 1948 udělal hru. Eduardo na návrh kývl, ale nedokázal s určitostí říci, kdy si na to vymaní čas. Giammaso 276–277. Lucignani se režie hry (v roce 1957) nakonec opravdu zhostil. DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*. Torino: Einaudi, 1995, s. 179.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 178.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 179–180.

¹⁰⁷ „O rraù ca me piace a me / M' 'o faceva sulo mamma. / A che m'aggio spusato a te, / ne parlammo pè ne parlà. / Io nun songo difficultuso; / ma luvà mmel' 'a miezo st'uso. / Sì, va buono: cumme vuò tu. / Mò ce avéssem' appiccecà? / Tu che dice? Chist' 'e rraù? / E io m' 'o mmagno pe' m' 'o mangià... / M' 'a faje dicere na parola?... / Chesta è carne c' 'a pummarola.“ DE FILIPPO, Eduardo. ‘O rraù, dostupné z: <https://www.poesiedautore.it/eduardo-de-filippo/o-rrau>, citováno dne 9. 4. 2021.

nepochopil, že jen láska udrží dva lidi u sebe: určitě ne manželství, a ani děti.“¹⁰⁸ Zdá se, že v této hře Eduardo lehce upouští od svých moralistických pozic; toto prohlášení se navíc jeví jako předzvěst jeho vlastního rozvodu (po pouhých třech letech manželství) právě v roce 1959. A možná, že na optimistické a romantické vyznění díla měla vliv i přítomnost nové družky Isabelly Quarantotti, po jejímž boku hru v Ravellu sepisuje.¹⁰⁹ O rok později ovšem Eduarda postihne osobní tragédie, která ho jeho zrovna nabytého optimismu opět zbaví: v pouhých deseti letech totiž zemře na krvácení do mozku jeho dcera Luisella. Eduardo zármutek zahání divadlem a na jevišti se objeví už týden po nešťastné události.¹¹⁰ Je diskutabilní, zda této události přičítat vliv na Eduardovu tvorbu (a případně v jaké míře), faktem ovšem zůstává, že rokem 1960 počínaje jsou jeho hry až do té poslední o poznání víc „sgradevoli“, tedy v jistém smyslu (pro diváka či čtenáře) nepříjemné.¹¹¹ Hlavní hrdina v tomto roce sepsaného díla *Il sindaco del rione Sanità* (1960, uv. 1960, č. Starosta čtvrti Sanita 1960), je filantropický mafián,¹¹² ztělesňující počínající rozmach Camorry. Nesmíme zapomínat na to, že Eduardo zachycuje pouze genezi této organizace, která v nepříliš fungujícím regionu vzala spravedlnost do vlastních rukou, ale zároveň se (pověštinou) držela jistých morálních pravidel a hodnot. Antonio Barracano, přestože si ani on často nebere servítky a zneužívá moci, kterou mu do rukou vložil lid, má proto jen pramálo společného s camorristy popisovanými Robertem Savianem a dalšími.¹¹³ Je tedy nutné chápat tuto postavu v kontextu doby. Každopádně se ve hře Antoniovu Barracanovi jeho altruismus vymstí a dílo končí tragicky. Eduardo prokáže velkou dávku altruismu v soukromém životě, když se jen po pár týdnech s novou láskou

¹⁰⁸ „Dietro la facciata si avverte un ammonimento a tutti i coniugi che non vanno d'accordo: spiegatevi, chiaritevi i vostri dubbi, i vostri tormenti. E alla fine della commedia non c'è chi non comprenda che solo l'amore può tenere insieme due esseri: non certo il matrimonio, e nemmeno i figli.“ Citováno dle: DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 391–392. Vlastní překlad.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 391.

¹¹⁰ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 329–330.

¹¹¹ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*. Torino: Einaudi, 1995, s. 6.

¹¹² Postava měla předobraz v reálně žijícím člověku zvaném Campoluongo, který zastával ve čtvrti Sanità podobnou roli. DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*, s. 13.

¹¹³ Saviano např. v bestselleru *Gomorra* (Gomora), *La paranza dei bambini* (Piraně) či *Bacio feroce*, dále pak např. Valeria Parrella v *Per grazia ricevuta* (Za projevenou milost) či Andrej Longo např. v *Dieci* či *Adelante*.

Isabellou nastěhuje zpátky k Thee, která onemocněla rakovinou, stará se o ni, a dokonce se s ní na sklonku jejího života znovu ožení.¹¹⁴ Eduarda po krátké pauze, kdy uspořádal velmi úspěšné turné po východní Evropě, a především po Sovětském svazu,¹¹⁵ ho ale čekala další ztráta: dva roky po jeho druhé manželce zemřela jeho milovaná sestra Titina. V pracovním životě Eduarda, jenž vždycky držel krok s technologickým pokrokem, čekala nová zkušenost. Sezónu po sestřině smrti se neobjevil v divadle, jelikož začal spolupracovat s televizní společností Rai, pro niž svoje hry uzpůsobil pro televizním účelům.¹¹⁶ Práci pro televizi ovšem opět zvládá skloubit se svou dramatickou aktivitou a v roce 1963 představuje svoji jedinou historickou postavu, Masaniella, vedoucího lidové povstání, v muzikálu *Tommaso d'Amalfi* (1963, uv. 1963, č. Tommaso z Amalfi),¹¹⁷ kterému se ovšem nedostalo kýženého přijetí. Přestože mu televize dává možnost ukázat svou tvorbu širokému publiku, zároveň mu odlákává diváky z divadla. Eduardo je ale o potřebě divadla přesvědčen a svoji pozici vyjádří v následující meta-divadelní hře *L'arte della commedia* (1964, uv. 1965, č. Komediant na obtíž 1966), v níž pirandellovsky stírá rozdíly mezi skutečností a tím, co se odehrává na jevišti. Hra byla – což v 60. letech Eduardo již s největší pravděpodobností nečekal – cenzurována kvůli tomu, že „někomu seshora“ přišlo nepřijatelné, aby herec zpochybňoval autority, a Eduardo ji tak už dál nehrál.¹¹⁸ V následujících letech se Eduardo věnoval spíše režii oper – což byla nová role, kterou přijal¹¹⁹ – a filmům, ale v letech 1966 a 1967 představí hry *Il cilindro* (1965, uv. 1966,

¹¹⁴ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 339.

¹¹⁵ Eduardo měl 4 představení v Budapešti, 4 ve Varšavě, 12 v Moskvě, 12 v Leningradu a 2 ve Vídni. Vsadil na úspěšné poválečné trio: *Napoli milionaria*, *Questi fantasmi*, *Filumena Marturano*. RaiTeche: Eduardo in tournée nei paesi dell'Europa orientale, 1962, dostupné z: <http://www.teche.rai.it/2016/05/eduardo-in-tournee-nei-paesi-dell-europa-orientale-1962/>, citováno dne 9. 4. 2021.

¹¹⁶ V letech 1961 – 62 připraví první cyklus, *Ditegli sempre di sì, Napoli milionaria!*, *Questi fantasmi!* a *Filumena Marturano*. Druhý cyklus – *Chi è cchiu felice 'e me, L'abito nuovo, Non ti pago!*, *La grande magia*, *La paura numero uno*, *Bene mio core mio* a *Mia famiglia* nachystá v dalším sledu v roce 1963. Další, třetí série her, se dostane na televizní obrazovky až mezi lety 1975–81, jedná se o *Uomo e galantuomo*, *De Pretore Vincenzo*, *Gli esami non finiscono mai*, *L'arte della commedia*, *Natale di casa Cupiello*, *Il cilindro*, *Gennareniello*, *Le voci di dentro*, *Il sindaco del rione Sanità* a *Il contratto*. DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 735, 737–738.

¹¹⁷ Autorem hudby a zpívajícím protagonistou je Domenico Modugno.

¹¹⁸ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*, s. 235.

¹¹⁹ První operu režíroval v roce 1959, šlo o Rossiniho *La pietra paragona*. DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 735.

č. *Cylindr*) a *Il contratto* (1967, uv. 1967, č. Smlouva 1968), jež spojuje to, že poukazují na velmi nepěkné lidské vlastnosti. V roce 1970, po mnoha peripetiích,¹²⁰ uvede hru *Il monumento* (1970, uv. 1970, č. Pomník).

Se začátkem sedmdesátých let se ekonomický zázrak let šedesátých pomalu rozplývá. Itálie je zmítaná teroristickými útoky extremistické levice i pravice, Neapol sužuje nezaměstnanost, mafie a v roce 1973 ve městě propukne epidemie cholery. V témže roce uvádí Eduardo na scénu svoji poslední (dokončenou) hru, *Gli esami non finiscono mai* (1973, uv. 1973, č. Zkoušky neberou konce), v níž se podle Anny Barsotti¹²¹ setkávají obě zmiňované poválečné linie (tj. ta pojednávající o rodině a ta o společenské angažovanosti). Hra se opravdu tváří jako zakončení Eduardovy poetické dráhy, jako souhrn jeho klíčových témat. Eduardo v ní – nutno říct s dost pesimistickým podtextem – prezentuje život jako sérii zkoušek, které i když člověk složí, nezaručí mu štěstí. A osud tomu chtěl, aby si Eduardo prošel drsnou zkouškou právě v kůži protagonisty Guglielma Speranzy, když předstíral nemoc – na jevišti se začal „ztrácet“, místy nevěděl, kde se nachází a pletl si svůj scénář.¹²² S trochou cynismu můžeme poznamenat, že se mu doopravdy podařilo smazat rozdíly mezi fikcí a realitou, ovšem v nevhodný okamžik. Dost možná mu hrozil stejný konec jako Antoniovi Petitovi.¹²³ Doktoři se usnesli, že potřebuje kardiostimulátor. Ale Eduardo se nezastavil, na jevišti byl ještě den před nástupem do nemocnice a vrátil se na něj 23 dní po operaci.¹²⁴ Další zkouška ho čekala v rodinném životě. Přestože se mnohokrát zdálo, že by se bratři De Filippové mohli usmířit,¹²⁵ v polovině 70. let došlo mezi Eduardem a Peppinem k definitivnímu rozkolu v okamžiku, kdy vyšla Peppinova kniha *Una famiglia difficile*, v níž „odhaluje pravdu“ o své rodině. O jejích

¹²⁰ Šlo o spory ohledně obsazení s Annou Magnani. GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 382–383.

¹²¹ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. LII.

¹²² Citováno dle: GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 414–415.

¹²³ Antonio Petito zemřel na jevišti, když ztvárňoval roli Donna Bianca. ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 11.

¹²⁴ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 415–416.

¹²⁵ Luca De Filippo vypráví, že se jeho otec se strýcem v několika příležitostech „normálně bavili“, např. krátce po smrti Peppinovy manželky v roce 1971, a Eduardo se dokonce nechal slyšet, že není pravda, že by s Peppinem nevycházeli, že se měli vždy rádi. Tamtéž, s. 396.

členech, včetně Eduarda, se v ní vyjadřuje dost nevybíravým způsobem, připisuje si bratrovy zásluhy a často zjevně fabuluje. Ve svých sedmdesáti sedmi letech se Eduardo ožení se svojí třetí manželkou, Isabellou Quarantotti, později De Filippo. I přes svůj pokročilý věk Eduardo dál hraje a režuruje, v divadle i v televizi. Naposledy se na jevišti (v divadle San Ferdinando) objeví v roce 1979, kdy po představení Pirandellova *Il berretto a sonagli* a svého *Sik-sik, l'artefice magico*, pronese kratší proslov, v němž mimo jiné zazní slavná věta: „[...] vyskytují se v něm [v *Sik-sik, l'artefice magico*] zárodky všeho, čím následně bude moje divadlo.“¹²⁶ Eduardovy hry od sebe dělí padesát tři let (první *Farmacia di turno*, napsal v roce 1920, poslední *Gli esami non finiscono mai*, v roce 1973) a my si můžeme klást otázku, proč si vybral právě tuto ranou hru, a ne nějakou z jeho posledních, jak by tomu velela logika. Jak jsme viděli, Eduardo za svou profesní kariéru několikrát „změnil směr“, vyvíjel se, měnil záběr svých her a od *Sik-Sika*, který je ještě neoddělitelně spjatý s předchozí tradicí neapolského divadla a především varieté, urazil – přes pirandellismus, jemuž se bránil, neorealismus, který nebyl opravdovým neorealismem, moralismus rodinných dramát i sociální angažovanost – opravdu dlouhou cestu. Znamená to, že od roku 1929 nic lepšího nenapsal? Že byl další poetický vývoj mylný, zcestný? Anebo to máme chápat tak, že veškerý pozdější vývoj byl už předem obsažený v této hře? Jak se s tímto odkazem popasovala následující generace, uvidíme v další kapitole. Rok po ukončení jeho herecké kariéry zemřel Peppino¹²⁷ a Eduardo tu ztrátu – i přes vyhocené vztahy – nesl poměrně těžce. Zcela jistě ho ale rozptýlila (dlouho zamýšlená) aktivita, které se věnoval o půl roku později ve Florencii, když pořádal bezprecedentní seminář pro začínající dramaturgy.¹²⁸ Ani po osmdesátce Eduardovi nechybí chuť brát na sebe nové role, a tak se k pedagogické zkušenosti rozhodl přidat i zkušenost politickou a jako doživotní senátor vstoupil politiky. Jakožto senátor se činil i společensky, například když navštěvoval nápravná

¹²⁶ „[...] ci sono semi di tutto quello che sarebbe stato in seguito il mio teatro.“ FIORE, Enrico. *Il rito, l'esilio e la peste: Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*. Milano: Ubulibri, 2002, s. 9. Vlastní překlad.

¹²⁷ 26. 1. 1980.

¹²⁸ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 442.

zařízení pro mladistvé, kde se mladé lidi snažil motivovat ke spořádanému životu.¹²⁹ Práce s mladými lidmi, stejně jako učení, ho zjevně bavila, jelikož začal vyučovat jako externí lektor v univerzitním divadle Sapienzy (od níž dostal v roce 1980 *laurea ad honorem*). Profesor Marotti, který Eduardovi práci na univerzitě zprostředkoval, vypráví, že Eduardo nechtěl slyšet o tom, že by měl v neděli volno: „Den odpočinku znamená pro divadlo smrt. Herec musí hrát alespoň jedenáctkrát za týden: pokud to nedělá, nežije v představitosti.“¹³⁰ Eduardovo si své neuvěřitelné pracovní tempo držel opravdu do poslední chvíle, a tak se ve svých 83 letech mohl kromě vyučování pochlubit např. i třemi režii, či překladem Shakespearovy *Bouře* do (staré) neapolštiny, jelikož: „I v pokročilém věku cítím přirozenou potřebu, kterou by měli mít všichni: pracovat.“¹³¹ Eduardo zemřel v římské klinice v noci 31. 10. 1984, jen necelé dva týdny po odvysílání citovaného rozhovoru, na selhání ledvin, ve spánku.

¹²⁹ Tamtéž, s. 449.

¹³⁰ „Il giorno di riposo e la morte del teatro. L'attore deve recitare almeno undici volte la settimana: se no non vive nella fantasia.“ Citováno dle: GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 451. Vlastní překlad.

¹³¹ „Anche in eta avanzata, c'e un bisogno naturale che dovrebbero avere tutti, quello di lavorare.“ Citováno dle: GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 458. Vlastní překlad.

2.2 Poetika

Eduardovo dílo, jak bylo naznačeno v přechozí kapitole, zasáhlo hned několik podstatných zvratů. Na základě několika stěžejních her bychom mohli sledovat historický i sociální vývoj Neapole a potažmo i celé Itálie – od šťastných třicátých let, přes válku, její důsledky, studenou válku, ekonomický boom 60. let až po olověná léta. Jelikož se ovšem Eduardo ke svým hrám opakovaně vracel a přepracovával je, může být lineární (či chronologický) pohled lehce zavádějící. Toto „vracení se“ ke hrám, uvádění her staršího data či jejich prepisování mohlo mít leckdy záměr umělecký – jako například, když v drastických 70. letech znovu sáhl po *Ogni anno punto e da capo* (1931, uv. 1932, č. Každý rok od začátku), volba se ale mohla řídit i důvody veskrze praktickými, jako když mu scházeli herci – např. když Titina onemocněla a on musel *Filumenu Marturano* nahrazovat hrou *Non ti pago!* – či byl dostižen cenzurou a musel hru narychlo vyměnit za jinou – např. když v roce 1965 cenzura stáhla hru *L'arte della commedia* a on místo ní uvedl *Uomo e galantuomo*. Ale i když budeme sledovat pouze data sepsání her, pak klasické a nejobecnější dělení Eduardovy tvorby na předválečná „optimistická“ díla (*Cantata dei giorni pari*) a na „pesimistická“ díla poválečná (*Cantata dei giorni dispari I, II a III*) nebude platit stoprocentně. Stačí, když se podíváme na velmi pesimisticky vyznívající *Io, erede* z první skupiny, či naopak velmi optimistické, až dojemné *Sabato, domenica e lunedì* ze skupiny druhé. Proto se v této kapitole zaměříme na Eduardovu poetiku z pohledu hlavních témat, jež jeho hrami často prostupují napříč desetiletími.

Eduardo jakožto umělec vzešel z tradice neapolského divadla, v němž vznikaly hry plné vtipných fraškovitých scének. Jeho ovlivnění touto tradicí – jak už bylo řečeno – můžeme zřetelně vidět především v jeho raných hrách. Ovšem stejně jako jeho otec i on dokázal tuto tradici posunout dál, obohatit ji, zaktualizovat ji. Klíčovým prvkem neapolského divadelní tvorby (frašky, varieté atp.) byl samozřejmě smích. Smích se stal klíčovým i pro tvorbu Eduardovu, ten ho ovšem postupem času zbavil jeho prvoplánovosti. Když se podíváme

na první Eduardovu hru, *Farmacia di turno* (1920), a zamyslíme se nad tím, jakými prostředky smích vyvolávala, zjistíme, že to bylo prostřednictvím zápletky, fatálního omylu v podobě záměny předmětu, kterého se dopustí lékárník. Velmi brzy už se ale podoba smíchu, který se ozýval z Eduardova publika, lehce pozměnila – přestal být tak bezprostřední, bezmyšlenkovitý. Dnes je tato jeho podoba známá pod italským termínem *risata amara*, tedy hořký smích. Ten vyvolává například už raná komedie *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929). A jak už bylo řečeno, Eduardův humor dále „hořkl“ čím dál víc – k zásadnímu posunu v tomto směru došlo v letech 1938/1939. Je těžké soudit, jaké vnější či vnitřní události ho k tomu vedly – bylo to setkání s Pirandellem, prodělaná těžká nemoc¹³² a s ní související uvědomění si blízkosti smrti, politická situace, přirozené zrání a ztráta mladistvé naivity či něco docela jiného? Pravý důvod této změny kurzu v jeho poetice se s jistotou nikdy nedozvíme. Ovšem – ať už byl v tomto směru Eduardo Pirandellem ovlivněn, nebo ne – Eduardova *risata amara* nám nápadně připomíná Pirandellovo pojetí humoru. Lze říci, že Eduardova *risata amara* vypadá jako produkt Pirandellova *sentimento del contrario*. Ale popořadě. Pirandello v roce 1908 napsal esej *L'umorismo* (1908, č. Humor 2006), ve kterém mimo jiné popisuje rozdíl mezi komičnem a humorem. Oba koncepty nejlépe pochopíme na příkladu uvedeném v notoricky známé a často citované pasáži. Pirandello v ní popisuje situaci, kdy člověk potká postarší ženu, která je nevhodně až směšně oblečená do příliš mladistvých šatů, přehnaně nalíčená a má mastné obarvené vlasy. Prvotní reakcí bude smích, vycházející z *avvertimento*, tedy z *pocítění*, že ta žena představuje *protiklad* (*contrario*) toho, jak by slušná žena v jejím věku měla vypadat. Když přejdeme z hypotetické situace k uměleckým dílům, tak taková díla, při nichž se divák/čtenář zastaví v tomto bodě (tedy u *pocítění protikladu*), nazývá Pirandello komickými. Pokud se ovšem člověk, který výše zmiňovanou ženu spatří, zamyslí (*riflessione, reflexe*) a uvědomí si, že za jejím směšným zjevem mohou stát niterné důvody – zde udržet si lásku o dost

¹³² GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 154.

mladšího manžela –, rozvine se u něho *sentimento del contrario* čili *procítění protikladu*. V tomto bodě – jak Pirandello poznamenává – už se člověk nemůže smát jako předtím. Díla, u kterých díky *reflexi* dochází k popsanému posunu směrem k *procítění protikladu*, nazývá Pirandello humoristickými.¹³³

Ve třicátých letech si velmi uznávaný dobový kritik Alberto Savinio položil otázku, zda jsou Eduardovy hry ještě vůbec k smíchu, a zpozoroval, že někteří diváci se smějí se „zkřivenými ústy“.¹³⁴ Tento postřeh připomíná Pirandellův popis pocitů po zhlédnutí humoristického díla: „[C]ítím se, jako bych byl rozpolcen, mám chuť se smát, smějí se, ale můj smích kalí a dusí cosi, co vychází ze znázornění samotného.“¹³⁵ Pokud využijeme Pirandellovu terminologii, dal by se onen zvrát v Eduardovově poetice, na nějž svým komentářem upozornil Savinio, vnímat jako přechod od *avvertimento del contrario* k *sentimento del contrario*, tj. od *pocítění protikladu* k *procítění protikladu*? Tedy přechod od *komična* k *humorismu*? Dají se tyto koncepty na Eduardovo dílo aplikovat?

Pro zodpovězení této otázky navážeme na předchozí odstavec a pokusíme se aplikovat Pirandellovu terminologii na popsaný posun v Eduardově poetice. Bylo řečeno, že první Eduardova hra *Farmacia di turno* diváky baví svojí zápletkou. Je sice pravda, že záměna zboží způsobí smrt člověka, ale troufám si tvrdit, že hra čtenáře či diváka žádným způsobem k empatii nesměruje; jedná se zde vyloženě o komický prvek, a tím pádem bych se nebála tuto hru označit za čistě komickou. Dále bylo řečeno, že podoba smíchu se mění už při čtení či zhlédnutí *Sik-Sika*. Dochází zde k *procítění protikladu*? Mám za to, že scéna s kouzelníkem by se dala rozčlenit podobně jako „Pirandellovo“ setkání s postarší paní. Když se díváme na Sik-Sikovo představení, při kterém dojde k hádce dvou asistentů (Rafele a Nicola) a ke ztrátě zámku od kufru, v němž je uzavřená Sik-Sikova žena Giorgetta, můžeme se vzniklé (*komické*) situaci

¹³³ PIRANDELLO, Luigi. *L'umorismo*. Firenze: L. Battistelli, 1920. [2018, e-book], s. 141–142. PIRANDELLO, Luigi. Humor. Přeložila A. Flemrová. Praha: Havran, 2006.

¹³⁴ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 154.

¹³⁵ PIRANDELLO, L. Humor. Přeložila A. Flemrová, s. 137.

zasmát. Přestože je vystoupení fiasko, Sik-Sik se ho snaží za každou cenu trapně zachránit. Vystoupení je tedy *protikladem* toho, jak by řádné kouzelnické vystoupení mělo vypadat, a proto u čtenáře či diváka dojde k *pocítění protikladu* a on se nastalé situaci směje. Když se ovšem čtenář/divák zamyslí nad důvody toho, proč se Sik-Sik marně snaží nepodařené vystoupení zachránit – např. nechce přijít o čest kouzelníka, nechce se ztrapnit před ženou, nechce přijít o peníze za vystoupení, které dost možná potřebuje – projeví se i zde *procítění protikladu*. V tomto okamžiku nám začne být Sik-Sika upřímně líto a zfušovanému vystoupení už se můžeme dál smát právě jen „se zkřivenými ústy“.

Pro Eduardovy komedie – zde by si člověk mohl klást otázku, jestli je stále na místě označovat všechna Eduardova díla za komedie a zda by nebylo vhodnější některé z nich označovat např. termínem humoresky – málokdy platí něco stoprocentně a v případě humorismu je tomu nejinak. Pro podrobnější analýzu zde bohužel není prostor, ale dá se říct, že Eduardo napsal jak ryze komické hry (velmi raná tvorba), hry, ve kterých se budou mísit komické i humoristické prvky (např. *Ditegli sempre di sì*),¹³⁶ tak hry, které by se daly označit za humoristické. Otázka, jaká proporce humoristických prvků musí být v díle, aby se dalo jakožto celek považovat za humoristické, je na jinou debatu. *Procítění protikladu* by v nás ale mohl – stejně jako Sik-Sik – vyvolat například i Luca (*Natale in casa Cupiello*), za jehož (na první pohled směšnou) obsesí s betlémem se skrývá strach ze ztráty tradic a z nepřeklenutelné generační propasti, ale například i Filumena Marturano, která se svým úskočným, až zoufalým trikem, pomocí něhož dosáhla sňatku s Domenicem, snažila pouze získat jistoty pro svoje tři syny. K *procítění protikladu* nás dále mohou přivést i vedlejší postavy, jako např. Luisa z *La paura numero uno*, jejíž opečovávání marmelád může vést k bezstarostnému smíchu jen po velmi krátkou dobu, protože si brzy uvědomíme, že za její posedlostí stojí strach ze ztráty

¹³⁶ Domnívám se, že hra je veskrze komická – téma bláznovství je tradičním komickým prvkem – ale jistou sympatií až empatií k Michelemu, který sice způsobí spoustu problémů, a nakonec i ohrozí na životě člověka, pocítíme, jelikož v jeho skutcích můžeme vidět ryzost záměru.

dalšího syna ve válce. Ať už budeme tvrdit, že Eduardo povýšil komično díky *procítění protikladu* či hořkému smíchu, faktem zůstává, že oba tyto koncepty jsou pro (aspoň naprosto většinu) Eduardovy tvorby naprosto zásadní a do jisté míry je můžeme považovat za její interpretační klíč.

Stejně tak můžeme na pozadí skoro všech jeho děl naléznout konflikt jedince a společnosti – to ostatně Eduardo sdělil sám při přebírání ceny Feltrinelli.¹³⁷ Další spojitosti týkající se celé jeho velmi heterogenní tvorby lze nalézt jen stěží. Zato v ní můžeme objevit větší celky, v nichž se opakují určitá témata a motivy. Jak již bylo řečeno, přestože byly Eduardovy rané hry založené veskrze na více či méně složité fraškovité zápletky (můžeme zmínit například jeho úplně první hru *Farmacia di turno* či *Uomo e galantuomo*, kde je zápletky možná složitá až příliš), vyznění her začíná na patrech diváků a čtenářů velmi záhy zanechávat hořkou pachutí ironie. V obzvláště hořké podobě ji můžeme vnímat, například když Gaetano Piscopo (*Filosoficamente*) touží provdat svoje nepřilíživě pohledné dcery, a nakonec se mu je povede „udat“ dvěma mladíkům, z nichž jeden je silně krátkozraký, a druhý dokonce slepý. Prostřednictvím ironie ale Eduardo plynule přešel ke kritice společnosti, především maloburžoazie a buržoazie, například skrze Vincenza (protagonisty *Chi è cchiù felice 'e me!*), který si natolik bedlivě střeží svůj „nicotný“ život před nebezpečím, až mu nebezpečí v podobě zloděje vejde přímo do domu, a navíc mu přebere manželku. Dá se ale říct, že Vincenzo je spíše neškodný a směšný mužíček, kterého nám může být na konci hry líto. Eduardo se ve své společenské kritice ovšem zaměřil i na špatné lidské vlastnosti, do svých her zařazoval např. postavy pokrytců či parazity. Mezi samými pokrytci se například pohybuje Libero (*Le bugie con le gambe lunghe*), který si svou milou, bývalou prostitutku, dovolí vzít teprve poté, co zjistí, že všem okolo něho vyhovují společensky přijatelné lži (falešná otcovství dětí), a prohlásí ji za aristokratku ze severu. Za parazita zcela jistě můžeme označit Ludovica Riberu

¹³⁷ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 411.

(*Io, l'erede*), který po rodině dobrodince advokáta Amedea Selciana vyžaduje, aby mu ve svém domě přidělil místo jeho otce, jehož třicet sedm let živil. Pokud ovšem pokrytci z naposledy jmenované hry jednali z toho důvodu, aby si udrželi společenskou vážnost, a Ludovico proto, aby vydělal na dobrotě filantropa, se zcela bezúčelným zlem se setkáme ve hře *Uno coi i capelli bianchi*. Stařík, který na základě toho, že mu společnost projevuje vážnost jen díky jeho věku (= bílé vlasy v názvu), nabyl dojmu, že si může dovolit cokoli, a tak například přilívá olej do ohně manželské hádky nebo zradí důvěru svého zetě a vnuka. Postavu záporného hrdiny v podobě staříka najdeme např. i ve hře *Il contratto*, kde protagonista Geronta (!), slibuje lidem ve smlouvách, které s ním podepisují, že je po jejich smrti vzkřísí.

Existují ale i takové Eduardovy hry, kde smrtí život nekončí: v několika z nich hrají velmi důležitou roli – někdy by se dalo říct i hlavní – mrtví či duchové. Na rozdíl od staříků mají ale mrtví kladné role – buď nijak neškodí, nebo svým bližním dokonce pomáhají. Tato distinkce (zlí živí x hodní mrtví) je nejvíce zřejmá ve hře *Requie a l'anema soja* (později přejmenovaná na explicitnější *I morti non fanno paura*). Když má obchodní cestující Enrico nepříjemný pocit z toho, že má strávit noc v pokoji, kde před chvílí ležel nebožtík, postava doktora mu domlouvá, že strach by měl mít především ze živých lidí. O tom se přesvědčí o chvíli později, když je nepřímým svědkem dvojnásobné vraždy. Setkáme se ale i s případy, kdy mrtví živým pomáhají. Ve hře *Non ti pago!* prozradí mrtvý ve snu Mariovi, zaměstnanci jeho syna Ferdinanda, čísla do *lotta*¹³⁸ a on vyhraje značnou sumu peněz. Ferdinando si obnos nárokuje, jelikož tvrdí, že čísla chtěl nebožtík zcela zjevně poradit svému synovi, takže hybnou silou celé komedie je právě mrtvý promlouvající ve snu. S podobným motivem se setkáme i v nepříliš známé a málo studované hře *Sogno di una notte di mezza sbornia*, kde čísla do *lotta* radí sám Dante Alighieri. V Eduardových dílech se ale setkáme i s domnělými duchy, a to konkrétně ve hře *Questi fantasmi*. Pasquale, který se kvůli finančním těžkostem přestěhuje do

¹³⁸ Hazardní hra, v níž si lidé sází na čísla od 1 do 90, která později bývají tažena.

paláce, jenž mají údajně obývat duchové, se s duchem brzy sblíží a nechá si od něj dávat peníze. Je jen na divácích, jestli uvěří Pasqualově naivitě, nebo budou mít spíše za to, že Pasquale ví, že se za jeho mecenášem skrývá milenec jeho ženy, ale situace mu přesto vyhovuje. Jinými slovy nevíme, jestli se Pasquale rozhodl nechat ukonejšit iluzí, nebo čelí kruté skutečnosti, což je další téma, které nalezneme ve spoustě Eduardových her. Tato dichotomie jde často ruku v ruce s technikou *divadlo na divadle*. Ta se objevila už v Eduardově druhé, již jmenované hře *Uomo e galantuomo*, kdy sledujeme představení neúspěšné divadelní společnosti, dále například i při křečovitém a nepovedeném vystoupení *Sik-Sika* či kouzelnickém triku v *La grande magia*, kde je téma iluze oproti skutečnosti velmi explicitní. V naposledy jmenované hře podplatí nevěrná manželka Marta kouzelníka Ottu Marvuglia, aby ji nechal zmizet a zase ji přikouzlit zpět. Ona ale nečekaně uteče se svým milencem, a tak Otto, aby zachránil svoje číslo, zaimprovizuje – oznámí manželovi Calogerovi, že je jeho manželka uvězněná v krabici a znovu se zjeví jen v případě, že manžel krabici otevře s naprostou důvěrou ve svoji choť. Manžel proto uchovává krabici neotevřenou, a když se manželka po čtyřech letech objeví, tvrdí, že ji nezná, čímž dává definitivní přednost iluzi před skutečností. Stírání hranic mezi iluzí a skutečností má vážné následky ve hře *Le voci di dentro*, kdy Alberto Saporito zamění sen za realitu a je přesvědčený, že jeho sousedi Cimmarutové zabili rodinného přítele. Že se mu vše jen zdálo, si uvědomí až ve chvíli, kdy už jsou Cimmarutové zatčeni a prověřováni policií. Největší překvapení ale přichází v okamžiku, kdy se s Cimmarutovými setká a oni vůči němu necítí žádnou zášť, ale naopak obviňují jeden druhého. Dále se s divadlem na divadle setkáme v humoristickém (ve výsostně pirandellovském smyslu) díle *La parte di Amleto* a vyloženě meta-divadelní dílo je pak *L'arte della commedia*. V této hře, jíž chtěl Eduardo upozornit na důležitost a funkci divadla ve společnosti, se protagonista Oreste Campese dostává k prefektovi (od něhož chce, aby se zúčastnil jejich vystoupení) a vymění si s ním velmi rozdílné názory na divadlo. Prefekta to rozčílí a divadelníka vyhodí. Orestovi se do rukou nedopatřením dostane seznam lidí, které má prefekt přijmout, a vyzve ho, aby poznal, jestli jsou

jeho hosté opravdu očekávanými hosty, nebo jeho herci. Když mu v kanceláři jeden člověk umře a v ten okamžik se vrátí Oreste, po němž chce okamžité odhalení pravdy, on mu lakonickými slovy odpoví, že pravda není důležitá, jelikož příběhy lidí, s nimiž se setkal, jsou lidské záležitosti, které bude muset tak či onak řešit. Kritikové tvrdí, že si Eduardo téma iluze oproti skutečnosti „vypůjčil“ od Pirandella. Stejně tak se polemizuje nad tím, že od svého učitele převzal i motiv bláznovství. Přestože tuto výpůjčku problematizujeme v předchozí kapitole, faktem zůstává, že v Eduardově díle se blázni opravdu vyskytují, a to jak předstíraní, tak opravdoví. Ti předstíraní se například objevili v již potřetí citované hře *Uomo e galantuomo* (zdá se, že se v ní už nacházely mnohé zárodky jeho pozdější tvorby), a to dokonce dvakrát. V hlavní roli se blázen, a to opravdový, ocitl v díle *Ditegli sempre di sì*. Michele se zrovna vrátil z psychiatrické léčebny jakožto domněle vyléčený, ale jedna „chyba“ mu zůstala – chápe všechno doslova, čímž dostává svoje okolí do absurdních situací. Nakonec ho ale i přímo ohrožuje, když má za blázna Luigiho, kterého chce vyléčit tak, že mu uřízne hlavu. Michela nakonec zastaví a pošlou zpět do léčebny. Komédie prostřednictvím této postavy nastoluje zárodek ještě jednoho, méně zjevného tématu, jímž je *incomunicabilità*.¹³⁹ Tento italský pojem, jež si obvykle spojujeme především s filmy Michelangela Antonioniho, se těžko překládá; v češtině ho nejlépe popíšeme víceslovným pojmenováním jako „neschopnost/ztráta komunikace“. *Incomunicabilità* je klíčová například v díle *Napoli milionaria!*; trpí jí Gennaro, který se vrací z války, a „mluví naprázdno“, tj. nedokáže svému okolí sdělit hrůzy války a ono ho navíc není ochotné poslouchat. Toto téma dovede Eduardo *ad extremis* v *Le voci di dentro*, kdy už je postava strýce Nicolý natolik unavená rozepřemi a nedorozuměními, že se rozhodne nemluvit vůbec a vyjadřovat se jen prostřednictvím petard. Mluvit ale přestane i Alberto Stigliano (*Mia famiglia*), když má pocit, že se mu rozpadá rodina. Dcera vystupuje jako lehká

¹³⁹ Tento termín primárně vyjadřuje „neschopnost“ komunikovat s okolím. Jeho význam ale může – především v literatuře či filmu – nabýt širšího smyslu: jedná se i o neschopnost navázat vědomý a hluboký kontakt s vlastním já, z čehož následně vyplývá pocit opuštění. Treccani, *Incomunicabilità*, dostupné z: <https://www.treccani.it/enciclopedia/incomunicabilita/>, citováno dne 9. 4. 2021.

děva, syn odjede do Paříže s homosexuálním kamarádem kvůli roli ve filmu a po příjezdu je podezřelý z vraždy a manželka je nepřítomná. Přestože bývá *Mia famiglia* jmenována především jako první ukázka krize rodiny s příliš přítomným a příliš silným moralismem, na jejím pozadí stojí právě chybná komunikace. Alberto Stigliano totiž nakonec zjistí, že krize jeho rodiny byla do velké míry jen mylným dojmem, že dcera je ve skutečnosti ještě panna, syn nikoho nezavraždil a jako poslušný chlapec jde pracovat s otcem a manželka ho stále ještě miluje. Celému nedorozumění by se zcela jistě dalo předejít normální komunikací v rodině. Komédie končí otevřeným koncem, kdy Alberto připustí možnost, že se od milenky vrátí k rodině zpět. Úplným happy endem naopak končí *Sabato, domenica e lunedì*, v němž je chybná komunikace v rámci rodiny stěžejním motivem. Peppinovi Prioremu jako by z různých důvodů vadili všichni členové rodiny. Situace se vyhroťí, když manželce předvede žárlivou scénu kvůli rodinnému příteli, který přišel na nedělní oběd. Má totiž za to, že se manželce dvoří a že ona se tomu nebrání. Nakonec ale zjistí, že šlo o kolosální nedorozumění a že k němu došlo proto, že se s manželkou stále milují. Eduardo téma rodiny zpracovával velmi rád a často. Jiný pohled na ni nám nabízí například komedie *Gli esami non finiscono mai*. Zde je založení rodiny a působení v ní vnímáno jako jedna ze životních zkoušek, kterou hlavní hrdina Guglielmo Speranza sice složí, štěstí mu ovšem nepřinese. Téma rodiny se samozřejmě vyskytuje i v jedné z Eduardových nejproslavenějších her: *Natale in casa Cupiello*. Co je ale ve hře – alespoň dle mého názoru – ještě silnější než téma rodiny a generačního střetu je zachycení *neapolskosti*,¹⁴⁰ jakéhosi *genia loci* města a vlastností jeho obyvatel, jež z díla přímo srší a jež je zde symbolizován především skrze betlém, jež tolik miluje postava Luky. A právě hry sycené *neapolskostí* nás budou s ohledem na cíle této práce zajímat nejvíc. Je poměrně těžké určit, které hry jsou „nejvíce neapolské“, jelikož Neapol se objevuje na pozadí téměř všech Eduardových her. Mám ale za to, že „nejvíce neapolská díla“ jsou ta, v nichž Neapol netvoří jen

¹⁴⁰ Termín „napoletanità“ je blíže popsán v kapitole 3.

„kulisy“ na pozadí, ale ve kterých jakýmsi způsobem hraje jednu z hlavních rolí, ne-li přímo protagonistku. Jsou to hry, které – pokud se při překladu nerozhodneme sáhnout po adaptační metodě (k tomu více ve 4. kapitole) – nám budou klást největší odpor ve snaze o jejich převod (především kulturní) do jiného jazyka. Osobně za Eduardovy nejneapolštější hry považuji *Natale in casa Cupiello*, *Non ti pago!*, *Il sindaco del rione Sanità* a *Sabato, domenica e lunedì*. Analýze těchto her bude věnovaná další podkapitola, v páté kapitole pak budou podrobně rozebrány jejich české překlady (kromě díla *Non ti pago!*, jelikož český překlad bohužel neexistuje, ovšem potíže s jeho potenciálním převodem do českého jazyka budou naznačeny na konci čtvrté kapitoly). Předtím analýzou oněch tří děl je ovšem potřeba ještě zmínit naprosto zásadní věc, a to, že kromě typicky neapolských zvyků či atributů je oné *neapolskosti* dosaženo také jazykovými prostředky. Těmi se budeme nyní podrobněji zabývat s ohledem na charakter a cíl práce.

Na úrovni jazyka usiloval Eduardo při psaní svých her převážně o dvě věci: o to, aby dialog vycházel z dramatické situace, a o to, aby se stylistika co nejvíce přibližovala přirozenému toku řeči.¹⁴¹ Patřil tedy k tomu typu spisovatelů, kteří se nesnaží o to popsat realitu neutřelými slovy a slovními spojeními literárního jazyka, nýbrž ji zprostředkovat přímo, prostřednictvím jazyka reálného. Eduardo se navíc nechal slyšet, že čerpal přímo „z lidských životů“: „Jen díky tomu, že jsem dychtivě a se soucitem hltal životy tolika lidí, jsem mohl vytvořit jazyk.“¹⁴² Tento Eduardův jazykový realismus se vyznačoval mimo jiné i nenapodobitelnou syntézou italštiny a neapolštiny, jež plně odpovídala bilingvistu, jímž se Neapol už po staletí vyznačuje. Obecně můžeme říct, že Eduardo v průběhu své kariéry postupoval od neapolštiny čím dál tím víc k italštině. Když srovnáme (vesměs libovolné úseky, ale zde první stránky) z jeho první a poslední hry:

¹⁴¹ TRIFONE, Pietro a GIOVANARDI, Claudio. *La lingua del teatro*. Bologna: Mulino, 2015, s. 97.

¹⁴² „Solo perché ho assorbito avidamente, e con pietà, la vita di tanta gente ho potuto creare un linguaggio.“
Citováno dle: GIAMMUSSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*, s. 57. Vlastní překlad.

[...]

Teodoro Nce sta 'o „Roma“?

Saverio Sta ncopp' 'a seggia vicino a vuie... pigliataville...

Teodoro Stammatina non aggio avuto 'o tiempo 'e m' 'o leggere...¹⁴³

a

[...]

Girolamo Laudomia.

Laudomia Comandi.

Girolamo Una sedia al signore e lasciaci.

Laudomia Subito (*e porge la sedia a Guglielmo*)

Gioralamo Aspetta.

Laudomia Sì.

Girolamo Amneris?

Amneris Giro'?'¹⁴⁴

Při bližším zkoumání jazyka hry působí, jako by je napsali dva různí autoři. Navíc, poitalš'ovací tendence smazala např. i sociální rozdíly, jež bývaly oběma jazyky ve hrách často

¹⁴³ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 11. Teodoro: „Nemáte Romu?“ / Saverio: „Leží na židli hned vedle vás... vemte si ji... / Teodoro: „Dneska ráno jsem si ji ani nestih přečíst...“ Vlastní překlad.

¹⁴⁴ *Cantata dispari* III 530. Girolamo: „Laudomio.“ / Laudomia: „Poroučíte?“ / Girolamo: „Židli pro pána a nech sám o samotě.“ / Laudomia: „Hned to bude.“ (*a podá židli Guglielmovi*) / Girolamo: „Počkej.“ / Laudomia: „Ano.“ / Girolamo: „Amneris?“ / Amneris: „Giro'?“ Vlastní překlad.

odlišovány. V první ukázce mluví neapolsky i vážený lékárník Saverio, ve druhé se vyjadřuje italsky i pokojská. Jediné, co v ukázce z neapolštiny zbylo, je ono familiární, typicky neapolské oslovení zkrácenou formou jména v poslední citované replice. Je tedy zjevné, že při analýze Eduardova jazyka musíme brát na vědomí tuto tendenci, která byla zcela jistě zapříčiněna několika faktory. Zaprvé se chtěl Eduardo velmi pravděpodobně přizpůsobit neapolštině, jež se postupem času vyvíjela a stávala se čím dál tím více poitalštinou (mimo jiné např. vlivem televize).¹⁴⁵ S televizí ovšem souvisí i další důvod. Eduardo totiž hry upravoval a „obrušoval“ jejich dialektální rysy i v momentě, kdy je připravoval pro televizní vysílání. Kromě ekonomického zájmu (tj. aby jeho hry sledovalo víc lidí), za rozhodnutím mohlo stát i jeho krédo: „Já píšu pro všechny: bohaté, chudé, dělníky i živnostníky. Pro všechny, všechny! Pro krásné, ošklivé, zlé, hodné, sobecké... Když se zvedne opona a začne první dějství jakékoli mojí komedie, každý divák musí mít možnost si v ní najít něco, co ho zajímá,“¹⁴⁶ kterého se postupem let držel čím dál tím víc i mimo televizní obrazovky. Takovéto „obrušování“ neapolštiny můžeme spatřit například při porovnání dvou (z několika) verzí hry *Natale in casa Cupiello*:

I.

Luca (sbadiglia) Già 'e nnove?... È un affare serio, sapete... Nun te puo' cucca' ca
sùbbeto se fanno 'e nnove. Fa friddo?

¹⁴⁵ O tomto tématu blíže viz ŠTEFKOVÁ, Monika. Jazyk jako ochrana kultury. *Svět literatury*. 2019, 60 (XXIX), 45–54. ISSN: 2336–6729, s. 49–52.

¹⁴⁶ „Io scrivo per tutti: ricchi, poveri, operai, professionisti. Tutti, tutti! Belli, brutti, cattivi, buoni, egoisti... Quando il sipario si apre sul primo atto di una mia commedia, ogni spettatore deve potervi trovare una cosa che gli interessa.“ Il Messaggero, Tsa, in scena Uomo e Galantuomo per la regia di Alessandro D'Alatri, dostupné z: https://www.ilmessaggero.it/abruzzo/teatro_tsa_d_39_alatri_stagione_39_aquila-730031.html, citováno dne 19. 4. 2021. Vlastní překlad.

Concetta (completando il suo abbigliamento e senza voltarsi) Haie voglia, Lucarie'...
Fa friddo assaie.¹⁴⁷

II.

Luca (si siede in mezzo al letto e si toglie, svolgendoli dalla testa, uno alla volta, due scialletti di lana e una sciarpa; poi guarda di sbieco la moglie) Ah, songh' 'e nnove? Già si sono fatte le nove! La sera sei privo di andare a letto che subito si fanno le nove del giorno appresso. Conce', fa freddo fuori?

Concetta Hai voglia! Si gela.¹⁴⁸

Rozšíření scénických poznámek ponechme stranou a soustředíme se na míru „dialektálnosti“. První verze je v podstatě výhradně neapolsky, kromě druhé věty, která je v italštině. Naopak v druhé verzi vidíme zásadní změnu. Téměř celá promluva je v italštině, kromě věty „songh' 'e nnove?“, která je navíc okamžitě „přeložena“ do italštiny větou následující. Dalo by se říct, že v poslední verzi Eduardo využil italštinu, sem tam ozvláštněnou či „obarvenou“ neapolštinou – jako např. při lexikálním výběru ryze neapolského slova „appresso“, které je ovšem poitalštěné (tj. nepíše ho podle neapolského pravopisu jako „appriesse“). Dále se zde vyskytuje (stejně jako v ukázce výše) typicky neapolské zkrácené oslovení „Conce““. Eduardo se celý život snažil: „uvolnit dialektálnímu divadlu cestu směrem k tomu, co [by mohl] definovat zhruba slovy ‚italské národní divadlo‘.“¹⁴⁹ A přestože se snažil „vymanit z příliš těsného sevření dialektalismu“, zároveň nechtěl ztratit jeho dědictví, jež bylo v jeho hrách nespornou přidanou hodnotou. To se mu povedlo prostřednictvím „poneapolštění“

¹⁴⁷ DE FILIPPO, Eduardo. *Natale in casa Cupiello*. Torino: Einaudi, 1974. „Luca (zívá) Už devět?... To to letí, to to letí... Člověk si ani pořádně nelehne, a už je devět. Je zima? / Concetta: (se obléká, ani se neohlédne) Jakpak by ne... Přituhlo.“ DE FILIPPO, Eduardo. *Vánoce u Cupiellů*. Přeložil Z. Digrin. Praha: Dilia, 1981, s. 4.

¹⁴⁸ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 360. Luca (posadí se na postel, od hlavy si po jednom odmotává dva vlněné šátky a šálu; pak se úkosem podívá na manželku) Jo vono už je devět! Už je devět hodin! Člověk sotva ulehne a hned je devět hodin příštího dne. Conce', je venku zima? / Concetta: „To si piš! Jako když praští.“ Vlastní překlad.

¹⁴⁹ „[...] di sbloccare il teatro dialettale verso quello che potrei definire, grosso modo, Teatro Nazionale Italiano.“
Citováno dle: TRIFONE, P. a GIOVANARDI, C. *La lingua del teatro*, s. 98. Vlastní překlad.

italštiny (ve vyšší míře než v ukázce nahoře), použité např. ve hře *Sabato, domenica e lunedì*. Italština je zde obohacena o – ať již lexikální, či morfologické – prvky, které doladují atmosféru a jaksi ukotvují děj díla v Neapoli. V následující ukázce je dokonce italský pravopis a s ním související polo-analfabetismus tematizován.

- Zia Memé Perché il fidanzato di Giulianella è un ignorante.
- Federico Zia Memé, io sto qua.
- Zia Memé E perché io non vi avevo visto? Lo so che state qua, o ci state o non ci state siete ignorante lo stesso.
- Federico E io vi ringrazio.
- Zia Memé Giulianella è l'unica in questa casa che quando parla sa quello che dice perché ha studiato e s'è presa la licenza liceale. Rocco, il fratello, è mezzo analfabeta. Come suo nonno e suo padre.
- Peppino Io sono mezzo analfabeta?
- Zia Memé Peppi', tu scrivi „intelligente“ con due gi e „cuore“ col cu.
- Peppino Io scrivo cuore col „cu“?
- Zia Memé In una lettera che mi mandasti da Milano.
- Peppino Alle volte sotto la penna sfugge.
- Zia Memé Ma che staie dicendo... quelli sono errori che non si fanno nemmeno in terza elementare.¹⁵⁰

¹⁵⁰ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 413. Teta Memé: Protože Giulianin snoubenec je primitiv. / Federico: Teto Memé, já jsem tady. / Teta Memé: Myslíte, že vás nevidím? Já vím, že jste tady, ale ať tu jste nebo nejste, jste primitiv. / Federico: Tak to vám děkuju. / Teta Memé: Giulianella je v tomhle domě jediný člověk, který ví, co říká, protože studovala a má maturitu. Rocco, její bratr, je poloviční analfabet. Jako jeho dědeček a jeho otec. / Peppino: Já jsem poloviční analfabet? / Peppi, vždyť ty píšeš demokracie s „g“ a vina s jedním „n“? / Peppino: Já že píšu vina s jedním „n“? / Teta Memé: Když jsi mi psal z Milána. / Peppino: Někdy člověku uletí pero. / Teta Memé: Ale co to povídáš... tyhle chyby se nedělají ani ve třetí obecné. DE FILIPPO, Eduadro. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin. Praha: Městská divadla pražská, 1974, s. 21

Kromě tematicky zajímavého obsahu můžeme v ukázce spatřit především zajímavosti lingvistické. Neapolský kolorit je zachovávan hned několika způsoby. Zprvé můžeme vidět, že Federico tetě Memé vyká 2. osobou množného čísla, což je běžný neapolský úzus,¹⁵¹ který se udržuje dodnes. Zadruhé můžeme vidět klasická zkrácená oslovení a zatřetí teta Memé použije v třetí větě od konce *passato remoto*, což je pro neapolštinu (ale i další jižní dialekty) typické; v běžné italštině by bylo použití tohoto času považováno za chybné.

Vzhledem k tomu, že se Eduardovy hry i přes svoje pevné zasazení do neapolského kontextu proslavily po celém světě, mohli bychom je označit termínem *glocal*,¹⁵² a Eduarda přitom považovat za interkulturního prostředníka. Eduardo totiž neapolské realie předával čím dál „stravitelnějším“ způsobem, tj. čím dál prostupnějším dialektem, až přešel k téměř jen zabarvené standardní italštině. Franca Angelini trefně označila Eduardovo divadlo za „divadlo, jež využívá dialektalitu za účelem národních projektů“.¹⁵³ Dá se tedy říct, že sám musel řešit problém, který si klade za cíl tato disertační práce, tj. předat neapolskou realitu někomu, kdo ji nezná. Tím pádem zcela jistě zapadá do Liddicoatova konceptu, který k tradičnímu chápání střetu dvou kultur jakožto problému, který se musí vyřešit, nabízí alternativu, kdy ve zprostředkovávání jedné kultury té druhé vidíme „relational and interpretative activity“, při níž prostředník „interpretuje význam *diverse others*, pro sebe sama a pro ostatní.“¹⁵⁴

Když se ale vrátíme k ukázkám, srovnání pouze (téměř) krajních pozic (tj. hry psané skoro výhradně neapolsky, a naopak hry psané takřka jen italsky) v ukázce první a stylizované italštiny v ukázce druhé, by bylo příliš snadné a zkreslující. Z lingvistického hlediska jsou nezajímavější právě hry, kde ve větší míře figurují oba jazyky, které v oněch padesáti třech

¹⁵¹ V italštině se tímto způsobem vykalo pouze za fašismu, kdy byl tento způsob vykání úředně nařízen. Po pádu režimu se v italštině opět začalo vykat 3. osobou čísla jednotného, v ženském rodě.

¹⁵² Slovem *glocal* označujeme propojení lokálních a globálních prvků, v případě literárních děl tento termín používáme především v případech, kdy má místní téma popsané v uměleckém textu potenciál oslovit čtenáře po celém světě.

¹⁵³ „[...] teatro che usa la dialettalità con progetti nazionali. ANGELINI, Francesca. *Rasoi*, s. 12. Vlastní překlad.

¹⁵⁴ LIDDICOAT, Anthony J. Intercultural mediation, intercultural communication and translation. *Perspectives*. 2016, 24(3), 354–364, s. 355.

letech dělicích Eduardovu první a poslední hru zaujímaly různé role a jejich vzájemný vztah se často lišil. Na několik těchto „kombinací“ se nyní podíváme blíže. Velmi výmluvná je např. následující pasáž ze hry *Filumena Marturano*:

(Filumeně se – poté, co fingovala vlastní blízcí se smrt –, podařilo přimět ke sňatku Domenica Soriana. Do místnosti, kde je přítomná ještě služebná Rosalia, vchází Diana, mladá Domenicova milenka. Ptá se, jestli už Filumenu navštívil kněz.)

Filumena (*dominandosi con affettata cortesia, s'avvicina lentamente alla giovane*) Il preto è venute... (*Diana sorpresa si alza e indietreggia di qualche passo*) ... e confromme ha visto che stavo in agonizzazione... (*Felina*) Lèvate 'o càmmese!

Diana (*che veramente non ha compreso*) Come?

Filumena (*c. s.*) Lèvate 'o càmmese!

Rosalia (*s'accorge che Diana neanche questa volta ha compreso e per evitare il peggio, le consiglia prudentemente*) Levatevi questo. (*E su se stessa scuote, con due dita, la camiciola del suo abito, perché, finalmente, Diana possa comprendere a volo che Filumena allude al càmicce d'infermiera*)

Diana, con timore istintivo, si toglie il càmicce.¹⁵⁵

V ukázce vidíme hned několik zajímavých jevů. V první řadě zde můžeme pozorovat jasné rozdělení jazyků mezi postavami. Plurilingvismus samozřejmě není na poli „italské“ dramatiky nic nového – stačí si vzpomenout na commedii dell'arte.¹⁵⁶ V ní měly postavy „svůj

¹⁵⁵ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.) *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 210. „Filumena: (*ovládá se pomocí strojené zdvořilosti a pomalu se blíží k mladé ženě*) Kněz už přišel... (*Diana překvapeně vstane a o pár kroků couvne*) ... a jakmilenc viděl, že jsem v agónizaci... (*Lstivě*) Slíkni si ten mundúr! / Diana: (*kteřá jí skutečně nerozuměla*) Prosím? / Filumena: (*jako výše*) Slíkni si ten mundúr! / Rosalia: (*všimne si, že Diana nerozuměla ani tentokrát, a aby se vyhnula nejhoršímu, opatrně jí doporučí*) Sundejte si tohle. (*a dvěma prsty zatřese svou vlastní halenkou, aby Diana konečně pochopila, že Filumena mluví o jejím plášti zdravotní sestry*) / Diana si s instinktivní bázní plášť svlékne.“ Vlastní překlad.

¹⁵⁶ TRIFONE, P. a GIOVANARDI, C. *La lingua del teatro*, s. 53–59.

jazyk“ pevně přidělený a většinou se odvíjel od jejich společenské role, což můžeme do určité míry pozorovat i zde. Eduardo s oběma jazyky ovšem nepracuje tak povrchně a prvoplánově. V promluvě Filumeny – jejíž mateřský jazyk je zjevně neapolština a jelikož pochází z velmi chudých poměrů (žíví se jako prostitutka), dá se předpokládat, že se jí nedostalo přílišného vzdělání a že s italštinou do styku příliš nepřišla – můžeme ovšem pozorovat další rozměr. Žena se při rozhovoru s Dianou, která mluví naprosto standardní italštinou, snaží také mluvit italsky. Můžeme se ovšem jen dohadovat, jestli se zde Filumena za svou neapolštinu stydí (neapolština bývá často chápána – i samotnými mluvčími – jako „cejch“ či stigma prokazující nízký původ) a snaží se dokázat, že i ona mluví italsky, či jde čistě o pragmatickou záležitost, tedy, aby jí Diana porozuměla. Každopádně, další (především jazykově) zajímavou skutečností je, že Filumena se opravdu jen *snaží* mluvit italsky. Eduardo sám v textu některá „zkomolená“ či italská poneapolštěná slova uvádí v kurzívě, např. *venute* (s typickým šva na konci), *confromme* či *agonizzazione* (tedy poitalštěné neapolské *cunfromme*, jakmile, a slovo agónie, *agonia*, se špatným sufixem). Vidíme tedy, že Eduardo používal jak poneapolštěná italská slova, tak poitalštěná neapolská slova. Filumena ale splete i slovo, které v kurzívě není – „il preto“ je mix obou jazyků. Nejedná se ani o spisovnou italštinu – il prete – ani o neapolštinu – ‘o prevete. Jde o další jasný pokus o promluvu v italštině, která se nepovedla. Nakonec můžeme z hlediska poetiky mluvnickou situaci chápat jako další příklad *incomunicability*, zde ovšem na „přízemnější“ úrovni, tedy nezapříčiněnou hlubšími psychologickými důvody, ale zkrátka odlišnými jazyky. Přičemž Rosalia zde působí jako jakýsi tlumočník, na rozhraní obou jazyků.

Ne vždy však měly postavy „přidělený“ jeden jazyk (byť byla situace složitější, jak jsme viděli výše), v některých případech postavy (skutečně) ovládaly oba jazyky a plynule přecházely z jednoho do druhého.

Gennaro (*compare dalla sua cameretta, completamente vestito, prende il cappello che si troverà attaccato ad un chiodo infisso nel muro e spolverandolo con il*

fazzoletto, si astrae dietro un suo pensiero. Siede, quindi, a destra della scena)

Ho capito una cosa, Ama'... Questa vita di pericoli che noi facciamo, sempre con la preoccupazione di essere arrestati, peccché tu è inutile ca me cunte storie, ccà nun è sulamente 'o fatto d' 'a tazzulela 'e café... Io veco troppo movimento d' 'a matina 'a sera... Burro, riso, pasta bianca, fagiole... Ama' ...¹⁵⁷

V této ukázce vidíme, že Gennaro, který manželku konfrontuje ohledně jejího působení na černém trhu, v polovině promluvy přejde naprosto plynule (ani nedokončí větu) do neapolštiny. Gennaro v průběhu hry střídá oba jazyky poměrně běžně a někdy ani není zcela jasné, z jakého důvodu; zde ale můžeme zřetelně vidět, že do neapolštiny přechází ve chvíli, kde je v emočním vypětí (tj. když se začne na manželku zlobit). Ve hře ale můžeme narazit i na opačný směr. Například ve chvíli, kdy se Gennaro snaží vysvětlit, co to je „il calmiere“, maximální stanovená cena zboží na trhu.

Gennaro [...] Dunque... Il calmiere... Il calmiere, secondo me, è stato creato ad uso e consumo di certe tale e quale persone... che sol perché sanno tènere 'a penna mmano fanno 'e professure, sempe a vantaggio loro e a danno nostro. Danno morale e materiale; quello morale prima e quello materiale dopo... E me spiego. Il calmiere significa praticamente: “siccome tu nun saie campà, lèvate 'a miezo ca te mpar' io comme se campà!” Ma nun è ca nuie, cioè 'o popolo nun sape

¹⁵⁷ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 34. „Gennaro: (vyjde ze svého pokojíku, oblečený na ven, vezme si klobouk, který bude pověšený na hřebíku ve zdi, a zatímco ho bude oprašovat kapesníkem, ztratí se ve svých myšlenkách. Poté se posadí na pravé straně jeviště) Pochopil jsem jednu věc, Ama'... Tenhle nebezpečný život, který vedeme, pořád v obavách, že nás zatknou, protože je naprosto zbytečný, abys mi tady vykládala nesmysly, že běží jen o jeden hrneček kafe... Vod rána do večera tady vidim moc velkej pohyb... Máslo, rejže, těstoviny s máslem, fazole... Ama' ...“ Vlastní překlad.

campà... È il loro interesse di dire che il popolo è indolente, è analfabeta, non è maturo... [...] ¹⁵⁸

V momentě, kdy Gennaro narazí na „složitější téma“ – o kterém dost pravděpodobně slyšel za války, od vojáků pocházejících z různých koutů Itálie, kde jako *lingua franca* fungovala právě italština – začne mluvit italsky. I přesto občas „sklouzne“ do jiné roviny, jako v případě „’a penna mmano fanno ‘e professure“, kde ovšem můžeme neapolštinu považovat také za prostředek zdůraznění promluvy. Když si ovšem uvědomí, že by mu jeho Peppe nemusel rozumět, překládá mu svůj výklad polopaticky do neapolštiny „Il calmiere significa praticamente...“

Těmito ukázkami jsem chtěla demonstrovat, že Eduardo s oběma jazyky vědomě a důmyslně pracoval. Jakékoli uvažování o (možnosti) překladu jeho her musí stát na vědomí o jejich primární i sekundární funkci. Přestože to v dílech nikdy neplatí stoprocentně, je nutné rozlišovat díla napsaná v jednom či druhé jazyku (a jejich míru „italskosti“ či „neapolskosti“), díla, kde se střídají oba jazyky, které jsou rozděleny mezi jednotlivé postavy (např. právě podle sociálního postavení), a nakonec díla, kde jedna a ta samá postava promlouvá oběma jazyky.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 28. Gennaro: [...] Takže... regulace cen... podle mě byla regulace cen vymyšlena pro potřeby jistých lidí... který si jenom proto, že udržej tužku v pracce, hrajou na profesory, vždycky k jejich užitku a naší škodě. Poskytují mravy a materiál; mravy nejdřív a materiál potom... Hned to vysvětlím. Regulace cen prakticky znamená: ‚Jelikož nemáš šajna, jak žít, klid’ se a já ti to ukážu!‘ Ale to není tak, že bysme my, teda lid, neuměli žít... Tvrdit, že je lid laxní, negramotný, nevyzrálý, je v jejich zájmu... [...]“ Vlastní překlad.

2.3 Analýza vybraných děl

Natale in casa Cupiello

Toto původně jednoaktové (1931), později dvouaktové (1932–33) a nakonec tříaktové (1943) dílo, jež se ke své konečné podobě dostalo až po několika letech,¹⁵⁹ patří – jak už bylo několikrát řečeno – k Eduardovým nejznámějším komediím. Myslím, že se dá tvrdit, že její postavy, především pak Luca Cupiello, přežívají v obecném povědomí Neapolců dodnes (samozřejmě i díky záznamu divadelního představení z roku 1977, kterou italské televizní stanice pravidelně vysílají v předvánočním čase). Proces zrodu tohoto díla, jež lze možná považovat za nejzajímavější z Eduardových her vůbec, ovlivnil i jeho povahu. První sepsané dějství (dnešní druhé) a poslední sepsané dějství (dnešním třetí) dělí 12 let, což je v rámci Eduardovy rychle se vyvíjející poetiky opravdu dlouhá doba. První část psal Eduardo ještě pro divadlo Kursaal a koncipoval ho jako dílo, které mělo diváky zabavit při čekání na film. Druhou část, jakýsi *prequel*, už Eduardo tvořil pro „opravdové“ divadlo Sannazzaro. A když naopak dopisoval poslední akt, jakýsi *sequel*, ocitl se již v úplně odlišném kontextu – kromě toho, že se jeho styl humoru výrazně změnil a začal být méně prvoplánový a ironičtější, měl už na svém kontě např. hru jako *Io, l'erede*, jež silně kritizovala stav společnosti. Jinými slovy, už to bez všech pochyb byl (především umělecky vzato) jiný Eduardo než v roce 1931. A tuto skutečnost musíme mít na paměti při jakékoli snaze o analýzu díla.

Legendární hru začíná replika Concetty, Lucovy manželky: „Lucarie“, Lucarie“... scétate songh“ ‘e nove“.¹⁶⁰ Ocítáme se den před Štědrým večerem, doma u rodiny Cupiellových. Vzhledem k datu se manželé samozřejmě připravují na oslavu tohoto oblíbeného křesťanského svátku, ovšem každý po svém. Zatímco Concetta jako správná hospodyně uklízí domácnost,

¹⁵⁹ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 327.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 359. „Concetta: [...] Luko... Luko... Vstávej, už je devět...“ DE FILIPPO, E. Vánoce u Cupiellů. Přeložil Z. Digrin, s. 3.

Lucu zajímá především betlém, tradiční neapolský symbol Vánoc s několikasetletou tradicí. V průběhu hry se Luca opakovaně ptá svého syna, jestli se mu betlém líbí, ten ale vždy odpovídá záporně. Kromě manželů a jejich syna Tommasina žije v domácnosti ještě jejich strýc Pasquale, který spolu s mladíkem narušuje předvánoční atmosféru vzájemnými hádkami. Rodinná atmosféra má ale utrpět ještě větší ránu, když se domů přičítá prvorozená dcera manželů Cupiellových, Ninuccia, která je odhodlaná opustit svého bohatého manžela Nicolina, jehož jí vybrali rodiče. Manželské problémy řeší dívka převážně s matkou, otec se cítí odstrčený a snaží se vytušit, co že se to vlastně děje. Dívka matce také ukáže dopis, který má v úmyslu poslat manželovi, v němž se mu přiznává k nevěře a svěřuje se mu se záměrem utéct s milencem. Matce se z návalu stresu udělá nevolno a málem omdlí. Zatímco se Concetta zotavuje, ke Cupiellům se dostaví i Nicolino. Ninuccia odejde s matkou do vedlejší místnosti a když se Luca snaží Nicolina přimět k trpělivosti, všimne si na zemi inkriminovaného dopisu, jehož Concetta upustila, když se jí udělalo zle, a v dobré víře ho odevzdá dceřinu manželovi. V druhém dějství se rodina připravuje na štědrovečerní večeři. Má přijít i Ninuccia s manželem; Concetta se pár podařilo usmířit i poté, co si Nicolino přečetl onen dopis. A proto, když se u dveří objeví Tommasinův kamarád Vittorio, který je oním milencem, s nímž měla dívka v plánu utéct, Concetta ho přijme velmi chladně a nabádá ho k odchodu. Na scénu ale opět přichází nicnetušící Luca, který Vittoria i přes manželčiny snahy přiměje zůstat. Concetta se tedy v nastalé situaci snaží zamezit tomu, aby se Ninuccia s Vittorioem potkali, ale ten v jeden nestřežený okamžik svou milou obejmě. Celou scénu vidí Nicolino a vyzve svého soka v lásce, aby si s ním šel záležitost vyřešit ven. Luca, Tommasino ani Pasquale o ničem nevědí a přijdou za Concettou, zatímco si prozpěvují vánoční koledu. Ve třetím dějství se ocitáme tři dny po konfliktu, Luca Cupiello leží v posteli poté, co byl kvůli emočnímu vypětí stížen vážnou mrtvicí; lékař mu nedává příliš mnoho nadějí. Lucovým posledním přáním je, aby se jeho dcera usmířila s jeho zetěm. Ale Lucův stav už starci nedovoluje velmi dobře rozpoznávat obličej, a tak ve snaze zachránit manželství své dcery, ji přiměje uchopit za ruku jejího milence zrovna

ve chvíli, kdy do pokoje vchází manžel. Nakonec se syna po iksté zeptá, jestli se mu líbí betlém a on poprvé odpoví že ano.

S povědomím toho, co bylo zmíněno v prvním odstavci této podkapitoly, vidíme, že prostřední dějství mohlo fungovat (a fungovalo) samostatně, jako běžná fraška, která diváky pobaví až banálními zápletkami – manželka se snaží tajně setkat s milencem a manžel je nachytá. Na první pohled by bylo těžké představit si něco triviálnějšího. Je ovšem nutné poznamenat, že ani prvotní verze hry nebyla tak plochá. V pořadí druhé napsané dějství (dnešní první) se snaží objasnit příčiny, které vedly k událostem v dějství druhém (dříve v jednoaktovce). Již tímto dodatkem hra začíná nabývat na větší prostorovosti a dochází k prohloubení psychologie postav. Mimo jiné je již z prvních dvou dějství také zjevné, že jedním z hlavních témat je rodina. Možná bychom v tomto díle mohli spatřovat jakýsi zárodek toho, co se později vyvine v Eduardovu „rodinnou linii“, započatou hrou *Mia famiglia*. Kromě jiného je zde ale kladen důraz ještě na jeden aspekt – na betlém. Ten zde samozřejmě funguje jako symbol, ale otázka je čeho. I když to může znít triviálně, v první řadě představuje *neapolskost*. Jelikož si jen stěží dokážeme představit něco víc neapolského, než je rodinná příprava betlému před Vánoce. Zároveň v něm ale, když na chvíli vrátíme k tématu rodiny, můžeme vidět štěpnou linii generačního střetu. Jak už bylo naznačeno, Luca se svého syna v průběhu komedie opakovaně ptá, jestli se mu betlém líbí, a on zarytě odpovídá že ne. Na jedné straně je tedy starší generace v podobě Lucy, který lpí na tradicích, na druhé straně syn, mladá krev, která se od těchto tradic, jež vidí spíše jako nános, chce zbavit. Tento spor tradice versus modernita eskaluje dějství třetím (napsaném jako poslední), kde dílo nabere zcela nový směr. To, co se zdánlivě mohlo jevit jako fraška, končí jako trpké drama, ve kterém se umírající otec vlivem svého velmi vážného stavu omylem dopustí toho, čemu se celou dobu snažil vyhnout. Jako jediný „světlý“ bod finále můžeme vnímat skutečnost, že Tommasino otcí konečně řekne, že se mu betlém líbí. Zda se Lucův syn ale skutečně rozhodl „přejít“ na hodnotovou stranu otce, či jen nechtěl popudit umírajícího, se bohužel nedozvíme. Faktem

ovšem zůstává, že čtenáři či diváci se zde opět mohou smát (pokud vůbec), právě jen a pouze se zkrivenými ústy.

Sabato, domenica e lunedì

Sabato, domenica e lunedì je jedna z nemnoha Eduardových děl, která mají celkově optimistické vyznění, a navíc šťastný konec. Hra na rozdíl od většinové části Eduardovy tvorby v žádném případě nepůsobí moralisticky ani diváky nepřiměje k hořkému smíchu, jako spíš k veselému dojetí a víru v lepší zítřky. Jak už bylo řečeno, na pozitivní vyznění této velmi úspěšné komedie, která spadá do Eduardových „rodinných“ dramát, měl dost možná vliv poměrně čerstvý vztah s jeho budoucí třetí manželkou. Zamilovaný Eduardo v reakci na tuto hru apeloval na všechny manžele, aby nesetrvávali v nedorozumění a vše si včas vysvětlili. Tímto komentářem nám vlastně usnadnil interpretaci díla. Klíčem pro přežití rodiny je komunikace, která ve hře, v níž Eduardo v rodinu stále ještě věří,¹⁶¹ zpočátku chybí. Hra je rozdělená do tří celků, tří dějství, která odpovídají jednotlivým dnům v názvu. Kdybychom se chtěli držet klasické výstavby dramatu, sobota by odpovídala expozici a kolizi, neděle krizi a pondělí peripetii a katastrofě. Ocitáme se uprostřed tradiční, v tomto případě třígenerační neapolské rodiny. Rosa se jakožto typická neapolská žena v sobotu věnuje přípravě tradičního pokrmu, *ragù*,¹⁶² které Neapolci jedí právě téměř výhradně o víkendu, nejen proto, že je „sváteční“, ale i proto, že vyžaduje opravdu velmi dlouhou přípravu. Pokrm zaujímá ve hře skutečně zásadní roli, paní domu se nechává slyšet: „Jestli se s tím pořád ještě vařím, tak jedině kvůli dětem, a pak, protože bez ragù to snad není žádná neděle.“¹⁶³ Eduardo zase v jednom okamžiku v textu přímo oslovuje režiséry a radí jim: „Režisér se nesmí obávat, že obecenstvo unaví, v tomto okamžiku musí rozehrát neapolský nedělní oběd a pozvednout ho,

¹⁶¹ Totéž se ovšem nedá říct například o jeho poslední komedii *Gli esami non finiscono mai*, kde je rodina brána jako jedna z životních zkoušek, již hlavní hrdina nesloží.

¹⁶² Výše už bylo řečeno, že Eduardo *ragù* evidentně miloval, dokonce o něm složil báseň. V ní si stěžoval na nedokonalé *ragù* a vzpomínal na to, které mu připravovala matka. Podobný motiv jako v básni je viditelný i v incipitu této hry – Rosa vysvětluje služce, jak se *ragù* dělá správně, jak ji to naučila její matka a vypráví, že pokud ho její otec nedostal na talíř ve správné podobě, „obrátil dům vzhůru nohama“. Jedná se o detailní popis, Rosino vyprávění můžeme považovat bezmála za recept.

¹⁶³ DE FILIPPO, E. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin, s. 4. „Se lo faccio ancora, lo faccio prima per i miei figli, e poi perché senza il ragù la domenica non mi sembrerebbe domenica.“ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 398.

jak je to v neapolských rodinách obvyklé, na úroveň obřadu.“¹⁶⁴ V domě Priorových ale panuje napětí, manžel Peppino je podrážděný, rozčiluje se kvůli sebemenší maličkosti. A v neděli už začne trpělivost ztrácet úplně. Svoji celkovou frustraci si začne vybíjet na účetním Luigim, rodinném příteli, kterého jeho manželka i s chotí pozvala na nedělní oběd. Peppinovi vadí každé Luigiho gesto, například i to, že jeho manželce přinesl její oblíbený dezert, *cassatu*. Peppinovi se totiž zdá, že se Luigi dvoří jeho ženě a že jí není jeho náklonnost nijak proti gustu. Je sice pravda, že Luigi je opravdu trochu příliš rozšafný, ale Peppinovi neustále zachovává přízeň jakožto jeho přítel a jeho komplimenty na adresu Peppinovy manželky můžeme považovat spíše za formální, vycházející z dobrého vychování. Peppino to ovšem vidí jinak, a nakonec si začne přede všemi stěžovat na to, jak se k němu manželka v poslední době chová chladně. Dokonce jí naznačí, že se kvůli příchodu účetního „vyfintila“. Manželku žárlivá scéna rozhodí a udělá se jí nevolno. Peppino cítí pocit viny za to, že se kvůli němu manželce udělalo zle, ale má pocit, že mu doma nikdo nerozumí. Když se manželé na celou věc vyspí, v pondělí si konečně promluví. Peppino se manželce svěří, že ho sžírala nezvladatelná žárlivost, Rosa mu vysvětlí, že mezi ní a účetním nic není, že se jí manžel stále líbí a že účetní vypadá jako jeho děda. Luigi podle ní jednal tak, jak jednal, i proto, že k němu cítí úctu. Manželé následně dojemně vzpomínají na to, jak se seznámili, jak se vzali a dojdou k závěru, že důvodem, který vedl ke vzniku hádky, je právě láska, jež je doposud spojuje.

PEPPINO Quanto te vogli bene, Rusì...

Rosa (*socchiudendo gli occhi*) E io?¹⁶⁵

¹⁶⁴ DE FILIPPO, E. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin, s. 54. „Il regista senza preoccuparsi di annoiare il pubblico, solo in questo momento, farà rivivere un pranzo domenicale napoletano, elevandolo, come le famiglie napoletano lo elevano, all’altezza di un rito.“ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 443

¹⁶⁵ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 482. „Peppino: Já tě mám tak rád, Rosí. / Rosa: (*přivírá oči*) A já?“ DE FILIPPO, E. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin, s. 97.

Sindaco del rione Sanità

V předchozím textu už jsme několikrát zmínili posun v Eduardově poetice po roce 1938. Při analýze tohoto díla, napsaného v roce 1960, se v tomtéž smyslu dostaneme ještě o kus dál. Po zhlédnutí či přečtení her spadajících do posledních fáze Eduardovy tvorby už člověku nejen zůstává na jazyku hořká pachůť po smíchu, ale mnohdy se možná nesměje vůbec. Eduardo v těchto hrách, a v největší míře v posledních čtyřech: *Il cilindro*, *Il contratto*, *Il monumento* a *Gli esami non finiscono mai*, neúnavně poukazuje na špatné lidské vlastnosti. Díla navíc ani neponechávají příliš velký prostor naději, už nekončí napůl odevzdaným „Ha da passà 'a nuttata“, zjednodušeně řečeno v člověku vyvolávají dojem, že svět není v pořádku. Jak již bylo naznačeno, je vždy těžké soudit, jaké pohnutky autora nejpravděpodobněji k nějaké změně v poetice vedly, zde je ale nasnadě tragédie soukromá (smrt dcery), nikoli tragédie společenské, jelikož Itálie se v tomto období nacházela na začátku ekonomického zázraku. To ovšem ani zdaleka neznamenal, že se ve společnosti nevyskytovaly žádné problémy. Jeden z nich, který o sobě začal důrazněji dávat vědět a který později nabyl rozměrů, o nichž Eduardo nejspíš nemohl mít ani tušení, byl rozmachující se organizovaný zločin. O neapolské camoře už má dnes široká veřejnost (italská i mezinárodní) poměrně dobré povědomí (mimo jiné díky vícekrát zmiňovanému Robertovi Savianovi). V letech šedesátých o tomto fenoménu mnoho známo nebylo, a navíc měla camorra do velké míry úplně jinou podobu než dnes či před dvaceti lety. Toto Eduardovo dílo má tedy hodnotu nejen uměleckou, ale téměř i historicko-sociologickou, jelikož je známo, že autor se inspiroval reálnou postavou.¹⁶⁶

Hlavní postava, Antonio Barracano, je všeobecně uznávanou autoritou v historické neapolské čtvrti Sanità. Žije se svojí rodinou, ženou a třemi dětmi, a doktorem Fabiem, který mu je už třicet pět let při ruce. Hned v první scéně se ocitáme v místnosti, již vychovatelka

¹⁶⁶ Eduardo se inspiroval v reálně žijícím člověku jménem Campoluongo, který se ve čtvrti Sanità těšil podobnému postavení jako Antonio Barracano. DE FILIPPO, E. BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*, s. 13.

spolu se dvěma Barracanovými dětmi přeměňuje v improvizovaný operační sál, do něhož Barracanovi muži (sluha Catiello a 'o Nait) donesou postřeleného Palummiella. Zatímco raněného ošetřuje doktor Fabio, Palummiello a 'o Nait, který ho postřelil, vysvětlují, co se stalo. Oba chtějí mluvit s pánem domu, se starostou čtvrti Sanità. Doktor je tiší a říká, že pána domu tak brzy budít nemohou. Po nějaké době ale don Antonio sejde dolů sám a doktor ho zpraví o všem, co se přihodilo. Navíc mu sdělí, že by rád odjel do Ameriky za svým bratrem. Don Antonio ho ovšem výhružně upozorní, že by jeho odjezd mohl mít velmi nemilé následky, čímž ho přinutí změnit názor. Poté don Antonio započne svoje obvyklé „audience“, na které už od rána čeká několik lidí. Antonio totiž ve čtvrti zastává roli jakéhosi smírčího soudce. Jako první vyřídí záležitost Palummiella a 'o Naita, vynadá oběma za to, že po sobě stříleli bez jeho předchozího svolení. Po nich se hovor s neapolským „Šalamounem“ dožaduje mladý pár, Rafiluccio a Rituccia, která je v pokročilém stádiu těhotenství. Rafiluccio přišel Antoniovi oznámit, že má v plánu zabít svého otce Santaniella, protože ho vydědil, vyhnal z domu a už ho dál neuznává jako svého syna. Don Antonio si chce v takto vážné záležitosti vyslechnout i druhou stranu. Když se se Santaniellem sejde, nabádá ho, aby se se synem usmířil. Muž o tom ale nechce ani slyšet a vyzve ho, aby si hleděl svého. Na takový nedostatek respektu Antonio není zvyklý, ale nechá muže žít, mimo jiné proto, že je neozbrojený. O tom, jak probíhalo setkání, později řekne Rafilucciovi, ale přesto ho žádá, aby otce nezabíjel, protože si jakožto jeho rodič zaslouží respekt i tak. Mladík mu ale odpoví, že už takto dál žít nemůže a že je to situace: „buď já, nebo on“. Proto se Antonio rozhodne znovu vydat za Santaniellem, aby ho před synem varoval; muž je ovšem tak vyděšený z předešlé schůzky, že Antonia ani nenechá promluvit a bodne ho nožem do břicha. Antonio se mu nepomstí ani teď, protože chce zamezit sérii zbytečných smrtí. S hlubokou bodnou ránou tedy uspořádá večeři pod záminkou doktorova odjezdu do Ameriky. Večeře se zúčastní i Santaniello, kterého Barracanovi muži přinutí zaplatit synovi tučný obnos peněz. Poté Antonio zemře. Doktor se rozhodne, že nebude respektovat Antoniovo přání, aby v lékařské zprávě stálo, že zemřel přirozenou smrtí. Navíc po této události

chce zůstat v Neapoli a doufá, že ztráta jeho přítele alespoň malou měrou přispěje k vybudování lepšího světa, o nějž Antonio tolik usiloval.

Postava Antonia Barracana je zajímavá z toho důvodu, že je nanejvýš sporná. Na jednu stranu jde o mafiána, který navíc ve slabé chvíli přizná, že v minulosti zabil člověka. A že po této vraždě utekl do Ameriky, udělal kariéru v lokální mafii a následně se vrátil do Neapole, kde si před soudním líčením najal vynikajícího právníka a podplatil svědky. Je proto zvláštní, že muž, který se neštítí vraždy, korupce, ovlivňování svědků a zcela jistě mnoha dalších přečinů, funguje v rámci čtvrti jako morální autorita, k níž se obracejí lidé v nouzi. Je ovšem známo, že obyvatelé odlehlejších končin (především jih) často neměli sebemenší důvěru ve státní aparát (to platilo bezmála už od sjednocení Itálie, Turín či Florencie byly Neapolcům či Sicilanům vlastně vzdálenější než např. španělští místokrálové). Nedůvěru v aparát, ale často i nefunkčnosti či neefektivnost celé infrastruktury často nahrazovali právě jacísi samozvaní místní vládci, kteří lidem propůjčovali (byť někdy za peníze v podobě výpalného) ochranu, řád a mravní kodex. První mafiáni, „uomini d'onore“ (doslova muži cti, jak se sami nazývali), jakýsi mravní kodex (i když po svém vyložený), na rozdíl od většiny dnešních mafiánů, opravdu dodržovali. A Antonio Barracano je ztělesněním přesně takového muže. Když odhlédneme od jeho přečinů, nemůžeme mu upřít opravdu velkou dávku altruismu až filantropie. U audiencí, při kterých se každopádně – nejspíš bez nároku na odměnu – snaží spravedlivě a objektivně rozsoudit cizí spory, bychom ještě mohli tvrdit, že se jen snaží udržet si vlastní vliv. Následující události už ale jasně mluví ve prospěch jeho morální integrity – když se Rafiluccio definitivně rozhodne, že otce zabije, don Antonio ho jde – přestože jím byl předtím uražen – „z dobroty duše“ varovat. Když ho pak Santaniello bodne nožem do břicha, nepomstí se mu – i když by se to „od mafiána“ zcela jistě dalo očekávat – opět čistě proto, aby svým činem nezpůsobil dominový efekt dalších vražd. A nakonec, i když už umírá, nemyslí na sebe, ale na doktora Fabia (kterému, pravda, předtím vyhrožoval), na Rafiluccia, kterému od jeho otce sežene peníze, ale i na „obecné blaho“, když přesvědčuje doktora Fabia, aby do lékařské zprávy napsal

falešný údaj, opět se záměrem vyhnout se různým pomstám. Don Antonio se ve hře po svém snažil, trochu bláhově a naivně – což je na něm ostatně sympatické – udělat lepší svět, svět, co by byl „meno rotondo ma un poco più quadrato.“¹⁶⁷

¹⁶⁷ DE FILIPPO, E. *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*, s. 89. „[M]éně kulatý, trochu víc hranatý.“ DE FILIPPO, E. Starosta ze čtvrti Sanita. Přeložil J. Makarius, s. 84.

3. Nové neapolské drama

3.1 Charakteristika uměleckého proudu

Eduardo De Filippo byl natolik významnou osobností neapolského divadla a působil na scénách partenopské metropole tak dlouhou dobu (v nejpřísnějším slova smyslu 75 let),¹⁶⁸ že bylo pro tehdejší umělce jen těžko představitelné, jak bude neapolské divadlo vypadat po něm. Eduardo to svým nástupcům neulehčil a naopak jim naložil na bedra ještě větší zodpovědnost, když v roce 1979, na konci svého posledního vystoupení na jevišti divadla San Ferdinando v *Sik-Sik, l'artefice magico* prohlásil, že v této jednoaktové hře „se vyskytují zárodky všeho, čím by následně bylo [jeho] divadlo,“¹⁶⁹ a dodal: „Sik-Sika vám svěřuju do budoucnosti, protože mám za to, že tahle postava neskončí ani se mnou, ani po mně.“¹⁷⁰ Rozhodně tedy stojí za zamyšlení, jak s tímto odkazem nová generace naložila, nakolik se nechala inspirovat poetikou svých předchůdců a jaké nové otázky vnesla do veřejného prostoru.

Můžeme si klást otázku, kdy Nové neapolské drama či Dopo Eduardo – do něhož bývají řazeni tři autoři, Annibale Ruccello, Enzo Moscato a Manlio Santanelli, z nichž se budeme věnovat prvním dvěma¹⁷¹ – vlastně vzniklo. Bylo to v roce 1978, kdy Ruccello založil divadelní společnost Il Carro? V roce 1980, kdy Moscato napsal hru *Carcioffolà* a Manlio Santanelli hru *Uscita d'emergenza*? Po roce 1982, kdy se Moscato setkal s Ruccellem? V roce 1985, kdy Ruccello získal cenu IDI za *Ferdinanda* a Manlio Santanelli za *Regina madre*, což „oficiálně potvrzuje zrod nové neapolské dramatiky“¹⁷² Či až v roce 1986, kdy Moscato získal premio

¹⁶⁸ Poprvé se na jevišti objevil ve 4 letech po boku svého otce Eduarda Scarpetty v divadle Valle při hře *La Geisha*, naposledy v 79 letech v Teatro San Ferdinando v *Berretto a sonagli* a *Sik-Sik, l'artefice magico*.

¹⁶⁹ „[...] ci sono i semi di tutto quello che sarebbe stato in seguito il mio teatro.“ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 9.

¹⁷⁰ „Sik-Sik ve lo affido per l'avvenire, perché penso che questo personaggio non avrà fine, né con me né dopo di me.“ Tamtéž.

¹⁷¹ Rozhodla jsem se věnovat pouze těmto dvěma představitelům Nového neapolského dramatu, protože se domnívám, že si na základě analýzy jejich poetik a děl můžeme o tomto umělecké proudu udělat poměrně dobrou představu, a zejména pak proto, že od Manlia Santanelliho v češtině existuje pouze jeden překlad (Královna matka, přel. František Miška), který navíc není veřejně dostupný.

¹⁷² JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 132.

Riccione a kdy se „z Nové neapolské dramatiky začínala stávat spíše národní než regionální záležitost“?¹⁷³ Na tuto otázku asi nedostaneme konkrétní odpověď, je ovšem nutno dodat, že není zásadní. Většina odborných textů se omezuje na konstatování, že tento umělecký proud vznikl na „počátku 80. let“. A právě pár let před „počátkem 80. let“, než mohla být tvorba mladé generace pravidelně vidána na jevištích, začínalo v Neapoli docházet k zásadní věci. A to k redefinování tzv. *neapolskosti*, což je v našem kontextu naprosto klíčový pojem, který je v první řadě třeba vysvětlit. Přestože činí většině literárních teoretiků značné problémy, za jeho nejprůběhavější definici lze považovat následující: „jakási kvintesence neapolského naturelu, příslušnost k městu, k jeho tradicím, k jeho jazyku“¹⁷⁴. Její autorka, Alice Flemrová, dále dodává, že je tento pojem ovšem „povšechný a jeho konkrétní obsah má celou řadu výkladů“.¹⁷⁵ Flemrová zde vychází z Raffaela La Caprii, který ve svém eseji *L'Armonia perduta* vyslovil teorii, že tento unifikační identitární element začíná být v Neapoli přítomný po roce 1799.¹⁷⁶ La Capria dále tvrdí, že v Neapoli dříve (bližší informace ohledně časového vymezení nepodává) panovala harmonie (*armonia*), která se v určitém okamžiku (datum opět nijak nepřibližuje) zlomila (*ruppe*).¹⁷⁷ Od té doby má v sobě Neapol dle jeho názoru ránu, kterou se nepodařilo ničím zacelit (snažil se o to např. Salvatore Di Giacomo svou literaturou, ale podle La Caprii situaci jen zhoršil).¹⁷⁸ Neapolci si proto – jelikož byli násilně odtrženi od své autenticity – začali „na Neapolce hrát“.¹⁷⁹ A z tohoto zprvu pravděpodobně dílčího hraní se stalo hraní kolektivní (*recita collettiva*), kvůli které se Neapol jen čím dál více vzdalovala od své původní, ztracené harmonie (*armonia perduta*). Ať už s La Capriou souhlasíme, či nikoli, a ať už je *napoletanità* opravdu jen kolektivní hra, nebo prostší (a lehce stereotypní)

¹⁷³ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 19.

¹⁷⁴ FLEMROVÁ, Alice. Zabedněná zamilovanost do života. In: SORRENTINO, Paolo. *Všichni mají pravdu*. Přeložila A. Flemrová. Praha: dybbuk, 2019, s. 313.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ LA CAPRIA, Raffaele. *L'Armonia perduta*. In: LA CAPRIA, Raffaele a PERRELLA, Silvio (ed.). *Opere*. Milano: Mondadori (I Meridiani), 2003, s. 659. Tedy po neapolské revoluci a nedlouhém trvání Neapolské republiky.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 649.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 650.

¹⁷⁹ Tamtéž.

obraz kolektivní identity, pokud se budeme pít po otázce, kdo se o to zasloužil (či „zasloužil“?), budeme si muset odpovědět, že především umělci. V několika desetiletích před nástupem Nové neapolské dramatiky mezi ně patřili například právě Eduardo De Filippo, Matilde Serao¹⁸⁰ či Salvatore Di Giacomo,¹⁸¹ ale i zpěváci, jako Renato Carosone,¹⁸² nebo herci jako Totò¹⁸³ či Sophia Loren,¹⁸⁴ která svým dnes již legendárním výrokem: „Nejsem Italka, jsem Neapolka. To je něco jiného,“¹⁸⁵ přivedla k této identitární otázce pozornost široké veřejnosti. Zhruba na přelomu 70. a 80. let však nové vlně umělecké veřejnosti začalo připadat, že se *neapolskost*, byť podléhající mnoha interpretacím, stala zkosnatěným a vyprázdněným pojmem.¹⁸⁶ Obecně přijímaný obraz pověřivého Neapolce, který si ve svém věčně prosluněném městě dokáže bez problémů poradit v každé situaci (neboli *si arrangia*), už podle nich zkrátka neodpovídal realitě. Je ovšem nutné dodat, že ani předchůdci Nové neapolské dramatiky neukazovali realitu jednostranně. Stačí si vzpomenout na Eduarda, který sice napsal

¹⁸⁰ Matilde Serao (1856–1927) původem řecká prozaička a novinářka, která od svých 10 do 26 let pobývala v Neapoli. K tvorbě obrazu Neapole se zasadila ponejvíc veristickým dokumentem *Il ventre di Napoli* (1884, 1903) složeným ze dvou částí sepsaných s dvacetiletým rozestupem, v němž popisuje žalostné podmínky chudinských čtvrtí, líčí povahu neapolského lidu a mimo jiné např. popisuje jeho zálibu v lottu, a románem *Il paese di cuccagna* (1891), v němž se dál věnuje Neapolci milovanému lottu. PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: libri, 2004, s. 654–655.

¹⁸¹ Salvatore di Giacomo (1860–1934) byl neapolský básník, dramatik a esejista. Původně studoval medicínu a choval velkou vášeň pro fotografii. Patřil k „lyrické“ linii neapolských spisovatelů, byla pro něj důležitá melodičnost slov. Ve svých dílech se zaměřoval na nejnižší společenské vrstvy, jako např. prostitutky, camorristy a zlodějíčky. Mezi jeho nejznámější díla patří *Novelle napoletane* (1919). Z této sbírky pochází i povídka *Assunta spina*, kterou zdramatizoval a která se stala i jeho nejznámější divadelní hrou (roku 1915 byla rovněž zfilmována). ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 37–39. Raffaele La Capria ho jmenovitě označuje za jednoho z umělců, který svými díly prohloubil onu „tržnou ránu“ způsobenou ztrátou harmonie. LA CAPRIA, R., *L'Armonia perduta*, s. 650.

¹⁸² Renato Carosone (1920–2001) byl velmi populární neapolský zpěvák, pianista a skladatel. Věnoval se mnoha žánrům, především pak *canzone napoletana* a *musica leggera*, v nichž se často ironicky vyjadřoval o neapolských stereotypch. Mezi nejznámější písně tohoto typu patří např. *Tu vuo 'fa' l'americano* (1957), *Mambo italiano* (1955) či *O sarracino* (1958). O jeho životě byl natočen autobiografický film *Carosello Carosone* (2021) režisovaný Luciem Pellegrinim.

¹⁸³ Vlastním jménem Antonio De Curtis (1898–1967), byl Neapolci zbožňovaný divadelní a filmový herec. Začínal ve varieté a byl známý především díky svým komickým rolím. Z jeho filmů jsou neznámější ty, jež spadají do série *Totò, Peppino e ...*, kde vystupoval se svým kolegou Peppinem De Filippem, Eduardovým bratrem. Totò mimo jiné psal neapolské básně, které vyšly ve velmi populární sbírce *A livella* (1964).

¹⁸⁴ Vlastním jménem Sofia Villani Scicolone (*1934) je italská herečka s neapolskými kořeny. V Itálii se na počátku své kariéry proslavila především komedií *Pane, amore e...* Později získala mezinárodní ohlas díky hlavní roli ve filmu Vittoria De Sicy, *La ciociara* (1960) a díky roli po boku Marcella Mastroianniho ve filmu *Matrimonio all'italiana* (1965), inspirovaném Eduardovou komedií *Filumena Marturano*.

¹⁸⁵ „But I'm not Italian. I'm a Neapolitan. I'm not Italian. It's another (thing).“ Loren, Sophia. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Qq5yklWMclo>, citováno dne 19. 4. 2021.

¹⁸⁶ O ztrátě autenticity Neapole se začalo hovořit už v 19. století, ale nejsilněji byl tento problém akcentován právě ve století dvacátém. FLEMROVÁ, Alice. Neapolská setkání třetího druhu. In: PARRELOVÁ, Valeria. *Za projevenou milost*. Přeložila A. Flemrová. Praha–Litomyšl: Paseka, 2012, s. 127.

spoustu komedií, jimiž tento stereotyp podporoval, jako např. *Non ti pago!* (1940) či *Questi fantasmi* (1946), stvořil ovšem i hry jako *Napoli milionaria* (1945), která Neapol zcela bezrozporně neidealizuje, ba naopak. A kromě toho se mezi kritiky Neapole našli i tací, kteří na její problémy poukazovali cíleně a mnohem dříve – nejvýrazněji z nich vystupuje osobnost Anny Marie Ortese,¹⁸⁷ která ve své kontroverzní povídce „Un paio di occhiali“, zařazené do sbírky povídek a reportáží *Il mare non bagna Napoli*, ukázala stinnou tvář Neapole asi nejdůrazněji a vyvolala tím největší ohlas (a ve své době velký nesouhlas). Veřejné mínění (na ostatním území Itálie ale i světa) ovšem jako by tyto pokusy ignorovalo, a stereotypní obraz partenopské metropole tak přežíval dál.

Mladí dramatici, kteří si byli dobře vědomi toho, že jejich několikasetletá kultura potřebuje obrození, se rozhodli, že onu obrodu provedou prostřednictvím reinterpretace výše zmíněné – a v té době zkostnatělé – *neapolskosti*. Měli za to, že je potřeba pozvednout Neapol právě skrze její (jimi tolik haněnou) tradici, ovšem očištěnou od anachronických nánosů.¹⁸⁸ Tento názor ovšem nezastávali pouze oni, jinými slovy nepůsobili ve vzduchoprázdnu. Je těžké určit, zda reagovali na atmosféru doby, nebo se s ní zrovna názorově shodovali, faktem ovšem zůstává, že neapolská kulturní fronta „útočila“ na stereotypy soudržně. V roce 1977 vzbudila velký ohlas *Napul'è*, skladba zbožňovaného neapolského písničkáře Pina Daniela.¹⁸⁹ Píseň v melancholickém tónu vyjadřuje rozporuplnost¹⁹⁰ a lhostejnost města. Pro náš kontext je nejdůležitější a nejvýmluvnější následující dvojverší:

¹⁸⁷ Anna Maria Ortese (1914–1998) byla italská prozaička, jejíž tvorba byla ovlivněna magickým realismem a neorealismem. V jejích dílech se často objevují polozvířecí bytosti a pohádkové prvky. Mezi její nejznámější díla patří *Il mare non bagna Napoli* (1953), *Iguana* (1965, č. Leguánka 1997) či *Il cardillo addolorato* (1993, č. Žalostlící stehlík 2019). PELÁN, J. a kol. *Slovník italských spisovatelů*, s. 529.

¹⁸⁸ JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 34.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 73. Pino Daniele, vlastním jménem Giuseppe Daniele (1955–2015), byl neapolský písničkář a skladatel.

¹⁹⁰ Pino Daniele ovšem rozhodně nebyl první, který si rozporuplnosti Neapole všiml. Tento její imanentně charakteristický rys vyzdvihovala celá řada italských literátů. FLEMROVÁ, A. *Neapolská setkání třetího druhu*, s. 127.

E a' [Napoli, pozn. autorky] sape tutto o' munno

Ma nun sanno a' verità

Pino Daniele těmito několika málo slovy dokonale vyjádřil dobovou frustraci z toho, že Neapol „zná celý svět“, ale nikdo o ní „nezná pravdu“. A přestože se v textu dál o problémech nešíří, připravil „terén“ pro další umělce už jen tím, že na problém upozornil. Ve stejné době se také prosadilo komické trio La Smorfia¹⁹¹ v čele s Massimem Troisim¹⁹² (vrcholu popularity dosáhlo v letech 1978–1979), které zvolilo jinou strategii a připravovalo televizní skeče, v nichž kulturní stereotypy parodovalo.¹⁹³ V jednání výše zmíněných ovšem můžeme spatřovat jistý paradox. Proč umělci, kteří byli frustrováni z toho, že ostatní vidí z Neapole jen její povrchní masku a nejsou s to rozpoznat spoustu problémů, které město sužují, psali svoje texty a připravovali scénky převážně v neapolštině, jež je nesrozumitelná i pro většinu území Itálie, natož pro zahraniční publikum? Výběrem tohoto jazyka zcela nutně vybírali cílové publikum, tedy Neapolce, kteří pravdu o svém rodném nejspíš znát museli. Anebo ji neznali ani oni? Anebo, což se zdá nejpravděpodobnější, to umělci „jinak neuměli“, a jelikož pojednávali o natolik intimním a niterném problému, přišlo jim naprosto přirozené promlouvat mateřským jazykem? V případě Ruccella a Moscata se situace jeví poněkud odlišně. Zdá se, že jim na názoru ostatních, tedy na obrazu jejich města „tam venku“, tolik nezáleželo. Na srdci jim podle všeho ležela především jejich kultura, kterou si předsevzali pozvednout pro svoje publikum a možná ho i na několik věcí upozornit. Třeba i z toho důvodu zvolili úplně odlišnou strategii. Jejich „apely“ nebyly tak přímočaré. V jejich dílech nebylo pro

¹⁹¹ Kabaretní sdružení působící v 70. a 80. letech. Jeho členy byli Massimo Troisi, Lello Arena a Enzo Decaro. Skupina připravovala především skeče, ve kterých tematizovala dobové problémy Neapole.

¹⁹² Massimo Troisi (1953–1994) byl italský herec, režisér, scénárista a kabaretní umělec. Po působení ve sdružení La smorfia se začal objevovat ve filmu, kde se proslavil především po boku svého kolegy Roberta Benigniho. Mezi jeho nejslavnější filmy patří *Non ci resta che piangere* (1984) a *Il postino* (1994).

¹⁹³ JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 73.

melancholii ani parodii místo. Většinou ukazovali Neapol „zespoda“, v celé její kruté a nemilosrdné realitě. Podle terminologického rozdělení, v němž Schino navrhuje rozlišovat *teatro dialettale*, které „chce vidět svět zespoda“, a *teatro vernacolare*, které „je založené na nostalgii minulých časů,“¹⁹⁴ bychom je tedy řadili spíše k první kategorii. V pohledu zespoda se odlišovali od Eduarda, který se soustřeďoval především na střední vrstvu (a kterého bychom pro jeho častý moralismus a stesk nad měnícími se hodnotami mohli řadit ke kategorii druhé). Tímto zvoleným úhlem pohledu se naopak přibližovali k Rafaelemu Vivianimu,¹⁹⁵ potažmo jeho předchůdci Salvatoru Di Giacomovi. Ve svých klíčových dílech pro tento účel využili postavu *femminiella*. Výrazem *femminiello* popisuje neapolština ponejvíc homosexuály s výraznými ženskými rysy či způsoby chování, ale často i transsexuály, transvestity či hermafrodity. V Neapoli byli *femminielli* vždy nejen tolerováni a chráněni, ale dokonce i uctíváni.¹⁹⁶ Lidé mezi sebe *femminielli* přijali, protože v jejich abnormálnosti viděli cosi božského,¹⁹⁷ věřili, že *femminielli* nosí štěstí, a tak si od nich například nechávali radit čísla do *lotta*. Tyto téměř mytické či magické bytosti ale také pořádaly vlastní svatby či křty,¹⁹⁸ jichž se zúčastňovali i ostatní obyvatelé čtvrti, nebo prováděly rituály jako například tzv. *figliata di femminielli*,¹⁹⁹ kterou Moscato umělecky znázornil v *Pièce noire* a v *Signuri, signuri*. *Femminielli*, jakožto osoby, které se nacházejí na hranici mezi mužským a ženským, mezi

¹⁹⁴ SCHINO, Mirella. *Profilo del teatro italiano: Dal XV al XX secolo*. Roma: Carocci, 2014, s. 147.

¹⁹⁵ Rafaele Viviani (1888–1950) byl herec, dramatik a básník z Castellammare di Stabia. Na jevišti se poprvé objevil v 5 letech. Stejně jako jeho předchůdce Salvatore di Giacomo se ve svých dílech orientoval na chudší vrstvy společnosti, ale spíše než prostitutky a kriminálníci ho zajímali především potulní herci, chud'asové, kočovníci či hudebníci. Velkým tématem jeho tvorby byla právě jejich vykořeněnost a sociální vyloučení. Podobně jako Rucello ve hrách využíval více dialektů (např. rozlišoval mezi městským a venkovským). ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 79–85.

¹⁹⁶ CILENTO, A. *Bestiario napoletano*, s. 128.

¹⁹⁷ DI NUZZO, Annalisa. La città nuova: dalle antiche pratiche del travestitismo alla riplasmazione del *femminiello* nelle nuove identità mutanti a Napoli. In: SCALZONE, Franco (ed.). *Perversione, perversioni e perversi*. Roma: Borla, 2009. s. 149.

¹⁹⁸ DI NUZZO, A. La città nuova, s. 152.

¹⁹⁹ Starodávny rituál plodnosti, který se v Neapoli praktikuje odnepaměti. Femminiello předstírá porodní bolesti a ostatní přítomní nad ním stojí, zpívají tradiční písně a asistují mu. Ten nakonec porodí buď repliku mužského údu, či hadrovou panenku. V poslední době se o tomto rituálu začalo mluvit díky filmu *Napoli velata* (2017) od Ferzana Ozpetka, rituál už ovšem umělecky zpracoval například Curzio Malaparte v knize *La Pelle* (1949). AUSILIO, Claudia. La figliata dei Femminielli: il rito napoletano raccontato in 'Napoli Velata'. Dostupné z: <https://www.vesuviolive.it/cultura-napoletana/231109-figliata-femminielli-napoli-velata/>, citováno dne 9. 4. 2021.

lidským a nadlidským, mezi dovoleným a zakázaným,²⁰⁰ umělcům perfektně posloužili pro jejich záměr, protože v sobě mají (ať už vrozenou, či získanou) stejně nepotlačitelnou dvojnásobnost jako Neapol,²⁰¹ jež má – stejně jako oni – „schopnost amalgamovat zdánlivě neslučitelné protiklady“.²⁰² A stejně jako Neapole se jich jakožto bytostně tradiční součásti partenopské metropole silně dotkl příchod modernity, která jim jejich mnohasetleté výhradní postavení vzala a odstrčila je na okraj společnosti. *Femminielli* se po jejím vpádu už nenacházeli uprostřed komunity, která je uctívala, ale skončili o samotě. A nic nečiší z Ruccellova díla *Le cinque rose di Jennifer* tolik, jako právě samota (velké téma Raffaella Vivianiho).²⁰³ Jennifer je obraz *femminiella*, který je zcela opuštěný ve své garsonce a který už dál nemůže nijak komunikovat se světem (zde bychom se mohli zamyslet nad tím, jestli se nejedná o návaznost na Eduardem často zpracovávané téma neschopnosti komunikovat; jako metafora posloužila Ruccellovi nefungující telefonní linka). Moscato nám ve svých dílech – především v *Pièce noire* – zase naznačuje, že *femminielly* potkalo něco ještě horší než to, že se ocitli na samém dně společnosti: přišli totiž i o naději vystoupat po společenském žebříčku zpátky. Při vzestupu nahoru jim kromě jiných skutečností brání i jejich jazyk, tedy neapolština, a i z toho důvodu *femminielli* ve výše jmenovaném díle (*Pièce noire*) jejich „Paní“ nutí, aby se vyjadřovali výhradně italsky. Otázka jazyka²⁰⁴ je v dílech Nové neapolské dramatiky naprosto zásadní. Mohlo by se zdát, že za rozhodnutím psát svoje díla v neapolštině stojí vůle navázat na tradici. Když ovšem srovnáme jazyk Eduarda De Filippa a jazyk obou zmíněných dramatiků, shledáme,

²⁰⁰ DI NUZZO, A. *La città nuova*, s. 149.

²⁰¹ CILENTO, A. *Bestiario napoletano*, s. 129.

²⁰² FLEMROVÁ, Alice. *Neapolská setkání třetího druhu*, s. 127.

²⁰³ Ve Vivianiho dílech můžeme často spatřit „konflikt mezi samotou a společenskostí“. Protagonisté prožívají pocit samoty, ale přitom jsou obklopeni davu lidí. Jelikož se Vivianiho postavy často vyskytovaly v *luoghi di passaggio*, přechodných místech (náměstí, železniční stanice, přístavy, ...), kde byla fluktuace lidí obrovská (nikdo se v protagonistově životě „nezastavil“), tento pocit se ještě stupňoval. ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 81–83.

²⁰⁴ Stran pojmosloví je potřeba připomenout, že neapolština není navzdory většinovému přesvědčení dialektem italštiny, jelikož se samostatně vyvinula z latiny. I přesto ovšem dodnes panují spory o to, jak neapolštinu vlastně nazývat, tedy jestli jako jazyk, nebo dialekt. De Blasi upozorňuje na nežádoucí „mocenské“ pozice obou pojmů a vyzývá k tomu problém nedramatizovat. V této práci bude neapolština uznávána jako jazyk (přínejmenším literární, tuto roli mu přisuzuje i De Blasi), ovšem ve srovnání se standardní italštinou bude běžně označována pojmem „dialekt“. DE BLASI, Nicola. *Il napoletano parlato e scritto: Con note di grammatica storica*. Napoli: Dante & Descartes, 2000.

že se podstatně liší. Eduardo De Filippo se ve svých dílech snažil zachytit především jazykovou realitu, tj. reálnou mluvu. Některá jeho díla jsou napsána čistě neapolsky a některá čistě italsky. Nejedná se ovšem o dichotomii, nýbrž o dva póly velmi široké a bohaté škály. Mezi těmito dvěma konci se nachází různorodé jazykové „směsi“ sestávající z kombinace obou jazyků. V některých dílech se vyskytují postavy hovořící převážně jedním, či druhým jazykem, v jiných se oba jazyky vyskytují v ústech jednoho jediného protagonisty, který je buď střídá podle okolností, nebo plynule přechází z jednoho do druhého. De Filippo navíc díla postupem času v tomto smyslu mnohdy přepracovával, protože toužil, aby jim porozuměla co možná největší množina lidí; proto z neapolštiny často zbyla jen jakási patina. Jazykové prostředky Ruccella a Moscata jsou ovšem zcela odlišné – a to jak svojí podobou, tak svojí funkcí. Rucello, jehož pohled na jazyk byl velmi blízký pohledu, jež Pier Paolo Pasolini vyjádřil o 20 let dříve,²⁰⁵ toužil především poukázat na úpadek neapolštiny, který připisoval na vrub především masmédiím. Měl za to, že neapolština ztratila kontakt se svojí orální tradicí, tedy čímsi naprosto niterným, a výsostně postavení této tradice nahradila právě řeč televize a rozhlasu (tj. lexikálně velmi chudá italština), která z ní udělala vyprázdňený jazyk. Rucello svoje postavy často nechával promlouvat právě takto „nakaženou“ neapolštinou – mnohdy smíchanou s italštinou a s příměsemi jeho rodné stabijštiny–,²⁰⁶ která mívá v jeho dílech často pouze instrumentální funkci a projevuje se v prázdných frázích, jež lidé opakují pouze z jakési setrvačnosti. Rucello, jakožto vystudovaný antropolog, navíc představuje neapolštinu nikoli jen jako dialekt, nýbrž i jako sociolekt. Neapolština jako by svým mluvčím předurčovala sociální status (což je v jeho dílech citelnější než logičtější opačná kauzalita). A tento aspekt se velmi silně ukazuje i u Moscata, nejexplicitněji právě v citovaném díle *Pièce noire*. Poeticky blízký je svému kolegovi

²⁰⁵ Kromě toho, že Pasolini ve své knize *Nuove questioni linguistiche* (1964) vyvolal poprask prohlášením, že v Itálii neexistuje v pravém slova smyslu žádný národní jazyk, upozorňoval na skutečnost, že ona mluva (*lingua media*), jež se na většině území používá, je od počátku 60. let ohrožována technologickou mluvou (*linguaggio tecnologico*) vyskytující se především v průmyslových centrech severní Itálie (Turín, Milán). Tato mluva podle Pasoliniho nahradila pozici latiny a italština se nově odkazuje především na ni. PASOLINI, Pier Paolo. *Lingua*. In: *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.

²⁰⁶ Dialekt na území Castellammare di Stabia.

a přáteli i v díle *Ragazze sole con qualche esperienza*, kde na nebezpečí masmediální mluvy upozorňuje rovněž. Moscatův jazyk se ovšem odlišuje jak od toho Eduardova, tak od Ruccellova. Moscato se ve svých dílech vyjadřuje bezmála vymyšleným jazykem, jenž ovšem vždy stojí na pevných základech neapolštiny. Jazyk většiny jeho děl – především těch spadajících do jeho „lyrické linie“ – je jazykem velmi poetickým, zpěvným, vhodným k projevu na scéně, tedy to rozhodně není jazyk, který se snaží imitovat reálnou jazykovou situaci „tam venku“. Mohli bychom ho tedy chápat jako pokračovatele „lyrického proudu“ neapolské tvorby, nástupce Salvatora Di Giacoma a Raffaela Vivianiho, milovníky *parola-musica*. Soustřeďuje se především na vyznění slov, na „označující“, protože divadlo chápe jako poezii; z toho důvodu si mezi neapolštinu troufá vsadit pasáže psané anglicky, německy, španělsky, nebo třeba starořecky. Fokus na „označující“, v němž se prakticky shoduje s Ruccellem, (avšak z jiného důvodu, protože Ruccello se snaží poukázat na fakt, že označující se odpojilo od označovaného, a na rozdíl od svého mentora De Simoneho se svým jazykem nesnaží navodit „musicale tonico“, nýbrž „musicale scassato“),²⁰⁷ se ovšem liší od Eduarda, jehož jazyk se tímto vymezením nevyznačoval.

Ze srovnání jazykových prostředků třech autorů vysvítá ještě jedna důležitá věc. Přestože se autoři mladší generace v tomto ohledu od Eduarda odlišují, je potřeba si uvědomit, že se odlišují každý jinak. Totéž bude platit v případě, že se budeme chtít pokusit o srovnání nového uměleckého směru jako celku a „tradice“ (která, zcela logicky, také není jednolitá). Jinými slovy: přestože měla Ruccellova a Moscatova poetika spoustu styčných bodů, díky kterým byli literárními teoretiky zahrnuti do Nové neapolské dramatiky, zároveň se v lecčems vzájemně lišily – tudíž je potřeba vymezit hlavní pilíře poetiky směru, ale zároveň se věnovat i odlišnostem na individuální úrovni. Bez zajímavosti není ani samotný název námi zkoumaného směru. Tradičně bývá označován pojmy Nové neapolské drama či Dopo Eduardo (po

²⁰⁷ Ruccello, přestože si byl potenciální libozvučnosti svého jazyka vědom, ji většinou nevyužíval, a naopak jazyk často ukazoval v jeho (alespoň pro Ruccella) nejhorsí, mnohdy i kakofonní podobě.

Eduardovi). Ani jeden z nich není bezrozporný. Dopo Eduardo vzniklo spíše „z pohodlnosti“,²⁰⁸ platí ovšem pouze v chronologickém slova smyslu. Proti prvnímu – převažujícímu – názvu, italsky Nuova drammaturgia napoletana, se zase ohrazoval sám Enzo Moscato.²⁰⁹ Přestože není jasné, co konkrétně Moscatovi vadilo, můžeme se dovítipit, že pravděpodobně slovo „Nuova“. Vždyť Angelini – dle mého názoru oprávněně – popisuje Moscatovu tvorbu (přestože z formálního hlediska experimentální) slovy „tradizione del remoto“,²¹⁰ tedy „tradice dávného“. V tomto smyslu (ale ostatně i v jiných aspektech) se blíží ke svému předchůdci Salvatorovi De Giacomo, jehož divadlo připomínalo vzdálené libertinské Settecento,²¹¹ ale i k Raffaelovi Vivianimu, který byl „věrný vzdálené minulosti města“.²¹² Jeho kolega Rucello naproti tomu svoji (a jejich) dramatickou tvorbu za novou opravdu považoval, protože podle jeho slov: „nevychází, nenavazuje na předchozí generaci italských dramatiků, těch z 50. let. Vychází daleko více z děl let 60. a 70.,²¹³ více z experimentů než z tradiční dramatiky.“²¹⁴ Na první pohled nás možná může překvapit, že oba autoři nezastávali opačná stanoviska, jelikož Rucello měl podle Moscatových slov Eduarda ve velké oblibě, daleko víc inklinoval k vypravování (*narrazione*) a jakožto antropolog se intenzivně zabýval neapolskou mytologií a folklórem.²¹⁵ Rucello se ovšem v jednom rozhovoru²¹⁶ sám vyjádřil v tom smyslu, že se daleko více inspiroval Robertem De Simonem než Eduardem De Filippem. Přestože (jako téměř nikdy) není jasné, zda Eduardem opravdu inspiroval, v jejich tvorbách můžeme nalézt mnoho styčných bodů. Rucellův (byť silně fragmentovaný) popis Neapole v *Il Rione* (v jeho první hře, napsané symbolicky v roce 1973, tedy v roce, kdy Eduardo dopisuje svou poslední hru),

²⁰⁸ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 7, 10.

²⁰⁹ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 17.

²¹⁰ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 137.

²¹¹ 18. století. Tamtéž, s. 39.

²¹² Tamtéž, s. 85.

²¹³ Rucello narážel např. na tvorbu Gennara Vitiella, Maria Martoneho, Antonia Neiwillera či Toniho Servilla. FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 12–13.

²¹⁴ „[N]on parte, non si collega alla generazione precedente dei drammaturghi italiani, quelli degli anni '50. Scaturisce invece assai più dal lavoro degli anni '60 e '70 più dalla sperimentazione che dalla drammaturgia tradizionale.“ Tamtéž, s. 10.

²¹⁵ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 17.

²¹⁶ Citováno dle: FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 11.

nám může připomínat Eduardovu *Napoli milionaria!*. Za přímý odkaz na Eduardovu tvorbu bychom potom mohli považovat repliku v šesté scéně, v níž don Aurelio říká, že u nich v rodině už není tradicí stavět betlém, jelikož jeho manželce vadí rány kladivem, a proto jeho vnuci už mívají stromeček.²¹⁷ Zde nejen odkazuje na Eduardovo *Natale in casa Cupiello*, ale také na v něm přítomný mezigenerační střet, neodmyslitelně spjatý s rozkolem mezi modernitou a tradicemi. Ruccello byl také (na rozdíl od Moscata) pokračovatelem Eduardovy „každodennosti“. Nejcitelněji můžeme – v tomto případě tíživou – každodennost nejspíš spatřit v *Jennifer*, kde se k ní navíc přidává další velmi eduardovské téma, jímž je již mnohokrát zmíněná *incommunicabilità*. V *Jennifer* dále můžeme spatřit scény, které slouží téměř jako příklady pirandellovského *procítění protikladu*, o jehož vlivu na Eduarda byla zmínka výše. Kromě zmíněných styčných bodů je u těchto dvou dramatiků zajímavé pozorovat analogie ve stylu jejich práce: Ruccello, stejně jako Eduardo, vedl malé „rodinné“ divadelní uskupení, napsal několik her čtyřručně, stejně jako De Filippo, a ke svým hrám se vracel, přepisoval je a aktualizoval je stejně jako on. Moscato ve srovnání s ním psal daleko „experimentálnější“ divadlo. Musíme ovšem brát v potaz i skutečnost, že na počátku své tvorby se Moscato také daleko víc blížil tradičnímu způsobu psaní divadla a že jeho „poetickou“ či „lyrickou“ tvorbu odstartovala až *Partitura*²¹⁸ v roce 1988, kdy už byl Ruccello dva roky po smrti. Můžeme se tak jen dohadovat, zda by Ruccello – kdyby ho nepotkala ona osudná nehoda – šel ve stopách svého přítele a kolegy a zda by se jeho tvorba ubírala stejným směrem. Každopádně Moscatova tvorba nemá s tou Eduardovou příliš společného. Ani na rovině tematické, ani formální, ani jazykové. Co se stylu práce týče, Moscato spíše než že by se ke svým hrám vracel a aktualizoval je, „slepoval“ jejich kousky. S Eduardem ho v tomto smyslu spojuje snad jen práce překladatele. Moscato (aspoň zpočátku?) Eduarda neměl v lásce. Zprv se poměrně explicitně

²¹⁷ RUCCELLO, Annibale a PICCHI, Rita (ed.). *Scritti inediti: Una commedia e dieci saggi*. Roma: Gremese, 2004, s. 74.

²¹⁸ Sám název už odkazuje k výše popsané zpěvnosti jeho jazyka.

vyhradil vůči jeho poetice – v díle *Signurì, signurì* pronese postava nazývaná Il vecchio notoricky známou repliku z Eduardovy *Napoli milionaria*:

Bambino Se rispettano i templi e gli dei dei vinti, i vincitori si salveranno.

Il Vecchio Adda passa‘... adda passa‘ ‘a nuttata.

Il Cameriere, con una rivoltella, lo ammazza.

*Sipario*²¹⁹

Jak vidíme z ukázky, postava je po pronesení věty zastřelena. Kromě toho se ale Moscato často nechával slyšet, že Eduardo nepatří mezi jeho oblíbené autory: „Annibale Eduarda miloval, já trochu méně (obzvláště jako dramatika),“²²⁰ vyjadřoval se o něm s implicitním opovržením: „Když jsem začínal já, nebylo tu nic: Eduardo už z odešel z Neapole, kterou naprosto opovrhoval, a otevřel si krámk ve Florencii,²²¹ (což je objektivně velmi nespravedlivé, protože Eduardo v Neapoli za vlastní peníze vybudoval divadlo a ve Florencii pořádal semináře pro začínající dramatiky). Hovořil o něm velmi kriticky, jak v osobní rovině – „Eduardo měl jako muž spoustu chyb, dokázal být i krutý,²²² – tak na profesní úrovni, když ho jakožto dramatika označil za „špatnou kopii Pirandella“.²²³ Na druhou stranu, k třicetiletém výročí Eduardovy smrti uvedl hru *Tà-Kai-Tà*, v níž se věnuje jeho odkazu. Zdá se tedy, že jeho vztah k němu byl rozporuplný nebo aspoň proměnlivý. Klíč k vysvětlení tohoto velmi složitého pojmání Eduardova odkazu nám v rozhovorech v každém případě nabízejí sami autoři. Rucello prohlásil: „je tu vztah s Vivianim, s De Filippem, se samotným De Simonem. Vztah,

²¹⁹ MOSCATO, Enzo. *Orfani veleni*. Milano: Ubulibri, 2007, s. 78–79. „Dítě: Pokud vítězové respektují svatyně a bohy poražených, spasí se. / Stařec: Musíme to přečkat... Musíme přečkat noc. / Číšník ho ranou z revolveru zastřelí. / Opona. Vlastní překlad.

²²⁰ „Annibale amava molto Eduardo, io un po‘ meno (specie come drammaturgo).“ D’ANGELI, Concetta. La lingua cancerosa del teatro: I „limiti“ di Enzo Moscato. Dostupné z: <http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro55.htm#55and9>, citováno dne 9. 4. 2021.

²²¹ „Quando io ho cominciato non c’era niente: Eduardo se n’era già andato da Napoli, che aveva schifato completamente, aprendo la sua Bottega a Firenze.“ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 102.

²²² „Eduardo è stato un uomo con molti difetti, con molte crudeltà anche.“ Tamtéž, s. 128.

²²³ Tamtéž, s. 127.

který není o přímé návaznosti, ale o znovuobjevení, jde o to opět zvážit, co mohlo být scénickým psaním a co z tohohle psaní může pro člověka ještě fungovat: může to být přílnutí k realitě,²²⁴ k Eduardově každodennosti; může to být vivianovské představení sociálního vyloučení.²²⁵ Moscato vyslovil velmi podobnou větu: „[...] mezi námi a tradicí, která byla před námi, zeje hluboká propast. To ovšem platí na molekulární úrovni. Při bližším pohledu na atomickou, ‚podzemní‘ úroveň, vidíme jisté návaznosti, především na Vivianiho, ale v podstatě i na Eduarda. Jde o zradu, která ovšem obsahuje velkou duševní loajálnost.“²²⁶ Z toho vyplývá, že – přestože se většina kulturních přechodů vyznačuje buď razantním odmítáním starých pořádků, nebo naopak navazováním na pevné základy tradic –, Rucello s Moscatem zvolili zlatou střední cestu.

A přežilo něco z odkazu Nové neapolské dramatiky dodnes? Zdá se, že rozhodně ano. Umělci mnoha oborů v první řadě dále upozorňují na problémy svého města. Na literární frontě je to především Roberto Saviano, který na odvrácenou tvář svého rodného města upozornil nejen prostřednictvím bestselleru na hraně publicistického a beletristického žánru *Gomorra* (2006, č. *Gomora* 2008), ale i skrze „čistou“ beletrii např. díly *La paranza dei bambini* (2016, č. *Piraně* 2019) či *Bacio feroce* (2017). Ve svých textech se soustřeďuje především na neapolskou mafii camorru, které už si ale ostatně „všiml“ i Eduardo De Filippo v *Il sindaco del rione Sanità*. Na praktiky proslulé mafie ukazuje ale i – českým čtenářům doposud bohužel neznámý – Andrej Longo, např. v *Adelante* (2003), *L'altra madre* (2016) či ve skvělé sbírce

²²⁴ I přestože Rucello nepopíratelně tíhne k představování skutečnosti a běžné každodennosti, můžeme v některých jeho dílech (např. *Notturmo di donna con ospiti* či *Weekend*) najít podle tradičního Todorovova pojetí (pokud bychom ignorovali skutečnost, že podle něj končí fantastický žánr s koncem 19. století) i fantastické prvky – jednalo by se ovšem jen o tzv. čtenářovo „váhání.“ To Todorov definuje jako „dobu trvání nejistoty“, kdy je čtenář konfrontován s jevem, který nemůže být vysvětlen zákony jemu známého světa. TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Přeložil V. Fiala. Praha: Karolinum, 2010, s. 26.

²²⁵ „C'è il rapporto con Viviani, con De Filippo, con lo stesso De Simone. Un rapporto che non è di continuità diretta, ma di riscoperta, un andare a riconsiderare quella che può essere stata una scrittura scenica, e cosa di questa scrittura per te può funzionare ancora: può essere l'adesione al reale, al quotidiano di Eduardo; può essere la rappresentazione vivianesca dell'emarginazione.“ Citováno dle: FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 11.

²²⁶ „C'è una spezzatura molto forte fra noi e la tradizione che ci ha preceduto. Questo però a livello molecolare. A livello atomico invece, a ben guardare ci sono delle continuità, soprattutto con Viviani, ma in fondo anche con Eduardo. È un tradimento, ma con una grande fedeltà di spirito dentro.“ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 16–17.

povídek *Dieci* (2007), nebo Valeria Parrella v díle *Per grazia ricevuta* (2005, č. *Za projevenou milost* 2012). Okrajově se tématu dotýká např. i Paolo Sorrentino ve své spisovatelské prvotině *Hanno tutti ragione* (2010, č. *Všichni mají pravdu* 2019) či Elena Ferrante v tetralogii *L'amica geniale* (2011, č. *Geniální přítelkyně* 2016), kde je ovšem poukazováno na problémy města (kromě mafie např. postavení žen ve společnosti, domácí násilí, nevzdělanost apod.) především z historického hlediska. Upozorňování na zjevně nejpalčivější problém současné Neapole, jímž je organizovaný zločin, můžeme pozorovat i ve filmu. Kromě velmi známých zpracování již zmíněného románu *Gomorra* – jako film *Gomorra* (2008, režie Matteo Garrone), v podobě velmi populárního seriálu *Gomorra – La serie* (2014–2019) –, ale můžeme najít stejné prvky např. ve filmu *Noi e la Giulia* (2015, režie Eduardo Leo) či v muzikálu *Ammore e malavita*²²⁷ (2017, režie Mannetti Bros.). Poslední zmíněné snímky se odlišují tím, že na problémy poukazují v komickém a humoristickém klíči. První snímek je zmíněn i z toho důvodu, že tematizuje nový druh „zlobné technologie“, a to hrací konzole, kterým holdují především mladí mafiáni (na tuto skutečnost upozornil i Roberto Saviano). Místy dost sarkastický film bratrů Mannetti Bros.²²⁸ zase vyzdvihuje jinou velmi důležitou skutečnost. Neapolští umělci – a troufám si tvrdit, že včetně Ruccella a Moscata – mají ke svému městu často velmi rozporuplný vztah, který by se dal označit anglickým termínem *love-hate relationship*, čímž se přibližují k odvěkému dilematu sicilských spisovatelů. Ten bývá často vysvětlován konceptem Giovanniho Vergy, který ve své sbírce povídek *Vita dei campi* (1880), konkrétně v povídce *Fantasticheria*, použil metaforu,²²⁹ jež byla hojně debatována a dnes je známá jako Teorie

²²⁷ Ve filmu se objevují neapolští rapperi Ivan Granatino a Franco Ricciardi, kteří se ve své tvorbě – po boku dalších, např. Rocco Hunta či Clementina – také často věnují sociálním problémům.

²²⁸ Marco Manetti (*1968) a Antonio Manetti (*1970).

²²⁹ „– Insomma l'ideale dell'ostrica' direve voi. – Proprio l'ideale dell'ostrica, e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non essere nati ostriche anche noi. Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul metiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano – forse pel quarto d'ora – cose serissime e rispettabilissime anche'esse. [...] [M]i è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli distingersi fra loro per resistere alle tempeste della vita.“ VERGA, Giovanni. *Vita dei campi*. Roma: L'Unità, 1993, s. 23–24. „– Zkrátka ideál ústřice! řeknete. – Hotový ideál ústřice, a my nemáme jiný důvod, proč ho považovat za směšný než ten, že jsme se nenarodili jako ústřice i my. Ostatně, ono houževnaté lpění těch

ústřice (*Teoria dell'ostrica*). Z té vyplývá, že chudý lid (později obširněji Sicilané) se musí držet jeden druhého a žít pospolu jako ústřice na útesu, aby se chránili před „bouřemi života“. Pokud se některá ústřice odtrhne, je vydána na pospas dravým rybám a už nikdy nemůže znovu přilnout k ostatním. Tento koncept bývá často využíván právě i k vysvětlení velmi komplikovaného vztahu Sicilanů k rodnému ostrovu. Jako příklad bývá uváděn Luigi Pirandello, který se odtrhnul od rodného skaliska a odstěhoval se nejdříve do Říma a poté do německého Bonnu. Od svého ostrova se sice „odstříhl“ fyzicky, ale mentálně už ne – jak jinak si vysvětlit, že se ve vzdáleném severském městě věnoval právě rodnému agrigentskému dialektu? Přestože se častěji debatuje právě o sicilském problému (tím, že jsou „odtrženi“ od Itálie Messinskou úžinou se to samozřejmě nabízí), Neapolci často mívají totožné pocity. Umělecky je vyjádřila například Elena Ferrante. Například hlavní hrdinka její prvotiny *Tiživá láska* si Neapol ztotožňuje s matkou (což bývá pro Neapolce časté). „Vztah lásky a nenávisti k matce, které se v dětství nechtěla podobat, ale kterou musela být, se odráží ve vztahu k městu. Stejně jako k matce si musí najít znovu cestu i k Neapoli, musí překonat dětské trauma odtržení a přijmout matku-město, a tím i sama sebe.“²³⁰ Neapolci si Neapol také často spojují s jejím dialektem, tedy s jejich rodnou řečí. Ne vždy je ale kladný. Přestože např. Rucello viděl problém především v tom, že se neapolština odtrhla od své tradice a snaží se Neapolce přimět k tomu, aby se ke svému nádhernému literárnímu jazyku vrátili, mnozí se svého dialektu i jižanské intonace a kadence snaží za každou cenu zbavit. Protagonistka Ferrantiny tetralogie k němu dokonce často pocituje odpor. „(...) dialekt se mi hnusil, a ačkoli jsem byla považovaná za autorku odvážných stránek, italština, kterou jsem získala, se mi zdála příliš vzácná na

nebohých lidí na skalisku, na něž je uvrhl osud, zatímco rozséval tu prince a tu hraběnky, ona odvážná odevzdanost těžkému životu, ona víra v rodinu, jež se odráží v práci, v domově a v kamenech, které ho obklopují, mi připadají – možná jen na čtvrt hodiny – jako velmi vážné a ctihodné vlastnosti. [...] [P]řipadalo mi, jako bych z těch pevných svazků slabých, v instinktu, jímž se malí tisknou u sebe, aby odolali bouřím života, vyčetl osudovou nutnost a snažil jsem se dešifrovat skromné a neznámé drama, které muselo ty plebejské herce, jež jsme společně poznali, drtit.“ Vlastní překlad.

²³⁰ FLEMROVÁ, A. Stalo se v Neapoli, s. 181.

lepkavou látku sexuálních zkušeností (...).²³¹ Z následující ukázky můžeme jasně vyrozumět, že Elena považuje neapolštinu za jazyk nanejvýš podřadný a že nechce italštinu – kterou se s takovou pílí naučila v Pise, kam odjela studovat – „pošpiňovat“ přizemními tématy. Jazyky zkrátka funkčně odděluje – italština je pro ni jazyk vzdělanců, literatury, neapolština naopak jazykem spodiny, sprostých témat. Přestože samozřejmě nemůžeme opomíjet individuální vztah jednotlivců k městu, faktem zůstává, že otázku, „proč se u každého (sic!) Neapolce stírá rozdíl mezi jeho osobními problémy a jeho rodným městem“²³² si kladl už zmiňovaný Raffaele La Capria. Když použijeme slova z jedné písně výše zmíněného muzikálu, můžeme vztah neapolských umělců k rodnému městu shrnout takto: přestože jejich „bella mamma avara“ (Neapol) jim „fa stare troppo male“, neustále se k ní ve své tvorbě vrací, protože vědí, že „n’ata parte non sarà mai comme a cca.“²³³

²³¹ FERRANTE, Elena. *Příběh těch, co odcházejí, a těch, kteří zůstanou*. Přeložila A. Flemrová. Praha: Prostor, 2017, s. 149.

²³² „[M]a come si spiega che per ogni napoletano Napoli si confonda col suo problema personale[...]?“ LA CAPRIA, Raffaele, *L’Armonia perduta*, s. 643.

²³³ Přestože je jejich „pěkná lakotná matka“ „velmi souží“ „nikde jinde to nebude jako tady.“ Útržky z písně *Nun è Napule* (Ale není to Neapol) z filmu *Ammore e malavita* (Láska a podsvětí), režie Antonio a Marco Manettiové.

3.2 Annibale Rucello

3.2.1 Život, historický kontext a umělecký vývoj

Nejkomplexnější a nutno říci skvěle zpracovaná odborná publikace²³⁴ pojednávající o Annibalem Rucelovi, která bude v následujícím textu hojně citována, ovšem po popisu dramatikova profesního vzestupu a analýze jeho her ústí v ono osudné datum 12. září 1986, u kterého se pozastaví a s melancholickým až masochistickým nádechem a s nevkusnou detailností hodnou bulvárních časopisů dychtivě popisuje okolnosti dopravní nehody, jež „na 91. kilometru dálnice A1, mezi Pontecorvem a Cassinem“²³⁵ předčasně ukončila jeho život, jako by celá jeho existence vlivem čehosi jako osudu směřovala k tomuto okamžiku. Následují spekulace nad tím, co by bylo, kdyby Annibale tenkrát jel vlakem, na který si už koupil lístek, kdyby nakonec nejel s kamarádem Stefanem Tosim a dvěma dalšími dívkami autem... I přes to, že literární věda už od prostého zkoumání biografii autorů postoupila, pozastavení se nad životy autorů zcela jistě není na škodu, ba naopak. Stojí ovšem za zvážení, zda má smysl natolik akcentovat Rucellovu smrt a zda by nebylo záhodno soustředit se spíš (řeceno bez jakékoli dávky patosu) na jeho profesně velmi plodný život, během něhož nám tento „Rimbaud z Castellammare di Stabia“ zanechal spoustu sugestivního materiálu, který je tematicky aktuální a podnětný dodnes, a to nejen v okolí neapolského zálivu.

Annibale se narodil 7. února 1956 v již zmíněném městě Castellammare di Stabia otci Ermannovi Rucellovi a matce Giuseppině de Nonno. Vyrůstal v harmonickém prostředí, ale zároveň byl svými rodiči, kteří v něm od malička pěstovali lásku k literatuře – otec mu četl pohádky a matka ho učila číst –, vychováván v rigidním duchu katolické víry. Rucello měl mít s katolickou vírou komplikovaný vztah po celý život. Jako dítě s matkou často chodil do kostela a na gymnáziu byl členem církevního dobrovolnického spolku „Mani tese“. Ve třetím ročníku

²³⁴ JELARDI, Andrea. *Annibale Rucello: una vita troppo breve, una vita per il teatro*. Napoli: Kairós, 2016.

²³⁵ Tamtéž, s. 156.

univerzity svoje návštěvy kostela ovšem zredukoval na nulu.²³⁶ Jeho pozdější myšlení však nebylo zdaleka formováno jen jeho rodinným zázemím a stylem výchovy, nýbrž i historickou, socioekonomickou a kulturní situací doby, v níž dospíval. Toto zdánlivě banální tvrzení uvádím jednak z toho důvodu, že přerod, kterým si Itálie v letech jeho dospívání prošla, byl opravdu výrazný, a jednak proto, že Annibale Rucello vnímal společenské změny, jež později reflektoval ve svých dílech, s velmi vyvinutým citem antropologa, jímž se po určitou dobu toužil stát. Itálie zažívala na přelomu 50. a 60. let ekonomický boom, který kromě mnoha jiného způsobil, že se do čím dál více domácností dostávala televize.²³⁷ Ta s sebou následně neodvratně přinesla také rozmach masové kultury,²³⁸ jejíž kritika se stala jedním z klíčových témat Rucellovy tvorby. Nová kultura, podle Rucella spíše ne-kultura, nemilosrdně překrývala tu původní, autentickou, a nejen to. Mnohdy bezduché televizní pořady přinášely do jihoitalských domácností sterilní italštinu, která pronikala do neapolštiny a odtrhla ji, tedy alespoň podle Rucella, od její několikasetleté literární tradice.²³⁹ Domníval se, že se intruzivním vlivem televize stal z neapolštiny, kterou nazýval jazykem útroh,²⁴⁰ vyprázdňený afázický²⁴¹ jazyk. On sám tuto plytkou mluvu napodobuje ve svých hrách, a proto jeho postavy „nikdy nemluví prostřednictvím obsahu, ale prostřednictvím forem, jazyků.“²⁴² Itálie ale v těchto letech také procházela – podobně jako většina západního světa – i změnou sociální. Když se italský hospodářský zázrak chýlil na konci šedesátých let ke konci, různá sociálně heterogenní hnutí – představovaná například studenty, dělnickou třídou či etnickými

²³⁶ RUCCELLO, Annibale a PICCHI, Rita (ed.). *Scritti inediti*, s. 33.

²³⁷ Spuštěný televizor bude hrát v Rucellových představeních často velmi důležitou roli. Týká se to např. díla *Napoli–Hollywood... un' ereditiera?*, *La Ciociara* nebo *Notturmo di donna con ospiti*.

²³⁸ Neméně důležité postavení budou mít v jeho hrách hudební hity, které v té době Rucello vídal v televizi a slyšel v rádiu.

²³⁹ Neapolština má mezi ostatními jihoitalskými dialekty a jazyky zdaleka nejjednodušší a nejbohatší literární tradici. HALLER, Hermann W. *The other Italy: The Literary Canon in Dialect*. Toronto: University of Toronto Press, 1999, s. 244.

²⁴⁰ *Lingua di viscere*.

²⁴¹ *Lingua afasica*.

²⁴² „[...] *Ed i miei personaggi non comunicano mai per contenuti, comunicano per forme, per linguaggi*.“ Citováno dle: LUCIA, Carmela. Annibale Rucello: *Formazione*. Dostupné z: http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/rucello/rucello_formazione, citováno dne 9. 4. 2021.

menšinami – začala volat po stejně tak heterogenních změnách, ovšem vesměs zařaditelných do procesu emancipace, demokratizace či liberalizace. V myslích obyvatel zároveň stoupala nejistota zapříčiněná zmíněnou počínající ekonomickou regresí, jež je v důsledku přiměla k přehodnocování a zpochybňování stávajícího hodnotového systému. Mezi nejpalčivější patřila otázka důležitosti tradic, etiky, tradiční rodiny, postavení ženy ve společnosti, potratů a rozvodů. Mladý dramatik tedy vyrůstal v silném kontrastu mezi přísnou katolickou výchovou a dobovým rebelstvím svých vrstevníků.²⁴³ Na prahu dospělosti začal Rucello, který se už od raného mládí hojně věnoval četbě odborných i beletristických textů, projevovat stále živější zájem o texty divadelní.²⁴⁴ Nezůstal ovšem u zájmu pasivního a již v 17 letech, tedy v roce 1973, napsal svoji první divadelní hru s názvem *Il rione*. V této prvotině, která by byla kvůli svému velmi fragmentovanému schématu jen těžko zinscenovatelná, již byly viditelné některé rysy jeho pozdější tvorby. Rokem 1974 začal Rucello studovat filozofii na Neapolské univerzitě Fridricha II., a tím pádem pravidelně navštěvovat Neapol, která se kvůli výše zmíněným sociopolitickým změnám, jež nabývaly konkrétních obrysů, ocitla ve velmi komplikovaném historickém okamžiku. Zdejší atmosféra měla mladého Rucella a jeho pozdější tvorbu silně ovlivnit. Pilíře tradiční rodiny, na jejichž postupnou destabilizaci upozorňoval s houževnatostí sobě vlastní už De Filippo, se v očích části obyvatelstva postupně rozpadaly kvůli ukvapené modernizaci a následnému schvalování konkrétních zákonů,²⁴⁵ které se neobešly bez velmi vášnivých debat uvnitř společnosti. Zdálo se, že neapolská společnost není na tak zásadní změny, které byly v těchto letech aplikovány v západním světě, ještě připravená. Pro Rucellovu tvorbu byla mimo jiné podstatná událost z roku 1971, kdy byl v Turíně založen první národní spolek bojující za práva homosexuálů. Tato skutečnost svědčila o tom, že ve společnosti začalo rezonovat do té doby tabuizované téma homosexuality,²⁴⁶ jež

²⁴³ JELARDI, Andrea. *Annibale Rucello*, s. 17.

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ Roku 1970 byl schválen zákon umožňující rozvod, roku 1978 byly legalizovány potraty. Tamtéž, s. 27.

²⁴⁶ Přestože v Neapoli byla situace poněkud jiná a její obyvatelé byli k homosexuálům a transvestitům odjakživa velmi tolerantní.

se v Ruccellových textech často objevovalo. Ruccello homosexualitu, kterou (nejen v té době) stigmatizovala především církev, zcela zjevně neodsuzoval, ve svých hrách naopak poukazoval na pokrytectví více či méně latentních homosexuálů,²⁴⁷ kteří ve společnosti často vystupovali jako kazatelé té správné morálky. Z jistého úhlu pohledu můžeme vnímat Ruccella jako názorově rozpolceného – na jednu stranu bychom ho mohli bezpečně označit za konzervativce, který se snažil o uchování tradiční kultury, na druhou stranu ale za liberála, který usiloval o detabuizaci témat,²⁴⁸ na něž se dnes snaží poukázat LGBTQ hnutí. S příchodem příliš zbrklé modernity ale silně kontrastovalo mnoho jiných skutečností. Neapol se v té době potýkala s vážnou ekonomickou krizí, která, byť postihla území celé Itálie, byla na jihu mnohem citelnější. S tím souvisela i vysoká nezaměstnanost, dětská práce (která způsobovala i to, že velké procento dětí nedodržovalo povinnou školní docházku), kriminalita a rozmach camorry. Mimo jiné probíhala na celém území Itálie tzv. Olovená léta a s nimi související teroristické útoky levicových i pravicových extrémistů. V Neapoli navíc roku 1973 propukla silně anachronická epidemie cholery. V tomto kontextu se v souladu se starým latinským příslovím *Inter arma silent musae* zcela logicky nedařilo kulturní sféře. Ruccello začal navštěvovat Neapol (symbolicky) rok poté, co Eduardo de Filippo napsal svoji poslední dokončenou hru. A přestože Eduardo oficiálně ukončil svoji hereckou kariéru až v roce 1979 a na kulturní scéně se pohyboval až do své smrti v roce 1984, mladí neapolští umělci si pomalu začínali klást otázku, jak naložit s bohatým kulturním dědictvím. Vyhlídky nebyly slavné a doboví intelektuálové se na věc dívali velmi pesimisticky. Ruccello vstoupil do uměleckých kruhů paradoxně díky své zamýšlené akademické dráze. Na univerzitě totiž potkal svoje pozdější kolegy,²⁴⁹ se kterými v Castellammare di Stabia založí divadelní spolek I Dodici

²⁴⁷ Uznávaný muž Don Aurelio v *Rione*, kněz Don Catello ve *Ferdinandovi*.

²⁴⁸ Kromě homosexuálů se v jeho hrách objevovali i transsexuálové. Nejznámější z nich je Jennifer ze hry *Le cinque rose di Jennifer*.

²⁴⁹ Jedná se o Lella Guidu, který ve spolku působil jako scénograf a spoluautor, Franca Autiera, scénografa, Vanniho Baiana, herce a kostyméra Micheleho di Nocera a Doru Romanovou. PALLADINO, Pierpaolo. *Santanelli, Silvestri, Ruccello, Moscato: Il testo e la messinscena: Quattro percorsi nel teatro napoletano degli*

Pozzi²⁵⁰ (od roku 1978 Il Carro, od roku 1982 Cooperativa Teatro Nuovo – Il Carro).²⁵¹ Tento spolek byl pro Ruccella velmi důležitý, jelikož rád spolupracoval s týmiž lidmi a věřil v sílu malého divadla.²⁵² Ruccello občas psal svým kolegům a přátelům role „na tělo“;²⁵³ (toto „rodinné“ prostředí komorního divadelního spolku by nám mohlo připomenout i De Filippův styl práce.) Ve spolku také aktivně působil Carlo de Nonno, hudební skladatel a Ruccelloův bratranec, jehož skladby doprovázely valnou většinu jeho představení. Ruccello se navíc při jednom projektu seznámil s režisérem a muzikologem Robertem De Simonem, jehož práci s kolegy velmi obdivovali. De Simone v té době figuroval jako hlavní představitel okruhu intelektuálů a umělců, kteří zastávali názor, že by se tradice neměla zcela odvrhnout, ale naopak znovu pečlivě prostudovat a opětovně vynést na vrchol.²⁵⁴ Ruccello se díky této nově získané známosti hned na počátku studií připojil k aktivitám hudební skupiny Nuova Compagnia di Canto Popolare,²⁵⁵ v níž se věnoval (paralelně se studiem) praktickému výzkumu, při němž zkoumal z antropologického hlediska také neapolský folklór, tradiční neapolská představení, neapolský betlém, rituály atp.²⁵⁶ Vliv jeho učitele byl tak silný, že se později sám definoval spíše jako *post-desimoniano* než *post-eduardiano*.²⁵⁷ Jeho pozdější tvorbu ovlivnilo i bádání zaměřené na pohádky v lidové kampánské tradici,²⁵⁸ jejichž části často zakomponovával do svých děl.²⁵⁹ Skupina se shodou okolností také nově zabývala divadlem a jako první se chystala uvést jedno z nejdůležitějších lidových divadelních děl na území Kampánie –

anni '80. Roma, 1994/1995. Tesi. Università degli studi di Roma „La Sapienza“. Facoltà di lettere e filosofia, s.130., JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 25.

²⁵⁰ Doslovně Dvanáct studní. Studna má představovat mytologický symbol sestup do podsvětí. PALLADINO, P. *Santanelli, Silvestri, Ruccello, Moscato*, s. 131.

²⁵¹ Společně se spolkem vystupují v okolí Castellammare di Stabia na různých lidových slavnostech a náboženských akcích a brzy se dočkají pozitivních ohlasů obecnosti. JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 25.

²⁵² RUCCELLO, A. a PICCHI, R. (ed.). *Scritti inediti*, s. 18.

²⁵³ Např. postavu Idy ve *Weekendu* napsal pro kamarádku Barbaru Valmorin a postavu Donny Clotildy pro Isu Danieli. JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 120–121. Rita Picchi ovšem rozporuje, že by role Donny Clotildy byla napsaná konkrétně pro Isu Danieli. Srov. RUCCELLO, A. a PICCHI, R. (ed.). *Scritti inediti*, s. 19.

²⁵⁴ JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 50.

²⁵⁵ Skupina si kladla za cíl znovu přivést na scénu neapolskou lidovou hudbu. Nové písně publiku představovali po zevrubných filologických a antropologických analýzách folklóru. Tamtéž, s. 51.

²⁵⁶ Tamtéž.

²⁵⁷ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 11.

²⁵⁸ RUCCELLO, A. a PICCHI, R. (ed.). *Scritti inediti*, s. 21.

²⁵⁹ Jeho vykořenění hrdinové se k nim vrací ve vypjatých situacích.

Cantata dei Pastori.²⁶⁰ O jeho významu pro neapolskou kulturu svědčí fakt, že tento náboženský dramatický text převypravující narození Ježíše Krista uvádějí lidová neapolská divadla každý Štědrý večer už od 19. století.²⁶¹ Ne náhodou skončil Ruccello v roce 1977 svoje tříleté studium obhajobou práce s názvem *Il Sole e la maschera – Una lettura antropologica della Cantata dei Pastori*, která se zabývá právě tímto textem a která byla hned o rok později publikována.²⁶² Ruccello pomáhal De Simonemu i s pozdějším velmi osobitým představením hry *La gatta Cenerentola*, inspirovanou stejnojmennou povídkou z *Pentameronu* Giambattisty Basileho,²⁶³ během něhož se také setkal s herečkou Isou Danieli, která v jeho pozdější kariéře sehrála velmi důležitou roli.²⁶⁴ Ruccello se nechal inspirovat i tímto druhým De Simonovým divadelním počinem – jeho první oficiální autorský debut, napsaný čtyřručně²⁶⁵ spolu s již zmiňovaným kolegou Lellem Guidou, *L'Osteria del Melograno*, byl totiž napsaný právě na motivy povídky *La gatta Cenerentola*. Spolupráce s muzikologem byla pro Ruccella velmi formativní. I díky němu vnímal hudbu jako nedílnou součást představení, téměř stejně důležitou jako text sám, a proto všechny skladby (pokud je nenapsal Carlo de Nonno), které ani tak nedoprovázely scénu, ale spíše svojí kontrastivní povahou upozorňovaly na dějové klimaxy, pečlivě vybíral sám.²⁶⁶ Konkrétní písně se objevují jak v přílohách k jeho hrám, tak v jejich samotném textu.²⁶⁷ Ruccello tak divadelním režisérům, kteří si běžně mohou hudební doprovod k představením vybírat sami, trochu zúžil pole působnosti (anebo ulehčil práci).

²⁶⁰ Tento divadelní text napsal roku 1698 Andrea Perrucci. Celý název zní *Il vero lume tra l'ombra, ovvero la spelonca arricchita per la nascita del Verbo incarnato*.

²⁶¹ Treccani, Andrea Perrucci, dostupné z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-perrucci/>.

²⁶² Vydalo ji nakladatelství Guida. PALLADINO, P. *Santanelli, Silvesti, Ruccello, Moscato*, s. 128.

²⁶³ Giambattista Basile (1575?–1632) byl neapolský básník a prozaik. Jeho nejvýznamnější dílo *Pentameron aneb Pohádka pohádek aneb Kratochvíle maličkých* (psané neapolsky), je prvním souborem lidových pohádek v Evropě. V knize se nachází směs fantastických, groteskních, ale i lascivních a krutých příběhů. Srov. PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*, s. 156–157.

²⁶⁴ JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 120.

²⁶⁵ Zde si můžeme vzpomenout na fakt, že i De Filippo napsal několik čtyřručních her, např. s přítelem Armandem Curciou.

²⁶⁶ Někdy s pomocí Lella Guida či Carla de Nonna. RUCCELLO, A. a PICCHI, R. (ed.). *Scritti inediti*, s. 27.

²⁶⁷ Např. v *Le cinque rose di Jennifer* nebo v *Mamma–Piccole tragedie minimali*.

Jelikož Ruccello prokázal, že je velmi schopný badatel, měl velmi pravděpodobně možnost pokračovat v akademické dráze. On se ale načas rozhodl pracovat pro neapolský etnoantropologický památkářský ústav (Sovrintendenza ai Beni Entoantropologici di Napoli), přestože se svého „koníčku“ v podobě studia neapolského folklóru nikdy plně nevzdal.²⁶⁸ Jelikož byla ale jeho láska k divadlu příliš silná, již o dva roky později ze stabilního zaměstnání odešel, aby se mu mohl věnovat naplno. Přestože Ruccello pracoval na vlastních hrách, určitou chvíli se věnoval především aktualizačnímu přepisování cizích děl, přičemž už projevil svůj dramatický talent v celé jeho šíři. Hry byly následně uváděny jeho divadelní skupinou, která si v té době už říkala Il Carro. Nejprve představili hru *Rottami* od Eugèna Ionesca, později *L'asino d'oro*, napsanou na motivy díla *Asinus aureus* od Lucia Apuleia, a nakonec *I gingilli indiscreti*, založenou na slavném románu Denise Diderota.²⁶⁹ Po těchto představeních přišlo „konečně“ na řadu Ruccellovo vlastní mistrovské dílo *Le cinque rose di Jennifer*. Dílo, které prostřednictvím hlavní postavy, transvestity Jennifer, první z ruccellových „vykořeněných“²⁷⁰ postav,²⁷¹ poukazuje na ničivý dopad modernizace a nebezpečný odklon od neapolských tradic, bylo poprvé uvedeno na konci roku 1980, tedy zhruba ve stejné době, kdy Neapol a okolí ochromilo velmi silné zemětřesení.²⁷² Obě tyto události měly mít obrovský vliv na neapolskou kulturní scénu. O představení, v němž si hlavní roli zahrál sám Ruccello, se začali brzo a velmi intenzivně zajímat neapolští kritici. A hodnotili ho velmi pozitivně.²⁷³ Brzy bylo uvedeno na scénu v Římě a po dvou letech i v Miláně,²⁷⁴ kde bylo, přes veškerou kulturní rozdílnost, přijímáno s nadšením. O tom, jak velký a dalekosáhlý mělo dílo úspěch, svědčí také skutečnost,

²⁶⁸ Věnuje se katalogizaci částí neapolského loutkového divadla zanechaného ve skladu a zároveň dále spolupracuje na různých výzkumech po boku Roberta De Simoneho. JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 58–59.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 64–66.

²⁷⁰ Italsky „figure deportate“, jak svoje postavy nazýval sám autor. FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 49.

²⁷¹ Mezi další „vykořeněné“ postavy budeme moci řadit hlavní hrdinky her *Notturmo di donna con ospiti*, *Weekendu*, *Ferdinanda*, ale i *Anny Capelli*. RUCCELLO, A. a PICCHI, R. (ed.). *Scritti inediti*, s. 18.

²⁷² Proběhlo navečer dne 23. listopadu roku 1980. Při devadesát vteřin trvajícím zemětřesení s epicentrem v Irpinii zemřelo téměř 3000 lidí a 9000 jich bylo zraněno. PETRETTA, Armando a LOSCALZO, Francesco. *Terremoto in Irpinia, quel 23 novembre 1980*. Dostupné z: <https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2015/11/19/terremoto-in-irpinia-quel-23-novembre-di-35-anni-fa-ee36c97a-de8f-47ee-86e6-f6547f8ac530.html>, citováno dne 9. 4. 2021.

²⁷³ PALLADINO, P. *Santanelli, Silvesti, Ruccello, Moscato*, s. 147–148.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 148, 150.

že se v roce 1989 hra dočkala filmové adaptace²⁷⁵ a v roce 1994 rozhlasové verze, na které se podílel Enzo Moscato, jeho dlouholetý přítel a kolega, s nímž se seznámil právě na začátku 80. let. Tedy v době, kdy Ruccello debutoval s *Jennifer* a Moscato zrovna psal svou druhotinu *Scannasurice*²⁷⁶ – inspirovanou právě zmíněným zemětřesením. Oba umělci k sobě pociťovali vzájemnou úctu, ze které se později zrodila velmi plodná spolupráce.²⁷⁷ Právě na počátku 80. let, (kdy debutuje i Manlio Santanelli),²⁷⁸ tedy začal nabírat na konkrétních obrysech nový literární směr, do kterého byli oba (všichni tři) autoři později řazeni a který získá název Nuova drammaturgia napoletana. O divadelním směru jakožto celku pojednává kapitola 3.1. V roce 1982 změnila Ruccellova divadelní skupina původní název, nově se nazývala Cooperativa Teatro Nuovo – Il Carro. Činila tak při příležitosti navázání spolupráce s divadlem Teatro Nuovo, které se do repertoáru chystalo nově zařadit soudobá díla.²⁷⁹ V téže roce Ruccello dokončuje poslední hru napsanou společně s Lellem Guidou *L'ereditiera*,²⁸⁰ občas uváděnou pod názvem *Napoli–Hollywood... un'ereditiera?* Přestože této hře přiznávají sekundární zdroje v Ruccellově uměleckém vývoji důležité postavení, označují ji spíše za „přechodnou“ nebo za „vsuvku“.²⁸¹ Ruccello ale mezitím neúnavně pracoval na dalším projektu. Měl v plánu navázat na *Jennifer* a za využití svého psychologicko-antropologické bádání vytvořit divadelní trilogii, kde by v hlavní roli vystupovaly frustrované a úzkostlivé ženy.²⁸² Jedná se o hry *Notturmo di donna con ospiti* a *Weekend*, přičemž ovšem není úplně snadné určit, která představuje 2. a

²⁷⁵ Stejnomený film natočil režisér Tomaso Sherman.

²⁷⁶ Ruccello se zhostil druhé režie tohoto díla.

²⁷⁷ MANUALI, Marcello. Enzo Moscato. *Micro Teatro Terra Marique*. Dostupné z: <http://www.microteatro.it/public/cisbit/it/content/EnzoMoscato.asp>, citováno dne 9. 4. 2021.

²⁷⁸ Jedná se o komedii *Uscita d'emergenza*.

²⁷⁹ JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 94.

²⁸⁰ Inspirovaná románem *Washington square* od Henryho Jamese.

²⁸¹ PALLADINO, P. *Santanelli, Silvestri, Ruccello, Moscato*, s. 157., JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 97.

²⁸² JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 97. Přestože ženské postavy tohoto typu hlouběji rozpracovávali v 80. letech právě Ruccello, Moscato či Santanelli, předchůdkyni tohoto typu postavy můžeme nalézt už v divadle Eduardově, konkrétně v postavě Luisy z *La paura numero uno* (1950).

kteřá 3. díl. Většina zdrojů²⁸³ o nich pojednává v uvedeném pořadí, ale například Jelardi²⁸⁴ v opačném. Tento zmatek způsobila skutečnost, že Ruccello text hry *Notturmo di donna con ospiti* neustále přepracovával²⁸⁵ – nyní máme k dispozici nejméně tři verze²⁸⁶ – a zároveň psal *Weekend*. Chronologicky vznikla jako první hra *Notturmo di donna con ospiti*²⁸⁷ (ovšem pod názvem *Una tranquilla notte d'estate*), která nabyla definitivní podoby až o více než rok později. V tomto místy surrealistickém díle nechává Ruccello hrozbu televizního vlivu nabyt podoby nezvaných hostů, kteří dosahují téměř hororových rozměrů. Nejasná linie mezi realitou a sny (či halucinacemi) figuruje i ve hře *Weekend*. Jak už bylo naznačeno výše v poznámce pod čarou, podle klasického Todorovova pojetí²⁸⁸ bychom scény, jež se na této „nejasné linii mezi realitou a sny“ pohybují, mohli označit za fantastické. V obou případech (tj. jak příchod nezvaných hostů, kteří se chovají, jako by vyšli z televizní obrazovky v *Notturmo di donna con ospiti*, tak domnělá? vražda studentů ve *Weekendu*) by totiž odpovídaly čtenářovu „váhání“, jímž Todorov fantastično definuje. „Fantastično zabírá dobu trvání této nejistoty; jakmile zvolíme jednu či druhou odpověď, opouštíme fantastično a vcházíme do sousedního žánru, do podivuhodna nebo zázračna.“²⁸⁹ „Toto váhání se může vyřešit buďto tak, že připustíme, že k události skutečně došlo; anebo tak, že rozhodneme, že je výplodem představivosti nebo dílem iluze; jinak řečeno, můžeme rozhodnout, že událost se buď stala, nebo nestala.“²⁹⁰ Jelikož nám Ruccello toto privilegium nedopřeje, my jakožto čtenáři či diváci zůstáváme ve fantastické nejistotě. Fantastické prvky rozhodně nebyly ani nejsou v neapolském dramatu běžné, proto je můžeme považovat za prvek, o nějž jej Ruccello obohatil. Ve *Weekendu* si dále

²⁸³ RUCCELLO, Annibale a LIBERO, Luciana (ed.). *Teatro*. Napoli: Guida, 1993, PALLADINO, Pierpaolo. *Santanelli, Silvesti, Ruccello, Moscato: Il testo e la messinscena: Quattro percorsi nel teatro napoletano degli anni '80*. Roma, 1994/1995. Tesi. Università degli studi di Roma „La Sapienza“. Facoltà di lettere e filosofia., FIORE, Enrico. *Il rito, l'esilio e la peste: Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*. Milano: Ubilibri, 2002.

²⁸⁴ JELARDI, Andrea. *Annibale Ruccello: una vita troppo breve, una vita per il teatro*. Napoli: Kairós, 2016.

²⁸⁵ Opět rys, který nám může připomenou styl práce Eduarda De Filippa.

²⁸⁶ PALLADINO, P. *Santanelli, Silvesti, Ruccello, Moscato*, s. 162.

²⁸⁷ Inspiroval se hrou *Nacht mit Gästen* od Petera Weisse.

²⁸⁸ Pokud se rozhodneme ignorovat, že podle Tzvetana Todorova končí fantastická literatura s koncem 19. století.

²⁸⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, s. 26.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 133.

můžeme povšimnout kladení důrazu na „vykořeněnost“ hlavní postavy a nemožnost distancovat se od (křesťanské) výchovy a vštípené morálky.²⁹¹ Rucello za tuto hru získal cenu IDI v kategorii do 35 let. Obě díla jsou také silnou kritikou buržoazie a v obou se objevuje velmi zajímavý motiv – když jsou ženy, které v průběhu hry mluví víceméně italsky s příměsemi neapolštiny vystaveny momentu ultimátního stresu, uchylují se ke svým tradicím a začnou odříkávat neapolské říkanky či pohádky,²⁹² jako by je tyto mohly přenést zpět do bezpečí jejich kultury a jejich dětství. V tomto období se Rucello věnoval i režirování cizích her, mimo jiné mu do péče svěřil svoje již zmiňované dílo *Scannasurice* Enzo Moscato, čímž se jejich spolupráce a přátelství ještě více utužily. Rucello si dále zahrál v Moscatově hře *Ragazze sole con qualche esperienza*.²⁹³ Moscato ale kvůli jiným závazkům nikdy žádnou roli ve hře Rucella neztvárnil.²⁹⁴ Oba dramatici si také společně zahráli v Shakespearově hře *Bouře*²⁹⁵ v De Filippově překladu. V následujících letech (1984–1985) se Rucello krátce vrátil k prepisování cizích textů. Nejdříve zdramatizoval a zaktualizoval román Alberta Moravii *Horalka*. Děj vyprávění přesunul z roku 1943 do soudobé společnosti a z Moraviovy Cesiry udělal typickou rucellovskou ženskou postavu. Zároveň přepracovával hru *La fiaccola sotto il moggio* od Gabriela D'Annunzia.²⁹⁶ U této tragédie zvolil Rucello naprosto odlišnou strategii než u minulých textů: rozhodl se, že dílo nebude aktualizovat a pouze ho výrazně zkrátil.²⁹⁷ Můžeme se domnívat, že práce na tomto dramatu, jehož děj se odehrává za doby vlády

²⁹¹ Přestože musíme být s nálepkováním prvků jako autobiografických velmi opatrní, s jistotou lze říct, že téma emancipace od katolické morálky bylo pro Rucella velkým a intimním tématem.

²⁹² Adriana začne v ohrožení – na popud preludu svého otce, který ji začne neapolsky vyprávět pohádku – sama odříkávat neapolskou dětskou říkanku. RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 116. Ida poté, co má styk se svým nezletilým studentem, mu začne vyprávět neapolskou pohádku. Tamtéž, str. 144.

²⁹³ Moscato napsal postavu Bolera pro Rucella a sám si po jeho boku zahrál roli postavy Grand Hotel.

²⁹⁴ Rucello chtěl, aby Moscato ztvárnil vedlejší roli v *Jennifer*, ale Moscato musel odmítnout, protože se v té době ještě nevěnoval divadle plně a učil na gymnáziu. Po Rucellově smrti si to dlouho vyčítal a mrzelo ho, že si v žádné z jeho her nikdy nezahrál. Částečnou útěchou mu bylo právě nahrání rádiové verze zmiňované hry. MANUALI, Marcello. Enzo Moscato. *Micro Teatro Terra Marique*. Dostupné z: <http://www.microteatro.it/public/cisbit/it/content/EnzoMoscato.asp>, citováno dne 9. 4. 2021.

²⁹⁵ LUCIA, Carmela. Annibale Rucello: Cronologia. Dostupné z: http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/rucello/rucello_cronobio, citováno dne 9. 4. 2021.

²⁹⁶ Tato hra byla divákům představena bohužel až posmrtně.

²⁹⁷ JELARDI, Andrea. *Annibale Rucello*, s. 117.

Ferdinanda I. Neapolsko-Sicilského, inspiroval Ruccella k napsání historické hry, která se pravděpodobně jmenuje právě po tomto bourbonském králi. Rucello slavil se svým mistrovským dílem *Ferdinando*, jehož hlavní roli napsal pro herečku Isu Danieli,²⁹⁸ s níž se setkal na počátku své kariéry, obrovský úspěch. Hra, jejíž děj se odehrává těsně po rozpadu Království obojí Sicílie a vzniku novodobého italského státu, poukazuje i na to, že určité lidské vlastnosti – např. touha po penězích, intriky nebo pokrytectví – jsou platné už odnepaměti. Za jejími úspěchy ale stojí především skutečnost, že v ní diváci mohli nacházet spoustu analogií k tehdejší době. Text získal ještě před premiérou ocenění Premio Anticoli Corrado a později prestižní cenu IDI za nejlepší text.²⁹⁹ V následujících letech se *Ferdinando* těšil dalším a dalším úspěchům. Představení probíhala na území celé Itálie a později i v zahraničí,³⁰⁰ text se navíc dočkal i filmové a rádiové adaptace.³⁰¹ Historická hra měla ale v Rucellově díle zůstat pouhou vsuvkou, jelikož se v roce 1986 vrátil k motivu, který mu byl zjevně nejbližší – k ženským postavám. A také ke kritice buržoazie ovlivněné médií. Nejenže se po pouhých 6 letech rozhodl aktualizovat *Jennifer*,³⁰² ale pracoval také na dvou nových hrách. V té první, s názvem *Anna Capelli*, se vrátil k motivu každodennosti úzkostlivé a labilní ženy. Rucello prostřednictvím hlavní hrdinky, která se nikdy nevypořádala s traumaty z dětství a která je posedlá svým přítelem, úzce navázal na linii minimalistické trilogie,³⁰³ kterou sám nazýval „teatro da camera“, tedy „divadlo do pokoje“. Jelardi hru dokonce považuje za její dodatek.³⁰⁴ Anna je (podobně jako např. Ida) prototypem hrdinek, jež měl Rucello v oblibě: „z divadelního hlediska mě více stimulují ženské postavy, ty přibližující se zrudám. (...) dají se snadno

²⁹⁸ Tamtéž, str. 120.

²⁹⁹ Tamtéž, str. 128. Další dvě ceny získá hra po Rucellově smrti – cenu IDI za nejlepší inscenaci a cenu kritiky. Tamtéž, str. 131.

³⁰⁰ Roku 2000 v Paříži, roku 2008 v Bruselu, 2004 v Praze.

³⁰¹ Pod záštitou italské televize RAI vznikl roku 1990 film *Ferdinando uomo d'amore* režírovaný Memè Perlinim. Stanice Radio Tre naopak připravila roku 1996 ve spolupráci s Isou Danieli rozhlasovou hru. LUCIA, C. Annibale Rucello: Cronologia. Dostupné z: http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/rucello/rucello_cronobio, citováno dne 9. 4. 2021.

³⁰² Fakt, že se Rucello rozhodl přepracovat text po tak krátké době svědčí o tom, jak rychle se tehdejší společnost proměňovala.

³⁰³ Do které se řadí hry *Le cinque rose di Jennifer*, *Notturmo di donna con ospiti* a *Weekend*.

³⁰⁴ JELARDI, A. *Annibale Rucello*, s. 135.

démonizovat i v rouše hospodyněk.“³⁰⁵ Ve druhé hře záběr trochu zúžil a soustředil se pouze na matky, které nalezneme už v titulu. V díle *Mamma–Piccole tragedie minimali*³⁰⁶ Ruccello (opět) silně narušil jednotu děje a rozdělil ho do 4 krátkých příběhů, v nichž znovu nastolil potřebu vrátit se k tradicím, a poukázal na degradaci měšťanství masmediální kulturou. Pár měsíců po dokončení tohoto díla Ruccello tragicky zemřel při dopravní nehodě.

³⁰⁵ Citováno dle: ANGELINI, Francesca. *Rasoi*, s. 104.

³⁰⁶ Původně ji Ruccello uvedl se svým divadelním spolkem pouze pod názvem *Mamme*. Tamtéž, str. 141.

3.2.2. Analýza vybraných děl

Le cinque rose di Jennifer

Toto jednoaktové drama napsané roku 1980 bezpochyby patří mezi Ruccellovy nejslavnější hry. Přestože na jevišti budou vystupovat jen dvě postavy, někdy bývají ve scénářích uvedené čtyři: Jennifer, Hlas z rádia, Hlas transvestity a Anna. Tato skutečnost nám naznačuje, že by se diváci či čtenáři neměli zaměřovat pouze na význam „viditelných“ postav, ale také na přítomnost virtuálních hlasů telefonu a rádia. Hra měla premiéru 16. prosince 1980 v neapolském divadle Na Babele Theatre, hlavní roli zde ztvárnil Ruccello.³⁰⁷ Ruccello tuto hru sám řadí do trilogie zvané *trilogia del quotidiano da camera*, jedná se o její první díl.³⁰⁸

Transsexuál Jennifer bydlí v garsonce v „quartiere dei travestiti“, tedy ve „čtvrti transvestitů“, kterou se rozumí lidová čtvrť Quartieri Spagnoli v historické části Neapole. Jennifer je osamocená a už několik měsíců čeká na jistého Franca – náhodnou známost, na kterou narazila jednoho večera na diskotéce. Každý den kvůli němu uklízí byt, strojí se a vaří večeři. Na pozadí hraje celou dobu rádio,³⁰⁹ do něhož většinou volají diváci a nechávají si zahrát písničky (dobové hity) na přání. Rádio čas od času informuje posluchače o vrahovi, který v průběhu týdne zabil ve čtvrti již několik transvestitů a vždy za sebou na místě činu zanechal pět červených růží. Číslo vražd postupně roste. V bytě mimo jiné neustále vyzvání telefon. Jennifer si pokaždé myslí, že jí volá její Franco, ale jedná se o omyly – v činžáku jsou špatně propojené kabely. Jennifer s cizinci na lince ale mnohdy zapřede rozhovor. V jednom okamžiku někdo zaklepe na dveře – Jennifer čeká další zklamání, opět to není Franco, ale Anna, další transsexuál. V rozhovoru s Annou na sebe Jennifer prozradí, že už byla dvakrát vdaná a že má s prvním manželem dvě děti, které s ní nežijí. Následně Anně prozrazuje i intimnější detaily, jako například to, že po vyoperování ženských pohlavních orgánů (údajně kvůli fibromům)

³⁰⁷ JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 68.

³⁰⁸ Do trilogie dále spadají hry *Notturmo di donna con ospiti* a *Weekend*.

³⁰⁹ Původně Radio Cuore Libero, později explicitnější Radio Enola Gay.

už s ní její druhý manžel nechtěl intimně žít. Anna se naopak nemůže vyrovnat s tím, že po potratu v mládí už nemůže mít děti. Před sebevraždou ji ochránila Bible a skutečnost, že se stala svědkyní Jehovovou. Společnost jí teď dělá kočka. Po chvíli odejde. Když Jennifer zavolá Janice, její známá, dozvíme se něco víc o jejich příběhu s Francem. Najednou ale do bytu znovu vtrhne Anna a brečí, že jí zabili kočku. Anně přeskočí a začne z brutální vraždy zvířete obviňovat Jennifer. Nakonec se probere a prosí Jennifer, jestli by u ní ten večer nemohla přespat. Anna Jennifer říká, že by ji mohl zabít řádící vrah, ta ale trvá na tom, že to nejde, protože přijde Franco a Annu vyžene. Jennifer jde k telefonu, zvedne sluchátko, ale linka je hluchá. Začne mlátit věcmi o zem, křičet, rvát si oblečení. Strčí si pistoli do pusy. Tma. Když se znovu rozsvítí světlo, Jennifer leží na zemi, má na sobě 5 růží a v pozadí vyzvání telefon.

V této jednoaktové hře můžeme najít několik stěžejních motivů, z nichž některé se později stanou typickými pro Ruccellovu tvorbu. I když to možná není na první pohled úplně zřejmé, Ruccello ve hře upozorňuje především na zbrklý příchod modernity, na niž Neapol v období jeho života ještě nebyla připravená. Toto téma prostupuje celým dílem a projevuje se mnoha způsoby. Tradici v ní představuje především čtvrť Quartieri Spagnoli, neapolština (před příchodem mediální mluvy) a postava *femminiella*. Modernitu naopak zastupují moderní technologie a média, v tomto případě rádio, a vrah, jež čtvrť, jazyk a *femminielli* ničí. Domnívám se, že tento rozpor mezi tradicí a modernitou je demonstrován například i na „milostné“ zápletce příběhu. Franco, jakožto muž pocházející ze severu,³¹⁰ konkrétně z Janova, zde působí jako síla, která vtrhne do Neapole (na jih), zanechá za sebou zmatek a zmar a odjede zpátky. Spásy se od něj už Jennifer (ani jih), nedočká. Směšně může působit i střet velmi typických (a tradičních) neapolských jmen jako je Annunziata nebo Concetta

³¹⁰ Postavy ze severu se velmi sporadicky objevovaly i ve tvorbě Eduarda De Filippa, severní provenience jim propůjčovala jakýsi cejch vážnosti (což do určité míry platí i u Ruccella, aspoň v prvotní fázi) – např. inženýr „ze severu“ v jednoaktovce *Gennareniello*, nebo údajný původ protagonistovy snoubenky „ze severu“ ve hře *Le bugie con le gambe lunghe*, která přitom byla prostitutkou z jihu.

s moderními jmény jako Juan nebo Mercedes.³¹¹ Jak už bylo řečeno, *femminiellové* byli odjakživa nedílnou součástí neapolské společnosti a kultury a byli považováni za téměř mystické bytosti, které se zúčastňovaly mnoha lidových rituálů a společenských událostí.³¹² Mezi lidmi se dokonce věřilo, že nosí štěstí. Podle Ruccella ale o tyto tradiční postavy, které v díle soustavně likviduje sériový vrah, Neapol postupně (s příchodem modernity) přicházela. V Ruccellově dramatu už Quartieri Spagnoli prošly (či zrovna procházely) změnou, transsexuál je popisován jako osamělá a sociálně vyloučená osoba, která bezpochyby patří mezi tzv. *figure deportate*,³¹³ postavy na okraji společnosti, na něž bude soustředěn fokus i v Ruccellově pozdější tvorbě.³¹⁴ V žádném případě se však nejedná o *en travesti*. Postavy transvestitů byly v divadle přítomné již odnepaměti, Ruccello je zde však nepředstavuje jako komicky působící prvek, právě naopak. Transvestita je zde velmi originálně představen jako autentická postava prožívající svou – v tomto případě velmi smutnou – (eduardovskou) každodennost.³¹⁵ Jenniferina osamělost je pak v textu velmi akcentována.³¹⁶ Fiore dokonce říká, že text „nepřenáší samotu, ale *je* samotou.“³¹⁷ I když nám hlavní postava zpočátku připadá směšná – nejenže čeká na muže, který pravděpodobně nikdy nepřijde, uklízí kvůli němu byt, připravuje večere, líbá prázdný rámeček a předvádí patetický striptýz, ale nenechá si ujít možnost zapříst rozhovor s cizími lidmi, jen aby si mohla s někým promluvit –, v okamžiku, kdy si v duchu pirandellovského humorismu uvědomíme důvody jejího počínání, zjistíme, že je osamělá a zmítaná obsesí a že vidina velmi nepravděpodobného příchodu „jejího“ Franca je tím jediným,

³¹¹ Ruccello i v jiných hrách naráží na fakt, že lidé v té době s oblibou pojmenovávali svoje děti po postavách z jihoamerických telenovel.

³¹² *Figliata dei femminielli*, neapolská tombola, svatby, křty apod.

³¹³ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 49.

³¹⁴ Volbou věnovat svou pozornost nejnižší vrstvě společnosti se Ruccello v tomto ohledu blíží k tvorbě Raffaella Vivianiho.

³¹⁵ Na území Itálie už nějaké snahy o emancipaci těchto postav byly. Přítomnost homosexuála či transvestity na scéně byla ovšem stále omezena na narážky, byla vnímána jako anomální či obscénní, anebo jako pouhý komický prvek. JELARDI, A. *Annibale Ruccello*, s. 76.

³¹⁶ Jennifer zde ale funguje jako unus pro omnibus zastupující všechny transvestity (a potažmo lidi na okraji společnosti). V jedné pasáži jistý travestita volá do rádia a na svou samotu si explicitně stěžuje. Dokonce do éteru recituje svoji báseň právě s názvem *Solitudine*, tedy samota. RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 28.

³¹⁷ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 53.

co ji drží při životě. Ze své politováníhodné situace se nemůže dostat – stejně jako mnoho dalších – i kvůli tzv. (opět velmi eduardovské) *inkomunikabilitě* (neschopnosti sdílet, komunikovat), kterou v textu symbolicky představují špatně fungující telefonní linky.

JENNIFER: Pronto... Chi è?... No... Avete sbagliato numero... No, nun so' Carmela... Carmela è il 45 56 29, questo è il 475864... E lo so, succede spesso... Ci sta un'interferenza...³¹⁸

Řečeno za pomoci lingvistických termínů se zpráva, kterou chce mluvčí sdělit adresátovi, ztratí po cestě mezi vysílačem a přijímačem v jakémsi šumu. U telefonních linek to platí doslova, jelikož k propojení mluvčích nedojde kvůli interferenci, autor tím ovšem naráží na mnohem obecnější problém. Ruccello měl za to, že o svou schopnost sdělovat přišla i neapolština (mateřský jazyk jeho postav, ale i obyvatel Neapole), která se po vtrhnutí modernity do města a okolí sémanticky vyprázdnila a zploštila. On sám v jednom rozhovoru označuje jazyk za “afasico, spento e insignificante”,³¹⁹ tedy afázický, vyhaslý a bezvýznamný. Což jsou, jak se jistě mnozí shodnou, velmi silná slova pro jazyk, který bývá obvykle spojován s obrovskou literární tradicí,³²⁰ s tradiční neapolskou písní a s dílem neapolských dramatiků. Takovýto popis mateřské jazyka je navíc od rodilého mluvčího nanejvýš neobvyklý: dialektální autoři často tvrdí, že je pro ně jejich nářečí natolik intimní a niterné, že nemůžou psát cizím, naučeným jazykem, a svůj dialekt mnohdy považují za jediný možný prostředek umělecké exprese. Ruccello připisoval tento neblahý vývoj neapolštiny, který označoval pojmem „lingua di viscere“, jazykem útrob – na rozdíl od italštiny, jíž považoval za „lingua di testa“, jazyk hlavy –, na vrub mediální mluvě. Touto myšlenkou navázal na Piera Paola Pasoliniho, který v roce 1964, v díle nazvaném *Nuove questioni linguistiche*, vyslovil v té době bezmála

³¹⁸ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 24. JENNIFER – Haló... Kdo je to?... Ne... Spletl ste si číslo... Ne, nejsem Carmela... Carmela má číslo 45 56 29, tohle je 475864... No já vím, stává se to často... samý omyly... RUCCELLO, Annibale. *Pět růží pro Jennifer*. Přeložila T. Siegllová. [rukopis], s. 1.

³¹⁹ Citováno dle: LUCIA, Carmela. Annibale Ruccello: La lingua. Dostupné z: https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/ruccello/ruccello_lingua, citováno dne 9. 4. 2021.

³²⁰ Kořeny neapolské literatury sahají např. až k notoricky citovanému Giambattistovi Basilemu (1575?–1632), na jehož veledílo *Pentameron* často navazuje i Ruccello (např. přepracování jeho povídky *La gatta cenerentola*). Z Kampánie mimo jiné pochází i tzv. Carta di Capua (960), která je všeobecně považována za první dokument italské literatury.

heretickou myšlenku, že v Itálii neexistuje skutečný národní jazyk.³²¹ Tento všestranný intelektuál se domníval, že jazyk na území Itálie už nespojuje latina, ale technologické odkazy,³²² které začala používat neo-industriální buržoazie v Turíně a Miláně.³²³ I když se na první pohled může zdát, že se jedná o dvě odlišná témata, technicizmy a média spolu úzce souvisela.³²⁴ Oba myslitelé se dále shodovali na tom, že se jazyková proměna neděje v jakémsi vakuu, ale že má skutečnost, že se z jazyka stává pouhý prostředek,³²⁵ na svědomí změna širšího sociálního kontextu. Lze říct, že se Rucello od Pasoliniho svými myšlenkami trochu odchýlil. Netrápil ho stav italštiny, která se podle Pasoliniho slov vzdálila od svých latinských kořenů, nýbrž stav neapolštiny, která se odtrhla od svého kulturního a literárního bohatství³²⁶ a která byla onou čím dál tím více se rozšiřující (plochou) italštinou mrzačena. Je ovšem nutno poznamenat, že se nejednalo o chiméry zhrzeného intelektuála. Rucello reagoval na konkrétní a skutečné jazykové změny, které se v jeho rodné zemi odehrávaly. Média měla na jazykovou situaci v Itálii obrovský vliv už od svých počátků. Ovšem ani tisk – zpočátku kvůli vysokému procentu analfabetismu –,³²⁷ ani kinematografie – které k větší vlivnosti chyběla každodennost –, ale nakonec ani rádio – které nabízelo veskrze umělý jazyk předem připravených promluv moderátorů –,³²⁸ nemělo tak dalekosáhlý vliv jako televize. Datum 3. 1. 1954,³²⁹ tedy den, kdy začala pravidelně vysílat televizní stanice RAI, měl navždy výrazně změnit fragmentovanou lingvistickou situaci ani ne sto let staré Itálie, kterou se přes veškeré úsilí nepodařilo sjednotit ani fašistické diktatuře. V době, kdy začala televize přinášet italštinu do italských domácností,

³²¹ PASOLINI, P. P. *Lingua*, s. 2. Nejednalo se však o ojedinělý počín, v 60. a 70. letech se debaty o jazyce vedly např. i ve školním prostředí, v novinách či v politické sféře.

³²² ROSATTI, Stefano. Pasolini e il dibattito sulla lingua. *Milli mála*. 2012, 4, 219–242, s. 226.

³²³ Tamtéž, s. 226–227.

³²⁴ Tamtéž, s. 236.

³²⁵ *strumento*.

³²⁶ Téma odtržení od kulturního bohatství je ovšem daleko patrnější v dalších dílech.

³²⁷ V průměru bylo na celém území negramotných 14 % obyvatel. DE MAURO, T. *Storia linguistica dell'Italia unita*, s. 431.

³²⁸ De Mauro uvádí, že moderátoři mluvili „jako kniha“. Tamtéž, s. 430–435.

³²⁹ Rai. La storia. Dostupné z: http://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html?refresh_ce, citováno dne 9. 4. 2021.

mluvilo italsky pouze zhruba 18 % Italů.³³⁰ Televize se od ostatních médií vyznačovala jedním specifickým. Kromě toho, že si lidé, jejichž rodnou řečí byl některý z mnoha dialektů na území Itálie, mohli nový jazyk osvojovat snáze pomocí propojování slov s obrazy (což platilo i pro kinematografii), vysílané pořady byly velmi heterogenní a používaly tím pádem rozličné jazykové registry.³³¹ Tento fakt nešel ani pozornosti Pasoliniho, který měl za to, že televize mluví o nespočtu myslitelných témat, aniž by k tomu disponovala potřebnými jazykovými kompetencemi, a tudíž používaný jazyk zjednodušuje.³³² Zpočátku nebyla v domácnostech přítomnosti televize, kde už televizní moderátoři, na rozdíl od těch z rádia, mluvili přirozeně,³³³ ani zdaleka samozřejmá, toto číslo ale velmi rychle rostlo.³³⁴ Počet abonentů navíc neobsáhl celkový počet diváků, protože se lidé velmi často dívali na televizi u sousedů či na veřejných místech. Rozšíření italštiny samozřejmě nemůžeme připisovat na vrub pouze televizi, velkou měrou k ní totiž přispěla i urbanizace a rozšíření středoškolského vzdělání.³³⁵ Ale právě to, co mnozí radostně vítali jako známku sjednocení Itálie, považoval Rucello za zkázu neapolštiny, i své rodné stabijštiny. Jazyk má v Rucellových dílech naprosto výsadní postavení a autor jeho prostřednictvím neustále poukazuje na jeho devalvací. V *Le cinque rose di Jennifer* se objevují „ty nejotřepanější fráze a nejpředvídatelnější verbální stereotypy,“ jazyk zde má význam díky „odnětí významu, nikoli díky jeho osvojení“.³³⁶ Neapolština je v *Jennifer* pod neustálým vlivem italštiny – která je už sama o sobě přefiltrována médii –, a navíc se mění podle sociálního statusu mluvčího, čímž Rucello ukazuje, že je nejednotná i v rámci Neapole.³³⁷ Rucello vystihl degradaci neapolštiny poněkud hyperbolicky např. i v pasáži, kde se Jennifer snaží mluvit anglicky. Angličtina je zde bezpochyby opět součástí příchozí modernity, trendu ze „severu“,

³³⁰ Údaj se týká roku 1951. DE MAURO, T. *Storia linguistica dell'Italia unita*, s. 441.

³³¹ Tamtéž, str. 435.

³³² PASOLINI, Pier Paolo. *Lingua*, s. 16.

³³³ DE MAURO, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*, s. 439.

³³⁴ V roce 1958 mělo televizní přijímač zhruba 1 100 000 obyvatel, v roce 1964 už to bylo 5 200 000, tedy zhruba 6,8 % populace. Tamtéž, s. 440–441.

³³⁵ Tamtéž, s. 449.

³³⁶ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 52.

³³⁷ JELARDI, A. *Annibale Rucello*, s. 84.

tentokrát ještě „víc ze severu“, který se ve střetu s nepřipravenou neapolštinou (= jihem), promění v následující, směšný pidgin:

JENNIFER: ...Pronto... Prego... Non capisco... English?... Want me you inglish?... Non andestent... Comprì... Ouh... Yes... No... Nun saccio manche 'o marucchino... Ma chi si'?... Yes... I am Jennifer... You chi si'?...³³⁸

Další médium, na které měl Ruccello „spadeno“, rádio, hraje v díle *Le cinque rose di Jennifer* naprosto zásadní roli. V první verzi textu se jedná o „Radio Cuore Libero“, jež bylo zcela jistě určeno neapolské gay komunitě. Kromě toho, že v průběhu děje upozorňuje na vzrůstající počet vražd transvestitů, posluchači do něj volají pro písničky na přání. Ruccello ke svému rukopisu připojil i seznam dobových hitů, které mají při představení zaznít a které zcela bezpochyby považoval za projev upadající komerční kultury. Jednalo se mimo jiné o hity zpěvaček Miny, Patty Pravo (obě se staly ikonami gay komunity), Rominy Power či Ornelly Vanoni. Písňe i herečky jsou i explicitně citovány i v samotném textu. Hudbu zde však nelze vnímat jako pouhé pozadí či podkreslení příběhu, je ji nutno považovat za nezbytnou součást díla a představení.

Z díla ale místy vystupují i „podružná“ témata. Ruccello do textu v jednom úseku promítá svůj ambivalentní vztah s vírou, kteréžto téma se později mnohem více projeví v díle *Ferdinando*. Jeho vnitřní boj je reprezentován na jedné straně ateistkou Jennifer a na druhé Annou, kterou víra zachránila před sebevraždou a z níž se později stala Svědkyně Jehovova. Když se Anna v jednu chvíli ptá Jennifer, jestli čte Bibli, Jennifer odpoví:

³³⁸ RUCCELLO, A. a L., Luciana (ed.). *Teatro*, s. 27–28. JENNIFER - ...Haló... Prosím... Nerozumím... English?... Want me you inglish?... Neanderstuju... Comprì... Ouh... Yes... No... Neumím ani marocky... Ale kdo jsi?... Yes... I am Jennifer... Kdo jsi ty, You?... RUCCELLO, Annibale. *Pět růží pro Jennifer*, Přeložila T. Siegllová, s. 4.

JENNIFER (*come presa in contropiede*): ...La Bibbia?... No mai... Qualche volta Sorrisi e Canzoni... Ma la Bibbia non mi è mai capitato...³³⁹

Z odpovědi, v níž Jennifer konstatuje, že Bibli nečte, ale občas si přečte TV magazín, můžeme vydedukovat, že Rucello ironicky poukazoval na to, že pro některé lidi se televizní kultura stala novým náboženstvím. Kontrast mezi oběma ženami (a oběma stanovisky) je explicitněji popsán v další pasáži:

JENNIFER: ...E Dio signora ci ha creato Dio... Ci ha creato e se nn'è scurdate...

[...]

ANNA: [...] ...Signora io la mattina mi sveglio... penso a Dio... E canto...

JENNIFER: Eh... Io penso a DDio e gghiaSTEMMO...³⁴⁰

O šest let později, v roce 1986, se autor rozhodl *Jennifer* aktualizovat. Jeho rozhodnutí mohlo plynout ze skutečnosti, že hra měla obrovský úspěch, ale také, což je možná pravděpodobnější, z toho důvodu, že se tehdy společnost tak rychle měnila, že mu dílo přišlo již po pár letech zastaralé. Svoji roli určitě sehrálo zemětřesení z roku 1980 (které proběhlo až po uvedení první verze hry), jež bylo vnímáno jako důležitý historický předěl v neapolské společnosti. V první verzi bydlí Jennifer v Quartieri Spagnoli a její byt je vybaven kýčovitě: je zde paraván s květinovým vzorem, toaletní stůl ve stylu 50. let, krajkové dečky na nábytku a pojízdný barový stůl přeplněný „drahocennými“ láhvemi. Ona je oblečená do večerních šatů s podšívku a poslouchá Radio Cuore Libero, které pouští dobové hity především od zpěvaček Patty Pravo, Mina,³⁴¹ Milvy a Orietty Berti. Ovšem ve druhé verzi z roku 1986 už

³³⁹ RUCCELLO, A. a L., Luciana (ed.). *Teatro*, s. 35. JENNIFER (jako by překvapená) - ...Bibli?... Ne nikdy... Někdy Story... Ale Bible se mi nikdy nenaskytl... RUCCELLO, Annibale. *Pět růží pro Jennifer*, Přeložila T. Siegllová, s. 9.

³⁴⁰ RUCCELLO, A. a L., Luciana (ed.). *Teatro*, s. 36. JENNIFER - ...No, Bůh, stvořil nás Bůh... Stvořil nás a zapomněl na to... [...] / ANNA - [...] Já se ráno vzbudím... Pomyslím na Boha... A zazpívám si... JENNIFER - ...Já pomyslím na boha a nadávám... RUCCELLO, Annibale. *Pět růží pro Jennifer*, Přeložila T. Siegllová, s. 10.

³⁴¹ Mina byla tváří nové italské konzumní společnosti a blahobytu, které Itálie objevovala v průběhu sedmdesátých let. LIPERI, Felice. *Storia della canzone italiana*. Roma: Rai Eri, 2016, s. 183–184.

Jennifer bydlí v rezidenční čtvrti a v bytě má žaluzie, okrasné zlaté ptáky a funkcionalistické skříňky. Na sobě má župan z bílého atlasu, turban a paruku. Rádio je naladěné na stanici Radio Enola Gay a vyhrává hity Raffaely Carrà a Gabrielly Ferri.

Této konkrétní hře zde bylo věnováno dost prostoru z několika důvodů. Zaprvé je to Rucellovo první mistrovské dílo, v němž umělecky dospěl³⁴² a slavil s ním obrovský úspěch. Hru velmi kladně přijali roku 1981 v Římě, roku 1982 v Benátkách a roku 1983 v Turíně, což vůbec není samozřejmostí, vzhledem k tomu, že je napsána v poměrně neprostupném dialektu a pojednává o velmi specifické a jedinečné neapolské situaci. Zadruhé hra zpochybnila stávající stereotypy o slunné a bezstarostné Neapoli a nabídla novou vizi *neapolskosti* – Rucello se zde zabýval nepohodlnými tématy, a navíc popisoval homosexualitu, která patřila ještě i na počátku 80. let k ožehavým tématům,³⁴³ jako něco naprosto normálního a běžného. Za třetí je v ní z větší či menší části obsažena většina témat, kterými se autor později zabýval.

³⁴² JELARDI, Andrea. *Annibale Rucello*, s. 68.

³⁴³ Zde je třeba rozlišovat mezi ryze neapolským kontextem, kde byli *femminielli* přijímáni odedávna, a celou Itálií, kde teprve postupně zakořeňovaly následky sexuální revoluce. Neapol, známá svou historickou tolerancí vůči gayům, tak Rucellovi posloužila v jeho záměru ukázat tyto osoby v autentickém světle jako perfektní prostředí. Tamtéž, s. 78.

Ferdinando

Děj hry rozdělené do 2 dějství a 8 obrazů se odehrává v jasně stanoveném historickém okamžiku – v roce 1870, devět let po pádu Království obojí Sicílie a sjednocení Itálie. Donna Clotilde, stará bourbonská hraběnka, nese zřízení nového státu velmi těžce. Většinu času tráví ve své posteli s nebesy ve staré vile na úpatí Vesuvu, která jako by byla odříznutá od zbytku světa. Při její – s největší pravděpodobností zcela smyšlené – chorobě se o ní oddaně stará její chudá sestřenice donna Gesualda. Čas od času je přijde navštívit místní farář don Catello. Donna Clotilde se k oběma často chová dost nevybíravě. Při jedné návštěvě jí farář předá dopis od notáře Trinchery. Její sestřenice z druhého kolene zemřela jen pár dní po svém manželovi a zanechala na světě mladičkého Ferdinanda; notář ji obeznámí s tím, že se o něj jakožto jediná žijící příbuzná musí postarat. V textu je mezitím místy naznačováno, že donna Gesualda má poměr s donem Catellem. Do časem zapomenuté vily zanedlouho přijede asi šestnáctiletý okouzující chlapec Ferdinando. Clotilde hoča ihned seznámí s poměry v domě a varuje ho, že s ní ani sestřenice, ani farář netráví čas z lítosti, ale z hamižnosti, jelikož neví, že jí z jejího bohatství už moc nezbylo. Mimo jiné ho varuje, že ho určitě nebudou mít v lásce, protože je krásný a má jakožto její vzdálený příbuzný právo na dědictví. Ferdinando začne tetě po chvíli skládat komplimenty a když je později čas jít do postele, zeptá se, jestli může spát s ní. Za okamžik už před ní stojí úplně nahý. V dalším obraze zmizí z ložnice provizorní postel, na které při péči o donu Clotilde přespávala dona Gesualda. Dona Clotilde se po Ferdinandově příchodu radikálně změnila: už neleží v posteli, ale běhá po vile, studuje, čte. Kromě jiného se změnil i vztah donny Gesualdy a dona Catella – don Catello začal odmítat fyzické sblížení a jeho milenka ho osočuje z toho, že se s ní stýkal jen z vypočítavosti a čekal, až zdědí Clotildino bohatství. Donna Gesualda navíc faráře nařkne, že je gay a že na ostatní muže nežárčila, ale na Ferdinanda, který je v domě, ano. Čímž naznačí, že začal mít poměr s Ferdinandem i on. Když chce žena zlostně odejít, narazí ve dveřích na Ferdinanda, který se jí ptá, proč ho nemá ráda, jestli má pocit, že ji zastoupil, a jestli by s ním nešla na procházku. Na procházce

ji Ferdinando začne líbat. Po sblížení Ferdinanda s Gesualdou začne žárlit Clotilde. Chlapec jí vysvětlí, že si donna Gesualda všimla jejich nočních schůzek a že se chce vyhnout tomu, aby napsala notáři a ten ho odebral z Clotildiny péče. To Clotildu moc neuklidní a když má jít její mladý milenec s její sestřenicí na procházku, simuluje zdravotní indispozici. Když donnu Gesualdu pošle pryč, vysvětluje mu, že patří jenom jí a že mu všechno odkáže – nikoli zadlužené domy, ale truhlu, která má větší cenu než paláce. V dalším obraze se obě sestřenice baví o Ferdinandovi a nenávistně se hádají. Po chvíli se ale shodnou, že nejvíc žárlí na dona Catella a chystají se ho zabít. Když ženy odejdou, Catello se Ferdinanda vyptává, jestli je styk lepší s ním, nebo s tetami, čímž podezření obou žen čtenářům a divákům potvrdí. Zanedlouho se obě ženy vrátí a Ferdinanda pošlou s výmluvou pryč. Clotilde faráři oznámí, že poslala dopis arcibiskupovi a že určitě moc ví dobře, co v něm je. Přemluví ho ale, aby napsal omluvný dopis, třeba tím arcibiskupa obměkčí, ona se prý za něj přimluví. Dopis mu nadiktuje včetně části, kde se vzdává svojí funkce. Poté si jdou společně připít ořechovým likérem, který nakonec vypije jen on. Donna Clotilde mu oznámí, že za deset minut bude mrtvý a že ho pohřbí za branami jako sebevraha. Když žádá o pomoc příběhuvšího Ferdinanda, ten mu odvětlí, že neví, proč by mu měl pomáhat, že jemu jeho smrt jen prospěje. Mezitím donně Clotildě vytrhne dopis a žádá za něj truhlu. Navíc chce, aby ho začali nazývat jeho pravým jménem: Vittorio Filiberto Trincherà. Odhalí tím, že je syn notáře. A jelikož už pomalu získal všechny jejich majetky, dědictví nepotřebuje. Donna Clotilde mu truhlu chce dát, protože si ji zaslouží. Prý je z generace, která nemá vzpomínky, minulost a ani budoucnost. Dona Catella odtáhnou ženy do vedlejšího pokoje a Ferdinando odjíždí. Co si počnou dál? Donna Clotilde si asi zase půjde lehnout.

Střet mezi modernitou a tradicí je v tomto dramatu vyjádřen ještě explicitněji než v předešlém analyzovaném díle. Fakt, že je děj zasazen o zhruba 100 let dříve, mu nijak neubírá na naléhavosti, s níž Ruccello před touto skutečností varuje, možná by se dalo říct, že je tomu právě naopak. Ruccello využil autory tolik oblíbené historické analogie a představil divákům

okamžiky, kdy byla neapolština a neapolská kultura poprvé „napadena“ italštinou. Je třeba si uvědomit, že v době, kdy byla Itálie sjednocena, naprostá většina lidí jakousi „italskou sounáležitost“ nepocítovala. Obyvatelům jihu se např. Piemont (kde se nacházelo první italské hlavní město, Turín) jevil asi stejně vzdálený a cizí jako hlavní města dosavadních místokráľů (kteří jim s trochou nadsázky mohli dokonce připadat kulturně bližší). Donna Clotilde je zastánkyní předešlých hodnot. Její symbolická (ale ve hře i fyzická) izolace na úpatí Vesuvu je toho zářným příkladem. Odmítání nového státního zřizení, nové kultury a s ní související modernity je velmi úzce spjaté s odmítáním nového úředního jazyka – italštiny. Donna Clotilde italštinu odmítá a mluví pro čtenáře poměrně dost neprostupným neapolským dialektem. V díle je tento odpor velmi často tematizovaný. V následující ukázce reaguje donna Clotilde na skutečnost, že na ni její sestřenice promluvila italsky:

Donna Clotilde: E non parlare italiano! Hai capito! Nun voglio senti 'o 'ttaliano dint' 'a sta casa... Io e isso c'avimme appiccate il 13 febbraio del 1861... Fra me e isso ce fùie nu duello a Gaeta...³⁴⁴ [...] 'Na lengua straniera!... Barbara!... E senza sapore, senza storia!... 'Na lengua 'e mmerda!... 'Na lengua senza Ddio! Se proprio ce tiene a parlà n'ata lengua parla latino ca è 'na lengua santa!...³⁴⁵

Z ukázky vyplývá, že donna Clotilde italštinu sama přímo spojuje s historickou prohrou. Její vymezení se proti tomuto jazyku zde vyjadřuje její politický postoj. Velmi výmluvná je i často citovaná pasáž, v níž donna Gesualde přečte z knihy úderné prohlášení:

³⁴⁴ Donna Clotilde naráží na jeden z posledních ozbrojených konfliktů italského Risorgimenta. Vojsko Kráľovství obojí Sicílie zde bylo poraženo a následně bylo prohlášeno zřizení nového italského státu.

³⁴⁵ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 154. „Clotilde: A nemluv italsky! Slyšelas mě! V tomhlenctom domě nechci italštinu ani slyšet... Poštěkaly jsme se spolu 13. února 1861... Mezi náma proběhla bitva u Gaety... Padrini, Francesco II. a piemontskej generál Cialdini... Spolu se slavnou vlajkou Bourbonškýho krále se svinula i italština v mým srdci... Je to cizáckej jazyk!... Barbarskej!... Nemastnej, neslanej a bez historie!.. Když už musíš mluvit nějak jinak, mluv latinsky, to je svatej jazyk!...“ Vlastní překlad.

E po' co sta lingua toscana avite frusciato lo tafanario a miezo munno! Vale cchiù na parola Napoletana chiantuta ca tutte li vocabole de la Crusca!³⁴⁶

Lingvisticky nejzajímavějším aspektem díla je ovšem nejspíš střídání a prolínání obou jazyků a jejich rovin – v čemž je Rucello (stejně jako jeho předchůdce Eduardo) mistr. Jak už bylo řečeno, donna Clotilde mluví velmi hutným dialektem (donna Gesualda většinu času zrovna tak), don Catello ale naopak oba jazyky pravidelněji střídá. Můžeme se domnívat, že se Rucello rozhodl nechat faráře častěji promlouvat italsky z toho důvodu, že má pravděpodobně vyšší vzdělání než baronka (a její chudá sestřenice).³⁴⁷ Na druhou stranu z textu nevyplývá, jestli baronka italštinu neovládá, nebo ji jen ze zásady odmítá používat. O hloubce Clotildiny nenávisti k italštině nejlépe vypovídá následující pasáž:

Donna Clotilde: Diciteme 'na cosa, 'On Catelli... V'arricurate ca tiempo fa ve spiaie si ce steveno librette 'e devuzione scritte oltrecché in latino pure dint' 'a lingua nosta?... Vuie me purtasteve 'nu libricciullo ca fue assaie apprezzato cu 'a vita d' 'e sante tutta quanta scritta 'nnapulitano... Me cunzulaie assaie a d' 'o leggere... Nunn'è ca ne tenisseve quacchedun'ate?... 'O sapite quanto tengo a schifo sta lingua 'e invasore, straniera... ca nun tene manco ll'eleganza d' 'o ffrangese ca è llengua universale e se parla dint' 'a tutte 'e piazze d' 'omunno...

Don Catello: Sto appunto cercando di procurarmi, per farvene dono, altri aurei libbricini di quella sorta... Certo non c'è la nobiltà del latino... L'austerità della lingua di Tacito, di Cicerone... Ma sono così graziosi, perché da essi traspare quella semplicità della fede, quella rozzezza quasi contadina che è caratteristica così dolce del nostro volgo, della nostra plebe... Così cara, e così devota a Maria, la nostra Mamma celeste...

Donna Clotilde (imbestialita): E chesto a riprova ca nun tenite maniera e ca a stu munno nun ce sapite campà!... Io mo' cu delicatezza, v'hevo fatto accapì ca ll'italiano nunn' 'o supporto, ca me fa schifo, ca me dà fastidio, ca me ne sta purtanno 'o campusanto primma d' 'o tiempo! E vvuiè

³⁴⁶ Tamtéž, s. 157. „A navíc už jste s tím jazykem nakrkli půlku světa! Jednou neapolský slovo má větší váhu než všechny slovíčka z akademie Crusca!“ Vlastní překlad.

³⁴⁷ S vyšším stupněm vzdělání stoupala pravděpodobnost, že dotyčný italštinu ovládal.

pe tutta risposta m'avite parlato n'ata vota dinte a chesta lengua zezzosa ca tanto dolore me sta danno? È inutile 'On Catelli... Nun ce sta speranza cu vvuie...³⁴⁸

Ke své mateřštině se zde odkazuje citově zabarveným označením „a lengua nosta“, náš jazyk, a udává, že ji čtení knih v neapolštině uklidňuje. Italštinu naopak častuje velmi silnými výrazy jako např. „sta lengua ‘e invasore“, jazyk okupantů, nebo cizácký jazyk a udává, že italština, která navíc ani není tak elegantní jako mnohem univerzálnější francouzština, se jí doslova hnusí, nedokáže ji vystát, vadí jí, způsobuje jí bolest a „předčasně ji přivádí do hrobu“. Tento text tedy mimo jiné problematizuje romantické představy o Risorgimentu jakožto o procesu spojujícím italský národ v jeden.

Velkým tématem tohoto díla je i vyjádření Rucellova ambivalentního vztahu k náboženství a jeho zjevných nesympatií k církvi. Ke kritice jejího pokrytectví mu posloužila především postava dona Catella, faráře a kněze, který se – jak čtenář či divák postupně odhaluje – rozhodně neřídí principy křesťanské morálky. Nejenže se intimně stýká s jistým mužem (Amadeem) v kostele, ale naváže milostný poměr i s donou Gesualdou a později i s Ferdinandem.

Když Ferdinando, jakýsi „anděl s ďáblem v těle“, hovoří s donem Catellem o jejich fyzickém sblížení, vyčítá mu, že s ním souloží jen proto, aby se dopustil hříchu, a nikoli pro potěšení. Debata pokračuje následovně:

³⁴⁸ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 164–165. „Donna Clotilde: Řekněte mi jednu věc, done Catelli... Pamatujete, jak jsem se vás před časem ptala, jestli nemáte nějaký modlitební knížky i v našem jazyce, a nejen v latině?... Vy jste mi přines takovou knížečku, co se mi moc líbila, s životama všech svatejch, celá napsaná neapolsky... Číst ji mě uklidňovalo... Neměl byste náhodou ještě nějakou?... Vždyť víte, jak nesnáším ten okupantskej, cizáckej jazyk... co ani nemá eleganci francouzštiny, která je univerzální jazyk a mluví se jí na každým náměstí na světě... / Don Catello: Právě se snažím získat, abych vám je daroval, další zlaté knížky podobného typu... Samozřejmě postrádají ušlechtilost latiny... přísnost Tacitova a Ciceronova jazyka... Ale jsou velmi půvabné, protože skrze ně prosvítá ona prostota víry, ona téměř rolnická obhroublost, která náš lid, naši chudinu natolik charakterizuje... oni jsou tak milí a tak oddaní Marii, naší nebeské matce... / Donna Clotilde: (rozzuřeně) Tohlencto je důkaz toho, že nemáte žádný vychování a že vůbec nevíte, jak se v tomhle světě pohybovat!... Já jsem vám teď ohleduplně naznačila, že italštinu nesnáším, že je mi z ní soufl, že mě předčasně přivádí do hrobu! A vy mi odpovídáte v tom nechutným jazyce, co mi tak ubližuje? Nemá to cenu, done Catelli... Vám už není pomoci...“ Vlastní překlad.

Don Catello (scostandolo e rialzandosi) – E nunn'è possibile! Io so' prevete!

Ferdinando – Siete un uomo! Prima!

Don Catello – Ma tu nun cride a niente? Nun tiene morale! Nun saie ca ce sta chello ca se po' ffà e chello ca nun s'adda fà? E quanno se fà chello ca nun s'adda fa nun siente nu piacere spiciale?... Il piacere del peccato! È troppo bello 'o peccato! Haggia riuscì 'a t' 'o fa 'mparà! Si no' rimane n'animale! L'uomo è diverso dall'animale per questo!... Pecché po' ffà peccato!

Ferdinando – Adesso siete blasfemo

Don Catello – Meglio blasfemo, che animale! È assai meglio.³⁴⁹

Ze zvrácené logiky dona Catella také vyplývá, že je morálně „čistější“ provozovat homosexuální sex kvůli požitku z hříchu než kvůli styku samotnému. Reputaci duchovním zde nevylepší ani názor donny Clotilde:

Peggio nun te puteva succedere pecché si' capitato ammieze a tré femmene e chella ca nun ricunusce è 'a peggia pecché è ddoie vote femmena: una perché porta 'a pettola pure essenno n'omme e ddoje pecché è prevete ca è 'a peggia razza 'e femmene ca ce sta 'ncoppe 'a faccia d' 'a terra.³⁵⁰

Na závěr je potřeba zmínit, že se Ruccello při psaní tohoto díla velmi pravděpodobně (alespoň částečně) inspiroval *Teoremou* (1968).³⁵¹ V tomto románu, který měl být původně divadelní hrou a byl napsán po natočení stejnojmenného filmu (1968), Pasolini vypráví o milánské buržoazní rodině tvořené Paolem, jeho manželkou Luciou a jejich dětmi Pietrem a

³⁴⁹ Tamtéž, s. 208. „Don Catello (odstrčí ho a vstane): To nejde! Vždyť jsem kněz! / Ferdinando: V první řadě jste muž! / Don Catello: Ty snad v nic nevěříš? Nemáš žádnou morálku! Nevíš, že existují věci, co se dělat smí, a ty, co se dělat nesmí? A že když se dělá to, co se nesmí, necejtíš zvláštní rozkoš?... Rozkoš z hříchu! Hřích je nádhernej! Musim tě to naučit! Když se mi to nepovede, zůstaneš zvířetem! Člověk se od zvířete liší právě tímhle... Protože může hřešit! / Ferdinando: Ted' se rouháte. / Don Catello: Lepší se rouhat než být zvíře. Mnohem lepší.“ Vlastní překlad.

³⁵⁰ Tamtéž, str. 171–172. „Hůř užs dopadnout nemoh, protože ses ocitnul mezi třema ženskejma a ta, kterou hned nerozpoznáš, je nejhorší, protože je ženská hned dvakrát: zaprvý proto, že nosí sukni, i když je mužskej, a zadruhý proto, že knězi jsou nejhorší sorta ženskejch, co na zemským povrchu vůbec existují.“ Vlastní překlad.

³⁵¹ Za upozornění na tuto analogii děkuji Alici Flemrové.

Odettou, do jejichž povrchního života vstoupí jistý Angiolino, pošťák, v textu nejčastěji uváděný pouze jako „host“. Ten postupem času naváže nějakou formu milostného poměru se všemi členy rodiny, v nichž – a především pak po svém odchodu – vyvolá nezvladatelnou a sebedestruktivní lásku.

Rucello se inspiroval především první částí Pasoliniho románu (či filmu?). Převzal hlavní motiv nosné postavy, která svým příchodem naruší životní stereotyp ostatních postav tím, že v nich vyvolá netušené vášně. Svoje obdivovatele si, podobně jako Angiolino, získal především svou krásou, což ovšem není jediné, co ho s Pasoliniho „hostem“ spojuje. Ferdinando (tedy spíše Filiberto) se Angiolinovi také fyzicky dost podobá – oba mají kudrnaté vlasy, Pasoliniův host má „magický vzhled“,³⁵² Rucelloův Ferdinando zase „apollonský“.³⁵³ Pasolini nazývá svého hrdinu Angiolino, andílek, Rucello zase nechá Ferdinanda ztvárnit roli archanděla Michaela v nacvičovaném náboženském divadelním představení. Náboženství hraje v obou dílech poměrně důležitou roli, fokus i přístup obou autorů je ovšem zásadně odlišný. Zatímco Pasolini své dílo prokládá mnoha biblickými odkazy a metaforami a vyslovuje myšlenku, že buržoazie zredukovala víru na otázku prostého svědomí, a nemůže tedy nikdy obsáhnout její pravou hloubku, Rucello zde naplno vyjadřuje svůj ambivalentní vztah k náboženství a poukazuje především na prohnitost církve, což demonstrují výše uvedené příklady.

Přestože je i *Ferdinando* do určité míry dílo politické, Rucello nepřevzal Pasoliniho obsesivní prisma třídního boje. Rucello nahrazuje Pasoliniho marxistický pohled spíše pohledem jakéhosi boje kulturního: boje mezi starou fragmentární a novou unitární Itálií. Do Ferdinanda se postavy (především pak donna Clotilde) zamilují přesto, že pochází z jiného

³⁵² PASOLINI, Pier Paolo. Teorema. In: Romanzi e racconti: Volume secondo 1962–1975. Milano: Mondadori, 1998, s. 904.

³⁵³ „È un giovane di circa sedici anni, di una bellezza apollinea, con lunghi riccioli biondi che gli scendono quasi fin sulle spalle, un corpo esile e slanciato ed un'aria di ingenua tristezza che gli conferisce maggior fascino.“ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 168.

kulturního prostředí, tj. přestože mluví italsky, nikoli navzdory tomu, že spadá do jiné společenské třídy. Ruccellovy postavy, posunuté zhruba o sto let zpátky, nepřísluší k buržoazii, nýbrž k aristokracii (a církvi) – povaha a chování jeho protagonistů ovšem není předurčováno společenskoekonomickým postavením nebo naopak vyšínutím z těchto předem nalajnovaných kolejí. Vykazují větší psychologickou hloubku a autor k nim přistupuje svébytně, nikoli pouze jako k exemplářům jednoho a téhož plémě. Liší se také reakcí na nečekanou a divokou vášeň, jež v nich nově příchozí probudí. Porovnáme-li například Ruccellovu donnu Clotilde a Pasoliniho Luciu, zjistíme že baronka nepřipomíná Pasoliniho „romantickou“ hrdinku, která samým neštěstím hledá náruč náhodných kolemjdoucích. Donna Clotilde koná spíše chorobně, zvráceně, ale i chladně a pragmaticky, když naplánuje vraždu dona Catella a zbaví se tak svého soka v lásce. Konec hry ovšem napovídá, že se po chvilkové bouři, kterou Ferdinandův příchod způsobil, její život vrátí do „starých kolejí“, jelikož prohlásí, že si nejspíš opět půjde lehnout do postele. Vráť se tedy do „bezpečí“ své domnělé chorobě, která je podobně vágně popsána jako nemoc, již trpí Paolo v *Teorémě*.

3.3 Enzo Moscato

3.3.1 Život, historický kontext a umělecký vývoj

Enzo Moscato vždy byl a stále je velmi plodný autor. Za svůj život napsal a přepracoval několik desítek her. Spoustu z nich také režíroval nebo v nich ztvárnil hlavní či vedlejší roli. Tato kapitola si neklade za cíl zevrubně popsat veškerou jeho tvorbu, jako spíše nastínit jeho poetiku a vytyčit stěžejní díla, přičemž se bude soustředit především na jeho divadelní texty (což opět vyplývá z povahy práce); jeho režisérské i herecké počiny proto budou do velké míry upozaděny.

Enzo Moscato se narodil roku 1948 v Neapoli. Měl spoustu sourozenců, ale dospělosti se jich dožilo pouze sedm. Někteří z jeho bratrů s ním dokonce později spolupracovali.³⁵⁴ Rodné město bylo pro Moscata velmi určující, ale ještě větší vliv na něho měla konkrétní čtvrť, Quartieri Spagnoli, v níž se narodil a vyrůstal. Přestože se jeho rodina později finančně „zmohla“ a přestěhovala se do maloburžoazní Fuorigrotty,³⁵⁵ v duchu jako by odtamtud Enzo nikdy neodešel. Po absolvování gymnázia se dostal na filozofickou fakultu Neapolské univerzity Federica II. Studoval filozofii, ale během studií se zabýval i psychoanalýzou,³⁵⁶ a to do té míry, že svou diplomovou práci napsal o Jacquesovi Lacanovi a v jednu chvíli věřil, že se stane psychologem či psychoanalytikem.³⁵⁷ Hned poté se jeho zájem stočil k poezii a francouzskému 20. století,³⁵⁸ což mělo být pro jeho pozdější tvorbu velmi určující. Moscato tedy za svůj život žil dvě velmi odlišné, až téměř „opačné“ reality, tj. vyrůstal v lidové čtvrti, kde absorboval „pouliční“ mluvu i zvyklosti, a poté se naopak jako badatel věnoval filozofii, psychoanalýze, sémiologii a lingvistice. Tato dialektika se výrazně projevila téměř v celé jeho

³⁵⁴ Jednalo se o Salvia, Cira a Giankyho. STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 143.

³⁵⁵ „[C]ož je pořád Neapol, ale už ne její útroby.“ Tamtéž, s. 101.

³⁵⁶ V té době nebylo možné studovat psychologii jakožto obor, proto se učil od známého italského psychoanalytika Alda Carotenuta. Zároveň s ním ale řešil i svoje osobní věci. Tamtéž, s. 107.

³⁵⁷ Tamtéž, s. 101.

³⁵⁸ Zajímá se především o Arthura Rimbauda, Jeana Cocteau a Jeana Geneta. ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 145.

budoucí tvorbě, a proto jeho díla mají stránky *viscerali*, pudové, i *ipercolte*, velmi intelektuální.³⁵⁹ Po absolutoriu začal vyučovat na neapolských gymnáziích³⁶⁰ společenské vědy a historii. První zkušenosti s divadlem dramatik začal získávat právě souběžně s prací středoškolského učitele. Svůj první divadelní text napsal roku 1980, jednalo se o hru s názvem *Carcioffolà*. Hra nese název po staré neapolské písni. Skutečnost, že svoji první hru pojmenoval po písni spadající do neapolského folklóru se zdá být s odstupem času symbolické i ironické. Obecně se dá říct, že jeho prvotní počiny byly s tradicí spojeny úžeji. Přestože neapolskou divadelní tradici spíše odmítal, neapolského „kulturního nánosu“ se zcela zbavit nedokázal – ačkoli mu šlo především o to získat prostor pro tvorbu nového autonomního divadla.³⁶¹ Tento vnitřní rozpor – tedy na jedné straně odmítání neapolské tradice, ale zároveň její nezpochybnitelné vlivy³⁶² – budou provázet celou jeho tvorbu. V jeho druhém, těžko zařaditelném díle *Scannasurice*,³⁶³ napsaném roku 1982, už jsou přítomna Moscatova hlavní témata. Text reaguje na drtivé zemětřesení v roce 1980, Moscato v němž zkoumá neapolský „divadelní“ jazyk, především ten ztracený, jenž se smísil s mluvou masmédií.³⁶⁴ Krom toho z něho vyvěrá esence Neapole, přesněji lépe řečeno Neapole, jak ji vidí Moscato. Z vnitřku jejich „útrobu“, plnou podzemních tunelů, myší, špíny. Ale také Neapole včetně jejich „kliše“, včetně

³⁵⁹ Moscato sám uvádí, že největší práci mu dalo propojit „kluka z ulice“ s intelektuálem, který se z něho stal, aby ani jednu část svého já „neošidil“. STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 106–107.

³⁶⁰ Až ro roku 1986. Tamtéž, s. 143.

³⁶¹ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 71.

³⁶² Moscatova díla měla společné prvky především s Eduardovými prvotními díly, jako například *Sik-sik, l'artefice magico* nebo *s Natale in casa Cupiello*. ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 137. Proti pozdějším Eduardovým hrám se vymezoval, viz dále.

³⁶³ Neapolsky – „zabiják myší“, nazývali se tak „řemeslníci“, kteří v dřívějších dobách vybíjeli ve čtvrti přemnožené myši. Myši jsou v tomto díle metaforou pro obyvatele Neapole.

³⁶⁴ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 19.

městských legend v podobě Munaciella³⁶⁵ a Belly ‘Mbriany³⁶⁶ nebo neapolské *Smorfie*.³⁶⁷ A v neposlední řadě v hlavní roli s *femminielle*, který bude – jakožto postava – naprosto klíčovým prvkem části Moscatovy tvorby. Moscatovi *femminielli* jsou postavy, které v sobě zahrnují nepřekonatelné opaky, jsou to rozdvojené lidské bytosti, které jsou zároveň muži i ženami, jsou stvořené uměle, ale i přírodou a oscilují mezi zastaralým jazykem a přítomností, jež jim nabízí jen osamělé místo na okraji společnosti.³⁶⁸ *Femminiello* už není komickou divadelní figurou,³⁶⁹ nýbrž tragickou postavou, která se vyjadřuje v dialektu, jenž už je – stejně jako on – v Moscatových dílech své původní komické funkci na hony vzdálený.³⁷⁰ Do dialektu se naopak promítají groteskní a ironické tóny, zatímco melodramatičnost bývá zachycována v italštině.³⁷¹ Neapolština je v tomto díle ovšem ještě zatížena přílišnou literárností.³⁷² Sám Moscato o *Scannasurice* prohlašuje, že jde zcela nepochybně o jeho nejsložitější pochopitelný text.³⁷³ Možná právě proto – i když se momentálně jedná o jedno z nejslavnějších Moscatových děl – bylo představení při uvedení naprosto strháno kritikou.

Na počátku 80. let se Moscato seznámil s Annibalem Ruccellem. Toto setkání bylo pro oba dramatiky umělecky i osobně určující. Přestože se jejich jednotlivé poetiky v lecčems

³⁶⁵ Podle neapolských lidových pověstí duch, zlý, nebo hodný (na základě toho, jestli má černou nebo červenou čepici), který může v domě provádět různé naschvály a krást menší předměty nebo naopak přinášet dobré zprávy. Legenda vznikla, když z podzemního vodovodního systému vylézali zamazaní údržbáři. Lidé kvůli tomuto duchovi například odmítali platit nájmy, či na něho sváděli náhlá těhotenství. CILENTO, A. *Bestiario napoletano*, s. 108–109.

³⁶⁶ V neapolském kolektivním povědomí je Bella ‘Mbriana dobrý duch domu. Podle legendy se jedná o neapolskou princeznu, která kvůli nešťastné lásce ztratila rozum a bloudila uličkami jako stín. Její otec, král, ji nechával sledovat a odměňoval ty domácnosti, které ji u sebe přechodně přijaly. BOCCALATTE, Lucio. *La leggenda della Bella Mbriana: spirito buono della casa*. Dostupné z: <https://www.napoli-turistica.com/la-bella-mbriana/>, citováno dne 12. 4. 2021. Lidé také věří, že jakmile ji spatří, promění se např. v gekona. Neapolci z pověřivosti do nových domů vstupují s větou: „Bonasera bella ‘mbriana mia, ccà nisciuno te votta fora,“ tedy: „Dobrý večer, moje krásná ‘Mbriano, nikdo tě odsud nevyhání,“ což je věta, kterou Pino Daniele zakomponoval do písně pojmenované právě po této postavě. COLELLA, Amadeo. *Manuela di napoletanità*. Neapol: Ateneapoli, 2010, s. 338.

³⁶⁷ Neapolská smorfia je jakýsi snář, v němž se nachází 90 slov odpovídajících číslicím od 1 do 90. Pomáhá interpretovat např. výjevy ze snů, které se – po převedení na čísla – můžou vsadit v lotto. Téma smorfie se objevuje např. v De Filippově hře *Non ti pago!*.

³⁶⁸ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 141.

³⁶⁹ Transvestitě či transsexuálové v italském divadle historicky vystupovali pouze jako komické postavy. Moscato a Rucello se této „tradicí“ zřekli a ukázali je divákům v jejich přirozenosti a představili je jako autentické bytosti.

³⁷⁰ Neapolština a dialekty obecně bývaly v italském divadle tradičně používány k tomu, aby navozovaly dojem komičnosti. Neapolštinu jakožto jazyk každodennosti už nicméně používal např. Eduardo De Filippo.

³⁷¹ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 139.

³⁷² FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 72.

³⁷³ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 15–16.

výrazně lišily (viz kapitola 3.1.), dramatici v těch nejhrubších rámcích smýšleli o novém uchopení neapolské dramatiky podobně. Navíc se z jejich přátelství později zrodila i plodná spolupráce.³⁷⁴ Jak už bylo řečeno, v téže době debutuje s dílem *Uscita d'emergenza* i Manlio Santanelli, a v Neapoli tak začíná nabírat na obrysech nový divadelní směr, později nazývaný jako Nová neapolská dramatika. Moscato napíše v letech 1982–1985, v těsném sledu, velmi důležitá díla. Jedná se o *Signurì, signurì* (1982) – které je velmi často citované kvůli jedné konkrétní replice,³⁷⁵ jejíž prostřednictvím se autor velmi důrazně vymezuje vůči neapolské divadelní tradici, a především vůči Eduardovi; odkazuje se zde ale také například na Curzia Malaparteho – kromě toho, že se Malaparte nazývá jedna z postav, hra traktuje podobné motivy jako jeho známé dílo *Pelle* (1949, č. *Kůže* 1967). Dále se jedná o *Trianon* (1983), *Festa al celeste e nubile santuario* (1984) a dílo *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985), které napsal pro Ruccella a v němž poté společně herecky vystupovali. S touto hrou přichází na scénu také téma jazyka, které tolik charakterizuje Moscatovo divadlo. Přestože by se na první pohled mohlo zdát, že Moscato rozhodnutím používat ve svých dílech neapolštinu navazuje na předchozí neapolskou divadelní tradici, toto tvrzení se neobejde bez dalších komentářů a upřesnění. Moscatův umělecký jazyk se například důrazně liší od neapolštiny v té době stále ještě nejvýraznější osobnosti tradičního neapolského divadla, Eduarda De Filippa. De Filippo se snažil o věrné napodobení mluvené řeči, a navíc postupem času usiloval o to, aby jeho divadlo mohlo být chápáno čím dál tím širším publikem, proto svou neapolštinu „očišťoval“ a neustále ji přibližoval k italštině, až z ní někdy zbyla jen dialektální patina.³⁷⁶ Pokud se Moscatův jazyk někdy podobá tomu Eduardovu, je to v jeho překladu *Bouře*.³⁷⁷ Moscatovou

³⁷⁴ Ruccello například podruhé režíroval Moscatovo *Scannasurice* a Moscato pro něho napsal roli ve své budoucí hře. Spolupráce ovšem fungovala i na méně viditelné úrovni – autoři si například vzájemně četli a komentovali texty. Tamtéž, s. 18.

³⁷⁵ Postava, která pronese notoricky známou větu z Eduardovy *Napoli milionaria* – tedy „Ha da passa‘ a nuttata,“ je vzápětí zastřelena.

³⁷⁶ Je ovšem potřeba zdůraznit, že Eduardo De Filippo se snažil napodobovat mluvu střední třídy, hrdinové Enza Moscata ovšem povětšinou spadají do nejnižších sociálních vrstev.

³⁷⁷ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 137.

neapolštinou se na ulicích nemluví. Jedná se o bezmála uměle vytvořený jazyk.³⁷⁸ A stejně jako jeho tvorba má i neapolština své pudové (*viscerali*) stránky, ale i velmi intelektuální (*ipercolte*). Na jednu stranu se – i podle dramatika – někdy jedná o „fekální, exkrementální, apokalyptický a strašný“ jazyk,³⁷⁹ na druhou stranu v některých svých polohách nachází odkazy v Basileových pohádkách či ve Vivianiho hudebním divadle.³⁸⁰ To znamená, že Moscatova vnitřní dialektika (kluk z ulice x intelektuál) se přenesla i do jeho výraziva. Moscato také – podle svých vlastních slov – klade větší důraz na *označující* než na *označované*.³⁸¹ Tato volba preferovat zvuk před obsahem má přinejmenším dvojí funkci. V některých (především) pozdějších dílech autor usiloval hlavně o to, aby byl jeho jazyk „zpěvný“.³⁸² V jiných dílech³⁸³ se touto volbou naopak přibližoval spíše k „jazyku-nástroji“, jak ho chápal Annibale Ruccello, a chtěl ukázat, jak zhoubný vliv mají na neapolštinu média. Přestože se to na první pohled může jevit jako nesmysl, tj. že stejnou strategií a stejným jazykem někdy cílil na nejniternejší čtenářovy či divákovy emoce a jindy zase poukazoval na jeho sémantickou vyprázdňenost, nesmíme zapomínat na to, že Moscatova tvorba je stejně jako jeho rodné město plná oxymoronů, a jeho neapolštinu můžeme zároveň chápat jako *vnější a příslovečnou* i *vnitřní a autentickou*.³⁸⁴ Velmi výmluvná je i citace Moscatova náhledu na věc: „[A]le já Neapol nevyjadřuji, to ona se vyjadřuje skrze mě, skrze všechny kontrasty, které město může vyjadřovat.“³⁸⁵ Pro Moscatovu tvorbu je dále nanejvýš charakteristický plurilingvismus. Jestliže Eduardo svoje hry oživoval střídáním neapolštiny a italštiny (a všech polovičatých variant, které se vyskytovaly mezi oběma póly, o tom více v kapitole 2.2) a jestliže Annibale Ruccello k těmto dvěma jazykům

³⁷⁸ „Moscato *inventa* una lingua nuova, intessuta di dialetti, lingue e echi culturali diversi, ...“ Tamtéž, s. 141.

³⁷⁹ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 121.

³⁸⁰ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 138.

³⁸¹ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 52.

³⁸² „Jedná se o transverzální muziku, která prochází napříč národními jazyky, dialekty, slangy, tedy těmi jazyky, které obvykle nazýváme speciálními.“ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 139.

³⁸³ Tento přístup je zjevný v díle *Scannasurice*, ale nejcitelněji se pravděpodobně jeví právě v díle *Ragazze sole con qualche esperienza*. Stálo by za úvahu, jestli se toto téma, které tolik leželo na srdci právě Annibalemu Ruccellovi, ve hře objevuje nejvýrazněji proto, že Moscato psal hlavní roli jemu na tělo a nechal se jím ovlivnit.

³⁸⁴ FIORE, E. *Il rito, l'esilio e la peste*, s. 71.

³⁸⁵ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 120.

přidal příměsi stabijštiny a v jednom díle i snahu o angličtinu, Moscato šel ještě dál. Vedle své rodné (ovšem upravené) neapolštiny používá např. francouzštinu, angličtinu, španělštinu, němčinu, latinu, starořečtinu či benátštinu, přičemž neapolština v dílech vždy funguje jako jakýsi „podklad“.³⁸⁶

Kariérní zlom nastal v Moscatově životě v okamžiku, kdy dostal svoji první divadelní cenu – Premio Riccione³⁸⁷ za svoje zásadní dílo *Pièce noire* (1986) –, jelikož ho díky ní začala brát vážně kritika a celkově začal být projevován větší zájem o jeho práci. Ale šťastné období, kdy Moscatova divadelní kariéra nabírala na obrátkách (v době, kdy se z Nové neapolské dramatiky pomalu stávala spíše národní než regionální záležitostí)³⁸⁸ bohužel netrvala dlouho. O rok později Moscatovým uměleckým i osobním životem otřásla tragická událost v podobě nenadálé smrti jeho přítele a věrného spolupracovníka Annibaleho Ruccella. Ale možná právě i tato událost Moscatovi dopomohla k tomu udělat definitivní krok, a tak se v okamžiku, kdy dostal nabídku na stálou pedagogickou pozici ve městě Como, ve svých 30 letech nadobro rozhodl pro divadelní dráhu³⁸⁹ (se zpožděním ve srovnání se svým přítelem, který se pro tento krok rozhodl ve velmi raném věku, už dva roky po absolutoriu vysoké školy). Po tomto odvážném rozhodnutí založil svoji první divadelní společnost „Orfano veleno“. Skutečnost, že obor nikdy nestudoval, mu od divadla poskytla odhled, a navíc zastával – stejně jako Ruccello – názor, že divadlo je žádoucí dělat v okamžiku, kdy se člověk zároveň zabývá i něčím jiným.³⁹⁰ Navíc vtipkoval, že se nakonec (jak o tom uvažoval v mládí) doopravdy stal psychoanalytikem, protože jeho divadlo (povětšinou trvající 45–50 minut), má stejnou délku a stejnou funkci jako psychoanalytické sezení.³⁹¹ Ruccellova smrt mu podle jeho vlastních slov navíc pomohla najít

³⁸⁶ Tamtéž, s. 52.

³⁸⁷ Návrh poslat hru ke zhodnocení vzešel od Ruccella. Enzo Moscato v té době ani neměl ponětí o její existenci. Tamtéž, s. 18.

³⁸⁸ Tamtéž, s. 19.

³⁸⁹ Je potřeba vyzdvihnout skutečnost, že se Moscato až doposud divadlu věnoval jen „okrajově“ a dál vykonával profesi učitele na gymnáziu.

³⁹⁰ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 102.

³⁹¹ Tamtéž, s. 101.

pojítka mezi jeho již existujícími texty, dokončil v té době totiž dvě hry. Název první z nich je *Compleanno* (1986),³⁹² která je věnovaná právě památce Annibaleho Ruccella. V tomto dlouhém monologu – ztvárněném samotným Moscatem – mohou čtenáři i diváci zaznamenat autorovu intimní výpověď, hlubokou bolest a zoufalství obsažené např. ve větě: „[...] oh, my lord, why, why, did he die so young, [...]“³⁹³ Ve této hře, která v obvyklé směsici jazyků vzdává hold mladému, tragicky zemřelému dramatikovi, se vyskytuje mnoho narážek na jeho dílo: od pěti červených růží, přes fingovanou sebevraždu (aluze na *Jennifer*), až po zmínky o Donně Clotildě, Donu Catellovi (*Ferdinando*) nebo *Miezzocullilovi* (postava, jež sehrála důležitou roli v jednom ze čtyř příběhů obsažených v *Mamma: piccole tragedie minimali*). Druhou z nich nazval *Bordello di mare con città* (1987). V této hře, kde se mimo jiné opět vrací na scénu téma jazyka, se naplno projevuje Moscatova umělecká záliba v oxymóronech. Nevěstinec, ve němž se stal zázrak a má se stát svatým místem, je protimluvem par excellence, ve kterém je zároveň obsažena rozporuplnost Neapole, ale i Moscatovy tvorby. Moscato tvrdí, že s oxymórony ho baví pracovat z toho důvodu, že my sami jsme neustálými kontrasty a když dáme přednost jen jedné naší stránce, dopustíme se jednostrannosti, která vede k neuróze.³⁹⁴ Když v roce 1988 Moscato napsal *Partituru*, jeho tvorba nabrala lehce odlišný směr, který můžeme nazvat lyrickým. Moscato v těchto hrách využívá „zpěvnou“ polohu jazyka (už název samotného díla odkazuje k hudbě), aby jím tak mohl cílit na divákovy/čtenářovy podvědomé emoce, podobně jako Raffaele Viviani.³⁹⁵ Moscato totiž vnímá tvůrčí psaní jako to, „co člověk cítí v srdci a slyší v uších,“ a velmi ho oslovuje vyprávění reality prostřednictvím písní.³⁹⁶ Tato láska k muzice ho později vedla k tomu napsat tři „muzikálně-divadelní“ díla.³⁹⁷ K písním má ale blízko

³⁹² Tamtéž, s. 29.

³⁹³ MOSCATO, Enzo. *Compleanno*, dostupný z: [http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MOSCATO%20Enzo_Compleanno_null_U\(1\)_Monologo_1a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MOSCATO%20Enzo_Compleanno_null_U(1)_Monologo_1a.pdf), citováno dne 19. 4. 2021 [pdf], s. 4. „Ach, bože, proč, proč umřel tak mladý, [...]“ Vlastní překlad.

³⁹⁴ Tamtéž, s. 107.

³⁹⁵ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 138.

³⁹⁶ Moscato uvádí, že jeho první vzpomínka obsahuje písně, které mu zpívala matka a které „sál a vstřebával spolu s mateřským mlékem.“ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 52.

³⁹⁷ Jednalo se o *Embargos* (1994), *Cantà* (1999) a *Hotel l'Univers* (2003).

spousta Moscatových textů, především svou fragmentárností a tím, že se v nich občas opakují určité úseky (jako by šlo o refrén) nebo se v nich objevují litanie.³⁹⁸ Přestože „básnické tóny“ byly citelné již např. v *Compleannu*, v tomto monologu (v *Partituře*), který pojednává o působení básníka Giacoma Leopardiho v Neapoli, je vliv poezie neoddiskutovatelný. Autor se ovšem nechal slyšet, že sám považuje poezii a divadlo za jednu a tutéž věc,³⁹⁹ což je opět rys, kterým se blíží k Salvatorovi Di Giacomo, jenž „proplouval z jedné kategorie do druhé“.⁴⁰⁰ Stálo by za úvahu zamyslet se nad tím, jestli jsou podle něho tyto dva – povětšinou striktně oddělované – literární druhy totožné při okamžiku vzniku umělecké tvorby, mají totožně působit adresáta, či něco docela jiného. Faktem ovšem zůstává, že tato „lyrická linie“ dostala v rámci dramatikovy tvorby, kterou sám nazývá „periodo poetico“⁴⁰¹, tedy poetické období, velký prostor. Je ale zapotřebí mít neustále na paměti, že jakékoli „fázování“ Moscatovy tvorby může být vždy pouze orientační, a to především z toho důvodu, že dramatik části svých „starých“ her jaksi „kopíroval“ do her nových. V této linii následovaly *Partitura* například hry jako *Little Peach* (1988), *Tiempe sciupate* (1988), *Scannaplaysurice* (1989), *La psychose paranoiaque parmi les artistes* (1993) nebo *Mal-d'-Hamlet* (1994). Onen předěl v podobě „poetického divadla“ šel ale mimo jiné ruku v ruce s díly inspirovanými cizími i italskými spisovateli. Někdy se dokonce jednalo o přepracování jejich děl.⁴⁰² V několika dílech se Moscato věnoval „svým Francouzům“: *Co 'stell'azioni. S-concerto enfatico per le saline degli sconfinamenti* (1995) je volný překlad Cocteauových básní, Antoninovi Artaudovi a Arthurovi Rimbaudovi zase Moscato věnoval diptych v podobě děl *Lingua*, *Carne*, *Soffio* (1996) a *Aquarium ardent* (1997). Ale mezi těmi, kteří Moscata inspirovali, nechyběli ani umělci bytostně spjatí s jeho rodným městem. Dílo *Ritornanti* (1994)⁴⁰³ je částečně inspirované texty

³⁹⁸ Plynulost a soudržnost textu je tímto způsobem jaksi „rozbíjena“ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 140.

³⁹⁹ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 38.

⁴⁰⁰ ANGELINI, F. *Rasoi*, s. 44.

⁴⁰¹ Tamtéž.

⁴⁰² STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 39.

⁴⁰³ Monolog je zčásti „sestavený“ z již existujících Moscatových děl *Spiritilli* (1980), *Cartesiana* (1986) a *Little Peach* (1988). Tamtéž.

neapolské spisovatelky Anny Marie Ortese, které vzdal hold i pozdějším dílem *L'opera segreta* (2005). Raffaelemu Vivianimu složil Moscato poctu tím, že v díle *Arena Olimpia* (2000) spojil svůj text *Mirabilia circus* (2000) s jeho textem *La musica dei ciechi* (1928), v díle *Passionivoci* (2005) Moscato naopak představil úryvky z tvorby Salvatora Di Giacoma a neopomenul ani neapolského filozofa Giambattisto Vica, kterým se nechal inspirovat při psaní *Tromp l'Oeil* (2004)⁴⁰⁴ K třicetiletému výročí Eduardovy smrti uvedl Moscato hru *Tà-kài-Tà*,⁴⁰⁵ v níž se věnuje odkazu, který po sobě tento velikán neapolského divadla zanechal.

Při zmínce převodu Cocteauových básní by bylo vhodné uvést, že nikoli zanedbatelná část Moscatovy tvorby sestávala právě z překladů (kterým se věnoval i Eduardo, především v rané fázi své tvorby). Jestliže je na obecné rovině těžké určit, kde končí hranice překladu a kde začíná adaptace, u Moscata to platí dvojnásob. On sám uvádí, že se textů nedokáže držet doslovně a uchyluje se spíše k převodu metafor, proto je tedy podle vlastních slov spíše zrazoval.⁴⁰⁶ Často tak bývá u těchto děl uváděno „přeloženo a adaptováno“. První Moscatův překlad (nebo adaptace?) je z roku 1991 a jedná se o román *Mechanický pomeranč* od Anthonyho Burgesse. O tři roky později přeložil *Krále Ubu* od Alfreda Jarryho. Dále přeložil dílo Antonina Artauda *La conférence au Vieux Colombier*, z čehož vzniklo dílo *La vita vissuta d'Artaud l'imbecille* (1996), *Dramata o moři* (1996, *Sea Plays*) od Eugena O'Neill, *Tartufa* (1998, *Tartuffe ou l'Imposteur*) od Moliéra a *Chanteclera* od Edmonda Rostanda (2007).

Stojí za zmínku, že Eduardo De Filippo, Annibale Ruccello i Enzo Moscato napsali historické hry tematicky spjaté s dějinami Neapole a okolí. Eduardův *Tommaso D'Amalfi* pojednává o neapolském povstání z roku 1647, kdy se na popud právě Tommasa, řečeného Masaniello, lid vzepřel španělským místokráľům. Ruccellův *Ferdinando* zase představuje čtenářům a divákům šlechtičnu, která se nedokáže srovnat s pádem království dvojí Sicílie

⁴⁰⁴ Tamtéž.

⁴⁰⁵ Název ve starořečtině znamená „tohle a tamto“ a je totožný s názvem filmu, který zamýšlel Eduardo de Filippo natočit s Pierem Paolem Pasolinim, který byl ovšem zavražděn.

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 51.

(1861) a odmítá mluvit novým úředním jazykem. Moscatovo *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico* zase pojednává o neapolské revoluci z roku 1799 (roku, v němž se podle La Caprii zrodil koncept *neapolskosti*),⁴⁰⁷ kdy se Neapol připojí k protifrancouzské koalici. Tyto hry spojuje jedna věc – sounáležitost, která se v neapolských obyvatelích probudí ve chvíli, kdy musí čelit cizím vlivům. Ať už se jedná o španělské místokrále, o italskou hegemonizaci, či o francouzskou nadvládu. A je legitimní se domnívat, že podobnou sounáležitost měly v Neapalcích vyvolat i tyto hry.

⁴⁰⁷ LA CAPRIA, R. L'Armonia perduta, s. 659.

3.3.2 Analýza vybraných her

Pièce noire

Tato hra o dvou dějstvích vypráví o bývalé prostitutce, které se podařilo ušetřit dostatek financí na koupi několika luxusních nočních podniků na přibřeží. Žena, z níž se stala paní majitelka, La Signora, už po mnoho let spolupracuje s jistým Gigginem. Ve svých podnicích má v plánu nechat vystupovat svoje „projekty“, mladé muže, z nichž chce vychovat bezpohlavní stvoření. Tito její „andělé“, jak jím říká, mají být intelektuálně a umělecky dokonalí. Signora už má za sebou dva „nepovedené“ případy, transsexuály Honk Kong Suzy a Shangai Lil, kteří se od jejího ideálu „čistoty“ do velké míry odchýlili. Proto se upíná na svoji další oběť, na Desideria, který se má stát jejím mistrovským dílem a kterého připravuje na debutové vystoupení. Služka Sisina čtenářům prozradí, co se povídá o ženině minulosti. Prý si po válce vzala Američana a po emigraci se s ním rozešla. Když se vracela domů, jela na lodi s třemi Romy, od kterých výměnou za svého syna Jamese získala tři chlapce, své dnešní „anděly“. Verzí její minulosti ale existuje víc. Desiderio začíná trpět jakousi existenční krizí. Domů se vrací Honk Kong Suzy a Shangai Lil a přivedou si s sebou dva pochybně vyhlížející muže, Smilza s Cira. Hostům se zalíbí Desiderio a chtějí ho znásilnit. Smilzo na něho dokonce vytáhne nůž. Když ho ale začne líbat, on se za chvíli přestane bránit. Potom se všichni kromě Desideria seberou a odejdou do vedlejšího pokoje. K němu naopak přichází další transvestita Greta Garbo a začne ho připravovat na jeho první vystoupení.

Na začátku druhého dějství sedí Desiderio na židli a je duchem nepřítomný. Honk Kong Suzy a Shangai Lil se ho snaží probrat. On ale blouzní, přeříkává verše, a tak se ho rozhodnou odnést do postele. Spolu se Signorou se dohadují, jestli mají poslat pro *janaru*⁴⁰⁸ nebo léčitelku,

⁴⁰⁸ Známa také jako *strega di Benevento*, beneventská čarodějnice, je legendární pohanská postava původem z beneventského venkova. Brzy na ni ale začali věřit i lidé v Neapoli a okolí. Jedná se o (většinou) zlou nebo hodnou čarodějnici, která může lidem uškodit, např. je uhranout či ubližovat jejich dětem (ona sama je neplodná), anebo je naopak léčit bylinnými lektvary. Je možné, že její jméno je odvozeno od slova *Dianara* – tedy stoupenkyně Diany, bohyně lovu. Redazione Napoli. La legenda della Janara, la strega Campana da tenere

a vzájemně se osočují, kdo za jeho stav může. Po chvíli ale Desiderio vyleze z pokoje ve vulgárním oblečení, ověšený cetkami a s rozpitou lahví. Začne vést dlouhý monolog, v němž napodobuje Signoru, a vypráví, jak mezi nimi třemi odmalička nadržovala jemu. Mezitím se vrátí služka s Monacou, jeptiškou, která na něj provede rituál *figliata di feminielli*. Signora po chvíli jeptišku i služku vyhodí. Do pokoje vejde Giggino. Vypráví o platonické lásce mezi ním a Signorou a při pohledu na Desideria se ptá, jak to udělala, že je tak podobný komusi z jejich minulosti. Předá jí ampulku a odejde. Mezitím se Desiderio převleče do jejích šatů a začne vyprávět o její minulosti sám. Ona ho odbije, že už je těch příběhů nějak moc, ale on jí přednese úplně novou verzi. Svého syna prý chtěla vykastrovat, ale vykrvácel, a Giggino jí to pomohl ututlat. Ona se touto tragédií však nenechala odradit a své touhy po čistém stvoření se nevzdala. Potom prý narazila na Desideria, který byl jejímu synovi nápadně podobný. Signora vyhrožuje, že zavolá do blázince, on zase že na policii. Desiderio tvrdí, že v domě nemohou být dvě paní, a proto mu ona musí dělat služku. Signora přijde a do pití mu nenápadně vlije jakousi ampulku. Na konci hry přijde Giggino a vede Signoře nějaké dítě. Ona ho u zrcadla začne líčit.

V této hře se objevuje hned několik Moscatových stěžejních motivů. Postavy prostitutek se v neapolském divadle objevovaly poměrně běžně,⁴⁰⁹ ale Enzo Moscato (a spolu s ním i Annibale Ruccello) čtenářům poskytli na praktikantky nejstaršího povolání zcela nový názor. Kromě toho, že do repertoáru zařadili i prostituci se živící *femminielli*, prezentovali představitelé Nové neapolské tyto postavy v jejich každodennosti. Díky skutečnosti, že se čtenáři setkávají s postavami v jejich intimitě, k nim mohou pociťovat empatii a někdy i jisté pochopení, namísto například pohrdání. Moscato (ale i Ruccello) nás totiž seznamují s okolnostmi a kontextem, které dotýčné k této volbě víceméně přiměje (obzvláště v případě,

lontata. Dostupné z: <https://www.fanpage.it/napoli/la-leggenda-della-janara-la-strega-campana-da-tenere-lontana/>, citováno dne 12. 4. 2021.

⁴⁰⁹ Postavy prostitutek se vyskytovaly už ve hrách Eduarda De Filippa, Raffaella Vivianiho či Salvatora Di Giacomo.

kdy se jedná o poválečnou Neapol). Takový příklad můžeme pozorovat například na citátu Signory:

'O puorto... 'o puorto... Il porto, già. Forse è stato solo perché questa è una città di mare che la mia vita, qui, è andata come è andata. Ma io, per fare l "Signorina", non aggio mai tenuto nessuna vocazione, nessuna predisposizione. Erano i tempi. Erano le circostanze. Me ce so' truvata arinto, come tante altre, senza sape' né comme né pecché... e non tanto p' 'a 'uerra, p' 'a miseria...no...ma piuttosto per un'apatia, unvuoto, un'improvvisa indifferenza per tutto. P'ogni cosa.

Forse odiavo la mia giovinezza. Succede.

O forse volevo solo sprofondare, annullarmi.

Cert'è, ca pe' me, 'o vero si realizzò chillu proverbio ca dice: "si 'a 'uerra te votta, 'o puorto t'accoglie."⁴¹⁰

Signora připouští, že za její bývalou kariéru prostitutky může stát skutečnost, že žije/žila ve městě u moře, k níž se přidalo špatné načasování a okolnosti. Motiv přístavního města jakožto příkladného *sin city* se v Moscatově tvorbě objevuje častěji. Protagonistka ale zároveň vliv války a bídy zajímavě otupuje a směřování svého života připisuje spíše svojí celkové apatii (na níž se ovšem válka a bída velmi pravděpodobně podepsaly). Na ukázce je také velmi dobře viditelná dynamika jazyka, který Moscato hrdince propůjčuje. Jedná se o velmi zajímavou směsici neapolštiny a italštiny, jejichž hranice nejsou jasně vymezené. Části promluvy jsou „čistě“ neapolsky a části „čistě“ italsky. Ale čtenář narazí i na tzv. poitalštnou neapolštinu, například „non aggio mai tenuto nessuna vocazione“ – kde se v první řadě vyskytuje tvar

⁴¹⁰ MOSCATO, Enzo. *L'angelico bestiaro*. Milano: Ubulibri, 2009, s. 78. „Přístav... přístav... jó, přístav. Možná jenom proto, že tohle město je u moře, můj život dopad tak, jak dopad. K tomu, abych byla nevěstka, jsem nikdy neměla žádný sklony ani předpoklady. Bylo to dobou. Podmínkama. Najednou jsem do toho spadla jako spousta dalších, a nevěděla jsem ani jak a proč... a ne ani tak kvůli válce, kvůli bídě... ne... ale spíš kvůli otupělosti, prázdnotě, náhlý lhostejnosti ke všemu. Ke každíčké věci. Možná jsem nenáviděla svoje mládí. To se stává. A možná jsem jenom chtěla klesnout nad dno, zničit se. Jistý je, že u mě se vyplnilo přísloví, který praví: „Když s tebou válka zatočí, přístav tě přijme.““ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová. Praha: Transteatral, 2008, s. 26–27.

neapolského pomocného slovesa, zadruhé ale k neapolštině odkazuje i lexikální volba v případě slovesa *tenere*, které v neapolštině zastupuje italské *avere*. Zajímavější je ale otázka, proč Signora takovýmto způsobem mluví. Proč se bývalá prostitutka, která (soudě podle daného kontextu) mohla vystudovat nanejvýš pár tříd základní školy, nutí do italštiny, jež není jejím rodným jazykem? Odpověď na tuto otázku nalezneme v motivu, jenž se v dílech Nové neapolské dramatiky objevuje poměrně často. A tím je snaha o sociální vzestup. Osoby na okraji společnosti (zcela pochopitelně) touží vystoupat po pomyslném společenském žebříčku; nanejvýš zajímavý je právě fakt, že se toho často pokouší dosáhnout právě prostřednictvím jazyka. Ve prospěch této hypotézy promlouvá známý úsek díla, kdy Signora svým „andělům“ připomíná pravidla, která v jejím domě platí:

Primo: ‚Studiare‘, per diventare degli artisti, delle persone civili. Secondo: ‚Parlare solo l’italiano‘, in questa casa, per ‚essere‘ delle persone civili. Terzo: ‚Esibirsi‘, ad educazione compiuta, solo nei locali che avrei detto io, che vi avrei consigliato io.⁴¹¹

Z dané ukázky vyplývá, že se nacházíme v kontextu, kde je neapolština vnímána jako něco podřadného. Kde proto, aby mohl být jedinec považován za „civilizovaného člověka“, je nutné, aby uměl italsky. Je ovšem otázka, jestli si totéž myslí i protagonistka, a pokud ano, proč je sloveso „být“ v uvozovkách. Je možné, že se hrdinka pouze rozhodla přistoupit na společenskou konvenci. Jak jsme ale viděli z první ukázky, ani ona sama se svého pravidla nedrží na sto procent. Je ovšem pravda, že po dokonalosti touží především u svých *femminiellù*. Ti zde figurují jako „zbloudilí andělé“, z nichž si Signora chtěla vychovat jakási čistá stvoření. Proč tito andělé ale přišli o svou čistotu? Může to souviset s celkovým (domnělým?) úpadkem neapolské kultury? Anebo to má co do činění (stejně jako v případě Ruccellovy *Jennifer*) se skutečností, že oni, jakožto představitelé téměř mytologických postav, kolísají na hraně tradice,

⁴¹¹ MOSCATO, E. *L’angelico bestiario*, s. 70. „Zprvč ‚studovat‘, abyste se stali umělci, kulturními lidmi. Zadruhé v tomhle domě ‚mluvit pouze spisovně, abyste ‚byli‘ kulturními lidmi. A zatřetí s ukončeným vzděláním ‚vystupovat‘ jenom v lokálech, které já sama určím, které vám sama doporučím.“ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová, s. 14.

jejíž pilíře se hroutí, a modernity, která ještě nestačila zakořenit? V díle se opravdu objevují prvky obojího, a nejenže společně působí dost nekompatibilně, ale vytvářejí velmi intenzivní vnitřní pnutí. Na jedné straně stojí historická čtvrť Quartieri Spagnoli, původní jména Signořiných *femminiellů* (Bramosia, Cupidigia, Desiderio),⁴¹² postava *janary*, lidové léčitelky či rituál plodnosti. Na druhé se objevuje pomyslný východ, z něhož si „zmařené pokusy“ převzaly svá jména – Honk Kong Suzy a Shangai Lil –, ale i západ představující *femminiello* Greta Garbo či zmínky o Evě Ionesco, Marise Berenson nebo Sophii Loren. A *femminielli* (ovšem představující zároveň celou Neapol) se nacházejí mezi těmito dvěma mlýnskými kameny, které je drtí. V díle je velmi zajímavý okamžik, kdy Desiderio začne blouznit. Když se Signora spolu s ostatními dvěma transvestity a se služkou snaží vymyslet, jak Desideria z deliria (způsobeného překotnou modernitou?) vyléčit, ze všeho nejdříve je napadnou tradiční, lidové zvyky v podobě rituálů a různých léčitelů. Postavy, které se celou hru „ohánějí“ tím, co je trendy a moderní, se v momentu stresu a tíživé situace uchýlí do bezpečí svých tradic a na Desideriovi nechají provést rituál *figliata dei femminielli*. To nápadně připomíná Ruccellovu Adrianu a Idu, které začínají v extrémně tíživých chvílích recitovat neapolské texty, které znají z dětství. Ruccella ale připomínají i zmínky o herečkách. I Moscato tímto způsobem upozorňuje na skutečnost, že kulturní frontu začínají válcovat média a s nimi spojené celebrity. Moscato hře ovšem propůjčuje svůj jedinečný punc svým plurilingvismem, a tak v textu můžeme mimo neapolštiny a italštiny narazit například na benátštinu, angličtinu, španělštinu či francouzštinu.

⁴¹² Když si Bramosia rozhodne změnit jméno na Honk Kong Suzy a Cupidigia na Shangai Lil, rozpoutá se hádka. Oba transvestiti svojí paní vytknou, že má zastaralý vkus a nezná pravidla moderní „show“. MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 72–73.

Bordello di mare con città

Hru svým velmi silným výstupem otevírá Bettina, maximálně dvanáctiletá dívka, která se připravuje na svoje poprvé jakožto prostitutka. A jako by začátek hry nebyl už tak dostatečně šokující, čtenář se brzy dozví, že dívka čeká na „muže církve“. Bettina žije spolu se svojí matkou Titinou a ostatními prostitutkami v nevěstinci, který se v nedávné době po okolí velmi proslavil. S majitelkou vykřičeného domu, Cleò, dokonce dělá rozhovor novinářka. Té je řečeno, že za nenadálou slávou podniku stojí jistá Assunta, jedna z prostitutek, která začala místo svého řemesla léčit, přičemž se specializuje především na „male moderno“, tedy moderní nemoc, která postihuje především lidi v erotickém průmyslu. Brzy je poměrně jasné, že se za celou věcí bude skrývat asi něco docela jiného, protože v rozhovorech mezi prostitutkami přijdou na přetřes např. spekulace ohledně nájmu za prostory. Mimo to další prostitutka, Madamina, prozradí, že ostatním půjčila peníze a vyhrožuje jim, že pokud jí je nevrátí nebo jí nepovolí vodit si dovnitř zákazníky, všem prozradí pravdu (tj. že nevěstinec nikdy nepřestal fungovat) a ony se nedočkají kardinála, který má rozhodnout, zda bude místo posvěceno, či nikoli. Začíná vycházet najevo, že přestože podnik patří Cleò, opravdovou paní domu a hybatelkou všech činností je Assunta. Madamina nakonec nic neprozradí, protože Assunta zamhouří oko nad jejími klienty a malá Betti, která je vulgárně oblečená jako malá prostitutka, jde přivítat dlouho očekávaného kardinála.

Scénické poznámky na začátku druhého dějství nám oznamují, že od posledního dějství uběhlo sotva pár hodin, ale atmosféra (a nejen ta) se kompletně změnila. Postavy jsou rozestoupeny v půlkruhu kolem katafalku, na kterém leží tělo mladé (nebo spíše malé) Betti. Vedle něj je zmuchlané zakrvavené prostěradlo. Mladá prostitutka svoji premiéru nepřežila. Z kardinálova monologu se navíc dozvíme, že Titina je jeho sestra, se kterou měl zjevně svého času poměr. Z nalezeného dopisu navíc vyplývá, že se společně domlouvali, jestli Assuntu prohlásí za svatou, či nikoli, a Titina v něm na něj apelovala, aby myslel na svou neteř. Zvenku se ozývá hněv rozzuřeného davu. Madamina naléhá na Titinu, aby byli vysláni ven jako obětní

beránci Assunta nebo kardinál. A zatímco ostatní ještě bědují nad mrtvým tělíčkem, Madamina vyjde z ústraní a uškrtí Assuntu.

Bordello je považováno za poslední hru z Moscatova raného „narativního divadla“, a jelikož ho od výše analyzované hry dělí jen rok, spojuje je také spousta společných témat. V hlavní roli už sice nejsou *femminielli*, ale autor svou pozornost dále, po vzoru Vivianiho, upírá na nejspodnější vrstvy společnosti a tentokrát nám představuje život prostitutek. Ovšem stejně jako v *Pièce noire* zde Moscato ukazuje touhu svých postav po sociálním vzestupu. Týká se to především Titiny. Ta už byla znavená životem, který vedla, a navíc musela myslet na to, jak zabezpečit dceru, protože živobytí v pronájmu nevěstince jí neposkytovalo žádné jistoty. A jelikož měla podnikavého ducha a pochopila, že žije v místě, kde se více či méně pravá zbožnost promíchává s lidovou pověřivostí a vírou v tradiční léčitelství, rozhodla se v tomto oboru začít „podnikat“. Ženina touha po lepším životě ji zavedla tak daleko, že se neštítla zneužít nejen důvěru nemocných lidí, ale i prostoduché Assuntiny kolegyně. Skutečnost, že vše – paradoxně – dělala kvůli svojí dceři nám opět umožňuje se do postavy více vžít, přestože pokus zajistit si živobytí výměnou za panenství dvanáctileté dcery musíme nutně vnímat jako těžko pochopitelný a zoufalý čin. Ve hře můžeme také opět naléznout citelné pnutí mezi jazyky, nebo v tomto případě možná lépe řečeno mezi sociolekty. První problém v komunikaci se objevuje hned při počátečním rozhovoru Cleò s novinářkou, když jí popisuje, jak měla předloktí obsypaná boláky, které jí Assunta vyléčila.

CLEÒ [...] (*Scoprendosi improvvisamente gli avambracci*)

Guardate, guardate queste braccia! Le vedete? Prima, erano piene di “chiaie vermicose”, piene di “pustole”, “abbremmecàte” di pellicelle, vescicole acquose che non si “stagnavano”! Sissignore! Non si “stagnavano” mai, né di giorno né di notte, mai, manco se ci mettevo sopra la pomata del farmacista! E...

LA GIORNALISTA (*che per tutto il tempo ha preso appunti velocemente, la interrompe di botto*)

“Abbremmecàte”? “Stagnavano”?⁴¹³

Zoufalá Cleò ale požadovaná slova neumí novinářce ani vysvětlit a tápe, dokud jí „nezachrání“ Titina.

TITINA Spiego io. Cleò vuol dire che quel male cosiddetto „moderno“ che l’aveva colpita, quel disturbo innominabile che poi Assunta le avrebbe miracolosamente fatto sparire, le aveva abbremmecato, cioè rimepito, le bracca e altre parti del corpo, di tante piccole ferite sanguinolente, le quali, per l’appunto, non si stagnavano mai, cioè cicatrizzavano mai, neppure con la terapia datale dal dermatologo. Ecco...⁴¹⁴

Jazyk jako by zde i vypovídal o společenských rolích a „hierarchických“ vztazích. Assunta je sice tváří celého „podniku“, ale – jak sama dále v textu přiznává – „ma se a malappena saccio leggere e scrivere le cinque vocali!“⁴¹⁵ Na rozdíl od toho Titina, která umí italsky (a která je ergo považovaná za mnohem důvěryhodnější a chytřejší), zde funguje jako mozek celého „svatého“ businessu. Tímto spojením se dostáváme k všudypřítomným oxymóronům, které dílo charakterizují asi ze všeho nejvíce. Novinářka už na začátku prvního dějství nazývá místo „santo puttanaio“, tedy svatým bordelem, a Assuntu „santa sgualdrina“, svatou děvkou. Moscato tímto dílem vytvořil příkladný protimluv, kde na jedné straně stojí právě „bordel“, špína přístavu, prostituce a sexuálně přenosné nemoci a na druhé straně (zdánlivě) svatá žena,

⁴¹³ MOSCATO, E. *L’angelico bestiario*, s. 210. „Kleo: (...) (*najednou si odhalí předloktí.*) Podívejte, jen se podívejte na tyhle ruce! Vidíte je? Předtím byly plný rozežranejch boláků, plný puchýřů, úplně nalábovaný odchlíplejma kůžičkama, vodnatejma puchýřkama, co ne a ne vodlifrovat! Přesně tak, vážená! Ne a ne vodlifrovat, ani ve dne, ani v noci, prostě nikdy, ani když jsem na to dala mastičku vod lékárníka! A... / Novinářka: (*Celou dobu si rychle dělala poznámky, ale najednou ji přeruší.*) Nalábovaný? Vodlifrovat?“ MOSCATO, Enzo. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Siegllová. Praha: Transteatral, 2008, s. 12.

⁴¹⁴ MOSCATO, E. *L’angelico bestiario*, s. 210. „Já to vysvětlím. Kleo chce říct, že ten takzvaný „moderní mor“, který ji postihl, to nevyslovitelné onemocnění, které Assunta zázračně vyléčila, jí nalábovalo, to znamená pokrylo, celé ruce a další části těla mnoha malými krvavými rankami, které ne a ne odlifrovat, to znamená že se stále nehojily, ani po léčbě, kterou jí předepsal dermatolog. Tak je to...“ MOSCATO, E. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Siegllová, s. 12.

⁴¹⁵ Tamtéž, s. 221.

zázraky, náhlá vyléčení a v neposlední řadě i samotná Assunta, jejíž jméno jasně odkazuje na italské slovo *assunzione*, používané v kontextu *Nanebevzetí* panny Marie. Zde je třeba připomenout si Moscatův výrok o tom, že „my sami jsme neustálými kontrasty, a když dáme přednost jen jedné stránce, dopustíme se jednostrannosti, která vede k neuróze.“⁴¹⁶ A jako neustálý kontrast je zde opět představována Neapol, jakožto město, které se nesmí převážit ani k jedné straně. Ve městě nesmí „zvítězit“ ani špína (v širokém slova smyslu) nad svatostí, ani modernita nad tradicí, a naopak, jelikož by se město dostalo do oné „neurózy“; proto neustále balancuje uprostřed a hrozí mu, že spadne do jedné či druhé propasti. Na hrozbu přicházející modernity, o níž Moscato pojednával již v *Pièce noire*, upozorňuje velmi silně i v tomto díle. Není náhodou, že Assunta pomocí tradičního lidového léčitelsví pomáhá lidem právě s „male moderno“. A není náhodou ani to, že Moscatovi – podle jeho vlastních slov – poskytl pojítka pro dokončení hry právě Rucello. Assuntin přístup – tedy čelit hrozbě zbrklé modernity uchýlením se k něčemu bytostně tradičnímu – nám může připomínat Rucellovu Adrianu či Idu, i když u nich se (na rozdíl od Moscatovy explicitnější symboliky léčení) jedná pouze o „léčbu“ symbolickou. Tím ale výčet „Rucellových“ témat nekončí. I Moscato nechá Assuntu upadnout do krize,⁴¹⁷ v níž začne vzpomínat na neapolskou literární tradici. V tomto případě ovšem ale nejde ani tak o reakci na ohrožení či stres, ale o jakousi zvláštní věštbu, jejímž prostřednictvím varuje Titinu před tím, aby svou dceru nenechávala „na pospas“ kardinálovi. Assunta totiž začne mluvit o „l’Uòrco c’o mantello viola“, tedy o obrovi s fialovým pláštěm, kterým zcela jasně myslí právě církevního představitele. Uorco, obr, je navíc v (nejen) italské tradici vnímán jako stvůra, která požívá děti. Můžeme se navíc domnívat, že k Rucellovu dílu odkazuje i samotný obraz kardinála, který působí jako velmi vážený muž, ale ve skutečnosti

⁴¹⁶ STANCATI, M. L. *Enzo Moscato*, s. 107.

⁴¹⁷ Scénické poznámky uvádějí, že Assunta je „di tanto in tanto scossa dai singulti della strana crisi.“ MOSCATO, E. *L’angelico bestiario*, s. 227.

se dopouští pedofilie a incestu, protože mladý dramatik byl zaníceným kritikem pokrytectví církve.⁴¹⁸

⁴¹⁸ Stačí pomyslet na pokrytecké postavy Dona Catella ve *Ferdinandovi* či Dona Aurelia z *Rione*.

4. Problémy překladu a překlady problémů

V názvu kapitoly se nepříliš překvapivě setkávají slova „problém“ a „překlad“, která tvoří častou dvojici. Striktně vzato bychom mohli tvrdit, že každý převod z jednoho jazyka do druhého představuje pro překladatele nějaký typ problému. Pod těmito problémy si většinou představíme konkrétní jednotlivosti, jako jsou např. (zdánlivě) nepřeložitelné slovní hříčky, mluvící jména apod. Překladatel, který nikdy pouze nepřekládá, ale zároveň vždy interpretuje, ovšem musí mít na paměti i problémy teoretičtější, abstraktnější. Evergreenem překladatelské teorie je například problém doslovnosti. Dodnes všeobecně přijímaná poučka, že se nemá překládat *verbum pro verbo* už vyslovil Cicero v roce 46. př. n. l., ale většina teoretiků a překladatelů se dodnes neshodla (a nejspíš nikdy neshodne) na normativním pravidle, jak oné doslovnosti (ve Steinerově pojetí)⁴¹⁹ dosáhnout. Dalším, možná stejně ožehavým tématem v tomto oboru – které je pro náš text naprosto zásadní – je volba mezi překladem, kdy „překladatel nechá co možná nejvíc v klidu spisovatele a přiblíží k němu čtenáře,“ a překladem, kdy překladatel „nechá co možná nejvíc v klidu čtenáře a přiblíží k němu spisovatele.“⁴²⁰ Tyto dvě překladatelské strategie dostaly už mnoho názvů – překlad konformní a adaptační,⁴²¹ odcizovací a naturalizační,⁴²² metoda *foreignizing* oproti *domesticating*⁴²³ atd... Zde už se ovšem nejedná o hledání nějaké nedostupné pravdy, jíž chtějí všichni zúčastnění dosáhnout, jako spíše o názor, o záměr (i s ohledem na povahu textu) a často také o hodnoty či ideologii toho či onoho směru a jedince, což činí debaty o to bouřlivějšími. George Steiner, popírající samotnou existenci teorie překladu, ve svém všeobjímajícím díle *Po Babelu* s lehkým

⁴¹⁹ „doslovnost [...] nejen že není tou nejsamozřejmější, rudimentární podobou překladu, ale je naopak podobou nejhůř dosažitelnou.“ „Striktně vzato ale takový překlad znázorňuje úplnost porozumění a reprodukování, mezijazykovou vyjadřovací průzračnost, jaká je empiricky nedosažitelná.“ STEINER, George. *Po Babelu: otázky jazyka a překladu*. Přeložila Š. Grauová. Praha: Triáda, 2010, s. 269–270.

⁴²⁰ Schleiermacherův koncept. SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sui diversi modi del tradurre* [1813]. In: NERGAARD Siri (ed.). *La teoria della traduzione nella storia*. Tradotto da Giovanni Moretto. Milano: Bompiani, 1993 [pdf], s. 137.

⁴²¹ PELÁN, J. Překlad konformní a adaptační, dostupné z: <http://souvislosti.cz/298pel.html>.

⁴²² FLEMROVÁ, A. *Stalo se v Neapoli*, s. 177.

⁴²³ Pojmosloví Lawrence Venutiho. VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London–New York: Routledge, 2004.

nádechem ironie konstatuje, že shrnutí překladatelské teorie na dvě otázky, tedy jestli „je přednější verze literární, nebo doslovná; a zda má překladatel svobodu vyjadřovat smysl originálu jakýmkoli stylem nebo jazykovými prostředky, které si zvolí,“ je sice zjednodušující, ale faktem zůstává, že „za dva tisíce let, po něž se o překládání uvažuje a hledají se pravidla, jimiž se má řídit, se názory a různice o povaze překladu prakticky nezměnily.“⁴²⁴ Tato dilemata řeší každá nastoupivší generace teoretiků nevyhnutelně znovu, domnívám se však, že nejde o to je vyřešit jednou pro vždy, plodná a nosná je debata sama o sobě. Každý překladatel by si měl být vědom toho, že (i s ohledem na výše řečené) dělá „ztrátovou činnost“ a měl by se snažit, aby ztráty byly co nejmenší. Ve skutečnosti vždy řeší jen to, zda je překlad problematický více či méně (zároveň rozuměj i více či méně ztrátový) a v konečném důsledku vlastně i to, jestli ztráty nepřevažují „výnosy“; jinými slovy, jestli má překlad vůbec smysl (každý si hypotetický text, který by po převedení do jiného jazyka přestal dávat smysl, jistě dokáže představit). V následující kapitole se budeme zabývat právě tím, čím jsou námi zkoumané texty specifické, co je činí více problematickými a jak by se tyto problémy daly z překladatelského hlediska potenciálně více či méně vhodně vyřešit.

V první řadě musíme samozřejmě vzít v potaz, že zkoumané texty jsou texty dramatické. Překlad dramatického textu má svá specifika, která vycházejí z logické podstaty jeho funkce. Už u tohoto prvního bodu je ale třeba se pozastavit. Moderní teorie dospěla k názoru, že literární dílo je realizováno i nehlasitým čtením a není důvod, abychom tímto prismaem nenahlíželi i texty dramatické.⁴²⁵ Neplatí už tedy, že dramatický text je plně realizován až svojí inscenací, zároveň však není možné tuto jeho primární roli ignorovat. „Divadelní překlad plní zpravidla dvojí funkci: je čten [...] a je podkladem pro inscenaci.“⁴²⁶ Fakt, že bude (nebo by v ideálním případě měl být) překládaný text recitován herci, do jisté

⁴²⁴ STEINER, G. *Po Babelu*, Přeložila Š. Grauová, s. 215.

⁴²⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 10.

⁴²⁶ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 195.

míry ovlivňuje výběr jazykových prostředků zvolených při převodu. Dramatický text musí být „na první poslech srozumitelný.“⁴²⁷ Proto Jiří Levý překladatelům udílí velmi praktické a konkrétní rady, např. aby se vyvarovali těžce vyslovitelných a snadno přeslechnutelných hláskových spojení⁴²⁸ nebo aby spíše využívali věty kratší a souřadná větná spojení.⁴²⁹ Zároveň ale upozorňuje i na subtilnější problém, na stylizaci divadelní řeči. Levý uvádí, že „divadelní dialog je promluva, zvláštní případ řeči mluvené, a proto má funkční vztah k obecné normě mluveného jazyka, tj. hovorové češtině [...]“ a dále cituje J. V. Bečka a jeho popis posouvání funkčních vrstev:

Postavy v dramatech nemluví slangem, hantýrkou nebo jazykem vulgárním, nýbrž jazykem, který se více podobá hovorovému jazyku vrstev vzdělaných. Vrstvy vzdělané nehovoří mezi sebou svým jazykem hovorovým, který je typickou smíšeninou jazyka spisovného a lidového, nýbrž čistým spisovným jazykem mluveným (tj. spisovným jazykem beze slov a tvarů knižních).⁴³⁰

Problémem pro české překladaatele je právě hovorová čeština. Na její definici se neshodli ani zakladatelé Pražského lingvistického kroužku či jiní známí lingvisté – V. Mathesius ji definuje jako „volně vymezený soubor spisovných a zčásti i nespisovných prostředků užívaných v běžném hovoru těmi mluvčími, kteří jsou zvyklí aktivně užívat jazyk spisovný,“⁴³¹ B. Havránek naopak vymezil soubor jevů obecné češtiny, které by bylo možné považovat za přijatelné i ve vcelku spisovném hovoru, a J. Bělič ji označuje za vrstvu češtiny spisovné, zbavené jak prvků výlučně knižních, tak i jevů pociťovaných jako nespisovné.⁴³² Petr Sgall, zarytý zastánce obecné češtiny, ovšem všechny tyto definice problematizuje a dochází k závěru,

⁴²⁷ Tamtéž, s. 52.

⁴²⁸ Tamtéž, s. 161.

⁴²⁹ Tamtéž, s. 162.

⁴³⁰ Tamtéž, s. 165.

⁴³¹ SGALL, Petr a HRONEK, Jiří. *Čeština bez příkras*. Praha: Karolinum, 2014, s. 23.

⁴³² Tamtéž, s. 22–23.

že „hovorová čeština není souvislá kompletní vrstva uvnitř jazyka spisovného.“⁴³³ Když ale na chvíli odhlédneme od češtiny a podíváme se na specifika námi traktovaných děl, situace se ještě zkomplikuje. Protože když Levý podotýká: „Někdy je postava charakterizována celým komplexem sociálních i národních jazykových příznaků, který je produktem zvláštního historického vývoje a sociální struktury autorovy společnosti, a je proto nesmírně obtížné postavu jazykově nezkrslit při převodu do jiného jazyka,“⁴³⁴ přesně popisuje náš případ. V mnoha De Filippových, Ruccellových, ale i Moscatových postavách, jako by se zrcadlila celá historie Neapole, její sociokulturní vývoj i výjimečné postavení její řeči, ocitající se na hranici jazyka a dialektu. Navíc, „(...) některé jazyky mají např. možnost daleko bohatěji jazykem odstínit sociální rozvrstvení postav, protože jejich hovorový jazyk má daleko širší škálu stylistických hodnot.“⁴³⁵ O tom, zda má neapolština „daleko širší škálu stylistických hodnot“, by bylo třeba napsat samostatné pojednání. Nám ovšem do hry (a do her) navíc vstupuje plurilingvismus. Kromě neapolštiny se v dílech vyskytuje standardní italština, poneapolštěná italština, ale také např. velmi obhroublá neapolština s prvky stabijštiny (Rucello) a v případě Moscata i cizí jazyky. Naštěstí pro překladatele se ovšem všechny zmiňované jazyky v dílech nevyskytují najednou a setkáváme se tedy s různými kombinacemi (např. neapolština + poitalštiná neapolština + spisovná italština; obhroublá neapolština + „standardní“ neapolština + spisovná italština atp.) Na základě vlastní překladatelské praxe považuji za reálné udržet v překladu zhruba tři různé jazykové úrovně. Stratifikace češtiny pohybující se na hranici diglosie⁴³⁶ je dozajista dostatečně bohatá na to, aby zvládla úrovní víc, nejsem si ovšem jistá, zda by jednotlivé „stupně“ byly na první pohled rozpoznatelné; samozřejmě bude záležet

⁴³³ Tamtéž, s. 96.

⁴³⁴ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 187.

⁴³⁵ Tamtéž, s. 112.

⁴³⁶ Názory lingvistů na to, zda lze českou jazykovou situaci popsat termínem C. A. Fergusona diglosie, se liší. Někteří mají za to, že ano (např. Michlesen či Grygarová-Rechzieglová), jiní termín přijímají s rezervami (Sgall, Eckertová, Dickins). Další badatelé jsou s touto definicí opatrnější a poukazují na existenci vrstvy, kde se oba útvary mísí, která zpochybňuje „jasnou funkční diferenciaci“ obou útvarů, tedy první kritérium diglosie. Bermel pro popis jazykové situace na území České republiky navrhuje pojem „postdiglotická“. BERMEL, Neil. O tzv. české diglosii v současném světě. *Slovo a Slovesnost*. 2010, 71, 5–30, s. 8–9, 27.

i na šikovnosti a zkušenosti překladatele. Navíc, další jemnější odlišení charakterizace postav (věk, pohlaví apod.), by se mohlo řešit už např. jen na úrovni lexikální. Otázkou ovšem stále ještě zůstává (navíc s přihlédnutím k problematičnosti hovorové češtiny jakožto celistvého útvaru), jaké české jazykové varianty použít. Levý píše:

Ještě obtížnější je překlad místního nářečí. Charakterizovat mluvčího jako obyvatele Bavorska nebo Bretaně není českými jazykovými prostředky možné; jediné, čeho může překladatel dosáhnout, je odlišit řeči venkovana od jazykově vyspělejších postav, které mluví celonárodním jazykem. Chce-li se překladatel vyhnout jazykovému naturalismu, není možné plné vystižení, nýbrž jen náznak. Pro naznačení venkovské řeči je záhodno užít jazykových rysů regionálně bezpříznakových, tedy ne přímo konkrétního nářečí, ale takových fonetických, lexikálních nebo syntaktických rysů, které jsou společné několika nářečím, proto se přestávají cítit jako specifické pro určitý kraj a spojují se spíše s obecnější představou venkova: (...).⁴³⁷

Pokud si situaci převedeme do naší roviny, českými prostředky není možné charakterizovat mluvčího Neapole. V českém prostředí ve většině případů našťestí (na rozdíl například od anglosaského světa)⁴³⁸ řešíme, jak dialekt do cílového jazyka převést, nikoli „jestli vůbec“. Jelikož se dozajista většina překladatelů shodne na tom, že „[...] De Filippova volba psát v dialektu musí být při překladu brána v potaz, jelikož je dialekt, nesoucí jasný kulturní význam, použit ze specifických stylistických důvodů, především tam, kde je konfrontován se standardní italštinou.“⁴³⁹ Když se ovšem vrátíme k druhé větě citace, opět narážíme. Levého rada, že není vhodné používat konkrétní nářečí, ale spíše nějaký interdialekt je samozřejmě více než na místě. Kdyby postava v některém Moscatově dramatu promlouvala například hanáčtinou, působilo by to jistě velmi rušivě a pro čtenáře by se celý děj posunul do jiných

⁴³⁷ Tamtéž, s. 127–128.

⁴³⁸ Srv. DE MARTINO CAPPUCCIO, A. Translating Neapolitan Dialect in theatre, s. 47–60.

⁴³⁹ „[...] De Filippo's choice to write in dialect needs to be accounted for in translation, insofar as, while having clear cultural significance, dialect is employed for specific stylistic reasons, especially where it is juxtaposed to standard Italian.“ Tamtéž, s. 2.

„kulis“. Zde jde ovšem ještě o jinou věc: neapolština není venkovský jazyk, mluví jím několikamilionové město. Proto by v tomto případě ani užití nějakého obecnějšího regionálního interdialektu nebylo vhodné. Nasnadě je jiné řešení – nechat Neapolce promlouvat obecnou češtinou. Řešení samozřejmě není ideální – tak, jako nebude žádné – ale oba útvary mají poměrně dost průniků. Začneme tím, čím se oba jazyky liší: neapolština má na rozdíl od obecné češtiny velmi bohatou literární minulost (která sahá až k opusu *Pentamerone* [1636] od G. Basileho), obecná čeština se naproti tomu začala ve větší míře dostávat do literatury až počátkem 20. století.⁴⁴⁰ Další odchylkou je skutečnost, že neapolští mluvčí se svůj dialekt často snaží upozadit a skrýt před mluvčími využívajícími „vyšší“ variantu (spoustu příkladů máme právě v analyzovaných dílech), což se mluvčích obecné češtiny netýká, ti jsou naopak ve většinovém postavení a svým jazykem ovlivňují spisovný jazyk i další interdialekty.⁴⁴¹ Nad těmito sekundárními odlišnostmi ovšem jistě budeme schopni přimhouřit oko, jelikož jazyky na druhé straně spojuje mnoho podobností: v první řadě se v obou případech jedná především o městskou řeč (centrální postavení má Neapol a Praha), ale zároveň jazyky aktivně používá i široké okolí (provincie v okolí Neapole, v případě obecné češtiny dokonce většina území Čech, západní Moravy a větší moravská města). Zadruhé mají oba jazyky několikasetletou historii a tradici, zároveň jsou to ale jazyky živé.⁴⁴² Pro překladatele je dále velmi výhodnou skutečností, že jak neapolština, tak obecná čeština mohou fungovat jako jazyk k odlišení sociálního rozvrstvení, tj. nižší postavení oproti standardní italštině a spisovné češtině, ale zároveň jimi může promlouvat i vzdělaná vrstva.⁴⁴³ Obecná čeština proto může do jisté míry plnit roli horizontální (geografickou, v tom smyslu, že se jedná o velkoměsto), tak vertikální (tj. odlišené sociální postavení). Troufám si tvrdit, že obecná čeština jakožto vhodný prvek k převedení

⁴⁴⁰ SGALL, P. a HRONEK, J. *Čeština bez příkras*, s. 117.

⁴⁴¹ Tamtéž, především s. 18, 22, 90.

⁴⁴² Přestože se objevují názory, že dialekty jsou obecně na ústupu a umírají, velmi respektovaný lingvista De Blasi se v tomto smyslu o neapolštině vyjadřuje jasně. DE BLASI, Nicola. *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carocci, 2015, s. 117.

⁴⁴³ Sgall uvádí, že se technické termíny s hláskovými a tvarovými podobami obecné češtiny ozývají i ve zdech pražské filozofické fakulty. SGALL, P. a HRONEK, J. *Čeština bez příkras*, s. 25.

neapolštiny by obstála i v případě, že bychom v konfrontaci chtěli postoupit dál a podívali se blíže na jednotlivé „typy“ neapolštiny, jež používají námi zkoumaní dramatikové. Jedinou nevýhodou obecné češtiny je zde již zmiňovaná skutečnost, že tento jazykový útvar nemá na rozdíl od neapolštiny několikasetletou literární tradici. Tento aspekt tedy bude, především v Ruccellových a Moscatových dílech, ztracen. Tím ovšem její nevýhody končí. Pokud bychom si vypůjčili Ruccellovu terminologii, mohli bychom tvrdit, že zatímco spisovná čeština je pro většinu mluvčích na území našeho státu *lingua di testa* (jazyk hlavy), obecná čeština může být považována za *lingua di viscere*, tedy jazyk útrob (jelikož je povětšinou mateřský: k tomu se ještě vrátíme). Obecnou češtinou bychom dále jistě dokázali převést i Moscatovu lyričnost či zpěvnost. A nakonec, k napodobení neapolštiny Eduardovy, která se snaží o zachycení jazykové reality, se hodí dokonale. S ohledem na vše výše zmíněné věřím, že zjevná vhodnost tohoto jazykového útvaru převáží nad – dnes již snad překonanou – snahou o jazykový purismus.

Pokud se na navrhované řešení podíváme konkrétněji, především s ohledem na jazykovou mnohvrstevnost, texty, jež jsou napsány v neapolštině, by bylo možné překládat obecnou češtinou, a pokud by se v díle vyskytovala i standardní italština, nechali bychom postavy promlouvat spisovnou češtinou. Jsme si vědomi toho, že i některé promluvy v italštině by bylo také vhodnější překládat obecnou češtinou – spisovná čeština může znít v určitých typech dialogů dost archaicky a lehce nepřírozně – ale vzhledem ke zmiňovanému posouvání funkčních vrstev v divadle a vzhledem k tomu, že chceme-li odlišit několik jazykových vrstev, nemáme příliš mnoho možností, je tato volba jistě zdůvodnitelná.

Původně byly ale zmiňovány i tři vrstvy. Co dělat v případě, že se v díle bude objevovat mezičlánek v podobě poneapolštěné italštiny či poitalštěné neapolštiny? Hovorovou češtinu jsme prakticky vyloučili, jelikož příklady, které většina Čechů slychá už od základní školy – *mlíko, polívka, píšu, píšou* – jistě nepostačí k tomu, abychom odlišili funkční vrstvu jazyka. Navíc tvary jako *píšu* či *píšou* jsou dnes používány naprosto běžně i v promluvě spisovné, jelikož jejich spisovné protiklady *píši, píší* zní dnešnímu čtenáři archaicky. Věřím, že bohatá

stratifikace češtiny má řešení i pro tento případ, a to konkrétně jev, kterému Sgall říká střídání kódů. Nejedná se navíc v žádném případě o marginální záležitost. Podobné plynulé přecházení ze spisovné češtiny do obecné a naopak je pro mluvčí v Čechách typické.⁴⁴⁴ Za příklad uvádí větu: „To je celkem jednoduchý, ale jako znalost těch jednotlivých předmětů je...“. Často se jedná o případ vznikající v tomto ohledu kvůli nedokonalosti češtiny (tj. absenci koherentní neutrální vrstvy), kdy mluvčí nechce, aby jeho promluva zněla ani příliš obhrouble, ani příliš učeně; v takových případech proto volí konsenzuálnější tvary a vyhýbá se na jedné straně příliš lidovým výrazům (např. protetické *v*, *-ej*, vulgární slova apod.) a na druhé straně výrazům příliš knižním. Podobné přecházení z jednoho jazykového útvaru není neznámé ani umělecké tvorbě: „Přijde jednou skladatel a básník, který umí sto divnejch snů žít,⁴⁴⁵“ či „Jó, jsi něha v šeru, co všechno vodmyká / Áá, byl jsem zakletý.“⁴⁴⁶ Navíc zde opět nalézáme sympatickou analogii s poitalštěnou neapolštinou či s poneapolštěnou italštinou – i zde se jedná o mix dvou vrstev, o setkání vyšší a nižší varianty jazyka, přestože střet dvou jazyků se – samozřejmě – projevuje trochu odlišně (v případě češtiny jde především o morfologické změny, v případě italštiny rovněž, ale do hry zde vstupuje i fonetika, která se ovšem naplno projeví až na jevišti). Směs obecné a spisovné češtiny může navíc perfektně substituovat kombinaci italštiny a neapolštiny v těch případech, kdy se neapolští mluvčí snaží o spisovnější a „prestižnější“ mluvu v podobě standardní italštiny. Jde sice na první pohled o zvláštní situaci, kdy postava představuje člověka, jehož mateřským jazykem je neapolština a italštinu se naučil až ve škole, ale přestože to možná bude znít překvapivě, v českém kontextu se jedná plus minus o tutéž situaci. „Spisovná čeština nemá rodilé mluvčí.“⁴⁴⁷ Ke střídání kódů v českém jazyce může docházet přesně z tohoto důvodu – mluvčí, jehož mateřským jazykem je (v tomto případě) obecná čeština, se v určitém kontextu snaží o větší spisovnost, o prestižnější, literární jazyk, ale občas

⁴⁴⁴ Tamtéž, s. 112.

⁴⁴⁵ Úryvek písně *Nechte zvony znít* ztvárněná Martou Kubišovou, slova napsal Zdeněk Rytíř. Střídání kódů se objevuje v celé skladbě.

⁴⁴⁶ Úryvek písně *V princeznách* skupiny Wanastovi vjegy, slova napsal Robert Kodým.

⁴⁴⁷ SGALL, P. a HRONEK, J. *Čeština bez příkras*, s. 26.

mu „uklouzne“ nějaká koncovka nebo protetické v. Tedy, pokud se budeme v textu potýkat s třemi jazykovými rovinami – neapolština, poitalštěná neapolština, neapolština – můžeme ji, podle mého názoru velmi vhodně převést do češtiny trojicí – spisovná čeština, kombinace obou kódů, obecná čeština. Kreativní můžeme být i v rozlišení poneapolštěné italštiny a poitalštěné neapolštiny, stačí vhodně rozvrhnout „poměr“ spisovné a obecné češtiny. Pokud v textu narazíme na další zmiňované roviny, např. na obhroublejší neapolštinu nebo velmi spisovnou italštinu, můžeme si pomoci v lexikální rovině, obhroublým až vulgárním lexikem, či naopak lexikem lehce knižním.

Nyní si ukážeme několik příkladů, jak by takovýto překlad mohl vypadat. V žádném případě to není návrh nějakých normativních pravidel, předkládám pouze cosi jako nabídku možných řešení překladatelského problému. Ze všeho nejdříve se podíváme na příklad, kdy se ve hře vyskytují dvě postavy, z nichž každá mluví jedním jazykem, zde jedna (převážně) italsky a jedna (převážně) neapolsky. Následující promluva pochází z Eduardovy hry *Le voci di dentro*, dialog probíhá mezi paní Cimmarutovou a její služkou Mariou:

ROSA (*con tono di voce discreto, sommesso*) Che ci vuole per farti svegliare, Iddio solo lo sa.

MARIA (*entra sbadigliando. Una scarpa calzata e l'altra in mano. Pigra e assonnata siede per calzare anche l'altro piede*) Io 'a matina nun me vulesse mai sòsere... Me sento tutta spezzata... m' avota 'o stòmmeco...

ROSA Non hai il diritto di lamentarti. Tu 'a sera alle nove te ne vai a letto; mo songo 'e sette e mmeza... hai dormito precisamente dieci ore e mezza. Che diavolo!⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei gioni dispari: volume primo*, s. 393.

Z ukázky lépe vidíme, že jazykové odlišení postav není jednoznačné, tj. jednotlivé postavy nemluví výhradně italsky, ani výhradně neapolsky. Situace, v níž by v původním textu byly striktně odděleny dvě jazykové vrstvy, které by bylo možné zrovna tak striktně oddělit v překladu, se překladateli poštěstí málokdy. Ostatně, takové rozvrstvení textu by ani neodpovídalo jazykové realitě (ani v Itálii, ale ani v České republice). Při překladu ovšem nejde o to bazírovat na každém stylizovaném slově, jako spíše o co nejvěrnější zachycení jazykové stratifikace díla. Platí, že jednotlivosti musí být podřízeny celku.⁴⁴⁹ Navrhovaný překlad by mohl znít například takto:

ROSA (*umírněným, tlumeným hlasem*) Co člověk musí udělat, aby tě vzbudil, to ví jen Bůh.

MARIA (*vchází a zívá. Jednu botu má nazutou a druhou v ruce. Líně a ospale si sedne, aby si nazula i tu druhou*) Já bych ráno nejrači vůbec nevylezla z pelechu... Cejtim se celá rozlámaná... žaludek mám jako na vodě...

ROSA Nemáš vůbec právo si stěžovat. Večer jdeš na kutě v devět; teďkon je půl osmý... spala jsi přesně deset a půl hodiny! Co bys sakra chtěla!⁴⁵⁰

V navrhovaném překladu se snažíme o zachycení jazykového rozvrstvení následovně: scénické poznámky jsou samozřejmě ve spisovné češtině, stejně tak jako většina promluvy Rosy (viz již zmiňovaná stylizace divadelní řeči). Zároveň se ale v její výpovědi vyskytují i neapolské prvky (a to jak na lexikální, např. „mo“, tak na morfologické úrovni, např. „songo“). Jelikož se v originálu jedná jen o jakousi patinu neapolštiny, je tento aspekt v českém překladu řešen pouze na úrovni lexikální, konkrétně expresivnějšími výrazy jako „na kutě“ či „teďkon“. Mariina promluva je zachycena obecnou češtinou s expresivnějšími prvky (včetně změn *í* na *ej*, slov psaných tak, jak jsou lidově vyslovována, jako *nejrači*, a kdyby k tomu byla příležitost, použili bychom i protetické *v* apod.) V případě Marie je obecná čeština tam, kde je použita (v

⁴⁴⁹ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 42.

⁴⁵⁰ Vlastní překlad.

okamžicích emočního vypětí) jaksi „uhlazena“ – používáme zde jen tvary přídavných jmen typické pro obecnou češtinu (dále bychom mohli použít hovorová slova apod.), ovšem např. bez protetického v, které by v podobné větě mohlo zaznít. Přestože se jedná o kratičkou ukázkou, navrhovaný překlad nastiňuje všechny důležité strategie.

V případě analyzovaných textů bude ovšem největším problémem provést tzv. *cultural transfer*. S tímto anglickým termínem se velmi intenzivně setkáváme především v posledních letech, ale otázkou kulturního převodu se ve své knize zabýval např. už Georges Mounin. Ten přisuzoval obrovskou důležitost etnografii, a dokonce připustil, že by se sama dala považovat za překlad, a pokud ne za něj, tak za „před-překlad“.⁴⁵¹ Veřejnost se dle jeho názoru často domnívá, že dobře připravený překladatel musí znát jazyk, z něhož překládá, a ti lépe informovaní nezapomínají ani na potřebu dokonalé znalosti mateřského jazyka. Dodává ale, že se jaksi vytratila stará myšlenka o překladu, která předpokládala, že překladatel musí znát i „věci, o kterých překládaný text mluví.“⁴⁵² Na to konto doplňuje, že by se překladatel měl nikoli marginálně, ale systematicky zabývat studiem kultury, již využívá jím překládaný jazyk⁴⁵³ a že jeden z jeho nejtěžších úkolů spočívá v tom poskytnout čtenářům obraz „nedostupných“ věcí, které často odkazují k částečně či naprosto odlišné kultuře.“⁴⁵⁴ Celou tezi shrnuje tvrzením, že „se překladatel nesmí spokojit s tím, že je dobrý lingvista, ale musí být i excelentní etnograf.“⁴⁵⁵ S důležitostí tohoto bodu překladatelské profese souhlasí i již několikrát citovaný Jiří Levý: „Při obvyklém požadavku, aby se překladatel seznámil s reáliemi prostředí, z něhož překládá, jde vlastně o to, aby přímo poznal skutečnosti v díle obsažené, a mohl si tedy rekonstruovat jejich odraz v díle.“⁴⁵⁶ A například Schleiermacher udává, že by

⁴⁵¹ MOUNIN, Georges. *Teoria e storia della traduzione*. Tradotto da Stefania Morganti. Torino: Einaudi, 1965, s. 120.

⁴⁵² Tamtéž, s. 121.

⁴⁵³ Tamtéž, s. 122.

⁴⁵⁴ Tamtéž, s. 123.

⁴⁵⁵ Tamtéž, s. 124. K tomu mu mají mimo jiné dopomoci „nezbytné pobyty v zahraničí“.

⁴⁵⁶ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 56.

překladatel měl znát i celé dějiny národa, jehož díla překládá.⁴⁵⁷ Na nezbytnosti podobných znalostí potřebných pro úspěšné provedení kulturního transferu se shodne většina teoretiků, stejně jako se většina teoretiků shodne na tom, že je naprosto legitimní zvolit si jak adaptační, tak konformní překladatelskou strategii. Pokud si ovšem překladatel zvolí adaptační metodu, jak má kulturní převod provést? Odpadá mu v takovém případě „povinnost“ kulturní převod řešit? A jak je to v případě dramatických textů, kde se adaptační metoda alespoň na první pohled jeví jako vhodnější, jelikož divákům prostřednictvím anulace cizích (tj. i rušivých) prvků zajišťuje okamžité pochopení mluveného textu? Či si snad překladatel dramatických textů má vybrat, zda má být dílo spíše čteno, nebo spíše určeno na jeviště a v prvním případě text přiblížit k dramatikovi a ve druhém ke čtenáři? Z dosavadního vyznění této disertační práce je nejspíše zřetelné, že straní konformnímu typu překladů. Není tím ovšem řečeno, že se adaptační strategii překladu máme vyhýbat úplně. Adaptační strategie má svoje opodstatnění především u konkrétních typů textů, jako je např. literatura pro děti a mládež, na jejíž čtenáře z logiky věci nemůžeme klást takové nároky jako na čtenáře dospělé, či má opodstatnění dílčí (k tomu se ještě vrátíme). Pokud ovšem hovoříme o standardní literatuře pro dospělé čtenáře, konformní překlad má nepopíratelné výhody: seznamuje čtenáře s jinými kulturami, bližšími i vzdálenějšími (ať geograficky, či časově), obohacuje je a vlastně působí i edukativně. „Přeložený text by měl být místem, kde vyvěrá odlišná kultura, kde čtenář zahlédne kulturní jinakost, (...)“⁴⁵⁸ Při četbě překladové prózy si dnešní čtenář může např. reálii, jež je mu neznámá, (většinou) velmi snadno a rychle vyhledat (např. na internetu), podobný požadavek ovšem samozřejmě nemůžeme klást na diváka v divadle (to by bylo naopak velmi nežádoucí). Na druhou stranu má divadlo jindy „zase možnost osvětlit inscenací mnohé, co v literárním textu zůstane nepochopeno.“⁴⁵⁹ Co tedy s tímto dilematem? Stejně jako v případě jazyka

⁴⁵⁷ SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sui diversi modi del tradurre* [1813], s. 137.

⁴⁵⁸ VENUTI, L. *The Translator's Invisibility*, s. 306. „A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, (...)“

⁴⁵⁹ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 52.

se nabízí kombinace obojího. Na jedné straně stojí mnoho výhod (seznámení s cizí kulturou, vyšší umělecký dojem, věrnost překladu), které přejí strategii konformní. Striktně adaptační strategie by např. Eduardův text v lepším případě zásadně ochudila. Některé Eduardovy hry⁴⁶⁰ by podle mého názoru adaptační strategii vůbec nesnesly – umíme si snad představit, že by se *Non ti pago!* či například *Sindaco del rione Sanità* odehrávaly jinde než v Neapoli? Samozřejmě ale nesmíme zapomínat ani na specifické požadavky textu určeného k divadelní inscenaci, který musí být snadno a rychle pochopen, čehož by bylo jistě dosaženo snadněji pomocí metody adaptační. Levý ovšem říká: „[K]aždý překlad [je] interpretace, má-li být správná, musí jejím východiskem být nejpodstatnější rysy.“⁴⁶¹ Proč se tedy nezaměřit na ty „nejpodstatnější rysy“, pokusit se zachovat co nejvíc reálií, např. i se zmiňovanou pomocí ze strany inscenace, a prvky, jež by se jevily jako rušivé, adaptovat?⁴⁶² Uvědomuji si, že v tomto ohledu oponuji jak Schleiermachovi, tak Mouninovi, tak samotnému Eduardovi. Eduardo se ohledně překladů hry *Sabato, domenica e lunedì* vyjádřil v tom smyslu, že by se *ragù*, tradiční neapolský pokrm, který hraje ve hře důležitou roli, měl v cizích jazycích nahradit tradičním pokrmem cílové kultury. „Mám za to, že folklór a exotická ambientace ničí univerzální hodnoty komedie.“⁴⁶³ Schleiermacher zase varuje, že pokud se překladatel rozhodne „vydat po obou cestách současně“ (tj. pokud bude aplikovat obě zmiňované překladatelské strategie), riskuje, že ztratí jak autora, tak čtenáře.⁴⁶⁴ Mounin zachází v tomto ohledu ještě dál a když píše o případech, kdy překlad nebude „krásný“, zmiňuje právě přebíhání mezi oběma strategiemi „tam, kde to původní text nevyžaduje,“⁴⁶⁵ a dokonce podobné počínání považuje za „literární zločin.“⁴⁶⁶ Myslím ale, že podobné stanovisko je radikální. Takovouto operaci, při níž by bylo možné –

⁴⁶⁰ Záměrně jsou uvedeny Eduardovy „nejneapolštější“ hry, jiné by byly k adaptaci vhodnější.

⁴⁶¹ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 61.

⁴⁶² Zde je nesmírně důležité brát v potaz různé typy adaptace, viz dále. Adaptací nemyslím nutně český ekvivalent (který je naopak dle mého názoru ve většině případů nevhodný), ale např. domácí bezpříznakovou analogii, či slovo, které se nachází výše na pomyslné stupnici abstraktnosti.

⁴⁶³ GIAMMUSSO, M. *Vita di Eduardo*, s. 328.

⁴⁶⁴ SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sui diversi modi del tradurre* [1813], s. 141.

⁴⁶⁵ Fakt, jakým způsobem by původní text mohl vyžadovat tu či onu překladatelskou strategii, není úplně jasný.

⁴⁶⁶ MOUNIN, G. *Teoria e storia della traduzione*, s. 140.

samozřejmě za využití maximálního jazykového a uměleckého citu – zvolit jednu primární strategii a druhou si vypomáhat jen při dílčích obtížích, neztracují ani dva naši přední čeští překladatelé Alice Flemrová a Jiří Pelán.⁴⁶⁷ Flemrová se navíc v již citovaném textu zabývá právě překladem děl, která se odehrávají v Neapoli. Z následujícího citátu Jiřího Levého: „Úplnější či méně úplné zachování národních zvláštností díla si překladatel může dovolit podle toho, jakou informovanost o cizí kultuře může u svého čtenáře předpokládat (...),“⁴⁶⁸ je jasné, že i on připouští jakousi „míru“ zachování národních zvláštností, tedy nemluví o situaci „buď, anebo“. Dále o tématu píše:

V překladu má smysl zachovávat jen ty prvky specifická, která čtenář překladu může cítit jako charakteristické pro cizí prostředí, tj. jen ty, které jsou schopny být nositelem významu ‚národní a dobová specifická.‘ Všechny ostatní, které čtenář nechápe jako odraz prostředí, pozbývají obsahu a poklesají na bezobsažnou formu, protože nejsou schopny konkretizace.⁴⁶⁹

Odhadnout, nakolik jsou čeští čtenáři obeznámeni s (např.) neapolskými reáliemi, je samozřejmě nanejvýš obtížné a problematické. Je dost možné, že toho o nich příliš nevědí. Na druhou stranu se ovšem domnívám, že není záhodno čtenáře zaprvé podceňovat a zadruhé je ochuzovat o možnost nové skutečnosti poznat. Pokud si všichni překladatelé zvolí adaptační metodu, kde se mají čtenáři s cizím prostředím seznámit?

Nyní si uvedeme konkrétní pasáže z neapolských divadelních textů a srovnáme, jaké strategie by překladatel teoreticky mohl použít. Uvedeme naopak i praktiky, jichž by se měl vyvarovat. Následující ukázka pochází ze hry *Chi è cchiù felice 'e me!*:

⁴⁶⁷ FLEMROVÁ, A. Stalo se v Neapoli, s. 178–179.

⁴⁶⁸ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 99.

⁴⁶⁹ Tamtéž, s. 122.

GIORGIO Aggio ditto, facimmo una tirata, passammo primma addu don Vicienzo, le purtammo 'e sfugliatelle, po' ce retirammo e ce cuccammo. (*Dà a Vincenzo un cartoccio*)

VICENZO Che d'è?

GIORGIO So' sfugliatelle, l'aggio pigliate addu Pintauro; siente, so' ancora calde.⁴⁷⁰

Možný překlad:

GIORGIO Řekl jsem si, vezmeme to na jeden zátaħ, nejdřív se stavíme u dona Vicenza, přineseme mu _____, pak se vrátíme a půjdeme na kutě. (*Podá Vincenzovi papírový pytlík*)

VICENZO Co to je?

GIORGIO To jsou _____, koupil jsem je u Pintauro, jen si šáhněte, jsou ještě teplý.

„Velkou potíží pro překladatele jsou narážky na fakta běžně známá v době a oblasti vzniku originálu, ale neznámá v prostředí, do něhož se dílo převádí,“⁴⁷¹ dodává Levý. U výše uvedené ukázky je samozřejmě hlavním problémem slovo *sfugliatella*, italsky *sfogliatella*. Toto sladké plněné pečivo si v Itálii snad každý spojí s Neapolí. Totožnou asociaci v českém textu samozřejmě nejsme schopni vyvolat, můžeme se ovšem pokusit o to tento delikátní moučník s ricottou v překladu ponechat a rozšířit o něm povědomí. Ze všeho nejdříve však zmíníme strategie, kterých bychom se měli vyvarovat, a dále i ty, které bychom po zvážení mohli využít. Adaptační metodu aplikovanou na celá díla jsme u neapolské dramatiky apriori vyloučili, nevyloučili jsme však její dílčí využití. Ovšem nahradit zde neapolský prvek prvkem českým by bylo nanejvýš nevhodné. Dopustili bychom se totiž toho, před čím varuje Levý: „Obsah díla je závislý na cizím prostředí, jazyk díla je český. Čtenář si tento rozpor uvědomí teprve tehdy,

⁴⁷⁰ FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni pari*, s. 264.

⁴⁷¹ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 125.

dojde-li k jasnému konfliktu mezi prostředím děje a specificky českým výrazem.“⁴⁷² Jinými slovy, pokud bychom prázdné místo doplnili nějakým typicky českým moučníkem – koláčem, buchtou – čtenář či divák by si zmiňovaného konfliktu jistě všiml a začal by přemýšlet nad tím, zda v Neapoli znají české koláče či buchty, nebo by začal být zmatený z toho, kde že se děj vlastně odehrává. Jednou variantou řešení tohoto problému by bylo substituovat jeden neznámý italský prvek (jak už bylo řečeno, představu Neapole navodíme českým čtenářům na první pohled/poslech jen těžko) jiným italským prvkem, ovšem známějším. Je tedy možné si představit, že bychom *sfogliatellu* nahradili např. *cannolem*? Přestože je určitě známější než *sfogliatella*, laikům bychom četbu neulehčili a znalce bychom zmátli, protože by si zákusek spojili se Sicílií. Mohli bychom využít známějších italských dezertů jako je *tiramisù*, nebo *pannacotta*? Opět s velkým rizikem, že zmateme poučenější publikum, jelikož jsou tyto dezerty typické pro sever země. Přestože je dle mého názoru nahrazení jednoho italského prvku jiným obecně velmi vhodné řešení a dovolilo by nám zachovat, když už ne neapolskost, tak alespoň „italskost“ (jestli něco takového vůbec existuje) či obecně „exotičnost“, pro tuto konkrétní situaci se s ohledem na výše řečené toto řešení nehodí. Dezerty jsou na italském území většinou až příliš regionálně zakotvené a hrozilo by zmatení informovaného diváka. Teoreticky přichází v úvahu snad jen geograficky velmi rozšířená *crostata*, která ovšem v českém kontextu také není příliš známá. Nabízí se proto nahradit *sfogliatellu* bezpříznakovým slovem:

Za ty prostředky, pro které domácí jazyk nemá ekvivalenty a které v původním znění nemají schopnost vyvolat iluzi prostředí originálu, je možno substituovat domácí analogii bezpříznakovou, neutrální, která není jasně spojena s dobou a místem překladu. Nemůžeme-li zde prostředí originálu vystihnout, je nutné se vyhnout aspoň jasnému rozporu s ním.⁴⁷³

⁴⁷² Tamtéž, s. 95.

⁴⁷³ Tamtéž, s. 123.

Z „domácích bezpříznakových analogií“ podle mě připadá v úvahu snad jen *šáteček*, což by ostatně nemuselo být až tak špatné řešení. Zároveň bychom stejně tak mohli uvažovat nad tím nahradit *sfogliatellu* cizím, co možná nejvíce bezpříznakovým prvkem. Tyto vlastnosti by částečně splňoval například *croissant*, který se v Itálii jí běžně (přestože pro ně mají Italové vlastní název *cornetto*). Tato volba by určitě byla přípustná (přestože by opět hrozilo, že si čtenáři spojí *croissant* s Francií, i když je tato pochoutka nyní natolik rozšířená v mnoha zemích). Dále by jistě připadalo v úvahu zajít v ochuzení slovníku ještě dál a zvolit takové slovo, které se vyskytuje na pomyslném stupni abstraktnosti ještě výše, jako např. slovo moučník, dezert apod. To ovšem v tomto konkrétním případě také není zcela vhodné, jelikož Vincenzo se dožaduje upřesnění („přineseme mu moučník“ – „co to je?“ – „to jsou moučníky“). U všech těchto tří řešení bychom ovšem museli brát na vědomí, že touto volbou ztratíme nejen prvek *neapolskosti*, s čímž už jsme se smířili, ale zároveň i prvek „italskosti“ a vyhodnotit, nakolik je tato ztráta únosná.

Pokud trváme na tom, že text nechceme ochuzovat o „cizí“ prvky, někdy se nám naskytne možnost výraz doslovně přeložit. Podobné řešení by jistě šlo uplatnit například u pokrmu *pasta con ceci*, které bychom mohli do českého textu převést jako „těstoviny s cizrnou“. *Sfogliatelly* nám podobnou variantu ovšem neumožňují. V jistých případech by šlo neznámý termín nejspíš i „vysvětlit“. V případě *sfogliatelly* bychom podobnou definici teoreticky použít mohli, problém ovšem nastává v okamžiku, kdy se musíme rozhodnout, jak dlouhý popis podat, abychom vyvolali kýžený obraz, ale zároveň nenarušili přirozený tok textu. Měli bychom *sfogliatelly* popsat (přestože lehce nepřesně) jako *šátečky z listového těsta*? Či *plněné šátečky z listového těsta*? Či *šátečky z listového těsta plněné ricottou a kandovanými citrusy* atp.? Tímto dilematem bychom se mohli dále zabývat v prozaickém textu, domnívám se však, že v textu dramatickém by podobné řešení působilo příliš rušivě. Kdybychom se tedy při překladu této konkrétní ukázky rozhodli pro zachování jejího původního koloritu, nezbyde nám než *sfogliatellu* v překladu

prostě ponechat. Tím bychom se vlastně pokusili o to, čemu Levý říká „zdomácnění exotismu“.⁴⁷⁴ Bylo by samozřejmě vhodné dát ji do kurzívy a uvést ji v italské variantě, tedy *sfogliatella*. Při inscenaci hry by pak bylo zapotřebí dodat hercům slovníček s výslovností. Kdybychom mluvili o prozaickém textu, mohli bychom *sfogliatellu* krátce představit v poznámce pod čarou, ty se ovšem momentálně netěší velké oblibě, a navíc v případě dramatického textu takové řešení není možné (anebo je, ovšem poslouží pouze čtenářům). Jak už ale bylo naznačeno výše, dramatický text nabízí další řešení, a proto by se *sfogliatelly* mohly například objevit na jevišti v podobě nějakých improvizovaných divadelních rekvizit, čímž by bylo divákům dáno na srozuměnou, že se jedná o pokrm, blíže o moučník apod. Textu ale můžeme „pomoci“ (tam, kde to jde) například i vnitřní vysvětlivkou. Přestože s vnitřní vysvětlivkou narážíme na jeden z překladatelských paradoxů (překlad může k originálu něco přidávat nebo z něho něco vynechávat x překlad by k originálu nikdy neměl nic přidávat a nic z něho vynechávat),⁴⁷⁵ mám za to, že v podobných případech je takové řešení více než ospravedlnitelné. Český čtenář je zkrátka a dobře v pozici, kdy mu chybí znalost, jež je pro čtenáře italského samozřejmá, a proto by na něj překládaný text nepůsobil stejně jako na Itala. Můžeme tedy zkusit popustit uzdu fantazii a přidat do textu něco, co navodí dojem sladkého pečiva. Např. „(...) nejdřív se stavíme u dona Vicenza, přineseme mu **sladké/zrovna upečené/křupavé sfogliatelly**, pak se vrátíme a půjdeme na kutě.“ Samozřejmě se dopouštíme prohřešku a k textu svévolně přidáváme informace, které v originálu nefigurují. Levý tento postup považuje za „výjimečný, ke kterému je nutno sahat opatrně (...) jen proto, abychom se vyhnuli většímu zlu: nesrozumitelnosti nebo poznámce pod čarou.“⁴⁷⁶

Ještě zapeklitější případ představuje z tohoto pohledu taková hra, v níž se nevyskytují jen jednotlivosti, jež českým čtenářům nic neevokují, ale nějaká neznámá skutečnost, která

⁴⁷⁴ Tamtéž, s. 110.

⁴⁷⁵ Tamtéž, s. 33.

⁴⁷⁶ Tamtéž, s. 125–126.

prostupuje celým dílem. V našem korpusu textů by z tohoto hlediska asi největší problém činila hra *Non ti pago!* Hlavní hrdina je vášnivým hráčem *lotta*, Neapolci velmi oblíbené hazardní hry. Myslím, že čeští čtenáři či diváci by si *lotto* ihned spojili s nějakou domácí loterií, problém ovšem spočívá jinde. Neapolci rádi sázejí čísla, která si vydedukují ze svých snů pomocí takzvané *Smorfie*, což je jakýsi snář, ve němž figuruje 90 čísel, z nichž každé odpovídá nějakému výjevu ve snu, např. jednička Itálii, dvojka holčičce, trojka kočce atp. Přestože to tak na první pohled může působit, *Smorfia* není žádný marginální motiv, jelikož se objevuje v celé řadě neapolských děl.⁴⁷⁷ Jednotlivé symboly spojené s čísly jsou ve všeobecném povědomí natolik vžitě, že se objevují např. i v idiomech. Jedno z přísloví, které máme na mysli, je vulgární, a proto ho zde nebudeme uvádět, můžeme ovšem zmínit dodnes používané rčení: „La paura fa novanta“.⁴⁷⁸ Fakt, že toto rčení stále spadá do aktivní slovní zásoby italštiny (a neapolštiny) nás jen utvrzuje v tom, že je povědomí o této téměř kabalistické praktice pořád přítomné. Pokud máme diskutovat na obecné rovině, převod natolik imanentně vrostlé kulturní specifčnosti bychom mohli předem vzdát a vlastně by to bylo i legitimní řešení. Pokud překladatel uzná, že by hra překladem ztratila moc velkou část svojí umělecké hodnoty, je čestnější říct, že by překlad byl příliš ztrátový a ustoupit od něj. V podobných případech je nutné situaci řešit případ od případu, což platí vždy, ale v tomto ohledu dvojnásob. Kdybychom se ovšem zabývali tímto konkrétním případem a bylo by nám přeci jen líto, že mají být o tuto výjimečnou hru čeští čtenáři a diváci ochuzeni, nezbyvalo by nám příliš mnoho řešení. Je totiž

⁴⁷⁷ Kromě zmiňovaného díla *Non ti pago!* (1940), kde je *Smorfia* v hlavní roli, je tematizována v dalších Eduardových hrách jako např. *Filosoficamente* (1929) či *Sogno di una notte di mezza sbornia* (1936). Tentýž motiv ale najdeme i ve filmu *Totò e Peppino divisi a Berlino* (1962) či v písni Renata Carosoneho *Tre numeri al lotto* (1951). O tom, že se jedná opravdu o starou tradici, svědčí fakt, že interpretování snů a následné sázení čísel do *lotta*, se objevuje i u Matilde Serao v díle *Il paese di Cuccagna* (1891) a že ji do svých her velmi často zasazoval i Eduardo Scarpetta, jde např. o díla: *È buscia o verità* (1876), *Li nepute de lu sinneco* (1885), *‘Na Santarella* (1889), *‘A cammarera nova* (1899) či *Tre pecore viziose* (1915).

⁴⁷⁸ Toto rčení se používá s lehce posměšným tónem v případě, že někdo dává najevo obavy a mohli bychom ho přeložit českým „Strach má velké oči“. Odkazuje na skutečnost, že číslo 90 představuje v neapolské smorfii strach. Přestože rčení vychází z této starodávné tradice, je aktivně využíváno dodnes. O tom svědčí mimo jiné skutečnost, že právě pomocí sousloví „La paura fa novanta“ jsou do italštiny překládány speciální díly amerického animovaného seriálu *Simpsonovi* (1989), v originálu pojmenované jako „Treehouse of horror“, které známe pod českým názvem „Speciální čarodějnické díly“.

těžké představit si i to, že by se tato hra mohla adaptovat (postavy neustále narážejí na věci, které mají pevně dané svoje číslo). Jedinou možností by asi bylo vše zanechat a doufat, že si čtenáři vzpomenou na *Povídky malostranské*, konkrétně na „Týden v tichém domě“ a na „mužského“, který nemyslí než na „lutrii,“ kde se podobný motiv a čísla ze snu objevují; v českém kontextu se ovšem jedná o věc nanejvýš okrajovou, nesrovnatelnou se situací v Neapoli.

5. Analýza existujících českých překladů

V následující kapitole se blíže podívám na existující české překlady a zaměřím se především na to, jakou strategii jednotliví překladatelé zvolili, jestli (popř. do jaké míry) je totožná se strategií navrhovanou v této práci a jak úspěšný byl kulturní transfer. Dále se pokusím upozornit na potenciální nedostatky překladu, a naopak vyzdvihnout jeho klady. Překlady se budu zabývat chronologicky, podle jejich vzniku (tedy nikoli podle vzniku díla). Analýze podrobím následující divadelní hry: Eduardo De Filippo – *Starosta čtvrti Sanita* (1962, přel. Jan Makarius), Eduardo De Filippo – *Sobota, neděle a pondělí* (1974, přel. Zdeněk Digrin), Eduardo De Filippo – *Vánoce u Cupiellů* (1981, přel. Zdeněk Digrin), Annibale Ruccello – *Ferdinand* (2004, přel. Anna Kareninová), Annibale Ruccello – *Pět růží pro Jennifer* (2004, přel. Tereza Siegllová), Enzo Moscato – *Pièce noire (Kanária)* (2008, přel. Tereza Siegllová) a Enzo Moscato – *Přímořský bordel s městem* (2008, přel. Tereza Siegllová). Zkoumat tedy budu 7 překladů z dílny 4 překladatelů, vzniklých v průběhu 46 let. Překlady se samozřejmě budu snažit hodnotit komplexně, zvláštní pozornost ovšem budu věnovat právě těm nejpalcivějším problémům, kterými se zabývala tato práce, tj. především kulturnímu převodu, převodu reálií a zachycení různých vrstev jazykových rovin.

Eduardo De Filippo – *Starosta čtvrti Sanita*, přeložil Jan Makarius⁴⁷⁹

V první řadě je na místě vzít v potaz, že bohužel není jasné, s jakou verzí Jan Makarius pracoval. Vzhledem k tomu, že se v originálu, s nímž operuje tato práce, na straně 82 uvádí v textu datum 10. 9. 1960⁴⁸⁰ a v Makariově překladu⁴⁸¹ 10. 9. 1961, že je o pár stran dál uvedeno odlišné telefonní číslo⁴⁸² a že v Makariově textu na několika místech chybí několik promluv, se lze domnívat, že pracoval s verzí lehce odlišnou. Z toho důvodu bude třeba brát poznatky s lehkou rezervou. Na druhou stranu už si lze na základě předchozího studia různých verzí téhož Eduardova textu udělat jakousi představu o tom, jaký typ změn ve svých hrách obecně prováděl (např. to, že „poitalšťoval“, a nikoli naopak, nebo právě škrтал).

Makarius ve svém překladu využil šíře češtiny a používá jak češtinu spisovnou, tak obecnou. Její rozložení ovšem pojal trochu tradičněji, ve stylu *Commedia dell'arte*. Spisovnou češtinou promlouvají Antonio Barracano, jeho manželka Armida a doktor Fabio della Ragione, obecnou češtinou například 'O Nait, 'O Palummiello nebo Rafiluccio. Tato překladatelská volba jistě svou vrstevností dodává čtenářům či divákům hlubší zážitek, než kdyby byla řeč zcela nestylizovaná, na druhou stranu opomíjí Eduardovu jazykovou komplexitu. Eduardo v originále pracuje s jazykem daleko sofistikovaněji. 'O Nait a 'O Palummiello mezi sebou například na začátku, když vtrhnou do starostova domu, promlouvají neapolsky, ale když se obrací k doktorovi Fabiovi, mluví standardní italštinou. V promluvách je cítit respekt, který tím autoritě prokazují. Naopak Antonio Barracano mluví často jen poitalštěnou neapolštinou, jindy naopak veskrze neapolsky. V Makariově překladu můžeme paradoxně narazit na pasáže, kdy

⁴⁷⁹ Jan Makarius (1913 v Humpolci – 1981 v Praze), dramatik, překladatel z italštiny, rumunštiny a španělštiny.

⁴⁸⁰ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*, s. 82.

⁴⁸¹ DE FILIPPO, E. *Starosta ze čtvrti Sanita*. Přeložil J. Makarius. Praha: Dilia, 1962, s. 75.

⁴⁸² V originále 31 40 21, v překladu 22 23 67.

jsou Antoniovovy promluvy v neapolštině převáděny do spisovné češtiny a Rafilucciovy promluvy v italštině do obecné češtiny, což je velmi nestandardní.

Co se kulturního převodu týče, v Makariově překladu zcela jasně převažuje konformní metoda. Když přihlídneme k době vzniku, rozhodl se překladatel ponechat až překvapivé množství původních prvků. V obecnější rovině samozřejmě ponechal ambientaci a všechny místní názvy. K detailům přistupoval podle situace a kontextu, dílčí změny řešil různými metodami. Některé pokrmy přeložil doslova, např. *nu piattello di pasta e fagioli* jako miskou makarónů a fazolí, což je bezpochyby legitimní a nejspíše i nejlepší volba. Čtenář či divák si velmi pravděpodobně nevybaví pokrm jako takový, ale dozví se, co postava vlastně jí. Jindy se Makarius rozhodl pro zobecnění (a zároveň ochuzení) pojmu, jako např. v případě mozzareilly, kterou přeložil jako měkký sýr. Dnes bychom mozzarellu zcela jistě přeložili prostě jako mozzarellu, ale musíme brát ohled na dobu vzniku díla, kdy čtenáři a diváci tento sýr téměř určitě neznali. V jednom případě použil dílčí adaptační metodu, a to u *tarallu*, který převedl do češtiny jako preclík. *Tarallo* má do preclíku jistě daleko, ale když vezmeme v potaz úvahu rozvedenou výše a skutečnost, že *taralli* v našem kontextu nejsou obecně známé doteď, je volba více než pochopitelná. Méně zřejmý už je důvod, proč Makarius přeložil rasu psa *mastino* (česky mastif, či mastin, velmi pravděpodobně se jednalo právě o Neapolského mastina) jako buldoka. Naopak velmi věrný byl při překladu typicky neapolského zvolání *Mamma d' 'o Carmene*, které přeložil jako „Panenko Karmelitská“, což může znít v dnešní češtině z úst Palummiella, člověka pohybujícího se na hraně zákona, možná trochu strojeně. Jelikož je toto zvolání v Neapoli na denním pořádku, nejspíš by stálo za úvahu přeložit ho nějak běžněji, například prostým Panebože! Pro Krista! Panenko skákavá apod. Na druhou stranu je pravda, že Makariovo řešení ve zvolání ponechává původní kulturní odkaz.

Dalším důležitým tématem v této hře jsou jména. Převod jmen je velkým problémem hlavně v případě, že jsou mluvící. Překladatel se musí rozhodnout, zda oželí jejich sémantickou funkci a nechá je v jejich původním znění, anebo je přeloží a částečně tím naruší národní

specifičnost. Bylo by nasnadě opět tvrdit, že by si měl překladatel zvolit jednu variantu a té se držet, v praxi je to ovšem často neproveditelné. A proto se některá jména často nechávají a jiná překládají.⁴⁸³ V neapolském kontextu navíc překladatelům činí problémy časté přezdívky. Makarius zanechává všechna jména a překládá právě přezdívky, ovšem jen ty, které neslouží primárně jako jméno. Z Vicienza ‘O Cuozza se tak v češtině stává Vincenzo grobián (Makarius použil italskou verzi jména a vypustil ono neapolské „i“), a z Pasquala ‘O Nasone Nosáč Pasquale. Proč se Makarius rozhodl přezdívku jednou předsadit a podruhé uvádět až za jménem jako příjmení není jasné. ‘O Nait ovšem zůstává ve své původní formě. Některá jména mohou být subtilně chápána jako mluvící, jako např. Fabio della Ragione (rozum), či Rita Amoroso (milující), rozhodnutí je nepřevádět ovšem považuji za rozumné. Velmi výmluvná jsou i jména psů Munaciello (Monaciello, duch) a Malavita (podsvětí), zachování způsobuje evidentní ztrátu, ovšem ani tím nejkreativnějším převodem do češtiny bychom velmi pravděpodobně nedosáhli stejného efektu, jakým působí na italské čtenáře a diváky, tudíž je volba zcela jistě na místě. Poněkud překvapivá je skutečnost, že Makarius v češtině nijak neupravoval italské (neapolské) zdrobněliny, v textu tak např. zůstává Gennarino či Rafiluccio. Překladatel se stejně tak rozhodl v českém textu zanechat velmi hojné (tentokrát typicky neapolské) zkráceniny plnící funkci vokativu, jako don Antò, Geraldì, Gennarì, Giacchi, Armì, Rafilù, Immacolà, včetně méně čitelného tvaru Mmaculà. Mimo to v českém textu narazíme i na různé formy jména Antonio, jako je Totò, Totonno, které překladatel místy ponechává a místy substituuje zdrobnělinou Tonino. Makarius v textu překvapivě zachoval i méně obvyklou zkráceninu příjmení, která by i mohla způsobit lehké zmatení diváka, v podobě Santaniè (Santaniello). Myslím, že díky tomuto lehce riskantnímu rozhodnutí byl v textu velmi dobře zachován neapolský kolorit. Ve snaze toto zabarvení posílit Makarius volil, nutno ovšem říct velmi

⁴⁸³ Stačí si vzpomenout na překlad jmen v sáze Harryho Pottera bratrů Medků. V neapolském prostředí se k takovému strategii uchýlila Alice Flemrová při překladu díla *Piranè*. FLEMROVÁ, A. Stalo se v Neapoli, s. 179–180.

zřídka, i tzv. náznaky.⁴⁸⁴ Antoniovo zvolání *Uh, mamma mia* převedl do češtiny jako „Ach, mamma mia“ a Armidino zvolání „Madonna“ ponechal v češtině s jedním n, Madona. Otázkou ovšem zůstává, zda podobné náznaky pouze neposilují zažitě stereotypy a text lehce neparodizují.

V textu objevilo pár (zbytečných) odchýlení od významu, jako např. zde:

PALUMMIELLO Quando guardisco ti sparo.

‘O NAIT E perché io so fesso?⁴⁸⁵

PALUMMIELLO Až se postavím, tak tě vodprásku.

‘O NAIT Mě? To by sis musel přivstat!⁴⁸⁶

Tj., místo „To by sis musel přivstat!“ by bylo jistě věrnější přeložit větu jako „Copak jsem hlupák/blbec?“ Či zde:

GERALDINA Se ti sente papà stai fresco.⁴⁸⁷

GERALDINA Kdyby tě slyšel otec, tak ztuhneš.⁴⁸⁸

Kde by bylo opět přesnější přeložit promluvu jako „jsi nahrenej/v háji.“ Za velkou významovou odchylku lze považovat i překlad slova *rincoglionito* jako „uštvaný“, vhodnější by bylo např. „zpitomělý“.

⁴⁸⁴ „Časový a místní odstup působí, že některé ohlasy prostředí originálu přestanou být v jiné společnosti srozumitelné, nejsou sdělitelné normálními prostředky, a proto je často zapotřebí dát místo přesného překladu buď vysvětlení, nebo naopak jen náznak.“ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 124.

⁴⁸⁵ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*, s. 23.

⁴⁸⁶ DE FILIPPO, E. *Starosta ze čtvrti Sanita*. Přeložil J. Makarius, s. 7.

⁴⁸⁷ DE FILIPPO, E. a BARSOTTI, A. (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*, s. 26.

⁴⁸⁸ DE FILIPPO, E. *Starosta ze čtvrti Sanita*. Přeložil J. Makarius, s. 10.

Za velmi invenční naopak považuji volbu nechat hospodyni onikat donu Antoniovi; mám za to, že překladatel tím chtěl odlišit tradiční italské vykání (3. osobou jednotného čísla) od neapolského (2. osobou čísla množného).

Stejně jako v předchozím případě bohužel není možné zjistit, s jakou verzí hry Zdeněk Digrin pracoval. Na základě několika málo indicií se lze domnívat, že s o něco starší, tj. s „neapolštější“. V několika málo případech byl překlad lehce odlišný od verze originálu, kterou máme k dispozici my (lišilo se např. několik replik); v jednom místě je v původním textu „neapolský vokativ“ ve tvaru Rosí, v českém překladu ovšem vidíme Rusí⁴⁹⁰ a lze si jen těžko představit, že by překladatel do textu svévolně vložil tuto typicky neapolskou hláskovou proměnu. Každopádně, opět jde jen o dílčí nesrovnalosti, které nám nebrání provést analýzu překladu.

Podobně jako Jan Makarius, i Zdeněk Digrin v překladu operuje jak se spisovnou, tak s obecnou češtinou. Nutno ovšem podotknout, že s oběma útvary pracuje o poznání citlivěji. Jednotlivé roviny jazyka nevkládá do úst té či oné postavě, ale střídá je v promluvách postav tak, jak si to žádá originál. Digrinovi se podařilo opravdu brilantně „odstínovat“ míru spisovnosti–nespisovnosti jazyka na základě toho, s kým postavy promlouvají, jestli jsou v emočním vypětí atp. Zároveň je míra spisovnost odstupňovaná i v jejich „neutrálních projevech“, kdy do hry nevstupují vnější okolnosti, např. Elena mluví obecně spisovněji než ostatní postavy apod. Digrin využívá celé bohatosti češtiny a neomezuje se přitom na pouhou stylizaci, využívá jejích prostředků v plné šíři: kromě nejtypičtějšího rysu v podobě typických tvarů přídavných jmen při překladu volí i koncovky v sedmém pádě jako např. *s inteligentníma lidma*, slovesa v minulém čase bez koncového „l“, jako *nevytáh, splet, neřek* či fonetický přepis některých nedokonale vyslovovaných sloves, *veme*. V českém překladu můžeme dokonce vidět i pro psaný projev poměrně netradiční zkracování *í* tam, kde to spisovná čeština dovoluje, např.

⁴⁸⁹ Zdeněk Digrin (4. 11. 1930 v Praze – 26. 10. 1988 v Praze), divadelní teoretik, dramaturg, překladatel z italského, ruštiny a ukrajinštiny.

⁴⁹⁰ DE FILIPPO, E. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin, s. 9.

pani. Digrin navíc místy využívá i ono míchání registrů, které jsme navrhovali v předchozí kapitole. Jako příklad si můžeme uvést promluvu tety Memé: „Je tohle slušnost? Ty lidi se chovají, to je prostě trapný, včetně mého pana bratra,“⁴⁹¹ či promluvu Peppina: „Asi jsme každý z jiný planety, my dva.“⁴⁹² Mám za to, že Zdeňku Digrinovi se podařilo převést Eduardovu jazykovou mnohovrstevnost do češtiny velmi věrohodně.

Digrin opět primárně zvolil konformní metodu překladu, kterou se ale nebál místy kombinovat s metodou adaptační. Vzhledem k tomu, že překlad vznikl v roce 1974, kdy překladatel zajisté nemohl počítat s takovou mírou globalizace jako dnes (a na našem území už vůbec ne), můžeme některá jeho rozhodnutí zanechat v textu původní reálie považovat i za odvážná. Ústředního hrdinu, „ragù“, překladatel zachovává, stejně tak jako kapary, piniová semínka (ty uvádíme proto, že se lze domnívat, že mnoho lidí tyto pokrmy nemuselo znát) či mozzarelu (sic!), v lehce počestěné verzi. *Polipi piccoli* překládá jako sépie, což považuji za mírný posun ve významu, který ovšem velmi pravděpodobně nepovede ke snazšímu porozumění. Když odhlédneme od jídla, překladatel si šikovně poradil (pokaždé jinou strategií) i dalšími reáliemi. Typy aut, *šestistovku* (seicento) či *jedenáctistovku* (millecento) přeložil doslovně, deník *Mattino* dal do uvozovek a před San Carlo vložil vnitřní vysvětlivku „divadlo“. V původním znění a bez dovysvětlování uvedl jméno Antonia Petita (kterého diváci asi neměli šanci znát) či typicky neapolskou masku Pulcinelly, v jejímž převleku ovšem v průběhu hry přijde na jeviště jedna z postav, tudíž ji diváci uvidí na vlastní oči. Na mnoha místech se ovšem, jak už bylo naznačeno, uchýlil k metodě adaptační. Jeden z důvodů, kvůli kterým se vyostřila hádka mezi oběma manželi, byla *cassata alla siciliana*, kterou paní domu přinesl účetní Ianiello. Digrin ji střídavě překládá jako *zmrzlinovou bombu*, *zmrzlinu* či *sicilskou zmrzlinu*. Význam hry to zcela jistě neovlivní, můžeme konstatovat, že účetní Ianiello klidně mohl přinést i zmrzlinu, ovšem dnes bychom tento sladký ricottový dezert s kandovaným ovocem už

⁴⁹¹ Tamtéž, s. 32.

⁴⁹² Tamtéž, s. 6.

pravděpodobně ponechali v původním znění. Italskou *frittatu* přeložil jako *amoletu*, což můžeme považovat spíše za „zobecnění“ či „ochuzení“ slovníku, ovšem pravděpodobně s naprosto pochopitelným úmyslem usnadnit porozumění. Podobně můžeme chápat i překlad následující věty: „Secondo lui dovevo ammuffire in quello scavamento di pompeii che tiene al rettifilo.“⁴⁹³ Překlad zde zní: „Podle něho bych měl zplesnivět v těch kasematech, co má v Rettifilu.“⁴⁹⁴ Tj. Digrin se rozhodl překlad zobecnit a vynechat místní realie, tedy něco jako „pompejskou vykopávku“ a nahradit ji obecnějším slovem kasematy. Za dost nešťastné považuji rozhodnutí přeložit *l'uovo di Pasqua con la sorpresa* (velikonoční vejíčko s překvapením) jako pomlázku, jelikož se domnívám, že by zde kvůli substituci něčím tak typicky českým mohlo dojít k onomu rozporu, o němž mluví Levý.⁴⁹⁵

Co se jmen týče, Digrin se nedrží jednotné strategie. V českém textu se objevují původní tvary (ovšem s českou čárkou, nikoli s obráceným akcentem) jako Rusí, Virgí, Peppí, Catié, Attí, Giuliané. Když byly původní tvary příliš „nečitelné“, překladatel je nahradil, místo *donna Ro'* se v českém překladu objevuje prostě „Roso“, místo *Elenù Elen* a místo *Ame'* Amelie. V několika případech se uchýlil i k adaptaci, místo *Virgì* se občas ukáže Virginka, místo *Rucchetiella* či *Rocchetiella* se v překladu objevuje Rokoušek. Dále nesmíme zapomínat na to, že o adaptaci jde i v případě přechylování ženských příjmení, jako například v případě paní Priorové (přestože to si do velké míry žádá česká syntax). Za jinou formu adaptace (dle mého názoru vhodnou) můžeme považovat i to, že překladatel nenechal na rozdíl od originálu Antonia vlastní dceři vykat.

Nedostatků či nepochopení originálu je v textu opravdu pomálu. Vyčíst bychom Digrinovi mohli např. nepřilíš invenční překládání různých „nadávek“ či zvolání, jako např.

⁴⁹³ DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 406.

⁴⁹⁴ DE FILIPPO, E. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin, s. 13.

⁴⁹⁵ LEVÝ, J. *Umění překladu*, s. 95. „Obsah díla je závislý na cizím prostředí, jazyk díla je český. Čtenář si tento rozpor uvědomí teprve tehdy, dojde-li k jasnému konfliktu mezi prostředím děje a specificky českým výrazem.“

zde u Antonia: „Mannaggia la capa del ciuccio.“⁴⁹⁶ Toto velmi „barvitě“ zaklení, které samozřejmě nemůže být překládáno doslovně, je přeloženo prostým a holým „krucifix.“⁴⁹⁷ Za posun ve významu můžeme považovat překlad následujících promluv:

VIRGINIA Figlia mia, e tu mo te faie vení na cosa.

ROSA (disperata) E me venesse, ma venesse ambressa accusí fernisco ‘e suffrí.⁴⁹⁸

VIRGINIA Děvenko, jen abys něco nepřivolala!

ROSA (zoufale) Ani jsem to nemusela přivolávat, co já musím zkusit.⁴⁹⁹

V originálu nešlo o to, že by měla Rosa něco „přivolat“, ale že by se jí mohlo něco stát. V odpovědi pak Rosa odevzdaně dodává, ať se jí to stane co nejdřív, že by alespoň přestala trpět. Podobné kosmetické vady ovšem v žádném případě nenarušují skvělou kvalitu celku.

⁴⁹⁶ DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 462.

⁴⁹⁷ DE FILIPPO, E. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin, s. 75.

⁴⁹⁸ DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*, s. 399.

⁴⁹⁹ DE FILIPPO, E. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin, s. 5.

Eduardo De Filippo – *Vánoce u Cupiellů*, přeložil Zdeněk Digrin

V případě hry *Vánoce u Cupiellů* se nám podařilo zjistit, že Zdeněk Digrin pravděpodobně překládal verzi hry, která byla otištěná roku 1959 a 1971 nakladatelstvím Einaudi. Přestože jsme i v předchozích dvou případech pracovali s verzemi lehce odlišnými, zde jsou rozdíly mezi verzí z roku 1971 a tou uvedenou v *Cantata dei giorni pari* opravdu markantní. Zcela jiný je například incipit, změny jsou ovšem velmi citelné především na poli jazykovém. Neapolština je ve starší verzi dost neprostupná, „neuhlazená“ a objevují se v ní i archaismy (např. starší typ kondicionálu končícího na *-rrìa*). Italští čtenáři či diváci by této verzi textu, jež ještě neprošel pozdějšími (poitalšřovacími) úpravami, místy velmi pravděpodobně nerozuměli. Musíme mít tedy na paměti, že Zdeněk Digrin zde opravdu pracuje s jiným jazykem než s italštinou, do něhož ovšem italština samozřejmě proniká.

Z předešlého překladu Digrin zachoval dobře fungující strategii a rozhodl se téměř všechny postavy nechat promlouvat především obecnou češtinou. Tento převod velmi věrně odpovídá originálu, v němž se postavy vyjadřují hlavně neapolsky. Digrin dále češtinu postav velmi citlivě „odstupňoval“, například Concetta mluví „nejobhroublejší“ obecnou variantou, naopak například doktor mluví výhradně češtinou spisovnou (což opět odpovídá originálu, kde se doktor vyjadřuje výhradně italsky) a mezi těmito dvěma póly se nacházejí zbývající postavy. Obecná čeština je opět využívána ve velké šíři (Digrin nevyužívá snad jen protetické v), a proto v překladu můžeme narazit kromě těch nejtypičtějších morfologických rysů obecné češtiny i na expresivnější lexikální výrazivo typu *střelit boty, bylo to s tebou nahnutý, vyštrachal, natáhnul brka, vyfouknul, šlohnul, utejrá, utýct, dejte si majzla, zadrž, nemáme co do huby, z frcu* apod., který text do velké míry obohacují. Přestože jsme si samozřejmě vědomi toho, že se nepřekládají jednotlivá slova, ani menší celky, ale že překlad musí být nahlížen především jako celek, v češtině není zachycena ona situace, kdy se jazykové registry střídají

uvnitř jedné věty. Do promluv Eduardových postav často proniká (ne vždy ze zcela evidentních důvodů) italština. Jako příklad si můžeme uvést Concettino: „È rimasto impressionato perché na ventina di giorni fa, ietteme a vede“ ‘O Barbiere ‘e Siviglia al San Carlo.“⁵⁰⁰ Jak vidíme, první část věty je psaná naprosto standardní italštinou, ve vedlejší větě již narážíme na neapolský neurčitý člen *na* a v druhé polovině už se setkáváme s neapolským *ietteme* atd. Do neapolštiny je přeložený dokonce i název slavné opery *Lazebník sevillský*. Digrin tuto větu přeložil obecnou češtinou: „Před třema nedělema jsme byli v San Carlo na Lazebníkovi sevillským a na něho to asi udělalo velkej dojem,“ což funguje velmi dobře. Domníváme se však, že právě pro tyto účely (ne nutně v této větě, ale na libovolných místech v celém textu) by mohlo být užitečné ono zmiňované mísení jazykových registrů, o němž mluví Sgall a které Digrin několikrát použil v překladu minulém, zde ovšem nikoli. Věta (pokud bychom se rozhodli zanechat Digrinovu volbu slov) by mohla znít například následovně: „Před třemi nedělemi jsme byli v San Carlu na Lazebníkovi sevillským a na něho to asi udělalo velkej dojem.“ Tímto způsobem by byla věrněji zachycena ona jazyková diglosie, jež se u Eduarda projevuje právě i v rámci jedné věty.

Digrin opět zvolil strategii konformní, s dílčími adaptačními řešeními. Přestože je dílo *Natale a casa Cupiello* nanejvýš neapolské, dovolila bych si tvrdit, že zde činil kulturní převod menší potíže než ve hrách předchozích. Tradici stavění betlému, která je ve hře naprosto klíčová a prochází jí od začátku až do konce, čeští čtenáři znát mohou; sice pravděpodobně netuší, jaký významu má pro neapolský kontext, ale mohou si to snadno domyslet z textu či z inscenace. Luca navíc po manželce žádá nářadí, lepidlo, jde si kupovat figurky, tudíž překladatel není povinen vysvětlovat, o co se jedná. Při inscenaci je dále nasnadě, že betlém bude tvořit součást divadelních rekvizit. Podobně je z textu patrná i další tradice, při níž neapolské děti o Vánocích píšou rodičům dopisy a kladou je pod talíře. Co se jednotlivostí týče, Digrin zanechává

⁵⁰⁰ DE FILIPPO, E. *Natale in casa Cupiello*, s. 32.

následující: již zmiňovanou hazardní hru *lotto*, v textu *Banco Lotto*, kterou překládá slovem *lotýnka*, ale zároveň i velmi specifické názvosloví s ním spojené, jako jsou *ambo* (dvě uhodnutá čísla) či *terno* (tři uhodnutá čísla, v originále se vyskytovala zdobnělina v podobě *ternicciullo*). Dále typický neapolský vánoční pokrm *capitone* (přestože by určitě mnoho překladatelů lákalo jít čtenáři naproti a vyměnit ho za kapra), kterého překládá střídavě jako slovo *ouhoř* či *úhoř*. Mimo jiné se rozhodl zachovat italskou koledu *Tu scendi dalle stelle* a pouze přeložit její slova (a navíc je kreativně využít ve slovní hříčce, které se postavy dopouštějí), nikoli ji vyměnit za koledu českou. Pokrm *fagioli con la pasta* překládá s mírnou úpravou jako špagety s fazulkama. V již citované ukázce uvádí Zdeněk Digrin San Carlo, tentokrát ovšem bez vnitřní vysvětlivky. K adaptaci se zde uchyloval velmi zřídkavě. Největšího zásahu se dopustil asi v případě oblíbené italské snídaně *'a zuppa 'e latte*, které se úplně vyhnul a nahradil ji obecným slovem snídaně, přestože o ní byla řeč několikrát. Na místě by samozřejmě nebylo překládat pokrm doslovně jako mléčná polévka, text by ovšem pravděpodobně snesl něco jako mléko s chlebem/s kousky chleba. Digrin se dále vyhnul pokrmu *pasta al burro*, kterou přeložil jako makaróny. Opět bychom asi mohli volit vhodnější řešení, například prostě těstoviny s máslem / na másle.

Co se jmen týče, podobně jako v předchozím překladu některé tvary zachovával, včetně většiny zdobnělin jako *Ninuccia*, *Tommasino* jinak zvaný *Nennillo* (Digrin v textu zanechal obě varianty) či *Pasqualino*. Neapolské vokativy nechával jen v případě, že byly čitelné, jako třeba *Nenni*, *Vittò*, *Ninù* (ovšem bez přízvuků), nepřilíš jasné tvary upravoval: *Lucariè* překládal jako Luko, *don Lu'* převedl jako pane domácí, *Lucariello* jako Luca, *Cuncè* jako Concetto, *donna Carmè* jako dono Carmelo, *Ninù* jako Ninuccio, *Niculì* jako Nicolino, *Rafè* jako Raffè. V případě *Tummasina* a *Niculina* dal přednost italské formě před neapolskou a uváděl *Tommasino* a *Nicolino* a *Zi Pascali/Zi Pasqualino* převedl jako strejdo a strejček Pasqualino.

U analýzy následujícího překladu musíme mít na zřeteli, že se jedná o příležitostný tisk určený k inscenaci. Kromě toho, že tato skutečnost mohla ovlivnit některé překladatelské volby, je možné, že do textu výraznějším způsobem zasahoval i dramaturg.

Jako vždy začneme pohledem na jazykové roviny. Původní dílo je napsáno převážně neapolsky (neapolština je navíc zapisována poměrně netradičním způsobem), některé postavy ovšem mluví italsky – buď v určitých situacích, či po celou dobu. Překlad na tuto skutečnost naprosto rezignoval, čímž se v negativním smyslu přibližuje k většinovému anglosaskému přístupu k překladu.⁵⁰² Všechny postavy mluví spisovnou češtinou, která je navíc záměrně archaizována. V textu se objevují slova či výrazy jako *svoloč*, *holota*, *ale kdež* (jednou navíc místo prostého italského „no“), *aby tě husa koplá*, *skorem*, *ba*, *hnedle*, *bloud*, *věru*, *thé*, *luna* i různé archaické využití pádů, např. *matka mě učila základům klavíru* či *Ty ses učil hudbě?*. Tyto archaické tvary ovšem nemají hlubší opodstatnění, děj hry se sice opravdu odehrává v roce 1870, Ruccellov jazyk je ovšem aktuální. Český překlad může kvůli tomuto rozhodnutí rychle „zestárnout“. Závažnější je ovšem ona rezignace na (v tomto případě velmi důležitou) stratifikaci původního textu. Ruccello ji v textu totiž několikrát tematizuje a jelikož tento rozměr v českém textu chybí, čtenáři či diváci se mohou přestat orientovat. První případ se týká Clotildiny reakce na Gesualdu:

Gesualda Ed eccoci qua! Io lo sapevo! Ce lo aspettavamo da un momento all'altro
l'anatema divino! La scomunica papale!

⁵⁰¹ Anna Kareninová (*1954 v Praze), překladatelka z francouzštiny a italštiny, autorka rozhlasových pořadů.

⁵⁰² Srv. DE MARTINO CAPPUCCIO, A. Translating Neapolitan Dialect in theatre, s. 47–60.

Clotilde E non parlare italiano! Hai capito! Nun voglio senti 'o 'ttaliano dint' 'a 'sta casa...Io e isso c'avimme appiccate il 13 febbraio del 1861... Fra me e isso ce fuie nu duello a Gaeta... Padrini, Francesco II e il generale piemontese Cialdini... Contemporaneamente all'ammainarsi della gloriosa bannera 'e re Burbone s'ammainaie pure ll'italiano dint' 'o core mio... 'Na lengua straniera!... Barbara!... E senza sapore, senza storia!... 'Na lengua 'e mmerda!... 'Na lengua senza Ddio' Se proprio ce tiene a parlà n'ata lengua parla latino ca è 'na lengua santa'... Ma tu nunn' 'a può parlà!... Si 'a parle tu 'a parle tutt' 'o contrario! Pecché si' na strega!... Si' 'na janara'... Te mancano 'e pparole dint' 'o battesimo...⁵⁰³

V originále jde o to, že Gesualda promluví na Clotildu zničehonic italsky, což ji rozzuří. Překladatelka si s tím poradila následovně:

Gesualda Ták, a je to tady! Kdepak, já to věděla! Bude nám potěšením, až nás proklejou až z božího Říma! Sám papež sjednocené Itálie nás bude exkomunikovat!

Klotylda V tomhle domě se o sjednocené Itálii mluvit nebude! Bosorka!... Čarodějnice... prokletá už od kolíčky!⁵⁰⁴

Pokud už bychom se opravdu z nějakého důvodu rozhodli rezignovat na jazykovou bohatost originálu, jeví se zmínka o spojené Itálii (italština je vlastně symbolem spojení Itálie, které baronku tolik dráždí) jako dobré řešení. Ovšem zredukování jedné z nejcitovanějších

⁵⁰³ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 154. Gesualda: Už je to tady! Já to věděla! To jsme očekávali každou chvíli, tuhle božskou klatbu! Tuhle papežskou exkomunikaci! / Clotilde: „A nemluv italsky! Slyšelas mě! V tomhlenctom domě nechci italštinu ani slyšet... Poštěkaly jsme se spolu 13. února 1861... Mezi náma proběhla bitva u Gaety... Padrini, Francesco II. a piemontskej generál Cialdini... Spolu se slavnou vlajkou Bourbonskýho krále se svinula i italština v mém srdci... Je to cizáckej jazyk!... Barbarskej!... Nemastnej, neslanej a bez historie!.. Když už musíš mluvit nějak jinak, mluv latinsky, to je svatej jazyk!... Ale to ty nesvedeš!... Kdyby ses o to snažila, budeš mluvit pozpátku! Protože seš čarodějnice!... Čarodějka z Beneventa!... V křestním listu ti chyběj slova...“ Vlastní překlad.

⁵⁰⁴ RUCCELLO, Annibale. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová. Praha: Příležitostný tisk k Festivalu současné italské dramatiky, 2004.6

a nejemblematičtějších pasáží nejen *Ferdinanda*, ale celého Ruccellova díla, pouze na citované dva řádky považuji za prohřešek vůči originálu (ať už se ho dopustila překladatelka, dramaturg, či kdokoli jiný, kdo text upravoval). Co je ovšem ještě závažnější, toto řešení nebylo konzistentně dodrženo. A tak když diváci v druhém dějství zničehonic slyší větu:

Klotylda (...) Abychom napravily, co vaše výchova napáchala. Influssi della vostra educazione! (influssi dela vóstra edukacióne – nutno „zopakovat“ takto italsky)
Proboha, vždyť já z toho všeho mluvím italsky.⁵⁰⁵

kteřá v originále zní takto:

Clotilde Abbiamo dovuto subite raddrizzare i nefandi iinflussi della vostra „educazione“! Ovvedite! ‘a cosa è seria... Me so‘ misa a parlà ppure italiano a bello e bbuono...⁵⁰⁶

musí být nanejvýš zmatení. Když ponecháme stranou naprosto nelogické řešení vkládat do českého textu italskou větu, když z italštiny pochází celý překlad, všechny postavy do této doby promlouvaly spisovnou, lehce archaizovanou češtinou a v textu nebylo ani v nejmenším naznačeno, že by někdo promlouval neapolsky, či italsky (naznačen byl jen barončin politický postoj). Tuto nekonzistenci tedy opět považuji za velmi nešťastnou a podepisující se na srozumitelnosti, a tím pádem i na kvalitě překladu.

⁵⁰⁵ Tamtéž, s. 45.

⁵⁰⁶ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 220–221.

Kvalitu překladu nepříznivě ovlivňuje i další otázka, které jsme se doposud dotkli jen okrajově – zkracování. Jak již bylo naznačeno na začátku, nelze určit, zda se jednalo o rozhodnutí překladatelky, dramaturga či další osoby, zde je ovšem hodnocen výsledný překlad díla jakožto celek. Zkracování originálu je navíc uskutečňováno na více rovinách. Je potřeba upřesnit, že na rozdíl od předešlých překladů zde nebude vyvíjena snaha uvádět vyčerpávající výčet problematických pasáží, nýbrž pouze ukázek, jelikož se tento problém týká nespočtu úseků. V první řadě se jedná o prosté vynechávání řádků či částí promluv z nejasných důvodů. Jeden příklad za (opravdu mnoho) dalších, když se Clotilde s Gesualdou baví o tom, že Clotilde žárlí na dona Catella:

Clotilde (...) *Mò che staranno facenno? Addò stanno? E si ‘o sta vasanno?! Si ‘o sta vasanno! Mai io ‘o ‘ccido! ‘o ‘ccido!*

Gesualda (*gelida*) *Chesta putesse essere ‘na penzata!*

Clotilde (*terrorizzata*) *Tu si‘ na strega!... Overamente!... Me faie paura!*

Gesualda (*con la situazione ormai in pugno*) *Jammo... Senza vuommeche! Jammo ‘a via ‘e fora! Fa ambressa ca a mumente trasaranno ccè ddinto pe‘ te venì a salutà!*

Clotilde (*titubante*) *Gesuà!*

Gesualda *Spicciate!*⁵⁰⁷

Clotilde (...) *Co asi dělají? Kde jsou? Jestli ho někdy obejmě, zabiju ho! zabiju!*

Gesualda (*chladně*) *Možná to není od věci!*

⁵⁰⁷ Tamtéž, s. 206. Clotilde (...) *Co ted’ asi dělají? Kde jsou? Co když ho líbá?! Jestli von ho líbá! Já ho zabiju! Zabiju ho!* / Gesualda (*chladně*) *To není špatnej nápad!* Clotilde (*zdešeně*) *Ty seš čarodějnice!... Vážně... Naháníš mi hrůzu!* / Gesualda (*kteřá už má situaci pod kontrolou*) *Dělej... Bez keců! Honem odsud! Pohni kostrou, protože sem každou chvíli přijdou, aby tě pozdravili!*“ / Clotilde (*váhá*) *Gesuà! / Hejbnì sebou!*“ Vlastní překlad.

Po Gesualdině promluvě následuje scénická poznámky a výše uvedené řádky v překladu úplně chybí. Krom toho, že je překlad nepřesný (možná kvůli potřebám inscenace) a místo průběhového: „Co když ho (zrovna teď) líbá,“ v textu vidíme hypotetické: „Jestli ho někdy obejmě,“ v překladu úplně chybí ta část, kde je Clotilde zděšená Gesualdiným implicitním návrhem zabít kněze a nechává se přesvědčit, což považuji za velmi důležitý dramatický moment. V druhé řadě se (pravděpodobně) jedná o cenzuru. V textu je vynechána spousta míst, kde jsou použita sprostá slova, kde jsou zmínky o sexu či lehce pornografické pasáže. Uvedeme několik příkladů.

Když se Gesualda baví s donem Catellem o tom, proč už se sexuálně nestýkají, uprostřed její promluvy je vynechána podtržená pasáž.

Gesualda „(...) Ero onesta quanne t’haggio cunosciuta... Tu m’hê ‘mparate ‘e peggie cose... Tu m’hê fatte fa certi purcarie... Ca cierti vvote me mette scuorno sule add’‘e penza...
(...)“⁵⁰⁸

Gesualda „(...) Než jsme se poznali, byla jsem počestná žena. Tys mě svedl... Když na to někdy pomyslím, je mi hanba. (...)“⁵⁰⁹

Překlad posouvá význam. Gesualda se nestydí za to, že ji kněz svedl, nýbrž za praktiky, ke kterým ji přiměl. Tento motiv má samozřejmě svoje opodstatnění – Rucello chtěl ukázat míru zkaženosti církevního představitele, nešlo mu jen o to, že provozuje sex, ale že provozuje perverzní sex.

⁵⁰⁸ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 188. Gesualda, vynechaná pasáž: „Tys mě naučil ty nejhorší věci... Někdy jsi mě nutil k takovej prasárnám...“ Vlastní překlad.

⁵⁰⁹ RUCCELLO, A. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová, s. 30.

Zcenzurována je i velmi důležitá scéna, v níž Clotilde přiměje Ferdinanda zůstat s ní a nevzít na procházku Gesualdu. Její žárlivost zde vygraduje až do nezdravých projevů lásky hraničících s naprostou obsesí a šílenstvím.

Ferdinando (*chiudendo la porta*) Meritereste che vi lasciassi sola! Inscenare tutta questa commedia per non fare uscire Gesualda... (*Avvicinandosi*) Dovrei punirvi, ma mi divertite troppo.

Clotilde (*seria*) Qua' commedia Ferdinando mio! Qua' commedia! Appena site state 'ncoppe all'arco d' 'a porta, appena m'avite vutate 'e spalle, haggio sentuta accussì nu sudore friddo, nu dolore 'mpietto... È stato cchiù fforte 'e me' Tutt' 'e dduie 'nzieme! Nunn' 'o supporto ca tu jesce cu n'ata! Nun c' 'a faccio' So' stata overamente male! Fatte tuccà! Astrignere! Pezzecà! Voglio essere sicura ca si overo e ca nun si' nu suonno! Fatte mettere 'e mmane dint' 'e cazune. (*Toccandogli il membro nei calzoni*) Chisto oì! Chistu ccà!! Adda essere sulo d' 'o mio! Si saccio ca 'o daie a quacchedunata, t' 'o taglio! M' 'o mangio! N' 'o straccio e nm' 'o stipo! Sulo d' 'o mio adda essere! Sulo d' 'o mio! 'E niscun'ata!

Ferdinand (*zavírá dveře*) Zasloužila byste, abych vás tady nechal samotnou! Vymyslet si celou tuhle komedii, aby vaše sestřenice nemohla jít ven... (*jde k ní*) Měl bych vás za to potrestat, ale moc se mi líbíte.

Klotylda (*vážně*) Jakou komedii, ty můj malý Ferdinandíčku? Jakou komedii? Jakmile jsem vás uviděla ve dveřích, polil mě studený pot a začalo mě bolet na hrudi... bylo to silnější než já! Nemohla jsem to vydržet, vidět vás takhle spolu! Nechci, abys chodil ven s nějakou jinou! Chci se tě dotýkat! Cítit tě! Štípnout si do tebe! Ukaž, chci si tam sáhnout. (*Strčí ruce Ferdinandovi do kalhot a sahá mu na pohlaví*)

V českém zkráceném překladu tato vyhrocená žárlivá scéna vyznívá velmi obyčejně a běžně. Chybí v ní bezmála hororové a zvrácené Clotildiny výlevy, kdy Ferdinandovi (kdoví do jaké míry hyperbolicky) vyhrožuje, že pokud ji podvede, uřízne mu penis, sní ho atp. Navíc zde najdeme i posun ve významu: Ferdinando říká: „Dovrei punirvi, ma mi divertite troppo,“ tedy „měl bych vás potrestat, ale připadáte mi zábavná / bavíte mě“, nikoli „líbíte se mi.“ *Ferdinando* je dílo, jež zachycuje společnost na rozhraní dvou epoch, v níž dochází k úpadku morálky a k vnitřnímu rozkladu. Domnívám se, že všechny prostředky, jež k navození atmosféry této dekadence Rucello použil, jsou velmi funkční, a nevidím žádný důvod pro to je vynechávat. Navíc mám za to, že diváci ve třetím tisíciletí snesou jak sprostá slova, tak i např. i vynechanou zmínku o sexu při menstruaci,⁵¹⁰ která mimo jiné opět slouží k navození představě zkažené (ho představitele) církve, což je u Rucella velmi silný motiv, i v tomto překladu zcenzurovaný detailnější popis homosexuálního styku mezi donem Catellem a Amedeem.⁵¹¹ Pokud měli ovšem tvůrci pocit, že jsou tyto roviny díla z jakéhokoli důvodu nevhodné, domnívám se, že by bývalo lepší dílo vůbec neuvádět než ho cenzurovat, a tím pádem zásadně dezinterpretovat.

Zatřetí zde dochází k jakési syntéze promluv, takže pak český text připomíná spíše *reader's digest* než překlad:

Don Catello (dopo un'altra pausa) È asciuto 'o sole. Chist'anno nuvembre è cchiù pazzo 'e marzo.⁵¹²

Don Catello (po chvíli) Svítí slunce.⁵¹³

či

⁵¹⁰ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 189.

⁵¹¹ Tamtéž, s. 190.

⁵¹² Tamtéž, s. 187. „Don Catello: (*po odmlce*) Vyšlo slunce. Letos je listopad bláznivější než březen.“ Vlastní překlad.

⁵¹³ RUCCELLO, A. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová, s. 30.

Gesualda (risentita) Io penso ca sta dummeneca ca vui dicite tenarraggio nu male ‘e cape, ma nu male ‘e cape accussi fforte ca nun me putarraggio movere ‘a dint‘‘o lietto perlomeno pe‘ quinnece juorne.⁵¹⁴

Gesualda (dotčeně) Myslím, že tuto neděli mě bude bolet hlava.⁵¹⁵

či

Gesualda A‘ cascetta!... A‘ cascetta Clotì!

Clotilde A cascetta?! E che ne saie tu d‘‘a cascetta? Come ‘o sai tu?!⁵¹⁶

Gesualda Ta kazeta... Ta kazeta, Klotyldo.

Klotylda Kazeta... Jak to víš?⁵¹⁷

či

Clotilde E allora c’hagge fa‘! Nun pozze fa niente?... Pe tramente mò ‘o vaco a chiammà e n‘‘o caccio d‘‘a casa... Po‘ p‘‘o riesto se vede...⁵¹⁸

Klotylda Co mám tedy dělat? Vyhnat ho...⁵¹⁹

České překlady v těchto případech z nepochopitelných důvodů jaksi shrnují „hlavní“ sdělení promluvy, často ve velmi lapidární formě (např. ignorují repetice apod.), a dopouštějí se tím velmi závažného ochuzování literárních hodnot textu a rozbíjejí jeho původní dynamiku.

⁵¹⁴ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 187. „Gesualda: (*dotčeně*) Já myslím, že mě tu neděli, o který mluvíte, bude bolet hlava, a to takovým způsobem, že se nebudu moct hnout z postele aspoň patnáct dní.“ Vlastní překlad.

⁵¹⁵ RUCCELLO, A. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová, s. 29.

⁵¹⁶ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 204. „Gesualda: Skříňka!... Clotì, skříňka! / Clotilde: Skříňka?! A co ty vo ní víš? Jak o ní víš?“ Vlastní překlad.

⁵¹⁷ RUCCELLO, A. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová, s. 41.

⁵¹⁸ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 204.

⁵¹⁹ RUCCELLO, A. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová, s. 40. „Clotilde: A co mám jako dělat? Vždyť s tím nic nezmůžu... Zatím ho půjdu zavolat a vyhodím ho z domu... Pak se uvidí...“ Vlastní překlad.

Opět se jedná jen o ukázkou tohoto prohřešku, podobných míst je v textu spousta. Krom toho se v textu bohužel objevuje i velké množství nepřesností či posunů významů. Např. vícekrát použité slovní spojení „nu prevete ricchione“, tedy něco jako „kněz buzerant“, je zde přeloženo jako „kněz, který kazí mladé hochy“ a „kněz, který vzdychá po nedospělých dětech.“ Nehledě na to, že se v překladu neshoduje jazykový rejstřík, posouvá se, a to zásadním způsobem, i význam a z kněze homosexuála se zde stává kněz pedofil. Za zbytečné nepřesnosti považuji např. i překlad „mazzecave tabacco“, tedy žvýkala tabák, jako „s cigaretou u pusy“ (což ovšem mohlo být záměrně upraveno pro potřeby inscenace), *rosolia*, tedy italského likéru, jako vína nebo dokonce svařeného vína (které si na úpatí Vesuvu v roce 1870 představujeme opravdu jen velmi těžko), *nocilla*, ořechového likéru jako ořechového vína, *acqua e limone*, vodu s citronem, jako citronádu atd.

Překladatelka, stejně jako předešní překladatelé, zvolila převážně konformní strategii, ovšem opět s dílčími adaptačními řešeními. Jednalo se např. o případ, kdy byla v textu zmíněna *Pusillecheata*, kterou vhodně zobecnila na „neapolské příběhy“. Za dobré řešení bychom mohli považovat i nahrazení francouzštiny angličtinou v úseku, v němž Clotilde chválí Ferdinanda poté, co vysloví slovo *rendez-vous notturni*. Výraz *nightly appointments* mi sice není známý, k posuzování angličtiny mi ovšem chybí kompetence. K nevhodnému použití adaptace ovšem došlo ve chvíli, kdy Clotilde vytahuje z postele schované „dolciume“, tedy sladkost, cukrovinku. Překladatelka toto dost obecné slovo zkonkrétnila na „kus koláče“, kde bychom si opět mohli klást otázku, zda nedojde ze strany diváků k onomu uvědomění si rozporu, o němž mluví Levý. Kromě tohoto problému ale opět narážíme na nekonzistenci řešení. Po chvíli z textu vyjde najevo, že se jednalo o čokoládu. Když je ve scénických poznámkách o sladkosti řeč podruhé, místo aby bylo opraveno či upraveno první řešení, je ve větě šalamounsky vynecháno slovo odkazující k předchozí situaci, tedy *dalsí* čokoládičky.

*Mangiando in fretta e golosamente **altri** ciocciolattini estratti dal letto.*⁵²⁰

*Hltavě a ve spěchu spolyká pár kousků čokolády, které vytáhne zpod peřin.*⁵²¹

Co se jmen týče, typicky neapolské tvary zachovávány nejsou. Většinou se místo nich setkáme s neutrální formou, např. Gesualdo místo Gesualdi. Občas byla jména adaptována, v textu se např. místo ‘On Catellino objevuje don Catelíček či Ferdinandíčku místo Ferdinando mio.

S přihlédnutím ke všemu výše zmíněnému považuji tento překlad za velmi nevěrný, zkreslený, zjednodušující a nerespektující většinu kvalit originálu. Pokud už bylo z jakéhokoli důvodu potřeba text zkracovat (proti čemuž by jistě šlo mít výhrady kdykoli), zkrácení bylo provedeno velmi necitlivě a v textu nebyla zachována nebo byla špatně převedena spousta naprosto zásadních a nosných prvků.

⁵²⁰ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 158.

⁵²¹ RUCCELLO, A. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová, s. 9.

Annibale Ruccello – *Pět růží pro Jennifer*, přeložila Tereza Siegllová⁵²²

V tomto případě pracujeme pouze s rukopisem, který Tereza Siegllová pořídila jako přílohu ke své diplomové práci věnované právě Ruccellovi. V textu, který pravděpodobně nebyl zredigován, se proto z logiky věci ještě vyskytují pasáže, které by potřebovaly „doladit“ či menší nesrovnalosti, jako např. překlad Radio Cuore Libero, jež se v textu jednou objeví jako „rádio nezadaných srdcí“ a podruhé jako „rádio volné srdce“. Pro naše potřeby je ovšem v podobných případech daleko důležitější volba překladatelské strategie, tedy fakt, že se překladatelka název stanice rozhodla přeložit. Tento text je zajímavý také s ohledem na Siegllové pozdější překlady, v nichž uvidíme, jak svůj um a překladatelskou věrnost posunula na vyšší úroveň.

Siegllová překládala starší verzi hry (z roku 1980), tedy tu, v níž hlavní hrdinka ještě obývá „čtvrť transvestitů“, a nikoli čtvrť rezidenční. I v tomto díle se vyskytuje několik jazykových rovin, hlavní dvě jsou samozřejmě italština a neapolština. Italsky promlouvá především moderátor v rádiu nebo např. Anna. Ty Siegllová překládala spisovnou češtinou. Protagonistka Jennifer střídá neapolštinu a italštinu, ovšem Ruccello nám ve scénických poznámkách prozrazuje, že „*I když mluví italsky, intonuje pořád se zpěvnou neapolskou kadencí.*“⁵²³ Tato skutečnost by měla samozřejmě zajímat především dramaturgy a herce, ale na překladu vidíme, že se Siegllová rozhodla zanechat oba původní jazyky (a nepřeložila větu např. „I když mluví spisovně, intonuje pořád se zpěvnou pražskou kadencí,“) což považuji za dobré řešení. Jazykové rozvrstvení zde ještě nedodržovala s takovou pečlivostí, jako ve svých pozdějších překladech, a Jennifer tak často promlouvá obecnou češtinou i v momentech, kdy v původním textu promlouvala italsky (čímž samozřejmě netvrdíme, že by se italština měla

⁵²² Tereza Siegllová (*1979 v Praze), překladatelka z italštiny.

⁵²³ RUCCELLO, A. *Pět růží pro Jennifer*. Přeložila T. Siegllová, s. 1.

automaticky překládat spisovnou češtinou, ovšem v případech dvojjazyčných her podobného typu se to nabízí):

Jennifer Pronto... Chi è?... No... Avete sbagliato numero... No, nun so' Carmela... Carmela è il 45 56 29, questo è il 475864... E lo so, succede spesso... Ci sta un'interferenza... Ah, scusate... Per caso eravate voi che avete telefonato un due minuti fa... E poi avete riattaccato?... No?... Sicuro?... No, perché io aspettavo una telefonata importante...⁵²⁴

Jennifer Haló... Kdo je to?... Ne... Spletl ste si číslo... Ne, nejsem Carmela... Carmela má číslo 45 56 29, tohle je 475864... No já vím, stává se to často... samý omyly... A, promiňte... Nebyl ste to náhodou vy, kdo volal před dvěma minutama... A pak ste zavěsil? ... Ne? ... Určitě? ... Ne, protože sem očekávala důležitý hovor... a jelikož jsem si šla nakoupit.⁵²⁵

Ve výjimečných případech v textu vidíme obecnou češtinu i u Anny (přestože promlouvá italsky), např. v emočně vypjaté situaci, kdy postava zjistí, že někdo zabil její milovanou kočku:

Anna (...) Sentite! Perché non mi fate dormire da voi stasera... Non ci posso tornare in quella casa... Mi fra troppo impressione... Solo per questa notte.⁵²⁶

Anna (...) Poslyšte! Proč mě nenecháte dnes večer přespat u vás... Nemůžu se tam vrátit... Mám hroznej strach... Jen na tuhle noc...⁵²⁷

⁵²⁴ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 24.

⁵²⁵ RUCCELLO, A. *Pět růží pro Jennifer*. Přeložila T. Siegllová, s. 1.

⁵²⁶ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 44.

⁵²⁷ RUCCELLO, A. *Pět růží pro Jennifer*. Přeložila T. Siegllová, s. 16.

Tím podle mého názoru překladatelka prokazuje svůj jazykový cit, jelikož s jazykovými rovinami nepracuje mechanicky, a emoční vypětí postavy tak v českém překladu působí přirozeně. Neapolštinu Siegllová převádí obecnou češtinou, především v promluvách Jennifer se nevyhýbá ani tvarům jako „vim“, „vemte si“, „Jéžiš“, „nevotravujte“, „eště“, „ste“, naopak adjektiv končících na -ej je v textu pomálu. Mám ovšem za to, že určité úseky by bylo vhodné překládat obhroublejším jazykem (také s ohledem na to, že je obecná čeština je místy využívána i pro původní promluvy v italštině). Např. tato velmi expresivní věta:

Jennifer (...) Ma tu vire ‘a Maronna si a ‘na povera ddia adda tenè nu scassavallera ‘e chiste tutt‘‘e juorne rint‘‘e rrecchie... (...) ⁵²⁸

Vyznívá v českém překladu poněkud uhlazeně:

Jennifer (...) A to se podívejme, to mám, já ubohá, celý dny poslouchat takového otravu jako jsi ty... (...) ⁵²⁹

V českém textu je využito mísení dvou útvarů češtiny (spisovné a obecné), původní věta k tomu ovšem nijak nevybízí, navíc by si žádala barvitější jazykové prostředky.

Siegllová volí konformní strategii s dílčími adaptačními řešeními. V původním textu se objevuje spousta písní, které překladatelka ponechává v originálu – např. „Acqua di mare od Rominy Power“, někdy k nim ovšem do závorky připojí překlad – „Un’ombra – /Stín/

⁵²⁸ RUCCELLO, A. a LIBERO, L. (ed.). *Teatro*, s. 28. V originálu jsou použity daleko expresivnější výrazy, překládala bych proto např. takto: „Proboha to musí do chudáka ženský každej den hučet takovejhle vopruz?“ Vlastní překlad.

⁵²⁹ RUCCELLO, A. *Pět růží pro Jennifer*. Přeložila T. Siegllová, s. 4.

zpěvačky Miny.“ V tomto konkrétním případě připojuje i vnitřní vysvětlivku „zpěvačky“ (překladatelka si jistě vnímavě uvědomila, že Mina není na rozdíl od Rominy Power v českém kontextu tolik známá). Ponechává např. i „kanál L'appuntamento“ či neapolskou variantu jména Franchettiello či Rusinella (ovšem méně srozumitelnou formu „Rusiné“ už převádí adaptačně jako „Rosinelko“). Pokrm „pasta al burro“ vhodně doslovně přeloží jako „těstoviny na másle“. Podobnou strategii zaujala s již zmiňovaným „Radio Cuore Libero“. Naopak „crocché“ nahradí jiným (známějším) italským pokrmem „polpetta“. K adaptaci se překladatelka uchýlila v případě novin Famiglia Cristiana, který převedla jako Život víry, a časopisů Grazia, který nahradila Ženou a život, a Sorrisi e Canzoni, který substituovala časopisem Story. Adaptovala také číslo na tísňovou linku – z čísla „cientettrirece“ se stalo „stopadesátosm“. Distinktivním rysem tohoto překladu je také zanechávání náznaků, v textu se poměrně často objevovalo italské „Mamma mia“, kterým Sieglová nahrazovala např. neapolské „Maronna“. Domnívám se, že podobných náznaků by se měl používat jen poskrovnu, protože mohou velmi snadno nabýt parodického rázu či neblaze napomáhat zbytečným kulturním stereotypům. Navíc musíme brát v potaz, že texty jsou určené divadelnímu jevišti a čeští herci nemusí být vždy schopni podobná zvolání správně přečíst (jakkoli vypadají banálně), čímž se jejich potenciální parodický efekt může ještě zvýšit.⁵³⁰

⁵³⁰ Za tento poslední podnět děkuji Alici Flemrové.

Enzo Moscato – *Pièce noire (Kanária)*, přeložila Tereza Siegllová

Tato hra klade kvůli svojí (nejen) jazykové mnohovrstevnatosti, ale i mnoha odkazům na cizí realie na každého překladatele opravdu značné nároky. Mám za to, že by u tohoto díla bylo dokonce legitimní uvažovat nad tím, zda je „přeložitelné“, tedy zda ztrátovost předkladu nepřeváží umělecké a jiné hodnoty, které se českému čtenáři podaří „z druhé strany“ přenést. Nutno ovšem podotknout, že Tereza Siegllová udělala od překladu Ruccellovy hry velký pokrok a s převodem se vypořádala bravurně. Ve hře se opět vyskytuje neapolština a italština a jejich různé kombinace, kromě toho se zde ale objevují i další cizí jazyky (latina, angličtina, španělština, francouzština), a dokonce i další dialekt – benátština. Z námi zkoumaných překladů se v této hře Siegllové podařilo zachytit přechod všech jazykových rovin nejméně. V první řadě dodržovala distinkci – italština x neapolština, kterou do češtiny převáděla pomocí spisovné x obecné češtiny. V obecné češtině se nezdáhala využít všech už výše popisovaných charakteristických prvků, a to včetně protetického v. Distinkce obou jazykových rovin ovšem v originálu není černobílá. Některé postavy, např. La Signora, se snaží mluvit italsky, ale občas jim uklouzne nějaká věta v neapolštině (v díle je to i hojně tematizováno). Siegllová posunula věrnost překladu podobného typu děl o úroveň výš tím, že se snažila zachovávat přechody jazykových útvarů i uprostřed promluv či dokonce vět:

Gigginno (...) Eh, no: s'adda fà ampreso, s'hanna vuttà 'e mane: fuori, in attesa, ci sono migliaia, milioni, forse miliardi di persone che si vogliono cimentare, che vonno dimostrà, pure lloro, quello che valgono, chello ca sanno fà. (...) ⁵³¹

⁵³¹ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 67.

Gigginò (...) To ne, musíš si pospíšíť, musíš zabojovať. Venku čekají tisíce, milióny a možná miliardy lidí, co si to chtějí zkusit, co taky chtějí vokázat, zač stojej, co uměj. (...)⁵³²

Na ukázce jasně vidíme, že první část podtržené věty, která je pronesena v bezpříznakové italštině, je do češtiny převedena spisovně; počínaje vedlejší větou, která začíná neapolským „che vonno dimustrà“, už překladatelka zřetelně přechází do jiného jazykového rejstříku a odlišuje posun v jazykové rovině, jež se vyskytuje v originále. Podobný příklad můžeme vidět zde:

Shanghai Lil Sì, la forma, la forma! E so' vint'anne che ce cantate 'sta canzone! E noi, su questo, abbiamo sempre seguito i vostri dettami... seguito, come se dice? ... seguito perfino... pessi... pessiquamente.⁵³³

Šanghaj Lil Jo, forma, forma! Tuhle písničku už vomílate dvacet let! A co se tohohle týče, my jsme se vždycky řídili vašimi pokyny... a to, jak se to říká? A to dokonce asbo... asbolutně!⁵³⁴

Zde vidíme opačný příklad, kdy počáteční promluva v neapolštině postupně přechází do italštiny, což Siegllová analogicky zachycuje v českém překladu.

Jak už bylo řečeno, ve hře je otázka jazyka dokonce tematizována. Siegllová se rozhodla neuvádět v českém překladu horizontální rozdíl obou jazyků, ale vertikální:

⁵³² MOSCATO, Enzo. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová, s. 9.

⁵³³ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 68.

⁵³⁴ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová, s. 10.

Honk kong suzy (seccato) E parla napulitano! In questi casi, con lei, è ssempe meglio a se fà capì più chiaro possibile.⁵³⁵

Honk kong suzy (otráveně.) Hele mluv, jak ti zobák narost! S ní je v těchhle případech nejlepší se vymáčkout co nejjasnějším způsobem.⁵³⁶

Jinými slovy, rozhodla se nerozlišovat neapolštinu a italštinu, ale spisovnou a nespisovnou mluvu. Tuto volbu koherentně dodržuje v celém překladu, například i v emblematickém (již citovaném) místě hry, kdy Signora vysvětluje svým „andělíčkům“ pravidla svého domova.⁵³⁷ Elegantně si poradila i s úsekem, kdy mezi postavami – Desideriem, který mluví výhradně italsky, a Sisinou, která mluví pouze dost obhroublou neapolštinou – dojde k nedorozumění. Podobné případy jsou vždy problematické, jelikož rozdíl mezi obecnou a spisovnou češtinou není natolik markantní, aby mohlo běžně docházet k nepochopení jedné ze stran.

Sisina (categorica) Voi li dovete mettere alla prota! Subito! Barbaramente! E mettete alla porta pure i vostri fratelli! Sono loro i caporioni, le faccete svergognate! Ma non pensano a quello che dice la gente vedendoli salire le scale con chilli duje mariuole?

⁵³⁵ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 68.

⁵³⁶ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová, s. 10.

⁵³⁷ „Primo: ‚Studiare‘, per diventare degli artisti, delle persone civili. Secondo: ‚Parlare solo l'italiano‘, in questa casa, per ‚essere‘ delle persone civili. Terzo: ‚Esibirsi‘, ad educazione compiuta, solo nei locali che avrei detto io, che vi avrei consigliato io.“ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 70. „Zaprvé ‚studovat‘, abyste se stali umělci, kulturními lidmi. Zadruhé v tomhle domě ‚mluvit pouze spisovně, abyste ‚byli‘ kulturními lidmi. A zatřetí s ukončeným vzděláním ‚vystupovat‘ jenom v lokálech, které já sama určím, které vám sama doporučím.“ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová, s. 14.

- Desiderio Come?
- Sisina (aiutandosi con le mani) Mariuole! Ladri! (...) ⁵³⁸
- Sisina (kategoricky) Musíte je vyrazit! Hned! Nevybírávě! A vyražte i svoje bráchy!
To voni to šéfujou, ty nestydatý drzouni! To je ani nenapadne, co budou říkat
lidi, když je uviděj jít po schodech s takovejma dvěma čórkama?
- Desiderio Jakže?
- Sisina (pomáhá si rukama.) Čórkama! Zlodějema! (...) ⁵³⁹

Řešení převést neapolské slovo *mariuolo* do češtiny výrazem *čórka*, u něhož si lze velmi dobře představit, že mu nějaký mluvčí (např. takový, pro něhož obecná čeština není mateřským jazykem) může nerozumět, považují za velmi nápadité a funkční.

Když se ve hře objevilo již zmiňované benátské nářečí, kterým promlouvala postava jménem Lo Smilzo, Párátko, Siegllová ho nenahradila jiným místním nářečím (zde by to nejspíš bylo snesitelné), nýbrž germanismy a místy i němčinou.

- Lo Smilzo (...) ‘Ndiamo, ‘ndiamo, camarera, fai la bonita: Che xè avemo tanta fretta,
tanta! ⁵⁴⁰
- Párátko (...) Pochyb, schnell, komorná, bud’ gut! Vždyť my máme hroznej kvalt, vážně
strašněj fofr. ⁵⁴¹

⁵³⁸ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 101,

⁵³⁹ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová, s. 63.

⁵⁴⁰ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 102.

⁵⁴¹ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová, s. 64.

Sieglová zde velmi vhodně zvolila kombinaci germanismů a náznaků v podobně všeobecně známého německého lexika, navíc promluvu obohatila i fonetickým přepisem slova *pohyb* v podobě, v jaké by ho vyslovil Němec nedokonale ovládající češtinu. V momentě, kdy Párátko do svého slovníku zařadil i španělštinu, se už ovšem Sieglová rozhodla věci nekomplikovat a ponechala mu jeho poněmčenou mluvu:

Lo Smilzo (a *Desiderio*) Y ahora, Desiderio? Vamos o non vamos? Tiengo pressa.

Desiderio (lo *guarda senza rispondere*)

Lo Smilzo (a *Honk Kong Suzy*) Ma che tiene, mièdo? Xè vergine, magàr?⁵⁴²

Párátko (K *Přánímu*.) Also, Přání? Startujeme, nebo ne? Mám eine grosse kvalt.

(*Přání se na něj dívá a neodpovídá*)

Párátko (K *Honk Kong Suzy*) Co je mu, wie ghets, má luft? Je snad panna?⁵⁴³

Asi by se dalo namítnout, že by španělštinu mohla nahradit například slovenština, ale je pravda, že se jedná pouze o několik málo promluv a čtenář by z další změny jazyka mohl být zmatený. V úsecích, kdy mají cizí jazyk funkci spíše exotizační (např. v Desideriově blouznění), je Sieglová nechává v původní podobě (jde o zmiňovanou latinu, angličtinu, španělštinu a francouzštinu).

Sieglová podobně jako ostatní překladatelé volí kombinaci konformní a adaptační překladatelské strategie. V textu zanechává například jména hereček, jako je Eva Ionesco, Marisa Barenson apod. Dále ponechává místní názvy, jako např. Španělské čtvrti, které ovšem

⁵⁴² MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 104.

⁵⁴³ MOSCATO, E. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Sieglová, s. 67.

doslovně přeložila (v originále Quartieri Spagnoli) a v jednom případě dokonce uvádí název místa v neapolštině, konkrétně Pusilleco (Posilipo), což nepovažuji za úplně nejšťastnější i z toho důvodu, že když je Posilipo zmíněno podruhé, je uváděno standardně, v italské podobě. *Femminiella* překladatelka v jednom případě zanechala v počestěném tvaru feminello, v dalším případě ho přeložila jako transvestit. K reáliím, které nejsou zcela zřejmé (právě např. Španělské čtvrti, feminello či Pusilleco), přidává (pro divadelní text) velmi nestandardně číselné indexy, jež odkazují k vysvětlujícím „poznámkám překladatelky“ na konci textu. Přestože jsou podobná řešení (jako poznámky pod čarou) většinou démonizovány, osobně to nepovažuji za špatnou volbu. Ponechané reálie nepůsobí v textu rušivě a zájemci se mohou na konci knihy „dovzdělat“, potenciálním režisérům zase poskytnou pomocnou ruku při inscenaci hry.

Některé reálie překladatelka zobecnila: např. Casorii, obec v neapolské aglomeraci, převedla do češtiny prostě jako Neapol, *janaru* zase jako vědmu; domnívám se ovšem, že by bylo přesnější přeložit ji jako čarodějnici, zaprvé proto, že *janare* jsou jinak známé jako *streghe di Benevento*, tedy čarodějnice, a za druhé proto, že vědmy spíše předpovídají budoucnost a neplatí, že „umí jenom dělat kouzla a rušit,“ jak stojí v překladu. Jiné reálie či problematické pasáže se rozhodla adaptovat. Domnívám se, že ve dvou případech adaptace nebyla úplně vhodná. Zaprvé se jedná o převod *nu pazzo 'e coppa Capodichino* českým jako by utekl z Bohnic. Samozřejmě rozumím tomu, že chtěla překladatelka substituovat jeden známý blázelec jiným, mám ovšem za to, že může být pro čtenáře i diváky trochu rušivé, když se najednou z Neapole přenesou do pražských kulis. Druhou, dle mého názoru nepříliš vhodnou adaptaci podobného ražení, můžeme vidět zde:

Desiderio (*sdrammattizzando*). Vedranno qualcuno: amici, amiche, colleghi. O forse andranno al cinema, al circo... non lo so.

- La Signora (*sarcastica*) E quelli là dovrebbero andare, al circo, con quella roba addosso!
Al circo equestre!⁵⁴⁴
- Přání (*uklidňuje situaci.*) Asi chodí někam na návštěvu, za kamarády, kamarádkami,
kolegy. Nebo třeba chodí do kina, do cirkusu... nevím.
- Madam (*Sarkasticky.*) S tím, co mají ti dva na sobě, by vážně měli jít do cirkusu! Třeba
k Berouskovi!

V originále se překladatelka musela potýkat s těžko převeditelným dvojsmyslem – zaprvé je ve hře cirkus jako takový (kvůli příliš výraznému oblečení), za druhé v další promluvě vidíme sousloví *circo equestre*, kterým Italové vyjadřují jakousi skupinku směšných lidí. I kdybychom ovšem rezignovali na převedení všech významů, mám za to, že cirkus Berousek, může být opět lehce rušivý, a navíc ani nevyjadřuje původní význam, který by byl asi bližší českému „Kocourkovu“. K adaptaci se Siegllová uchýlila i v případě typicky neapolských sladkostí *babà*, jež převedla jako koblihy. Pokud už bychom se rozhodli *babà* adaptovat českým ekvivalentem, asi by bylo vhodnější substituovat je např. punčovým řezem, tzv. punčákem, jelikož je také namočený v alkoholu.

V případě jmen si překladatelka opět pomohla kombinací konformní a adaptační metody, mimo jiné z toho důvodu, že se ve hře vyskytují mluvící jména. Ta všechna přeložila: Desiderio – Přání, Lo Smilzo – Párátko, Il Cigno – Labuť, Bramosia – Touha, Cupidigia – Žízeň apod. V případě Shanghai Lil jen počestila první část jména a převedla ji jako Šanghaj Lil. Ostatní jména ponechala, včetně „neapolských vokativů“ jako Giggì – Giggí, Ballerì – balerí, Sisi – Sisi, ‘onna Marì – Dono Marí apod.

⁵⁴⁴ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 87.

Dílčí výhrady v textu jakožto v celku hrají nanejvýš podružnou roli a nijak nesnižují kvalitu tohoto velmi zdařilého a věrného překladu.

Enzo Moscato – *Přímořský bordel s městem*, přeložila Tereza Siegllová

Podobně jako v předchozím analyzovaném díle Siegllová i zde velmi věrně dodržuje jazykové „odstínování“ originálu. Nacházejí se zde postavy, které promlouvají výhradně italsky (např. Novinářka), postavy, které rejstříky střídají, jako např. Titina, která s novinářkou mluví bezvadnou italštinou, ale později ve hře rozmlouvá neapolsky, i postavy, které mluví téměř výhradně neapolsky. Přestože je dle mého názoru náhrada dvojice italština x neapolština dvojicí spisovná čeština x obecná čeština nanejvýš vhodná, na problém narazíme v případě, že jedna postava nerozumí jazyku druhé (což bylo krátce zmíněno už při analýze předchozího textu), jelikož mezi oběma útvary češtiny není zdaleka tak velký rozdíl, jako mezi standardní italštinou a neapolštinou. Jak ale ukazuje Siegllová, s trochou kreativity si překladatel může poradit i s tímto problémem.

V hře se vyskytovaly jak situace, kdy italský mluvčí nerozuměl neapolským slovům, tak situace, kdy měl neapolský mluvčí problém s italštinou. Zároveň se ale překladatelka musela vypořádat i s mnoha přechody z jednoho jazykového útvaru do druhého. Nejdříve se podíváme na tu, v níž Cleò promlouvá s Novinářkou. Cleò se s ní snaží mluvit italsky, ale občas se neubrání nějakému neapolskému slovu, které se pro druhou ženu stane nesrozumitelným:

Cleò (...) (*scoprendosi improvvisamente gli avambracci*) Guardate, guardate queste braccia! Le vedete? Prima erano piene di „chiaie vermicose“, piene di „pustole“, „abbremmecàte“, di pellicelle, vescicole acquose che non si „stagnavano“! Sissignore! Non si „stagnavano“ mai, né di giorno né di notte, mai, manco se ci mettevo sopra la pomata del farmacista! E...

La giornalista *(che per tutto il tempo ha preso appunti velocemente, la interrompe di botto)*
„Abbremecàte“? „Stagnavano“?

(muove interrogativamente la testa come a chiedere spiegazione del significato delle due parole)

Cleò *(tempestiva, comicamente didattica)* Eh, sì, bella mia, abbremmecàte, stagnavano, qua, viene a dire...⁵⁴⁵

Kleo *(...)* *(najednou si odhalí předloktí.)* Podívejte, jen se podívejte na tyhle ruce! Vidíte je? Předtím byly plný rozežranejch boláků, plný puchýřů, úplně nalábovaný odchlíplejma kůžičkama, vodnatejma puchýřkama, co ne a ne vodlifrovat! Přesně tak, vážená! Ne a ne vodlifrovat, ani ve dne, ani v noci, prostě nikdy, ani když jsem na to dala mastičku vod lékárníka! A...

Novinářka: *(Celou dobu si rychle dělala poznámky, ale najednou ji přeruší.)* Nalábovaný? Vodlifrovat? *(Tázavě zvedne hlavu, jako by prosila o vysvětlení významu těchto slov.)*

Kleo *(Bleskově a směšně poučuje.)* No to víte, drahoušku, nalábovaný, vodlifrovat, to znamená, že...⁵⁴⁶

Sieglová zachovává dynamiku originálu – Cleò začne mluvit spisovnou češtinou, ale ta jí záhy přestane stačit, a proto se uchýlí k češtině obecné. Kromě toho se překladatelce podařilo najít náhradou za „problematická“ neapolská slova takové protějšky, u kterých si velmi dobře dokážeme představit, že by jim člověk, který se s obecnou češtinou běžně nesetkává, nemusel rozumět. Překladatelsky velmi složitý úsek je ve výsledku dokonale funkční a zachovává smysl originálu. Nedorozumění ve hře vyřeší třetí osoba, která ve scéně funguje jako tlumočnick:

⁵⁴⁵ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 210.

⁵⁴⁶ MOSCATO, E. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Sieglová, s. 12.

Titina Spiego io. Cleò vuole dire che quel male cosiddetto „moderno“ che l’aveva colpita, quel disturbo innominabile che poi Assunta le avrebbe miracolosamente fatto sparire, le aveva abbremmecato, cioè riempito, le braccia e altre parte del corpo, di tante piccole efrite sanguinolente, le quali, per l’appunto, non si stagnavano mai, cioè cicatrizzavano mai, neppure con la terapia datale dal dermatologo. Ecco...⁵⁴⁷

Titina Já to vysvětlím. Kleo chce říct, že ten takzvaný „moderní mor“, který ji postihl, to nevyslovitelné onemocnění, které Assunta zázračně vyléčila, jí nalábovalo, to znamená pokrylo, celé ruce a další části těla mnoha malými krvavými rankami, které ne a ne odlifrovat, to znamená že se stále nehojily, ani po léčbě, kterou jí předepsal dermatolog. Tak je to...⁵⁴⁸

I v okamžiku, kdy je třetí osoba nucena tlumočit mezi oběma jazykovými útvary, je scéna uvěřitelná, přestože v českém prostředí dochází k nedorozumění mezi mluvčími jen výjimečně. Řešení funguje proto, že překladatelka chytře zvolila velmi expresivní a nepřiliš známá slova.

Na jiném místě, kde už nešlo ani tak o porozumění, jako spíše o jasnou distinkci mezi oběma jazykovými rejstříky, ovšem Siegllová zvolila ještě jiné, stejně tak vhodné a inspirativní řešení:

Titina *(strizzando gli occhi, fissandola con un'enigmatica espressione, tra il risolino forzato e la durezza)* Tu sei sempre stata una straniera. Ora lo capisco bene. Un'estranea a tutto. A sta casa, stu vicolo, stu rione, sta città. Na furastiera, come diresti tu, distaccata da ogni cosa.⁵⁴⁹

Titina *(Zamrká očima a zadívá se na ni záhadným výrazem napůl cesty mezi tvrdostí a nuceným úsměvem.)* Ty jsi vždycky byla cizinka. Teď tomu teprve rozumím.

⁵⁴⁷ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 210.

⁵⁴⁸ MOSCATO, E. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Siegllová, s. 12.

⁵⁴⁹ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 225.

Ty jsi vždycky stála mimo. Mimo tenhle dům, tuhle ulici, tuhle čtvrť, tohle město. Prostě auslendr, jak bys řekla ty, který se drží stranou všeho.⁵⁵⁰

V momentě, kdy potřebovala jasně odlišit obě roviny jazyka, si vypomohla germanismem, kterých je v obecné češtině spousta. Myslím, že je toto řešení nanejvýš vhodné a věrně zachycuje situaci popisovanou v originále, přestože toto řešení samozřejmě nebude možné využít vždy. Za povšimnutí stojí i pečlivost, s jakou překladatelka převádí každý posun v jazykovém rejstříku do češtiny:

Cleò *(precipitandosi verso il solito comò a prendere il materiale richiesto, tono di scusa)* Gli ele avrei cambiate „aròppe“ donna Titì! Già ci avevo pensato! Quando „se fosse scetata“! Ma adesso provvediamo subito! Provvediamo subito!⁵⁵¹

Kleo *(vrhne se jako obvykle k prádelníku, aby odtamtud vzala potřebné věci. Omluvným tónem dodá.)* Bejvala bych jí je potom převázala, dono Titì! Už jsem na to myslela! Až by proloupla voko! Ale teď se o to postaráme hned! Hned se o to postaráme!⁵⁵²

Když se ale vrátíme k prvnímu příkladu, ve hře se ale objevila i opačná situace, situace, kdy má neapolský mluvčí problém se slovy italskými.

Assunta *(divenendo di colpo malinconica, astratta, pronunciando le parole, soprattutto quelle in italiano, con difficoltà, quasi con paura)* Mò aggio

⁵⁵⁰ MOSCATO, E. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Siegllová, s. 36.

⁵⁵¹ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 220.

⁵⁵² MOSCATO, E. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Siegllová, s. 28.

capito! Ora ho capito „veramente“, Tití! Devo stu-pir-lo! E dicce bbuono! Che altro potrei fare se non... stu-pir-lo! (...) ⁵⁵³

Assunta (najednou posmutní, stane se odtážitou. Slova, především ta spisovná, vyslovuje s obtížemi, skoro jako by měla strach.) Teď mi to došlo! Teď jsem to teprve opravdu pochopila, Tití! Musím ho o-hro-mit! Správně to říkáš! Co jinýho bych mohla dělat než ho... o-hro-mit! (...) ⁵⁵⁴

Assunta musí téměř slabikovat italská slova, která evidentně nepatří do její aktivní slovní zásoby. Tady převod funguje již o trochu méně, právě z těch důvodů, které byly uvedeny výše – rozdíl mezi spisovnou a obecnou češtinou zdaleka není tak markantní jako rozdíl mezi italštinou a neapolštinou. Přesto se nedomnívám, že by v českém překladu šlo o něco rušivého, diváci se jistě dovtípí, co tím chtěl autor říct.

Podobně jako v minulé hře Siegllová ponechávala většinu reálií, jako např. píseň „*Munasterio* od Di Giacomu“ (přestože by v překladu k příjmení možná bylo vhodné připsat křestní jméno) či Španělské čtvrti, kde se opět jedná o překlad názvu Quartieri Spagnoli. I v tomto překladu se na konci výtisku objevují poznámky překladatelky, tentokrát už ovšem v textu nenarazíme na číselné indexy, které mohly přeci jen být vyhodnoceny jako rušivé. Stejně jako v předchozím překladu překladatelka ponechala neapolské tvary jmen: dona Tití, Assuntina, či dokonce Assuntullella (přestože se v českém překladu objevuje i adaptovaný tvar Assuntinka), ale i tvary jmen obecných, jako Madamina, přeloženo jako Madamička, či balerí, přeloženo jako balerínko. Neapolci milovaného svatého Gennara naopak Siegllová převedla

⁵⁵³ MOSCATO, E. *L'angelico bestiario*, s. 221.

⁵⁵⁴ MOSCATO, E. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Siegllová, s. 29–30.

jako svatého Januária a Cleò jako Kleo, pravděpodobně kvůli pro češtinu nezvyklému grafickému přízvuku.

6. Závěr

V úvodu jsem si vymezila hned několik cílů. V první řadě jsem si předsevzala, že popíši umělecký vývoj tří neapolských dramatiků, jmenovitě: Eduarda De Filippa, Annibaleho Ruccella a Enza Moscata. Dílo a poetiku (případně její proměny) všech tří autorů jsem představila především na společenskohistorickém pozadí, zmiňovala jsem ovšem i důležité události v jejich osobním životě, především pak ty, které nějakým způsobem ovlivnily jejich tvorbu. Na základě studia primárních a sekundárních pramenů jsem nejdříve popsala různé fáze Eduardovy poetiky: zprvu tvořil především fraškovitá díla, jež byla ještě silně ovlivněna poetikou jeho otce Eduarda Scarpetty, postupem času ale Eduardovy hry získávaly nový rozměr díky tzv. hořkému smíchu, který ve čtenářích a divácích začaly vyvolávat. V textu jsem se zabývala i věčnou otázkou, jestli a případně nakolik mělo na tento posun vliv setkání s Luigim Pirandellem a došla jsem k názoru, že Pirandellovo dílo Eduarda ovlivnilo, ale nikoli do té míry, jak se myslelo dříve. Následně jsem se zabývala Eduardovou poválečnou tvorbou, která byla ovlivněna především přímou konfrontací s následky války a později také měnicími se hodnotami tehdejší společnosti.

Toutéž metodou jsem popsala i umělecký vývoj Annibaleho Ruccella a Enza Moscata. Zjistila jsem, že se do Ruccellových děl velmi často promítá jeho ambivalentní vztah k víře, především pak v podobě postav morálně problematických duchovních. V jeho dílech často narážíme i na odkazy starých neapolských literárních děl či na neapolskou orální tradici, což bezpochyby pramení z Ruccellova hlubokého zájmu o neapolský folklór. Velkou roli v jeho dílech sehrává také hudba – kromě toho, že Ruccello ke svým hrám připojoval seznamy písní, jež měly být při představení zahrány, se s různými odkazy na zpěvačky i na konkrétní písně často setkáváme přímo v textu – k níž se Ruccello přiblížil i díky setkání s muzikologem Robertem De Simonem. V případě Enza Moscata jsem poukázala na dvě poměrně odlišné etapy

jeho tvorby, přestože rozdělení neplatí stoprocentně: raná díla jsou narativnější a často představují témata, jimiž se zabýval i Rucello (*femminielli*, mediální mluva neblaze působící na neapolštinu), pozdější díla jsou o poznání lyričtější a v lecčems se přibližují k poezii. Poukázala jsem i na dva hlavní inspirační zdroje Moscatovy tvorby, která je na jedné straně ovlivněná studiem filozofie a psychoanalýzy a na druhé straně reflektuje pouliční život v poválečné Neapoli. Moscatovy texty jsou také charakteristické svou plurilingvičností, kromě italštiny a neapolštiny se v nich objevují i další evropské jazyky, jako např. francouzština, angličtina či španělština, jiné dialekty, jako například benátština, či mrtvé jazyky, jako např. latina či starořečtina. Poetiku Annibaleho Rucella a Enza Moscata jsem ovšem rámcově také uměleckým směrem zvaným Nová neapolská dramatika. V první řadě jsem uvedla, kdy tento proud vznikl, kdo ho tvořil a v jakém smyslu navazoval na umělecký odkaz Eduarda De Filippa. Abych mohla co nejpřesněji zodpovědět poslední otázku, věnovala jsem prostor i individuálnímu vztahu obou mladších dramatiků k Eduardovi a jeho tvorbě. Skrze analýzu primárních i sekundárních pramenů jsem zjistila, že nová generace dramatiků nezaujala ani jednu extrémní pozici, tedy na Eduardův odkaz ani přímo nenavazovala, ani ho apriori nezavrhovala. V jejich případě nešlo o prosté následování či pokračování v tradici, ale o jakési znovuobjevování jeho díla. Dále se ukázalo, že je k autorům Nové neapolské dramatiky nutno přistupovat především individuálně, jelikož jejich umělecké postoje (jakkoli v mnoha bodech vzájemně blízké), se v lecčems liší. S Eduardem se oba dramatikové shodovali především ve snaze o zobrazování reality, Rucello ve velké míře, Moscato v o poznání menší, jelikož toto tvrzení platí pouze pro jeho ranou tvorbu. Rucello i Moscato ve svých hrách dále, podobně jako Eduardo, poukazovali na ztrátu neapolských tradic, zaměřovali se však primárně na tradice kulturní, zatímco Eduardo se soustřeďoval spíše na hodnoty morální. Rucello s Moscatem si na rozdíl od Eduarda, který své hry psal převážně z úhlu pohledu měšťanstva, zvolili „pohled zespoda“ a čtenářům a divákům přibližovali perspektivu postav náležejících do nejnižších společenských vrstev. Autoři z Nové neapolské dramatiky se od Eduarda odlišovali i

jazykovými prostředky. Přestože ve svých hrách všichni tři využívali neapolštinu a italštinu, které se různě prolínaly, podoba i funkce jazyků se lišily. Eduardo usiloval především o co nejvěrnější zachycení tehdejší jazykové reality. S oběma jazyky pracoval velmi plasticky, někdy v textu fungovaly jako sociolekty a jejich pomocí bylo odlišeno společenské postavení postav, někdy se v ústech postav plynule prolínaly, například s ohledem na to, s kým protagonisté promlouvali či v jakém byli emočním rozpoložení. Oproti tomu Ruccello a Moscato (jak už bylo řečeno, u něj se to týká zejména rané fáze tvorby) často poukazovali především na postupné ochuzování neapolštiny vlivem mediální mluvy. Oba mladší autoři také často různými odkazy a narážkami připomínali slavnou neapolskou literární minulost. Ve své pozdější tvorbě Moscato neapolštinu využíval také pro její zpěvnost.

Následně se práce zabývala otázkami teorie překladu. S tou souvisely dva v úvodu vymezené cíle. Na tomto poli jsem si zaprvé vytyčila zamyslet se nad překladatelskými strategiemi, jejichž pomocí by se zkoumaná díla dala co nejvěrněji převést do češtiny, v druhém sledu jsem si k těmto účelům předsevzala konkrétněji určit co nejvhodnější jazykové prostředky. Nejprve jsem v textu vymezila základní překladatelská dilemata a představila jsem dvě základní překladatelské strategie, tzv. překlad konformní a adaptační. Následně jsem přiblížila specifika analyzovaných dramát – uvádím, že se jedná o texty dramatické, že se v nich objevuje více jazykových útvarů, že jsou velmi lokálně vázané apod. – a s nimi související překladatelské problémy. V práci jsem se ve velké míře opírala o teze Jiřího Levého, pracovala jsem ovšem i s texty dalších významných teoretiků překladu, jako je George Steiner, Georges Mounin, Friedrich Schleiermacher či Lawrence Venuti. V této kapitole jsem také rozvedla jedno z klíčových témat celé práce, tedy otázku, jak co nejvhodněji a nejvěrněji převést do češtiny neapolštinu, ale také abstraktnější *neapolskost*. Brala jsem v potaz charakteristiky neapolského jazyka a pro jeho převod zde navrhuji obecnou češtinu. Tuto svou volbu podporuji tvrzením, že oba jazykové útvary mají mnoho podobností: v obou případech se jedná o mluvu

městskou, o velmi rozšířený, historický jazyk, který může a nemusí sloužit k rozlišení sociálních vrstev. Obecná čeština se navíc jeví jako velmi vhodný prostředek k převedení jazyka všech zkoumaných autorů (tj. pro převod všech „typů“ neapolských jazyků tří analyzovaných dramatiků). Zároveň zde ovšem přiznávám i mírný nedostatek této volby, tedy skutečnost, že obecná čeština nemá na rozdíl od neapolštiny bohatou literární historii. Dále jsem se zde zabývala otázkou dvojjazyčných textů, konkrétně textů, v nichž se střídá neapolština a italština. S odvoláním na praxi posouvání funkčních vrstev v divadelních textech navrhuji převádět neapolštinu obecnou češtinou a italštinu češtinou spisovnou. Kromě toho jsem nastolila i problém mísení registrů v původním jazyce, zde se povětšinou jedná o prolínání standardní italštiny s neapolštinou. Tato díla (popř. takovéto úseky textů) navrhuji převádět podobným mixem útvarů, konkrétně spisovnou češtinou mísící se s češtinou obecnou. Ve prospěch svojí teze se odkazuji na dílo Petra Sgalla a Jiřího Hronka, kteří ve své knize tento fenomén popsali jako naprosto běžný pro české rodilé mluvčí. Dále se dostávám se k jednomu z hlavních témat této práce, tedy k problému kulturního převodu. Otevírám zde věčné dilema, zda překládat konformně, či adaptačně. Přestože v obecném diskurzu panuje přesvědčení, že by se tyto dvě strategie za žádných okolností neměly alterovat, navrhuji k co nejvěrnějšímu, ale zároveň pro Čechy srozumitelnému převedení *neapolskosti*, právě tuto zavrhovanou kombinaci, mimo jiné s odkazem na dva přední české překladatele, kteří tuto strategii úspěšně aplikují.

Pátá kapitola se jako celek zabývá analýzou již existujících českých překladů neapolských her. Přestože vzorek zkoumaných překladů nebyl stoprocentně reprezentativní (českých překladů děl zkoumaných autorů není s výjimkou tvorby De Filippa příliš velké množství, opakují se stejná jména překladatelů atp.), analýza přinesla několik zajímavých poznatků, které přece jen mohou o přístupu českých překladatelů k neapolské dramatice něco vypovídat. Dospěla jsem k následujícím zjištěním: všichni překladatelé, tedy Jan Makarius, Zdeněk Digrin, Anna Kareninová i Tereza Sieglová, zvolili konformní metodu překladu a dílčí

problémy řešili metodou adaptační. Vzhledem k tomu, že bylo řečeno, že je na podobné mísení překladatelských strategií často pohlíženo jako na obrovský prohřešek (např. viz Mounin či Schleiermacher), může být toto zjištění překvapivé. Na druhou stranu výsledek upozorňuje na známý, ale nepřiliš často zmiňovaný fakt, že mezi překladatelskou strategií a praxí může zet poměrně velká propast. Zároveň zjištění do určité míry ospravedlňuje můj návrh řešit kulturní transfer tímto způsobem. Za zmínku ovšem také stojí skutečnost, že se adaptační řešení analyzovaných překladatelů svou povahou lišila, někdy se jednalo spíše o vhodnější zobecnění termínu, jindy byl divák přenesen do českého prostoru (což bylo s odkazem na Levého překladatelům do určité míry vytýkáno). Další vzácnou shodou bylo pro šest ze sedmi zkoumaných překladů rozhodnutí využívat obecnou češtinu. Vzhledem k jazykové mnohovrstevnatosti originálů to považuji za velmi příznivou zprávu. Překladatelé (Makarius, Digrin, Sieglová) se v překladech nebáli využívat celé bohatosti obecné češtiny, přestože způsob využití samozřejmě nebyl totožný a otiskla se do něj jejich osobitá mluva. V jejich překladech se objevovaly její nejtypičtější rysy, jako je protetické v, typické koncovky pro adjektiva, typické instrumentály, lexikum obecné češtiny, zkracování sloves v minulém čase atp. Digrin a Sieglová se v překladech odvážili využívat i méně typického prvku pro psaný projev – krácení dlouhých samohlásek (především pak „í“). I toto zjištění mluví ve prospěch navrhovaných řešení, tedy, že obecná čeština jako náhrada za neapolštinu nejenže funguje, ale je i využívána. Je ovšem nutno podotknout, že funkční využití obecné češtiny se u jednotlivých překladů lišilo, a ne vždy bylo zvoleno vhodně. Například Jan Makarius zvolil tradičnější (a jednodušší) variantu, kdy obecnou češtinu plošně vkládal do úst konkrétním postavám, jiné v jeho překladu naopak promlouvaly výhradně spisovnou češtinou (přestože toto rozvrstvení neodpovídalo originálu). Naopak Digrin a Sieglová (ve dvou pozdějších překladech) byli originálu velmi věrni a dokázali pomocí obou rovin jazyka mistrně odstínit jazykovou stratifikaci původního textu. Pokud si to žádal originál, nechali některé postavy promlouvat pouze jednou variantou jazyka, ovšem pokud postava v originále jazykové kódy střídala

či přecházela plynule z jednoho do druhého, byla tato skutečnost zachycena i v češtině. Oba navíc (přestože ne často) využívali navrhovaného pomocného řešení v podobě střídání kódů (tj. v překladech se vyskytovaly věty, uvnitř kterých se měnil jazykový útvar). Siegllová s Makariem dále nakládali s jazykem tvůrčím způsobem: Makarius se originálně rozhodl typicky neapolské vykání převést do češtiny onikáním, Siegllová zase velmi šikovně řešila přítomnost dalšího italského dialektu němčinou a germanismy. Oba překladatelé text také prokládali náznaky – v českém textu se vyskytovala především zvolání „Mamma mia!“ či „Madona!“. Náznaky při analýze nebyly považovány za optimální překladatelskou strategii, jelikož místo vtažení čtenáře do země původního textu mohou velmi snadno vyvolat parodický efekt, jehož potenciální škodlivost se zvyšuje, pokud vezmeme v potaz, že mohou být českými herci nesprávně vysloveny. Obecně češtině se vyhnula jen jedna překladatelka, Anna Kareninová, která naopak zvolila pouze spisovnou češtinu, navíc s archaizačními prvky. Její překlad byl navíc (není jasné, či vinou) hodně zkracován, syntetizován a cenzurován a nepodařilo se mu zachovat povahu ani kvalitu původního textu. Analýza se nadále zabývala i menšími detaily, jako např. neapolskými přezdívkami a vokativy. V šesti ze sedmi případů se překladatelé rozhodli jak neapolské zdobněliny, tak neapolské vokativy zachovávat. Pokud byly vokativy nesrozumitelné (například přílišným zkrácením jména či hláskovými změnami), volili překladatelé neutrálnější varianty, což ovšem nebylo tak časté. Nezachovat žádný neapolský tvar a jména buď uvádět v neutrální formě či je adaptovat se rozhodla pouze Anna Kareninová. Co se neapolských reálií týče, ve valné většině případů byly v textech ponechány. Pokud se jednalo o zmínku, která by vedla k možnému nepochopení, byla buď zobecněna, nebo vynechána. Pouze Siegllová se ve dvou textech rozhodla opatřit překlad poznámkami (nikoli pod čarou, ale umístěnými za textem díla), v jednom případě s číselnými indexy, podruhé bez.

Poznatky ze srovnání těchto překladových textů musíme chápat na pozadí skutečnosti, že překlad, přestože jsou jeho hlavní dilemata už tisíce let neměnná, je dynamický proces. Volba překladatelských strategií, překladatelského jazyka a dalších různých aspektů překladu tím pádem mohou podléhat dobovým trendům. Vzhledem k tomu, že zkoumaní překladatelé zastupují prakticky čtyři generace (Makarius *1913, Digrin *1930, Kareninová *1954 a Siegllová *1979), se srovnání z pohledu časového nabízí i v našem případě. Výhodou je v tomto směru i skutečnost, že zkoumaní překladatelé své texty většinou překládali již profesně zralí (od 44 do 51 let věku), kromě Siegllové, jež překlady vytvořila ve svých 26 a 29 letech. Samozřejmě musíme brát v potaz, že na základě jednoho zastupitele určité dějinné epochy nemůžeme docházet k zobecňujícím závěrům, můžeme se ovšem pokusit nalézt jisté náznaky trendů. Pokud se rozhodneme blíže podívat na volbu překladatelské strategie, zjistíme, že se překlady vyznačují vzácnou shodou, tedy že nehledě na dobu vzniku používají jak konformní, tak adaptační metodu, jak již bylo zmíněno. Z komparace ale dále vyplývá, že ve starších překladech (Makarius, Digrin) bylo (logicky) adaptováno víc prvků než v překladech pozdějších. To zcela jistě pramení ze skutečnosti, že v době vydání těchto překladů (1962, 1978 a 1981) nemohli překladatelé klást na čtenáře a diváky takové nároky, jaké na ně můžeme klást dnes. Zaprvé překlady vyšly během autoritářského režimu, jenž do země jen nerad vpouštěl cizí (natož západní) vlivy, za druhé nehledě na tuto danost nebyl svět globalizovaný do té míry, jako je tomu dnes, a za třetí neexistoval dnešní hlavní informační zdroj, internet, na němž si dnešní čtenář může (i česky) dohledat prakticky cokoliv. Dále můžeme při chronologickém porovnání pozorovat, že postupem času vzrůstala snaha o co nejvěrnější převedení původních jazykových charakteristik textu – nejstarší překlad Jana Makaria pracuje s jazykovými roviny jaksi tradičněji a nezachovává plasticitu jazykových vrstev, ovšem v pozdějších překladech (kromě Anny Kareninové, kde ovšem může jít pouze o individuální volbu) je viditelná tendence snažit se být původnímu jazykovému rozvrstvení co nejvěrnější. Když ovšem odhlédneme od jazykových vrstev a zaměříme se na jazykové prostředky jako takové, dojdeme k zajímavému

zjištění, že obecná čeština je využívána od nejstaršího překladu až po překlad nejnovější (opět kromě Anny Kareninové), přestože doby jejich vzniku dělí 46 let a přestože by se člověk mohl domnívat, že k průniku obecné češtiny do překladových textů bude docházet až poslední dobou, jelikož v tomto ohledu došlo v posledních letech k jakémusi uvolnění. Tento výsledek ovšem asi bude ovlivňovat i vícejazyčnost textů a fakt, že se jedná o texty dramatické, tedy texty, jež jsou určeny k orálnímu přednesu. Velkou roli bude v tomto ohledu dozajista hrát i skutečnost, že všichni námi zkoumaní překladatelé pocházejí či pocházeli z Prahy (kromě Jana Makaria, který se narodil v Humpolci, ale do Prahy se později přestěhoval), kde je tolerance vůči obecné češtině v psaném textu vyšší. Na některých místech České republiky dodnes panuje jakýsi jazykový konzervatismus, kde se překladatelé a nakladatelství obecné češtině aktivně vzpírají; výsledky překladových textů z mimopražských/mimočeských oblastí by byly pravděpodobně odlišné.

Přestože se tato disertační práce zabývala na první pohled poměrně úzce vymezeným tématem, domnívám se, že především část věnující se otázkám převodu vícevrstevnatých textů a kulturnímu transferu by mohla posloužit jako inspirace pro bádání v rámci jiných jazyků. Podobně by, především pro překladatele, mohl jako inspirace posloužit výsledek analýzy existujících českých překladů k tomu, aby se ve svých překladech – především tam, kde si to žádá originál – nebáli využívat celého bohatství českého jazyka včetně obecné češtiny.

Riassunto

La presente tesi si occupa del teatro napoletano del Novecento, precisamente di tre drammaturghi napoletani Eduardo De Filippo, Annibale Ruccello ed Enzo Moscato e della traduzione del teatro napoletano in ceco. La dottoranda si è posta diverse domande di ricerca che sono esposte nell'Introduzione. Nel primo capitolo, suddiviso in tre sottocapitoli, si presta attenzione alla vita e all'opera di Eduardo De Filippo. In primo luogo, il testo si dedica allo sfondo socio-storico, agli eventi e alle persone che hanno influenzato l'opera di Eduardo. Successivamente il testo si occupa dei temi e dei motivi ricorrenti nelle sue commedie oltre che delle sue espressioni linguistiche. Vengono poi analizzate tre opere, specificamente *Natale in casa Cupiello*, *Sabato, domenica e lunedì* e *Il sindaco del rione Sanità*. Queste tre commedie sono state scelte per la loro capacità unica di esprimere la napoletanità. Il secondo capitolo è suddiviso, similmente, in tre sottocapitoli. Il primo ha l'intento di descrivere la corrente artistica che porta il nome di Nuova drammaturgia napoletana. Oltre a fornire i dati principali, il testo cerca di spiegare come i seguaci di questa corrente hanno reagito all'eredità artistica lasciata loro da Eduardo De Filippo. Infine, viene spiegato il già menzionato termine "napoletanità", concetto che i giovani drammaturghi cercarono di ridefinire. Nella seconda parte del secondo capitolo si presta attenzione al drammaturgo Annibale Ruccello. Dopo aver abbozzato lo sfondo socio-storico, lo studio offre un'indagine delle sue opere, dei possibili influssi che hanno impattato su di esse e delle tematiche principali presenti nei testi. Di nuovo viene messa in evidenza la parte linguistica della sua produzione artistica. Vengono poi analizzate le opere *Le cinque rose di Jennifer* e *Ferdinando*; la scelta di questi testi è legata a due fattori: la centralità delle due opere nella produzione di Ruccello e l'esistenza di traduzioni in lingua ceca. L'ultima parte di questo studio è dedicata ad Enzo Moscato. La dottoranda, oltre a delineare i tratti biografici dell'autore e le influenze che hanno agito sulla sua opera, si impegna anche a riflettere

sull'aspetto linguistico della produzione di Moscato. Per l'analisi sono stati scelti due testi: *Pièce noire* e *Bordello di mare con città*; i criteri di selezione sono gli stessi utilizzati per i drammi di Ruccello. Con il quarto capitolo la tesi entra in un contesto leggermente diverso e sposta il focus sulla teoria della traduzione, basandosi comunque sui risultati ricavati dalla ricerca precedente. Viene redatto un *excursus* relativo ai dilemmi che accompagnano la teoria della traduzione già dalle sue origini e vengono presentati due fondamentali concetti: la traduzione conforme all'origine (*konformní*) e la traduzione dell'adattamento alla realtà della lingua d'arrivo (*adaptační*). Successivamente vengono definite le particolarità dei testi analizzati, cioè il loro essere drammatici, dialettali ed esempio di multilingue e i problemi di traduzione che ne derivano. Il testo si interroga anche su come si ottiene un efficace *cultural transfer*. Per quanto riguarda il problema della stratificazione linguistica dei testi originali, la dottoranda propone di tradurli in ceco usando la sua versione standard (*spisovná čeština*) e non standard (*obecná čeština*). Viene posto anche il problema del mischiamento dei registri linguistici che è presente nei drammi originali e di nuovo viene proposta una soluzione per mantenere questo aspetto anche nel testo tradotto. Alla fine, il capitolo torna alla questione di *cultural transfer* e riflette sui più adeguati approcci che il traduttore può assumere. Il quinto capitolo rappresenta la parte pratica della tesi e si dedica all'analisi delle opere dei tre drammaturghi trattati già tradotti in ceco. In concreto si analizzano *Starosta čtvrti Sanità* (Il sindaco del rione Sanità) tradotto da Jan Makarius, *Sobota, neděle a pondělí* (Sabato, domenica e lunedì) e *Vánoce u Cupiellů* (Natale a casa Cupiello), tradotti da Zdeněk Digrin, *Ferdinand* (Ferdinando) tradotto da Anna Kareninová e *Pět růží pro Jennifer* (Le cinque rose di Jennifer), *Pièce noire* (Pièce noire) a *Přímořský bordel s městem* (Bordello di mare con città) tradotti da Tereza Siegllová. Nella conclusione sono descritti i singoli capitoli della tesi con una particolare attenzione ai risultati dell'analisi delle sette traduzioni ceche eseguita nel capitolo precedente. Si propone infine, un possibile sviluppo delle future ricerche.

7. Použitá literatura

Primární literatura:

DE FILIPPO, Eduardo. *Sobota, neděle a pondělí*. Přeložil Z. Digrin. Praha: Městská divadla pražská, 1974.

DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume primo*. Torino: Einaudi, 2014.

DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume secondo*. Torino: Einaudi, 1995.

DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni dispari: volume terzo*. Torino: Einaudi, 1995.

DE FILIPPO, Eduardo a BARSOTTI, Anna (ed.). *Cantata dei giorni pari*. Torino: Einaudi, 2015.

DE FILIPPO, Eduardo. *Natale in casa Cupiello*. Torino: Einaudi, 1974.

DE FILIPPO, Eduardo. *Starosta ze čtvrti Sanita*. Přeložil J. Makarius. Praha: Dilia, 1962.

DE FILIPPO, Eduardo. *Vánoce u Cupiellů*. Přeložil Z. Digrin. Praha: Dilia, 1981.

FERRANTE, Elena. *Příběh těch, co odcházejí, a těch, kteří zůstanou*. Přeložila A. Flemrová. Praha: Prostor, 2017.

MOSCATO, Enzo. *Compleanno*, dostupný z: [http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MOSCATO%20Enzo_Compleanno_null_U\(1\)_Monologo_1a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MOSCATO%20Enzo_Compleanno_null_U(1)_Monologo_1a.pdf), citováno dne 19. 4. 2021 [pdf].

MOSCATO, Enzo. *L'angelico bestiario*. Milano: Ubulibri, 2009.

MOSCATO, Enzo. *Orfani veleni*. Milano: Ubulibri, 2007.

MOSCATO, Enzo. *Pièce noire (Kanária)*. Přeložila T. Siegllová. Praha: Transteatral, 2008.

MOSCATO, Enzo. *Přímořský bordel s městem*. Přeložila T. Siegllová. Praha: Transteatral, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. Teorema. In: *Romanzi e racconti: Volume secondo 1962–1975*. Milano: Mondadori, 1998.

RUCCELLO, Annibale a LIBERO, Luciana (ed.). *Teatro*. Napoli: Guida, 1993.

RUCCELLO, Annibale a PICCHI, Rita (ed.). *Scritti inediti: Una commedia e dieci saggi*. Roma: Gremese, 2004.

RUCCELLO, Annibale. *Ferdinando (Ferdinand)*. Přeložila A. Kareninová. Praha: Příležitostný tisk k Festivalu současné italské dramatiky, 2004.

RUCCELLO, Annibale. *Pět růží pro Jennifer*. Přeložila T. Siegllová. [rukopis]

VERGA, Giovanni. *Vita dei campi*. Roma: L'Unità, 1993.

Sekundární literatura:

ANGELINI, Francesca. *Rasoi: teatri napoletani del '900*. Roma: Bulzoni, 2003.

BERMEL, Neil. O tzv. české diglosii v současném světě. *Slovo a Slovesnost*. 2010, 71, 5–30.

CILENTO, Antonella. *Bestiario napoletano*. Roma–Bari: Laterza, 2015.

COLELLA, Amadeo. *Manuela di napoletanità*. Neapol: Ateneapoli, 2010.

DE BLASI, Nicola. *Il napoletano parlato e scritto: Con note di grammatica storica*. Napooli: Dante & Descartes, 2000.

DE BLASI, Nicola. *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carocci, 2015.

DE MARTINO CAPPuccio, Alessandra. Translating Neapolitan Dialect in theatre: Problems of Cultural Transfer. *Translation studies journal*. 2011, 3(1), 47–60. ISSN: 155–8614.

DE MARTINO CAPPuccio, Alessandra. *Translation of Dialect and Cultural Transfer: an Analysis of Eduardo De Filippo's Theatre*. Warwick, 2010. Thesis. University of Warwick. Department of Italian.

DE MAURO, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma–Bari: Laterza, 1984.

DEL GATTO, Antonella. Incomunicabilità e fiducia nel lettore: il riso umoristico nel teatro di Pirandello e di De Filippo. In: FLEMROVÁ, Alice a DE MICHELE, Fausto. *Poetiche del riso* (v tisku).

- DI NUZZO, Annalisa. La città nuova: dalle antiche pratiche del travestitismo alla riplasmazione del *femminiello* nelle nuove identità mutanti a Napoli. In: SCALZONE, Franco (ed.). *Perversione, perversioni e perversi*. Roma: Borla, 2009.
- FIORE, Enrico. *Il rito, l'esilio e la peste: Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*. Milano: Ubulibri, 2002.
- FLEMROVÁ, Alice. Neapolská setkání třetího druhu. In: PARRELOVÁ, Valeria. *Za projevenou milost*. Přeložila A. Flemrová. Praha–Litomyšl: Paseka, 2012.
- FLEMROVÁ, Alice. Stalo se v Neapoli: K překladu *genia loci* u Sorrentina, Saviana a Ferrante. In: FLEMROVÁ, Alice a ŠUMAN, Závěš (eds.). *Růže je rosa è rose est růže: Překlad, převod, interpretace*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2021.
- FLEMROVÁ, Alice. Zabedněná zamilovanost do života. In: SORRENTINO, Paolo. *Všichni mají pravdu*. Přeložila A. Flemrová. Praha: dybbuk, 2019.
- FRASCANI, Federico. *Eduardo*. Napoli: Guida, 2000.
- GIAMMUSSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: elleu, 2004.
- HALLER, Hermann W. *The other Italy: The Literary Canon in Dialect*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- JELARDI, Andrea. *Annibale Ruccello: una vita troppo breve, una vita per il teatro*. Napoli: Kairós, 2016.
- LA CAPRIA, Raffaele, L'Armonia perduta. In: LA CAPRIA, Raffaele a PERRELLA, Silvio (ed.). *Opere*. Milano: Mondadori (I Meridiani), 2003.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.

- LIDDICOAT, Anthony J. Intercultural mediation, intercultural communication and translation. *Perspectives*. 2016, 24(3), 354–364.
- LIPERI, Felice. *Storia della canzone italiana*. Roma: Rai Eri, 2016.
- MOUNIN, Georges. *Teoria e storia della traduzione*. Tradotto da Stefania Morganti. Torino: Einaudi, 1965.
- PALLADINO, Pierpaolo. *Santanelli, Silvestri, Rucello, Moscato: Il testo e la messinscena: Quattro percorsi nel teatro napoletano degli anni '80*. Roma, 1994/1995. Tesi. Università degli studi di Roma „La Sapienza“. Facoltà di lettere e filosofia.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Lingua*. In: *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.
- PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004.
- PELÁN, Jiří. Překlad konformní a adaptační (na okraj překladu Písň o Rolandovi). *Souvislosti*. 1998, 2. Dostupné z: <http://souvislosti.cz/298pel.html>.
- PIRANDELLO, Luigi. *Humor*. Přeložila A. Flemrová. Praha: Havran, 2006.
- PIRANDELLO, Luigi. *L'umorismo*. Firenze: L. Battistelli, 1920. [2018, e-book].
- ROSATTI, Stefano. Pasolini e il dibattito sulla lingua. *Milli mála*. 2012, 4, 219–242.
- SGALL, Petr a HRONEK, Jiří. *Čeština bez příkras*. Praha: Karolinum, 2014.
- SCHINO, Mirella. *Profilo del teatro italiano: Dal XV al XX secolo*. Roma: Carocci, 2014.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sui diversi modi del tradurre [1813]. In: NERGAARD Siri (ed.). *La teoria della traduzione nella storia*. Tradotto da Giovanni Moretto. Milano: Bompiani, 1993 [pdf].

STANCATI, Mario Lino. *Enzo Moscato: Il teatro del profondo*. Cosenza: Pellegrini, 2008.

STEINER, George. *Po Bábelu: otázky jazyka a překladu*. Přeložila Š. Grauová. Praha: Triáda, 2010.

ŠTEFKOVÁ, Monika. Jazyk jako ochrana kultury. *Svět literatury*. 2019, 60 (XXIX), 45–54. ISSN: 2336–6729.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Přeložil V. Fiala. Praha: Karolinum, 2010.

TRIFONE, Pietro a GIOVANARDI, Claudio. *La lingua del teatro*. Bologna: Mulino, 2015.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London–New York: Routledge, 2004.

Internetové zdroje:

AUSILIO, Claudia. La figliata dei Femminielli: il rito napoletano raccontato in 'Napoli Velata'. Dostupné z: <https://www.vesuviolive.it/cultura-napoletana/231109-figliata-femminielli-napoli-velata/>, citováno dne 9. 4. 2021.

BOCCALATTE, Lucio. La leggenda della Bella Mbriana: spirito buono della casa. Dostupné z: <https://www.napoli-turistica.com/la-bella-mbriana/>, citováno dne 12. 4. 2021.

D'ANGELI, Concetta. La lingua cancerosa del teatro: I „limiti“ di Enzo Moscato. Dostupné z: <http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro55.htm#55and9>, citováno dne 9. 4. 2021.

DE FILIPPO, Eduardo. 'O rrau, dostupné z: <https://www.poesiedautore.it/eduardo-de-filippo/o-rrau>, citováno dne 9. 4. 2021.

Il Messaggero, Tsa, in scena Uomo e Galantuomo per la regia di Alessandro D'Alatri, dostupné z: https://www.ilmessaggero.it/abruzzo/teatro_tsa_d_39_alatri_stagione_39_aquila-730031.html, citováno dne 19. 4. 2021.

LUCIA, Carmela. Annibale Rucello: Cronologia. Dostupné z: http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/rucello/rucello_cronobio, citováno dne 9. 4. 2021.

LUCIA, Carmela. Annibale Rucello: Formazione. Dostupné z: http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/rucello/rucello_formazione, citováno dne 9. 4. 2021.

LUCIA, Carmela. Annibale Ruccello: La lingua. Dostupné z:

https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/ruccello/ruccello_lingua, citováno dne 9. 4. 2021.

MANUALI, Marcello. Enzo Moscato. *Micro Teatro Terra Marique*. Dostupné z:

<http://www.microteatro.it/public/cisbit/it/content/EnzoMoscato.asp>, citováno dne 9. 4. 2021.

PETRETTA, Armando a LOSCALZO, Francesco. Terremoto in Irpinia, quel 23 novembre 1980. Dostupné z:

<https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2015/11/19/terremoto-in-irpinia-quel-23-novembre-di-35-anni-fa-ee36c97a-de8f-47ee-86e6-f6547f8ac530.html>, citováno dne 9. 4. 2021.

Rai. La storia. Dostupné z: http://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html?refresh_ce, citováno dne 9. 4. 2021.

RaiTeche: Eduardo in tournée nei paesi dell'Europa orientale, 1962, dostupné z:

<http://www.teche.rai.it/2016/05/eduardo-in-tournee-nei-paesi-dell-europa-orientale-1962/>, citováno dne 9. 4. 2021.

Redazione Napoli. La legenda della Janara, la strega Campana da tenere lontana.

Dostupné z: <https://www.fanpage.it/napoli/la-leggenda-della-janara-la-strega-campana-da-tenere-lontana/>, citováno dne 12. 4. 2021.

Treccani, Andrea Perrucci, dostupné z: <http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-perrucci/>

Treccani, Incomunicabilità, dostupné z:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/incomunicabilita/>, citováno dne 9. 4. 2021.

Loren, Sophia. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Qq5yklWMclo>,
citováno dne 19. 4. 2021.