

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Oddělení italianistiky

Diplomová práce

Alžběta Kalinová

**Americana. Americký mýtus v italské
meziválečné literatuře.**

Americana. American Myth in the Italian Interwar Literature.

Praha, 2010

Vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, PhD.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat panu doktoru Helanovi za poznámky a komentáře k úvodní historické kapitole a panu Albertu Borghimu za korekturu italského abstraktu. Děkuji také své nejbližší rodině a přátelům za pomoc a podporu, bez které bych tuto práci nikdy nenapsala. Především však chci poděkovat paní doktorce Flemrové za všechny cenné rady, velikou trpělivost a nesmírnou ochotu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.

V Praze, dne

.....

Obsah

1	ÚVOD	4
2	TEORETICKÁ ČÁST	7
2.1	Bibliografický medailon Elia Vittoriniho	7
2.2	Další překladatelé	22
2.3	Obraz dobové kulturní politiky	30
2.4	Dopad fašistické rétoriky a ideologie na italskou meziválečnou literaturu	37
3	AMERICANA	43
3.1	Původní <i>Americana</i>	43
3.2	Zcenzurovaná <i>Americana</i>	51
3.3	Komparace obou verzí antologie	59
3.4	Formální stránka překladů	62
4	ZÁVĚR	66
5	ANOTACE	69
5.1	Riassunto.....	69
5.2	Resumé.....	71
5.3	Summary	72
6	POUŽITÁ LITERATURA	73
6.1	Primární:	73
6.2	Sekundární:	73
6.3	Internetové zdroje:	74

1 ÚVOD

Tato práce je věnována antologii americké literatury s jednoduchým, leč výstižným názvem *Americana*, kterou se v prosinci roku 1942 podařilo po bezmála dvouletém snažení vydat v nakladatelství Bompiani. Antologii, která se ve své době stala kultovním dílem a v současnosti je snad nejznámějším příkladem fašistické cenzury literatury vůbec.

Historie v podstatě jakéhokoli totalitního zřízení kdekoli na světě nás učí, že média bývají zpravidla vždy zneužívána ve prospěch vládnoucí ideologie. Její představitelé chtějí za každou cenu zmanipulovat mysl lidí. Za tímto účelem bývají ustavovány tajné policie, vznikají nové kontrolní úřady se svrchovanými pravomocemi a jakékoli projevy svobody jsou maximálně potlačovány, což platí dvojnásob v případě tištěných médií, která již dlouho patří mezi nejrozšířenější platformu svobodného vyjadřování názorů na veškeré aspekty lidského života.

Výjimku v tomto ohledu rozhodně nepředstavuje ani fašismus, který po dvacet let ovládal Itálii a její veškerou kulturu, a jehož nadvládě se tudíž nevyhnula ani domácí literární produkce.

Karel Albert Savojský, král Sardinského království, vydal 26. března 1848¹, v předvečer první války za nezávislost, edikt, který stanovoval principy svobody tisku. Stejně jako podobné dekrety v jiných evropských státech rovněž i vágně definoval zneužití této svobody, respektive navádění k páchání trestné činnosti, napadání církve, morálky, krále, parlamentu či vlády a nactiutrhání a pomlouvání soukromých osob. Platnost tohoto ediktu byla později rozšířena na celé Italské království.

Nepočítalo se v něm s žádným druhem cenzury ještě před publikací, pouze článek 7 ukládal vydavatelům povinnost uložit u soudu místní prefektury k datu vydání jeden výtisk pro účely zpětné kontroly, jež byla plně v kompetenci právě místních prefektur. Na národní úrovni za tento úkol odpovídalo ministerstvo vnitra, které za tím účelem zřídilo Ředitelství pro národní bezpečnost (*Direzione Generale di Pubblica Sicurezza*), v jehož čele stál vrchní představitel policie.

V letech 1887-1891², za vlády premiéra Francesca Crispiho, došlo k reorganizaci ředitelství a k posílení jeho pravomocí, aby mohlo účelněji bojovat proti vzrůstající vlně anarchismu a revolučního neklidu, které začaly mladý stát ohrožovat. Nicméně stále nebylo ustanoveno žádné oddělení, které by mělo za úkol věnovat se

¹ Srov. Bonsaver: *Censorship and Literature in Fascist Italy*, str. 13

² Srov. Tamtéž

výhradně cenzuře knih.

V září roku 1898³ vydal tehdejší ministr vnitra Luigi Pelloux oběžník, v němž prefekturám nařizoval posílat čtvrtletní zprávy o řeckně podvratném tisku, přičemž pod pojmem „podvratný“ se skrýval význam „republikánský, anarchistický nebo socialistický“. Byly také strmě navýšeny případné pokuty pro ty, kdo byli shledáni vinnými ze zneužití svobody tisku, a prefektury získaly nově pravomoc pozastavit vydávání určitého periodika na dobu až tří měsíců.

Nové století s sebou však přineslo dobu uvolnění. Za vlády premiéra Giolittiho byl 28. června 1906 schválen zákon, který ukládal prefektům povinnost počkat se zabavováním až na konec příslušného soudního řízení a případný soudní příkaz. V červnu 1912 slevilo ze svých požadavků i ministerstvo vnitra, povinnost posílat zprávy každého čtvrt roku byla omezena na zaslání jedné zprávy ročně a i tato byla nakonec v září roku 1919 zrušena⁴.

Navíc všechna tato nařízení se vztahovala pouze na tištěná periodika, ne specificky na knihy. Samozřejmě že sporadicky docházelo i k cenzuře knih, jednalo se však skutečně o ojedinělé případy. Skutečným předmětem zájmu se staly, až když se k moci dostali fašisté. Jak ale uvidíme později, i jejich pozornosti relativně dlouho unikaly, a dokonce i poté, co tvrdá ruka cenzury ovládla nakladatelský svět, zůstal prostor pro manévrování, vyjednávání či prosazování výjimek.

Jakmile Mussolini stanul v čele země, pustil se do upevňování vlastní pozice a do postupné fašizace celé Itálie. Post ředitele Úřadu pro tisk (*Ufficio stampa*) svěřil Cesaru Rossimu, pod jehož vedením se v podstatě pasivní instituce začala aktivně podílet na vytváření italského veřejného mínění zejména tvrdým potlačováním oponentů a masivní propagací provládních periodik.

8. července 1924 vstoupil v platnost zákon, který dával místním prefektům možnost zakázat po dvou předcházejících varováních vydávání určitých novin, a pouhé dva dny na to vyšel dekret s dodatky k tomuto zákonu, jenž umožňoval zakázat vydávání periodik i bez předchozího varování. Ze svobody tisku bylo nadále ukrajováno a situace se ještě vyostřila po nezdařeném atentátu na Mussoliniho, k němuž došlo 4. listopadu 1925⁵. Knihy však stále pozornosti cenzury unikaly.

Jak uvidíme na následujících stránkách, klec nad nakladatelským světem spadla až o téměř deset let později, když 2. dubna 1934 všechny prefektury v zemi dostaly

³ Srov. Bonsaver: *Censorship and Literature in Fascist Italy*, str. 14

⁴ Srov. Tamtéž, str. 14-15

⁵ Srov. Tamtéž, str. 20

telegram v tom smyslu, že nakladatelé musejí s okamžitou platností zasílat dva výtisky každé nové publikace ministerstvu vnitra. A den nato, 3. dubna 1934, podepsal sám Mussolini ještě jeden telegram, v němž byl detailně popsán postup, který měli od toho dne všichni nakladatelé dodržovat a který bude detailněji popsán níže.

Z toho všeho jednoznačně vyplývá, že případ cenzury antologie americké literatury byl vlastně jen vyvrcholením celé situace, jež se začala vyvíjet dávno před tím, než se Eliu Vittorinimu zrodila v hlavě myšlenka na sestavení takové antologie a než se vůbec sám definitivně rozešel s režimem.

2 TEORETICKÁ ČÁST

2.1 Bibliografický medailon Elia Vittoriniho

2.1.1 ELIO VITTORINI



Fakt, že žádost o povolení vydání *Americany* byla nakonec ohodnocena kýženým *nulla osta*, byl podmíněn několika faktory. Jedním z nich byla bezesporu vytrvalá snaha a diplomatické schopnosti nejen samotného Valentina Bompianiho, ale i editora *Americany*, Elia Vittoriniho.

Spisovatel, novinář, překladatel a intelektuál Elio Vittorini se narodil na Sicílii ve městě Syrakusy 23. července roku 1908 jako prvorozený syn Salvatora Vittoriniho, drážního zaměstnance, a Lucie Sgandurry, lazebníkovy dcery.

Kvůli otcovu zaměstnání se rodina musela často stěhovat z místa na místo a v Syrakusách pobývala s příbuznými z matčiny strany jen během dovolené. Sám Vittorini o svém dětství roku 1949 v časopise *Pesci rossi* napsal:

*“Mio padre era ferroviere e noi si abitava nella casa di Siracusa, con la famiglia di mia madre, solo quando lui prendeva le ferie. Per il resto si stava in piccole stazioni ferroviarie con reti metalliche alle finestre e il deserto intorno.”*⁶

„Můj otec pracoval u dráhy a v domě v Syrakusách, s rodinou mojí matky, jsme bydleli, jen když měl dovolenou. Jinak jsme žili v malých nádražních domcích s kovovými mřížemi na oknech a pustinou kolem.“

Tato zkušenost se do jeho tvorby promítla v podobě velmi častého tématu osamělosti, pustiny, bezútěšnosti a rezignace, ale také v tématu dobrodružství, neustálé pouti.

⁶ Briosi: *Vittorini*, str. 2

V mládí se u něj začala projevovat také záliba v četbě. Zejména ho uchvátil Robinson Crusoe a Pohádky tisíce a jedné noci.

Rodiče však o jeho literárních vlohách netušili a zapsali ho na technické gymnázium, kde se mu vskutku moc nedařilo; každý ročník musel opakovat a školu beztak nedokončil.

Jeho dětství je charakterizováno rovněž snahou vymanit se z provinčního života útěky z domova, k nimž využíval výhod, které skýtala režijka. Utekl celkem čtyřikrát, poprvé roku 1921 a nadobro roku 1924.

Usadil se v Gorizii, kde nejprve pracoval jako účetní a později jako asistent v jedné stavební firmě. I toto období jej velmi ovlivnilo, sám pak nejčastěji vzpomínal na konkrétní určující moment, kdy se roku 1927 podílel na výstavbě jednoho mostu:

“Nel 1927 partecipavo alla costruzione di un ponte che ha fatto epoca in me... Costruire un ponte non è lo stesso di costruire un tavolo o di costruire una casa. Se si comincia non si può piú sospendere i lavori fino a completamento...E allora si lavora di giorno o di notte..., senza pensare piú che si lavora per guadagnarsi il pane, e pensando invece a vincere...”⁷

„Roku 1927 jsem se podílel na výstavbě jednoho mostu, což mě nesmírně ovlivnilo... Stavět most není totéž, jako vyrobit stůl nebo postavit dům. Když už se jednou začne, práce nemohou být přerušeny, dokud není hotov... Takže se pracuje ve dne v noci..., a člověk už nemyslí na to, že si vydělává na chleba, myslí jen na vítězství...”

Muselo se jednat o velmi hluboký „robinzonský“ zážitek boje člověka s přírodou, s osudem, zážitek plnosti života, naprosté přirozenosti, čistého dobrodružství, který si Vittorini uchoval navždy. Vždy se snažil odhalit holou zkušenost života, život sám, čistý, pravdivý, plný přirozených instinktů.

Do tohoto období datujeme také jeho první spisovatelské počiny. Prvně publikoval roku 1926 jeden politický článek v časopise *La conquista dello stato*, v němž ještě zastával protiměšťácké fašistické postoje. Je však nutné mít na paměti, že začal psát v prostředí státní cenzury a uzavřené kultury. Kultury, která byla po válce ovlivněna polemikou mezi časopisem *Ronda*, jenž prosazoval zejména klasicizující tendence a snahu znovu nastolit řád a formální jednotu, jakou najdeme třeba u Manzoniho či Leopardiho, a časopisem *Voce*, jenž byl úzce spjat s bezprostředním

⁷ Briosi: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, str. 17

poválečným obdobím, pročež požadoval hledání mnohem autentičtější, více prožité skutečnosti, než jakou mohou nabídnout klasické postupy.

Kultury, která se později zabývala polemikou mezi *Novecentisty* a *Strapaesany*. Ti první, v čele s Massimem Bontempellim, prosazovali hlavně fantazii a fantastično jako jediný způsob nastolení rovnováhy mezi reálným a přetvořeným, individuálně vnímaným, tím, co odhaluje skryté významy a nové pohledy na skutečnost. Druzí bojovali za podle nich autentičtější a v Itálii tradičnější suchý realismus, přišli ale pouze s konvenčními a folkloristickými díly.

Nicméně v prvních Vittoriniho literárních počinech lze, co se stylistiky týče, vysledovat inspiraci *Strapaesany*. Co se tematické stránky týče, obracel se k obecným myšlenkám fašismu. Vittorini se dokonce přátelil s Curziem Malapartem, a díky tomuto přátelství mohl roku 1927 začít publikovat i ve velmi vlivných periodikách jako například v *La Stampa* či v *La fiera letteraria* a následně také v *Il Mattino* nebo v *Il Lavoro fascista*.

Zamiloval se do Rosy Quasimodo, sestry slavného básníka Salvatora Quasimoda. Aby se mohli ihned vzít, zorganizovali společný útěk, takže svatba, kterou oslavili 10. září 1927, byla vnímána jako usmiřovací gesto. V srpnu 1928 se narodil jejich první syn. Na počest Curzia Malaparteho jej pojmenovali Giusto Curzio.

Toto období Vittoriniho života však neprovázely změny pouze v osobním životě, ale také v jeho kulturním smýšlení. Začal se totiž věnovat četbě tehdejších evropských velikánů, jako byli James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, Marcel Proust, D. H. Lawrence či Katherine Mansfield. Právě oni mu začali pomalu otevírat dveře tehdejší evropské literární scény. Vittorinimu se tak začalo uměle izolované prostředí Itálie zdát příliš těsné.

Svůj názor otevřeně vyjádřil už roku 1929 v časopise *La fiera letteraria*, kdy v jednom ze svých článků kritizoval provincialismus italské kultury. Cenzura ho ihned začala vnímat jako spisovatele s protifašistickými tendencemi, a Vittorini tak přišel o spolupráci s periodikou, a tím o významný zdroj příjmů. Začal tedy psát pro malý florentský časopis *Solaria*. Sám se o tom vyjádřil takto:

“Fui così un ‘solariano’ e solariano negli ambienti letterari di allora, era parola che significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista... Ci chiamavano anche ‘sporchi giudei’ per l’ospitalità che si dava a scrittori di religione ebraica e per il

bene che si diceva di Kafka o di Joyce. E ci chiamavano 'sciacalli'. Ci chiamavano 'iene'... Fino a che nel 1935, si dovette subire la soppressione della rivista."⁸

„A tak se ze mě stal ‚solarián‘, kteréžto pojmenování v tehdejších literárních kruzích označovalo antifašisty, evropanisty, univerzalisty a antitradicionalisty... Nadávali nám také do ‚špinavých Židů‘ kvůli prostoru, který časopis poskytoval spisovatelům judaistického vyznání, a kvůli tomu, že psal dobře o Kafkovi a Joycovi. Nadávali nám do ‚šakalů‘. Nadávali nám do ‚hyen‘... To až do roku 1935, kdy jsme se museli smířit s definitivní likvidací časopisu.“

Časopis *Solaria* se vyznačoval nezájmem o historická či sociální témata a čím více fašismus a oficiální kultura upevňovaly svou moc, tím více se zaměřoval na hledání intimní, psychologické a autobiografické zkušenosti. Právě v něm posléze Vittorini publikoval valnou část povídek, které v roce 1931 utřídil do své prvotiny *Piccola borghesia*. Od roku 1933 v něm na pokračování vycházel také román *Il Garofano rosso*, který se knižního vydání dočkal až roku 1948.

Díky pomoci Giansira Ferraty, ředitele *Solarie*, se mohl Vittorini roku 1930 přestěhovat i s rodinou do Florencie, kde pracoval jednak jako sekretář redakce časopisu, jednak, na přímluvu spisovatelky Gianni Manzini, jako korektor v deníku *La Nazione*.

Čím dál více se také začal zajímat o anglosaskou literaturu. Už dříve četl některé autory ve francouzských překladech, ale zatoužil pohroužit se do nich v originále. Proto se s pomocí jednoho přítele z redakce *La Nazione* začal učit anglicky, a to níže popsaným způsobem:

*“... ebbi la fortuna di stringere amicizia con un vecchio operaio che era stato all'estero e conosceva l'inglese... Il mio amico... accondiscese a insegnarmi l'inglese. E fu in modo molto speciale che cominciammo. Fu sul testo del Robinson Crusoe, leggendolo e traducendolo parola per parola...”*⁹

„... měl jsem to štěstí, že jsem se spřátelil s jedním starým typografem, který dřív pobýval v cizině a uměl anglicky. Můj přítel svolil, že mě anglicky naučí. A začali jsme velmi zvláštním způsobem, na textu Robinsona Crusoa. Četli jsme ho a překládali slovo od slova...”

⁸ Vittorini: „Della mia vita fino ad oggi“, *Pesci rossi* 03/1949

⁹ Briosi: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, str. 20

A tak Vittorini postupně začal se svou překladatelskou činností. Jako první přeložil D. H. Lawrence. Celkem přeložil desítky knih od Edgara Allana Poea, Williama Faulknera, Williama Saroyana, Daniela Defoea, Johna Steinbecka a dalších.

V letech 1931 až 1937 psal také pro týdeník florentských fašistů *Il Bargello*, kde se prezentoval jako levicový fašista. Mimo jiné také roku 1932 vyhrál literární soutěž vypsanou týdeníkem *L'Italia letteraria* s prózou *Diario del viaggio in Sardegna*, z níž roku 1936 vznikne publikace *Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna*, která se roku 1952 dočká reedice pod názvem *Sardegna come un'infanzia*.

Roku 1934 musel v důsledku intoxikace olovem zanechat práce korektora a nezbylo mu, než začít žít ze svých překladů a vlastní literární činnosti. Téhož roku se narodil jeho druhý syn, Demetrio, kterému šel za kmotra sám Eugenio Montale.

Roku 1936 vypukla občanská válka ve Španělsku. Spolu s dalšími levicovými fašisty a bývalými fašisty se Vittorini postavil na stranu španělských republikánů. Vydal dokonce jeden protifrankistický článek, který vzbudil takovou nevoli úřadů, že byl Vittorini ze strany vyloučen. Vzpomíná na to takto:

“Scrissi su un giornaleto di studenti universitari un articolo in cui dicevo che l'Italia avrebbe dovuto aiutare i repubblicani spagnuoli e non i franchisti. Chiamato in questura, ... il partito fascista decise di espellerci. Io vi ero stato iscritto d'ufficio nel 1926, mentre frequentavo ancora la scuola, come accadeva ad ogni studente. Solo che non avevo più rinnovato la tessera e non più pagato le quote relative... Sono stato sempre stordito con le tessere, e infatti oggi non ho tessera di nessun genere, a parte il passaporto. Ma i fascisti fiorentini mi fecero pagare anni e anni di quote pur di prendersi il piacere di potermi espellere. Fortunatamente gli editori per i quali traducevo non si lasciarono impressionare e continuarono a darmi lavoro.”¹⁰

„Do jednoho malého univerzitního časopisu jsem napsal, že Itálie by měla podpořit španělské republikány, a ne frankisty. Předvolali si mě na komisařství ... a fašistická strana se rozhodla mě vyloučit. Byl jsem povinně zapsán od roku 1926, z doby, kdy jsem ještě chodil do školy, tak jako všichni studenti. Jenže jsem si neobnovil legitimaci a neplatil předepsané příspěvky... Co se průkazů týče, byl jsem vždycky lehkomyšlný. Dnes nemám žádný kromě pasu. Ale florentští fašisté mě přinutili doplatit členské příspěvky za všechna ta léta, jen aby si dopřáli potěšení moci mě vyloučit. Naštěstí se

¹⁰ Vittorini: „Della mia vita fino ad oggi“, *Pesci rossi* 03/1949

tím nakladatelé, pro které jsem překládal, nenechali zastrašit a i nadále mi dávali práci.“

Zajímavé ovšem je, že Gian Carlo Ferretti vypráví příběh poněkud odlišně: „... ve druhé polovině roku 1936 byl Elio předvolán na komisařství ne kvůli svým článkům z Bargella, ale protože se v kavárně s přáteli nahlas bavil o nedovolených věcech, a tedy hovořil svobodně jako antifašista. Předvolali ho a varovali. Poté mu oblastní organizace strany dala na vědomí, že riskuje vyloučení. Místo odpovědi Elio odevzdal svou stranickou knížku...“¹¹



Jisté však je, že Vittorini se znenadání rozhodl přerušit svou práci na knize *Erica e i suoi fratelli*, aby se později začal věnovat dílu, kteří mnozí považují za vrchol jeho tvorby, *Conversazione in Sicilia*.

Sám o tom říká:

“... un grosso evento pubblico può distrarmi, purtroppo, e provocare un mutamento di interessi nel mio lavoro... Così lo scoppio della guerra civile di Spagna, nel luglio del 1936, mi rese d'un tratto indifferente agli sviluppi della storia... Quando ricominciai a scrivere, verso settembre del 1937, non fu per riprendere questo libro... Fu per mettere giù la prima pagina di *Conversazione*...”¹²

„... nějaká významná veřejná událost mě bohužel dokáže rozptýlit a zapříčinit změnu mých pracovních zájmů... Takže vypuknutí občanské války ve Španělsku v červenci 1936 mě rázem učinilo naprosto lhostejným k dalšímu vývoji rozepsaného příběhu... Když jsem někdy v září 1937 znovu začal psát, nebylo to proto, abych se vrátil k této knize... Bylo to proto, abych napsal první stránku *Conversazione*...“

Mezi lety 1938 a 1939 byl román publikován seriálově v časopise *Letteratura*, který vycházel každé tři měsíce a měl nahradit zaniklou *Solarii*. Vittorini jej dokončil v zimě roku 1939, krátce poté, co se kvůli soustavnému obtěžování fašisty přestěhoval

¹¹ Ferretti: *L'editore Vittorini*, str. 147-148: “... nella seconda metà del '36, Elio fu denunciato alla Questura non per le sue opere sul Bargello ma perché al caffè, con gli amici, parlava a voce alta di ciò che non era permesso e cioè usava un linguaggio libero da antifascista. Fu chiamato e diffidato; fece seguito il Gruppo Rionale (il Partito) che gli fece sapere che rischiava di essere espulso dal Partito. Per tutta risposta Elio consegnò la sua tessera fascista...”

¹² Briosi: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, str. 23

do klidnějšího prostředí Milána, kde se mu podařilo najít zaměstnání v nakladatelství Bompiani. Ve vázané formě román vyšel až roku 1941 v počtu 300 výtisků, v podstatě na Vittoriniho náklady, u vydavatele Parentiho a pod názvem *Nome e lagrime*. Cenzura jej v důsledku shody mnoha okolností nezakázala. A kritika jej překvapivě kvitovala pozitivně, což dodalo nakladatelství Bompiani odvahy, aby dílo vydalo podruhé už roku 1942, tentokrát pod dnešním názvem *Conversazione in Sicilia* v počtu 5000 výtisků. Patrně i veřejnost byla touto knihou nadšená, protože do měsíce se celý náklad vyprodal. Bompiani proto riskoval dalších 5000 výtisků, to už však oficiální kritika změnila postoj a začala toto dílo zatracovat:

“Allora la stessa stampa che aveva lodato il libro in terza pagina (cioè sulla pagina letteraria) cominciò ad attaccarlo come antinazionale, immorale, ecc. sulla prima.”¹³

„Tehdy ten samý tisk, který ji dříve na třetí stránce (tedy na stránce vyhrazené literatuře) vychvaloval, začal knihu napadat jako protinárodní, nemorální, atd. na stránce první.“

Následoval telegram, který Vittoriniho předvolával v jisté urgentní záležitosti před milánskou fašistickou federací. Jednalo se – jak jinak – právě o *Conversazione in Sicilia*:

“Mi fu detto che sarei stato espulso dal fascio come punizione per aver scritto un libro simile... risposi che non mi si poteva espellere dal partito per il semplice fatto che non vi ero iscritto. Il federale cadde dalle nuvole... Non riusciva a credere che qualcuno in Italia non fosse iscritto al partito... Disse che, stando così le cose, non sapeva che farmi. Si scusò anzi, proprio così, si scusò, e potei tornarmene a casa...”¹⁴

„Bylo mi řečeno, že jako trest za napsání takové knihy budu vyloučen ze strany... Odpověděl jsem, že mě nelze vyloučit z toho prostého důvodu, že nejsem členem. A tajemník jako kdyby spadl z višně... Nemohl uvěřit, že by někdo v Itálii nebyl ve straně... Řekl, že když se věci mají takhle, neví, co se mnou. Dokonce se omluvil, přesně tak, omluvil se a já se mohl vrátit domů...”

¹³ Tamtéž, str. 24

¹⁴ Briosi: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, str. 24

Tomuto téměř zábavnému incidentu předcházel ještě jeden významný střet s cenzurou, ke kterému došlo roku 1941, kdy úřady nepovolily vydání Vittoriniho antologie *Americana*. Sestavením dnes kultovní antologie americké literatury byl Vittorini pověřen v rámci své redakční činnosti v nakladatelství Bompiani. Úřadům vadily Vittoriniho kritické poznámky k přeloženým autorům a úryvkům. *Americana* nakonec vyšla roku 1942, nicméně bez téměř všech původních glos.

Ale tou dobou byla Itálie již dávno ve válce. Během ní se Vittorini věnoval ilegální činnosti zejména pro komunistickou stranu. Hned po 25. červenci 1943 byl zatčen a uvězněn ve věznici Svatého Viktora, kde zůstal až do 8. září téhož roku. Na toto bouřlivé období vzpomíná takto:

“Al principio dell'estate '43 venni arrestato. Nell'agosto del '43 vidi Milano bruciare dalle finestre della prigione. Seppi in prigione che la mia casa era stata distrutta con i miei libri e i miei manoscritti. Nel settembre il colonnello che governava la prigione liberò tutti noi detenuti politici prima dell'arrivo dei tedeschi... La notte stessa che i tedeschi entravano in città ero con dei compagni in una casa per metà crollata. Qualcuno mi passò un arnese dicendomi che era il mio fucile e che avrei dovuto trovare il modo di portarlo fuori di città. Mi diede anche una borsa piena di caricatori. Io non avevo mai avuto un fucile tra le mani, non avevo fatto il servizio militare e ignoravo persino come si carichi una rivoltella... Avvolsi di carta il fucile, poi di stracci, poi ancora di carta e lo portai attraverso gli sbarramenti dei tedeschi... fino alla stazione ferroviaria di Milano-Certosa, a dieci chilometri dal centro. Non l'avevo nemmeno smontato, perché non sapevo che si potesse smontarlo. Lo portai presso il treno, dove mi era stato detto di portarlo. Senza però i caricatori, che tornai a recuperare l'indomani. Fu questa un'altra cosa che sarebbe da raccontare. Ha per me la stessa importanza della prima volta che lessi il Robinson Crusoe, della prima volta che lessi le Mille e una notte, della prima volta che scappai di casa, o di quando partecipai alla costruzione di un ponte, di quando imparai l'inglese da un vecchio operaio nella tipografia del giornale 'La Nazione'... Spesso, dopo quel viaggio di settembre del '43 ho portato armi avanti e indietro in astucci da violino, in cappelliere, in valigie, ma sono uscito dalla lotta di liberazione senza ancora sapere come si carica e si spara. Mi vergognavo di chiedere che mi insegnassero, e più passava il tempo più me ne vergognavo. Tuttavia ho cercato di rendermi utile lo stesso.”¹⁵

¹⁵ Vittorini: „Della mia vita fino ad oggi“, *Pesci rossi* 03/1949



„Na začátku léta 1943 jsem byl zatčen. V srpnu jsem pozoroval hořící Milán z oken vězení. Ve vězení jsem se dozvěděl, že můj dům byl zničen i s mými knihami a rukopisy. Plukovník, který řídil vězení, nás politické vězně všechny v září propustil ještě před příchodem Němců... V tu noc, kdy Němci vstupovali do města, jsem byl s přáteli v jednom polorozbořeném domě. Někdo mi podal nějaký nástroj s tím, že to je má puška a že budu muset přijít na způsob, jak ji dostat ven z města. Dal mi také brašnu plnou nábojů. Já pušku nadržel nikdy v rukou, nebyl jsem na vojně, a dokonce jsem ani netušil, jak nabít pistoli... Zabalil jsem tu pušku do papíru, pak do hadrů, pak znovu do papíru a přenesl jsem ji přes německé zátarasy... až na stanici Milano-Certosa, deset kilometrů od centra. Ani jsem ji nerozebral, protože jsem nevěděl, že to jde. Přinesl jsem ji k vlaku na místo, kam mi řekli. Ale bez nábojů, pro ty jsem se vrátil následujícího dne. To by bylo na další vyprávění. Má to pro mě stejný význam, jako když jsem prvně četl Robinsona, jako když jsem prvně četl Pohádky tisíce a jedné noci, jako když jsem prvně utekl z domova nebo jako když jsem se podílel na výstavbě mostu, když jsem se učil anglicky od starého typografa v deníku ‚La Nazione‘... Po té zářijové cestě roku 1943 jsem často přenášel zbraně sem tam v pouzdrech na housle, v krabicích na klobouky, v kufrech, přesto jsem z osvobozenického boje vyšel, aniž bych tušil, jak se nabíjí nebo střílí. Styděl jsem se požádat, aby mě to naučili, a čím více času ubíhalo, tím víc jsem se styděl. Nicméně jsem se snažil být užitečný i tak.“

A užitečný rozhodně byl. Pokračoval v ilegální novinářské činnosti, publikoval především v časopisech *Il Partigiano* a *L'Unità* a účastnil se některých akcí odboje. Stal se rovněž spoluzakladatelem organizace mladých partyzánů *Il Fronte della Gioventù*. V únoru roku 1944 se tajně vrátil do Florencie, aby pomohl organizovat generální stávkou. Tím však hodně riskoval, proto se rozhodl strávit nějaký čas v horách, kde ve velmi krátké době napsal další své stěžejní dílo, *Uomini e no*, které vyšlo roku 1945 v nakladatelství Bompiani.

Konec války pro Vittoriniho znamenal mnoho změn jak v osobním, tak v profesním životě. Ze svého útočiště v horách se vrátil zpět do Milána, kde požádal o

anulaci svého předchozího manželství, aby se mohl oženit s Ginettou Varisco, ženou, která mu v posledních několika letech stála po boku a se kterou už zůstal až do smrti.

Po skončení války byl pár měsíců šéfredaktorem deníku *L'Unità*, nicméně důležitější je, že založil časopis *Il Politecnico*. Ten vycházel v letech 1945 až 1947 a nejvíce prostoru v něm bylo věnováno úvahám o poslání intelektuálů a spisovatelů. Vittorini zastával názor, že literatura a kultura obecně by měla být naprosto svobodná a neměla by odviset od různých politických ideologií či režimů, ale měla by jejich diskurzy obohacovat. Že je třeba, aby si spisovatel střežil své individuální schopnosti a tvořivost, ale zároveň aby byl i sociálně aktivní. Že je nutné zajistit vždy individuální a pravdivé hledání skutečnosti, nebýt za žádnou cenu konformní.

Je tedy nasnadě, že Vittorini se celkem brzy dostal do sporu i s komunisty. Jejich vášnivá polemika probíhala právě na stránkách časopisu *Il Politecnico*. Pravdou je, že v této době většina italských intelektuálů tíhla právě k idejím komunismu, ale Vittorini se necítil přesvědčen Togliattioho programem, konkrétně si nebyl jist dostatečností propagovaných reforem a mírou spolupráce s dělnickou třídou. Také mu velmi vadilo, že Togliatti požadoval umění služebné straně. Ten Vittorinimu zas vyčítal, že chce umění pro umění a nejráději by se vrátil k dobám Arkádie. Na toto obvinění Vittorini příliš nereagoval, nicméně i nadále byl neoblomný ve svém přesvědčení, že je hloupost, aby umění, jen co se konečně osvobodilo z nadvlády jedné ideologie, začalo sloužit jině. Že když je umění v podstatě utvářeno politikou, nastává zcela nepřirozený kulturní vývoj, v němž nepůsobí zdravé vnitřní mechanismy, ale jen ty vnější, nezúčastněné, což ústí ve zpátečnictví a tmářství:

“Servirsi di una menzogna culturale equivale a servirsi d'un atto di forza, e si traduce in oscurantismo. Non è partecipare alla battaglia culturale e portare piú avanti, con le proprie ragioni, la cultura, e portarsi piú avanti nella cultura: trasformare e trasformarsi. È voler raggiungere dentro la cultura un effetto o un altro restando al di fuori dei suoi problemi. È agire sulla cultura, non già agire in essa. Oscurantismo, ho detto. E produce ... insincerità, aridità, mancanza di vita...”¹⁶

„Využít nějaké kulturní lži se rovná použití násilí a projeví se to jako zpátečnictví. Neznamená to účastnit se na kulturním boji, posouvat kulturu vpřed vlastním rozumem, posouvat sebe samé dál v kultuře, měnit a měnit se. Je to snaha dosáhnout v kultuře toho či onoho účinku, a přitom zůstat mimo sféru jejích problémů. Je to působení na

¹⁶ Briosi: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, str. 28

kulturu, ne působení v kultuře. Zpátečnictví, říkám. A má za následek... neupřímnost, suchopárnost, nepřítomnost života..“

Nicméně časopis *Il Politecnico* svou redakci roku 1947 uzavřel a Vittorini se vrátil ke své redakční a překladatelské činnosti. Krom toho stihl ale také vydat prózu *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*.

Rok 1948 přinesl nové vydání *Il Garofano rosso* s dlouhou předmluvou samotného autora. V ní se Vittorini věnuje zejména sebekritickému zhodnocení díla, které nastiňuje hranice možností dokumentárního realismu a potvrzuje důležitost formálních aspektů. Říká, že kniha by neměla být kompletním a neměnným výčtem realistických aspektů, ale spíš neustálým hledáním pravdy. V pravém umění literatury existuje něco, co lidem brání, aby ji vnímali jako opakování již mnohokrát vyřčených pravd. Podobně je tomu tak podle něj i v hudbě, v níž s každým poslechem téhož objevujeme neustále něco nového, přičemž čerpal ze své vlastní zkušenosti, když v minulosti asistoval při produkci Traviaty. Konečně v ní srovnává melodrama s literaturou a dochází k závěru, že hudba si své schopnosti uchovala, ale:

“... il romanzo non ha ancora, o non più, ‘qualcosa’ che sappia tenere soggetti a se stesso e accettabili secondo se stesso i singoli elementi di realtà che studia e raffigura.”¹⁷

„...román ještě, nebo už, nemá to ‚něco‘, aby dokázal udržet jednotlivá zrnka reality, kterou se zabývá a kterou zobrazuje, podřízená sobě samému a přijatelná v souladu se sebou samým.“

Tímto tématem se zaobíral i nadále, když téhož roku na ženevských *Rencontres internationales* publikoval stať „L'arte é engagement naturele“. V ní rozvinul tezi, že umělec musí zpřístupnit tu realitu, kterou může zpřístupnit jen a jedině on, a to ne pouze na povrchové úrovni lidských názorů či postojů, ale hloubkově na úrovni lidských citů či pocitů. Že by měl hloubkově zobrazit realitu, která sice bude žít navěky sama v sobě, ale bude zároveň i podléhat vlivům konkrétních historických okamžiků a neustále se měnit. Tak se umělec může podílet na proměňování reality, ale jen v takové míře, v jaké je schopen se oprostít od jakékoli služebnosti komukoli a čemukoli. Jen takové umění,

¹⁷ Tamtéž, str. 30

více či méně nezávislé na politických nebo filosofických postojích autorů, může být neustále revoluční.

Roku 1949 vydal román *Le donne di Messina*, který se dočkal druhého vydání ještě za jeho života roku 1964. Roku 1950 pak publikoval povídku *La Garibaldina*. Postupně se přestává zabývat tématem angažovanosti umění, obnovuje spolupráci s deníkem *La Stampa* a stále více se vzdaluje od komunistické strany. 5. září 1951 v těchto novinách publikuje článek „Le vie degli ex-comunisti“, v němž vysvětluje a zdůvodňuje všeobecný odklon intelektuálů od komunismu. Togliatti na to vzápětí reaguje článkem v *Rinascita* s nadpisem „Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato“.

Tou dobou v celé Itálii už také značně vyprchává euforie z konce války a Vittorini věnuje stále více a více času své redaktorské a editorské činnosti. Téhož roku například redigoval novou edici nakladatelství Einaudi jménem *I Gettoni*, která objevovala nové italské autory, například Itala Calvina. Kritériem výběru bylo, aby se tito autoři snažili udržet formu, a přitom se zaměřovali na současná témata.

Roku 1954 vychází v Moraviově časopise *Nuovi argomenti* Vittoriniho nedokončené dílo *Erica e i suoi fratelli*.

Roku 1957 pak vychází *Diario in pubblico*, v němž autor sestavil kolekci svých nejvýznamnějších kritických a teoretických článků z let 1929 až 1956.

Roku 1959 se společně s Italem Calvinem rozhodl založit literární časopis *Il Menabò*, který vycházel třikrát nebo čtyřikrát do roka a stal se jedním z nejuznávanějších vůbec. Ze začátku na svých stránkách řešil především vztah literatury a technického rozvoje. Vittorini jasně říká, že největší sociální dopad nebude spočívat ani tak v tom, že se lidé budou muset naučit novým pracovním postupům a odlišnému stylu života, jako spíš v řetězci událostí a změn, které tato prvotní změna způsobí, přičemž předpokládá, že nejdůležitější bude zrod nových mentálních a lingvistických struktur, jež budou podmiňovat lidské vědomí svým vlastním potřebám. Věří, že je na kultuře obecně a na literatuře zejména bojovat proti těmto automatizačním mechanismům, aby si lidstvo zachovalo ducha živého, otevřeného, kritického a zvědavého.

Proto také ve své redakční praxi upřednostňuje ty autory, kteří jsou nekonformní a snaží se vymanit všeobecnému diskurzu, kteří nechávají čtenářům právo volby mezi různými možnými interpretacemi svých řádků.

Často se také ve svých polemikách, jak na stránkách *Il Menabò* tak ve svém dalším nedokončeném díle *Le due tensioni*, zaobírá humanistickou mentalitou. Zastávat

humanistické postoje pro něj osobně znamená zastávat postoje formalistické, dogmatické, takové, které nejsou vlastní zvědavému, hledajícímu a neustále zkoušejícímu duchu, jenž by měl hýbat kulturou. V tomto slova smyslu se humanistickou může stát i věda, pokud by propadla slepé víře v sama sebe. Dokonce i politika byla dle Vittoriniho smyslu humanistická:

“La classe politica oggi è umanista... Anche nei paesi socialisti c'è una strutturazione umanistica del pensiero delle classi dirigenti, un atteggiamento che rivela la nostalgia del vecchio ordine classico...”¹⁸

„Dnešní politika je humanistická... Dokonce i v socialistických zemích si vedoucí třídy uchovaly strukturu humanistického smýšlení, postoj, který odhaluje nostalgii po starém klasickém uspořádání...”

Proti tomuto „novému, jinému“ humanismu staví Vittorini techniku ve vlastním slova smyslu. Podle něj technika vždy přetvářela a bude přetvářet svět, přičemž literární technika by měla dokázat poukázat na fakt, že tento industrializovaný, odlidštěný svět není naší nevyhnutelnou budoucností. Jinými slovy, literatura by měla odhalovat falešnou, jen zdánlivou přirozenost a objektivitu jazyka, protože ten je pouhým výtvozem současné vládnoucí třídy.

Roku 1960 začal pro nakladatelství *Mondadori* redigovat edici *La Medusa* a rok poté začal pracovat spolu s Fabiem Carpiem a Nelem Risim na scénáři k filmu podle stejnojmenné knihy *Le città del mondo*, na které tou dobou pracoval, ale kterou nikdy nedokončil.

Rok 1961 mu přinesl osobní tragédii v podobě smrti jeho syna Giusta, v roce 1963 se musel podrobit první ze série vážných operací a roku 1966, když pracoval na edici esejů *Nuovo Politecnico* pro nakladatelství *Einaudi*, po dlouhém boji s nemocí zemřel.

Na tematickém poli Vittorini sleduje, obecně řečeno, tři hlavní linie¹⁹. Zaprvé se jedná o téma dětství a přirozeného štěstí. Tento „mýtus“ samozřejmě nenajdeme jen u Vittoriniho, je velmi častý v celém prostředí *Solaria*. Pocity prvotního, přirozeného bývají spojovány právě s dětstvím, s obdobím instinktivního, silného, pravého kontaktu se světem a s věcmi. U Vittoriniho se tento námět táhne celým dílem od *Piccola*

¹⁸ Briosi: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, str. 36

¹⁹ Srov. Briosi: *Invito alla lettura di Vittorini*, str. 89

borghesia přes *Sardegna come un'infanzia*, kde jej najdeme v samotném titulu, a *Erica e i suoi fratelli*, kde se projevuje především Eričiným uměním kontaktu s věcmi, jejím fyzicky založeným vztahem k věcem, v němž nalézá obranu před lidskou společností, až po *Conversazione in Sicilia*, kde je rozvinuto pravděpodobně nejvíce.

Nejde tam o žádný nástroj úniku z reality, ale o nástroj znovupoznání reality. Jistě že je tam přítomno i na primární významové rovině vzpomínek na skutečně šťastné období, ale důležité je poselství, že dospělí mohou se světem navázat skutečný kontakt, jen pokud se jim podaří neztratit nebo znovu nalézt jejich dětskou fantazii a nadšení. Sám Vittorini říká:

“... è una fortuna aver letto quando si era ragazzi. E doppia fortuna aver letto i libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggio, *Le mille e una notte* in special modo. Uno allora può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria *infanzia*.”²⁰

„... je štěstí číst, když je člověk malý. A dvakrát takové štěstí je číst knihy ze starých časů a dalekých zemí, historické knihy, cestopisy, *Pohádky tisíce a jedné noci*, ty zejména. Pak si člověk může pamatovat to, co četl, jako by to jistým způsobem prožil, a spolu s dětstvím v sobě nese celý příběh lidstva.“

V jeho dalších dílech se toto téma pomalu ztrácí a Vittorini začíná být stále realističtější, možná proto, že sám začal ztrácet ten dětský entusiasmus. A v jeho poslední knize, *Le città del mondo*, už je spíše ironizováno.

Druhým zobecnitelným tématem je zlo a pocit uraženosti vůči světu. Vyskytuje se již v *Garofano rosso* v podobě třídních rozdílů, které si doma začíná Alessio stále více uvědomovat. Ještě přítomnější je v *Erica e i suoi fratelli*, když si Erica plně uvědomí lidský egoismus a raději se uzavře sama do sebe a svého světa.

V *Conversazione in Sicilia* nabývá toto téma nového rozměru; seznámení se špatností a rozeznání zla se tu stává prostředkem k individuálnímu růstu jedince v lepšího, lidštějšího člověka. Hlavní hrdina chápe, že lidé ve světě trpí. Vnímá ale, že se trápí jen kvůli svým osobním starostem a problémům, a nepřemýšlejí tolik o problémech, kterým čelí lidstvo jako celek. Je však zapotřebí trpět právě pro svět, snažit se tak dosáhnout nevinnosti a naučit se způsobům úniku.

²⁰ Tamtéž, str. 90

V *Uomini e no* pak toto téma nabývá jednoznačné historické podoby v obrazech fašismu a nacismu. Přesto rozdělení člověčenstva na lidi a nelidi přináší i takřka metafyzické problémy. V dalších dílech už ale opět ztrácí své jednoznačné obrysy, zůstává zamlčeno a často obléká šat nových možností nebo svobody.

Konečně je tu ještě třetí obecné téma, totiž být lidštější, být více člověkem, doslova „essere piú uomo“. Vittorini pravděpodobně vychází z toho, že vůči zlu ve světě všichni podvědomě hledáme alternativu. Nejprve se utíkáme do vzpomínek na dětství, ale to nám samo o sobě stačit nemůže, pokud chceme najít nějaký pevný bod, ke kterému se budeme moci pokaždé vztáhnout bez ohledu na různé kulturně historické falešné a násilné podmínky. Bod, podle kterého se vždy poznáme.

V *Garofano rosso* je pro Alessia takovou alternativou přijmout utrpení, dobrovolně snášet příkoří pro spravedlnost a být vždy na straně těch slabších či zneužívaných, což lze vyčíst z jeho pohledu na dělníky v otcově cihelně, z toho, jak si idealizuje dělnickou třídu a věří v její čistotu.

V *Sardegna come un'infanzia* je to pak robinsonismus, přímý kontakt s děním, se světem, vnímání neustále nových objevů. I v *Erica e i suoi fratelli* by se dalo hovořit o robinsonismu skrze poníženost a utrpení.

V *Conversazione in Sicilia* se zas setkáváme s postavou Gran Lombarda, což je člověk složený z více lidí, z lidí, kteří umí trpět, radovat se a smát se opravdově, jejichž činy nejsou jen individuální, nýbrž obecně lidské, jejich zájem není jen osobní, ale obecně lidský.

V *Sempione strizza l'occhio al Frejus* je to odkaz Ventura, který těsně před popravou říká, že jde o to nenechat se zkorumpovat a vcucnout dnešním uniformním světem bez špetky entusiasmů.

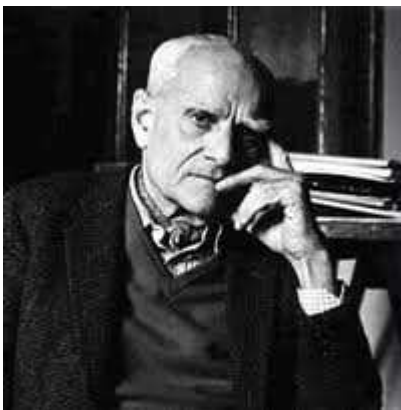
Obecně by se dalo říci, že podle Vittoriniho je člověk „piú uomo“ vždy, když se úplně otevře, když jde lidově řečeno s kůží na trh a nebojí se být zranitelný.

Závěrem je třeba zdůraznit, že tato část práce si neklade za cíl dopodrobna analyzovat život a dílo Elia Vittoriniho, její charakter je pouze informativní. Nicméně i přesto snad z toho, co bylo doposud napsáno, jednoznačně vyplývá, jak významnou postavou Elio Vittorini byl a do jaké míry ovlivnil, ať už přímo či nepřímo, italský předválečný i poválečný kulturní dialog.

2.2 Další překladatelé

2.2.1 Alberto Moravia²¹

Alberto Moravia, vlastním jménem Alberto Pincherle, se narodil v roce 1907 v Římě v zámožné židovsko-katolické rodině. V devíti letech onemocněl kostní tuberkulózou, což považoval za jeden z nejvýznamnějších vlivů ve svém raném vývoji. Mezi lety 1916 a 1925 strávil značný čas v sanatoriích, kde si nedokončené vzdělání vynahrazoval četbou světových klasiků – např. Dostojevského, Joyce, Ariosta, Goldoniho, Shakespeara či Moliéra. Po propuštění ze sanatoria v roce 1925 se usadil v Brixenu, kde začal psát svůj první román *Gli Indifferenti*, který vydal na vlastní náklady v roce 1929. V románu rozvinul témata, kterým se v různých obměnách věnoval prakticky po celý svůj život: neschopnost člověka nalézt smysl existence, vést normální život a navázat milostný vztah.



Věnoval se také novinářině. O rok později začal spolupracovat s deníkem *La Stampa* a v roce 1933 společně s Mariem D'Annunziem založil literární časopisy *Carrateri* a *Oggi*. V tomto období také hodně cestoval, často jako dopisovatel.

Nastupující fašismus jeho dílu příliš nepřál. Aby předešel fašistické cenzuře, psal v duchu surrealismu a alegorie. Jeho satirický román *La Mascherata* (Maškaráda) byl přesto v roce 1941 zakázán, pročež se rozhodl nadále psát pod pseudonymem. V tomtéž roce se oženil s Elsou Morantovou. Usadili se na Capri, kde také vznikla jeho krátká próza *Agostino*. Později se spolu uchýlili do zemědělské komunity ve Fondi, jelikož mu za jeho výpady proti fašistickému režimu hrozilo zatčení. Zážitky z tohoto období se později nechal inspirovat v románu *La Ciociara*.

Po osvobození v roce 1944 se vrátil do Říma, začal s spolupracovat s Corradem Alvarem a přispíval do významných periodik jako *Il Mondo* a *Il Corriere della Sera*, pro který psal po zbytek svého života.

S koncem světové války začala růst jeho popularita, a to díky dílům jako *La Romana* (1947), *La Disubbidienza* (1948) či *Il Conformista* (1951). V roce 1952 získal

²¹ Srov. *Slovník italských spisovatelů*, http://it.wikipedia.org/wiki/Alberto_Moravia, <http://www.italialibri.net/autori/moraviaa.html>

za *Racconti Romani* ocenění *Premio Strega*²² a jeho dílo se začalo překládat do mnoha světových jazyků. Řada jeho děl byla také úspěšně zfilmována.

Koncem 50. let se u Moravia začal projevovat sílící vliv Freudova učení, na základě kterého se ve svých dílech soustředil na sex jako jeden ze základních hybných momentů lidského života. V roce 1960 vydal jeden ze svých nejslavnějších románů, *La Noia*, který popisuje problémový sexuální vztah mezi malířem v tvůrčí krizi a lehkovážnou římskou dívkou.

Když se v roce 1962 rozešel se svou manželkou, začal žít s mladou spisovatelkou Daciou Marainiovou. Začal se také intenzivně věnovat divadlu – v roce 1966 spolu s Marainiovou a Enzem Sicilianem založili experimentální divadelní společnost s názvem *Il Porcspino*.

I nadále hodně cestoval, na přelomu 60. a 70. let navštívil Čínu, Indii, Koreu nebo Afriku. V roce 1971 vydal román *Io e lui*, ve kterém freudovské téma zpracoval pro změnu v humorném pojetí – stárnoucí scénárista v něm rozmlouvá se svým penisem.

Po návštěvě Hirošimy v roce 1982 Moravia vydal sérii článků o atomových zbraních. Témuž tématu se věnoval i v románu *L'Uomo che Guarda* a v eseji *L'Inverno Nucleare*.

Sbírku povídek *La Cosa e altri racconti* (1983) věnoval své nové, o pětáctyřicet let mladší přítelkyni Carmen Llerové, s níž se oženil v roce 1986. Od roku 1984 byl také členem Evropského parlamentu za italskou komunistickou stranu.

Zemřel v Římě roku 1990, kdy také vyšla jeho autobiografie s názvem *Vita di Moravia*.

2.2.2 Eugenio Montale²³

Eugenio Montale se narodil v Janově 12. října roku 1896. Jeho otec byl obchodník a poté, co Eugenio vychodil v Janově základní školu, zapsal jej na obchodní akademii. Byl posledním ze šesti dětí a coby benjamínek nejvíce ze všech těžil z určité benevolence rodičů. Od malička miloval četbu, zejména jej formovali autoři jako Sergio Solmi, Bobi Bazlen, Italo Svevo, Umberto Saba a později Dante, Nietzsche, Bergson, Schopenhauer, Boudelaire, T. S. Eliot a Ezra Pound a další. Našel také zálibu ve zpěvu, který dokonce v letech 1905 až 1923 studoval u bývalého operního barytonisty Ernesta Sivorihho, po jehož smrti studia hudby opustil, aby se plně věnoval literatuře. Přesto se

²² Jedná se o patrně nejprestižnější literární cenu, která je od roku 1947 udělována italským spisovatelům. Do soutěže lze přihlásit romány vydané od 1. května předchozího roku do 30. dubna běžícího roku.

²³ Srov. *Slovník italských spisovatelů*, http://it.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Montale, <http://www.italialibri.net/autori/montalee.html>

tomuto oboru nikdy tak docela neodcizil, jelikož se později stal mimo jiné i velmi uznávaným hudebním kritikem.



Na jeho tvorbu mělo však krom mnoha výše zmíněných autorů vliv i prostředí, v němž vyrůstal. Konkrétně nedotčená krása krajiny ligurské riviéry, kterou vychutnával během letních pobytů v rodinné vile v rezervaci *Le Cinque Terre*.

Když Itálie vstoupila roku 1915 do první světové války, byl mobilizován, ale odveden byl teprve roku 1917. Touto dobou také začal skládat první básně, ale plně se literární tvorbě začal věnovat až po válce. Roku 1921 započal spolupráci s turínským časopisem *Primo tempo*, v němž publikoval například *Solmi* nebo *Debenedetti*. Už tam vyšel najevo nejen jeho tvůrčí, ale rovněž kritický talent, bystrost a nezávislost na konvenčních vzorcích myšlení.

Roku 1925 publikoval v milánském časopise *L'Esame* článek „Omaggio a Slevo“, který vzbudil velkou pozornost. Téhož roku také vydal stat' „Stile e tradizione“, v níž se distancoval od ideologického zneužívání kultury politikou, podepsal antifašistický manifest Benedetta Croceho a vyšla mu první básnická sbírka *Ossi di seppia*, z níž se velmi rychle stala klasika tehdejší italské poezie.

Roku 1926 se přestěhoval do Florencie, kde začal pracovat v nakladatelství Bemporado a rovněž začal přispívat do *Solarie*. Mimo jiné tam navázal přátelství s B. Tecchim, který ho roku 1929 doporučil jako svého náhradníka na postu ředitele knihovny Gabinetto Gian Pietro Vieusseux. Toto jeho životní období bylo provázeno také několika milostnými románky a Montale začal propadat životní skepsi.

Roku 1938, poté co odmítl vstoupit do strany, byl propuštěn ze zaměstnání a začal se živit překládáním. Roku 1939 vyšla jeho druhá sbírka, *Le occasioni*, která navazovala na tu první a zařadila se mezi klenoty moderní metafyzické poezie. Zřetelně se v ní odráží zejména pocit osamělosti a agónie lidské existence podřízené fašistickému režimu.

Ale to už se pomalu schylovalo k vypuknutí druhé světové války. Roku 1941 získal Montale invalidní důchod. Roku 1943 vyšla ve dvou po sobě následujících skromných edicích sbírka *Finisterre*, která se stala základním kamenem sbírky *La bufera ed altro*, jenž vyšla roku 1956 spolu s kolekcí próz *La farfalla di Dinard*.

Po válce se stal členem *Partito d'Azione*, spoluzakladatelem časopisu *Il Mondo* a mimo jiné rovněž dopisovatelem deníku *Corriere della Sera*, díky čemuž mnoho cestoval a setkal se s řadou významných osobností své doby, za všechny jmenujme například Ernesta Hemingwaye. Také mu byl udělen čestný doktorát univerzitami v Římě, Miláně, Cambridgi a Basileji.

Roku 1963 se oženil s Drussilou Tanzi, čímž zlegalizoval jejich téměř čtyřicetiletý vztah. Bohužel zemřela na podzim téhož roku. V roce 1967 jej prezident Giuseppe Saragat jmenoval doživotním senátorem. I jeho následující díla vykazují návaznost linie prvotního existencialistického tématu. Knihy jako *Auto da fé* (1966, znovu 1972) nebo *Fuori di Casa* (1969, znovu 1975) odkrývají šíři jeho talentu a zájmů. Roku 1971 vydalo nakladatelství *Mondadori* jeho čtvrtou sbírku básní pod názvem *Satura*, která se brzy stala bestsellerem. Ve stejném nakladatelství vyšel roku 1973 i *Diario del'71 e del'72*.

Roku 1975 se mu dostalo snad největšího možného ocenění v podobě Nobelovy ceny. Zemřel 12. září roku 1981 v nedovršeném věku osmdesáti pěti let poté, co byl hospitalizován kvůli krvácení podmíněným poruchami cévních stěn v mozku.

Na *Americaně* se podílel významně. Vittorini mu svěřil překlad velice slavných autorů, konkrétně Nathaniela Hawthorna, Hermana Melvilla, Francise Scotta Fitzgeralda, Williama Faulknera, Evelyn Scottové a Kay Boylové. Navíc se jednalo o úryvky velmi náročné jak z hlediska jazyka a obsahu, tak co do počtu stran.

2.2.3 Cesare Pavese²⁴

Básník, romanopisec, literární kritik a překladatel Cesare Pavese se narodil 9. září 1908 v městečku Santo Stefano Belbo. Když byl ještě dítě, zemřel mu otec. Jeho matka se poté zatvrdila a malého Cesara vychovávala velice přísně a lásku mu dávala najevo jen málo, což jeho pozdější život velmi ovlivnilo.

Již od malička jej přitahoval svět literatury. Povahou byl tichý introvert, který většinu času trávil o samotě ve společnosti knih nebo pozorováním přírody. Paradoxně však v jeho díle a korespondenci lze vysledovat touhu po lásce, přátelství a mezilidských kontaktech. Brzy se i s rodinou přestěhoval do Turína a začal chodit do školy k jezuitům. Roku 1923 nastoupil na gymnázium D'Azeglio, kde měl možnost setkávat se s Augustem Montim, významným antifašistou, spisovatelem a profesorem, který ovlivnil celou řadu tehdy mladých italských intelektuálů. Mezi ně patřili například

²⁴ Srov. *Slovník italských spisovatelů*, http://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Pavese, <http://www.italialibri.net/autori/pavesec.html>

Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Tullio Pinelli či Massimo Mila, jež se nenašli ani v hnutí Strapaese, ani v hnutí Stracittà, ale naopak založili skupinu Strabarriera. Paveseho původně politika příliš nezajímala, nicméně právě díky Montiho vlivu se začal přibližovat k této skupině.



Postupně se účastnil čím dál tím více na společenském životě, chodil do různých lokálů, kde trávil mnoho času rozhovory s nejrůznějšími lidmi, z nichž mu mnozí později posloužili jako vzory pro jeho literární postavy. V posledních ročnících univerzity byl jakoby vyměněný, dokonce se zamiloval a cítil se plný života. Roku 1930 odpromoval s prací na téma interpretace básní Walta Whitmana a začal pracovat jednak pro časopis *La cultura*, jednak jako učitel ve večerní škole. Roku 1931 mu zemřela matka, Pavese se proto rozhodl přestěhovat ke své sestře Marii, u níž zůstal bydlet až do smrti. Toho roku mu také vyšel první překlad. Překladačské činnosti se usilovně věnoval i v budoucnu, přičemž se zaměřoval na angloamerické autory ve snaze otevřít Itálii nové kulturní, tématické a jazykové obzory.

Roku 1933 jeho přítel Giulio Einaudi zakládá nové nakladatelství a Pavese se stává jeho věrným spolupracovníkem. Je stále zamilovaný do nejmenované dámy, která je horlivou antifašistkou a s Pavese udržuje čilou korespondenci. Roku 1935 jsou v jeho bytě nalezeny kompromitující dopisy, kvůli nimž je odsouzen k pobytu v Kalábrii na 3 roky, do Turína se vrací ale už roku 1936 poté, co bylo vyhověno jeho žádosti o milost. Je však hořce zklamán, neboť jeho láska se provdala za jiného. Tato rána jej hluboce poznamenala a dále prohloubila jeho vnitřní pocity osamělosti. Začal podléhat častým myšlenkám na sebevraždu a uzavřel se do vlastního světa, v němž bylo místo jen pro literaturu. Během následujících let překládal, psal básně, povídky, kratší romány a eseje. Za své dílo *Il compagno* dokonce roku 1939 vyhrál prestižní *Premio Salento*.

Roku 1941 vyšel první jeho román, *Paesi tuoi*, s nímž jakoby opět nabyl sebedůvěry. Během let v ústraní se upevnilo jeho antifašistické přesvědčení, kvůli astmatu se vyhnul válce, ale aktivně se neúčastnil ani odboje. Po válce se stal členem komunistické strany a pokračoval v práci pro nakladatelství. Na čas se dokonce z pracovních důvodů přestěhoval do Říma. V tomto období slavil mnoho literárních úspěchů, roku 1949 například vyhrál *Premio Strega* s knihou *La bella estate* a byl již

velmi známou osobností italského kulturního života. V Římě se zamiloval do jedné americké herečky, i ta ho ale nakonec opustila, když se rozhodla vrátit do Spojených států. Tato životní krize spolu s hlubokou politickou a náboženskou krizí jej v pouhých dvaadvaceti letech dovedla až k sebevraždě. 27. srpna 1950 se v turínském hotelu předávkoval barbituráty.

2.2.4 Piero Gadda Conti²⁵

Piero Gadda Conti, bratranec Carla Emilia Gaddy, se narodil 13. února 1902 v Miláně. Literárně debutoval roku 1924 povídkou *L'entusiastica estate* a znovu na sebe upozornil roku 1927, když mu v časopise *Solaria* vyšla další povídka jménem *Verdemare*. Opravdovou prestiž si ale vysloužil až románem *Mozzo*, který publikoval roku 1930. Roku 1932 pak slavil další významný úspěch, tentokrát s románem *Gagliarda ovvero la presa di Capri*. Těsně před válkou vydal ještě román *Festa da ballo* a roku 1940 román *Moti del cuore*.

Po válce se na určitou dobu literárně odmlčel a věnoval se především své další vášni, totiž filmu. Stal se uznávaným filmovým kritikem, přispíval například do časopisů *La Fiera Letteraria* a *Il Popolo*. V letech 1950, 1951, 1955, 1958 a 1963 dokonce zasedal v porotě světoznámého Benátského filmového festivalu.

Roku 1970 publikoval další svůj román *La paura*, se kterým vyhrál prestižní literární cenu *Premio Bagutta*. Roku 1974 zredigoval edici dopisů Carla Emilia Gaddy, která vyšla pod názvem *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*.

Zemřel 21. ledna roku 1999.

2.2.5 Carlo Linati²⁶



Carlo Linati se narodil v městečku Como 25. dubna roku 1878. Přestože původně vystudoval práva, na kulturním životě tehdejší Itálie se podílel jako prozaik, esejista, literární kritik, překladatel a novinář. Spolupracoval s časopisy *La Voce*, *Primato*, *La Ronda* a *Il Convegno*. Přispíval i do turínského deníku *La Stampa* a milánského *Il Corriere della Sera*. Napsal i několik rozhlasových her, které přenášela nejprve stanice EIAR, později pak RAI. Mezi

²⁵ Srov. *Slovník italských spisovatelů*

²⁶ Srov. *Slovník italských spisovatelů*, http://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Linati

nejznámější patří hra *Angeli e colori*, k níž napsal hudební doprovod skladatel Arrigo Pedrollo. Linati jako jeden z prvních začal směřovat zájem italské veřejnosti směrem k angloamerickým autorům, a to především svou překladatelskou činností (překládal například Jamese Joyce, Charlese Dickense, D. H. Lawrence, Henry Jamese, Roberta Louise Stevenson). Zemřel roku 1949 na infarkt v městečku Rebbio.

2.2.6 Giansiro Ferrata²⁷

Intelektuál, literární kritik, editor a spisovatel Giansiro Ferrata se narodil 28. ledna roku 1907 v Miláně. Po studiích vyučoval na středních školách filozofii a dějiny. Roku 1926 patřil spolu s Albertem Caroccim a Leem Ferrerem mezi spoluzakladatele literárního časopisu *Solaria*, spolupracoval ale i s jinými časopisy, například s *Primato* nebo *La Ruota*. Ve známém nakladatelství Mondadori působil například jako editor sérií *Classici Contemporanei Italiani* a *I Meridiani*. Je rovněž autorem mnoha kritických úvodů k publikacím jako například *Uomini e no* od Elia Vittoriniho či *Poesie* od Vincenza Cardarelliho. Ve své překladatelské činnosti se zaměřoval zejména na Ernesta Hemingwaye. Okrajově se věnoval i herectví. Roku 1961 ztvárnil drobnou roli ve filmu *La notte* režiséra Michelangela Antonioniho. Zemřel roku 1986 v Miláně.

2.2.7 Enrico Fulchignoni²⁸



Enrico Fulchignoni se proslavil zejména jako herec, scénárista a režisér. Narodil se 18. září roku 1913 v Messině. Krom své překladatelské činnosti napsal během 40. a 50. let několik scénářů, ale většinu své kariéry věnoval prkům, která znamenají svět. Roku 1937 založil v Mesině *Teatro sperimentale*. Roku 1939 získal angažmá v *Teatro sperimentale di Firenze*, kde jako první téhož roku uvedl hru *Piccola città* od známého amerického dramatika Thorntona Wildera a kde se stal asistentem samotného Renata Simoniho, tehdy věhlasného dramaturga, režiséra a divadelního kritika. Mohl se tak podílet na produkcích Goldoniho, Tassa či Manzoniho. Mezi lety 1941 a 1942 vyučoval herectví v *Centro sperimentale di cinematografia*.

²⁷ Srov. *Slovník italských spisovatelů*

²⁸ Srov. http://delteatro.it/dizionario_dello_spettacolo_del_900/f/fulchignoni.php

K filmu se prvně dostal roku 1941 díky spolupráci s Fernandem Cerchim na dokumentárním filmu *Ragazze sotto la tenda*. Roku 1942 pak režíroval svůj první celovečerní film *I due Foscari*.

Po válce se přestěhoval do Paříže, aby se stal ředitelem sekce UNESCO pro rozvoj filmu. Nicméně nadále spolupracoval s některými italskými časopisy jako například s *Fiera Letteraria*, *Dramma*, *Scenario* a podobně. Krom toho také napsal několik her.

Zemřel v Paříži 27. srpna 1988 ve věku sedmdesáti čtyř let.

Na Americaně se podílel velmi málo, přeložil ukázky z díla jen dvou autorů, konkrétně Eugena O'Neill a Thorntona Wildera. Nicméně vzhledem k tomu, že se jedná právě o významné americké dramatiky, musel být vzhledem ke své odborné kvalifikaci jako součást týmu přesto velmi užitečný.

2.2.8 Guido Piovene²⁹



Příslušník šlechtické rodiny Guido Piovene se narodil 27. července roku 1907 ve Vicenze. Na univerzitě v Miláně vystudoval filosofii, ale začal se věnovat novinářině. Spolupracoval s časopisem *Solaria* a od roku 1953 jako zahraniční dopisovatel z Londýna a Paříže s deníkem *Corriere della Sera*.

Patřil mezi zastánce fašismu a čistoty rasy, například jeho článek z 1. listopadu 1938 *Contra Judeos*, který vyšel v *Corriere della Sera* a v němž Piovene otevřeně obviňuje Židy z neschopnosti a vědomé nevěle k asimilaci, vyvolal bouřlivé diskuze. Fašistický režim nikdy ani přímo veřejně neodsoudil, přesto se údajně podílel na poslední fázi odboje a později začal sympatizovat s myšlenkami komunismu. Tou dobou (roku 1963) byla publikována *La coda di paglia*, dílo, v němž rekonstruuje svou novinářskou činnost v období fašistické diktatury a zamýšlí se nad svým vztahem k režimu. Své články z onoho dvacetiletí obhajuje s tím, že rouška formálního schvalování režimu jen účinně skrývala hlubokou nenávisť, kterou vůči němu choval.

Zemřel 12. listopadu 1974 v Londýně, kde působil jako zahraniční dopisovatel.

Z jeho literární produkce jmenujme například jeho první povídkovou sbírku *La vedova allegra* vydanou roku 1931, epistolární román *Lettere di una novizia* vydaný

²⁹ Srov. *Slovník italských spisovatelů*, http://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Piovene, <http://www.fondazioneitaliani.it/index.php/Guido-Piovene-biografia.html>

roku 1941, který mnozí považují za vrchol jeho literární tvorby a v němž odsuzuje bigotní katolickou morálku spolu s pokrytectvím, známé reportáže z cest jako například *De America* (1953) či *Viaggio in Italia* (1957) nebo úvahový román z roku 1970 *Le stelle fredde*, ve kterém kritizuje svět za rostoucí zkaženost a za ztrátu smyslu a za nějž získal prestižní literární ocenění *Premio Strega*.

2.2.9 Umberto Morra³⁰

Intelektuál a novinář Umberto Morra se narodil ve Florencii 13. května roku 1897. Byl synem významného italského politika. Po skončení první světové války doprovázel otce Giovanniho Semeriu na jeho cestě po Spojených státech amerických, kterou podnikl za účelem získání prostředků na stavbu sirotčinců pro děti, jejichž rodiče zahynuli ve válce, od italských emigrantů.

Poté začal přispívat do časopisů Piera Gobettiho, především do *La Rivoluzione Liberale*. Stali se z nich přátelé a Morra dlouho pracoval na Gobettiho biografii, nikdy ji však nedopsal a byla publikována nedokončená až po jeho smrti.

Byl velkým odpůrcem fašismu a období diktatury strávil především v rodinném sídle v Cortoně. V letech 1943-1945 spolupracoval s vládou generála Badoglio. Po válce se stal významným představitelem italské kultury na mezinárodní půdě. V letech 1949-1955 řídil *La Società Italiana per l'Organizzazione Internazionale*, mezi lety 1955-1957 organizaci *Il Comitato Atlantico Italiano* a v letech 1955-1959 italský kulturní institut v Londýně.

Zemřel 5. listopadu 1981 v Cortoně.

2.3 Obraz dobové kulturní politiky

Tato práce si neklade za cíl podrobněji analyzovat kulturně-historicko-politický fenomén známý pod označením fašismus, přesto je v zájmu jednoznačnějšího porozumění problematice cenzury, která po dvacet let více či méně vládla celé Itálii, nutné alespoň stručně nastínit příčiny vzniku tohoto totalitárního zřízení, jeho základní charakteristiky a vývoj.

Itálie byla sjednocena roku 1861 v konstituční monarchii. Ale jelikož vlády byly vesměs zkorumpované, vývoj demokratických tradic byl značně zpomalený. Když se jednou politici dostali k moci, zajímali se spíše o osobní prospěch než o veřejné blaho.

Výsledkem byl pomalý rozvoj průmyslu a celkově chudá země byla bez

³⁰ Srov. http://it.wikipedia.org/wiki/Umberto_Morra_di_Lavriano

významnějších vlastních zdrojů surovin a s relativně malými plochami orné půdy. Itálii se příliš nedařilo ani na mezinárodním poli. Snažila se sice zvýšit svou prestiž získáním zámořských kolonií, ale s výjimkou Libye bez větších zásadních úspěchů. Parlament se stal symbolem úpadku a korupce, postrádal jak respekt tak důvěru obyvatelstva. I proto miliony Italů emigrovaly do zahraničí, zejména do Spojených států amerických.

Konec první světové války sice znamenal přerušování dlouhého období bojů, ale zároveň i nové výzvy. Došlo k velkému prohloubení sociálních rozdílů a ke zhroucení starých ideálů. V celé Evropě vzrůstala podpora nacionalistických hnutí. Italská *Il Partito Nazionalista* se do parlamentu dostala už roku 1913, patřila mezi zastánce vstupu do první světové války a po jejím skončení jednoznačně propagovala teorii o takzvaném „zmrzačeném vítězství“ (*vittoria mutilata*). Roku 1923 se *Associazione Nazionalista Italiana* definitivně sloučila s *Il Partito Nazionale Fascista*. Další výzvu



představovala všeobecná nespokojenost Italů s poválečným teritoriálním uspořádáním. Většina obyvatelstva si od vstupu do války slibovala mimo jiné i velké územní zisky, ale po Pařížské mírové konferenci Itálie získala „jen“ Istrii, Terst a Tridentsko s oblastí Alto Adige až po Brenner. Další původně přislíbené oblasti připadly jiným státům. To vyvolalo velkou vlnu nespokojenosti, která vyústila až ve slavné obsazení města Rijeky v září roku 1919 zhruba 2 600 muži pod vedením Gabriela D'Annunzia³¹. Toto dobrodružství však nemělo dlouhého trvání, neboť Giolittiho vláda už v listopadu 1920 podepsala s bývalou Jugoslávií smlouvu, která činila z Rijeky svobodné město, a v prosinci byl slavný básník spolu se svými muži nucen z města odejít, což vyvolalo u italské veřejnosti další zklamání.

Problémem byla také velmi špatná ekonomická situace země. Svou účast ve válce Itálie financovala převážně ze zahraničních půjček. S jejím koncem byly evropské

³¹ Ernst Nolte o tom v knize *Fašismus ve své epoše* (str. 253-256) píše: „Rijeka byla po skončení války obsazena italskými oddíly, později sem dorazily francouzské a anglické kontingenty... Podle jednohlasného usnesení spojeneckého velení musely město opustit některé italské oddíly, které... přísahaly svým důstojníkům, že se Rijeka zmocní, a požádali D'Annunzia, aby se ujal jejich velení... Z právního hlediska to byla... skupina dezertérů, s nimiž D'Annunzio večer 11. září vyrazil z Ronchi do Rijeky. Ale tažení dezertérů bylo nejrůznějším způsobem podporováno regulární armádou a v Rijece velící generál po chvíli zápasu s vlastním svědomím objal se slzami v očích velkého básníka a vyklidil pole... Vláda v Římě nechala Rijeku zablokovat a současně ji zásobovala prostřednictvím Červeného kříže. Italské oddíly obklíčily město a byli s D'Annunziiovými legionáři v nejlepších kamarádských vztazích... po uzavření smlouvy z Rapalla... se rychle přiblížil konec jeho dobrodružství. Krátce před vánocemi roku 1920 dal Giolitti řádným oddílům povel k útoku... opustil básník své město... Jeho legionáři se roku 1921 rozptýlili po celé Itálii. Většina z nich posílila řady fašistů...“

státy vyčerpány. Itálie se potýkala se stagnací turistického ruchu a zahraničního exportu, která vedla k dramatickému nárůstu nezaměstnanosti, a propuštění mnoha milionů zmobilizovaných mužů situaci ještě zhoršovalo. Navíc tou dobou vstoupil ve Spojených státech amerických v platnost zákon omezující emigraci, s liru jen na jedné pětině předválečné hodnoty vzrůstala inflace a pod vlivem bolševické revoluce v Rusku začali nezaměstnaní organizovat stávky a docházelo k výtržnostem.

Vzrůstající nespokojenost veřejnosti s liberálně demokratickou vládou vyústila ve volbách roku 1919 v drtivé vítězství socialistů, kteří získali více než třetinu všech odevzdaných hlasů. Motivováni tímto úspěchem organizovali další stávky, které vyústili až v generální stávku, během níž se dělníci dokonce zmocnili továren v několika průmyslových městech severní Itálie, kde se pokusili ustanovit obdobu vlády sovětů.

Přesto jim konečné vítězství v boji o moc nepatřilo, a to z několika důvodů. Jednak proto, že odboroví předáci měli na zřeteli především zlepšení životních podmínek dělníků, a tak když jim vláda přislíbila 20% navýšení stávajících platů, byli spokojeni a generální stávku odvolali. Jednak také proto, že socialisté chtěli zestátnit veškerou hospodářsky využitelnou půdu, což je připravilo o podporu rolníků. Navíc došlo i k vnitřnímu rozkolu ve straně a k vytvoření několika frakcí. Zhruba jedna třetina členů se od socialismu distancovala definitivně, aby založila komunistickou stranu.

Rudá hrozba však byla noční můrou vlastníků půdy a nemovitostí i průmyslníků. Tohoto strachu z možné revoluce na jedné straně a zklamání z neobnovení zašlé italské slávy spolu se všeobecnými zmatky v celé zemi na straně druhé dokázali tak obratně využít právě fašisté vedení Benitem Mussolinim.



Mussolini se narodil 29. července 1883. O socialistické myšlenky se začal díky svému otci zajímat od mládí a brzy se z něj stal známý agitátor a socialistický novinář. Jeho rétorické a tvůrčí schopnosti ho vynesly v roce 1912 až na místo šéfredaktora socialistických novin *Avanti*. Po vypuknutí první světové války však mezi ním a vedením socialistické strany došlo k zásadnímu rozporu; Mussolini totiž začal prosazovat vstup Itálie do války na straně států Dohody. Díky tomuto postoji byl nucen na své místo rezignovat a následně byl vyloučen i ze strany. Vědom si nutnosti mít možnost ovlivňovat veřejné mínění promptně si založil vlastní interventistický list *Il Popolo d'Italia*. Sám rovněž

vstoupil do armády. V průběhu jednoho vojenského cvičení náhodou utrpěl zranění, které pak neváhal vydávat za důkaz svého hrdinství v předních bojových liniích, kde však ve skutečnosti nikdy nestál.

Po skončení války se Mussolini chopil příležitosti, kterou skýtala výše popsaná situace v zemi a v březnu 1919 založil v Miláně první *fascio di combattimento*³². Krom neochvějné víry v „akci“ a vágního konceptu radikálních reforem však neměl žádný konkrétní program. Vládnoucí třídě se jevil jako přílišný radikál a ve volbách, které proběhly roku 1919, neuspěl.

Obrat nastal koncem roku 1920 v důsledku několika faktorů. Předně, kvůli fiasku, k němuž tou dobou okupace Rijeky už neodvratně spěla, italští nacionalisté začali vnímat Mussoliniho jako člověka, který vždy hájil národní zájmy a silnou zahraniční politiku a který by mohl po D'Annunziovi převzít roli vůdce. Dále to byl fakt, že v letech 1919-1920 se v Itálii rychle střídaly vlády, jež měly jeden společný rys, totiž že nebyly schopny efektivně čelit nejzávažnějším problémům v podobě zoufalé ekonomické situace a sociálních nepokojů. A konečně k vzestupu fašismu velkou měrou přispěla i výše zmíněná rudá hrozba, která tolik děsila vyšší třídu, jež toužila po silné vládě, aby v zemi nastolila pořádek. S jejich podporou fašistické hnutí, které se roku 1921 transformovalo ve stranu *Il Partito Nazionale Fascista*, ve volbách téhož roku získalo 35 křesel ve vládě, což vzhledem k situaci z roku 1919 znamenalo velký úspěch.

Aby si upevnil svou pozici a získal další stoupence, přitvrdil Mussolini v protibolševické rétorice, přestal napadat monarchii, církev i kapitalismus. V programu začal prosazovat silnou pozici vlády k potlačení socialistických buřičů, důraznou zahraniční politiku k znovuzískání zašlé italské slávy, ekonomický liberalismus a zlepšení životních podmínek dělníků. Výsledkem tohoto aktivního přístupu byla finanční podpora průmyslníků i zvýšení počtu členů z cca 20 000 v roce 1920 na cca 300 000 v roce 1922.

Důležitou roli ve vzestupu fašismu sehrál i fenomén známý jako arditismus. Tento termín je přímo odvozen od názvu speciálních útočných bojových jednotek zakládaných v rámci italské armády od roku 1917, kterým se říkalo *arditi*. Jejich příslušníci byli vesměs zkušení vojáci, kteří se měli vyznačovat zejména odvahou a bojovými schopnostmi. Po skončení války byla založena národní asociace italských

³² Po jeho vzoru pak v budoucnu vznikaly další. Mezi původní členy patřili mnozí studenti, mládež, bývalí ardití či bývalí socialisté souhlasící s intervencí nebo někteří futuristé. Těšili se velké podpoře měšťanstva a průmyslníků, kteří se obávali možného šíření bolševismu z Ruska (srov. Procacci: *Dějiny Itálie*; Nolte: *Fašismus ve své epoše*).

arditistů (*Associazione Nazionale Arditi d'Italia*), která měla přenášet původní hodnoty do civilního života v zájmu obnovení politického života v zemi a omezení socialistické byrokracie. Většina z nich se tak přiklonila právě k fašismu, aby se podíleli například na výše zmiňované okupaci města Rijeky nebo aby bojovali v rámci takzvaných *fasci di combattimento*.

Ty od roku 1921 vedly systematickou kampaň proti socialistickým a komunistickým skupinám. Docházelo k častým pouličním bitvám zejména mezi fašisty a komunisty³³. Černé košile se však těšily podpoře důstojníků armády, kteří jim dodávali zbraně. S tichým souhlasem vládnoucí vrstvy a vlády tak fašisté brzy kontrolovali mnoho měst.



Ve snaze odvrátit postup fašistů vyhlásili v srpnu roku 1922 socialisté spolu s komunisty generální stávkou, která však byla špatně organizovaná a vládní jednotky s podporou fašistů ji překazily. Vládnoucí třída si byla čím dál tím jistější, že právě fašisté ji dokáží ochránit před hrozbou socialismu a komunismu.

Mussolini se rozhodl využít chaotické situace na domácí politické scéně, a Itálie se tak 28. října roku 1922 stala svědkem „pochodu na Řím“, kdy se tisíce fašistů vydaly demonstrativně k Římu, aby se zmocnily moci. Tehdejší premiér Luigi Facta zkoušel přesvědčit panovníka Viktora Emanuela III., aby vyhlásil výjimečný stav a povolal armádu, která zůstávala králi po celou dobu věrná a bez problémů by pochod zastavila, ale král to odmítl. Jeho důvody zůstávají nejasné, patrně se obával rozpoutání občanské války a přál si nastolení silné vlády, která by v zemi opět zavedla pořádek. Liberální premiér Facta rezignoval a Viktor Emanuel III. pověřil sestavením nové vlády Mussoliniho. 31. října jej pak jmenoval premiérem vlády složené z fašistů, nacionalistů, katolíků a pravicových liberálů. Jelikož se tak Mussolini dostal k moci vlastně legálně, historikové většinou nehovoří v této souvislosti o násilném svržení vlády.

Jako premiér přistoupil k privatizaci, uskutečnil kroky ke stabilizaci národní měny a zlepšení kritické situace v zemědělství, zatímco pokračoval v tradiční linii celní ochrany Itálie. Tato politická opatření se začala brzy vyplácet v podobě růstu chemického, automobilového či textilního průmyslu. Rostla i zemědělská výroba.

Mussolini ale nenechal nic náhodě a systematicky upevňoval pozici fašistického

³³ Komunistická strana Itálie byla založena už v lednu 1921, poté co došlo k odštěpení levicového křídla Italské socialistické strany. (Srov. Procacci: *Dějiny Itálie*, str. 334)

hnutí. V lednu 1923 ustanovil Dobrovolnou milici pro národní bezpečnost (*Milizia volontaria per la sicurezza nazionale*), čímž dal legální podobu někdejšími *fasci di combattimento*, pak přeměnil fašistickou Velkou radu (*Gran Consiglio*) na státní orgán a přijal volební zákon o většinovém zastoupení, který měl zajistit fašistům v nadcházejících volbách bezproblémové vítězství.



Z těch sice fašisté vyšli s největším počtem křesel, ale ve velkých dělnických městech a v severní Itálii si přesto prvenství uhájili opoziční kandidáti. To dodalo odvahy socialistům vedeným Giacomettem Matteottim, který 30. května 1924 přednesl v parlamentu ostrý projev proti fašistické rétorice a způsobům. To se mu stalo osudným – 10. června byl unesen a 16. srpna byla nalezena jeho mrtvola. Tato situace vyústila v tzv. aventinský rozkol, kdy se poslanci opozice od činnosti parlamentu distancovali demonstrativním opuštěním jednacího sálu. Nicméně král nijak nezasáhl. Mussolini se proto rozhodl zariskovat a 3. ledna 1925 v parlamentu přijal plnou odpovědnost za Matteottiho vraždu, nabízející poslancům možnost jeho trestního stíhání. Té však nikdo nevyužil, což dalo Mussolinimu prostor k rychlému přijetí fašizujících zákonů. Ty omezovaly demokracii obecně, svobodu tisku, činnosti politických stran, shromažďování i odborů, zavedly Mimořádný soud, který razantně postupoval proti odpůrcům režimu a Vůdci zaručoval univerzální pravomoci. Veřejný život se nesl ve znamení všeobecné propagandy a demagogie skrze školské reformy a cenzuru. K upevnění režimu dále velmi přispěl i 11. únor 1929, kdy byly podepsány Lateránské dohody s Vatikánem, které platí dodnes³⁴, a nesporně rovněž i vstřícný postoj mezinárodního společenství.

Nicméně navenek grandiózní fašistické koncepty byly uvnitř vyprázdněné. „*Domýšlivost fasády tak vytvářela zvláštní kontrast s vnitřní bídou a prázdnotou a halasnost velkých slov kontrast s chudobou citů. ... nejlepší díla literatury a umění této doby jakoby byla poznamenána rozmrzelostí z tohoto rozporu a prázdnoty. Už Pirandello ... zalidnil své hry ... zklamanými měšťáky, kteří podlehli bludům. Montale ... opěvoval omrzlost ze života, proti níž kladl „zázrak božské lhostejnosti“.* Morandi

³⁴ Takzvané Lateránské dohody byly podepsány 11. února 1929. Stát jejich prostřednictvím například uznával suverenitu území Vatikánu, přislíbil zvláštní ústupky v oblasti finanční správy, ustanovoval římskokatolické vyznání oficiálním státním náboženstvím, zaváděl jeho vyučování na veřejných školách nebo přiznával občanskou platnost církevnímu sňatku (srov. Procacci: *Dějiny Itálie*, str. 342).

se svými zátišími ... předkládal lekci přísnosti a čistoty, která vyznívala jako protest proti oficiální mnohomluvnosti a hlučnosti. ³⁵

Tento stav se nadále prohluboval vlivem velké hospodářské krize, jež na počátku 30. let 20. století zasáhla většinu ekonomik. V Itálii došlo k prudkému poklesu průmyslové výroby a k dramatickému nárůstu nezaměstnanosti. Stát se rozhodl ustoupit od liberální hospodářské politiky ve prospěch nacionalistického protekcionismu a transformoval se v korporativní zřízení. Jako vždy krize nejvíce postihla už tak nemajetné lidové vrstvy, fašismus se proto musel zaměřit na znovuzískání masové podpory.

I za tímto účelem se Itálie pustila do svého koloniálního tažení na Etiopii, které dovedla do konce 5. května 1936, kdy Mussolini vyhlásil ustavení italského impéria. Etiopské dobrodružství však znamenalo diplomatickou izolaci od tradičních západních spojenců, jakými byly Anglie či Francie, čímž začalo postupné sblížování fašistické Itálie s nacistickým Německem. Ve Španělsku společně podpořili frankisty, spolu s Japonskem podepsali pakt proti Kominterně, od roku 1938 začaly v Itálii platit německé rasové zákony.³⁶ Fakt, že z počátku druhé světové války vyhlásila Itálie neutralitu a na stranu Německa se připojila až později, byl pouhým důsledkem toho, že země nebyla na válku vojensky vůbec připravena. Většina Italů však se vstupem do války nesouhlasila, všeobecná podpora režimu proto rychle mizela.

Naopak se začaly znatelně rozšiřovat řady antifašistů. Ti se snažili nejprve pochopit, jak se vůbec takové hnutí jako fašismus dostalo k moci a dokázalo si ji udržet. Dospěli k názoru, že krom vnějších socioekonomických faktorů je na vině i tehdejší vládnoucí liberální vrstva, která byla příliš slabá a zbabělá. Mladí antifašisté se i proto přikláněli k co nejradikálnějším akcím, v čemž se poněkud rozcházeli se staršími antifašisty.

Velmi důležitou roli v boji proti režimu zastávali nejen někteří intelektuálové, ale od samého počátku také komunisté, přestože právě jejich stoupenci bývali

³⁵ Procacci: *Dějiny Itálie*, str. 344

³⁶ Jejich platnost však nebyla stejná jako v nacistickém Německu. Nolte ve *Fašismu ve své epoše* (str. 307-308) poznamenává, že: „*Léto 1938 znamená začátek fašistické rasové politiky... Mussolini... židovskou otázku nemytologizoval a neusiloval o nic jiného než o vyloučení Židů z politiky a o jejich separaci... Ve skutečnosti nebyla výchozím bodem fašistické rasové politiky nenávisť k Židům, nýbrž strach z mestictví v impériu... neboť bez jasného určitého, všudypřítomného rasového vědomí není možné udržet jakoukoli říši... Toto zákonodárství však nemohlo zapřít vzor Norimberských zákonů a sotva lze tvrdit, že by bylo výrazně mírnější.*“ Nicméně například rodiny válečných veterán, starých fašistických bojovníků, legionářů z Rijeky a jiné byly vyňaty z hospodářské diskriminace.

nejčastějším terčem Mimořádného soudu a museli pracovat v ilegilitě.³⁷

2.4 Dopad fašistické rétoriky a ideologie na italskou meziválečnou literaturu

Ve dvacátých a třicátých letech minulého století byla Itálie co do počtu překladů na předních místech pomyslného žebříčku států. Něco takového zdánlivě naprosto odporuje těm nejzákladnějším charakteristikám fašistického režimu, jako je nacionalismus a snaha o naprostou soběstačnost ve všech směrech, tedy i kulturní. Vysvětlení však není složité.

Fašistická diktatura byla zřízením veskrze paradoxním, a pokud bylo třeba, dokázala být rovněž velmi flexibilní. Mussolini si velmi zakládal na tom, aby se jeho režim okolnímu světu nejevil jako represivní diktatura, nýbrž jako politické uspořádání, které má tu nejširší podporu založenou na většinovém konsenzu obyvatelstva. A fakt, že se do italštiny překládalo stále více knih, takové zdání mohl jen podporovat.

Nenechme se ale mýlit, fašismus se stejně jako všechny diktatury často uchýloval k cenzuře. Nakladatelský sektor však dlouho přehlížel, neboť vliv překladů zpočátku považoval za zanedbatelný, vzhledem k tehdejšímu počtu negramotných obyvatel (podle zprávy *Associazione per lo sviluppo dell'industria nel Mezzogiorno* z roku 1954 jich bylo k roku 1931 celkem 20,9 % s tím, že pokud by byla jižní Itálie brána samostatně, toto číslo by vzrostlo na 38 %). Až do roku 1934 v této oblasti neexistovala žádná preventivní cenzura. Celou situaci měly v podstatě na starost místní policejní prefektury. Pokud zachytily nějakou knihu, jež by mohla být považována za podvratnou, nahlásily to ministerstvu, které mělo právo takovou publikaci v celém nákladu zabavit. Kdykoli k tomu došlo, znamenalo to samozřejmě pro konkrétní nakladatelství nemalé finanční, ale i politické problémy. Aby takovým případům předešla, začala se nakladatelství do značné míry cenzurovat sama.

Nevydávala proto například díla známých antifašistů, jako byli Ignazio Silone či Gaetano Salvemini. Vyhýbala se rovněž i tehdy kontroverzním tématům, mezi něž patřil vzhledem k výbojnému fašistickému duchu pacifismus (například román *Na západní frontě klid* E. M. Remarqua byla zakázána) a vzhledem ke striktním křesťanským a morálním hodnotám potrat, incest nebo třeba sebevražda, ale i emancipace žen (zákaz dostal například *Nerozvážený sňatek* od G. B. Shawa). Netřeba dodávat, že jakákoli, byť i

³⁷ Srov. Procacci: *Dějiny Itálie*, str. 329-352; Chicco: *1922-1945 Sintesi storica e documenti del fascismo e dell'antifascismo italiani*; <http://it.wikipedia.org/wiki/Portale:Fascismo>; <http://www.thecorner.org/hist/total/f-italy.htm>

sebemenší kritika italského národa, režimu nebo dokonce samotného Duceho, byla tabu (například kniha *Boundary against Night* Edmunda Gilligana byla zakázána, neboť obsahovala sarkastickou poznámku na adresu italského krále). Totéž platilo pro ochranu německých zájmů a pověsti (proto zákaz povídkové sbírky *In a German Pension* od Katherine Mansfield).

Nicméně, zejména co se překladové literatury týče, situace nebyla nijak zoufalá. I příslušné úřady si totiž byly vědomy faktu, že ať už se jim to líbí nebo ne, cizí literatura byla hlavním tahounem tržeb v daném sektoru.

Přesto, kvůli směru, jakým se historická situace vyvíjela, pocíťoval i nakladatelský sektor ve všech oblastech neviditelnou ruku státu stále tíživěji, přičemž klíčovou úlohu v tomto směru sehrála Mussoliniho rozhodnutí. Systém, jakým se o jednotlivých záležitostech dozvídal, byl nepředvídatelný stejně jako řešení ad hoc, která vymýšlel. Proto není překvapivé, že budoucí cenzuru měla na svědomí obálka jedné knihy.

Jednalo se o román *Sambadú amore negro*, který napsala Maria Volpi. Pojednává se v něm o vztahu mezi černochem a bílou Italkou. Původně vyšel časopisecky jako novela a žádnou negativní pozornost nevzbudil. Později proto autorka své dílo trochu rozšířila pro účely knižního vydání. Není jasné, jakým způsobem se to k Ducemu dostalo, ale jeho reakce byla jednoznačná. Okamžitě nařídil tehdejšímu policejnímu prefektovi Arturovi Bocchinimu, aby kniha byla bezodkladně zabavena a aby v budoucnu zabránil opakování podobných situací. Otázkou zůstává, zda si Mussolini knihu přečetl, nebylo v ní totiž nic, co by se přičilo tehdejší politice. Na obálce však byla fotografie zachycující spoře oděnou ženu v náručí elegantně oblečeného muže černé pleti, což jej pobouřilo. Pravděpodobně i proto, že v té době plánoval tažení do Etiopie a vůči otázkám „smíšených“ vztahů byl velmi citlivý. Autor fotografie následně obdržel oficiální policejní varování.

2. dubna 1934 proto Bocchini poslal všem prefekturám v zemi telegram nařizující okamžité zabavení knihy. Později téhož dne poslal další, který přikazoval, aby nakladatelé posílali od každé nové publikace dvě kopie ministerstvu vnitra. A den nato, 3. dubna 1934, podepsal sám Mussolini ještě jeden telegram, v němž byl detailně popsán postup, který měli od toho dne všichni nakladatelé dodržovat. Stanovoval, že všichni nakladatelé musí odevzdat místním prefekturám tři výtisky všech nových publikací. Prefektury si jednu ponechají a zbylé dvě pošlou do Říma. Jednu adresují

Generálnímu ředitelství veřejné bezpečnosti, druhou Úřadu pro tisk. Přesto neměl nikdy platnost zákona a až do roku 1939 nebyla cenzura oficiálně uzákoněna.

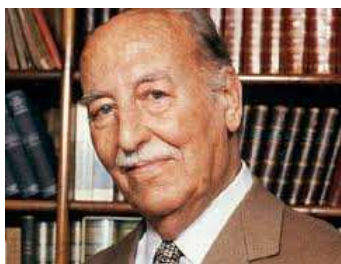
14. června 1934 došlo v Benátkách k prvnímu oficiálnímu setkání Mussoliniho s Hitlerem. Tou dobou dostával Galeazzo Ciano pravidelně informace o struktuře Goebbelsova ministerstva. V červenci se Úřad pro tisk přestěhoval do honosnějších prostor a konečně 6. září 1934 byl reorganizován a přejmenován na Sekretariát pro tisk a propagaci. Čtyřicátého června následujícího roku získal tento úřad statut ministerstva, v jehož rámci bylo vytvořeno i Oddělení pro cenzuru knih, které už mělo přezkoumávat knihy ještě před vydáním. Sedmadvacátého května 1937 bylo pak celé ministerstvo znovu přeorganizováno a přejmenováno na ministerstvo pro národní kulturu, přičemž počet zaměstnanců Oddělení pro cenzuru knih vzrostl. Zásadní rány přišly s rokem 1938.

Nejprve byli nakladatelé „požádáni“, aby katalogizovali veškeré překlady vydávané v Itálii. Oběžník z 26. března 1938 pak ukládal povinnost od 1. dubna žádat o povolení překladu všech plánovaných titulů ministerstvo. A v průběhu roku 1938 byly přijaty protizidovské zákony, což s sebou přineslo i utvoření nové komise pro očištění knižního sektoru, jež měla za úkol podrobně prozkoumat veškeré knihy vydané v Itálii od roku 1914, aby bylo možné stáhnout z oběhu ty, které byly napsány Židy, s výjimkou těch, které byly vnímány jako klasická díla již tvořící součást italské kultury.

To vše mělo na překladovou literaturu samozřejmě obrovský vliv, neboť ze dne na den byla zakázána díla autorů jako Franz Kafka, Sigmund Freud, Virginia Woolf či Thomas Mann. Nicméně lidský faktor zafungoval i tady a někteří autoři jaksi unikli pozornému oku cenzorů. Nebylo jich mnoho, za všechny jmenujme snad ten nejpozoruhodnější případ, Gertrudu Steinovou.

Navíc s příchodem války došlo i k personálním změnám na ministerstvu pro národní kulturu. Mussolini věřil, že nastal čas postavit do čela úřadu přísnějšího ministra, proto 31. října 1939 jmenoval do funkce Alessandra Pavoliniho, který nahradil poněkud benevolentního Dina Alfieriho. Když vezmeme ještě v úvahu fakt, že Itálie byla ve válce se státy, z jejichž literatur se překládalo nejvíce (Velká Británie, Sovětský svaz a Spojené státy), dokážeme si představit, jak nelehké časy asi nakladatelům v oblasti překladu nastaly.

Na tomto poli byla asi nejaktivnější nakladatelství Mondadori, Einaudi a Bompiani. Bompiani zaměstnával na plný úvazek Elia Vittoriniho jako šéfredaktora



zahraničního oddělení. Ten se s Pavolinim znal již z minulosti, neboť až do vypuknutí občanské války ve Španělsku přispíval do jeho časopisu *Il Bargello*. Vittorini často cestoval z Milána do Říma na osobní schůzky s Pavolinim, ale často se setkal se zamítnutím svých návrhů na překlad či na reedice jich přeložených děl, a to zejména co se americké literatury týče.

Nezískal například povolení pro překlad knihy *Journeyman* od Erskina Caldwellova se zdůvodněním, že odporuje italským rasovým principům, nebo na *Adventures of a Young Man* od Johna Dos Passose kvůli komunistickému a často protiitalskému duchu, ve kterém je dílo psáno. S nezdarem se setkal například i při žádosti o opětovnou reedici Steinbeckových děl *V pochybné válce* a *Hrozny hněvu*.

S překážkami se potýkaly i Bompianiho antologie. Například k antologii německé literatury měli cenzoři dvě zásadní výhrady. Požadovali jednak odstranění jednoho komentáře od Thomase Manna, jednak odstranění slavné povídky *Die Judenbuche* od Annette von Drösten-Hulschoff. Vittorini souhlasil s vypuštěním Thomase Manna, za povídku však bojoval. Nebyla cenzurována ani v nacistickém Německu, nicméně kvůli italské přecitlivělosti na téma spojenců ani v tomto případě neuspěl.

Ještě horší osud potkal plánovanou antologii časopisu *La Voce*, který vycházel v letech 1909 až 1916. Ta byla zamítnuta úplně. Zásadním problémem totiž bylo, že mezi zakladateli časopisu byli Giovanni Amendola, Giuseppe Prezzolini, Luigi Ambrosini či Gaetano Salvemini, kteří byli všichni vnímáni jako antifasišti.

Nejznámější je však bezesporu příběh spojený s antologií americké literatury *Americana*. Vittorini na ní začal pracovat začátkem roku 1940. V dopise Bompianimu z 5. května 1940³⁸ píše, že organizuje tým překladatelů a pilně vybírá díla k zařazení s tím, že čte 5 knih za den. V prosinci téhož roku už bylo vše připraveno a Vittorini byl po schůzkách se středně významnými úředníky ohledně vydání optimistický. Jeho naděje se však ukázaly jako předčasné, když 4. prosince 1940 Casini informoval nejen Bompianiho, ale i milánskou prefekturu, že ministerstvo pro národní kulturu vydání antologie nepovolí. Vittorini se ale nevzdával a následující měsíc se mu podařilo sejít se dokonce se samotným Pavolinim. Ten ale vzhledem k politické situaci nebyl

³⁸ Srov. Bonsaver: *Censorship and Literature in Fascist Italy*, str. 226

z představy vydání *Americany* doplněné o Vittoriniho předmluvu vyzdvihující Spojené státy a pochvalné úvody k jednotlivým kapitolám a autorům nebyl nijak nadšen.

Je zajímavé povšimnout si faktu, že cenzura nezakročila proti zařazení tří povídek od Ernesta Hemingwaye, jehož romány byly kvůli otevřenému antifašismu a nelichotivému popisu italské armády zakázány. Nicméně co se jeho povídek týkalo, čas od času mohla některá vyjít, pokud tak bylo učiněno s dostatečnou diskrétností. Dvě z oněch tří, jež byly do antologie zahrnuty, dokonce přeložil sám Vittorini. A možná i právě díky jeho zkušenostem povídky přes cenzory prošly. Například v povídce *The Gambler, the Nun and the Radio*, kterou přeložil jako *Monaca e messicani, la radio*, zcela vynechal tuto větu: *And now economics is the opium of the people; along with patriotism the opium of the people in Italy and Germany (Teď je opiem lidí ekonomie, spolu s vlastenectvím, které je opiem Italů a Němců)*. Ta by povolané osoby rozhodně „nepotěšila“.

Přesto byl Pavolini ochoten za určitých podmínek vydání *Americany* povolit, konkrétně se jednalo o nahrazení Vittoriniho vychvalující předmluvy nějakým kritičtějším textem, jehož napsáním byl pověřen Emilio Cecchi. S tím Vittorini i Bompiani souhlasili.



Cecchi si dal se svým příspěvkem ale načas, takže nová verze byla připravena k tisku až počátkem roku 1942. Nicméně jeho předmluva Pavoliniho potěšila – vyzněla negativně, což měla. Cecchi například ospravedlňuje fakt, že do antologie nebylo zahrnuto ani jediné dílo Sinclaira Lewise, nejen rozporem jeho děl s italskou rasovou politikou, ale i jeho „upadající slávou“. O Henry Millerovi se zmiňuje jen proto, aby vypíchl, že jeho díla byla kvůli vulgaritě zakázána dokonce i v Americe, a dodává například, že díla Franka Norrisa či Williama Faulknera dotvoří obrázek barbarství amerického kapitalismu a rasové promiskuity.

Tou dobou už ale byla Itálie se Spojenými státy ve válce, což ochotu Pavoliniho ještě zmenšilo. Proto 30. března 1942, když už byla antologie i s Cecchiho předmluvou připravena k tisku, nastolil otázku ideologických nesrovnalostí mezi novou předmluvou a původními Vittoriniho texty k úvodům kapitol a autorům, jež působí nanejvýš nekonzistentně. Navrhl vypustit veškeré Vittoriniho kritické texty a nahradit je novými, které by sepsal opět Cecchi. Vittorinimu s Bompianim nezbylo než souhlasit, protože náklady na předělání celé *Americany* by byly příliš vysoké.

Americana byla nakonec vydána až koncem prosince 1942. Nesetkala se s žádnou vážnější reakcí kritiky, takže koncem ledna 1943 chystal Bompiani první reedici. Ale červnové bombardování největších italských měst spojenci způsobilo přehodnocení všeobecných nálad. Šestadvacátého června přišel na ministerstvo anonymní dopis, který celou situaci komentoval následovně:

*“Proprio nei giorni dei massacri di Grosseto, di Sardegna e Sicilia, l'editore Bompiani mette sfacciatamente fuori un 'mattonissimo' intitolato AMERICANA, antologia di scarso valore con prefazione di un accademico e traduzione di Vittorini; antologia condotta sui modelli dell'ebreo Lewis. E lo stesso Bompiani continua nelle stampe e ristampe di Cronin, Steinbeck, ed altri, bolscevichi puri e in ogni caso perniciosissimi.”*³⁹

„Zrovna ve dnech masakrů v Grossetu, na Sicílii a na Sardinii nakladatel Bompiani drze vydává příšernou bichli s názvem Americana, antologii pochybné hodnoty s předmluvou od člena Akademie a překlady od Vittoriniho. Antologii, která se řídí vzory toho Žida Lewise. A ten stejný Bompiani pokračuje ve vydávání e znovuvydávání Bronina, Steinbecka a dalších ryzích a v každém případě vysoce škodlivých bolševiků.“

Nicméně to už nebyl ministrem pro národní kulturu Pavolini, ale Polverelli. Ten se chystal Americanu zakázat a navíc lze na tomto dopise identifikovat Mussoliniho typické „M“ pod poznámkou „Sì, è ora di finirla!“ („Ano, je načase s tím skoncovat!“). Všeobecně se má za to, že právě tento anonymní dopis stál za úplným zákazem antologie. Zda byl tento zákaz oficiálně vyhlášen a do jaké míry byl dodržován, to už je jiná otázka. Každopádně ještě roku 1944 inzerovalo nakladatelství Bompiani Americanu mezi svými výtisky.⁴⁰

³⁹ Tamtéž, str. 231

⁴⁰ Srov. Tamtéž; <http://www.erudit.org/revue/ttr/2002/v15/n2/007480ar.pdf>

3 AMERICANA

3.1 Původní *Americana*

Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, Elio Vittorini začal na antologii *Americana* pracovat počátkem roku 1940. Ale zrod amerického mýtu v italské literatuře spadá už do období kolem roku 1930, kdy se v Itálii začali větší měrou překládat američtí autoři. Pod vlivem uniformity tehdejší vyprázdňené fašistické kultury začali čtenáři jejich románům připisovat stále více významů, čím dál tím více je vnímali jako poselství z nového, ideálního a především svobodného světa. Ježzar Meletinskij ve svém díle *Poetika mýtu* upozorňuje na to, že „...v rámci západní kultury se ve 20. století setkáváme s příkrou remytologizací...“⁴¹, a návrat mytologismu vnímá jako znak modernistické literatury obecně, který pramení „... z vědomí krize buržoazní kultury jakožto krize civilizace vůbec; to vedlo ke zklamání z pozitivistického racionalismu a evolucionismu, z liberálních koncepcí sociálního pokroku ... šok první světové války ... vystupňoval pocit, že sociální základy moderní civilizace jsou labilní a síly chaosu, které jimi otřásají, mocné.“⁴²

Otci nové mýtické Ameriky v Itálii byli často autoři, kteří angličtinou vládli jen povrchně a Spojené státy na vlastní oči nikdy neviděli. Jejich vnímání tamní reality bylo tedy zákonitě více než subjektivní a zkreslené. Giuliano Manacorda, známý italský literární kritik a profesor moderní italské literatury, o tomto fenoménu v jednom ze svých děl říká:

*“L'immagine dell'America che viene offerta, perciò, non appare tanto fedele all'oggettiva realtà di quel paese, quanto sovraccaricata di connotati e di valori che erano quelli più repressi in Italia, e dunque più consciamente e inconsciamente desiderati... se si pensa... al modello di vita proposto o imposto dal regime, rigidamente gerarchico, con ogni iniziativa discendente dall'alto, intollerante di avventure individuali, si comprenderà facilmente come la ventata della letteratura americana entrasse in Italia simile a una corrente capace di rinnovare certa aria stantia...”*⁴³

„Předkládaný obraz Ameriky se proto nejeví příliš věrný objektivní realitě té země, spíše je přetíženy konotacemi a hodnotami, které byly v Itálii nejvíce potlačovány, a

⁴¹ Meletinskij: *Poetika mýtu*, str. 9

⁴² Tamtéž, str. 8

⁴³ Manacorda: *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919–1943*, str. 309-310

tudíž nejvíce vědomě či bezděčně chtěny... pokud uvážíme způsob života propagovaný a vynucovaný režimem, strnulou hierarchií, kde jakákoli iniciativa přichází shora a individuální aktivita není tolerována, snadno pochopíme, že vstup americké literatury do Itálie lze přirovnat k závanu čerstvého vzduchu v zatuchlém prostoru.“

Cesare Pavese píše, že:

“Il regime tollerò a denti stretti, e stava intanto sulla breccia, sempre pronto a proffittare di un passo falso, di una pagina piú cruda, d'una bestemmia piú diretta, per pigliarci sul fatto e menare la botta. Menò qualche botta, ma senza concludere. Il sapore di scandalo e di facile eresia che avvolgeva i nuovi libri e i loro argomenti, il furore di rivolta e di sincerità che anche i piú sventati sentivano pulsare in quelle pagine tradotte, riuscirono irresistibili a un pubblico non ancora del tutto intonito dal conformismo e dall'accademia... Per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci.”⁴⁴

„Ač nerad, režim to toleroval. Byl ale neustále ve střehu, vždy připraven využít nějakého chybného kroku, nějaké drsnější stránky, nějaké odvážnější nadávky, aby nás dopadl při činu a ztrestal. Párkrát nás ztrestal, ale bez výsledku. Příchut' skandálu a snadného kacířství spojená s tématy nových knih a nadšení z odporu a upřímnosti, které v těch přeložených stránkách cítili proudit i ti nejzmatenější, se staly neodolatelnými pro veřejnost dosud ne zcela otupělou konformismem a akademií... Pro mnoho lidí setkání s Caldwellem, Steinbeckem, Saroyanem, či dokonce se starým Lewisem přineslo první závan svobody, první náznak, že ne veškerá kultura světa končí s fasci.“

Další významný intelektuál tehdejší Itálie, Giaime Pintor, to vše shrnul, když roku 1943 napsal:

“Nelle nostre parole dedicate all'America molto sarà ingenuo e inesatto, molto si riferirà ad argomenti forse estranei al fenomeno storico Usa e alle sue forme attuali. Ma poco importa: perché, anche se il Continente non esistesse, le nostre parole non perderebbero il loro significato. Questa America non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi, è la terra a cui si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la

⁴⁴ Pavese: *La letteratura americana e altri saggi*, str. 193-194

dignità della condizione umana.”⁴⁵

„V našich slovech věnovaných Americe bude mnoho naivního a nepřesného, mnoho se bude vztahovat k tématům, jež možná nesouvisejí s historickým fenoménem USA a s jejich nynější podobou. Ale na tom pramálo záleží, neboť i kdyby ten světadíl neexistoval, naše slova by neztratila svůj význam. Tato Amerika nepotřebuje Kolumba, je objevována uvnitř nás samých, je to zem, k níž se upínáme se stejnou nadějí a stejnou vírou jako první poutníci a jako každý, kdo je rozhodnut bránit i za cenu útrap a omylů důstojnost lidské existence.“

Mezi první zakladatele nového amerického mýtu v italské literatuře patří bezesporu G. A. Borgese, který do Spojených států amerických emigroval roku 1931. Až do roku 1934 pracoval také jako zahraniční korespondent milánského deníku *Corriere della sera*, jež pravidelně publikoval jeho dopisy vesměs oslavující vitalitu a prosperitu nového světa.

Jedním z největších kritiků této řekněme idealistické vize byl Emilio Cecchi. Ten vnímal americkou kulturu prizmatem konzervativního měšťáctví, jež v ní vidělo pouze totální úpadek tradičních společenských hodnot, a byl toho názoru, že tato legenda je právě spíše dílem fantazie svých tvůrců než reálným obrazem objektivní skutečnosti. Netřeba vysvětlovat, že jeho postoj se jednoznačně promítl do předmluvy k cenzurované verzi *Americany*, jejímž je autorem.

Mezi další významné překladatele patřili například Eugenio Montale, Carlo Linati a další. Nejvíce se však o rozšiřování americké literatury v tehdejší Itálii zasloužili patrně Cesare Pavese a Elio Vittorini.

Cesare Pavese napsal několik esejů o autorech z Nového světa. První, jenž vyšel v listopadu 1930 v časopise *La Cultura*, věnoval postavě Sinclaira Lewise. Následovala zamyšlení věnovaná Sherwoodu Andersonovi, Edgaru Lee Mastersovi, Hermanu Melvillovi, O. Henrymu, Johnu Dos Passosovi, Theodoru Dreiserovi, Waltu Whitmanovi, Williamu Faulknerovi, Gertrudě Steinové, F. O. Mathiesenovi a Richardu Wrightovi. Velmi aktivně se věnoval rovněž překladatelské činnosti. Přeložil Melvillova *Moby Dicka*, *Vlastní životopis Alice B. Toklas* od Steinové, Steinbeckovu novelu *O myších a lidech* a mnohá další díla. Po druhé světové válce však jeho pohled na Ameriku doznal zásadních změn.

⁴⁵ Manacorda: *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919–1943*, str. 315

“... quando, giunta... l’America in Italia attraverso gli eserciti che risalivano la penisola, da una parte si ebbe una nozione non piú mitica ma realissima della civiltà americana, dall’altra mutò totalmente la situazione politica in cui il mito era potuto sorgere e il volto che l’America vi aveva potuto assumere. Tra il sogno liberatorio dell’America letteraria e l’esperienza diretta dai bombardamenti al piano Marshall non c’era alcuna possibilità di rapporto.”⁴⁶

„... když dorazila do Itálie Amerika v podobě vojsk postupujících přes poloostrov, přineslo to jednak ne už mýtický, nýbrž velice reálný obraz americké civilizace, jednak naprostou změnu politické situace, z níž se mýtus mohl zrodit, jakož i podoby, kterou v něm mohla Amerika nabýt. Mezi osvobozujícím snem o literární Americe a přímou zkušeností od bombardování až po Marshallův plán jednoduše nemohl vzniknout žádný vztah.“

Elio Vittorini se začal americkou literaturou zabývat podrobněji až od roku 1937. Do italštiny překládal například Steinbecka, Edgara Allana Poea, Caldwellella či Saroyana. Jeho činnost amerikanisty vyvrcholila právě antologií *Americana*, v níž vyobrazil podobu americké literatury od jejích počátků až ke svým současníkům, přičemž jednotlivé kapitoly doplnil o podrobné historicko kritické úvody, a právě ty vzbudily odpor oficiální cenzury.

Alessandro Pavolini, někdejší ministr pro národní kulturu, napsal 7. ledna 1941 Bompianimu, že:

“L’antologia non farebbe che rinfocolare la ventata di eccessivo entusiasmo per l’ultima letteratura americana: moda che sono risoluto a non incoraggiare.”⁴⁷

„Antologie by jen rozdmýchala vlnu přílišného zájmu o moderní americkou literaturu, což je móda, kterou jsem rozhodnut nepodporovat.“

V dalším dopise z 30. března 1942 už ale částečně změnil stanovisko:

“... la prefazione di Emilio Cecchi è eccellente e potrebbe far sì che il permesso di pubblicazione dell’antologia di narratori americani venisse senz’altro accordato: ma appare indispensabile che, anche per un’ovvia ragione di coerenza, il volume sia rivisto

⁴⁶ Manacorda: *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919–1943*, str. 313

⁴⁷ Tamtéž, str. 314

in base ai criteri di impostazione critica e sostanzialmente negativa dell'impostazione di Cecchi. In particolare, occorre che siano tolti tutti i corsivi che precedono ciascun gruppo di narrazione e che, oltre ad essere inopportuni nel momento attuale e criticamente discutibili e unilaterali, contraddicono in pieno all'impostazione che al volume dà la prefazione."⁴⁸

„... předmluva od Emilia Cecchiho je vynikající a díky ní by mohlo být beze všeho uděleno povolení k publikaci antologie amerických spisovatelů. Ale i ze zjevného důvodu koherence se zdá nezbytné knihu revidovat na základě kritérií Cecchiho kritického a značně negativního stanoviska. Zejména je třeba odstranit všechny části psané kurzívou, které uvádějí jednotlivé skupiny spisovatelů a které, krom toho, že za současné situace se jeví nevhodné, velmi diskutabilní a jednostranné, navíc přímo odporují tónu, jež celé knize dává předmluva.“

Jak vyplývá z výše uvedeného citátu, Vittorini v Americaně seřadil vybrané autory do skupin a ty pak ještě vždy doplnil o stručný úvodní komentář. Řazení vypadalo následovně:

LE ORIGINI

Washington Irving - *La valle del sonno*

I CLASSICI

Edgar A. Poe - *Berenice; L'ultima avventura di Gordon Pym*

Nathaniel Hawthorne - *Wakefield; Il velo nero del pastore; Il volto di pietra*

Herman Melville - *Billy Bud, gabbiera di parrochetto*

NASCITA DELLA LEGENDA

Mark Twain - *Il famoso ranocchio salterino della contea di Calaveras; L'uomo che corruppe Hadleyburg*

F. Bret Harte - *La fortuna di Roaring Camp; Gli indesiderabili di Poker Flat*

Ambrose Bierce - *L'impiccato del ponte sull'Owl*

LA LETTERATURA DELLA BORGHESIA

William D. Howells - *Una proposta di matrimonio*

Henry James - *La tigre nella giungla*

LEGGENDA E VERISMO

Stephen Crane - *Il sangue dei prodi*

O. Henry - *Camera mobiliata; Il doppio gioco di Hargraves*

⁴⁸ Tamtéž, str. 314

Frank Norris - *Uomini e grano*

Jack London - *Accendere una fiammata*

Theodore Dreiser - *Matrimonio per uno*

IL RIVOLGIMENTO DELLE FORME

Willa Cather - *I funerali dello scultore*

James B. Cabell - *Porcellane*

Gertrude Stein - *Storie di Melanctha*

Sherwood Anderson - *Voglio sapere perché; Sorella Morte*

Eugen O'Neill - *In rotta per Cardiff*

Ring Lardner - *Il dente; Un magnate del teatro*

ECCENTRICI, UNA PARENTESE

Evelyn Scott - *Pagine di diario*

Francis Scott Fitzgerald - *Il giovin signore*

Kay Boyle - *Cura di riposo*

Morley Callaghan - *La moglie fedele; Amore o altro*

STORIA CONTEMPORANEA

William Faulkner - *Il sole della sera; Wash Jones; Una rosa per Emily*

Ernest Hemingway - *Il ritorno del soldato Krebs; Monaca e messicani, la radio; Vita felice di Francis Macomber, per poco*

Thornton Wilder - *Il lungo pranzo di Natale*

James Cain - *Il baritono*

John Steinbeck - *La quaglia bianca*

Thomas Wolfe - *Un uomo: Bascom Hawke*

LA NUOVA LEGGENDA

Erskine Caldwell - *Solleone; Il mondo ai dadi*

William Saroyan - *La casa delle formiche; La belva bianca*

John Fante - *Una amiglia neo-americana*

Je zjevné, že postupoval čistě z literárního hlediska a nebral příliš v potaz řečně historické souvislosti, ačkoli jména vybraných autorů seřadil víceméně chronologicky. Zvolil tedy odlišný přístup než národní autoři jedněch z nejvýznamnějších antologií, nicméně dlužno říci, že tyto vznikly o desítky let později.

Nejstarší antologie, kterou jsem ke srovnání zvolila, poprvé vyšla v roce 1979. Jedná se o *The Norton Anthology*. Ta je skutečně velice podrobná. V úvodu se zabývá

literaturou vzniklou do roku 1620 psanou kolonisty i autory hispánského původu, druhou kapitolu věnuje textům z období 1620-1820, další těm, které vznikly mezi lety 1820-1865, čtvrtou v pořadí knihám vydaným 1865-1914, pátou meziválečné literatuře 1914-1945 a poslední americké próze vzniklé po roce 1945, přičemž výjimečně uvádí v rámci jednotlivých kapitol menší „podkapitoly“.

Podobně obsažná je i nejnovější z antologií, do nichž jsem nahlížela, *The Heath Anthology of American Literature* vydaná roku 1990. I ona se věnuje koloniálnímu období, konkrétně v první kapitole, která hovoří o autorech píšících až do roku 1700. Následuje kapitola o 18. století, potom o letech 1800-1865, dále pak o období 1865-1910 a konečně poslední kapitola, pojednávající o autorech z let 1910-1945, přičemž každá z nich je vždy rozdělena na několik podkapitol.

Další, sestávající ze dvou knih nazvaných *An Early American Reader* a *A Nineteenth-Century American Reader*, byla vydána roku 1988. Ta je co do rozsahu Vittoriniho *Americaně* z použitých amerických antologií nejbližší (jak Norton tak Heath mají přes 4000 stran), v tomto ohledu jsou obě díla srovnatelná. Dokonce i z hlediska uspořádání jsou si ze všech nejpodobnější. Tyto antologie však obsahují více samostatných na sebe navazujících celků než *Americana*, snad i proto nezapomínají na skutečně první anglicky psanou americkou literaturu, na otázku náboženství v literatuře, která je v USA podstatná, na období ovlivněné boji s původním obyvatelstvem a následně romantickým konceptem „vznešeného divocha“ a přírody, na vliv války za nezávislost, poválečného zájmu o Západ, transcendentalismu, otroctví a průmyslové revoluce. Je však třeba podotknout, že se nezabývá literaturou 20. století, které Vittorini věnoval polovinu celého prostoru.

Právě ta byla evidentně v centru jeho zájmu. Starší americkou literaturou se v *Americaně* zjevně rozhodl nezabývat, když ji odvážně celou shrnul v předmluvě k první kapitole. Sama první kapitola začíná a končí Washingtonem Irvingem, který jediný stál Vittorinimu za povšimnutí.

Obecně vzato využíval právě úvodů ke kapitolám, aby zmínil i autory, jejichž ukázky do antologie nezařadil. Překvapivě se často jedná i o jména jak v Americe, tak ve světě skutečně uznávaných autorů, kteří Vittorinimu zjevně neseděli a jejichž význam poněkud umenšoval. Když například v jednom z komentářů hovoří o Longfellowovi, Whittierovi či Bryantovi, říká, že:

“I loro versi ingombrarono un trentenio, ... ma non sono quasi mai poesia, sono

volgarizzamenti della poesia europea, anzi del linguaggio poetico europeo.”⁴⁹

„*Jejich verše zatížily celých třicet let, ..., ačkoli se téměř nikdy nejednalo o skutečnou poezii, nýbrž o šíření evropské poezie, či spíše evropského poetického jazyka.*“

Když stručně informuje o transcendentalistech, píše, že:

“Occorreva un’elevazione ulteriore... per trovare parole vermente concrete.”⁵⁰

„*K nalezení skutečně konkrétních slov bylo zapotřebí většího povznesení.*“

Na Harriet Beecher Stoweovou odkazuje jako na „*la signora Beecher Stowe*“ (paní Beecher Stoweová) s tím, že:

*“... non sapessero essi stessi per quale grande significato lavoravano... Portarono... un po' di confusione, e i più deboli e artificiosi, o vuoi sentimentali, come la Beecher Stowe, ne portarono di più...”*⁵¹

„... *sami nevěděli, za jaký vyšší princip bojují... Způsobili trochu zmatek a ti nejslabší a nejvyumělkovanější, či chcete-li nejsentimentálnější, jako Beecher Stoweová, zejména...*“

O *Malých ženách* Luisy May Alcottové se vyjadřuje takto:

“... libri minimi come il popolare romanzetto della Alcott... il significato patetico di Piccole Donne.”⁵²

„... *nepodstatné knihy jako populární novela od Alcottové... patetický význam Malých žen.*“

Dále se například čtenář dozví, že:

“Del... John Dos Passos, sappiamo ormai tutti ch’era falso e arido, e possiamo, al

⁴⁹ Vittorini: *Americana*, Volume primo, str. 41

⁵⁰ Tamtéž, str. 42

⁵¹ Tamtéž, str. 244

⁵² Tamtéž, str. 342

massimo, considerarlo un brillante giornalista.”⁵³

„O Johnu Dos Passosovi již všichni víme, že byl neupřímný a suchopárny, a můžeme jej považovat nanejvýš za skvělého novináře.“

A tak by se dalo pokračovat. Že do antologie nebyli zařazeni žádní básníci, nás vzhledem k jejímu od počátku zamýšlenému prozaickému charakteru nepřekvapí.

Nemám v úmyslu s Vittoriniho hodnocením jednotlivých autorů nijak polemizovat. Obecně vzato vyznívají jeho komentáře k americkým spisovatelům a literatuře rozhodně pochvalně. A jak již bylo mnohokrát řečeno, právě to bylo trnem v oku tehdejší cenzorské mašinérii.

3.2 Zcenzurovaná Americana

Verze *Americany*, která se nakonec roku 1942 dostala do tisku, doznala oproti původnímu záměru několika změn. Již víme, že do publikace nebyly zahrnuty Vittoriniho komentáře k jednotlivým kapitolám. Co naopak přibylo, byla právě ona nechvalně známá předmluva od Emilia Cecchiho, jež celou antologii nepřítelš lichotivě až kriticky orámovala.

Ve své předmluvě Cecchi nejprve přirovnává zájem světa o americkou literaturu ke globální vlně okouzlení ruskou literaturou, ke které došlo kolem první světové války. Podle jeho názoru jde o:

*“... letture voraci e disordinate, spesso condotte su traduzioni senz'arte. Letture senza inquadramento storico e senza contrappeso di filologia; e in parte da considerare come segni d'una moda, anzi d'una infatuazione, più che come operazioni dell'intelligenza e del gusto.”*⁵⁴

„... hltavou a nesoustavnou četbu často nepovedených překladů. Četbu bez historického rámce a filologického základu, kterou je částečně třeba považovat za znamení jisté módy, ba přímo za poblouznění, spíše než za projevy inteligence a vkusu.“

V dalších částech předmluvy pak svou pozornost zaměřuje čistě na americkou literaturu, potažmo na to, aby si o ní a jejich autorech případný čtenář udělal co možná

⁵³ Vittorini: *Americana*, Volume secondo, str. 665

⁵⁴ Tamtéž, str. 1037

nejhorší obrázek. Počíná si při tom velmi obratně a lstivě. Nejprve připomíná, že on, na rozdíl od tvůrců antologie, je již dlouho uznávaným amerikanistou a že záměr vytvořit antologii americké literatury je sám o sobě správný:

“La presente antologia intende contribuire ad una sua conoscenza meno confusa e rudimentale; e la serietà dell’intento è subito comprovata dalla lista dei traduttori...”⁵⁵

„Tato antologie se snaží přispět k méně zmatenému a primitivnímu povědomí [o americké literatuře], přičemž vážnost tohoto záměru potvrzuje už samotný seznam překladatelů...“

Jako by měl pro Vittoriniho dokonce pochopení. Vyjadřuje se v tom smyslu, že ti, kdo antologii sestavovali, brali v potaz povědomí tehdejších italských čtenářů a trhu o americké literatuře. Nejedná se podle něj o samoučelnou publikaci, ale o jistý druh doplňku k již dostupným knihám. Neodsuzuje ani to, že antologie často neuvádí nejznámější díla jednotlivých autorů, pokud tato byla již uceleně přeložena, aby vzápětí mohl říci:

“... con questi criteri... finisce con lo stabilirsi, nell’antologia, un ... predominio della novella e del cosiddetto romanzo breve, sopra le forme di vasta ossatura e spiriti più profondi; e che così si scombina e sovverte il disegno e le proporzioni generali di tutta la produzione narrativa americana.”⁵⁶

„... tato kritéria však mají za následek fakt, že v antologii převládá novela a takzvaný krátký román nad literárními formami rozsáhlé struktury a hlubšího ducha, čímž dochází ke zmatení a rozmělnění všeobecného obrazu a proporcí celé americké narativní produkce.“

To však je v případě kratších antologií nevyhnutelné, což Cecchi uznává. Nicméně podotýká, že v budoucnu by bylo dobré opatřit podobné publikace rozsáhlým poznámkovým aparátem, aby čtenáři nechyběly reference. Dále se zabývá jednotlivými autory.

O Jamesovi, Hawthornovi a Melvillovi se ještě vyjadřuje s respektem. Pak však jakoby mimoděk zmiňuje Marka Twaina či Breta Harta, o nichž mluví jako o „*autori*

⁵⁵ Tamtéž, str. 1037

⁵⁶ Tamtéž, str. 1038

*intermedi*⁵⁷ (průměrní autoři), a během srovnání s O. Henrym dodává, že v jejich díle „*il colore romantico ... ha sempre la chiassosa rozzezza*“⁵⁸ (... má romantické zabarvení vždy nádech sprosté neomalenosti). Pro O. Henryho samotného má sice jen slova chvály, kritizuje však výběr textu do antologie, neboť zvolená povídka patří podle jeho názoru mezi ta horší z autorových děl, jelikož v ní byl poplatný tehdejší normě, která stavěla na „*le banalità e le affetazioni*“⁵⁹ (banality a vyumělkovanosti). Tím pádem podle něj v antologii zůstává upozaděni autory méně významnými, jako jsou například Ambrose Bierce, Stephen Crane či Frank Norris, jejichž díla podle Cecchiho názoru zdaleka nedosahují kvalit děl O. Henryho.

Výběr textu, potažmo samotného autora, kritizuje i v případě Jacka Londona, když říká:

*“È un racconto dove probabilmente poco o nulla si contiene che oltrepassi la sensazione fisica sviluppata ad un grado allucinatorio. Ma così il London avesse scritto sempre!”*⁶⁰

„Je to povídka, která podle všeho obsahuje jen málo nebo nic z toho, co by překonalo čistě fyzické vjemy dovedené až ke zdání halucinace. Ale London tak psal vždycky!“

S despektem se vyjadřuje i o dalším velikánu americké literatury, Sinclairu Lewisovi:

*“Sinclair Lewis manca in questa scelta; e non è solo in osservanza alle norme della politica razziale, ma soprattutto per il fatto che la sua opera ha ormai perduto quasi ogni interesse d’arte... Manca al Lewis anche quel tanto di lirica sensualità che fa la pienezza d’una testimonianza storica... Non saprei richiamare meglio... le ragioni per le quali alla prosa del Lewis sembra venir meno ogni ragion d’essere...”*⁶¹

„V daném výběru chybí Sinclair Lewis. A není tomu tak pouze z důvodu dodržení pravidel rasové politiky, ale především proto, že jeho dílo je z uměleckého hlediska už téměř nezajímavé... Lewisovi chybí i ta trocha lyrické smyslnosti, která činí historické svědectví sytým... Nedovedl bych lépe znovu připomenout důvody, kvůli nimž se jeho próza jeví jako naprosto zbytečná...“

⁵⁷ Tamtéž, str. 1040

⁵⁸ Tamtéž, str. 1041

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ Tamtéž, str. 1042

⁶¹ Tamtéž, str. 1042-1043

Dále věnuje pozornost Sherwoodu Andersonovi, jehož srovnává právě s Lewisem a na rozdíl od Lewise jej velmi chválí. S jeho osobou se dostává k celé předválečné generaci amerických spisovatelů, kteří zejména byli předmětem zájmu tehdejších italských čtenářů. Zájmu, o němž hned z kraje předmluvy hovořil jako o pomíjivé hysterii. Jeho pohled je zřejmý i z řádků, které následují:

“Un poderoso incentivo a quell'incantazione e a quel fanatismo che dicevo sopra, fu l'illusione d'essersi finalmente imbattuti in una letteratura che non avesse a che fare con la letteratura, che non fosse viziata e minata di letteratura: una letteratura barbara... Ma si sa che cosa valgono, cotesti miraggi antiletterari. Ed è certo che non perderebbe il suo tempo chi si desse invece ordinatamente a ricercare quanta letteratura europea... passò negli americani... Tanto per non parlare di letteratura. Dalla quale non si evade per la brutalità della materia verbale, o inscenando spettacolose esibizioni di sangue e di sesso, che sono tutte cose esteriori...”⁶²

„To očarování a fanatismus, o kterém jsem hovořil výše, silně podporovala iluze, že člověk konečně narazil na novou literaturu, jež nemá s klasickou literaturou nic společného, jež od ní není zkažená ani poškozená. Na barbarskou literaturu... Ale je dobře známo, za co stojí takovéto antiliterární přeludy. A je jisté, že kdo by naopak systematicky a pečlivě pátral po tom, kolik evropské literatury přešlo do krve Američanů, neplýtval by časem... To jen abychom nehovořili o literatuře, které neunikneme skrze brutálnost jazyka či inscenováním spektakulárních ukázek krveprolití a sexu, to vše je pouze obal...”

Jako velmi problematický vnímá však nejen charakter tehdejší současné americké literatury, ale i způsob, jakým byla překládána do cizích literatur a který podle jeho názoru skutečně neblaze ovlivnil samotnou domácí produkci přijímajících kultur:

“Il male... non era tanto che vennero tradotti troppi americani contemporanei; ma che furono tradotti disordinatamente, senza scelta; e spesso troppo all'ingrosso... Attraverso una traduzine d'arte, un testo straniero si... naturalizza nella... letteratura in cui è stato nuovamente fuso... Generalmente parlato, si restò ben lontani dall'adempire alle condizioni necessarie. E se ne produsse, fra l'altro, un influsso di cotesta prosa d'America su taluni strati della prosa nostra: un influsso tutto al peggio; cosiché a volte non sai se ridere o piangere. Se ne produsse, in racconti e novelle, una

⁶² Tamtéž, str. 1044-1045

sorta di scrittura spaesata, astratta, nevrastentica, improbabile; che sembra anch'essa a sua volta tradotta, malamente, da una qualche cattiva letteratura di paesi ambigui, dove ogni cosa, anche il linguaggio e la poesia, nasca di seconda mano."⁶³

„Na škodu nebylo ani tak to, že bylo přeloženo až příliš současných amerických spisovatelů, jako spíše to, že k tomu došlo chaoticky, bez výběru, často příliš nepřesně... Prostřednictvím uměleckého překladu cizí text zdomácní v literatuře, v níž byl opětovně stvořen... Obecně vzato, nebylo zdaleka dosaženo potřebných kritérií. Čímž, krom jiného, došlo i k vlivu tohoto druhu americké prózy na některé vrstvy prózy naší, a to vlivu zcela zhoubného. Takže člověk často neví, zda se smát, či plakat. V případě povídek a novel tak vznikla jakási dezorientovaná, abstraktní, neurastenická, nevěrohodná produkce, která se sama jeví jako nekvalitní překlad z nějaké nekvalitní literatury pochybných zemí, kde vše, včetně jazyka a poezie, pochází z druhé ruky.“

Tuto svou tezi dokumentuje na příkladu z praxe, kdy i v důsledku nedostatečně kvalitních překladů došlo k masivnímu rozšíření původně originálního uměleckého projevu, z něhož se stala jen nepříjemná všudypřítomná realita:

*“I guai, per esempio, che doveva combinarci il capriccioso dialogato di Hemingway. Questo dialogato... è forse il miglior regalo che Hemingway fece alla letteratura; benché purtroppo fosse un regalo che doveva diventare prestissimo una sorta di contagio... internazionale. Oggi ce lo ritroviamo fra i piedi dovunque e a ogni tratto... Consiste nell'organizzare una sorta di fugato sopra... una qualsiasi battuta della noia, della disperazione quotidiana.”*⁶⁴

„Například už jen problémy, které nám způsobil ten nevypočitatelný Hemingwayův dialog. Tento dialog je patrně jeho největším přínosem literatuře, ačkoli se z něj bohužel velice rychle stal určitý typ mezinárodní nákazy. Dnes se s ním setkáváme všude a na každém kroku... Spočívá ve zkomponování jakéhosi druhu fugy z jakéhokoli ořípaného výroku, který vzešel z každodenní beznaděje.“

Podle jeho mínění se však ve skutečnosti není třeba pozastavovat nad všeobecným charakterem tehdejší americké literární produkce ani se mu divit, neboť byl pouhým přímým důsledkem tamější neutěšené sociokulturní situace, o níž se vyjadřuje takto:

⁶³ Tamtéž, str. 1045-1046

⁶⁴ Tamtéž, str. 1046

“... lo spettacolo che della vita ci viene offerto è tragico, orrendo... Da una civiltà che, non da ieri, ha come postulato supremo il benessere e la felicità materiale, era ovvio che potesse nascere soltanto un’arte di disillusioni... senza conforto... Caduto, in massima, il pudore sociale... si ha una sorta di gelido e sfrenato paganesimo... di mera violenza, senza respiro di felicità... Nella folla mutevole, senza radici, azzardosa, tinta d’ogni sangue, che popola la vita americana, non è da temere che a una simile letteratura possano mancare modelli.

In una gara d’acrobazia... morirono a Miami, il 4 dicembre 1937, due piloti: Rudy Kling e Frank Haines; di quei disperati che, per un premio di non molti dollari, con pericolosissime macchine di fortuna, in America sono lasciati liberi di vincere o ammazzarsi... Si immaginino questi scrittori, risoluti a battersi duramente, proprio come un Kling ed un Haines... S’immaginino ad applicare, con la assolutezza e la brutalità di cui può esser capace un americano, i procedimenti della tecnica post-impressionista e post-simbolista... I prodotti sono troppo vicini, la materia e i mezzi espressivi hanno un risalto troppo provocante.”⁶⁵

„... pohled na život, jež nám nabízí, je tragický, hrůzostrašný... V civilizaci, která už nějaký ten pátek vnímá jako nejpodstatnější hodnoty blahobyt a materiální zajištění, mohlo očividně vzniknout pouze umění plné rozčarování... neutěšené... Totální úpadek společenské zdrženlivosti přinesl jakýsi druh bezuzdného, neovladatelného pohanství... ryzího násilí, v němž není ani trocha štěstí... V proměnlivém hazardérském davu bez kořenů, který je zabarven všemi druhy lidských ras, jež obývá Ameriku, se není třeba obávat toho, že by podobné literatury chyběly vzory pro postavy.

4. prosince 1937 zemřeli během akrobatické soutěže dva piloti, Rudy Kling a Frank Haines. Zoufalci, kteří pro výhru ne právě velké sumy dolarů v Americe riskují život ve velice nebezpečných strojích. Vyhrají, nebo zahynou... Jen si představte ty spisovatele, již jsou stejně jako nějaký Kling či Haines rozhodnutí tvrdě bojovat. Představte si, jak s absolutností a brutalitou, jaké dokáží být Američané schopni, používají techniky postimpresionismu a postsymbolismu... Výsledky jsou si příliš podobné, na témata i vyjadřovací prostředky je kladen příliš vyzývavý důraz.“

Vzápětí ale překvapivě zcela mění tón svého zamyšlení, když uznává, že i v tehdejší americké literatuře lze najít vysoce kvalitní díla. Příkládá jim však spíše než estetickou jen čistě dokumentární hodnotu:

⁶⁵ Tamtéž, str. 1047-1049

“Impossibile, tuttavia, non ammettere che gran parte fra questi, nonostante l’eccesso e il manierismo delle truculenze verbali, sono libri di inoppugnabile serietà, e non pochi fra essi, almeno a tratti, d’intensa bellezza... È impossibile non riconoscere, quando si è penetrato un po’ addentro nello spirito e nei sentimenti dell’America contemporanea, che di tali sentimenti la documentazione più esatta è proprio in quelle carte.”⁶⁶

„Přesto nelze popřít, že značná část těchto knih, nehledě na výstřednost a vumělkovanost jejich stylu, je obdařena neoddiskutovatelnou vážností a nemálo z nich, byť třeba jen v určitých úsecích, i hlubokým půvabem... Když člověk pronikne alespoň trochu do ducha a povahy dnešní Ameriky, nemůže než uznat, že nejdokonalejší popis tohoto charakteru je právě na jejich stránkách.“

V závěru své předmluvy se krátce zmiňuje i o lingvistických aspektech těchto děl, jako by pamatoval na neoddělitelnou spjatost obsahu s formou. A i z čistě jazykového hlediska zůstává vůči tehdejší generaci amerických spisovatelů spíše kritický:

“Da un punto di vista specificamente linguistico, deve lamentarsi che il bisogno di cogliere la verità nei tratti più fuggevoli e minuziosi, induce spesso gli autori ad accettare troppe parole di vernacolo e slang le quali nascono e muoiono con le stagioni. Faulkner, Steinbeck, Cain, fra breve non potranno essere capiti, anche in America, che con l’aiuto di un glossario.”⁶⁷

„Z čistě lingvistického hlediska si musíme povzdechnout nad tím, že požadavek vystihnout skutečnost v jejích nejprchavějších a nejdetailnějších aspektech často vede autory k použití přílišného množství slangových či specifických lokálních výrazů, které přicházejí a odcházejí jako roční období. Faulknerovi, Steinbeckovi nebo Cainovi zanedlouho nebude možné rozumět, dokonce ani v Americe, bez pomoci slovníku.“

Poukazuje také na škodlivost toho, že mnoho takzvaných umělců bez skrupulí imituje nebo kopíruje umělce skutečné, což vede k nesledovatelnému míchání různých proudů a inspirací. To pak tlačí skutečně kvalitní, originální autory k tomu, aby se, ve snaze setrást příživníky, čím dál více posouvali ve své tvorbě k extrémům. Dochází tak

⁶⁶ Tamtéž, str. 1050

⁶⁷ Tamtéž

uměle k nekonečnému posouvání hranic přijatelného a možného. Taková situace má vyústění v případech jako *Obratník Raka* od Henryho Millera, nad nímž dokonce už ani Amerika nemohla jen mávnout rukou a tamní úřady jeho publikaci zakázaly.

V závěru předmluvy pak shrnuje a definitivně formuluje svůj názor na tehdejší americkou literaturu, potažmo celou společnost, který čtenářům obratně podbízí ve snaze, aby jej i oni přijali za vlastní. Antologii zcela zbavuje záměru původních tvůrců, totiž obohatit strnulou italskou kulturu o nové přístupy, formy a témata a ukázat čtenářům svobodného ducha, aby jej nahradil jiným účelem, který jako by si kladl za cíl přesvědčit Italy o podřadnosti nejen tehdejší americké literární tvorby, ale především tamní kultury jako celku. *Americana* zabalená do jeho úvodního zamyšlení získává nové poslání; být živoucím důkazem úpadku civilizace Nového světa, který se Itálii pod nadvládou fašistů jevil stále více jako země zaslíbená:

“Naturalmente, l’antologia non poteva e non doveva tenere conto delle vere e proprie aberrazioni; mentre, d’altra parte, era impossibile rendervi piena giustizia agli aspetti più complessi di quest’ultima letteratura d’America... Ma, nell’insieme, il quadro è fedele; e scrittori quali Thornton Wilder e... Willa Cather... non valgono certo a temperare la generale impressione di tosco, cenere e di stridore di denti...

E concludendo: dalla considerazione letteraria... è breve il tratto alla considerazione storica, politica e morale. Ognuno lo può compiere per proprio conto. Non per impegnarsi... al vilipendio d’un paese che, traviato da un falso ideale di benessere, brancola cercando la propria unità etnica ed etica. Ma per riconoscere e sentire, attraverso la riprova dell’arte, da quanto sangue è bagnata quella fatica, da quanta follia sono pagati quelli errori, e da quanta disperazione è segretamente avvelenato l’orgoglioso euforismo americano...

Per tutto ciò, l’antologia esce a proposito, proprio in questo momento. Il discorso che in essa si legge è lo stesso che... seguita a svolgersi sulle pagine dei giornali. Elementi e motivi della nostra polemica politica vi sono offerti, dagli americani... L’onesto intelligente lettore saprà trarne profitto.”⁶⁸

„Přirozeně že tato antologie nemohla a ani neměla postihnout ty skutečné vady. Na druhou stranu bylo také nemožné, aby zcela úplně dokumentovala ty nejkompexnější aspekty současné americké literatury... Nicméně jako celek vytváří věrný obraz. A spisovatelé jako například Thornton Wilder nebo Willa Cather nestačí ke zmírnění obecného dojmu jedovatosti, popela a skřípění zubů...

⁶⁸ Tamtéž, str. 1051-1052

Abych to uzavřel, od úvah o literatuře... je jen malý krůček k úvahám o historii, politice a etice. Ten může udělat každý sám za sebe. Ne proto, aby se také škodolibě zasmál zemi, jež zkorumpována falešným ideálem blahobytu teď tápe, hledajíc vlastní etnickou a etickou jednotu. Nýbrž proto, aby skrze svědectví umění poznal a pochopil, kolik krve smývá onu námahu, jakou pošetilství jsou vykoupeny ony chyby a jakým skrytým zoufalstvím je zamořena povýšená americká rozjařenost...

Ze všech těchto důvodů přichází tato antologie právě teď vhod. Diskurz, který je v ní veden, se shoduje s tím, jenž se dále rozvíjí na novinových stránkách. S prvky a motivy naší politické politiky v ní přicházejí samotní Američané... Poctivý a vnímavý čtenář toho bude umět využít.“

3.3 Komparace obou verzí antologie

Z toho, co bylo napsáno výše, evidentně vyplývá, jak rozdílný postoj vůči americké literatuře Cecchi a Vittorini zastávali.

V názoru na Poea, Hawthorna, Melvilla či Jamese se ještě shodnou. Ale například o Twainovi, který podle Cecchiho nemá valný význam, Vittorini říká:

“... l'opera di Mark Twain fu chiara. Huckleberry Finn, Tom Sawyer, Life on the Mississippi, e i racconti satirici... riuscirono... a rendere comunemente istintive almeno alcune premesse della lotta per la purezza: insofferenza delle attitudini ipocrite, incredulità verso le prese di posizione morali, scetticismo in genere, e ilare dubbio dinanzi al bene, ilare dubbio dinanzi al male.”⁶⁹

„... dílo Marka Twaina bylo jednoznačné. Huckleberry Finn, Tom Sawyer, Life on the Mississippi a satirické povídky... dokázaly... učinit všeobecně přijímanými alespoň některé z premis boje za čistotu: nesnášenlivost vůči pokryteckým postojům, nedůvěru vůči zaujímání morálních stanovisek, povšechnou skepsi a radostnou pochybnost jak o dobru, tak o zlu.“

Když Cecchi zmiňuje Ambrose Bierce, píše, že se jedná o autora málo významného. Zatímco Vittorini o něm říká:

“Piú forte scrittore di Bret Harte, e talvolta anche, in un senso strettamente letterario, dello stesso Twain... Ambrose Bierce... i suoi... personaggi... entrarono con gli altri nel

⁶⁹ Vittorini, Elio: *Americana*, Volume primo, str. 244

calderone della leggenda americana che si andava formando."⁷⁰

„Autor výraznější než Bret Harte a občas, ve striktně literárním smyslu, než samotný Mark Twain... Ambrose Bierce... jeho postavy vstoupily spolu s ostatními do nepřehledné všehochuti americké legendy, která postupně vznikala.“

Mají diametrálně odlišný pohled i na Stephena Cranea, Franka Norrisa nebo Jacka Londa, jejichž díla Cecchi opět pokládá za podřadná, zatímco Vittorini se o nich vyjadřuje takto:

*“Stephen Crane, ammiratore dei naturalisti tedeschi, fu, per carattere di stile, il più significativo... Riprese da Bret Harte il tono tecnico dell'imperturbabilità rendendolo spontaneo e naturale con la minuzia dell'osservazione secca... Frank Norris, non troppo meno dotato di Crane, si dichiarò partigiano di Zola e fece conoscere... l'opera di vari naturalisti francesi... Jack London, pur coi suoi difetti di facilone e frettoloso, aggiunse dei nuovi motivi leggendari... furono motivi di aggressività, di brutalità, e di lotta contro natura ch'erano già impliciti... ma che nessuno aveva ancora resi accetti all'istinto.”*⁷¹

„Stephen Crane, obdivovatel německých naturalistů, byl z hlediska stylu nejvýznamnější... Od Breta Harta převzal formální chladnokrevný tón, který učinil spontánním a přirozeným pomocí detailnosti suchého pozorování... Frank Norris, ne o moc méně nadaný než Crane, se prohlásil stoupencem Zoly a zprostředkoval díla mnoha francouzských naturalistů... Jack London, navzdory své lehkomyšlnosti a ukvapenosti, přidal nové legendární motivy... byly to motivy agrese, brutality a boje s přírodou, které již implicitně zazněly..., ale které dosud nikdo nevyjádřil prostřednictvím instinktů.“

A co se nové generace autorů týče, rozcházejí se již úplně. Zatímco Vittorini vysvětluje vznik nových forem a motivaci jednotlivých autorů mladé generace, Cecchi ji celou tak říká „hází do jednoho pytle“.

Verze od Vittoriniho totiž dále pokračuje dělením na další čtyři období, konkrétně *Il rivolgimento delle forme, Eccentrici e una parentesi, Storia contemporanea* a *La nuova leggenda*. Samozřejmě jsou všechny opatřeny úvodními

⁷⁰ Tamtéž, str. 244-245

⁷¹ Tamtéž, str. 416

glosami, v nichž autor navazuje na literárně historickou nit z předcházejících úvodů k jednotlivým kapitolám, věnuje se vybraným autorům více do hloubky a alespoň okrajově zmiňuje ostatní jejich současníky. Tím jen dotváří ucelený a věrohodný rámec k celé antologii.

Naproti tomu Cecchi se ve své předmluvě postavou Sherwooda Andersona v podstatě odpoutává od konkrétních autorů s jejich myšlenkami a začíná rozvíjet obecné abstraktní úvahy o umění a americké společnosti vůbec. Na samém začátku své předmluvy hovoří v tom smyslu, že v budoucnu by rád viděl antologie, které by čtenáři poskytovaly mnohem širší poznámkový aparát, aby měl možnost všechny informace a eventuálně vzniklé polemiky konfrontovat s více zdroji. Sám však ve výše zmíněném bodě začíná vyvozovat příliš jednoduché a všeobecné závěry, aniž by je předem dostatečně, nebo alespoň jakkoli podložil fakty.

Utíká se k frázím, které navenek snad mohou vypadat vzletně, jejich význam je ale otřepaný. Jeho způsob argumentace zní najednou naprosto tendenčně a poplatně době. Například příběh o zbytečné smrti dvou pilotů může být sice jakkoli dojemný, nicméně činit z nich zástupce veškeré populace Spojených států, to je generalizace, které by se měl intelektuál Cecchiho formátu dozajista vyvarovat, jakož i míry černobílého vnímání světa, jež v předmluvě vykazuje. Schovává se za dlouhými větami plnými složitých syntaktických struktur a myšlenkových skoků, ale jako by chtěl jen udělat dojem, ohromit čtenáře penzem svých znalostí a dát mu tím jednoznačně najevo, jakou váhu má podle něj nejen moderní americká próza, ale právě i to, jakou váhu by asi měl vlastní čtenářský názor. Svou snahu působit jako svrchovaná autorita navíc ještě podporuje tím, že navzdory všem reálným očekáváním předpokládá značnou míru znalostí čtenářů a text prokládá zdánlivě významnými aluzemi na jména literárních postav či staré básnické sbírky. Ve skutečnosti ale vyznívá jako samozvaný arbiter elegantiarum. Jako by si už jen chystal půdu pro svůj velkolepý závěr.

Na důkaz své pravdy říká, že takový obraz Ameriky tu nevykresluje jen on sám, nýbrž že jen opakuje to, co sami američtí spisovatelé chtějí svými díly vyjádřit. Tím však jen zatlouká poslední hřebík do pomyslné rakve věrohodnosti svých úvah, neboť to naprosto vyvrací obvinění z pokrytectví a povýšenosti, které jim v textu na mnoha místech různými způsoby přičítá. Moderní američtí autoři tak z tohoto rétorického duelu, v němž se neměli možnost bránit, přesto vycházejí jako vítězové, neboť na rozdíl od zlostnatěle fašistické garnitury našli odvahu podívat se realitě zpříma do očí, našli odvahu oprostít se od černobílého vidění světa a vnímat všechny odstíny šedi.

3.4 Formální stránka překladů

Když Vittorini antologii *Americana* sestavoval, byl si velmi dobře vědom faktu, že nejen promyšlenou volbou autorů a textů, ale už jen samotným způsobem, jakým překládal, měl potenciál přispět do značné míry ke změně italského kulturního prostředí i literárního jazyka⁷².

Americká próza 20. století s sebou totiž přinesla jak nová témata, tak i nové vyjadřovací prostředky a italští překladatelé se museli vyrovnat s novými jazykovými výzvami.

Provedení detailního rozboru konkrétních problémů, jež s sebou novodobá americká literární angličtina přinesla, by bylo nad rámec této práce. Od původního úmyslu zařadit i kratší translátologickou analýzu zvoleného úryvku jsem nakonec upustila.

Nejsem rodilá mluvčí italštiny, což by jakýkoli pokus o analýzu nutně částečně znehodnotilo. Hlavním důvodem je ovšem skutečnost, že na *Americaně* se podílelo více překladatelů, a z analýzy jediného náhodně zvoleného úryvku tudíž nelze usuzovat na kvalitu celé antologie. Navíc k vytvoření skutečně fundovaného rozboru by bylo zapotřebí podrobně rozebrat a poznat nejen styl všech jednotlivých autorů, ale i konkrétních překladatelů. Faktem také zůstává, že jejich angličtina nebyla dokonalá a že zásadní přínos jejich práce možná nespočívá ani tak ve filologické přesnosti převedení jazyka originálu, jako spíš v tom, že významně přispěli k popularizaci americké kultury v Itálii.

Zde by samozřejmě šlo začít hovořit o jednotě obsahu a formy, o protikladu volnosti a věrnosti, potažmo polemizovat o podstatě překladu jako takového. Nicméně to je teoretická debata, kterou translátologové vedou již dlouho, aniž by dokázali dospět k všeobecné shodě.

Proto zde uvedu jen pár obecných poznatků. V případě překladů od Elia Vittoriniho sám Umberto Eco poznamenává, že charakteristické je pro ně kladení důrazu na volnost, na autorskou kreativitu⁷³. To lze vysledovat například na překladu Hemingwayovy povídky *The Gambler, the Nun, the Radio*. Například větu, kterou

⁷² Srov. Eco: „Il mito americano di tre generazioni antiamericane“, *Sulla letteratura*, str. 285: „Nel 1953 Vittorini dirà che egli non aveva influenzato la gioventù per ciò che aveva tradotto ma per il modo in cui lo aveva tradotto.“

⁷³ Srov. Tamtéž, str. 284: „... la stessa libertà con cui Vittorini aveva tradotto e avrebbe tradotto i propri autori americani, tutti in vittorinese, dove una creatività partecipante metteva in secondo piano l'esattezza filologica.“

pronáší postava tlumočnicka a která zní „*I am very reliable.*“⁷⁴, překládá Vittorini jako „*Oh sí! Potete fidarvi di me.*“⁷⁵ Přitom přesnější by bylo například „*Io sono molto affidabile.*“, přičemž v tomto případě neexistuje konkrétní objektivní důvod ani ke změně podmětu, ani k přidání onoho zvolání. Vittorini také velmi často pozměňuje, vypouští nebo přidává určité informace, evidentně čistě na základě vlastní úvahy. Když například postava Kajetána říká „*I believe him.*“⁷⁶, Vittorini to překládá jako „*Lo credo.*“⁷⁷ namísto „*Gli credo.*“, čímž trochu posouvá význam. Na jiném místě pro změnu do Kajetánovy repliky přidává větu „*Ho capito ogni cosa.*“⁷⁸, aniž by byla jakkoli byt' naznačena v originále. V případě Hemingwaye se také občas nechá strhnout k vykládání nedořečeného, ačkoli tím právě porušuje styl originálu patrně nejvážněji. Například když se v originále píše „*I guess you are all right now.*“⁷⁹, čtenář se dovídá až následně, o čem je řeč. Vittorini však rovnou vše prozradí větou „*Ma ora va meglio con gamba, vero?*“⁸⁰

V případě Paveseho zas Eco připomíná, že si při překladech některých Faulknerových textů vypomáhal piemontským dialektem⁸¹. Sám Cesare Pavese o jazykovém charakteru moderní americké prózy ve svém eseji o O. Henrym říká, že:

“... questa... è una letteratura dialettale. È una curiosa letteratura dialettale, perché noi immaginiamo i dialetti come locali... Ma in America il dialetto è la lingua volgare parlata da tutti in contrasto dall'inglese colto e aulico, insegnato nelle scuole.”⁸²

„...Toto... je dialektální literatura Je to velmi specifická literatura dialektu, jelikož my vnímáme dialekty jako geograficky vázané. Ale v Americe je dialekt vlastně hovorová řeč, kterou mluví všichni, na rozdíl od vznešené angličtiny, která se učí na školách.“

Naráží tak na podstatný rozdíl mezi dialekty Itálie a Ameriky, totiž že v prvním případě se jedná především o geograficky podmíněný jev, kdežto v případě druhém spíše o jev určovaný společenskou nebo etnickou příslušností.

To lze dobře vysledovat například v povídce *Melanctha* od Gertrudy Steinové.

⁷⁴ Hemingway: *The snows of Kilimanjaro and other stories*, str. 38

⁷⁵ Vittorini: *Americana*, Volume secondo, str. 803

⁷⁶ Hemingway: *The snows of Kilimanjaro and other stories*, str. 38

⁷⁷ Tamtéž

⁷⁸ Vittorini: *Americana*, Volume secondo, str. 804

⁷⁹ Hemingway: *The snows of Kilimanjaro and other stories*, str. 39

⁸⁰ Vittorini: *Americana*, Volume secondo, str. 804

⁸¹ Srov. Eco: „Il mito americano di tre generazioni antiamericane“, *Sulla letteratura*, str. 285

⁸² Pavese: *Saggi letterari*, str. 98-99

Podívejme se například na jeden ze závěrečných úryvků:

“‘No, I don’t never see Melanctha Herbert no more now,’ Rose would say to anybody who asked her about Melanctha. ‘No, Melanctha she never comes here no more now, after we had all that trouble with her acting so bad with them kind of men she liked so much to be with. She don’t never come to no good Melanctha Herbert don’t, and me and Sam don’t want no more to see her. She didn’t do right ever the way I told her. Melanctha just wouldn’t, and I always said it to her, if she don’t be more kind of careful, the way she always had to be acting, I never did want no more she should come here in my house no more to see me. I ain’t no ways ever against any girl having any kind of a way, to have a good time like she wants it, but not that kind of a way Melanctha always had to do it. I expect some day Melanctha kill herself, when she act so bad like she do always, and then she got so awful blue. Melanctha always says that’s the only way she ever can think it a easy way for her to do. No, I always am real sorry for Melanctha, she never was no just common kind of nigger, but she don’t never know not with all the time I always was telling it to her, no she never no way could learn, what was the right way she should do. I certainly don’t never want no kind of harm to come bad to Melanctha, but I certainly do think she will most kill herself some time, the way she always say it would be easy way for her to do. I never see nobody ever could be so awful blue.’”⁸³

Na něm jsou dobře vidět hlavně gramatické odchylky typické pro literární řeč černých Američanů. Mám na mysli například vícečetné použití záporu, agramatickou syntax, používání chybných gramatických tvarů v případě odkazování na třetí osobu a jiné. Také v něm ale najdeme příklady lexikálních zvláštností jako například chybné kolokace, adjektiva použitá namísto adverbii a podobně. Pavese tento odstavec převeď následovně:

“‘No, non vedo piú affatto Melanctha Herbert ora’, diceva Rose a chiunque le chiedesse di Melanctha. ‘No, Melanctha ora non viene piú qui, dopo che abbiamo avuto tutto quel guaio, per il suo pessimo contegno con quei tipi che le piaceva tanto frequentare. Non combinerà mai niente di buono, Melanctha Herbert, e io e Sam non vogliamo piú vederla. Non ha mai voluto sistemarsi come le dicevo. Melanctha non voleva saperne, e io glielo dicevo sempre: se non stava piú attenta, col modo che aveva sempre di fare, non l’avrei piú voluta in casa mia. In nessun modo voglio proibire a una ragazza di fare ciò che vuole, di spassarsela come le piace, ma non come faceva

⁸³ <http://www.gutenberg.org/cache/epub/15408/pg15408.html>

Melanctha. Mi aspetto che un giorno o l'altro Melanctha si uccida, quando ne avrà fatta qualcuna delle sue solite che la lasciano triste ch'è uno spavento. Melanctha dice sempre che questa per lei è la soluzione piú facile. No, mi rincrescerà sempre molto per Melanctha, non è mai stata un tipo ordinario di negra, ma non saprà mai, per quante volte gliel'abbia detto, no, non imparerà mai come bisogna comportarsi. Io certo non vorrei mai che accadesse nessun male a Melanctha, ma certo penso che una volta o l'altra si ucciderà, visto che dice sempre che per lei è la soluzione piú facile. Non ho mai veduto nessuno che riuscisse a essere tanto triste.”⁸⁴

I ze zběžného srovnání je jasné, že Pavese rozhodně neměl tolik gramatické ani lexikální odvahy jako autorka originálu. Na vícečetný zápor téměř rezignoval, stejně jako na agramatické slovesné tvary či syntax. Občas použije lexikální ozvláštnění, ale přesto minimálně. Snaží se sice sledovat formální výstavbu originálu, nicméně prostor pro aktualizaci literární italštiny nechává podle mého názoru spíše nevyužit. Je však třeba mít také na paměti, že za tehdejší politicko kulturní situace určitě neměl příliš svobody, co se experimentů s jazykem týče.

Obecně lze tuto kapitolu tedy uzavřít s tím, že angličtina autorů 20. století si většinou žádala kreativitu a odvahu ze strany překladatelů, kteří sice neměli příliš tvůrčí svobody, přesto byli nuceni hledat nové možnosti jazyka a i díky nim se podařilo literární italštinu oživit.

⁸⁴ Vittorini: *Americana*, Volume secondo, str. 588-589

4 ZÁVĚR

Fašistické dvacetiletí nezvratně poznamenalo život celé Itálie. Přineslo s sebou organizovanou masovou subkulturu, jež propagovala myšlenky schválené několika málo lidmi, kteří jediní měli v rukou skutečnou moc a kteří nejvíce toužili po potlačení individuálních projevů svobodného ducha. Paradoxně právě takový stav věcí umožnil vzniknout americkému mýtu, jenž je počínaje tímto dvacetiletím s italskou historií na dlouhou dobu, de facto až do současnosti spjat, mnohem snadněji a rychleji, než by tomu snad bylo za jiných sociokulturních podmínek.

Tento fakt potvrzuje i Italo Calvino ve své předmluvě k posmrtnému vydání souboru Paveseho esejů, když říká, že jako nejpodstatnější bývají v takových neutěšených dobách vnímány právě ty aspekty lidské existence, které se vládnoucí garnitura nejvíce snaží vymýtit⁸⁵. Přirozená touha po svobodě motivuje lidi, aby si v duchu vysnili místo, kde je možné vše, co jim jejich každodenní realita nenabízí. Takové místo se pro ně stává reálným, byť třeba neodpovídá skutečnosti.

Intelektuálové stojící u zrodu tohoto mýtu si dobře uvědomovali, že obraz Ameriky, který svou činností vytvářeli, nutně nekorespondoval se skutečnou tamní realitou. Také ale věděli, že to nehraje žádnou důležitou roli. Cesare Pavese, jeden z otců amerického mýtu v Itálii, ve svém eseji *Il mito* říká:

“... il luogo mitico non sia tanto singolo... quanto quello di nome comune, universale, il prato, la selva, ... che nella sua indeterminatezza evoca tutti i prati, le selve, ecc., e tutti li anima del suo brivido simbolico... nella memoria sono oggetti... come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immagine.”⁸⁶

„...mýtické místo nemá jednoznačný charakter... spíše má charakter obecný, všeobecně platný; louka, les, ... které ve své neurčitosti vyvolávají obraz všech luk, lesů apod. a dodávají jim symbolický nádech... v naší paměti jsou to předměty... takové, které se nám vybavují absolutně a které zformovaly naši představivost.“

Fakt, že se pro Italy touto mýtickou zemí zaslíbenou s univerzální platností stala

⁸⁵ Srov. Eco: „Il mito americano di tre generazioni antiamericane“, *Sulla letteratura*, str. 275: „I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto... Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, una allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune... gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno... questa America dei letterati... diventava... una incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere.“

⁸⁶ Pavese: *Saggi letterari*, str. 271

ve 30. a 40. letech dvacátého století právě Amerika, není náhodný. Ve své přednášce o tomto fenoménu pro to vidí Umberto Eco dva hlavní důvody. Jednak okouzlení americkou kinematografií, kterému propadl samotný Mussoliniho syn, jednak neustále stoupající vlnu zájmu o americkou literaturu, jež v Itálii tou dobou získávala čím dál tím větší vliv. Dá se předpokládat, že tomuto trendu nebylo dlouhou dobu ani nijak zvlášť bráněno, neboť za úhlavního nepřítele režimu platili až do vstupu Spojených států do druhé světové války Britové.⁸⁷

Z předcházejících kapitol sice jednoznačně vyplývá, že fašistická cenzura se na tištěná média zaměřila velice záhy, ale i to, že konkrétně překladová literatura zůstávala v tomto směru dlouho šedou zónou s nejasně definovanými pravidly, kde bylo možné balancovat na hraně a občas i hranice posouvat. Za kontroverzní obecně platila témata, která se jakkoli rozcházela s dogmaty fašistické ideologie. Existovaly mnohé seznamy zakázaných autorů, na nichž se pravidelně ocitali autoři jako například Sinclair Lewis, i četné seznamy autorů vysoce nežádoucích, na nichž figurovali například Ernest Hemingway nebo John Steinbeck. Přesto v této oblasti zůstával nakladatelům větší či menší manévrovací prostor.

A právě díky obratné manévrovací taktice Valentina Bompianiho se roku 1942 podařilo vydat antologii americké literatury *Americana*. Jednalo se sice o poněkud odlišnou verzi, než Bompiani a její editor Vittorini zamýšleli, v níž musely Vittoriniho kritické úvody k jednotlivým kapitolám udělat místo rámcové předmluvě Emilia Cecchiho, který se těšil náklonnosti režimu, přesto si však získala velikou oblibu u mnoha čtenářů a stala se téměř kultovní publikací své doby.

Z toho, co již bylo napsáno, rovněž vyplývají i rozdíly mezi oběma verzemi. Jako první si určitě každý povšimne právě formálních odlišností, respektive toho, že ve zcenzurované verzi je jméno původního editora zmíněno pouze v nové předmluvě a na konci jím přeložených úryvků.

Chybějí také všechny Vittoriniho úvody k jednotlivým kapitolám. Veškeré informace spolu s myšlenkami v nich obsaženými byly vymazány a nahrazeny delší předmluvou od Emilia Cecchiho, který byl s režimem tak říkajíc „zadobře“. Tím však došlo k velkému ochuzení, neboť jakkoli zdánlivě obsažnou a erudovanou úvahu Cecchi stvořil, z předcházející analýzy vyplývá, že se skutečně jedná pouze o zdání a že skoro v celé druhé polovině čtenářům předkládá pouze svoje osobní názory, které se navíc

⁸⁷ Srov. Eco: „Il mito americano di tre generazioni antiamericane“, *Sulla letteratura*, str. 278: „... questo modello americano rimase valido sino al 1942, quando gli Americani divennero ufficialmente nemici. Ma anche nei casi di più violenta propaganda bellica, il nemico odiato era l'inglese, non l'americano.“

neobtěžuje nijak podložit, jako by měly automaticky mít univerzální platnost. Což by ostatně korespondovalo s charakterem režimu jako takového. Lze v tom určitě vysledovat záměr čtenáře ovlivnit. Nejen prostřednictvím výstavby argumentace, ale i tak, že mu bude fakticky znemožněno vytvořit si vlastní konkrétnější představu o americké literatuře, neboť se mu jaksi nedostane potřebných informací.

Jiných změn však původní verze antologie nedoznala. A právě v tom Eco spatřuje vítězství nad cenzurou, neboť *Americana* tak mohla být publikována, aniž by došlo k dramatictějších zásahům do její výstavby. Byl odstraněn pouze obal, jádro zůstalo. A právě její jádro, jednotlivé přeložené úryvky, bylo nositelem poselství o mýtické Americe. Z antologie se navíc velmi rychle stala oblíbená kniha⁸⁸. Kniha, která byla patrně v drastické většině případů čtena ne s úmyslem podrobně se zamýšlet nad suchými poučkami akademiků, ale s touhou po objevování nových horizontů.

Podle mého názoru přišla tedy skutečně veškerá snaha cenzorů vniveč, neboť ti, kdo by ji četli výhradně kvůli Vittoriniho kritickým komentářům, by si informace v nich obsažené byli patrně schopni při troše snahy sehnat jinde. A širší masu „obyčejných“ lidí po ní snad určitě sahalo jen proto, aby si přečetly jednotlivé povídky a pravděpodobně je dost možné, že se ani nějakou předmlouvou nezdržovaly.

Navíc sám Vittorini si byl velmi dobře vědom faktu, že už jen samotný způsob, jakým překládal, do značné míry přispíval ke změně italského kulturního prostředí i literárního jazyka⁸⁹.

Tato poznámka poukazuje na fakt, že se překladatelé museli vyrovnat s novými jazykovými výzvami. Americká próza 20. století s sebou totiž přinesla nejen nová témata, ale i nové vyjadřovací prostředky. Tato práce si však neklade za cíl kriticky hodnotit způsob, jakým se jednotliví překladatelé s konkrétními texty vypořádali. Mimo jiné i z toho důvodu, že fašistický režim v Itálii ovlivňoval nejen kulturní život, ale i formální stánku jazyka, což muselo překladatele v jejich práci limitovat.

Význam antologie *Americana* lze tedy nejlépe vnímat prizmatem její symbolické hodnoty, kterou v tehdejší Itálii získala. I díky ní se v Itálii etabloval americký mýtus, který, ačkoli rozdílným způsobem, podle Umberta Eca ovlivnil minimálně tři generace a stal se neoddělitelnou součástí italské historie 20. století⁹⁰.

⁸⁸ Srov. Eco: „Il mito americano di tre generazioni antiamericane“, *Sulla letteratura*, str. 285: „... anche così emsacolata, *Americana* circolò e produsse una nuova cultura. Anche senza le pagine di Vittorini, la stessa struttura dell'antologia agì come un discorso.“

⁸⁹ Srov. Tamtéž: „Nel 1953 Vittorini dirà che egli non aveva influenzato la gioventù per ciò che aveva tradotto ma per il modo in cui lo aveva tradotto.“

⁹⁰ Srov. Tamtéž

5 ANOTACE

5.1 Riassunto

Questa tesi affronta, nelle sue linee generali, il tema del mito americano nella letteratura italiana del periodo fascista e si occupa, in particolare, dell'antologia della letteratura americana pubblicata con il titolo laconico di *Americana* dalla casa editrice Bompiani nel 1941. Il lavoro si basa sia sull'analisi storica del fenomeno del fascismo e delle ripercussioni che esso ha avuto sulla cultura italiana del periodo, con particolare riferimento al mondo della letteratura, sia sull'analisi comparativa di due versioni dell'antologia *Americana*, quella predisposta originariamente da Elio Vittorini e quella successivamente pubblicata con la prefazione di Emilio Cecchi.

La parte introduttiva si apre con il tema della censura in Italia a partire dal 1848 e si sofferma sull'approccio diametralmente opposto da parte della autorità nei confronti della stampa, da un lato, e dei libri, dall'altro.

A seguire, l'attenzione si concentra sulla vita e l'opera di Elio Vittorini, ovvero su colui che per primo manifestò l'intenzione di compilare un'antologia dedicata alla letteratura americana. Fu lui stesso, tra l'altro, a concepire il progetto, a scegliere gli autori e i testi da presentare al pubblico italiano e fu sempre lui, infine, a delineare la struttura dell'*Americana*. Il resto del capitolo è dedicato ad una breve presentazione di quanti lo aiutarono nella traduzione dei testi in italiano, tra questi ad esempio Cesare Pavese, Alberto Moravia e Eugenio Montale.

La tesi nella parte centrale si occupa dello sviluppo storico-politico dell'Italia pre-fascista e fascista. In questa sezione della tesi vengono posti in particolare evidenza gli effetti che questa fase storica ha avuto sulla cultura e sulla letteratura italiana. Si torna qui ad affrontare il tema della censura in modo maggiormente approfondito. In questa stessa parte vengono, infine, descritte le dure battaglie di Elio Vittorini e di Valentino Bompiani per la pubblicazione dell'*Americana* e gli ostacoli posti dalle autorità fasciste.

Il cuore della tesi è rappresentato dal capitolo seguente, nel quale vengono analizzate le due versioni dell'antologia. Esso si apre sulla nascita del mito americano nella letteratura italiana, di cui se ne delineano le cause e le principali conseguenze. Nel capitolo si passa poi a descrivere la versione dell'*Americana* compilata da Elio Vittorini. L'opera viene messa a confronto con tre antologie della letteratura americana pubblicate successivamente negli Stati Uniti nel tentativo di disegnare, almeno in parte,

la possibile differenza di percezione di singoli autori presentati nell'*Americana* nel caso di lettori non - americani. L'attenzione, in questa parte, si concentra soprattutto sulla struttura dell'antologia e sulle note introduttive di Vittorini ai singoli capitoli. Il capitolo prosegue poi con la descrizione della versione dell'antologia pubblicata sotto l'occhio vigile della censura ufficiale, che impose di togliere le note di Elio Vittorini e di „sostituirle“ con una prefazione di Emilio Cecchi. Al centro dell'analisi viene posta proprio questa prefazione e in rilievo vengono messe, in particolare, la tecnica retorica di Emilio Cecchi e la sua attitudine verso gli Stati Uniti.

Segue il confronto fra le due versioni dell'*Americana*, dalla quale emergono tutte le differenze tra la visione mitica e piena di ammirazione di Vittorini verso gli Americani e quella invece di disprezzo da parte delle autorità ufficiali rappresentate da Cecchi.

Infine viene affrontata brevemente anche la questione della qualità formale delle traduzioni. In base a diversi esempi tratti dai testi originali e dalle rispettive traduzioni si è giunti alla conclusione che in generale i traduttori inclinarono maggiormente verso la libertà creativa piuttosto che verso l'esattezza della trasposizione linguistica, e che dovettero trovare nuovi modi espressivi in particolar modo nel caso di autori americani moderni.

La parte finale della tesi sintetizza le conclusioni dei singoli capitoli per ribadire che, nonostante le pressioni della censura fascista, l'antologia Americana divenne nella sua epoca un volume di culto, un'opera che, sull'onda di un mito americano già ben consolidato, contribuì ad arricchire la letteratura italiana di nuovi temi e nuove forme espressive, rendendo così ancor più radicata la posizione della cultura americana nel panorama culturale dello Stivale.

5.2 Resumé

Tato diplomová práce nazvaná „Americana. Americký mýtus v italské meziválečné literatuře“ se zabývá podrobným popisem a analýzou antologie americké literatury *Americana*, kterou v roce 1940 připravil k vydání italský spisovatel a překladatel z angličtiny Elio Vittorini, a dále dopadem fašistické rétoriky a ideologie na italskou meziválečnou literaturu s důrazem na oficiální vztah fašistické Itálie k USA.

Úvodní část představuje život a dílo Elia Vittoriniho, přičemž zmiňuje i nejrůznější vlivy, kterými se ve svém díle nechal inspirovat, a jeho motivaci k sestavení celé antologie. Další část této kapitoly stručně představuje také další překladatele, kteří do *Americany* přispěli.

Střední část práce pak nastiňuje nástup fašistického režimu v Itálii a jeho vliv na kulturní prostředí v zemi, a to především na oblast žurnalistiky a literatury. Zabývá se samotným vznikem cenzury, ale všímá si i paradoxů, které fašistickou literární cenzuru provázely. Závěr této části pak představuje samotný boj Elia Vittoriniho a nakladatelství Bompiani za vydání *Americany*.

Jádrem práce je popis obou verzí *Americany*, tedy původní verze Elia Vittoriniho i zcenzurované verze s předmluvou Emilia Cecchiho. V úvodu tato část nastiňuje samotný zrod amerického mýtu v italské literatuře a poté se zabývá vznikem a strukturou Vittoriniho *Americany*, přičemž ji stručně srovnává i s několika americkými antologiemi. Další kapitola pak podrobně analyzuje Cecchiho předmluvu, přičemž klade důraz především na jeho celkový přístup k americké literatuře a kultuře vůbec. Na konkrétních příkladech ukazuje i jeho rétorické postupy, kterých používá k dosažení svého cíle – tedy využít tuto antologii jako důkaz o celkovém úpadku civilizace Nového světa. V další kapitole jsou obě verze *Americany* postaveny do přímého srovnání. Poslední kapitola této části obecně popisuje formální stránku překladů. Zabývá se především celkovým přístupem překladatelů, kteří inklinují k volnosti a autorské kreativitě, kterou se vypořádali s moderními vyjadřovacími prostředky především mladší generace amerických autorů.

Celá práce pak spěje k závěru, že i přes veškerou snahu cenzorů *Americana* splnila účel, který si od jejího vydání slibovali původní autoři, tedy obohatit italskou literaturu o nové formy a přístupy a upevnit postavení amerického mýtu v italské kultuře.

5.3 Summary

This thesis called “Americana. American Myth in the Italian Interwar Literature” describes and analyses the anthology of American literature *Americana* that was prepared in 1940 by Italian writer and translator Elio Vittorini. It also focuses on the impact of fascist rhetoric and ideology on Italian interwar literature and official approach of fascist Italy to the USA.

The initial part describes life and work of Elio Vittorini, mentioning also the influences that inspired him in his work and his motivations to compile the whole anthology. The next chapter of this part briefly presents other translators who contributed to *Americana*.

The middle part of the thesis describes formation of the fascist regime in Italy and its impact on the Italian culture, focusing mainly on journalism and literature. It describes not only the creation of censorship itself but also paradoxes that went together. In the end of this part we can read about the struggle of Elio Vittorini and Bompiani Publishing House to publish *Americana*.

The core of this thesis, however, is an analysis of both versions of *Americana*, the original version of Elio Vittorini as well as the censored version with the foreword by Emilio Cecchi. The beginning of this part outlines the birth of the American myth in Italian literature itself and then the creation and structure of Vittorini’s *Americana*, comparing it with other American anthologies as well. The following chapter analyses the Cecchi’s foreword, particularly focusing on his approach to American literature and culture as a whole. Using specific examples, it shows his rhetoric strategies to get to his aim – to use this anthology as a proof of total decay of the New World. In the next chapter, both versions of *Americana* are compared and contrasted. The last chapter of this part describes formal aspect of the translations. It focuses mainly on complex approach of the translators who incline to freedom and creativity that help them to deal with modern means of expression especially of the younger generation of the authors.

The conclusion of the thesis is that in spite of all effort of the censors *Americana* satisfied the aims of the original authors, i.e. to enrich the Italian literature with new forms and approaches and confirm the status of the American myth in Italian culture.

6 POUŽITÁ LITERATURA

6.1 Primární:

- *Americana*. A cura di Elio Vittorini. Milano: Bompiani 1968 + studie E. Cecchiho z vydání z r. 1942

6.2 Sekundární:

- BONSAVER, Guido. *Censorship and literature in fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press 2007
- BRIOSI, Sandro. *Invito alla lettura di Elio Vittorini*. Milano: Mursia 1971
- BRIOSI, Sandro. *Vittorini*. La nuova Italia 1970
- ECO, Umberto. „Il mito americano di tre generazioni antiamericane“. In: *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani 2002
- FELICE, Renzo de. *Intellektuali di fronte al fascismo: Saggi e note documentarie*. Roma: Bonacci 1985
- FERRETI, Gian Carlo. *L'editore Vittorini*. Torino: Einaudi 1992
- HEMINGWAY, Ernest. *The snows of Kilimanjaro and other stories*. New York: Charles Scribner's sons 1955
- CHICCO, Francesco. *1922-1945 Sintesi storica e documenti del fascismo e dell'antifascismo italiani*. Torino: Paravia 1970
- MANACORDA, Giuliano. *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*. Roma: Editori riuniti 1980
- MELETINSKIJ, J.M. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon 1989
- NOLTE, Ernst. *Fašismus ve své epoše*. Praha: Argo 1999
- PANICALI, Anna. *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoria*. Milano: Mursia 1994
- PAVESE, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Il Saggiatore 1978
- PAVESE, Cesare. *Saggi letterari*. Torino: Einaudi 1968
- PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství lidové noviny 1997
- TURI, Gabriele. *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*. Bologna: Il Mulino 1980
- VITTORINI, Elio. „Della mia vita fino ad oggi“, In: *Pesci rossi*. Milano: Bompiani,

číslo 3, březen 1949

- VITTORINI, Elio. *Diario in publico*. Milano: Bompiani 1970

6.3 Internetové zdroje:

- http://delteatro.it/dizionario_dello_spettacolo_del_900/f/fulchignoni.php
- http://it.wikipedia.org/wiki/Alberto_Moravia
- http://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Linati
- http://it.wikipedia.org/wiki/Censura_fascista
- http://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Pavese
- http://it.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Montale
- http://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Piovene
- <http://it.wikipedia.org/wiki/Portale:Fascismo>
- http://it.wikipedia.org/wiki/Umberto_Morra_di_Lavriano
- <http://www.bibliotecacircolante.it/1869/articoli/fabre.html>
- <http://www.erudit.org/revue/ttr/2002/v15/n2/007480ar.pdf>
- <http://www.fondazioneitaliani.it/index.php/Guido-Piovene-biografia.html>
- <http://www.gutenberg.org/cache/epub/15408/pg15408.html>
- <http://www.italialibri.net/autori/montalee.html>
- <http://www.italialibri.net/autori/moraviaa.html>
- <http://www.italialibri.net/autori/pavesec.html>
- http://www.parodos.it/blog/la_censura_sui_libri_in_italia.htm
- <http://www.storiadellaletteratura.it>
- http://www.studenti.it/superiori/maturita/approfondimenti/pavese_vittorini1.php
- <http://www.thecorner.org/hist/total/f-italy.htm>
- <http://www.vittorininet.it/supporto/elio/autobiografia.htm#scrivere>