

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

studijní obor: Románské literatury

Disertační práce

Neorealismus v italské literatuře

Vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

2019 Mgr. Silvia Gregorová

Děkuji své školitelce, doktorce Alici Flemrové, za inspiraci, podnětné vedení práce a její bezmeznou trpělivost a velkou ochotu. Děkuji rovněž celé své rodině i přátelům za jejich neobyčejnou podporu, bez níž bych práci jen stěží dokončila.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 29.3.. 2019

Klíčová slova:

neorealismus, realismus, verismus, existencialismus, angažovaný intelektuál, věrohodnost, nová kultura, fašismus, komunismus, partyzánský odboj, válka, bída, město x provincie, americký mýtus, americká literatura

Anotace

Dizertační práce *Neorealismus v italské literatuře* usiluje o konkretizaci a přesnější definici literárního neorealismu skrze analýzu konkrétních literárních děl hlavních představitelů. Formálně je práce rozdělena do jedenácti kapitol. První dvě kapitoly se snaží o teoretický úvod do problematiky související s uvedeným tématem: definice realismu a představení literárních směrů, ze kterých neorealismus vycházel. Třetí kapitola nastiňuje historický a kulturní kontext dvacátých a třicátých let, to jest doby, která předcházela vzniku neorealismu, a zároveň podává stručný přehled kulturních hnutí, která se v té době prosazovala, kapitola se uzavírá analýzou románů, které ještě nejsou neorealistické, ale svými jazykovými a obsahovými prostředky už neorealismus předznamenávají. Jsou to romány: *Gli Indifferenti* Alberta Moravii, *Paesi tuoi* od Cesara Paveseho a *Conversazione in Sicilia* Elia Vittoriniho.

Čtvrtá kapitola je věnována anglickým překladům Cesareho Paveseho, které vnesly do italské literatury nové jazykové prostředky a dále antologii *L'Americana*, kterou v roce 1941 sestavil a editoval Elio Vittorini a která byla jedním z hlavních inspirativních zdrojů, jak pro neorealismus literární, tak filmový. První část páté kapitoly je věnována analýze Gramsciho a Sartrova pojmu *angažovaného intelektuála*, druhá část se pak zabývá Vittoriniho pojetím *Nová kultura*. Šestá kapitola se podrobně věnuje odboji, který byl výchozím inspiračním zdrojem poválečné literatury a literárnímu rozboru zvolených románů: *Uomini e no* od Elia Vittoriniho, *Il sentiero dei nidi di ragno* od Itala Calvina a romány *Una questione privata* a *Il Partigiano Johnny* od Beppeho Fenoglia. Sedmá kapitola se věnuje zobrazení poválečného Říma v *Racconti romani* od Alberta Moravii a *Ragazzi di vita* a *Una vita violenta* od Piera Paola Pasoliniho. Osmá kapitola sleduje tzv. jižní otázku ve třech zvolených dílech: *La gente in Aspromonte* od Corrada Alvara, *Fontamara* od Ignazia Siloneho a *Cristo si é fermato a Eboli*, v nichž se autoři snažili analýzou drsné sociální skutečnosti v jižní Itálii implicitně žalovat fašistický režim. Devátá kapitola se zabývá kulturní a politickou atmosférou v Itálii od konce čtyřicátých let až do konce

padesátých let minulého století, tedy dobou, kdy přišla deziluze intelektuálů, která vyvrcholila po událostech v Maďarsku v roce 1956. Závěrečná část deváté se kapitoly věnuje románům *Metello* Vasca Pratoliniho a románu *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* Carla Emilia Gadda, který byl reakcí na neorealismus. Desátá kapitola je zcela samostatná a věnuje se filmovému neorealismu a jeho hlavním představitelům. Závěrečná jedenáctá kapitola shrnuje vysledované aspekty a charakteristiky a snaží se zodpovědět otázku, zda-li je možné mluvit i o literárním neorealismu či existoval jen v kinematografii.

Tato práce vychází převážně z primární literatury – tedy přímo z románů a ze závěrů vytvořených na základě jejich četby a je doplněná podrobným studiem sekundární literatury, jejíž citace jsou v práci použity.

Keywords:

neorealism, realism, verism, existentialism, committed intellectual, credibility, new culture, fascism, communism, guerrilla resistance, war, misery, city x province, American myth, American literature

Abstract

This dissertation on *Neorealism in Italian Literature* seeks to concretise and define more precisely literary neorealism through the analysis of the literary works of the main representatives of neorealism. Formally, the work is divided into eleven chapters. The first two chapters are aimed at a theoretical introduction to the issues related to the subject: the definition of realism and the introduction of the literary directions from which neorealism was based. The third chapter outlines the historical and cultural context of the twenties and thirties, that is, the time that preceded the emergence of neorealism, and at the same time gives a brief overview of the cultural movements that were at that time. The chapter concludes with an analysis of novels that are not yet non-realistic, but their linguistic and by means of content they no longer presage neorealism. The novels are : *Gli Indifferenti* by Alberto Moravia, *Paesi tuoi* by Cesare Pavese and *Conversazione in Sicilia* by Elia Vittorini.

The fourth chapter is devoted to the English translations of Cesare Pavese, which introduced new linguistic means into Italian literature. The anthology of *L'Americana*, which was compiled

and edited by Elio Vittorini in 1941 and was one of the main sources of inspiration for both literary and cinematic neorealism. The first part of the fifth chapter deals with the analysis of Gramsci and Sartre's concept of committed intellectual, while the second part deals with Vittorini's concept of New Culture. Chapter Six deals in detail with the Resistance, which was the source of inspiration for post-war literature and the literary analysis of selected novels: *Uomini e no* by Vittorini, *Il sentiero dei nidi di ragno* by Calvino and the novels *Una questione privata* and *Il Partigiano Johnny* by Beppe Fenoglio. The seventh chapter deals with the depiction of postwar Rome in *Racconti romani* by Albert Moravia and *Ragazzi di vita* and *Una vita violenta* by Pier Paolo Pasolini. The eighth chapter follows the so-called southern question in three selected works: *La gente in Aspromonte* by Corrado Alvaro, *Fontamara* by Ignazio Silone and *Cristo si è fermato a Eboli* by Carlo Levi, in which the authors attempted to implicitly sue the fascist regime by analyzing the harsh social reality in southern Italy. The ninth chapter deals with the cultural and political atmosphere in Italy from the late 1940s until the end of the 1950s, the time when the disillusionment of intellectuals culminated in the events in Hungary in 1956. The final part of the ninth chapter deals with the novels of *Metello* Vasco Pratolini and the novel *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* by Carlo Emilio Gadda, which was a response to neorealism. Chapter 10 is completely independent and focuses on film neorealism and its main representatives. The final eleventh chapter summarizes the observed aspects and characteristics and tries to answer the question of whether literary neorealism really existed or existed only in cinematography.

This work is mainly based on primary literature – which means directly from the novels and from the conclusions created on the basis of their reading and is supplemented by a detailed study of secondary literature. Relevant citations are used in this dissertation.

OBSAH

Úvod	9
1. MIMESIS - ZOBRAZENÍ REALITY	11
1.1. Význam termínu realismus	11
2. PŘEDCHŮDCI NEOREALISMU	15
2.1. Realismus	15
2.2. Naturalismus	16
2.3. Verismus	17
2.4. Nová věcnost (Die Neue Sachlichkeit).....	20
3. PŘEDVÁLEČNÉ OBDOBÍ	22
3.1. Nástup fašismu k moci	22
3.2. Kulturní klima v období fašismu	25
3.3. Hnutí <i>Stracittà a Strapaese</i>	28
3.4. Próza třicátých let - nová realita.	29
4. AMERICKÝ MÝTUS V ITALSKÉ LITERATUŘE	41
4.1. Zrození amerického mýtu	41
4.2. <i>Antologie Americana</i>	44
5. DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA: Zrod intelektuála nové doby.....	48
5.1. Odboj a pád fašismu	48
5.2. Poválečné období	51
5.3. Kulturní klima po druhé světové válce v Itálii	52
5.4. Angažovanost podle Antonia Gramsciho a Jeana Paula Sartra	53
5.5. Vittorini a nová kultura	60
6. TÉMA ODBOJE	63
6.1. 8. září 1943 a osvobozenecý odboj	63
6.2. Vzestup a ukotvení fašismu v kronice Vasca Pratoliniho.....	65
6.3. Partyzánské povídky a romány	76
7. POVÁLEČNÝ ŘÍM	88
7.1. Římský dialekt a vznik borgát	88
7.2. Alberto Moravia.....	89
7.3. Pier Paolo Pasolini	94
8. OTÁZKA ITALSKÉHO JIHU.....	102
8.1. Historický kontext	102
8.2. Corrado Alvaro.....	102
8.3. Ignazio Silone.....	105
8.4. Carlo Levi	110
9. KONEC NEOREALISMU	113

9.1. Krize	113
9.2. Ždanova doktrína.....	114
9.3. Gettoni	114
9.4. <i>Metello</i>	116
9.5. <i>Ten zatracený případ v Kosí ulici (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana)</i>	117
10. FILMOVÝ NEOREALISMUS	123
10.1. Kořeny filmového neorealismu.....	123
10.2. Válečné období	127
10.3. Poválečné období: „čistokrevný“ neorealismus	129
11. ZHODNOCENÍ NEOREALISMU.....	141
Závěr	144
Riassunto	145
Seznam literatury	148

Úvod

Popsat a definovat neorealismus se zdá být velice jednoduchý úkol, vždyť otevřeme-li jakoukoliv učebnici italské literatury, nabídnou se nám hned dokonce dva přístupy, jak je možné neorealismus pojímat. Ten první se zaměřuje především na první desetiletí po druhé světové válce a soustřeďuje se pouze na obsah široké literární tvorby, která vznikla těsně po válce. Jeho výhodou je to, že je velmi praktický, protože je pro studenty přehledný a snadno zapamatovatelný. V tomto přístupu se většinou vyjmenují témata neorealismu, jako odboj a partyzánský boj, paměti z koncentračních táborů, zaostalá jižní Itálie či žalostné sociální poměry poválečné Itálie. Tento přístup však není nejšťastnějším, protože se při něm spíše sledují rozdíly v poetikách a v tématech a ne to, co autory vedlo k jejich napsání, stejně jako se neberou v úvahu názory odborné kritiky.

Druhý přístup, který se jeví studentům literatury a odborné veřejnosti logičtější je ten, který navrhuje v roce 1964 Italo Calvino. Ten ve své předmluvě k druhému vydání svého prvního románu *Cestička pavoučích hnízd (Il sentiero dei nidi di ragno)* s odstupem času prohlašuje, že: „neorealismus nebyl školou, ale souborem hlasů, z velké většiny periferních, mnohonásobný objev různých Itálií, zvláště Itálií, které byly do té doby literárně nevydané“.¹

To znamená, že při studiu neorealismu se musí největší pozornost věnovat vztahu spisovatele a společnosti, jeho touze vytvořit novou společnost, a že je třeba si všímat i jeho politického přesvědčení a etického kodexu, protože v neorealismu literární dílo sloužilo jako nástroj pro novou revoluci.

Já se ve své práci pokusím o třetí přístup, aniž bych první dva zcela vyvracela. Pro svou práci volím literárně kriticko-historický přístup, který vezme při analýze v úvahu historické souvislosti, literární vlivy a v neposlední řadě i prostředí, ze kterých autoři pocházeli. A tak to, co vypadalo na začátku jako celkem snadný úkol, se pro mě stává výzvou, se kterou už v letech 1950- 1951, pět let po osvobození, přišel Carlo Bo ve svém pořadu pro státní rádio Rai. Pořad měl jednoduchý název *Reportáž o neorealismu (Inchiesta sul neorealismo)*² a Carlo Bo si do něj zval vážené profesory literatury, literární kritiky či samotné spisovatele a žádal je, aby

¹Calvino, Italo: *Il sentiero dei nidi di ragno*, Oscar Mondadori, Milano, 1993, str. VIII: Il neorealismo non fu una scuola, ma un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche - o specialmente delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Vlastní překlad.

²Bo, Carlo: *Inchiesta sul neorealismo*, Medusa, Milano, 2015.

zhodnotili neorealismus. Po několikaměsíční debatě zabývající se neorealismem vyplynulo, že vlastně nikdo neví, jestli nějaký literární neorealismus byl či ne, na druhé straně většina z dotázaných to ani zcela nevyvrátila.

1. MIMESIS - ZOBRAZENÍ REALITY

1.1. Význam termínu realismus

Ve dvacátém století je relativní význam slova „realismus“ v málokteré evropské literatuře tak výrazný jako v Itálii v období 40. a 50. let. Dříve než se pokusím zmapovat tuto tak rozporuplnou a inovativní dobu, ze které se zrodila bouřlivá diskuse o úloze umění ve společnosti, je záhodno si objasnit pojem realismus jako takový a hlavně položit si stejnou otázku, kterou si ve své studii v roce 1965 položil i Květoslav Chvatík³, a to „jaký je umělcův postoj ke skutečnosti, jakými prostředky umělec zobrazuje skutečnost, jak adekvátně, pravdivě a umělecky dokonale odráží ten či onen směr skutečnost, ale vždy se mlčky předpokládá, že tím nejsamozřejmějším, nejznámějším a tedy tím, co nejméně vyžaduje tázání a zkoumání, je právě skutečnost. Co však je skutečnost?“, pokračuje ve svých úvahách autor, jenž si následně na otázku i odpovídá: „Každá představa o realismu a neorealismu je založena na uvědomělé nebo neuvědomělé koncepci skutečnosti. Co je realismus a neorealismus v umění, závisí vždy na tom, co je skutečnost a jak je skutečnost chápána⁴.

René Wellek a Austin Warren ve své *Teorii literatury* tvrdí, že: realita prozaického díla – tj. iluze na čtenáře coby přesvědčivé čtení o životě - není nutně či primárně skutečnou situací, podrobností či běžnou rutinou, protože[.....]věrohodné podrobnosti jsou prostředkem iluze, ale často jsou užívány, jako vějička, která má čtenáře vlákat do nějaké pravděpodobné či neuvěřitelné situace, která je věrná skutečnosti v hlubším smyslu než v onom, který je dán okolnostmi“.⁵

Takže od samého začátku přistupovat k realismu jako k věrné skutečnosti by bylo mylné, protože realismus, jak ve své stati pokračuje Chvatík, je jen: „určitým způsobem jejího uměleckého zobrazení a vyjádření. Povaha tohoto zobrazení bývá nejčastěji charakterizována jako zobrazení ‚pravdivé, pravděpodobné, postihující podstatu skutečnosti‘⁶. A ke stejným závěrům jako Chvatík, došla i dvojice autorů Wellek a Warren, když tvrdí, že: „realismus a naturalismus, ať již v dramatu či románu, jsou literárními či literárně-filozofickými směry, konvencemi, styly stejně jako romantismus či surrealismus. Nejedná se o rozdíl mezi

³Chvatík, Květoslav, *Smysl moderního umění*, ČS, Praha, 1965, str. 90.

⁴Tamtéž, str. 90.

⁵Wellek René, Warren Austin, *Teorie literatury*, Olomouc, 1977, přeložil Miloš Calda, str. 302.

⁶Chvatík, Květoslav, *Smysl moderního umění*, cit. dílo, str. 96.

skutečností a iluzí, nýbrž mezi odlišnými koncepcemi skutečnosti, mezi lišícími se mody iluze.“⁷

Dalším důvodem proč nelze ztotožňovat realismus se skutečností je podle Chvatíka samotný vývoj a proměnlivost skutečnosti samotné a především vývoj a proměnlivost způsobu, jakým lidé skutečnost vidí, chápou a pojmají, jakým obsahem je naplněn jejich pojem skutečnosti, člověka a světa. Je očividné, že skutečnost Homérova se bude významně lišit od skutečnosti Dantovy, skutečnost Rabelaisova od skutečnosti Flaubertovy, stejně jako se liší skutečnost člověka odchovaného klasickou mechanikou a fyzikou 19. stol. od skutečnosti člověka 20. stol. Co je pravdivé z hlediska jedné historické epochy, může se jevit z jiného zorného úhlu nepravdivým a naopak,⁸ protože, jak Chvatík dále pokračuje, historicky se mění nejen světový názor a teoretický obraz světa, ale i celá tkáň uměleckého vidění světa a jemu odpovídající prostředky uměleckého vyjádření a ztvárnění reality. Otázku realismu nelze omezit na otázku výrazových prostředků, ale nelze ji od ní ani odtrhnout. Dějiny realismu jsou dějinami nového, progresivního pojetí a vidění světa a současně dějinami.⁹

A tedy dát přesnou odpověď na otázku, co znamená realismus, je možné, jen pokud do naší úvahy zahrneme i umělecké a myslitelské kultury doby.

Erich Auerbach ve své klasické práci *Mimesis* (1949) definoval moderní realismus jako proud, který „nemůže člověka zobrazit jinak než v jeho zasazení do konkrétního, stále se vyvíjejícího politického, společenského, hospodářského komplexu skutečnosti“¹⁰. Z této definice je patrné, že moderní realismus podle Auerbacha „svou vynalézající, umělecky se formující činnost pojmá za prvé, jako dějinnou interpretaci, ba dokonce jako dějinnou filozofii, za druhé, že přítomnost pojmá jako dějiny, je to přítomnost, jakožto něco z dějin se dějícího. A opravdu jeho atmosféra a lidé, jakkoli přítomni jsou vždycky předváděni jako fenomény vzešlé z jistých dějinných událostí a sil.“¹¹

Je ale tato definice k pochopení realismu dostačující? Podle Romana Jacobsona nikoli. Ten už ve své slavné stati *O realismu a umění* tvrdil, že jakákoliv předem daná definice opomíjí fakt, že věrohodnost v umění je úplně otázkou estetické konvence. Přestože figurativní umění může vytvářet iluzi absolutního a objektivního popisu skutečna, nemá dojem „přirozené“ věrohodnosti žádnou filozofickou hodnotu. Dokonce i ve figurativním umění (a my tady

⁷Wellek René, Warren Austin. *Teorie literatury*, cit. dílo, str. 303.

⁸Chvatík, Květoslav. *Smysl moderního umění*, cit. dílo, str. 97.

⁹Tamtéž, str. 97.

¹⁰Auerbach, Erich. *Mimesis*, Praha, 1998, in *Hotel de la Mole*, přeložil Vladimír Kafka, cit. Dílo, str. 391.

¹¹Tamtéž, str. 406

můžeme myslet na film), je zobrazení objektu založeno úplně na konvenci.

I v malířství je reálnost konvencionální, tak říkajíc figurativní. Konvencionální jsou metody projekce trojrozměrného prostoru na plochu, konvencionální je kolorit, abstrahování, zjednodušeného reprodukováného předmětu, výběr zobrazených příznaků konvencionálnímu malířskému jazyku je nutno se učit, máme-li vidět obraz, právě tak jako nelze rozumět řečenému, aniž bychom znali jazyk. Tato konvencionálnost malířského sdělení, jeho závislost na tradici do značné míry podmiňuje sám akt našeho zrakového vnímání. Při jistém stupni nahromadění tradic se malířský obraz stává ideogramem, formulí, s nímž se ihned spojuje předmět na základě soumeznosti. Porozumění se stává okamžitým. Přestáváme vidět obraz a tak, abychom opět mohli vidět věci jinak, pokračuje Jacobson, ideogram musí být deformován. Novátorský malíř musí uvidět ve věci to, co jsme včera neviděli, vnutit vnímání nový tvar. Předmět se podává v neobvyklém zkrácení, kompozice kanonizovaná předchůdci se rozrušuje¹².

Nicméně Jacobson ale zdůrazňuje, že literární úroveň estetického obrazu nemá nic společného s novým vnímáním, naopak. Metafory a tropy nám umožňují vidět svět, protože když od řeči žádáme pravdivost, přirozenost, výraznost, odvrhujeme běžný salónní rekvizitář, nazýváme věci jejich jménem, a ta jména znějí, jsou čerstvá, říkám o nich *c'est le mot*. V našem užívání však jméno splynulo s označovaným předmětem. A tehdy, potřebujeme-li výrazné pojmenování, uchylujeme se naopak k metafoře, narážce, k jinotaji. Zní citlivěji, charakterističtěji. Jinak řečeno, hledáme-li pravé slovo, jež by nám ukázalo předmět, užíváme slova nepřirozeného, pro nás neobvyklého přinejmenším v dané úloze, slova znásilněného. Takovým neobvyklým slovem může být jak figurální (přenesené), tak vlastní pojmenování předmětu - podle toho, co je v daném případě obvyklé.¹³ To znamená, že v literatuře slova, která byla normálně používána k popisu a vyprávění, ztratila svoji evokující sílu a neříkají nám nic, co by vzbuzovalo překvapení. Avšak realismus tyto normy převrací, a to tím, že popisuje věci, které byly do té doby považované za zbytečné, irelevantní či neliterární. Jacobson uvádí jako příklad Gogolův výrok „o poetičnosti soupisu šperků“¹⁴, aby tak došel k názoru, že každý

¹² Jacobson, Roman, *Poetická funkce*, H&H, Praha, 1995, přeložil Červenka, Miroslav, str. 139.

¹³Tamtéž, str. 140.

¹⁴Tamtéž, str. 141

nový způsob realismu samotného, je jakýsi „neorealismus“¹⁵.

A Květoslav Chvatík toto tvrzení doplňuje tím, že tento nový realismus je součástí daného období, na jehož obrazu se podílí nová generace umělců a jejich tvorba znovu vyvolává protikladné názory a prudké spory, aby se po čase stala autentickým svědectvím epochy, podobně jako se jím před lety stala Picassova *Guernica*.¹⁶

Jak tedy provést přesnou analýzu neorealismu, který je předmětem této práce? Podle Květoslava Chvatíka „jediný možný přístup k otázce realismu je proto přístup konkrétně historický, zkoumající proměny světa a člověka v umění dané epochy i proměny vidění skutečnosti, jeho uměleckého vyjádření a ztvárnění, vývoj výrazových prostředí a uměleckých forem, který z toho vyplývá“¹⁷.

Na druhé straně Carlo Salinari byl přesvědčen, že se zobrazováním reality souvisí nejen diskuse o formálních kvalitách realismu, ale i, a to především, o jeho politicko-ideologickém účelu. Do této diskuse byla zapojena velká škála převážně levicových intelektuálů, od umělců v Německu, z hnutí *Neue Sachlichkeit*, přes Lukácse až po Bachtina, Brechta, Adorna, Sartra či Barthesa a jiných. Z těchto diskusí vyplynulo, že kdo hledá nové způsoby zobrazování skutečnosti, je zároveň esteticky i politicky pokrokový, nebo dokonce revoluční, a především je angažovaný. Hodláme tu však spíše ukázat na několik základních rysů, které vyplývají z chápání umění jako odrazu a které lze určit nezávisle na řešení problému rozlišit umění od vědy. Jde především o angažovanost umění proti jeho pojetí jako pouhé pudově neuvědomělé fantazie proti kantovskému názoru a romantickému mýtu o géniovi. Angažovanost umělce, nerozlučné spojení mezi intelektuální stavbou díla a jeho poezií, závažnost a hodnota zásahu myšlenkových prvků, kritického vědomí a odrazu kultury do procesu uměleckého tvoření.¹⁸

To tedy znamená, že pro komunistického italského kritika je nejdůležitější, aby zobrazení reality šlo ruku v ruce s politickým poselstvím.

¹⁵Srovnej str. 142, tamtéž.

¹⁶Chvatík, Květoslav: *Smysl moderního umění*, ČS, Praha, 1965, str. 98

¹⁷Tamtéž, str. 99

¹⁸Salinari, Carlo, *O moderní italské literatuře*, ČS, Praha, 1964, přeložil Rosendorfský, Jaroslav, cit. Dílo, str. 137.

2. PŘEDCHŮDCI NEOREALISMU

2. 1. Realismus

V první kapitole jsme si ukázali, že charakterizovat realismus není vůbec snadné. Pokud se tedy omezíme na obecné rysy, můžeme konstatovat, že realismus byl umělecký směr, který vznikl stejně jako romantismus v první polovině 19. století, přesněji od 40. let, kdy začal nahrazovat romantické tendence. Jak už bylo v první kapitole řečeno, autorům šlo především o objektivní a pravdivé zobrazení skutečnosti. Hlavní důvod, proč byl realismus v 19. století převládajícím směrem, souvisí s novou společenskou situací, s průmyslovou revolucí a s rozvojem přírodních věd, především s pozitivismem, který vycházel jen z ověřitelných faktů a byl kriticky zaměřen proti metafyzice.¹⁹ Realismus se rozšířil po celé Evropě a de facto každý autor jej pojal po svém. Hlavními tématy se staly společenské rozdíly mezi nejchudší vrstvou a zbohatlíky, společenská kritika zkorumpovaných úředníků, válečné výpovědi, příběhy sirotků či ztroskotanců.

Realismus můžeme rozdělit do tří etap²⁰:

První etapa zasahuje ještě konec 18. století, kdy v Anglii autoři Jonathan Swift či Daniel Defoe, kteří vycházeli z tradice cestopisů a španělského románu ve svých dílech anglickou společnost popisovali, ale nehodnotili.²¹

Druhou etapou je přímo umělecké hnutí realismus, který je často označován jako kritický realismus, protože autoři byli přesvědčeni, že ve svých dílech kriticky zobrazují zkaženou společnost.

Třetí vývojovou etapou byl naturalismus a verismus.

Realismus měl několik charakteristických znaků²². Hrdinu, který je svým způsobem typizován a který zastupuje určitou společenskou vrstvu a je ve svém prostředí výrazným prvkem. Realističtí hrdinové bývají zachyceni ve svém vývoji a jejich charakter se v průběhu

¹⁹ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Pozitivismus>

²⁰ Cfr. Kolektiv autorů: *Dejiny svetovej literatúry*, Osveta, Bratislava, 1963.

²¹ Cfr. Stříbrný, Zdeněk: *Dějiny anglické literatury*, Akademie, Praha, 1987.

²² Cfr. Lagard, André, Lurent, Michard, *Francoúzké literatúra 19. stol.*, Garamond, Praha, 2008, přeložil kolektiv autorů, str. 455

děje mění. Je však třeba říct, že autoři často zvolili jeden model hrdiny a podle něho pak tvoří další romány. Např. Dickensův „oblíbený“ hrdina je sirotek, který se přes nepřízeň osudu dokáže prosadit, anebo Balzakův hrdina je většinou mladý ambiciózní muž, který se snaží uspět v bohaté pokřivené společnosti i za cenu toho, že se jí přizpůsobí a i z něj se stane pokrytec. Dalším důležitým znakem realismu je detailní popis děje, postav a prostředí. (srov. první kapitola). Děj je často prokládán popisnými pasážemi, někdy až drobnokresbami a tím dochází záměrně ke zpomalení děje, protože podrobné informace odvádějí čtenáře od hlavní dějové linie. V neposlední řadě nesmíme zapomínat i na jazykový styl realistických děl, kdy podle prostředí, ze kterého postavy pocházejí, se odvíjí i jejich mluva, ať už je to argot či nářečí.

2.2. Naturalismus

Naturalismus²³ ovlivnily stejně jako realismus hlavně myšlenky pozitivismu a plně se rozvinul mezi lety 1860 a lety 1890. Je to období, kdy si buržoazie vybudovala ve velkých evropských městech své postavení a zároveň se upevnila moc liberálního státu. Naturalismus, jak už sám název napovídá, odmítá jakýkoliv druh metafyzického přístupu, aby našel objektivní skutečnosti událostí a jevů, dívá se na fenomény jakoby vědeckou metodou, přičemž spisovatel je jen popisovatelem děje.

Nejdůležitější vliv měl na naturalismus darwinismus, a to se svou evoluční teorií, kdy člověk přestává být osamělým jedincem uprostřed dějin, ale stává se z něho spíše společenské zvíře, které se musí organizovat, přizpůsobovat a reagovat.

Podle velmi důležitého díla Hippolita Taina *Původ současné Francie (Le Origines de la France contemporaine, 1875)* spisovatel, pokud chce vyprávět opravdový naturalistický příběh, musí při vykreslení postavy brát v úvahu: dědičnost, sociální prostředí a historickou epochu²⁴. Umělecké dílo je jakýsi biologický organismus, který dostává právě ve svém celku formu.

²³ Cfr. Lagard, André, Lurent, Michard, *Francouzská literatura 19. stol.*, cit. dílo.

²⁴ Cfr. Parenti, Roberto, Vegezzi, Augusto, Viola, Italo: *Società e forme letterarie*, Zanichelli, Bologna, 1994.

2.3. Verismus

Tento ryze italský literárně umělecký směr vycházel jak z naturalismu, tak z realismu. Vznikl v sedmdesátých letech 19. stol. Zatímco ve Francii v roce 1880 vydal Émil Zola *Experimentální román*, který je považovaný za program naturalismu, verismus stejně jako neorealismus nikdy žádný konkrétní umělecký programový manifest nevydal. Co mělo být nové a co se mělo lišit od předchozího realismu a současného francouzského naturalismu, to hlavní představitelé Luigi Capuana a Giovanni Verga vyjadřovali v předmluvách ke svým románům, v literárních člancích či v soukromých dopisech. Verismus z naturalismu jednoznačně přijal neosobní styl vypravěče. Aby dílo bylo co nejutentičtější, postavy měly mluvit stejným jazykem, jakým se mluvilo v prostředí, ze kterého pocházely.

Zatímco se ve Francii naturalismus zobrazoval v průmyslové společnosti a v městském prostředí, verismus odrážel italskou skutečnost, která byla z ekonomického hlediska ještě zaostalá a spíše venkovská. V Itálii byla industrializace, která se plně rozvíjela zvláště v Anglii a ve Francii, teprve na začátku, a navíc dosažené sjednocení země (1861) začalo zotřovat dosavadní problémy a rozšiřovat hluboký rozdíl mezi severní a jižní Itálií. Zde je třeba zdůraznit, že právě v těchto letech vznikla tzv. «*questione meridionale*» (otázka zaostalé jižní Itálie), jež se pak stala jedním z hlavních témat neorealismu.

Zatímco naturalisté popisovali především život městského proletariátu, veristé se zaměřovali především na provincii Itálie, ve které popisovali společnost, od těch nejbohatších až po ty nejchudší, jako venkovany, rybáře a horníky. Další rozdíl spočíval i ve způsobu vyjádření nesouhlasu se zavedeným řádem. Ve francouzských románech byla žaloba na sociální nespravedlnost doprovázena vírou v lepší budoucnost, neboť naturalisté vyjadřovali své myšlenky ve vyspělé společnosti, kdežto v italských románech byl sice také vyjádřen soucit s bídými životními podmínkami „pokorných“, nicméně zde chyběl jakýkoliv náznak naděje na vykoupení a zlepšení, i když svou roli možná sehrál i vrozený sicilský pesimismus. Veristé žili a psali v zaostalé společnosti, ve které zatímco nižší třída byla smířena se svým osudem, tak aristokracie a bohatí průmyslníci byli uzavřeni do svého světa a zůstávali hluší k sociálním otázkám, a tak se zlepšení životních podmínek nižších tříd zdálo nemožné, a proto ve veristických románech postava, jež se pokusila vystoupit z tohoto beznadějného kruhu, vždy skončila tragicky.

Hlavní teoretik verismu Luigi Capuana chápal umělecké dílo jako spojení formy a obsahu. Umělecké dílo je dokonalé jen ve chvíli, pokud určitý obsah má i vhodnou formu.²⁵ Pro Capuana tuhle představu splňoval svým dílem dokonale Giovanni Verga. Verga vybíral příběhy lidí z tehdejší reality, avšak se zřekl přímého popisu postav, ale jejich charakter se plně projevil až v dialozích, v přímé, polopřímé či nevlastní přímé řeči, což mu umožnilo vyjadřovat jejich názory a myšlenky jakoby z druhé ruky, a tím tlumočit názor celé komunity. Tímto veristickým stylem se Verga vědomě odklonil nejen od francouzského naturalismu, ve kterém spisovatel hraje roli jen popisovatele, ale, a to především, také od Alessandra Manzoniho²⁶, v jehož díle byl vševědoucí vypravěč rozhodčím i komentátorem činů a chování postav.

Vergovi šlo především o myšlenkový a povahový posun hlavních hrdinů. Zatímco Manzoniho dvě hlavní postavy Renzo a Lucia se k událostem staví pokorně, jsou tudíž *pokorní (umili)*, Vergovi hlavní hrdinové jsou po pokusu vymanit se ze zavedeného řádu poraženi, a tudíž jsou *poražení (vinti)*.

Domnívám se, že bez ujasnění si pojmů *umili* a *vinti* nelze neorealismu zcela porozumět, protože jsou to pojmy, se kterými se často pracuje i při analýze neorealistických děl a které neznamenají totéž.

Manzoniho *umili* (pokorní) jsou chudí a slabí, kteří ale nebojují proti útisku ze strany silných. Vergovi *vinti* (*poražení*) si začali svůj stav uvědomovat:

„Ta nejasná touha po neznámém, kdy si člověk všimne, že se nemá dobře, nebo že by se mohl mít lépe“²⁷,

ale jsou poraženi, protože zavedený řád nedovolí nikomu opustit prostředí, ze kterého pochází, a pokud přece, tak jen za cenu velké bolesti a trestu. Verga byl fatalista, podle něj za bolest a neštěstí lidí nemůže společnost a ekonomický systém, nýbrž osud, který dopadá na všechny lidi, a proto je třeba ho přijmout s hrdou rezignací.

Mezi Manzoniho *pokornými* a Vergovými *poraženými* je ale ještě jeden podstatný rozdíl, a sice ten, že Manzoniho *pokorní* mají víru v božskou prozřetelnost, která je vždy může utěšit v

²⁵ Čerpáno z Valera, Stefan, *Introduzione critica alla letteratura italiana*, Cetim-Bresso, Milano, 1980.

²⁶ Alessandro Manzoni (1785 – 1873), italský básník, prozaik a dramatik z období romantismu. Jeho nejslavnější prózou je román *Snoubenci (I Promessi sposi)*, 1840-42), přeložil Čep, Václav 1957

²⁷ „La vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe stare meglio“ in Verga, Giovanni, *I Malavoglia*, Mondadori, Milano, 1987, str. 3. Známa věta, jež zazní v úvodu Vergova románu *Dům U Mišpule (I Malavoglia)*, kterou později Visconti ve svém filmu *La terra trema* (1948), inspirovaném tímto románem, interpretoval zcela jinak.

jejich těžkém osudu a která jim ale dodává sílu, když už dál nemohou. Jejich utrpení je často na konci vykoupeno potrestáním lidí, kteří byli nositeli zla a ti, kteří byli na začátku nositeli dobra, jsou na konci příběhu o to víc silnější. Zato Vergovi *poražení* jsou ve svém žalu zcela osamoceni, smutní a rezignovaní, aniž by byli uchváčeni v náboženské víře. Jsou zcela vystaveni na pospas svému osudu. Ve Vergově světě Bůh buď zcela chybí (jméno božské Prozřetelnosti, jež nese loď rodiny Malavogliů ze stejnojmenného románu, loď, která je důvodem jejich zkázy, zní jako výsměšná ironie osudu) anebo, pokud se k němu přece jen lidé obrátí a žádají ho o pomoc, zůstává nehybným, k jejich utrpení lhostejným stejně jako antická modla. Dá-li se tedy ve Vergově světě mluvit o Bohu, tak jen o tom primitivním, původním. Je to Bůh, který své děti vede k trpělivé a beznadějně rezignaci, a ne k Prométheovské vzpouře, která je naprosto zbytečná, protože neexistuje jakákoliv změna nebo znovu vykoupení, ale jen hrdinské a důstojné odevzdání se svému osudu.

Tento osudový a nehybný koncept stojí v protikladu s vírou vlastního pokroku a pozitivistických doktrín, protože Vergův pokrok je vykoupen slzami a krví.

Tím, že uvedl na scénu poražené, vnesl Giovanni Verga do italské literatury jednak pocit velikosti a lidského hrdinství, jednak jakýsi smíšený pocit soucitu a obdivu: soucit s chudými a zároveň vyjádřil obdiv k jejich hrdému smíření se s vlastním osudem. Takovou symbolickou postavou lidského hrdinství je i Ntoni z románu *Malavoglia*.

V roce 1941 vyšel v časopisu *Cinema* jeden z nejdůležitějších článků Maria Alicaty a Giuseppeho De Santise, kteří napsali scénář k Viscontiho filmu *Posedlost (Ossessione)*, který je označován za první neorealistický film s názvem „*Pravda a literatura: Verga a italský film*“ (*Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*), ve kterém autoři tvrdí, že by si filmaři měli za vzor vzít právě Giovanniho Vergu, protože:

nevytvořil jen velké literární dílo, ale vytvořil krajinu, čas, společnost... vytvořil revoluční umění, inspirované lidstvem, které trpí a doufá.²⁸

Giovanni Verga vnesl do literatury mnoho pozitivních hodnot. Hodnot, které člověka chrání před ranami osudu a cynickou moderní společností. Je to teplo rodinného kruhu a křesťanská soudržnost. Rodina představuje jádro citů a solidarity, z ní pochází oddanost k práci, smysl pro čest a důstojnost, ale i hodnota daného slova. Láska, byť ukrytá mezi řádky, vyjádřena

²⁸Mario Alicata – Giuseppe De Santis: *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in *Cinema*, 10. 10. 1941, nyní in Mario Alicata, *Intellettuali e azione politica*, Editori Riuniti, Roma 1976, str. 21: non ha solamente creato una grande opera di poesia, ma ha creato un paese, un tempo, una società...un'arte rivoluzionaria ispirata da una umanità che soffre e spera. Vlastní překlad.

tichem, kradnými pohledy, studem, odměřenými gesty nebo skrytými narážkami, avšak čistá a upřímná. Třetím pozitivním Vergovým vlivem je moudrost, ke které se dojde poznáním vlastních hranic a která nám pomáhá snášet naše zklamání, protože ten, kdo dovede přijmout život takový, jaký je, bude umět čerpat jednoduché radosti i z práce, z rodiny a z lásky.

V dalších kapitolách uvidíme, že oba dva tyto přístupy k životu, víra v lepší budoucnost, i za cenu nesmírných obětí a zároveň fatalistický pesimismus, vycházející z lidského utrpení, beznaděje, popisu zaostalého světa a nemožnosti změnit zavedený řád, budou jak v neorealisticke literatuře, tak v neorealisticke filmu neustále přítomny.

2.4. Nová věcnost (Die Neue Sachlichkeit)

Nová věcnost²⁹, byl německý expresionistický styl, který se rozvíjel v letech 1918 až 1933. Duchovními otci tohoto poválečného stylu se stali Otto Dix a George Grosz a tento styl byl přesně jako jeho zakladatelé plný cynické ironie, krutého realismu a výsměchu společnosti. Umělci hnutí *Neue Sachlichkeit* měli mnohé společné s dalšími směry Výmarské republiky (expresionismem, dadaismem i konstruktivismem), často také společně vystavovali, nicméně tento umělecký směr nikdy neměl vlastní zásadní umělecký program. Ve srovnání s těmito ostatními směry působil jaksí nehotově a nikdy nebyl vnímán jako zásadní, jedinečný a přelomový a byl považován spíše za jakýsi doplněk - ismů té doby. Neúplnost konceptu *Neue Sachlichkeit* byla navíc ještě znásobena tím, že umělci, kteří se k němu hlásili, spíše než ve skupině raději pracovali samostatně, což poněkud roztříštilo jejich vliv na umění té doby.

Termín *Neue Sachlichkeit* poprvé použil ředitel muzea Gustav Hartlaub³⁰ v roce 1923 ve svém článku „*Nová věcnost: Německé umění po expresionismu*“, kterým uvedl výstavu těchto umělců ve svém muzeu. V článku Hartlaub skupinu umělců popsal jako nové umělce, kteří se snaží o opravdu objektivní zachycení nové a pouze externí reality tehdejší doby. Nová věcnost je z hlediska dějin umění spojovacím článkem mezi expresionismem (ze kterého vyrůstala a vůči kterému se zároveň vymezovala), dadaismem a surrealismem a měla velký vliv jak na neorealismus, tak na socialistický realismus. *Nová věcnost* oproti subjektivistickým směrům - od radikálního expresionismu až po kubismus – vyzdvihla význam objektu. Umělci, kteří se k to

²⁹Viz Fürstová-Fialová, Ingeborg, *Expresionismus*, Votobia, Olomouc, 2000, str. 35.

³⁰ Viz http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=149.

muto hnutí hlásili, chtěli vytvořit umění, které by sloužilo všem lidem, ne jen vybraným elitám. Podle nich neměli umělci vytvářet umění pouze podle vlastní inspirace nebo osobních vizí a podnětů. Místo toho měli zobrazovat užitečné věci a předměty, které měly odrážet objektivní realitu tak, aby mluvila sama za sebe a nebyla nijak pozměněna vlastním umělcovým vnímáním – aby byla přísně objektivní. Umělci *Neue Sachlichkeit* mohou být rozděleni do dvou skupin: veristé a magičtí realisté. Veristé byli především Otto Dix a George Grosz, kteří svou drsnou ironií a satirou útočili na atmosféru meziválečného Německa, v níž viděli hlavní zlo, které ničilo charakter lidí tehdejší doby, zatímco magičtí realisté v opozici k německému expresionismu, malovali přírodními barvami a jejich témata byla většinou velmi pozitivní. Zabývali se portréty a rodinnými výjevy. Její vývoj byl přerušen nástupem nacismu roku 1933.

Neue Sachlichkeit se objevila i v literatuře, jeho hlavními představiteli byli Egon Erwin Kisch a Alfred Döblin, kteří našli inspiraci v popisném stylu Jamese Joyce.

Nová věcnost reagovala negativně na výraz expresionismu a dynamiku futurismu. Umělci zobrazovali každodenní život velkoměst a továren, nevyhýbali se ani okrajovým banálním a ošklivým jevům. Součástí tohoto pohledu je na jedné straně jistá melancholická skepse, na druhé straně revolučnost a sociální kritika.

V Itálii se pro německé hnutí *Neue Sachlichkeit* ve dvacátých letech užívalo slovo *nový realismus* (*nuovo realismo*) a jeho varianta na *neo-realismo*, a to jako termín odkazující na avantgardní umění, které představovalo přechod od subjektivismu k tendencím expresionismu. Mělo to být umění, které se chtělo angažovat v objektivním zobrazení sociální reality a politického a ekonomického konfliktu po první světové válce v Německu a jehož vývoj byl v Německu přerušen nástupem nacismu roku 1933.

3. PŘEDVÁLEČNÉ OBDOBÍ

Tisíce dětí, počatých mezi dvěma bitvami a vychovávaných v kolejích za víření bubnů, měřily se nedůvěřivě navzájem a zkoušely své chabé svaly. Čas od času se objevovali jejich zakrvácení otcové, zvedli je na prsa zdobená zlatými šňůrami, pak je zase postavili na zem a znovu se vyšvihli na koně

(Alfred de Musset, *Zpověď dítěte svého věku*)³¹

3.1. Nástup fašismu k moci³²

Po první světové válce se italští vojáci vraceli ze zákopů k sice normálnímu, pro mnohé ale velmi průměrnému životu, tzv. „*vita mediocre*“. Mezi těmi, kteří tímto průměrným životem pohrdali, byli především důstojníci a příslušníci střední třídy, kteří často po válce nebyli odškodněni, a tak se jejich frustrace zvětšovala. Velké zklamání zažili i mnozí venkované, a to především v jižní Itálii, kteří věřili, že jim bude po válce od latifundistů přidělena půda, čímž se už tak velké sociální rozdíly dále prohlubovaly. Staré liberální vedení se bohužel nebylo schopno zbavit tradiční oligarchie a najít jiný způsob vlády než ten, který se v Itálii prosadil už před válkou. Pro pravicové nacionalisty se pak stali lehkou kořistí hlavně ti, kteří byli ochotni k dalšímu válečnému dobrodružství a kteří byli navíc podporováni antisociální ideologií spisovatelů, novinářů a intelektuálů, jakými byli Gabriele D'Annunzio, Giovanni Papini, Ardengo Soffici či Filippo Tommaso Marinetti a mnozí další. Ti všichni hlásali nové bojové heslo: „Pomstít znetvořené vítězství!“³³

Bez odezvy nezůstala ani socialistická revoluce v Rusku (1917), která byla lákavá především pro komunisty. Ti se v lednu 1921 odtrhli od socialistů a vytvořili si svou vlastní *Komunistickou stranu Itálie*.

Do této atmosféry nespokojenosti se starým řádem vstupuje Benito Mussolini (1883-1945), jenž zakládá politické hnutí *Bojové svazky (Fasci di combattimento, 1919)*, z něhož později vznikla politická strana - *Národní fašistická strana (Partito nazionale fascista, 1921)*,

³¹ Alfred de Musset, *Zpověď dítěte svého věku*, SNKL, Praha, 1957, přeložil Pospíšil, Josef, str. 19.

³² Čerpáno z Procacci, Giuliano, *Dějiny Itálie*, Lidové noviny, Praha, 199, přeložili Janderová, Drahoslava, Klípa, Bohumír, Vinšová, Kateřina; a z Montanelli, Indro, Cervi, Mario, *L'Italia del novecento*, Rizzoli, Milano, 1998.

³³Viz <http://fondazionefeltrinelli.it/vittoria-mutilata>, tzv. *vittoria mutilata*, *Vittoria nostra, non sarai mutilata* (*Corriere della Sera*, 24. 10. 1918), s touto výhrůžkou přišel Gabriele D'Annunzio ještě před Pařížskou konferencí v roce 1919, poté co město Il Fiume (dnes Rijeka) mělo zůstat svobodné a Dalmácie byla připojena ke Království Jugoslávie, přestože podle londýnských smlouv z roku 1915 měla větší část území připadnout Itálii.

kteřá se stavěla jak proti vládnímu liberalismu, tak proti socialismu a kteřá se oddělila od konzervativního bloku. Fašistické oddíly pořádaly na nákladních autech výpravy do vesnic a dělnických center, zapalovaly a drancovaly redakce socialistických a komunistických listů i místnosti stranických odborových a družstevních organizací, jejichž funkcionáře týraly a zabíjely. Policie tento teror tolerovala. V parlamentních volbách roku 1921 dostali fašisté méně než sedm procent hlasů, a i tak nadále usilovali o převzetí moci, čehož i dosáhli, kvůli neschopnosti, zaslepených politiků pravice a středu, protože přes veškerá vyjednávání, Mussolini žádal předsednictví vlády. Hrozil přitom, že bude-li jeho požadavek odmítnut, chopí se fašisté moci násilím. V tehdejší vládě byly sice snahy postavit se tomuto vyděračství na odpor a vyhlásit výjimečný stav, ale z obav před levicí převládly tendence ke kapitulaci. Koncem října 1922 Mussolini uspořádal tzv. *Pochod na Řím (La marcia su Roma)*, shromáždil v blízkosti hlavního města 26 000 svých straníků a král ho vzápětí jmenoval ministerským předsedou. V parlamentních volbách v dubnu 1924 kandidovali fašisté na jedné listině spolu s liberály. Volby proběhly v ovzduší zastrašování a násilností, takže nakonec společná kandidátka fašistů a liberálů dostala 65 procent hlasů. Na zahajovací schůzi nového parlamentu odsoudili socialista Giacomo Matteoti a liberál Giovanni Amendola násilnosti při volbách a popřeli jejich platnost. Fašisté pak za několik dní Matteottiho zavraždili. Opoziční poslanci odešli na protest z parlamentu a žádali obnovení právního řádu, avšak neměli odvahu zorganizovat účinnější akce, jako např. vyhlásit generální stávkou, jak navrhovali komunisté. To umožnilo fašistům postupně během let 1925 a 1926 odbourat všechny prvky demokracie a přejít k neomezené diktatuře. V říjnu 1926 vydala fašistická vláda výjimečné zákony, tzv. *Leggi fascistissime*, jimiž rozpustila všechny nefašistické politické strany a organizace. Byla zrušena svoboda tisku a začíná totalitní fašistická diktatura: Postupně se zřizují státní instituce, které mají napomáhat totalitnímu režimu. V roce 1926 byl například zřízen *Zvláštní soud* a s ním i zavedení trestu smrti či v roce 1927 se ruší *Generální konfederace práce*. Na dva tisíce lidí bylo zatčeno, mezi nimi i generální tajemník komunistické strany, významný filozof a literární kritik Antonio Gramsci. Odpůrci režimu byli buď odsouzeni k dlouhodobému vězení, nebo deportováni na ostrovy či do odlehlých obcí. V roce 1928 byl zrušen parlament a na jeho místo nastoupila *Velká fašistická rada (Grand consiglio fascista)*, která byla jmenována králem z lidí navržených Mussolinim. S katolickou církví byly podepsány *Lateránské dohody (1929)*.

Ve fašistické straně hrála důležitou funkci ideologie, která byla nesourodá a kterou je možné charakterizovat jako účelové spojení konzervativního myšlení a socialistických frází.

Obsahovala antikapitalistické i antisocialistické prvky. Hlavním prvkem fašistické ideologie byl vybičovaný, agresivní nacionalismus. Z italského národního života zcela zmizely volby a všichni funkcionáři byli jmenováni shora. Pěstoval se kult vůdce, na mnoha domech bylo možné číst heslo „*Mussolini má vždycky pravdu*“³⁴.

Vláda násilně odnárodňovala německou a slovinskou menšinu, hlásila se k dědictví a k obnově římského impéria a vychovávala národ k přípravě na dobytčnou válku. V roce 1935 se začínají předkládat válečné plány, které vedou k válce proti Etiopii. Válka dopadla úspěšně a Mussolini v Římě z balkonu Palazzo Venezia před nadšeným davem pronesl, že italský lid si vybojoval impérium a sám se nechal oslovovat jako „zakladatel impéria“, zatímco král Vittorio Emanuele III. udržoval k celému válečnému tažení rezervovaný postoj.

Válka v Etiopii přinesla režimu i přímo Benitu Mussolinimu u širokých vrstev velkou popularitu a je třeba říct, že v té chvíli byla jeho obliba na vrcholu. A tak v jednom roce 1936 zakládá *Il Duce* impérium, ale i cynicky posílá své lidi na podporu Franca do další války do Španělska. Důsledky obou válek pro Itálii nebyly dobré. Válečné náklady přesáhly únosnou mez a ani sbírka *zlato pro vlast*, pořádaná nadšenci, kdy občané, včetně královny, odevzdávali své snubní prstýnky na pokrytí válečných výloh, tento vládní deficit nedokázala vyrovnat. Okupovaná Etiopie se stala de facto černou dírou italského rozpočtu, neboť krom vydržování velké okupační armády zde Italové zahájili velkorysou výstavbu dálnic a nových měst pro budoucí italské kolonisty.

Osudový dopad měla tato válka ovšem v diplomacii. Francie a Spojené království byly pobouřeny svévolným útokem i brutálními zásahy fašistických vojsk.³⁵ Tato skutečnost zapříčinila izolaci Itálie, kterou ještě prohloubila její intervence ve Španělsku. Mussolini se sblížil s nacistickým Německem, čímž se dopustil fatálního omylu. Po Hitlerově vzoru v roce 1938 vyzývá vědce a umělce k podepsání manifestu, který schvaluje rasovou segregaci a protižidovské zákony (1938), v roce 1939 podepisuje s Hitlerem *Ocelový pakt* a fašistická Itálie se dostává pod úplný německý vliv. V roce 1941 se špatně vyzbrojenou armádou po boku nacistického Německa nakonec vstupuje do války.

³⁴ Mussolini ha sempre ragione. Vlastní překlad

³⁵ Tzv. válka v Habeši 1935 – 1936, Mussoliniho vojska dobyla hlavní město Addis Abebu a připojila Etiopii k Itálii. Ve válce byly použity i jedovaté plyny, aby se podařilo porazit špatně vyzbrojené, o to však statečnější etiopské vojsko.

Masové vraždění prokázalo slučitelnost vědeckého a technického pokroku s dokonalým barbarstvím lidské pospolitosti. Utrpěla myšlenka občanské a individuální svobody. Jednotlivec byl opět podroben mocné vůli kolektivní autority - politického hnutí či svobody.

Fašismus se od despotických režimů lišil jednak tím, že se opíral o masové hnutí a jednak, a to především, svou iracionalitou. Nebyl založen na abstraktních idejích, jakými byly například liberalismus a socialismus, nýbrž na politické aktivitě vyvolané působením na emoce a iracionální pohnutky, aby lidé uctívali moc a sílu a válku považovali za dobro.

3.2. Kulturní klima v období fašismu

Nelze tvrdit, že kultura, která vznikala v období fašismu, byla jen výplodem omezených přísluhovačů, i když je pravda, že se režimu podařilo masově vnést do kultury směsici demagogie, rasismu, kolonialismu a soběstačnosti.

S nástupem fašistického režimu se svoboda projevu čím dál víc omezuje. V roce 1926 byl tisk standardizován, a pokud nedodržoval nové směrnice, podléhal cenzuře, jako se to stalo některým kulturním časopisům (*Solaria*, *Campo di Marte*, *La Riforma literaria*, *Argomenti*. II 900).

Ve třicátých letech minulého století se hlavním nástrojem fašistické propagandy stala kultura. V roce 1934 Mussolini, po vzoru německého ministra propagandy Josepha Goebbelse, který následně i osobně navštívil Řím, zřizuje *Úřad pro tisk a propagandu* (*Sottosegratariato per la stampa e propaganda*). Tento úřad byl v roce 1935 změněn na *Ministerstvo tisku a propagandy* (*Ministero per la propaganda*), čímž se oficiálně rozšiřuje kontrola propagandy na kontrolu celé kultury, protože se tak získala celá masová komunikace. V rámci propagandy Mussolini nejdříve vyzval umělce, aby stejně jako spisovatelé „risorgimenta“ (italského národního obrození) zobrazovali ve svých dílech utrpení a naděje nové Itálie a postupně tak tisk, film, rozhlas, divadlo, školy vytvořily kulturně-ideologický blok, který napomáhal fungování fašismu.

Ačkoliv většina italských intelektuálů s fašismem nesouhlasila, takových, kteří by měli odvahu se proti němu otevřeně postavit, nebylo mnoho. Mezi nejuznávanější intelektuály, kteří otevřeně kritizovali totalitní režim, patřil Benedetto Croce (liberál), Luigi Sturzo (katolík),

Antonio Gramsci (marxista). Faktem zůstává, že *fuoruscismo*³⁶ nedosahovalo v Itálii velkého čísla. Lze říct, že intelektuálové vyjadřovali režimu objektivní souhlas, který sice neznamenal přesvědčené přilnutí k fašistické ideologii, ale neznamenal ani otevřené nepřátelství. Byla to jakási snaha neúčastnit se politického života a jednat podle pokynů *Manifestu antifašistických intelektuálů* (*Manifesto degli intellettuali antifascisti*, 1925), který v roce 1925 vydal Benetto Croce jako odpověď na *Manifest fašistických intelektuálů* (*Manifesto degli intellettuali fascisti*), jehož autorem byl Giovanni Gentile. Croce považoval fašismus za provizorium, za jakési odbočení z nezbytné cesty za svobodou, po níž musí intelektuálové trpělivě projít při čekání, až fašismus padne. Než ta doba nastane, měli intelektuálové podle Croceho kultivovat na poli literatury, umění a vědy své specifické kvality, aniž by se zapojovali do politického dění.

Většina intelektuálů, obzvláště spisovatelů, tedy pokračovalo dál ve své práci, jako kdyby fašismus vůbec neexistoval. To, že panoval v Itálii totalitní režim, si umělci uvědomili až teprve při udělování cen anebo tehdy, když byl někdo z nich v úřadě ze své pozice odsunut a nahrazen někým, kdo byl pro vládu důvěryhodnějším - jak se to stalo např. básníku Eugeniu Montalemu, který byl zbaven řízení *Gabinetto Vieusseux*³⁷, anebo literárnímu časopisu *Solaria*, jehož vydávání bylo úředně zastaveno. Ale, jak už se to stává v totalitních režimech, alespoň co se týká literární tvorby, tato praxe měla paradoxně i své výhody, protože vzhledem k omezenému kulturnímu vnímání fašistických úředníků, kteří byli pověřeni cenzurními zásahy, se ve dvacátých a třicátých letech velké části spisovatelů podařilo nadále rozvíjet svou literární činnost, aniž by byla jejich díla ideologicky upravována. V období mezi dvěma světovými válkami došlo k prohloubení a opětovnému převzetí mnoha kulturních témat ze začátku dvacátého století, které si vyžadovaly nové formy. Hlásí se návrat k románu, na čemž mají podíl ne jen italští autoři, ale hlavní impuls přišel ze zahraničí: jednak to byli němečtí autoři (Robert Musil, Thomas Mann) či autoři severoamerické literatury jako John Dos Passos či Ernest Hemingway.³⁸

Tato tendence byla především vyjadřována v bezprostředním poválečném období spisovateli, kteří se seskupili kolem časopisu *La Ronda*, vydávaného v Římě v letech od roku 1919 do roku 1923 (V. Cardarelli, E. Cecchi, A. Baldini a R. Bacchelli a další). Rondisté měli v

³⁶ Fenomén, kdy odpůrci režimu nebo vlády byli nuceni se přestěhovat do zahraničí a tam pokračovali ve své opoziční činnosti.

³⁷ Slavná knihovna ve Florencii, založil ji v roce 1819 Giovan Pietro Vieusseux.

³⁸ Cfr. Casadei, Alberto a Santagata, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Bari, 2009, str. 118-119.

úmyslu reagovat proti avantgardním umělcům a futuristům uhlazeným Manzoniho stylem či Leopardiho klasicistním jazykem (z něhož, ale pomíjeli osvícenství tzn. že jim nešlo o etické principy). Oslavovali řemeslo literáta, který dovršil svou práci, „aniž by se staral o jiné věci“ a hlásali program nezávislosti a autonomie v umění, ve jménu literatury oddělené od života a praxe. Rondisté byli přesvědčení, že to je svým způsobem forma pasivního odporu a rovněž hlásali, že nemají strach z bolševismu, protože žijí pod ochranou fašismu. Přestože později texty, které v časopisu byly otiskovány, spadly do tzv. *kaligrafismu* (*calligrafismo - prosa d'arte*), jak se tomuto kultu formálních hodnot na úkor obsahu pejorativně říkalo, přece jen v něm jeden pozitivní rys byl. Tito autoři byli pod vlivem moderní evropské literatury a byli si dobře vědomi toho, že pro spisovatele je velmi důležitá přísná literární technika.

Časopis *La Ronda* byl jen jeden z mnoha kulturních periodik, ve kterých ve dvacátých a třicátých letech velká část intelektuálů rozvíjela svou aktivitu, ať už těch, kteří podporovali fašismus, či těch, kteří byli otevřenými antifašisty (přestože opravdový antifašismus se před rokem 1943 vyvíjel jen v zahraničí). Tyto časopisy přes veškeré kontroly byly zpočátku relativně autonomní. Kromě časopisu *Ronda*, to byly například:

- *Solaria* založena v roce 1926 Albertem Caroccim (Florence, 1926-34, ale aktivní až do roku 36). Časopis *Solaria* oproti časopisu *Ronda* kladl větší důraz na obsah děl, přijímaje podněty z evropské literatury a z literatury amerického realismu. Byl otevřen literátům a intelektuálům jakéhokoliv politického smýšlení. Jeho cílem bylo zmírnit požadavek stylistické zjemnělosti - *prosa d'arte*, jež byla tak typická pro rondisty.
- *Il Novecento '900* (Roma, 1926-29), který řídil spisovatel Massimo Bontempelli (1878-1960) z Coma a který se spíše klonil k ideologii fašismu. Bontempellimu do časopisu přispívali autoři tak zvučných jmen jako J. Joyce, D. H. Lawrence, Malraux, Soupault, Erenburg, V. Woolf, Antonio Aniante, Marcello Gallian, Corrado Alvaro a další. Texty, které v něm vycházely, jsou plny surrealistických tendencí a bezprostředního zachycení zážitků v podvědomí bez nějakého vnějšího zásahu a racionální kontroly, která dala základ francouzskému surrealismu. Z této tendence se později vyvinul tzv. *magický realismus*, který byl jakousi kombinací fantazie a inteligence a který odmítal tradici a vzory realismu devatenáctého století.
- *Il Selvaggio* (Colle Val d'Elsa, poslední sídlem byl Řím, 1924-43), který proslavil malíř a grafik Mino Maccari, vyjadřoval fašistickou kulturu lidovými vtípkami a satirou. Stál v opozici k moderní kosmopolitní literatuře a propagoval návrat k tradici a inspiraci venkovem a folklórem. Tento výčet časopisů není vyčerpávající.

Je třeba zdůraznit, že větší část intelektuálů publikovala v časopisech, které vycházely ve Florencii. Město, které se snažilo zachovat si status významného a vybraného kulturního centra, zatímco režim zvýhodňoval časopisy, které vycházely v Římě, jednak proto, že se netajily svou loajalitou k režimu a jednak proto, že toto město bylo symbolem znovuzrozeného impéria.

3.3. Hnutí *Stracittà* a *Strapaese*.

Chceme-li definovat kulturní myšlení ve dvacátých a třicátých letech v Itálii, lze konstatovat, že se jednalo o dva proudy kolem hnutí *Strapaese*, jehož názorovou platformou byly časopisy *Il Salvaggio* a *L'italiano* a *Stracittà* s časopisem *Il 900* (viz výše). Zatímco hnutí *Strapaese* adorovalo populistický koncept zdravých a divokých venkovanů, žijících v italských provinciích, hnutí *Stracittà*, jak už název napovídá, opěvovalo modernismus, kosmopolitní společnost, propagovalo otevření se světu, nicméně nadále i ono hájilo fašismus. Obě dvě hnutí vznikla v roce 1924³⁹ a vzájemně na sebe reagovala.

Mino Maccari, který založil čtrnáctideník *Il Selvaggio*, chtěl bránit mečem venkovský ráz italského lidu proti invazi různých mód, cizího myšlení a moderní společnosti, která by mohla zničit základ italské rasy. Maccari bojoval i proti umírněným, poddajným fašistům, které považoval za mor fašistické strany. Další významní představitelé byli Leo Longanesi a Curzio Malaparte, který se ale podílel i na založení literární revue *'900* a byl typickým kosmopolitou.

Paradoxně, jak to už u nejangažovanějších obdivovatelů totalitního režimu bývá, právě slova jako tradice, neakademickosti, fašismus katolické povahy, umírnění, byly důvody k tomu, aby byl Maccarimu odebrán fašistický průkaz a vydávání časopisu *Selvaggio*, do kterého přispívali spisovatelé jako např. V. Cardarelli, R. Bacchelli, A. Palazzeschi, A. Soffici, G. Prezzolini, G. Bottai, Berto Ricci, R. Bilenchi, bylo zastaveno.

Nicméně jak hnutí *Strapaese*, tak hnutí *Stracittà* přes veškerou snahu bojovat za zkvalitnění literatury, nebyla schopna zaujmout jinou kulturní pozici než která vládla a svými v mezích kontrolovanými literárními díly vytvářela alibi pro fyziognomii fašismu. V polemikách není ani stopy po řešení opravdových problémů a hájení svobody tvorby.

³⁹ Cfr. Tamtéž, str. 137-158.

3. 4. Próza třicátých let - nová realita.

Přestože se italská literatura na přelomu dvacátých a třicátých let minulého století musela vyhýbat politickým a do jisté míry i sociálním tématům, rozvíjela se, v úzkém kontaktu s literaturou evropskou a americkou a popisovala stejné úzkostlivé pocity spisovatelů pohnutého meziválečného období, z nichž mnozí jakoby intuitivně předvíдали blížící se tragedii nejstrašlivějšího lidského konfliktu.

Filozofický proud, který na literárním poli poukazoval největší vliv a který vyjadřoval úzkost ze světa bez světla a z krize evropské civilizace byl existencialismus (Heidegger, Jaspers, Sartre). Existencialista hlásá nicotu v individuální existenci, pocit prázdnoty a strach jako dědičnou vlastnost člověka dychtícího po plnosti bytí, která se však ukáže jako nedosažitelná. S vědomím nemožnosti vyřešit metafyzický problém, a dokonce z něho vyvodit i závěry, cítí jako jedinou možnost života otevřené přiznání k zoufalství a jako svědectví podává pocit nudy a hnusu z prázdna, čímž je jako zločin odhalena obrovská propast pod zbytečnými formami existence. Někdy tato problematika najde řešení v náboženství (Marcel, Stefanini), někdy se pokouší vyjádřit svůj bolestný pocit solidaritou s člověkem (Camus).⁴⁰

Jedním z nejupřímnějších a nejsyrovějších portrétů fašistické buržoazie a zároveň nejotevřenějších vyjádření pohrdání a hnusu nad zkaženou společností byl román *Lhostejní (Gli indifferenti)* teprve dvaadvacetiletého Alberta Moravii (vlastním jménem Alberto Pincherle). Román vyšel 27. července 1929 a hned způsobil rozruch, protože téměř většina literární kritiků pochopila, že spisovatel zobrazuje nemocnou buržoazii, která nemá naději na spásu. Autora zjevně inspirovala stať komunistického novináře Antonia Gramsciho „*Nenávidím lhostejné*“ (*Odio gli indifferenti*) z roku 1917⁴¹, ke které se ještě vrátíme. Tento román zaznamenal u veřejnosti hned velký úspěch, protože vyjadřoval kritiku lhostejné fašistické společnosti a vyprovokoval fašistickou cenzuru k zakázu, která jej označovala za nemravný a škarohlídký.

Alberto Moravia měl původně v úmyslu napsat divadelní tragédii, avšak nakonec z toho vznikl román, na kterém se ale jeho původní záměr projevil. Děj se odehrává během několika málo dnů a v několika málo prostorech a je dokonale kompaktní. Je zde sice omezený počet

⁴⁰ Kossak, Jerzy, *Existencialismus ve filozofii a literatuře*, Svoboda, Praha, 1973.

⁴¹ Gramsci, Antonio, *Odio gli indifferenti*, Chiarelettere, Milano, 2013.

postav, napětí ale vzniká tím, že různé osoby vědí pouze určité věci, které jsou zase skryty jiným. Všichni hrají před sebou navzájem divadlo (kniha symbolicky končí odjezdem na maškarní bál, aniž by se všichni dozvěděli pravdu), čímž se Moravia možná nepřímo odkazuje na dílo Luigiho Pirandella a na jeho pojetí herců a masek. Pocit, který prochází celým románem, je lhostejnost k sobě samému i k ostatním.

Moraviův první pokus má v sobě určitá narativní schémata tradičního románu, především morální dekadentismus a atmosféru Balzakových a Zolových románů. I zde jsou protagonisty lidé z vyšší sociální skupiny, kteří na začátku století využili průmyslovou revoluci, aby se dostali k moci, a pro udržení si svých pozic jsou svolni ke všemu. Jsou to lidé povrchní a zaslepení jak příslušníci fašistické strany.

Mariagrazia, matka hlavního hrdiny Michela, ztělesňuje nejomezenější, nejegoističtější a tím pádem nejnebezpečnější rys fašistické společnosti, protože chová instinktivní nenávist vůči chudým, opovrhuje jimi, protože za prvé oni nemají ta privilegia, která má ona a za druhé, jejich mírnost je pro ni znakem jejich hlouposti.

Matčin strach nabýval ohromných rozměrů. Nikdy nechtěla mít nic společného s chudými lidmi, nechtěla ani znát jejich jména, nikdy si ani nepřipouštěla myšlenku, že jsou na světě také lidé, kteří musí namáhavě pracovat, kteří vedou žalostný život. „Jsou na tom lépe než my, říkala, my jsme citlivější a inteligentnější, snášíme všechno hůře než oni.“ A teď náhle měla ona sama rozmnožit řadu chudáků. Přepadl ji týž pocit odporu, ponížení a bázně, jako když jednou projížděla v otevřeném autu hrozivým, špinavým zástupem stávkujících dělníků. Neděsila se odříkání a strádání, jež ji čekalo, hnětlo ji mnohem více pomýšlení, jak se k ní budou chovat a co o ní řeknou její známí, bohatí, vážení a elegantní lidé. V duchu viděla, jak žije opuštěna, se dvěma dětmi, bez přátel, protože se jistě všichni od ní odvrátí, bez zábav, plesů, světél, slavností, společností: temnota, dokonalá, nahá temnota.⁴²

Moravia chtěl provést jakousi diagnózu upadající buržoazní rodiny a celé této společenské třídy, jejíž příslušníci se stýkají jen mezi sebou, pohrdají běžnými lidmi, žijí vzájemnými pomluvami, rivalitami, žárlivostí, zkoumáním a měřením znaků bohatství svého a cizího. Jsou bezcharakterní, snobští, prázdní, egoističtí, omezení.

⁴²Moravia, Alberto, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano, 2010, str. 20-21: La paura della madre ingigantiva, non aveva mai voluto sapere di poveri e neppure conoscerli di nome, non aveva mai voluto ammettere l'esistenza di gente dal lavoro faticoso e dalla vita squallida. „Vivono meglio di noi“ aveva sempre detto, „noi abbiamo maggiore sensibilità e più grande intelligenza e perciò soffriamo più di loro“ ed ora ecco, improvvisamente, ella era costretta a mescolarsi, a ingrossare la turba dei miserabili, quello stesso senso di ripugnanza, di umiliazione, di paura che aveva provato passando un giorno in un'automobile assai bassa attraverso una folla minacciosa e lurida di scioperanti, l'opprimeva, non l'atterriva i disagi e le privazioni a cui andava incontro, ma invece il bruciore, il pensiero di come l'avrebbero trattata, di quel che avrebbero detto le persone di sua conoscenza, tutta gente ricca, stimata e elegante, ella si vedeva, ecco. Povera, sola, con quei due figli, senza amicizie che tutti l'avrebbero abbandonata, senza divertimenti, balli, lumi, feste, conversazioni: oscurità completa, ignuda oscurità. Citován český překlad Adolfa Felixe *Lhostejní*, SSP, Praha, 1963, str. 19.

Úvodní večer, stejně jako další den Karliných narozenin a další ráno (román se odehrává skutečně jen v jednom celém dni a dvou půldnech) se jednotliví protagonisté scházejí, navzájem se urážejí, pomlouvají a opět sblíží. Během celého děje se pohybujeme v typickém buržoazním prostředí: v jednotlivých pokojích vily, v bytech Leona a Lisy či v automobilu.

Každý sleduje jen své zájmy. Leo, věřitel rodiny, která je téměř na mizině a která mu dala vilu do zástavy, chce co nejdříve vše skončit a konečně se vily zmocnit, stejně jako se touží zmocnit Carly. Carla je znuděná k smrti a po Leonových pokusech o sblížení se rozhoduje poddat se mu – nikoli z lásky či milostné touhy, ale prostě proto, aby u příležitosti svých čtyřadvacátých narozenin, které má druhý den slavit, konečně něco udělala se svými životem, i kdyby si ho tím měla zničit. Michele, který jako jediný chápe finanční situaci rodiny, se snaží neúspěšně a směšně atakovat Leona, ale v zásadě je mu vše jedno. Mariagrazia naivně touží po Leonově lásce a po udržení života na dluh a Lisa, jak se brzy ukáže, touží po Michelovi, ve kterém doufá nalézt pro sebe jakousi citovou obrodu. Leo a Lisa jednájí jako upíři: sebevědomý Leo se chce nasytit Carlina mladého masa a frustrovaná Lisa čisté lásky nezkušeného mladíka.

Michele je zcela paralyzován svou lhostejností, která mu brání cokoli prožívat. Ví, že by měl nenávidět Leona, a snaží se vzchopit alespoň k ostentativním projevům nenávisti, i když vnitřně cítí, že je mu vše jedno, že nedokáže pociťovat ani lásku, ani nenávist. Carla se snaží z této lhostejnosti uniknout masochistickým činem – podlehnutím Leonovi, ke kterému nic necítí a který se jí ani nijak zvlášť nelíbí. Důležité je něco udělat, byť to bude znamenat přitakání zlu, ponížení a naplnění plánu zloducha Leona v jeho projektu zničení rodiny a zmocnění se dvou jediných věcí, které v ní mají cenu – vily a Carly.

Moravia dokázal dokonale vyvážit vztahy uvnitř hrstky svých postav a nechat je dlouze kulminovat až do scény, kdy se Michele rozhodne Lea zastřelit a pomstít sestřinu čest, po čemž následuje jakási nepovedená katarze v podobě dlouhého rozhovoru Michela s Carlou a jejich společné cesty domů. Nic se nezměnilo: Michele si jen odbyl další trapnou blamáž a Carla je svedena, aniž ve svém životě pocítila něco skutečně nového. Doma je čeká nesnesitelná matka a vidina nudného večera na bále.

Předstírání se stává příkazem cti, morálky, dobrého vychování, pravda je přijímána jako projev hrubosti nebo bláznovství. Proto cítí Michele tak patetickou touhu po upřímnosti. Jediným lékem na jeho rozpolcenost, úzkost, nejistotu je stát se opravdovým, říkat, co si myslí a cítí, jednat podle svého přesvědčení, ale především plně se podílet na životě. V části, ve které Michele popisuje ryze obyčejných lidí a vyjadřuje svou potřebu pravdy a opravdovosti,

můžeme číst jeden z prvních neoficiálních manifestů neorealismu a vnímat ji jako zvěstovatele nového pohledu na svět.

...odejít jinam a hledat vlastní lidi a vlastní kraj, onen ráj, kde se všechna slova, činy i city těsně přimykají ke skutečnosti, jež je zrodila. Tento ráj skutečnosti a pravdy, nebo aspoň jeho náznak, zahlédl před dvěma lety v slzách pouliční holky, kterou oslovil na náměstí a odvedl do hotelového pokoje. ...na hotelovém schodišti mu vyprávěla beze stínu smutku, s nezaujatou prostotou, s jakou mluvíme o všedních přírodních zjevech, že jí před týdnem zemřela matka. Tato smutná událost, po níž podle svých vlastních slov zůstala samojediná, jí však nebránila, aby si každý večer vyhledala společníka pro svou samotu: bylo nutné žít. Ve chvíli, kdy od ní požadoval důkazy profesionální obratnosti, vyvstala v duši ženy po jeho boku, a přece tak vzdálené, vzpomínka na zemřelou matku s tak nesnesitelnou naléhavostí, že se vzápětí dostavil hlučný výbuch pláče... Vzpomněl si nyní na ten pláč jako na důkaz niterně prožívaného upřímného života[...] Bytost oné ženy byla dokonale úplná, se všemi neřestmi a ctnostmi, a dovedla tak jako všechno skutečné a pravdivé odhalit co chvíli hlubokou, prostou pravdu. On sám nebyl takový: na bezbarvém plochém stínidle jeho lhostejnosti se bolest i radost střídaly jako přeludy, nezanechávající stop, jako pouhý odraz skutečnosti... a přece stačil jediný upřímný čin, jediný projev víry, aby učinil konec zmatku, aby všechny předměty nabyly opět běžné hodnoty.⁴³

Drama hlavního hrdiny Michela je v podstatě totožné s dramatem Toniho *Krögra* stejnojmenného románu (*Tonio Kröger*) od Thomase Manna. V obou románech je hrdina plný abstraktních myšlenek, ale jakmile nastává chvíle, která si vyžaduje čin, zjišťuje, že není schopen tyto myšlenky aplikovat a změnit zkaženou společnost, ve které pak mají možnost zvítězit intrikáni bez svědomí.

Síla románu *Lhostejní* je v kompaktnosti jeho atmosféry, v tom jednotvárném bušení šedivosti, slizkosti, zbytečnosti uprostřed prudkého spádu děje. Tím, že popisuje životní šed', odráží autor psychologii svých postav, a tím vyvolává ve čtenáři pocit nepřetržitého útlaku bez nějakého záblesku naděje, takže lze hovořit o jakémsi expresionistickém realismu, napsaném spíše filmovou technikou, proto byl román definován jako nově realistický.⁴⁴

⁴³Tamtéž, str. 223-225: andarsene altrove a cercare la sua gente, i suoi luoghi, quel paradiso dove tutto, i gesti, la parole, i sentimenti avrebbero avuto una subita aderenza alla realtà che li avrebbero originati. Questo paradiso di concretezza e di verità gli era sembrato, due anni prima, d'intravederlo nelle lacrime di una donna pubblica fermata per strada e portata in una camera di albergo...gli aveva confidato su per la scala dall'albergo, senza ombra di tristezza, con quella indifferente semplicità che si riferisce ad ogni fenomeno naturale, per la morte di sua madre avvenuta una settimana prima. Ma questo luttuoso avvenimento, che l'aveva lasciata, secondo la sua espressione, sola al mondo, non le impediva di cercarsi ogni sera un compagno alla sua solitudine: bisognava vivere.... ad un tentativo di Michele di costringerla a qualche abilità puramente professionale, si era scoppiata in lacrime... il pensiero della madre morta era stato tanto forte e intollerabile da provocare quel rumoroso scoppio di pianto..ora quel pianto gli tornava alla memoria come un esempio di vita profondamente interciata e sincera[...]Quell'anima era intera, coi suoi vizi e le sue virtù, e partecipava delle qualità di tutte cose vere e solide, di rivelare ad ogni momento verità profonda e semplice. Invece egli non era così, schermo bianco e piatto, sulla sua indifferenza, i dolori e le gioie passavano come ombre senza lasciare traccia, e di riflesso.... Sarebbe bastato un solo atto sincero, un atto di fede, per fermare questa baronda e riassetare questi valori nella loro abituale prospettiva. Česky tamtéž, str. 183-185.

⁴⁴ Viz Tellini, Gino, *Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento*, Mondadori, Milano, 1998, str. 327-329.

Obecně lze říct, že se existenciální tendence v italské literatuře začíná prolínat s novou realistickou tendencí románu, jež si klade za cíl studium lidské a sociální reality. Jeho záměrem bylo vytvořit opravdovou avantgardní literaturu, ale ne ve smyslu formálním, nýbrž v tom základním, tzn. vytvořit literaturu, která by bojovala za lepší svět.

Původ slova *neorealismo* není zcela jasný a jednotliví literární historikové se ve svých definicích rozcházejí. Tak např. Francesco de Nicola je přesvědčen, že slovo *neorealismo* se objevilo poprvé ve stati Umberta Barbaro, která se jmenovala „*Ruská literatura z ptáčích perspektiv*“ (*Letteratura russa a volo d'uccello*) a která vycházela na pokračování od 2. 11. 1930 do 22. 2. 1931 v časopise *Italia letteraria*. V této stati se objevil pojem *neorealismo*, který se už ale užíval i na začátku 20. století a kterým se definoval filozofický směr, který vznikl v Anglii a stavěl se proti idealismu. Barbaro ale s největší pravděpodobností použil termín *neorealismus*, který odkazoval k německému termínu *Neue Sachlichkeit* (nová věcnost), který byl právě v té době známý také v Itálii, nicméně Barbaro, prózu, kterou chápal pod pojmem *neorealismus* literatur, označoval prózu, která přestože se vrací k literatuře 19. století, není opravdovým návratem, ale má naopak nové rysy, či dokonce rysy avantgardy⁴⁵.

O něco později Umberto Barbaro napíše román *Studené světlo* (*Luce fredda*, 1931), který byl silně ovlivněn německou post-expressionistickou literaturou, na jeho recenzi uveřejněné v *Corriere padano*, 21. 7. 1931 kritik Arnaldo Bocelli použije definici *nový realismus* („*nuovo realismo*“), čímž tak nevědomky pojmenoval trend, který se naplno projevil deset let po té a který je předmětem našeho zájmu.

Na konci dvacátých a na začátku třicátých let se v italské literatuře začínají představovat autoři, které bychom mohli považovat za předchůdce *neorealismu*. Mario Puccini, který se dál hlásil k *verismu*, v roce 1927 svým románem *Cola neboli portrét Itala* (*Cola, o ritratto di un italiano*) započal řadu románů o první světové válce, které už nebyly plně zbytečné elegické rétoriky, ale sledovaly detailně každodenní život obyčejných vojáků na frontě, ve kterých nevystupovali abstraktní hrdinové, ale opravdoví lidé se svými nejistotami a ranami od osudu. S takovým románem z první světové války *Dvacetiletí* (*Vent'anni*, 1930) přišel i Corrado Alvaro, jehož opravdovým úspěchem však byla sbírka povídek *Lidé v Aspromonte* (*Gente in*

⁴⁵In De Nicola, Francesco, *Neorealismo*, Bibliografica, Milano, 1996, str. 9-10: „pur rifacendosi alla letteratura dell'Ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non di avanguardia“. Vlastní překlad.

Aspromonte, 1930); Ignazio Silone, v exilu ve stejném roce napsal román *Fontamara*. Oba dva autoři navázali na tzv. *letteratura meridionale* (tzn. literaturu, která se zabývá zaostalou jižní Itálií a která je asi nejvěrnějším návratem k Giovannimu Vergovi), z nichž pak vycházela moderní literatura italského jihu⁴⁶.

Naivní a neohrožený pohled na svět mnoha Italů změnila dvě politické události. Tou první byla válka v Etiopii v letech 1935-36 a druhou válka ve Španělsku z let 1936-39. Především mladí intelektuálové a umělci, ti, kteří až do té doby věřili, že by se dal fašismus reformovat zevnitř, si najednou začali uvědomovat děsivou moc totalitního režimu. Narůstající politické a sociální problémy italské skutečnosti přiměly spisovatele, aby svou pozornost zaměřili na detailní každodennost. Vedle toho se především ve Florencii pěstoval hermetismus, což byl jakýsi způsob úniku před fašismem a možnost nemuset se přímo angažovat. Prosazovali se i autoři, kteří byli ovlivněni převážně cizími evropskými modely a hledali ve své tvorbě pohádkové symboly, kterými by zkrášlili skutečnost jako např. Enrico Moroviche ve svých povídkách *Každodenní zázraky* (*Miracoli quotidiani*, 1938), ve kterých utíká do pohádkových lesů před každodenní skutečností nebo Dino Buzzati vyjadřující úzkostlivé očekávání nepřátel bez tváře ve vynikajícím románu *Tatarská poušť* (*Il deserto dei tartari*, 1940) .

Začíná se rýsovat forma vyprávění, literárního nebo kinematografického, která popisuje opravdovou realitu fašistické Itálie. Zobrazení provinčního světa bylo směsicí verismu a amerického románu, což bylo na tu dobu skutečné novum, protože zobrazením bídy umělci odvážně překročili hranice kultury populistické propagandy, jejímž úkolem bylo podávat pozitivní obraz země a tím tak ignorovat skutečný život a skutečné problémy tehdejší Itálie. Romány jako *Dívka z továrny* (*La ragazza di fabbrica*, 1931) Armanda Meoniho či *Tři dělníci* (*Tre operai*, 1934) Carla Bernariho právě díky objektivnímu popisu dělnického prostředí v neapolské továrně můžeme už právem považovat za začátky italského literárního neorealismu.

Román *Tre operai*, který rozhněval i samotného Mussoliniho, který jej označil za „dekadentní“, popisuje utrpení a nezdary dvou mužů a jedné ženy na pozadí dělnických bojů v roce 1900. Bernari se pokusil Vergovu filosofii života převést na mladé dělníky. Jejich pokusy o zlepšení životního postavení vždy končí porážkou. Nicméně v románu chybí opravdové třídní

⁴⁶ Těmto autorům bude věnovaná speciální kapitola, která se bude zabývat literaturou italského jihu.

vědomí, sám hlavní hrdina Teodoro nechápe, co po něm chtějí starší dělníci a ani moc nerozumí odborům.

Dalším zajímavým románem zabývající se zmatenou mladou generací byl román *Červený karafiát (Il garofano rosso)* mladého Elia Vittoriniho, který vycházel na pokračování v letech 1933-34. Román byl ale po třetím dílu cenzurou zastaven a knižně vyšel až v roce 1948. Román *Il garofano rosso* je příběh studenta Alessia Mainardiho, jenž v prvních letech fašismu citově i politicky dospívá. Je to zdánlivě banální příběh agresivního a excentrického motivu dospívání skupiny sirakuských mladíků, kteří baží po tom, aby se aktivně zapojili do politiky a zároveň, aby poznali tajemství ženy. Postupně se, ale příběh dostává do nečekaných a obtížných mez realismu, ve kterém je touha po moci spojena s barbarskou potřebou vidět prolévat krev.

„Takhle jsem vyrůstal - byl jsem ve školní uniformě a čekal na den, kdy bych mohl ze zdi strhnout tu pušku a z okna na někoho vystřelit.“⁴⁷

Už ve třicátých letech minulého století si Vittorini začíná klást otázky, jak to, že bylo tak snadné zmanipulovat mladé lidi a jaký je podíl jejich viny na nástupu fašismu? A proč byl u mladé generace, pocházející ze střední třídy tak znatelný egoistický přístup k dělnické třídě?

Na pozadí bouřlivých historických událostí jsou hrdinovy časté návraty do krajiny dětství. V těchto epizodách se poprvé setkáváme s Vittoriniho základním tématem uraženého světa (*il mondo offeso*), které se pak naplno rozvine v jeho stěžejním díle *Sicilské táčky (La Conversazione in Sicilia, 1941)*, stejně jako s nejasnou nenávistí (*rancore*), která se pak změní na *abstraktní záchvat zuřivosti (astratti furori)* a která se po druhé světové válce stane heslem rozhněvané mladé generace. Hlavní hrdina románu *Červený karafiát* je student gymnázia a syn továrníka, který svým otcem pohrdá, podobně jako Moraviův Michele pohrdá svou matkou, protože se povyšuje nad dělníky. Jemu samotnému je tento povýšenecký pocit, když si hraje s dětmi dělníků, trapný a je mu jasné, že je mezi nimi obrovská urážlivá propast.

„Nejsem snad já pro ně urážkou? Můj otec mě posílá studovat, abych se stal bůhví čím. Něčím jiným než je dělník od pecí. Neznamená to snad, že jimi pohrdám? Mezi dětmi našeho otce a dětmi dělníků je urážlivá propast.“⁴⁸

⁴⁷Vittorini, Elio, *Le opere narrative*, Mondadori, Milano, 1974, str. 234: Crescevo cosí, ed ero in grembiule, aspettando un giorno in cui avrei potuto staccare quel fucile dal muro e sparare dalla finestra su qualcuno. Vlastní překlad

⁴⁸Tamtéž, str. 300: Non sono per essi un'offesa? Mio padre mi manda a studiare perché diventi chissá che cosa. Un'altra cosa da operaio delle fornaci. Non significa disprezzarli? C'era un fossato di offesa tra noi figli di nostro padre e gli operai. Vlastní překlad

Román o hledání pravdy byl jakousi předehtou nejlepšího a zároveň i nejsložitějšího a nejpracovanějšího autorova díla nazvaného *Conversazione in Sicilia*. Vittorini začal psát román v roce 1937 a v roce 1938 začal postupně vycházet v časopisu *La letteratura*, ale knižně vyšel až v roce 1941. V tomto románu se Vittorini snaží kombinovat regionální tradici se způsoby a tónem severoamerické fikce. Autor se v tomto románu vrací k motivu, se kterým už začal v předchozích dílech, a to sice motiv primitivní dobroty, jež se dosáhne přes ponížení a utrpení, ale v románu se objeví i motiv robinsonovské soběstačnosti. Tyto motivy jsou zakomponovány do dobrodružného a fantazijního rytmu vyprávění, čímž vytvářejí mýtické symboly, ze kterých vzniká až extrémně živé a koherentní vyprávění.

Abstraktní záchvat zuřivosti je zmíněn již v první větě románu a stane se hnací silou pro celé putování hlavního hrdiny po své rodné Sicílii. Silvestro pracuje jako typograf, pochází ze Sicílie, ale žije v Miláně, a je z ničeho nic zachvácen neklidnou touhou provést nějaký čin:

„Té zimy jsem se stal kořistí abstraktních záchvatů zuřivosti. Neřeknu vám jakých, ne kvůli tomu jsem se dal do vyprávění. Ale je třeba říci, že byly abstraktní, ne hrdinské, ne živé, záchvaty zuřivosti, tak nějak za ztraceným druhem.“⁴⁹

Z této touhy se ale není schopen nějak konkrétněji vymanit, a proto své nitro udržuje v abstraktním záchvatu zuřivosti, *furore astratto*, protože není schopen začít jednat a aktivně se postavit ke skutečnosti. A na tento tajemný pocit reaguje tak, že nasedne na první vlak, který jede na Sicílii, a vyslyší nesouvislé volání své země. Cítí, že návratem do rodného kraje může najít ztracené štěstí, pravdu a plnost života. Všechno to, co zažil ve svém dětství a co bylo potlačeno aktuální skutečností. Jeho cesta je tedy útekem do minulosti, ve které znovu našel autentický život.

Impulsem k cestě byl i dopis od Silvestrova otce. Ve vlaku cestuje se Sicilany, kteří jej nenápadně sledují:

„Malí Siciliani, obrácení zády k větru s rukama v kapsách, se na mě dívali, jedli, měli snědé, ale klidné tváře, vousy čtyři dny neholené, dělníci. A já, jak jsem jedl, tak jsem se na ně usmíval a oni se na mě dívali bez úsměvu.“⁵⁰

Autor si je vědom toho, že není snadné je probudit z rezignované apatie, přestože ho s

⁴⁹Vittorini, Elio, *Le opere narrative*, Mondadori, Milano, 1974 str. 574: Io ero quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi, furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. Vlastní překlad

⁵⁰Tamtéž, str. 576: I piccoli siciliani, curvi con le spalle nel vento e la mani in tasca, mi guardavano mangiare, erano scuri in faccia, ma soavi, con barba da quattro giorni, operai... E io, mangiando, sorridevo loro e loro mi guardavano senza sorridere. Vlastní překlad.

nimi spojuje společný sicilský původ. Jeden z cestujících jej dokonce považuje za Američana. Do mýtu o Americe vkládali Italové veškeré své naděje na šťastnější život, který by je zbavil monotónního a marného soužení. Do vlaku vstupují další symbolické postavy, jako dva strážníci, kteří jsou označováni *Coi Baffi* a *Senza Baffi* (*Vousáč a Holobrádek*), a kteří představují tupou výkonnost státních příslušníků, pro které jsou chudí lidé jen zločinci.

Nakonec do vlaku nastupuje *Grand Lombardo* (*Velký Lombardán*), který reprezentuje opravdové člověčenství a je hledačem nových životních hodnot.

„Myslím, že člověk je zralý pro něco jiného“, řekl. „Nejen pro to, aby nekradl, nezabíjel a tak dále a byl dobrým občanem ... Myslím, že je zralý pro něco jiného, pro nové věci, pro jiné povinnosti.“⁵¹

S příchodem do vesnice začíná Silvestrovi nová fáze cesty. Dětství není minulostí, uzavřenou nostalgickou životní kapitolou. Dětství je schopno reagovat a zasahovat do současnosti, protože v sobě nese největší pravdu a pozvedá prvotní významy na absolutní. Vittorini se snažil znovu objevit symbol primitivní vitality a čistoty, kterou staví do protikladu s obrazy zbídačelých lidí, jež navštěvuje jeho matka, s obrazy, které však jsou plny člověčenství. Na konci své cesty hrdina dospívá k názoru, že na záchraně uraženého světa se musí podílet všichni:

„Svět je velký a krásný, ale je velmi uražený. Každý trpí za sebe, ale netrpí za svět, který je uražen, a tak svět je i nadále uražen.“⁵²

V závěrečné páté části, ve které se všechny postavy z románu sejdou u bronzové sochy věnované padlým hrdinům, je hlavním mluvčím přelud Silvestrova bratra Liboria, který nedávno padl ve válce. Jeho postava symbolizuje nespravedlnost a krutost války, ve které přišlo kvůli falešným nacionalistickým choutkám zbytečně o život mnoho mladých lidí.

Jsme na začátku druhé světové války, to nejhorší má teprve přijít a svět už je unavený, ale intelektuálové si už začínají uvědomovat, že po válce se budou muset aktivně podílet na tvorbě nového světa. Dalším intelektuálem, který se snaží studiem americké kultury uniknout před

⁵¹Tamtéž, str. 590: „Credo che l'uomo sia maturo per altro“ disse. „Non soltanto per non rubare, non uccidere eccetera, e per essere buon cittadino.... Credo che sia maturo per altro, per nuovi, per altri doveri.“ Vlastní překlad.

⁵²Tamtéž, str. 673: „Il mondo é grande ed bello, ma é molto offeso. Tutti soffrono ognuno per se stesso, ma non soffrono per il mondo che é offeso e cosí il mondo continua ad essere offeso.“ Vlastní překlad.

fašismem a který se cítí cizincem ve vlastní zemi byl spisovatel, básník a překladatel Cesare Pavese (1908-50), pocházející ze Santo Stefano Belbo. Sám byl v roce 1935 odsouzen na tři roky do vyhnanství do Kalábrie, do městečka Brancaleone, takže motivy samoty a prázdna v jeho tvorbě nejsou jen plodem bohaté četby, studia filozofie a citlivého vnímání. Pavese mezi lety 1938 a 1943 postupně dospívá k názoru, že skutečnost je chaos a člověk se cítí ve světě cizincem a vězněm.

Jeho román *Tvůj kraj (Paesi tuoi, 1941)* byl jedním z prvních pokusů neorealismu a představuje významné dílo pro autorovu narativní tvorbu, a to nejen proto, že tímto románem turínské vydavatelství Einaudi zahájilo v květnu roku 1941 svou první ediční řadu současných italských spisovatelů tzv. *Biblioteca dello Struzzo*, ale hlavně proto, že po jeho přečtení bylo všem jasné, že se jedná o nevšední dílo, které vzápětí vyvolalo i velký ohlas u literárních kritiků, včetně Elia Vittoriniho. Na druhé straně pravicová kritika jej nazvala skandálním. Zatímco Pavese ve svém předchozím díle *Vězení (Il carcere, 1939)* použil lyricko-symbolický styl, který byl spíše narativním experimentem, v románě *Paesi tuoi* už zvolil realisticko-symbolickou konstrukci, kterou už si předtím vyzkoušel ve svých povídkách a k níž dospěl podrobným studiem především americké literatury. Dominantou tohoto krátkého díla je symbolická dimenze narativního jazyka, kterým autor vykresluje své postavy. V tomto stylu pokračoval i ve svých následujících povídkách, které vyjdou v roce 1940-41 a později budou sebrány do souboru *Srpnový svátek (Feria d'agosto, 1946)*.

Naturalistický příběh je pozvednut na symbolickou úroveň i pomocí „vnitřního monologu“, jež Pavese použil v básnické sbírce *Pracovat unavuje (Lavorare stanca, 1936)*. Celému románu dominuje tiché napětí, kdo s koho. Živočišný boj mezi cizincem z města (turínský automechanik Berto) a nepředvídatelným venkovánem s primitivními pudy. Román *Paesi tuoi* je plivnutím do tváře celého populistického hnutí *Strapaese*, jež se obdivovalo zdravému venkovu. Paveseho venkov je svět řízený barbarskými pudy, který svou brutální živočišností vítězí nad světem, který se řídí zákonem morálky, je to souboj kultivovaného světa slušnosti a primitivní brutality.

Podstatou románu je vykreslení vesnického prostředí, který má vergovský nádech. Hlavními hrdiny jsou Berto, turínský automechanik, a Talino, který Bertovi nabídl práci na statku svých rodičů. Berto se od samého začátku staví k primitivnímu světu nedůvěřivě, v podstatě se mu zde hnusí vše, až na Gisellu, Talinovu sestru. Celá domácnost mu připadá jako z jiného světa, ve kterém se nedobrovolně ocitl.

Pak mě vzali na večeři a dali mi polévku v místnosti, která vypadala jako sklep. Jedli jsme a byla skoro tma, a mezi ženami a dětmi se žvýkaly i mouchy. Děti kadily na zem s miskou na kolenou. My ostatní jsme jako druhé jídlo měli víno. Holky pily líp než já, byly čtyři. Slyšel jsem, že říkají té, která nosila dobytku vodu, Miliota. Ve svých dvaceti letech měla kůži jak čtyřicetiletý chlap a připomínala mi ten tlustý talíř, ze kterého jsem jedl.⁵³

Jediná postava, která Berta neodpuze, ale naopak jej živočišně přitahuje, je Tallinova sestra Gisella, která se stává Bertovou milenkou. Žena v sobě nese kruté tajemství, byla zprzněna svým vlastním bratrem Talinem a z toho jí na těle zůstala ošklivá jizva. Na začátku Berto tuto jizvu bere jako určité znamení, že Gisella nepatří celá své rodině, že už není panna a že se snažila vymanit ze zavedeného řádu. Avšak opak je pravdou, postupně Berto zjišťuje, že její jizva je jako označení dobytka, že je exkluzivním majetkem svého bratra. Bezmocnost situace je podtržena i tupostí strážců pořádku. Gisella je bratrem surově zavražděna a jeho zločin zůstává nepotrestán, čímž se Gisella stává symbolem nevinné oběti.

Paveseho román zjevně není, na rozdíl od Vergovy povídky *Vlčice (La Lupa, 1880)*, oslavou starověkého středomoří moderního italského patriarchátu. Román odhaluje patriarchát jako systém sociálního útlaku, který vytváří násilí a spíše ho institucionalizuje než kontroluje, je prostě přemístěn z jedné úrovně na druhou. Příběh, který Berto vypráví a který sám interpretuje jako příznak existenčních nelidských podmínek rolníků, se objevuje prostřednictvím symbolických motivů, které jsou vpletené do příběhu jako rekonstrukce příběhu prvotního násilí.⁵⁴

Italo Calvino v předmluvě ke svému románu *Cestička pavoučích hnízd (Il sentiero dei nidi di ragno)*, který budeme analyzovat později, napsal:

„Vytvořili jsme si linii, nebo spíše trojúhelník: *Dům U Mišpule, Sicilské táčky, Tvůj kraj*, ze kterých jsme vycházeli, každý na základě svého slovníku, vlastního místního lexika a vlastní krajiny.“⁵⁵

⁵³Pavese, Cesare, *Paesi tuoi*, Mondadori, Milano, str. 72-73: Poi mi portano a cena, e mi danno il minestrone in una stanza che sembrava in cantina. Mangiavamo ch'era quasi scuro, e tra donne e bambini si masticava anche le mosche. I bambini facevano mucchio per terra con la scodella sulla ginocchia. La pietanza di noi altri era vino. Le ragazze bevevano meglio di me, ce n'era quattro. Sento che chiamano Miliota quella che aveva portato da bere alle bestie. Con vent'anni aveva la pelle di uomo a quaranta, e faceva venire in mente il piatto spesso dove mangiavo. Vlastní překlad.

⁵⁴ Re, Lucia: *Calvino and the age of neorealism*, Stanford, California, 1990 str. 126: Pavese's novel is clearly not, unlike Verga's *La Lupa*, a celebration of the ancient Mediterranean or modern Italian modes of patriarchy. The narrative exposes patriarchy as a system of social coercion that generates violence and institutionalizes it, rather than controls it, it is simply displaced from one level to another. The story that Berto tells, which he interprets as a symptom of the peasants' subhuman conditions of existence, emerges through the symbolic motifs interwoven in the narrative as the reenactment of the story of the primordial act of violence that lies at the very foundations of western civilisation. Vlastní překlad

⁵⁵ Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, 1993, str. VIII: Ci eravamo fatta una linea, ossia specie di triangolo: *I Malavoglia, Conversazione in Sicilia, Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio. Vlastní překlad

Co měli tito dva poslední Calvinem citovaní autoři tak společného, že je autor označil, za otce neorealismu? Když pocházeli z rozdílných prostředí a povahově byli rovněž každý úplně jiný. Byl to především fakt, že do italské literatury vnesli nové prostředky moderní světové a především severoamerické literatury, díky níž se snažili získat nový, hlubší pohled na život člověka první poloviny dvacátého století.

Obě dvě knihy byly vydány v roce 1941, který je některými literárními historiky považován za rok zrodu neorealismu. V roce 1941 měla být vydána i slavná *Americana*, antologie severoamerické literatury, které je věnována následující kapitola, a konečně v roce 1941 v časopise *Cinema* vyšel již citovaný článek Maria Alicaty a Giuseppeho De Santise, scénáristů filmu *Ossessione (Posedlost)* Luchina Viscontiho, který byl natočený mezi lety 1942 a 43 a který je později filmovými historiky označen za první neorealistickej film.

Lze tedy říct, že na konci třicátých let řada umělců začíná otevřeně kritizovat Mussoliniho režim, a to právě pod stejným heslem *Jít blíž k lidu!*⁵⁶, které hlásal Mussolini. Il Duce toto populistické heslo údajně poprvé vyslovil 25. října roku 1931⁵⁷, avšak mladí antifašisté si kladou za cíl vidět realitu v jejím pravém světle, a ne jako Mussolini, který venkov navštěvoval jenom proto, aby zajistil podporu svému režimu.

⁵⁶ *Andare verso popolo*

⁵⁷ <http://www.homolaicus.com/letteratura/moravia/populismo.htm>

4. AMERICKÝ MÝTUS V ITALSKÉ LITERATUŘE

4.1. Zrození amerického mýtu

Další podstatný vliv na vznik neorealismu mělo vytvoření amerického mýtu o pohádkové zemi svobody, která je pro umělce zdrojem energie, vitality a mládí.

Většina literárních kritiků je přesvědčena, že americký mýtus se zrodil v Itálii v roce 1930, když mladý Cesare Pavese publikoval v časopise *Cultura* (vedeným od roku 1929 Ferdinandem Nerim) své statě: o Sinclairu Lewisovi, o Sherwoodu Andersenovi, o Johnu Dos Passosovi a dalších. Na zrodu amerického mýtu se však podílel i velký úspěch americké kinematografie.

Amerika je dnes jakýmsi novým pohádkovým orientem, ve kterém se čas od času pod znamením nádherné zvláštnosti objevuje člověk, v zásadě vždy tentýž: lyrické já, hlavní hrdina stvoření. Zvláštnosti však přicházejí z každé strany a vy se s nimi setkáváte: vůně země. Život se zde prosazuje prostřednictvím těch nejjednodušších gest a bez jakýchkoli ideologických skrytých významů, je neochvějně přijímán i v zoufalství a smrti.⁵⁸

Toto hledání naděje v novém světě má kořeny v kolektivní úzkosti zklamané mladé generace, která byla odsouzena k izolaci a „abstinenci“ v totalitním režimu, zatímco toužila po opravdovém životě. Zpočátku byla znalost amerických autorů záležitostí, která se týkala jen několika mladých intelektuálů, kteří chtěli demonstrovat svou opozici proti fašistickému režimu a soběstačnosti italské kultury. Kolem roku 1930 byl fašismus na vrcholu, avšak mnozí mladí Italové začali vzhlížet k Americe jako k zemi, která je moderní a přitom barbarská, ale šťastná a plodná. Ve třicátých letech tuto zemi režim ještě toleroval, i když je pravda, že čekal na první chybný krok, jak o tom píše Cesare Pavese.

Kolem roku 1930, když fašismus začíná být „nadějí světa“, se některým mladým Italům stane, že objeví v knihách Ameriku. Je to Amerika přemýšlivá a barbarská, šťastná a hašteřivá, zpustlá, úrodná, obtěžkaná celou minulostí světa a zároveň mladá a nevinná. Již několik let tito mladí lidé čtou, překládají a píšou s takovou radostí z objevování a tak rebelsky, že to rozzuří oficiální kulturu, ale úspěch byl tak velký, že donutil režim tolerovat, aby si zachránil svou tvář. To je vtip? Byli jsme zemí vzkříšeného římského Imperia, kde i zeměměřič studoval latinu, zemí válečníků a světců, zemí génia z milosti Boží, a tito noví břídilové, tito koloniální obchodníci, tito sprostí milionáři se odvažovali nám dávat lekce vkusu a předkládat nám, co máme číst, o čem mluvit a obdivovat? Režim to nelibě toleroval a byl vždy připraven zneužít chybný krok, drsnou stránku, přímější nadávku, aby nás přichytil při činu a zasadil ránu. Pár ran zasadil, ale bez úspěchu. Chuť skandálu a snadného kacířství, které zahalovaly nové knihy a jejich témata. Zuřivost vzpoury a upřímnost, které i ti nejnepozornější čtenáři cítili pulzovat na těchto

⁵⁸Vittorini, Elio, *Diario in pubblico* (1957), Bompiani, Milano, 1976, str. 166-67: L'America é oggi una specie di nuovo Oriente favoloso, e l'uomo vi appare di volta in volta sotto il segno di una squisita particolarità, sostanzialmente sempre lo stesso: io lirico, protagonista della creazione. Ma le particolarità vi giungono da ogni parte, e vi si incontrano: aromi della terra: la vita vi si afferma coi gesti piú semplici, e senza mai sottintesi ideologici, intrepidamente accettata anche nella disperazione e la morte. Vlastní překlad.

přeložených stránkách, se pro publikum ještě ne zcela otupělé konformismem a akademičností staly neodolatelnými. Upřímně lze říct, že alespoň v oblasti módy a vkusu se této nové posedlosti dařilo živit politickou opozici, byť jen vágní a povrchní italské veřejnosti, „která četla“. Pro mnoho lidí bylo setkání s Caldwellem, Steinbeckem, Saroyanem a dokonce i se starým Lewisem prvním zábleskem svobody, prvním podezřením, že ne všechno z kultury ve světě skončí u fašistů.⁵⁹

Protože fašistickým funkcionářům bylo jasné, jak napsal v roce 1951 Italo Calvino ve své předmluvě k Paveseho statím o americké literatuře (*La letteratura americana e altri saggi*), že:

Období nespokojenosti byla často svědkem vzniku literárního mýtu nějaké země navržené jako předmět konfrontace: Německo znovu stvořené z Tacita nebo madame de Stael. Často je takto objevená země jen utopie, společenská alegorie, která má s opravdovou zemí ve skutečnosti jen některé společné údaje, ale to neznamena, že kvůli tomu má menší hodnotu, právě naopak, ty prvky, které jsou zdůrazněny, jsou právě ty, které situace potřebuje.⁶⁰

Ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století mladí itaští intelektuálové díky americké kultuře unikají světu maloměšťáků. Cesare Pavese v těchto letech začal překládat své oblíbené americké spisovatele. V roce 1931 mu vychází ve Florencii jeho první překlad Sinclaira Lewise, jednalo se o román *Náš pan Wren* (*Our Mr. Wrenn*, 1914). Pro Paveseho překlady amerických autorů bylo důležité ne jen pro jeho osobní život, ale i pro jeho osobní tvorbu, stejně jako pro celou italskou kulturu, protože se staly novým východiskem pro italskou prózu, především pak pro neorealismus.

Pavese u Sinclaira Lewise největší zásluhy spatřoval v jeho schopnosti vytvořit sondu do života

⁵⁹ Lajolo Davide: *Il vizio assurdo*, Il saggiaiore, Milano, 1960, str. 150: Verso il 1930, quando il fascismo cominciava ad essere „la speranza del mondo“ accade ad alcuni giovani italiani di scoprire nei libri l'America, un'America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero, tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare per salvare la faccia. Si scherza? Eravamo il paese della risorta romanità dove persino i geometri studiavano il latino, il paese dei guerrieri e dei santi, il paese del Genio per grazia di Dio, e questi nuovi scalzacani, questi mercanti coloniali, questi villani miliardari osavano darci una lezione di gusto facendoci leggere, discutere, ammirare? Il regime tollerò a denti stretti e stava sempre pronto a profittare di un passo falso, di una pagina cruda, di una bestemmia più diretta, per pigliarci sul fatto e menare una 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 più sventati sentivano pulsare in quelle pagine tradotte, riuscirono irresistibili a un pubblico non ancora del tutto intontito dal conformismo e dalla accademia. Si può dir francamente che almeno nel campo di moda e del gusto la nuova mania giovò non poco a perpetrare ed alimentare l'opposizione politica, sia pure generica e futile del pubblico italiano che leggeva. Per molta gente l'incontro con Calwell, Steinbeck, Saroyan, e persino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto della cultura nel mondo finisse con i fasci. Vlastní překlad.

⁶⁰ Calvino, Italo: *Prefazione* in Pavese, Cesare: *La letteratura americana e altri saggi*, Il Saggiaiore, Milano, 1971, str. 189: I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterato di un paese proposto come termine di confronto, una Germania ricreata da un Tacito o da una Stael. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, un'allegoria sociale che col paese esitante in realtà ha appena qualche dato in comune, ma non per questo serve di meno, anzi gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno. Vlastní překlad.

maloměsta a v jeho schopnosti vykreslit opravdové svobodné lidi:

“V podstatě tyto postavy žijí jen po jednom: po svobodě. Po svobodě pro jednotlivce tváří v tvář iracionálním řetězům společnosti... Nejsou to nadlidé, ale malé bytosti, přestože jsou nadaní duchem.”⁶¹

Pavese navrhuje pro italskou literaturu program, jak se odpoutat od akademické národní tradice a jak vytvořit moderní literaturu po vzoru americké literatury. Tento program se v mnohém shoduje s rysy neorealistickej literatury:

- 1) objevování venkova
- 2) zapojení hovorového jazyka do literárního díla
- 3) ve vyprávění vyjádřit podstatu v gestech a v dialogích, programová anti-literárnost,
- 4) dosáhnout světové proslulosti přes lepší vykreslení venkova a tak dosáhnout světové proslulosti, jak se to podařilo americkým spisovatelům, avšak ne Italům.

Bezsporu asi nejvýznamnějším aspektem americké literatury bylo použití srozumitelného slangu v románech, ze kterého vznikl jazyk hovorový, který stojí v protikladu se vznešenou angličtinou vyučující se ve škole. Pavese zdůrazňuje, že američtí spisovatelé věnovali vytvoření hovorového jazyka mnohem více pozornosti než italští spisovatelé, kteří do svých románů vnášeli dialektu, které jsou často překážkou pro vytvoření živého hovorového jazyka, který by byl pro moderní literaturu značným oživením.

Tak např. o Lewisovi napsal:

Při použití slangu a vulgárnosti se ukazuje dobrá povaha Sinclaira Lewise. Tento druh žargonu a dialektu, americký národní výraz, je jím chápán, milován, z čehož nakonec vzniká poesie, která se ukázala být pravým stvořením jazyka – lidová americká mluva –, něco takového je zcela neobvyklé od časů, kdy románské národy vytvářely v uměleckých dílech panensky čisté idiomy.⁶²

O Andersonovi zas napsal:

„Andersonův styl! Žádný surový dialekt ještě příliš lokální chuti ... nový vzorek angličtiny, celý zhotovený z amerických hovorových frazémů, styl, který už není dialektem, ale je to promyšlený, vybraný jazyk, je to poesie.“⁶³

⁶¹ Lajolo Davide, *Il vizio assurdo*, cit. dílo, str. 151: In fondo, la sete di questi personaggi é una sola: la libertá. Libertá per gli individui di fronte alle catene irragionevoli della societá... Non sono superuomini, ma piccoli esseri invece anche quando hanno genio.

⁶²Tamtěž, str. 154: Nell'uso poi di slang e di volgare si dimostra la buona natura di Sinclair Lewis. Questa specie di gergo e di dialetto, espressione nazionale americana, é da lui compresa e amata fatta, infine, poesia, risultandone la vera creazione del linguaggio – il volgare americano- cosa di cui non si ha piú esempio dai tempi che i popoli neolatini hanno formato idiomi vergini in opere d'arte.

⁶³Tamtěž: Lo stile di Anderson! Non il dialetto crudo ancora troppo locale... ma una nuova tramatura dell'inglese,

A o O'Henry se vyjádřil takto:

Je to dialektální literatura. Je to zajímavá dialektální literatura, protože si představujeme dialekty jako regionální. Ale v Americe je to lidový jazyk, kterým mluví všichni, na rozdíl od kultivované a dvorské angličtiny vyučované ve školách.⁶⁴

Avšak to, co asi bylo pro mladé italské literáty na amerických spisovatelích nepřitažlivější, byla jejich životní podstata. Všichni byli veskrze samouci, z nichž mnozí prošli různými zaměstnáními, čímž si vytvořili svůj vlastní svět, který byl sice na rozdíl od toho tradičního evropského velmi neuspořádaný, o to víc ale ryzí a opravdový, stejně jako jsou hrdinové jejich románů, kteří často pocházejí z nižších sociálních tříd, tedy jsou to lidé, kteří byli většinou vyřazeni z narativní literatury, avšak jsou autentičtí a zajímaví, byli to dělníci, venkované, tuláci či prostitutky.

Z amerických textů vycházela vůně rebelie a vzdoru, na jejich stránkách se popisovaly z mnoha hledisek protiklady fašismu. Pro mladé literáty byla Amerika zemí, ze které si mají vzít příklad, aby tak unikli bezduchému a zkosnatělému akademickému fašistickému konformismu.

„Během těchto let studií jsme si všimli, že Amerika není jinou zemí, novým začátkem dějin, ale jen gigantickým divadlem, kde se s větší upřímností než kdekoli jinde vyprávělo drama nás všech.“⁶⁵

V těchto letech se fašistický režim v podstatě pokouší proniknout rovněž do kulturní sféry, a to jakýmkoliv prostředky, včetně výhrůžek a zastrášení, chtěl prosadit italskou produkci, která by byla úzce spjata s klasickou italskou tradicí a odsuzoval jakékoliv otevření se světové kultuře.

4.2. Antologie *Americana*

I pro Vittoriniho představovala Amerika kulturní jistotu, byl to *nový svět pro nového člověka* «*mondo nuovo per l'uomo nuovo*». Když v roce 1936 občanská válka ve Španělsku

tutta fatta di idiotissimi americani, di uno stile che non é piú dialetto, ma linguaggio ripensato, ricercato, poesia.

⁶⁴ Tamtéž: Essa é una letteratura dialettale. É una curiosa letteratura dialettale perché noi immaginiamo i dialetti come locali... Ma in America é la lingua volgare parlata da tutti, in contrasto con l'inglese colto e aulico, insegnato nelle scuole.

⁶⁵ Pavese, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Il Saggiatore, Milano, 1971, str. 189: Ci si accorse durante quegli anni di studio che l'America non era un altro Paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove, con maggior franchezza che altrove, veniva recitato il dramma di tutti.

vzdálila spisovatele od levicového fašismu, a dokonce způsobila i jeho vyloučení z fašistické strany, Amerika se stala mýtem, ve kterém našel životní smysl. Vittorini se začal rovněž věnovat překladům anglické, ale především americké literatury. Mezi Vittoriniho oblíbené autory patřili hlavně: Lawrence, Faulkner, Steinbeck, Saroyan a Caldwell. Současně ho především četba Saroyana velmi ovlivnila při psaní již zmíněného nejslavnějšího románu *Conversazione in Sicilia*.

Předělovým datem pro vývoj italského neorealismu je duben 1941, v tom roce totiž vyšla v nakladatelství Bompiani antologie *Americana*, kterou připravil a poznámkami opatřil Elio Vittorini. Antologie obsahovala ukázky překladů z dílny literátů, jakými byli Ferrata, Linati, Montale, Moravia, Pavese, Piovone. *Ministr lidové kultury (Ministro della Cultura Popolare)* Alessandro Pavolini nejdříve k tisku nedal svolení, s tím, jak napsal ve své odpovědi, že v dnešní době, když jsou Spojené státy potencionálními nepřáteli Itálie a není vhodná doba na to, aby se Itálie snažila zavděčit Americe, a to ani té literární. Na druhé straně, kdyby ovšem v Americe vyšla antologie italské literatury, pak by neviděl problém v publikování americké antologie v Itálii. Naštěstí několik měsíců poté se Pavolini přece jenom nechal obměkčit a schválil vydání antologie, avšak jen pod podmínkou, že celý Vittoriniho poznámkový aparát bude vypuštěn, stejně jako některé černobílé fotografie, a antologie mohla vyjít jen s předmluvou Emilia Cecchiho, který režimu tak nevadil. Nicméně Emilio Cecchi, přestože sám americkou literaturu překládal, v ní necítil tak vulkanické novum, a dokonce ji sám považoval za jakousi odnož anglické literatury. Svým způsobem Cecchiho názory o Americe jsou velmi negativní, podle něj byla Amerika materialistická, bezduchá a zbavena jakýchkoliv ideálů, což stálo v protikladu s Vittoriniho názorem, který ctí Ameriku především pro její spontánnost, otevřenost, živočišnost, které stály v protikladu ke zkostnatělé, akademické tradici, která byla v období fašismu prosazována. Zatímco Vittorini v původní předmluvě podtrhuje důležitost literatury, která ještě není zatížena politikou země, Emilio Cecchi se snažil americký mýtus zredukovat na momentální módu. Úplný výtisk antologie i s Vittoriniho texty byl znovu vydán až v šedesátých letech minulého století⁶⁶.

Samotná antologie byla složena z ukázek třiceti tří amerických autorů, jejichž texty byly rozděleny do devíti částí. Velmi důležitým faktem bylo, že antologii ilustrovalo 144 černobílých

⁶⁶Tellini, Gino: Tellini, Gino: *Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998

fotografií americké krajiny a jejích obyvatel, čímž byla kniha velmi nejen inovativní, (protože tyto autentické dokumentární fotografie americké skutečnosti Edwarda Westona a Walkera Evanse fascinují ještě dnes, a tak vznikla jakási foto-kniha, která se však v dalších vydáních neopakovala), ale, a to především, se stala inspirací celé generace literátů a filmařů, kteří byli v té době vyčerpáni dvacetiletým obdobím nesvobody. Nesmíme zapomínat, že v té době zmizely z kinosálů i americké filmy, protože na začátku čtyřicátých let fašistický režim byl spojencem Hitlerova Německa, čímž Itálie byla přímo ve válce se Spojenými státy.

Veškerý tisk, před tím než byl poslán do tiskárny, musel být nejdříve schválený režimem. A nejvíce sledované byly právě překlady zahraniční literatury a speciálně literatura americká. V zemi, kde bylo vše podle režimu šablonovité, se k americkému mýtu vzhlíželo nejen jako k literárnímu vzoru, který přináší nové jazykové prostředky, ale i jako k zemi, jejíž obyvatelé svou odvahou a houževnatostí dovedli překonávat každodenní překážky.

I v historii americké literatury je první slovo, které nás napadne a které nás zarazí, slovo země. Jako by šlo o jakousi politickou historii. A možná o víc. Protože zatímco politická historie nemá v sobě obvykle historii literatury, historie literatury nese v sobě vždy politickou historii, je to ta či ona, zkrátka všechny historie dohromady, a vlastně, historie par excellence člověka v jednom nebo druhém zvoleném rámci prostoru a času. Takže to, co říkáme, je Amerika.⁶⁷

Nesmíme zapomínat, že antologie vyšla v období, kdy měly v Itálii americké texty ještě malou cirkulaci, a proto je třeba ocenit texty, které byly do antologie vybrány, protože byly plny svobodomyšlného ducha. Na druhé straně jsou zde i texty, které zobrazují krutou skutečnost, ve které dominuje násilí většinou spáchané na slabších⁶⁸.

Překládání americké literatury byl jakýmsi pasivním ideologickým bojem proti fašismu neboli pacifickou revolucí proti fašistickému režimu, který zkoušel všemi prostředky potlačit a učinit italskou kulturu bezduchou a šablonovitou.

Fašistický režim toužil po návratu k římským tradicím, ze kterých se vyvinula italská kultura a odmítal jakoukoliv novotu, která by přišla ze zahraničí, zvláště pak z demokratické země. Všichni ti, kteří se snažili otevřít zahraniční kultuře, byli obviňováni ze zrádovství.

⁶⁷ Vittorini, Elio, *Letteratura, arte, società*, Einaudi, Torino, 2008, str. 129: Anche in una storia della letteratura americana la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella stessa della terra. Come, pressappoco, se si trattasse di storia politica. E di più, forse. Perché mentre una storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre in sé la storia politica, è quella, questa, tutte insieme le storie, e, insomma, la storia per eccellenza dell'uomo nell'una o nell'altra cornice prescelta di spazio e di tempo. Dunque è America che diciamo. Vlastní překlad.

⁶⁸Tamtéž, str. 165. V antologii byli zařazeni např. autoři William Faulkner, Erskine Caldwell, Theodor Dreiser či William Saroyan.

A tak závěrem lze říct, že přes veškerou cenzuru význam antologie *Americana* pro neorealismus je obrovský, protože otevřela neorealistickým autorům dveře ke zjednodušenému a osobitému stylu.

5. DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA: Zrod intelektuála nové doby

5.1. Odboj a pád fašismu⁶⁹

Brzy po svém nástupu Hitler začal hlásat rasovou nenávist k židovské populaci (stejně jako i k jiným menšinovým skupinám, jakými byli Romové či homosexuálové), kterou postupně začal vyčleňovat ze společenského života a nakonec Norimberskými zákony byly z roku 1935 tyto menšiny zbaveny všech politických a občanských svobod. Ve čtyřicátých letech Hitlerova politika antisemitismu, plán úplného vyvraždění Židů v koncentračních táborech, přinesla na konci druhé světové války více než šest milionů obětí. K tomuto tragickému číslu přispěl i Mussoliniho fašistický režim, který v roce 1938 vyhlásil *Zákony na obranu rasy (Le leggi per la difesa della razza)*, kterým byli diskriminováni italská obyvatelé židovského původu, na základě kterých bylo 15 tisíc italských Židů deportováno do koncentračních táborů.

10. června v roce 1940 Itálie vstoupila do války, a to zcela nepřipravena a vyčerpaná už z občanské války ve Španělsku a v Etiopii. Italská armáda, která uspěla v Etiopii ve 30. letech, měla velké problémy čelit britským silám na Africké poušti a Sovětským silám v Rusku. Na takové extrémní podmínky neměli muži vhodnou výzbroj a ani jejich vojenská technika nebyla na úrovni německé armády.

Mussolini těsně před uzavřením příměří s Francií nařídil provést zbytečnou ofenzívu na frontě západních Alp. V roce 1940 byla Italská východní Afrika zcela odříznuta od Itálie: v Suezském průplavu námořní cesty zcela zablokovali Britové a kolonie byla odkázána jen na vzdušný most, kterým však přicházely zásoby jen v žalostném množství. Paralelní válka se brzy přenesla do východní Afriky, kde italská vojska dobyla britské Somálsko, dnešní Libyi. Mussolini se pak rozhodl k útoku na Řecko. V řeckých horách tisíce vojáků, včetně příslušníků alpských pluků, v botách s podrážkami z lepenky a někdy i bez zimní výstroje, umrzlo. Ale i na ostatních místech fronty se situace zhoršovala a ve vnitrozemí nebyla o nic lepší. Příkladový systém na potraviny a základní životní prostředky byl sice přísný, avšak privilegovaní občané, mezi nimi i fašističtí hodnostáři, jej obcházeli a bohatě využívali černý trh. Italské hospodářství bylo závislé na německých průmyslových surovinách a iluze o paralelní válce s vojenskými porážkami se

⁶⁹Čerpáno z Procaci, Giuliano, *Dějiny Itálie*, cit. dílo, str. 319-362.

rychle začaly vytrácet. V prvních měsících války zaujala Itálie postavení politicky i vojensky naprosto podřízené země, aniž by něco získala z německého vítězného vpádu do Řecka a Jugoslávie. Itálii sice byla přidělena Lublaň a hlavou nově vzniklého chorvatského království se stal savojský král, to však byla pouze ubohá záplata na velké plány italského fašismu.

Na podzim 1942 už pocit porážky ovládl celou Itálii. V říjnu Angličané zvítězili v bitvě u El Alameinu, v listopadu se Američané vylodili na pobřeží Libye a Egypta a Italové začali tušit, že se fašismus chýlí ke konci. Tragédii dovršily zprávy z Ruska, kde od prosince 1942 do ledna 1943 byla italská armáda, čítající 110 000 vojáků, poražena na hlavu a více než polovina jejich příslušníků padla nebo umrzla. V zemi narůstala nespokojenost, která se postupně proměňovala v organizovanou opozici. V prosinci 1942 se v Turíně vytvořil *Antifašistický výbor (Comitato antifascista)*, v němž kromě socialistů, liberálů a komunistů byly zastoupeny i dvě nové strany *Partito d'azione (Akční strana)*, ke které se přidala převážná část intelektuálů a čerstvě založená *Křesťanská demokracie (Democrazia cristiana)*, což dosvědčovalo, že i Vatikán se postupně distancoval od režimu.

V březnu 1943 v Turíně vstoupili dělníci z Fiatu do stávků i z dalších závodů. Brzy je následovali i jejich milánští soudruzi. K odvolání duceho a zrušení jeho režimu došlo, když se Mussoliniho protivníci na zasedání *Velké rady (Grande consiglio)* 24. července rozhodli, že král musí převzít moc, velení ozbrojených sil a uplatnit svou ústavní moc. Mussolini byl převezen do Ponzy, když se o těchto událostech dozvěděli Italové z rozhlasu, od pozdní noci do rána zavládlo na všech italských náměstích nepopsatelné nadšení. Bohužel válka ani fašismus ještě zdaleka neskončily.

Příměří trvalo pětáctýřicet dní od 25. července do 8. září. Do čela nové vlády jmenoval král maršála Pietra Badoglia. Ten ale volil cestu váhání a vytáček, poněvadž na jedné straně byl tlačěn konzervativními zásadami krále a některých ministrů a z druhé strany hlasitými požadavky antifašistických stran, které se domáhaly likvidace režimu a uzavření míru. V srpnu 1943, kdy spojenecké bombardéry denně shazovaly tuny pum na italská města, vláda ztrácela drahocenný čas zbytečným a marným hledáním nemožných řešení. Nakonec vládě nezbývalo přistoupit než na bezpodmínečnou kapitulaci. 3. září v zapadlé vesnici Cassibile na Sicílii podepsal generál Castellano dohodu o příměří. Premiér s oddílem generálů a vysokých státních úředníků utekl s králem do Pescary, kde na ně již čekal parník, aby je převezl na území kontrolované spojenci. Itálie se ocitla ze dne na den bez vlády. Na jejím území zůstalo mnoho

cizích vojsk a každý se musel podle svého svědomí rozhodnout⁷⁰.

Tragická realita po 8. září rozpoltila Itálii na dvě části. Na jihu byla Badoglioova vláda a spojenecké jednotky, které 1. října dobyly Neapol a na frontové linii zaujaly postavení od Jaderského moře směrem na Pescaru přes Montecassino. Na severu byli Němci a fašistická vláda Mussoliniho, kterého 12. září osvobodilo nacistické paradesantní komando. Skutečnost v jednotlivostech byla mnohem úzkostlivější. Na Sicílii se dávný odpor proti fašismu a vůči Římu projevil v hnutí za nezávislost, v Neapoli, která povstala proti Němcům před příchodem spojeneckých jednotek, zavládla bída a pokoření. Obyvatelstvo severu se dostalo opět pod fašistický teror jak německých policejních zátahů, tak ze strany pomstychtivého znovu oživlého ducha squadristu z časů fašistických počátků.

V lednu 1944 na sjezdu antifašistických stran v Bari sice *Il Comitato di Liberazione Nazionale (Výbor národní svobody)* jednomyslně požadoval odstoupení krále, ale samotný Palmiro Togliatti soudil, že socialismu lze v Itálii dosáhnout jen „postupnou demokratizací státu“. Když v červnu 1944 pronikly spojenecké jednotky do Říma, Badoglio odevzdal moc nové vládě premiéra Bonomiho, v níž byli zastoupeni vůdci antifašistických stran, a vláda uznala představitele *Il Comitato di liberazione nazionale (Výbor národního osvobození)*. V září 1944 byla spojenecká vojska zastavena na gótské linii a severní Itálie byla osvobozena až v dubnu 1945. V té době prožilo partyzánské hnutí osm velmi krutých měsíců, během nichž došlo k masovým německým raziím a k nejsurovějším represáliím proti civilnímu obyvatelstvu. Nacisté se znovu zmocnili řady osvobozených území a právě v tomto období padla většina z 46 000 obětí války za svobodu. Je třeba ale zdůraznit, že italský lid se právě v neštěstí a v utrpení začal znovu vracet ke svým dávným kulturnímu a civilizačním kořenům, založených na ušlechtilosti a solidaritě k ostatním

V dubnu 1945 boje skončily a *Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia (Výbor národního osvobození horní Itálie)*, který řídil povstání, mohl přistoupit k jednání. Poprava Mussoliniho, kterého zajali partyzáni při pokusu o útěk v německé uniformě, byla vykonána v poledne 28. dubna na Piazzale Loreto v Miláně, kde bylo vystaveno i jeho mrtvé tělo. Tento čin symbolizoval především rozchod s minulostí a měl být i výstrahou všem těm, kteří by chtěli nějak zmařit touhou po obrodě, jejímž ztělesněním bylo hnutí odporu. Italové si uvědomili, že režim zanechal za sebou velkou zkázu a bídu. Veřejnost si kladla otázku,

⁷⁰ Viz Cervi, Mario, *L'Italia del novecento*, Rizzoli, Milano, 1998, str. 122-294.

proč král, který mohl kdykoli odvolat vládu, nechal bez omezení vládnout Mussoliniho až do krajnosti. Můžeme říci, že fašismus nevyhovoval jenom králi, nýbrž i velké části společnosti, každý měl ale po válce strach, že by ho někdo mohl označit za člena fašistické strany, a tak byl král politicky opuštěn.

5.2. Poválečné období

Konec druhé světové války znamenal kromě strádání i radost a euforii. Přesto však po opadnutí její první vlny většina Itálie dala přednost klidnému životu. Křesťanská demokracie (DC) Alcida de Gasperho se jevila jako nejpevnější záštita zavedených pořádků. Na druhé straně strach z komunismu způsobil, že se jí rozhodli dát svůj hlas, i když neradi, i mnozí agnostici a nevěřící.

První posun doprava nastal v prosinci 1945, kdy musela vláda Ferrucia Parriho, člena *partito d'azione* (Akční strany), uvolnit místo kabinetu De Gasperiho. V červnu 1946 se konaly první poválečné volby spojené s referendem o ústavní formě státu. Republika zvítězila poměrem 12 717 923 ku 10 717 284 hlasů. V ústavodárném shromáždění získali křesťanští demokraté 35,2 % hlasů, socialisté 20,7 % hlasů a komunisté 19 % hlasů. Tři hlavní strany tak získaly 75 % hlasů, zbytek hlasů byl rozptýlen mezi různé menší levicové formace. Čím více ovlivňovala světovou politiku studená válka, tím více vzrůstal americký politický nátlak, aby byla přerušena spolupráce s komunisty. Togliatti, předseda komunistické strany, zvolil politiku ústupků a kompromisů, aby zachránil politický záměr, se kterým se v březnu 1944 vrátil z Moskvy do Itálie.

Hospodářská politika, kterou zavedl a přísně dodržoval Luigi Einaudi, směřovala k obraně liry, lira sice byla zachráněna, ale výroba stagnovala a nezaměstnanost stoupla na děsivou výši 2 miliónů.

Lidová fronta komunistů a socialistů se pokoušela využít hospodářských těžkostí a vyzývala masy do boje proti „černé vládě“, proti vládě znovu obnoveného kapitalismu. Křesťanská demokracie naproti tomu pojala předvolební kampaň jako dramatický kontrast mezi svobodou a komunismem, mezi Amerikou a Ruskem. Na jedné straně byla Amerika, která pomáhala prostřednictvím Marshallova plánu, ve které žila velká menšina Italů, na druhé straně bylo Rusko, které nevracelo italské zajatce a do svého područí uchvátilo Československo.

Výsledek předčil očekávání: 48,5 procent získali křesťanští demokraté, lidová fronta získala 35 % voličů a zbytek připadl malým stranám.

Jednotu odporu, která našla svůj výraz v ústavě, smetla studená válka. V roce 1949 se Itálie stala členem NATO a tím byla dána i její definitivní orientace v zahraniční politice. Život v zemi se vrátil k demokracii, volby se konaly pravidelně a hospodářská situace se začínala zlepšovat také díky americké pomoci.

Avšak navzdory zlepšení hospodářské situace se životní podmínky italských dělníků příliš nezlepšily a zůstávaly nejisté a tvrdé. V té době emigrovaly téměř 3 miliony lidí a i nezaměstnanost zůstala nadále vysoká. Veřejné i státní zabezpečení byly v žalostném stavu. Všechny tyto faktory měly vliv na úspěchu komunistické strany, k čemuž se ještě přidaly i Togliattiho výzvy, že povinností strany je reagovat na všechny změny italské společnosti. KSI (PCI) dokázala tyto rady přijmout za své a řídit se jimi ve své práci. Zásadou komunistů bylo např. to, že vláda přistoupila k částečné pozemkové reformě. Komunistům se tehdy podařilo udržet si své pozice i podporu širokých mas a bylo historickou zásluhou KSI, že dokázala probudit politické uvědomění rolníků z jižní Itálie, u nichž se předchozí demokratická a socialistická hnutí neprosadila. Poté, co odvrhla nejodpudivější zásady stalinismu, se jí podařilo získat i jistý vliv mezi intelektuály. Mnozí z těch, kteří řady komunistů opustili po roce 1956, zůstali jejich sympatizanty⁷¹.

5.3. Kulturní klima po druhé světové válce v Itálii

V atmosféře poválečné doby převládala víra a naděje, že by radikální obnova italské společnosti byla možná. Intelektuálové a spisovatelé účast na obnově považovali přímo za závaznou. Intelektuál se měl stát v nové společnosti mluvčím, který přes kulturu bude stát na straně nižších tříd. Rozšířená potřeba konkrétního angažování neovlivnila jen umělecká díla, ale rovněž rozproudila důležité debaty. Diskutovalo se o tom, jakou roli zaujímá intelektuál ve společnosti a jaké má vůči ní povinnosti. Řešil se vztah intelektuálů k fašismu a ten aktuální ke *Komunistické straně Itálie PCI*.

⁷¹Giuliano: *Dějiny Itálie*, Lidové noviny, Paha, 1997, přeložili Janderová, Drahoslava, Klípa, Bohumír, Vinšová, Kateřina

Mezi lety 1947 a 1951 jsou publikovány *Gramsciho Sešity z vězení (Quaderni del carcere)*.

Gramsciho pojetí organického intelektuála silně ovlivnilo poválečnou uměleckou tvorbu, a to jak literární, tak filmovou. Myšlenka levicově smýšlejícího, angažovaného intelektuála se po válce propagovala i ve Francii, nicméně pojetí angažovanosti bylo sice analogické, ne však identické. Je proto záhodno se u těchto dvou přístupů a jejich zakladatelů zastavit. Protože není úplně pravda, že by italští intelektuálové jen následovali Gramsciho pojetí angažovanosti a k tomu francouzskému byli úplně hloušší (viz. např. dílo Beppeho Fenoglia či Cesara Paveseho, jejichž hrdinové trpí úzkostlivými stavy). Nicméně faktem zůstává, že v Itálii Gramsciho dílo ovlivnilo vznik neorealismu a ve Francii vznikl hlavně díky Sartrovi existencialismus.

5.4. Angažovanost podle Antonia Gramsciho a Jeana Paula Sartra

Jak Antonio Gramsci, tak Jean Paul Sartre ve Francii vytvořili ideu angažovaného intelektuála, jehož aktivní účast na společenském dění by umožnila vzniknout nové společnosti. Je sice pravda, že oba dva filozofové a moralisté vycházeli z odlišného jak kulturního, tak i historického prostředí, nicméně se jejich chápání angažovanosti v mnoha bodech shodovala.

Antonio Gramsci (1891-1937)

Antonio Gramsci se narodil v Ales - Cagliari na Sardinii v roce 1891 v chudé měšťánské rodině. Na univerzitě studoval v Turíně a byl jedním ze zakladatelů *Italské komunistické strany (PCI)*. Turín byl v té době nejmodernějším a nejprůmyslovějším městem Itálie, a právě proto se stal i centrem dělnického italského hnutí. V roce 1919 Gramsci založil s Umbertem Terracinim a Palmirem Togliattim týdeník *Nový řád (L'Ordine nuovo)*, který vyšel symbolicky prvního května. Časopis si kladl za cíl získat čtenáře z řad vzdělaných dělníků, studentů a intelektuálů, kterým byly blízké ideály socialismu. Se svými soudruhy se Antonio Gramsci snažil po vzoru Sovětského svazu zakládat v továrnách dělnické rady - sověty, čímž chtěl dosáhnout toho, že se všichni budou podílet na výrobě, stejně jako i na dění v celé společnosti. V roce 1920 publikuje

*Akční program turínské socialistické skupiny*⁷², ve kterém zdůrazňuje potřebu vytvořit tyto dělnické a venkovské rady na celém Apeninském poloostrově, avšak bez jakékoliv spolupráce průmyslníků a státu. Pod heslem *všechna moc sovětům* začalo v říjnu 1920 po celé severní Itálii organizování dělnických stávek, které však byly bez větších výsledků potlačeny.

Ve stejné době se ale paralelně organizuje fašistické hnutí a Gramsci ve svých článcích začíná analyzovat politickou situaci a varovat před jeho nebezpečím. V roce 1924 zakládá deník *L'Unitá*, který se stal hlavním orgánem *Italské komunistické strany*, a zároveň pokračuje i ve vydávání *L'Ordine nuovo*. V obou dvou periodikách neustále otevřeně kritizuje nejen samotný fašistický systém, ale i přímo osobu Benita Mussoliniho. V roce 1926 byl Antonio Gramsci zvolen do italského parlamentu, což se mu ale stalo osudným, protože je už ve stejném roce na Mussoliniho podnět zatčen a odsouzen na dvacet let do vězení. Kvůli zhoršení zdravotního stavu je sice v roce 1934 z vězení podmínečně propuštěn, bohužel je však rovnou odvezen do nemocnice, kde i v roce 1937 umírá.

Právě ve fašistickém vězení prohloubil Antonio Gramsci svá studia a dále rozvedl své myšlenky. Ty byly posléze sebrány a díky iniciativě Palmira Togliattiho vydány pod názvem *Dopisy z vězení (Lettere dal carcere, 1947)*⁷³ a *Sešity z vězení (Quaderni del carcere)*. *Sešity* nejdříve vycházely jednotlivě, a to postupně v letech 1948 - 1950⁷⁴, později byly sebrány do jednoho svazku.

Lze říct, že Gramscioho *pojetí angažovanosti* začalo vznikat už na konci první světové války. Za první Gramscioho manifest angažovaného intelektuála je považován již výše zmíněný článek otištěný v roce 1917 v časopise *Budoucí město (La città futura)*, nazvaný „*Nenávidím lhostejné*“⁷⁵. Gramsci v něm hned v úvodu vyslovuje své pohrdání vůči netečným a lhostejným. Podle něj: „ten, kdo opravdu žije, nemůže nebyť občanem“, protože „lhostejnost je netečnost, parazitismus, zbabělost, to není život“.⁷⁶

Právě v této lhostejnosti spatřuje Gramsci největší nebezpečí pro lidstvo a jeho dějiny, protože události, které se týkají nás všech, se nedějí proto, že si to přeje úzká menšina, ale proto, že velká většina dovolí, aby se tak dělo. „Protože“, jak pokračuje Gramsci ve svém článku „masa

⁷² *Programma d'azione della sezione socialista torinese*.

⁷³ Gramsci, Antonio, *Dopisy z vězení*, přeložila Eliška Hlochová-Ripellino, Praha, 1949.

⁷⁴ Český výbor Gramsci, Antonio, *Sešity z vězení*, přeložil J. Pokorný, ČS, Praha, 1959.

⁷⁵ Gramsci, Antonio, „*Odio gli indifferenti*“ in *Odio gli indifferenti*, Chiarelettere, Milano, 2013.

⁷⁶ Tamtéž, str. 3: Chi vive veramente non può non essere cittadino[...]indifferenza é abulia, é paratissitismo, é vigliaccheria, non é vita. Vlastní překlad.

lidí se zřekne své vlastní vůle, a tím umožní, aby se věci děly, [...] aby se vydávaly zákony, které by pak mohla odstranit jen revolta a umožní, aby se k moci dostali lidé, které pak bude moct svrhnout jen vzpoura“⁷⁷ A v tomto bodě se autor ptá sám sebe:

„kdybych vykonal svou povinnost, kdybych dal větší váhu své vůli, bylo by se stalo to, co se stalo?“⁷⁸

V závěru svého článku nás autor všechny vyzývá, abychom jen nečinně nepřihlíželi, jak se menšina obětuje pro naše blaho, „protože každá věc, která se děje, není jen hrou osudu, ale je inteligentním dílem občanů. V ní není nikdo, kdo by stál u okna a přihlížel, zatímco se menšina obětuje a krvácí.“⁷⁹

Žít znamená bez přestání bojovat a zapojovat se aktivně na chodu společnosti, protože, ten, kdo se tohoto boje neúčastní, ten si zasluhuje od Gramsciho jen nenávisť a pohrdání:

„Žiju, jsem partyzán. A proto nenávidím toho, kdo se neúčastní, nenávidím lhovatele.“⁸⁰

Jak už bylo výše zmíněno, Gramsciho aktivní boj byl ve dvacátých letech nedobrovolně přerušeno. Nicméně ani ve vězení se nevzdává a své myšlenky dále prohlubuje a rozvíjí. Právě ve fašistickém vězení dozrála i jeho představa o roli intelektuála v politice a v umění. Gramsci nového intelektuála označuje za „organického“, a tato figura se pak stane pro levicové intelektuály v Itálii ve čtyřicátých a padesátých letech hlavním vzorem, stejně jako Gramsciho původní myšlenka angažovanosti.

Gramsci nepopírá, že se na dění společnosti mají podílet všichni, nicméně navrhuje, aby společnost byla vedena intelektuály, jež jsou k tomuto úkolu vyvolení, aby byli aktivními mluvčími společnosti a aby tak tlumočili potřeby ostatních. Ne že by filozof upíral ostatním lidem schopnost být intelektuály, ale podle něj si je třeba uvědomit, že ne všichni lidé mají schopnost plnit jejich sociální roli.

„Mohli bychom tedy říci, že všichni lidé jsou intelektuálové, ale ne všichni lidé mají ve společnosti funkci intelektuálů. Zrovna tak si každý příležitostně dovede usmažit dvě vejčička nebo zašít díru na kabátě, ale proto

⁷⁷Tamtéž, str. 4: Perché la massa degli uomini abdica alla sua volontà, lascia fare, lascia promulgare le leggi che poi solo la rivolta farà abrogare, lascia salire al potere gli uomini che poi solo un ammutinamento potrà rovesciare. Vlastní překlad.

⁷⁸ Tamtéž, str. 5: Se avessi anch'io fatto il mio dovere, se avessi cercato di far valere la mia volontà, sarebbe successo ciò che è successo. Vlastní překlad.

⁷⁹ Tamtéž, str. 6: Ogni cosa che succede non è dovuta al caso, alla fatalità, ma è un intelligente opera dei cittadini. Non c'è in essa nessuno che stia alla finestra a guardare mentre i pochi si sacrificano, si svenano nel sacrificio.

⁸⁰ Tamtéž, str. 6: Vivo, sono partigiano. Perciò odio chi non parteggia, odio gli indifferenti.

ještě neříkáme, že všichni jsou kuchaři a krejčí.“⁸¹

Moderní organický angažovaný intelektuál není tedy jen mluvčím společnosti, ale musí, a to především, umět i ideově organizovat a ovlivňovat společnost. Jinak řečeno, „aby byl člověk intelektuálem, k tomu už nestačí výmluvnost, vnější a okamžitá hybatelka lidskými city a vášněmi, je třeba vměšovat se činně do praktického života jako budovatel, organizátor, ustavičný přesvědčovatel, a proto ne jen řečník.“⁸²

Gramsci však zdůrazňuje, že přestože úkolem organických intelektuálů je tlumočit kulturním jazykem pocity a zkušenosti lidové masy, neznamená to, aby nechal tyto masy i za sebe úplně pasivně myslet a rozhodovat. Právě naopak, Gramsci i nadále zastává názor, že se všichni musíme podílet na chodu společnosti, ale aby se i lidové masy mohly zapojit, je třeba je nejdříve vzdělávat. Musí se tedy „vytvořit co nejširší základna pro výběr a přípravu nejvyšších intelektuálních kvalifikací - tj. dát vysoké kultuře a vyšší technice demokratickou strukturu.“⁸³ Na druhé straně je třeba ale rozlišovat mezi angažovaným intelektuálem a intelektuálem poplatným, stejně jako mezi angažovaným uměním a poplatným uměním. Organický intelektuál si totiž musí za všech okolností zachovat svou samostatnost jak v myšlení, tak i ve své umělecké tvorbě. Gramscimu, přestože byl zakládajícím členem *Komunistické strany Itálie*, bylo vždycky jasné, že angažované umění neznamená poplatné a že role umění spočívá právě v zachování si své samostatnosti, protože „dva spisovatelé mohou representovat (vyjadřovat) týž dějinný společenský moment, ale jeden bude umělec a druhý obyčejný kýčař.“⁸⁴

Pro Gramsciho je zcela logické, že bez svobody a zachování si individuality není možné vytvářet nové umění. Ztráta svobody ve vidění světa znamená konec umění, protože politikovi se stejně nikdy nezavděčíš a boj s ním je vždycky předem prohraný,

protože politik si představuje člověka, jaký je, a zároveň, jaký by měl být, má-li být dosaženo určitého cíle, jeho práce spočívá právě v tom, aby lidi rozhýbal, přiměl je vyjít z jejich nynějšího bytí a stát se schopnými k tomu, aby dosáhli daného cíle, tj. konformovali se s cílem. Umělec nutně zpodobuje realisticky to, co jest v určitém okamžiku, osobitě nonkonformní atd. Proto, z politikova hlediska, nebude politik nikdy spokojen s umělcem a také nemůže být, pro něho bude umělec vždycky kulhat s dobou, vždycky bude anachronický, vždycky překonán skutečným hnutím.⁸⁵

⁸¹ Gramsci, Antonio: *Sešity z vězení*, přelož. J. Pokorný, in Světová literatura 1958, č. 1, str. 181-205.

⁸²Tamtéž, str. 184.

⁸³Tamtéž, str. 185.

⁸⁴Tamtéž, str. 185.

⁸⁵Tamtéž, str. 196.

Angažovanost tedy Gramsci chápal jako aktivní svobodné jednání, které je povinností každého občana, aby mohla celá společnost fungovat.

Jean-Paul Sartre (1905 - 1980)

Jean-Paul Sartre napsal v roce 1946 menší filozofickou práci, která vyšla pod názvem *Existencialismus je humanismus*, přestože filozofický směr existencialismus paradoxně více proslavila Sartrova literární díla, jakož i jeho divadelní hry, eseje, úvahy, romány, povídky, ty všechny se výrazně zapsaly do literatury 20. století.

Pro Sartrovo filozofické dílo je charakteristické tvrzení, že existence předchází podstatu, což především znamená to, že musíme vycházet ze subjektivity. Všechno, co nás vymezuje, dokonce i cit, se definuje činem. Sartre hned v úvodu své slavné přednášky *Existencialismus je humanismus*, pronesl:

„Mohu přesně určit hodnotu tohoto citu jen tehdy, jestliže jsem vykonal čin, který ho potvrdí a definuje“⁸⁶

Člověk tedy nejdřív existuje, objevuje sám sebe, nachází se ve světě a teprve pak se může i určovat, to znamená projevovat. Na začátku člověk není nikým, někým se stává teprve po svém činu, protože teprve tento čin jej určuje, z čehož plyne naprostá zodpovědnost člověka za to, čím je. Avšak to, jak bude jednat, je opět jen jeho vlastní volba, protože, i kdyby zvolil nějakého rádce, bude to opět jen jeho vlastní rozhodnutí a jeho vlastní čin, protože „zvolit nějakého rádce znamená opět zavázat se“⁸⁷.

Stejně jako Gramsci i Sartre zdůrazňuje nutnost, aby se angažovanost nezaměňovala za poplatnost, i kdyby se člověk jakkoliv ztotožňoval s přesvědčením vládnoucích autorit, protože být svobodný, znamená být schopný vlastního přemýšlení a za každé situace se řídit vlastním úsudkem.

„Jste svobodný, volte, tedy přemýšlejte, protože (Obecná morálka není) žádná obecná morálka Vám nemůže ukázat, co je třeba udělat, svět nedává znamení.“⁸⁸

Existence člověka je vždy před jeho podstatou, jsem jen tím, čím se chci stát a jsem za to, čím jsem plně zodpovědný. A tato existence nutí člověka, aby převzal za sebe zodpovědnost,

⁸⁶ Sartre, Jean-Paul, *Existencialismus je humanismus*, přeložil P. Horák, Vyšehrad, Praha, 2004, str. 28.

⁸⁷Tamtéž, str. 29.

⁸⁸Tamtéž, str. 30.

přestože jsme sami bez omluvy. Tato osamocenost je pro nás svobodou, jinak řečeno, člověk je svobodný proto, že za všech okolností jedná sám za sebe, ale místo radosti z této nekonečné svobody, přicházejí pocity úzkosti, a to právě ve chvíli, když si člověk začne tuto obrovskou zodpovědnost plně uvědomovat, avšak je třeba si uvědomit, že bez úzkosti není svobody.

Volba činu se nemůže opírat o nic a nelze se už spoléhat na nic abstraktního. Protože svoboda je svoboda vlastního úsudku a dokud se na vlastní oči nepřesvědčím, neuvěřím, a proto se zbytečně nenechám vést vzdálenými ideály. Člověk volí vždy sám, a tak se pak na nic nemůže ani vymlouvat, je úplně svobodný.

Budu se vždy spoléhat na kamarády v boji potud, pokud se tito kamarádi angažují spolu se mnou v nějakém konkrétním a společném boji, v jednotě nějaké strany nebo uskupení, které mohu víceméně kontrolovat, tedy v němž se nacházím jako aktivista a o jehož dění v každém okamžiku vím proti. Spoléhat v takovém okamžiku na jednotu a vůli takové strany se přesně rovná spoléhání na to, že tramvaj přijede včas nebo že vlak nevykolejí. Ale nemohu se spoléhat na lidi, které neznám, jen proto, že se spolehnu na lidskou dobrotu nebo na lidský zájem o dobro společnosti, protože člověk je svobodný a protože neexistuje žádná lidská přirozenost, o kterou bych se mohl opírat. Nevím, jak dopadne ruská revoluce, mohu ji obdivovat a dávat ji za příklad potud, pokud hraje v Rusku takovou roli, jakou nehraje v žádném jiném národě. Nemohu ale tvrdit, že povede nutně k triumfu proletariátu, musím se omezit na to, co vidím.⁸⁹

To, co Gramsci vidí jako občanskou povinnost a svým způsobem i poctu zapojit se svobodně do společnosti, je podle Sartra trestem, protože člověk je odsouzený ke svobodě. Je svobodný, protože je vržen sám do světa, a tak je zodpovědný za všechny své činy, ale zároveň si je vědomý toho, že jen jimi si může být jistý, a proto jen za ně je ochoten převzít i zodpovědnost.

A právě v této svobodě dochází Sartre k podobnému závěru jako Gramsci. Naše absolutní svoboda je svázána svobodou druhých, protože nic nemůže být dobré pro nás, není-li to dobré pro všechny. Pro tuto angažovanost razí Sartre pojem lidská universalita údělu, což znamená:

historické situace jsou proměnlivé: člověk může být otrokem v pohanské společnosti nebo feudálním pánem nebo proletářem. Co se pro něho nemění je nutnost být ve světě, pracovat v něm, nacházet se v něm v prostředí jiných lidí a být v něm smrtelný. Důsledkem je pak skutečnost, že každý projekt, ať jakkoli individuální, má univerzální hodnotu. Každý projekt, i projekt pocházející od Číňana, Inda nebo černochoha může být pochopen Evropanem. Každý projekt je univerzální v tom smyslu, že jej může pochopit každý člověk. Což vůbec neznamená, že by takový projekt navždy definoval člověka, nýbrž jen, že se v něm může nalézt. Vždy existuje nějaký způsob, jak pochopit

⁸⁹Tamtéž, str. 33.

idiota, dítě primitiva nebo cizince, pokud jsme dostatečně poučeni.⁹⁰

Takže stejně jako Gramsci i Sartre si je vědom toho, že i netečnost je vlastně činem a přispívá k chodu dějin. Nezvolit žádný čin znamená být odpovědný za všechny hrůzy, které se lidem dějí. A proto je třeba mít neustále na paměti, že neschopností přijmout odpovědnost, vezmu na sebe paradoxně ještě větší. A tak člověk svobodně a nepřetržitě rozhoduje o smyslu svého vlastního bytí, ale i o smyslu bytí na světě. Může být váhavý a nerozhodný anebo se rozhodovat vůbec nechce a právě tím je odpovědný, protože právě v tom spočívá absurdita lidských dějin i absurdita svobody.

Svět je tvořen lidmi, a proto jsem zodpovědný za svět. Jsem odpovědný za vše, co jsem prožil, co jsem podstoupil, ale i za to, co se děje na druhém konci světa. Pro Gramsciho si neangažovaný člověk zaslouží pohrdání, Sartre chce být člověkem, který se mu „nehnuší“. Člověk je odpovědný za svůj život, protože si už svým narozením zvolil žít, a proto musí bojovat a ne přihlížet.

A tak hodnoty, o které jsme přišli ztrátou Boha, musíme opět znovu vytvořit a vtisknout je našemu životu. Není to lehký úkol a jsme na něj úplně sami, zcela opuštění, avšak máme právo volby s věčnou úzkostí, že svou volbou ovlivňujeme život nejen sobě i ostatním. Bez tohoto vědomí je však zcela nemožné vytvořit lidské univerzum.

Antonio Gramsci vycházel ze situace zaostalé Itálie po první světové válce a byl si vědom toho, že nejdříve je nutné masu vzdělávat a jít jí vzorem a až teprve pak i ony budou schopny zapojit se do chodu společnosti. Antonio Gramsci spatřoval jediný boj proti fašismu v proletářské revoluci pod vedením Sovětského svazu, nicméně neustále hlásal nutnost zachovat si svůj vlastní názor a nebýt poplatným. Pohrdá lhostejnými, protože jen nečinně přihlížejí a neúčastní se na chodu společnosti, ale právě svou neúčastí nesou největší zodpovědnost za dějiny lidstva. Sám však v sobě, na rozdíl od Sartra, vinu nepociťuje, protože právě on, organický intelektuál, se od začátku staví do čela nové společnosti a hlásí: „Jsem partyzán, bojuji, a tedy žiji“, protože jen organičtí intelektuálové, jen ti vyvolení, jsou schopni postavit se do čela nové společnosti a organizovaně ji vést.

Jean-Paul Sartre se ve třicátých letech rovněž ocitl tváří v tvář fašismu, avšak zpočátku svůj nesouhlas vyjadřoval pouze *hnusem a nevolností*, což ale vedlo hrdiny jeho literárních děl k osamění. Po vypuknutí druhé světové války mu však začalo být jasné, že se lidstvo dostalo do

⁹⁰Tamtéž, str. 41-42.

situace, kdy každý musel zaujmout vůči zlu nějaký postoj, protože se už historické události týkaly všech lidí a protože lidské utrpení a ponížení nás všechny obklopovalo a tedy jakýkoliv lidský čin, zbabělý či hrdinný, měl vliv na chod dějin. Sartre začal objevovat nový smysl právě v tom novém angažovaném chování, protože po druhé světové válce už bylo všem jasné, že se člověk musel přestat dívat jen do sebe, a že samotářský individualismus musí ustoupit lidské solidaritě.

Oba filozofové se shodují v tom, že pokud se lidé neangažují, ovlivňují tím nejen svůj vlastní život, ale i život ostatních.

5.5. Vittorini a nová kultura

Válka vložila do lidských srdcí pocit prázdnoty a v letech, kdy se demokratické naděje zdály být nablízku a mohly se uspokojit, byl neorealismus jakousi potřebou vyléčit se na kulturním poli z dlouhé nemoci. Mnoho spisovatelů vidělo možnost vstoupit na politickou a kulturní scénu, aby se vymanilo z dekadentní nudy. Nechtěli, a nechtělo už před světem utíkat, nýbrž jít mu naproti a změnit ho. Slabost jednotlivců mohla být překonána pouze společným řešením a tradiční rozdíl mezi intelektuálem a lidem měl být zmazán. Jít blíže k lidu – *andare verso il popolo*, hlásali intelektuálové, stejně jako to populisticky ve třicátých letech hlásal Mussolini.

V tomto duchu neorealismus oznamuje potřebu nové kultury. *Nová kultura (Nuova cultura)* byl název článku, kterým 29. 9. 1945 Elio Vittorini zakládal svůj časopis *Il Politecnico* (1945-47)⁹¹ a ve kterém spisovatel zastával názor, že nová kultura by měla přestat být jen izolovanou meditací odborníků, která by oslovovala určitou skupinku vyvolených, nýbrž měla být kulturou, která se aktivně zapojuje do společenského dění a která bude otevřena různým literárním, ekonomickým a sociálním problémům, aby se tak zasypala propast mezi humanitní kulturou a technickou vědou. Vittorini apeluje na všechny intelektuály, kteří poznali fašismus, aby vytvořili kulturu „schopnou bojovat proti hladu“.⁹²

⁹¹ Viz Tellini, Gino: *Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento*, cit. dílo, str. 390.

⁹² Vittorini, Eli, „Una nuova cultura“ in Též, *Letteratura arte società (articoli e interventi 1938-1965)*, Einaudi, Torino, 2008, str. 236: „capace di lottare contro fame.“

Nová kultura souvisela s tématy a problémy, které se hned po osvobození nabízely. Řešil se vztah mezi komunismem a svobodou, mezi jednotlivcem a kolektivem, mezi intelektuálem a lidem, mezi kulturou a společností. Je pravdou, že se tato témata soustřeďovala na konkrétní problémy italského života: likvidace monarchie a vypořádání se s fašistickou minulostí (v té době ještě mnoho lidí odmítalo přijmout kolektivní vinu), mluvilo se o obnově jižní Itálie, o problémech školství a o tom, jak se vypořádat s analfabetismem či o konfliktu mezi kapitálem a prací.

Funkce této nové kultury byla revoluční: měla napomáhat všem Italům, aby si uvědomili aktuální situaci a přemýšleli o nedávné historii. Co se však týče politiky, Vittorini zastával stejný názor jako Gramsci, že se kultura nesmí podřizovat politice, ale že naopak musí zůstat nezávislá a svobodná.

Nejdůležitějším centrem výměny názorů byl zmíněný časopis *Il Politecnico*, který byl řízen Eliem Vittorinim. Bohužel myšlenka zapojit do debaty přímo i čtenáře, a ne jenom intelektuály, selhala. Časopis, který původně počítal s tím, že se rozšíří do všech novinových stánků i výborů strany, se už v roce 1946 z týdeníku mění na měsíčník, a to už jen pro předplatitele. Je tedy jasné, že se nepodařilo sjednotit intelektuály a zbavit je elitní neutrality, ve které byli první tři desetiletí dvacátého století.

Časopis *Il Politecnico* se otvíral i jiným kulturním proudům, jakým byl např. Sartrův existencialismus, literární avantgarda (Majakovskij, Pasternak, Brecht) či severoamerická próza, které se neshodovaly s politikou *Italské komunistické strany*, která požadovala vytvoření národní a lidové literatury podle modelu socialistického realismu.

Když Palmiro Togliatti požadoval na politice právo zasahovat do kulturních otázek, opravovat základní ideologické a kulturní omyly (např. kultura literární avantgardy byla chápána jako dědictví dekadence, to jest neangažovanosti), ve skutečnosti požadoval, aby se intelektuálové podřídili straně. Vittorini na jeho požadavky reagoval otevřenými dopisy adresované Togliattimu, ve kterých zdůrazňoval nadřazenost kultury nad politikou, protože jedině tak se mohly učinit kvalitní změny v historických procesech, přičemž se odvolával na Marxe:

Marx obhajuje revoluci, která nemá účel kolektivistický, nýbrž individualistický, a vlastně je prvním, pravým, čistě individualistickým účelem... Společnost, byť bez tříd, ve které by člověk postrádal tohoto ducha (a z problematičnosti, která vyplývá z toho podobného ducha) by byla společnost, ve které by žádný nový Marx a žádný nový filosof, žádný nový básník, žádný nový politik neměl důvod žít. Byla by opakem té společnosti, o které Marx snil, v níž by měl mít konečně jednotlivec kvalitativní důvod žít. Proto je nezbytné, aby kultura měla vždy

otevřenou možností být kulturou, tj. hledat problémy a obnovovat se[...] Konečně je proto nezbytné, aby vztah mezi politikou a kulturou nebyl řízen politikou ani kulturou a aby mu byla ponechána svoboda měnit se (a vyžadovat větší nebo menší vzájemnou závislost, větší nebo menší vzájemnou autonomii) podle měnících se fází, které historie přechází ve svém pochodu k beztrždní společnosti a k jejímu prvnímu stupni, ke svobodě člověka.⁹³

Tato polemika vygradovala až do hořkého Vittoriniho výroku, že po spisovatelích se nesmí chtít, aby pískali na píšťalku revoluce.⁹⁴

Vittorini byl přesvědčen, že: kultura a politika jsou dvě aktivity s různými úkoly (kultura má za úkol hledat, objevovat nové věci, objevovat nové mekky, ze kterých by si politika mohla vzít podněty pro své akce a že i nebezpečí, která hrozí jak kultuře, tak politice, tkví v přeměně uzavřených systémů na otevřená hledání a ve víře, že člověk vlastní jednou a pro vždy pravdu. Nakonec Vittorini žádal po KSI, aby nesměřovala k tomu, že se bude snažit podmanit intelektuály takovým způsobem, že se stanou spojenci politické perspektivy strany, protože podle Vittoriniho “revoluční spisovatel není ten, který hraje na píšťalku revoluce, ale ten, který klade revoluční požadavky, které jsou odlišné od těch, které klade politika, v nichž jsou uvnitř ukryty potřeby člověka, protože jedině, když si spisovatel zachová svobodu, může být prospěšným pro lid.”⁹⁵

⁹³ Tamtéž, str. 408-409: Marx propugna una rivoluzione che non é fine collettivista ma a fine individualista ed anzi la prima, la vera, a fine propriamente individualista... una società, sia pure senza classi, in cui l'uomo mancasse di questo spirito (e della problematicità derivante da un simile spirito), sarebbe una società in cui nessun nuovo Marx, e nessun nuovo filosofo, nessun nuovo poeta, nessun nuovo uomo politico avrebbero motivo di vivere. Sarebbe il contrario di quella società sognata da Marx in cui l'individuo dovrebbe, infine, avere un motivo qualitativo di vivere. Per questo é necessario che la cultura abbia sempre aperta la possibilità di essere la cultura, cioè di cercare porsi problemi e rinnovarsi[...] Per questo é necessario infine che il rapporto tra politica e cultura non sia regalato né dalla politica né dalla cultura e sia lasciato libero di variare (e di implicare un maggiore o minore dipendenza reciproca, una maggiore o minore autonomia reciproca) secondo il variare delle fasi che la storia attraversa nella sua marcia di avvicinamento alla società senza classi e al primo stadio, in essa, della libertà dell'uomo. Vlastní překlad.

⁹⁴ Tamtéž, str. 409: non si poteva pretendere dagli scrittori che essi suonassero il piffero per la rivoluzione. Vlastní parafráze.

⁹⁵ Tamtéž, str. 413. Vlastní parafráze.

6. TÉMA ODBOJE

6.1. 8. září 1943 a osvobozenecký odboj

Rok 1943-45 byl konfliktem mezi dvěma Itáliemi, tou, která si zvolila cestu odboje jako prostředku k odpoutání se od minulosti a cestou k lepší budoucnosti, a tou druhou, která zůstala věrna Mussolinimu a uznala Sociální republiku v Saló. Jenže po roce 1943 existovala i třetí Itálie, ta nejpočetnější, které se říká šedá Itálie (*grigia*) a která se vytratila ze scény a vyčkávala. Mluvit o neorealismu znamená mluvit o odboji. Otázkou je, jak je možné, že sehrál tak významnou roli v italské historii, když většina historiků zastává názor, že:

Odboj, dílo menšiny, byl využit většinou Italů k tomu, aby se zbavila povinnosti zúčtovat se svou vlastní minulostí.⁹⁶

Abychom pochopili literaturu odboje, je záhodno alespoň v hlavních bodech načrtnout neklidnou atmosféru, která nastala v Itálii ode dne, kdy bylo se spojenci podepsáno příměří.

Příměří 8. září 1943 opakovaně oznamoval lidem hlas maršála Badoglio, nahraného na desce.

„Monotónní, chraptivý, neuvěřitelný hlas z rádia opakoval zprávy každou minutu. Přestal a pokračoval, pokaždé s hrozbou pádu. Nezměnil se, nespádl, nikdy nic nepřidal. Byla v tom tvrdohlavost starého muže, dítěte, které zná lekci.“⁹⁷

Cesare Pavese ve své delší povídce *Dřív než kohout zakokrhá* (*Prima che il gallo canti*, 1948) dvěma větami přesně vykreslil úplnou zmatenost, úzkost a neklid obyčejných lidí, kteří se ocitli bez autority a bez státu a kteří se najednou museli rozhodnout, na kterou stranu se postavit.

Zprávy byly daleko a volba musela být učiněna o samotě, uprostřed lichotek nacisticko - fašistické normalizace, strachu z neposlušnosti.⁹⁸

⁹⁶Rosario Romeo, „Trofarello (Torino), září 2005“ in Oliva, Gianni, *Le tre Italie del 1943-L'Alibi della resistenza*, Mondadori, Milano, 2005.

⁹⁷Pavese, Cesare, *Prima che il gallo canti*, 1948, in *Opere di Cesare Pavese*, Einaudi, Torino, 1968, str. 63: Alla radio la voce monotona, rauca, incredibile, ripeteva macchinalmente ogni cinque minuti la notizia. Cessava e riprendere, ogni volta con uno schianto di minaccia. Non mutava, non cadeva, non aggiungeva mai nulla. C'era dentro l'ostinazione di un vecchio, di un bambino che sa la lezione.

⁹⁸ Oliva, Gianni, *Le tre Italie del 1943*, cit. dílo, str. 63: i messaggi erano lontani e la scelta andava operata in solitudine, tra le lusinghe della normalizzazione nazifascista, la paura della disobbedienza. Vlastní překlad

Vlastenecký odboj spojoval dvě generace antifašistů: první, která se zrodila v zahraniční ilegalitě a během války ve Španělsku, druhá, která byla složena z mladých lidí, kteří vyrůstali v tísnivé atmosféře fašismu.

Gianni Oliva ve své knize *Tři Itálie roku 1943 (Tre Italie del 1943)* mluví o různých impulzech, kvůli kterým vstupovali Italové do odboje.

1) Touha po svobodě a neposlušnost, jakýsi „smysl potřeby“, jak to nazval Franco Venturi:

„životní nutnost, která byla podstatou tohoto vytváření svobody, jasný pocit přijmout skutečnost být konečně banditou nemožného světa.“⁹⁹

2) Stav, který byl později popisován, jako „nové, svobodné dětství“.¹⁰⁰ Beppe Fenoglio tyto pocity popsal v epizodě svého románu *Partyzán Johnny (Il partigiano Johnny, 1978)*, ve které opouští rodný dům, aby odešel do hor:

Ve chvíli, kdy odcházel, pocítil, jak ho prostoupilo rozhodnutí - a ani vědomí nevyhnutelné smrti už je nemohlo změnit- postavit se ve jménu skutečného italského národa jakýmkoli způsobem proti fašismu, soudit a konat, vojensky i civilně rozhodovat. Taková suma moci byla omamná, ale nekonečně omamnější bylo vědomí, že ji právem použije. A ani fyzicky se nikdy necítil tolik mužem, protože jako Herkules pokořoval vítr a zemi.¹⁰¹

3) Touha po činu, která byla zvláště silná u těch, u kterých se antifašismus probudil už před válkou a po 8. září konečně mohli přejít od teorie k přímému boji. Partyzánský list *Svobodná Itálie (L'Italia libera)*, který byl periodikem *Akční strany (Il Partito d'azione)*, napsal:

„Už nemusíme po nocích po zdech tajně psát.“¹⁰²

Někteří komunisté si zas chtěli zopakovat v Itálii to, co zažili ve španělské občanské válce. Lze tedy říct, že důvody k odchodu k partyzánům byly různé a že se člověk od člověka lišily.

Impulsem mohlo být cokoliv:

Nesnesitelnost světa, který se stal zuřivým divadlem, vzpoura proti minulému a blízkému násilí, někdy právě proti „malému“, instinkty sebeobrany, touha pomstít padlého příbuzného, duch dobrodružství,

⁹⁹Tamtéž, in Venturi, Franco, předmluva k Bianco, Livio Dante: *Venti mesi di guerra partigiana nel Cuneese*, Felici, Cuneo 1946, str. str. XVI: il senso di necessità che stava in fondo a questa creazione di libertà, un sereno senso di accettazione del fatto di essere finalmente dei fuorilegge di un mondo impossibile.Vlastní překlad

¹⁰⁰Tamtéž, str. 35: Ada Gobetti ve svém *Diario partigiano* mluví o „infanzia nuova, libera a avventurosa“. Vlastní překlad

¹⁰¹ Fenoglio, Beppe, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino, 1994, str. 52: si sentí investito in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente piú inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto. Ed anche fisicamente non era mai stato cosí uomo, piegava erculeo il vento e la terra. Citováno v českém překladu Josefa a Ilji Hajných, *Válka na pahorcích*, NV, Praha 2007, str. 51.

¹⁰² Oliva, Gianni: *Le tre Italie del 1943*, Oscar Mondatori, Milano, 2005, str.36

vášeň pro risk a zároveň ne jeho úplné seznání, rodinné tradice, antifašismus starého a nového data, láska k vlasti, třídní nenávisť.¹⁰³

Z toho plyne, že mezi partyzány bylo široké spektrum lidí - od intelektuálů, přes různé profese a řemeslníky až po militantní dělníky, kteří se často formovali v ilegalitě. Stejně, jak se lišily jejich počáteční důvody, pro které vstupovali do odboje, tak se lišilo i jejich chápání boje za svobodu. Partyzáni svou účast vnímali jako: i. vlastenecký boj proti německému okupantovi; ii. třídní boj, ve kterém hrál roli mýtus Sovětského svazu a Stalina jako osvoboditele utiskovaných a ve kterém byla zakořeněna tradice celosvětového komunismu, např. Giancarlo Pajetta se ústy mladého aktivisty ptá: „jak by bylo možné střílet na německého vojáka, který je možná komunistou?“¹⁰⁴ (tento koncept se často prolínal s tím vlasteneckým); iii. jednu z největších občanských válek v Evropě, která byla vyzbrojena a organizována silami jedné země.

Mario Saccenti učinil zajímavý pokus definovat literaturu odboje jako literaturu, do které spadá: nejen literatura protestu a odporu k nacismu, která se vyvinula v plné síle během druhé světové války a německé okupace na poloostrově, od 8. září 1943 do 25. dubna 1945, neboli, která byla inspirována situacemi a událostmi té doby, ale také veškerá literatura s různou protifašistickou tematikou předchozího období, počínaje samotným vzestupem a ukotvením fašismu v Itálii.¹⁰⁵

6.2. Vzestup a ukotvení fašismu v kronice Vasca Pratoliniho

Jedním z prvních autorů popisující podvedenou mladou generaci ve třicátých letech minulého století v Itálii byl vedle Elia Vittoriniho, viz jeho román *Červený garafiát (Il Garofano*

¹⁰³ Tamtéž, str. 36: Insoportabilità di un mondo divenuto teatro di ferocia, ribellione contro i soprusi remoti e vicini, talvolta proprio contro quelli piccoli, istinto di autodifesa, desiderio di vendicare un congiunto caduto spirito di avventura, amore del rischio e insieme non piena cognizione di esso, tradizioni famigliari, antifascismo di vecchia e di nuova data: amor di patria, odio di classe.

¹⁰⁴ Giancarlo Pajetta, *Il ragazzo rosso va alla guerra*, Mondadori, Milano, 1986, in Oliva, Gianni: *Le tre Italie del 1943-L'Alibi della resistenza*, Mondadori, Milano, 2005 : *come fosse possibile sparare contro un soldato tedesco, che magari era comunista*, Vlastní překlad.

¹⁰⁵ Saccenti, Mario, „Letteratura della Resistenza, in Branca, Vittore, (ed.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. III, Torino: Utet III., 1986 str. 598-99: Non solo la letteratura di protesta e di opposizione al nazifascismo sviluppatasi nel pieno della seconda guerra mondiale e durante l'occupazione tedesca della penisola, dall'8 settembre 1943 al 25 aprile del 1945, ovvero ispirata a situazioni ed eventi di quel periodo, ma anche tutta la letteratura variamente antifascista del periodo anteriore, a partire dallo stesso sorgere ed affermarsi del fascismo in Italia. Vlastní překlad.

rosso, 1933-38) spisovatel a scénárista Vasco Pratolini, který patřil mezi největší představitele neorealismu. Ve svém díle se snažil popisovat atmosféru chudinských čtvrtí své rodné Florencie. Jeho dílo bylo ovlivněno jednak filmem, jednak i velkou tradicí florentských kronikářů¹⁰⁶.

Chceme - li sledovat, v čem byl Pratolini neorealistickým autorem a v čem vycházel z kronikářské tradice, musíme si nejdříve definovat kroniku. Podle slovníkového hesla¹⁰⁷ slovo kronika pochází od slova chronos a znamená řecky čas a slovem chronika se chápe doslova dějepisná kniha. Kronikami většinou nazýváme díla, v nichž autor v chronologickém tedy časově posloupném sledu zachycuje dějinné události tak, jak se o nich doslechl nebo jak je prožil, nehledá v jejich průběhu žádné hlubší souvislosti, ba ani si příliš neověřuje hodnověrnost toho, co zapisuje, někdy nezapisuje události každého jednotlivého roku, ale spíše delších časových úseků. Úlohou kroniky je chronologicky, tedy podle pořadí, popsat jednotlivé historické události. Nejedná se však o systematickou historiografickou vědeckou práci. Popis těchto událostí je sice méně stručný, než u letopisů, přesto bývá obvykle více strohý, především v porovnání s prameny hagiografickými. Široce se popisují příčiny a souvislosti, hodnotí se události a jejich aktéři. Jako historiografický pramen zprostředkovává poučení o historické paměti.

Pratoliniho nejvíce ovlivnili florentští kronikáři Dino Compagni a Giovanni Villani:

Dino Compagni (1255 Florencie – tamtéž 1324), byt' povoláním kupec, byl velkým přítelem Danteho Alighieriho. Sám pocházel z bohaté kupecké rodiny, v té době se bohatým Florentčanům, třídy říkalo tlustí lidé (*popolo grasso*) a Pratolini sám tento název ve svých románech používá pro vyšší třídu. V době, kdy vznikla kronika, o moc ve Florencii bojovaly dvě frakce: tzv. bílí guelfové a černí ghibellini. Dino Compagni byl stejně jako Dante Alighieri bílým guelfem a v politickém životě Florencie byl velmi agilní. V roce 1289 a v roce 1302 byl dvakrát zvolen Priorem a jednou v roce 1293 Gonfalonierem spravedlnosti. Když se dostali k moci černí - *neri* (je historickým paradoxem, že symbolem fašistů byly právě košile černé barvy), v roce 1310 opouští politický život a začíná psát svou *Cronica delle cose occorrenti ne'tempi suoi* (česky in *Florentské kroniky doby Dantovy*, přelož. Z. Kalista 1970). Kronika se týkala historických událostí i běžného života, které se přihodily v letech (1280-1312), popisuje boje mezi těmito frakcemi ve Florencii na konci XIII. století. Samotná kronika vznikla mezi lety 1310

¹⁰⁷Karpatský, Dušan, *Labyrint literatury*, Praha, 2008.

a 1312, původně byla považována za pouhou kroniku, avšak později byl její význam přehodnocen z literárního na dílo historické, protože je pro historiky opravdovou studnicí důležitých historických faktů.

Giovanni Villani (1280 Florencie – 1348 tamtéž) popsal v šesti knihách historii tehdy známého světa, a to od jeho vzniku až do roku 1346. Kronika má jakousi pevnou historickou perspektivu, do které autor vkládá astrologii a biblickou historii. Podnětem k sepsání této kroniky byla Villaniho návštěva Říma v roce 1300, jež ho inspirovala natolik, že označil Florencii za dědičku římské civilizace. V kronice je asi nejcennější částí líčení politických bojů ve Florencii, které se odehrály v období mezi druhou polovinou 13. stol. a první polovinou 14. stol., tedy stoletími bojů mezi bohatou vrstvou patricijsko-aristokratickou tzv. (*popolo grasso*) a vrstvou plebejskou (*popolo minuto*). Villani vycházel přímo ze skutečných dokumentů a jeho *Nuova cronica* (*Nová kronika*, č. výbor in *Florenské kroniky doby Dantovy*, Z. Kalista, 1970) nám tedy podává překvapující informace o florenské civilizaci XIII. století: např. se zde dovídáme o analfabetismu dětí či je zde vyzdvihována důležitost výuky matematiky pro formování obchodníků.

Pratoliniho román *Čtvrť* (*Il quartiere*, 1944) byl napsán během krátkého období v roce 1943, avšak popisuje události odehrávající se kolem roku 1935, tedy v době sílící fašistické diktatury a války v Habeši.

Prostředí románu je zasazeno do lidové čtvrti Santa Croce, která leží na hranicích florenského předměstí a ve které Pratolini prožil mládí. Čtvrť si žije svým životem, je to svět sám pro sebe. Obyvatelé bídu přijímají s pokorou a na svou čtvrť jsou patřičně hrdí.

„Byli jsme s naší Čtvrťí spokojeni. Sousedila s centrem města a táhla se až k prvním domům na periferii.“¹⁰⁸

Hlavní hrdinkou je v románu samotná čtvrť, složená z různých postav, živočišná, měnící se podle ročních období a historických událostí.

V prvních dvou kapitolách Valerio, vypravěč a alter ego spisovatele, popisuje detailně svou čtvrť a život jejích obyvatel a umožňuje tak čtenáři, aby se sžil s téměř bezstarostným životem skupiny mladých lidí mezi šestnácti a dvaceti lety, kteří si fašistického režimu v podstatě nevšímají. Všichni jsou dětmi proletářů, jsou chudí, a tak si nemohou dovolit

¹⁰⁸Vasco Pratolini, *Il Quartiere*, Milano, 2009, str. 3: Noi eravamo contenti del nostro Quartiere. Posto al limite del centro della città, il Quartiere se estendeva fino alle prime case della periferia. Vlastní překlad.

studovat. Jejich jediným životním snem je moci si co nejdříve prodloužit kalhoty a zakrýt si kolena, aby tak mohli vstoupit do světa dospělých:

„Byli jsme obyčejná stvoření. Stačilo nám gesto, abychom zahořeli hněvem či láskou. Náš život protékal po ulicích a náměstích jako korytem řeky.“¹⁰⁹

A aby tato poklidná a ospalá atmosféra expozice románu byla ještě podtržena, Pratolini na začátku čtenáře záměrně neinformuje o historických událostech či přesném datu, kdy se tyto události odehrávají. To, že se nacházíme v roce 1935, čtenář zjistí teprve ve dvacáté druhé kapitole suchou informací o začátku války.

„Září 1935. Giorgio a Carlo, dvacetiletí, měli být odvedeni, ale Carlo mohl být coby válečný sirotek zproštěn povinné vojenské služby.“¹¹⁰

Text působí jako obyčejný kronikářský zápis běžného života obyvatel lidové městské čtvrti, ve které byly domy malé a tmavé a v zimě studené a vlhké, byly však vždy čisté a uklizené. Život obyvatel se odehrává večer na ulicích po práci:

„Z práce se vycházelo po šesté odpoledne a skutečný život, skutečná společnost a teplo existovaly, jenom když jsme byli v našich ulicích a náměstích.“¹¹¹

Skupinu mladých lidí tvoří vypravěč Valerio, Gino, Berto, Arrigo, Carlo, Giorgio, Luciana, Marissa, Maria a Olga. Mezi mladými hrdiny je už od dětství pevné pouto. Mladí muži i dívky ve skupině zaujímají stejné postavení, a pokud mezi nimi přece jen dojde k nějaké té hádce či rozchodu, není to žádná tragédie, protože šarvátky slouží pouze k tomu, aby si hrdinové mezi sebou vytvořili páry a aby tak zachovali život ve čtvrti.

Nic jsme nevěděli, možná jsme ani nechtěli vědět. Slibovali jsme si čestné radosti: že si zasloužíme víc v práci, že budeme něčeho schopni a že budeme mít holku a pak možná jinou, a nakonec si jednu z nich opravdu vezmeme, lehne se s ní do větší postele, a že ji budeme milovat tak moc, kolik jí budeme schopni dát polibků.¹¹²

Atmosféra na náměstí připomíná dobovou fotografii.

¹⁰⁹Tamtéž, str. 4: Eravamo creature comuni, ci bastava un gesto per sollevarci collera o amore. Vlastní překlad.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 95: Settembre 1935. Giorgio e Carlo, ventenni, erano di leva, ma Carlo, come orfano di guerra, si trovava nella condizione di essere esonerato dal servizio militare. Vlastní překlad.

¹¹¹ Tamtéž, str. 4: Si usciva dal lavoro dopo le sei del pomeriggio, e non esisteva vera vita, società vera, calore, se non quando eravamo nelle nostre strade e piazze. Vlastní překlad.

¹¹² Tamtéž, str. 5: Nulla sapevamo, non volevamo sapere forse. Ci promettevamo oneste gioie: meritare di piú nel lavoro, farci capaci, e avere una ragazza, e poi un'altra magari, e infine sposarne una davvero, coricarsi con lei in un letto piú grande, amarla per quanti baci sentivamo di poterle dare. Vlastní překlad.

O fasádu kostela se v jednu hodinu opírá slunce. Z ticha kláštera se vynořují cypřiše, tvořící čtvercový plot. Pod sochou Básníka sedí staří z chudobince, aby si užili slunce: povídají si se zralými prostitutkami, ty si upravují vlasy a z klína vyklepávají chlebové drobký, na které se slétají holubi. Tiskaři a mozaikáři, ve žlutočerných pláštích až ke kolenům, zahálají na lavičkách a čekají na sirénu. Na rohu ulice de Benci, stojí ve stínu vozy s koňmi, kteří noří pysky do pytle s pící, vozkové je sledují, zatímco jedí u posledních stolů hostince, který je otočen směrem k náměstí.¹¹³

Ve stejné době, kdy Pratolini psal *Il Quartiere*, začal se i aktivně věnovat kinematografii, což je patrné i na této krátké ukázce. Pratoliniho talent pro psaní scénářů spočíval jak v jeho citu pro detail a v pozorovací schopnosti, tak i ve smyslu pro kontrast, jak můžeme vidět hned v expozici příběhu, kdy bezstarostná a klidná atmosféra čtvrtě je podtržena silným sluncem, čímž se zdůrazní efekt klidu před bouří, zatímco odchod mladých mužů do války se děje v zimní atmosféře náměstí.

Ve Čtvrti byla zima. Na rozích ulic postávali prodejci kaštanů. Za zamračenými okny hospod seděli u stolu muži s kartami v rukou a s litrem vína před sebou. Ženy, shrbené od zimy, zachumlané v kratičkých šálech, ruce pod zástěrami, přecházely ulice. Nějací kluci s červenými nosy plnými hlenu, kladli petardy na koleje tramvají. V kašně na náměstí Santa Croce voda, která tekla do velké mramorové mušle, byla zmrzlá. Vozkové, aby se zahřáli, dávali si ruce v kříž do podpaží. Na ulici Pietrapiana to ožilo světly z obchodů, večerní shon, před prodejcem kaštanů byla jako vždy tlačence zákazníků. A prodejce držek naléval ještě vařící vnitřnosti, do větru se vypařoval acetylen.¹¹⁴

Prvním dějovým zvratem je hádka mezi Arrigem a Carlem, která v podstatě odstartuje spárování mladých milenců, které je nezbytné k založení rodin a pokračování života ve Čtvrti. První, kdo začíná milostný boj, je právě Valerio. Ten spatří Lucianu, dívku, do které je tajně zamilovaný, jak ji doprovází mnohem starší kluci, což ho vyburcuje, aby se jí začal otevřeně dvořit. Valerio se však chová nemotorně a setkání dopadne nezdarem. Luciana Valeria odmítá a dává přednost Arrigovi. Postupně se v příběhu dovídáme, že Valerio začal chodit s Marissou, avšak ani tento vztah nevydrží, ale zůstanou dobrými přáteli. Jeho opravdovou láskou se pak

¹¹³ Tamtéž str. 59: Il sole dell'una é tutto sulla facciata della Chiesa. Dal silenzio del chiostro emergono i cipressi recinti in quadrato. Sotto la statua del Poeta sono seduti i vecchi dell'Ospizio a godersi il sole: conversano con le mature prostitute che si riordinano i capelli e si scuotono dal grembo le briciole di pane, sulle quali piombano i piccioni. I tipografi e i mosaicisti, in camiciotti gialli e neri lunghi fino al ginocchio, oziano sulle panchine in attesa della sirena. All'angolo di via de' Benci, in ombra, stanno le carrozze, coi cavalli che affondano il muso nel sacco della biada: li controllano i fiaccherai mangiando agli ultimi tavoli dell'osteria che dá sulla piazza. Vlastní překlad.

¹¹⁴ Tamtéž, str. 120: Era inverno nel Quartiere. I venditori di caldarroste stavano agli angoli delle strade. Dietro i vetri appannati delle osterie, v'erano uomini seduti ai tavoli, con le carte in mano e il litro davanti. Le donne curve dal freddo, negli scialli striminziti, le mani sotto i grembiuli, traversavano le strade. Dei ragazzi, naso rosso e muco rappreso, posavano petardi sulle verghe del tram. Alla fontanella di piazza santa Croce l'acqua era gelata nella grande conchiglia di marmo che riceveva. I vetturini si riscaldavano incrociando le mani sotto le ascelle. Sulla via Pietrapiana si animava con le luci dei negozi, il traffico della sera, davanti al venditore di castagnaccio v'era sempre ressa di avventori. E il trippaio scodellava il lampredotto appena bollito, sfriggeva al vento l'acetilene. Vlastní překlad.

stane, Carlova sestra Olga. I ta mu však zmizí ve chvíli, protože odjede se svou matkou do Milána, aby tam začala chodit do prestižní školy a vedla jiný život než je ten v chudinské čtvrti. Dívky Marisa a Olga jsou asi nejčitelnějším symbolem ztracené a zmatené generace. Zatímco Marisa je předčasně vyspělá, zraněná a nedůvěřivá, Olga představuje naivní mladí, které se sice dovede rozbřechet při sledování válečného filmu, ale následky opravdové války si vůbec nepřipouští a ani o nich nedovede přemýšlet.

Olga pláče, schoulená v křesle. Já hledám její ruku, ze které si stáhla rukavici, vezmu ji jemně do své, a Olga mi ji svěřuje, jako by hledala útěchu. V sále rozsvítí světlo. Arrigo a Luciana na nás volají, abychom šli ven. Olga je stále pohlcena příběhem, mluví o tom s citem, který prozrazuje její citlivost a její nevinnost, na tváři se jí objeví takové utrpení a odvaha, že účast, kterou projevila, mě až překvapila. Ale stačí maličkost, aby rozptýlila její intenzitu. Stačí jí ukázat cukrárnu, kde jsou vystaveny čokoládové a nugátové dorty, aby začala nadšeně tleskat, nebo když k nám dveřmi obchodu dorazí hlas rozhlasu, který vysílá válečné písně, aby si ji skutečnost znovu přivlastnila. Vykřikne: „Víte, že maminka psala Carlovi, že mu schvaluje jeho přihlášení se za dobrovolníka? Říkala taky, že dala snubní prstýnek a zlatý náramek jako příspěvek. Je statečná, nezdá se vám?“¹¹⁵

Další dvojici tvoří Giorgio a Maria, která je Arrigovou sestrou. Giorgio Marii tak miluje, že si ji vzal i navzdory tomu, že čeká dítě s jiným mužem, protože ji chce očistit od pomluv, které její nemanželský vztah ve čtvrti vyvolal. Maria, která svým způsobem evokuje Máří Magdalénu, je nositelkou ženy, která pochází z chudého prostředí a snaží se přežít. Její přítel Giorgio ji proto nesoudí, je přesvědčen, že se sice ráda hezky oblékala a líčila, ale do náruče cizího muže ji dostala bída a ne slabost pro hezké věci.

Jestliže vám povídám o zločinu, o brutálních a strašlivých věcech v naší Čtvrti, co mi na to řeknete? Byli jsme chudí lidé, otcové trávili dost času v hospodě: někdo je unavený dělnickým ponkem a jeho poslední námahou je zhotovit si paklič. Je logické, že se i Marie prodávala za prachové podušky a že tam usnula. Je také pravda, že její otec zemřel při rvačce po ráno z nože, když se přel o to, kdo vyhrál v kartách. Naše ulice páchnou, když jimi projíždíte, je cítit smrad moči a stáje.¹¹⁶

¹¹⁵Tamtéž, str. 123: Olga piange, raccolta nella sedia. Io le cerco la mano libera dal guanto, la prendo nella mia delicatamente, ed Olga me l'affida come per consolazione. Si accende la luce nella sala. Arrigo e Luciana ci chiamano per uscire. Olga é tuttora immedesimata nella favola, ne parla con un trasporto che denuncia la sua sensibilità e la sua innocenza, le passano sul volto sofferenza e sconforto tali da sorprendermi per la partecipazione che ne traspare. Ma basta un nulla per distrarla dalla sua intensità, basta la mostra di una pasticceria ove sono esposti pani di cioccolata e di torrone, perché essa batta le mani desiderosa, o che da una porta di negozio, aperta e chiusa un istante, ci raggiunga la voce della radio che trasmette canzoni di guerra, perché la realtà la possegga di nuovo. Esclama: „Sapete che la mamma ha scritto che a Carlo approvando la sua domanda di volontario? Dice anche di aver dato la „fede“ e un braccialetto d'oro per la sottoscrizione. Brava, non vi pare? Vlastní překlad.

¹¹⁶Tamtéž, str. 29: Se io vi parlo di vizio, di cose brutali e immonde nel nostro Quartiere, voi che dite? Eravamo povera gente, I padri spesso indugiavano all'osteria: qualcuno é stanco del banco d'operaio e come ultima fatica si costruisce un grimaldello. É logico che anche Maria si prostituisca per un letto di piume e vi resti addormentata: é pure vero che suo padre morí di coltello per una rissa a proposito di „settebello“. Le nostre strade puzzano se

Giorgio je jako novodobý Ježíš, v románě představuje nejmorálnějšího kluka a nositele pokrokových myšlenek. Ve skupině se chová jako ochránce s přirozenou autoritou, což je ještě podtrženo i jeho fyzickým vzhledem. Je skutečným uvědomělým mladým komunistou a odpůrcem režimu i války. Už jeho otec, zedník, byl za své názory proti režimu zatčen, a když vypukla válka, byl jedním z mála, kdo pro ni neprojevovali žádné nadšení a byli schopni ji vidět jako nespravedlivou a dobovačnou, zatímco v ní ostatní viděli naději na lepší zítřky:

„Když se vezme trochu všem těm, kteří něco mají, nepostavily by se i tady u nás továrny a neotevřela by se nová staveniště, místo abychom chodili do cizích domů a tam se arogantně roztahovali a nasazovali tolik životů našich bratrů?“¹¹⁷

V příběhu je smutným paradoxem, že Giorgio je do války odveden mezi prvními. Z války se sice vrací, ale vzápětí je za své politické názory zatčen a jakožto odpůrce režimu je spolu s manželkou a dvěma dětmi poslán na dlouhých 5 let do exilu. Giorgio je toho názoru, že všechny životy jsou spojeny a že to, co se přihodí jednomu, nevyhnutelně vyvolá reakci u ostatních. Do protikladu k Giorgiovovi klade autor dva nešťastníky: živočišného Carla a samotáře Gina.

Carlo má neustále návaly vzteku a schizofrenické nálady, jejichž hlavní obětí je smutná Marisa, jež sama trpí existenciální samotou a strachem, jež maskuje vyzývavostí vůči mužům a sebejistým chováním. Carlo kdysi Marisu téměř znásilnil, následně ji pronásledoval a vyhrožoval, že to nesmí nikomu říct. Že tyto agrese byly projevem Carlovy lásky, pochopila Marisa až ve chvíli, kdy sám projevil lítost a chtěl své činy odčinit. Nechal se naverbovat do války jako dobrovnik. Ve válce je ale zraněn a na smrtelné posteli ještě požádá Marisu o ruku. Příběh jejich zoufalé lásky je určitě jedním z nejsilnějších momentů románu. Pratolini nechává na čtenáři, aby on sám posoudil, jestli na Carlově chování nemělo náhodou vliv i prostředí, ze kterého pocházel. Lze říct, že se zde Pratolini vrací k pozitivistické tezi, ze které vycházeli i veristé, a sice že povaha hrdiny je tvořena prostředím a dějinnými událostmi.

Carlův otec padl v první válce a tak Carlo musel se svou sestrou Olgou žít v bídě a vyžít z matčiny penze. Svou matku však nenávidí, protože po otcově smrti začala provozovat prostituci. Carla tak vychovávala spíše ulice. Nešťatil se krádeže ani jiné lotroviny, na druhou

ci passate: puzza di concia e di stallaggio. Vlastní překlad.

¹¹⁷Tamtéž, str. 98: Togliendo un poco a tutti quelli che hanno non si costruivano anche qui fabbriche e cantieri? Non c'è forse spazio per le fabbriche e cantieri qui da noi, invece di andare in casa d'altri a fare le prepotenze e rimetterci tante vite di fratelli? Vlastní překlad.

stranu, přestože se choval k Marise násilně, ve své podstatě to nebyl zlý chlapec, a když bylo potřeba, byl vždycky připraven svým kamarádům pomoci. K Giorgiovi se Carlo nestaví jen do protikladu svým charakterem, ale i svými politickými názory. Carlo byl totiž typickým naivním mladým fašistou, jenž ve válce v Habeši spatřoval naději na lepší život a možná právě proto jej autor nechává umřít.

Dalším klukem, který stojí v protikladu k Giorgiovi, je Gino. Gino je do sebe uzavřený a s komunitou si už od dětství nerozumí. Jakmile je to možné, pokusí se narušit pradávňý řád Čtvrti a svým odchodem překračuje hranice. Pratolini zde nepřímou odkazuje na veristický román Giovanniho Vergy *I Malavoglia*. I v něm hlavní hrdina mladý Ntoni opouští svou rodinu, čímž zrazuje komunitu a narušuje starý archetypální řád. Stejně tak i ve *Čtvrti* Ginovi druzi nechápou, proč opouští bezpečí jejich „kruhu“.

Překročil naši dimenzi vytvořenou z citu a lásky, pro kterou stačí třesoucí se kontakt rukou, rozčepýření vlasů, jedno slovo, abychom se otevřeli štěstí. Oddělil se od našeho kruhu, ve kterém si tiskneme ruce, abychom se cítili sjednoceni: osaměle a marně se točí mimo kruh.¹¹⁸

Jak Vergova Ntoniho z románu *I Malavoglia*, tak Pratoliniho Gina za opuštění komunity čeká stejný trest. Oba končí ve vězení. Celý Ginův příběh se čtenář dozvídá z dopisu, který Gino napsal Giorgiovi ve vězení a snaží se v něm omluvit své činy. Samotný dopis je románem v románu a svým způsobem působí trochu uměle, na druhé straně byla tato otevřená zpověď na svou dobu velmi odvážná. Gino měl stejně jako Carlo těžké dětství, jeho otec pracoval jako kopáč a byl to alkoholik. Jeho matka měla nemanželský vztah, ze kterého se narodil Gino. Otec se však s matčinou nevěrou nikdy nesmířil a svůj vztek si na Ginovi neustále vybíjel, zatímco svou vlastní dceru Gisel rozmazloval. Ginovi rodiče brzy zemřeli, a Gino tak trávil svůj neradostný život v samotě, šířán závistí k celému vnějšmu světu. Skutečnost, že byl nemanželským dítětem, není jedinou, proč si se svými vrstevníky nerozuměl a záviděl jim. Hlavním důvodem bylo to, že začínal pociťovat u sebe jinou sexuální orientaci, což bylo v živočišné komunitě chápáno jako slabost.

Vzpomínám si na ten den, kdy jsem se začerveněl a utekl, protože mě Luciana podle "hry na nevěstu a ženicha" měla políbit. Vy ostatní jste mě dohonili, stáhli jste mi kalhoty, abyste zjistili, jestli jsem kluk nebo ne, drželi jste

¹¹⁸Tamtéž, str. 57: Egli ha valicato la nostra dimensione fatta di affetto e carità, per cui basta un contatto trepido delle mani, il geraniol fra i capelli, una parola, a schiuderci nella felicità. Si é staccato dal nostro girotondo nel quale ci teniamo strette le mani per sentirci uniti: gira solo e vano fuori del cerchio. Vlastní překlad.

mě a jeden po druhém jste plivli na můj úd. Po tom dni jsem vás dlouho nenáviděl, aniž jsem to dal najevo.¹¹⁹

Pratolini se stejně jako Moravia nebo Pasolini nebojí otevřít téma, které bylo v době vzniku románu velkým tabu, ale které se pak v neorealistickeých dílech stalo častým, čímž byla mužská homosexualita. Pro Pratoliniho jsou jak klient, tak i prostitut oběťmi své orientace a osudu. Ginův klient je spíše typem Wildova nešťastného muže než perverzním homosexuálem.

Od té chvíle jsem se stal zkaženým mladíčkem, stejným, do kterého jsi na lavičce na náměstí Santa Croce bušil pěstmi. Claudio, moje oběť, mi otevřel nový život, plný péče a splněných přání. V jeho vilce jsme trávili démonické dny, které v mé mysli byly vyobrazeny jako dobyté štěstí. Když jsi mě toho dne mlátil, tak jsi mi přisuzoval morální rezervu, byť schovanou v záhybech mé duše, nemám z ní už dávno ani kousek, byl jsem prorostlý neřestí až po kořínky vlasů. Claudio mě uvedl do afektovaného a požitkářského světa, který vyhovoval mému bídnému původu. Tak uběhly dva roky. On byl hodný a laskavý, zkažený spíše z módy, ze které se stal zvyk, než že by měl zkaženého ducha, jak se mi jednou bratrsky svěřil. Byl mnohem lepší než já. Měl ženu a syna, které zbožňoval. Bylo to vynalézavé a rafinované stvoření, jen zřídka kdy schopné drsných a vulgárních slov, která, teď tomu rozumím, jestliže vůbec, použil pouze k zoufalé extrémní obraně.¹²⁰

Kvůli penězům Giorgio svého milence zabije, a tak se obětí stává i ten, který si za služby platí. Zde se opět projevil Pratoliniho talent pro vygradování zápletky, a sice ve chvíli, kdy Gino zabíjí svého milence, protože mu neukradne jen celou peněženku, ale i kapesní hodinky, které pak dává jako svatební dar Giorgiovi. Následně pak prchá do Říma. Mezitím však je z krádeže hodinek obviněn Giorgio, který, ale řekne policii, že mu je daroval přítel Gino. Policie Gina zatýká a odvádí jej do vězení. Ve vězení Gino svého činu lituje, píše Giorgiovi dopis a nakonec ve velkých bolestech umírá.

I Valerio musí nakonec narukovat. Po návratu z války potkává Marisu, dívku, kterou kdysi miloval a která je teď mladou vdovou po Carlovi. Od ní se dozvídá, že jejich čtvrt byla srovnána se zemí kvůli nové zástavbě a že všichni jeho přátelé se kvůli tomu museli odstěhovat

¹¹⁹Tamtéž, str. 110: Ricordo quel giorno in cui arrossii e fuggii perché Luciana mi doveva baciare secondo il „gioco degli sposi“. Voi altri ragazzi mi raggiungete, mi toglieste i pantaloni per vedere se fossi maschio o no, e immobilizzandomi, uno alla volta mi sputaste sul sesso. Vi odiai a lungo dopo quel giorno, senza farlo capire. Vlastní překlad.

¹²⁰Tamtéž, str. 113: Da quel momento diventai il giovanotto viziato, lo stesso che tu ricoprivi di pugni sulla panchina di piazza Santa Croce. Claudio, la mia vittima, mi aperses a una vita tutta premure e desideri sodisfatti. Trascorrevamo, nel suo villino, giorni diabolici, che si dipingevano nella mia mente come la felicità conquistata. Tu mi attribuisti, picchiandomi, quel giorno, una riserva morale, sia pure occultata nella pieghe dell'anima, che io non avevo più da un pezzo, incancrenito fino ai capelli nel vizio. Claudio mi aveva introdotto in un mondo ammanierato e gaudente che compiacenza la mia misera origine. Così passarono due anni. Egli era buono e gentile, viziato più per una moda trascesa nell'abitudine che per un corrotto sentimento dello spirito, come ebbe a dirmi un giorno di fraterne confidenze. Egli era tanto migliore di me. ...Aveva una moglie e un figlio che adorava. Era un ingegno, una creatura raffinata, raramente capace di parole dure e volgari che, ora lo capisco, trovava semmai disperatamente come un'estrema difesa. Vlastní překlad.

do malých a těsných bytů na předměstí. Pratolini tak nepřímou popisuje tendenci fašistů ničit chudinské čtvrti, protože se tak snažili vykořenit riziko revoluce. Naštěstí ani demolice neoslabil pevná spojení mezi obyvateli čtvrti a život jde dál, přes veškeré traumatické zkušenosti mladých lidí vracejících se z války v Habeši. Ti, kteří odešli bydlet za sluncem a čerstvým vzduchem na periferii, jsou ve čtvrti považováni za dezertéry.

Marisa řekla: „Našel jsi už jinou Čtvrť. Ale lidé jsou tu ještě všichni, to víš, nacpali se do domů, které zůstaly stát, jako by se tam chtěli zabarigádovat. Těch pár, kteří chtěli jít na předměstí, kde je vzduch a slunce, ve Čtvrti považují za dezertéry.“ „To je pravda,“ odpověděl jsem jí. „Dokonce i vzduch a slunce jsou věci, které je třeba dobýt za barikádami.“¹²¹

Příběh začíná i končí popisem Čtvrti. Všechny hrdiny románu čeká nakonec rozdílný osud, ale ti, kteří přežili, se opět shledávají, protože všechny spojuje přátelství a společné vzpomínky na dětství strávené v jedné čtvrti. A tak zvítězí naděje, že chudoba dříve nebo později musí ustoupit a že i největší podporovatelé války brzy zjistí, že válka byla jen velkou iluzí.

Závěr je vypjatý, i když nepředstavuje typický konec příběhu, děje se tak záměrně, aby byl odkaz na kroniku jasnějším, protože pro kroniku je nejdůležitější, když se zachová kontinuita lidského bytí. Je to naděje, že bolest i radost jsou jen dočasné a čtvrť žije dál.

„Myslíš, že umřel zbytečně?“ Odpověděl jsem: „On věřil, že má pravdu.“ Marisa pomalu zavrtěla hlavou. Sklíčeně, ale přísně řekla: „Nelži Valerio, teď když jsi tak hodný. Víš, že pro něj ta pravda byla jen záminkou, aby unikl něčemu jinému, co jej mučilo. Je to moje vina, že jsem si toho všimla příliš pozdě, abych ho mohla vysvobodit, a byla jsem jediná, která to mohla udělat! Opakuju ti, myslíš, že Carlo a můj bratr a tisíce a tisíce dalších jako oni zemřeli zbytečně?“ „Nezemřeli zbytečně,“ odpověděl jsem. „Budeme si muset z nich vzít příklad a naučit se bojovat, abychom už víckrát nebyli zrazeni.“¹²²

Vasco Pratolini patří k nejvýznamnějším představitelům neorealismu. Typickou postavou Pratoliniho románů je mladý muž, který je zapálený pro politiku a prošel zároveň citovou výchovou, která je potřebná k tomu, aby lidsky dospěl. Takového hrdinu poznáváme i ve

¹²¹Tamtéž, str. 163: E Marisa disse: “Hai trovato diverso il Quartiere. Ma la gente c'è ancora tutta, lo sai. Si é ammassata nelle case rimaste in piedi come se si fosse voluta barricare. Quei pochi che sono voluti andare alla periferia, dove c'è l'aria aperta e il sole, nel Quartiere li considerano quasi dei disertori”. „Infatti“ le risposi. „Anche l'aria e il sole sono cose da conquistare dietro le barricate.” Vlastní překlad.

¹²²Tamtéž, str. 162: „Pensi che sia morto per nulla?” Le risposi: „Egli credeva di essere nella verità.” Marisa scosse la testa lentamente. Desolata ma severa, disse: „Non mentire Valerio, ora sei così buono. Tu sai come per lui quella verità fosse soltanto una finzione, per scampare a qualcosa d'altro che lo torturava. La colpa é mia che accorsi troppo tardi a liberalo, ed ero la sola a poterlo fare!... Ti ripeto: pensi che Carlo, e mio fratello, mille e mille come loro, siano morti per nulla?” „Non son morti per nulla“ risposi. „Dal loro esempio noi dovremmo imparare a lottare per non essere piú traditi.” Vlastní překlad.

vypravěči Valeriovi, který na základě osobních zkušeností i mentálního vedení příkladného Giorgia procitne a dospěje. V románu *Čtvrť* je psychologie postav definována jemně, aby si sám čtenář o nich vytvořil obraz podle jejich chování. Hrdinové mají velký morální kredit, který je dědictvím křesťanské solidarity, kterou si často lidé dovezli z venkova, když se stěhovali za prací do města. Pratoliniho styl je velmi poetický a volný, citlivý a bohatý na morální antifašismus. Román *Čtvrť* není typickým románem, jedná se spíše o soubor povídek, které spojuje jedno místo a jsou vepsány do kroniky jedné čtvrti.

Pratoliniho svět není světem socialistického realismu, což většina komunistických literárních kritiků hlásala¹²³, a ani jeho postavy nejsou bezejmenným kolektivem, nýbrž chórem *poražených a ponížených*, který má v italské literatuře i filmu velkou tradici. Pratolini cítí ke svým postavám stejný soucit, jaký cítili ke svým postavám všichni neorealističtí tvůrci, avšak neorealisticou atmosféru se snažil převést do své vlastní poetiky. I on se drží hlavního tématu, tak typického pro neorealismus, a sice antifašismu a zájmu o život lidových vrstev.

Je však třeba zdůraznit, že Pratolini sice se svými postavami soucítí, ale jeho jazyk není patetický. Autor pomocí dokumentárního popisu dosahuje co nejužšího spojení se skutečností, ve které je spojena brutalita chudoby s ironií. Pratolini vypráví velké téma vytvořením malého mikrokosmu, čímž je čtvrť Santa Croce a ve které se odehrává novodobý boj mezi fašistickými pohlaváry (*popolo grasso*) a chudým lidem (*popolo minuto*), které tvoří ti nejchudší. V jeho románu historická skutečnost vytváří vnější rámec příběhů, čímž umožňuje čtenáři, aby znovu prožil atmosféru předválečné Florencie, kdy nástup fašismu zcela převrátil život obyčejných lidí. Takovýto způsob popisu malého každodenního života byl představován i v renesančních v kronikách, ze kterých Pratolini čerpal inspiraci, protože se v nich autoři snažili věcně zachytit život lidí na pozadí historických skutečností.

Pratolini ale nezobrazoval městskou skutečnost jako typický protiklad vesnického a městského života a nejedná se ani o vnímání městské skutečnosti jeho souputníků Alberta Moravii či Piera Paola Pasoliniho, kteří ve svých dílech rovněž popisovali život v chudinských městských čtvrtích, protože u nich, jak ještě uvidíme, ale byla městská čtvrť místem, ve kterém vládne zákon džungle, zatímco zde u Pratoliniho je čtvrť jakýmsi kolektivním místem, ve kterém panuje láska, přátelství a solidarita, aby tak díky ní lidé mohli přežít bídu.

Pratoliniho *Čtvrť* se nachází v centru města Florencie, které bylo kolébkou italské

¹²³ Salinari, Carlo, *O moderní italské literatuře*, cit. dílo, str.152.

literatury a stovky let bylo i politickým centrem.

Náš svět, Giorgio má pravdu, se stále více vymezuje mezi Obloukem San Piero a Bránou Alla Croce. V té naší zmatené vůli se mentálně oddělit od ulic a náměstí, které nepatří do Čtvrtě, se připravujeme na bezděčnou obranu vůči něčemu, co je za hranicí a co nás zradilo. Po staletí nás to zrazovalo, jestliže vzpomínka na otce našeho otce patří té mrtvé, chudé a unavené bytosti na nemocničním lůžku v chudobinci nebo kterou zkosila náhlá nevolnost u ponku v dílně, kde bylo třeba utáhnout poslední šroub na rámu. Samotný náš otec je ztělesněním vlekoucí se setrvačnosti a naše matky mají na ramenou šál a vzdychají, když v sobotu ráno vyprazdňují peněženku. My s našimi mladými těly se držíme poblíž. Za ramena se chytíme a tak vytvoříme řadu a o půlnoci je celá ulice naše. Zpíváme. Jestli projede auto, řada i zpěv se roztrhne, Carlo nadává řidiči, který opakovaně mačká klakson. V takovém autě, ve světě za Branou alla Croce, se jednoho dne ztratil i Gino.¹²⁴

6.3. Partyzánské povídky a romány

Spisovatelé, které můžeme řadit do literatury odboje, jsou ze dvou generací. K té první patří autoři Romano Bilenci (1900), Carlo Levi (1902), Alberto Moravia (1907), Elio Vittorini, Cesare Pavese (1908) a Vasco Pratolini (1913), k té druhé Beppe Fenoglio (1922) a Italo Calvino (1923).

Druhá generace měla přímou zkušenost s druhou světovou válkou, ta první z důvodů dřívějšího data narození či nějakého jiného sleduje odboj z povzdálí. Jsou to buď intelektuálové, kteří objevili antifašismus předčasně, anebo jsou to ti, jejichž doba inkubace ve fašistickém hnutí byla relativně dlouhá (Vittorini, Pratolini). Mezi těmito dvěma generacemi, a ne jen podle data narození, stojí spisovatelé Franco Fortini, Carlo Cassola, Giorgio Bassani a Primo Levi. Ti si projdou traumatickou válečnou zkušeností (jako vojáci, partyzáni, či jako pronásledováni rasovými zákony), ale době, kdy vznikly první partyzánské povídky, začínají většinou teprve psát a ani nejsou politicky uvědomělí.

Dramatické události vedly k rozpadu fašismu a vyústily ve vyhlášení republiky. Atmosféru kulturního prostředí poválečné doby popisuje Italo Calvino v předmluvě ke své

¹²⁴ Tamtéž, str. 71: Il nostro mondo, Giorgio ha ragione, si delimita sempre piú fra l'Arco di San Piero e Porta alla Croce. In questa nostra confusa volontà di precluderci mentalmente altre strade e piazze che non siano di Quartiere, ci prepariamo ad una inconscia difesa verso qualcosa che é al di lá e ci ha tradito. Da secoli ci ha tradito, se la memoria che noi abbiamo del padre di nostro padre é quella di una creatura morta povera e stanca in un letto l'ospedale, in un ospizio di mendicitá, o ghiacciata da un malore al proprio banco d'officina, con l'ultima vite da stringere sul telaio. Nostro padre medesimo é la raffigurazione di un'inerzia che si trascina, e le nostre madri hanno uno scialle sulle spalle, sospirano vuotando il borsellino alla mattina del sabato. Noi ci teniamo piú accosto, coi nostri giovani corpi. Facciamo una fila unita alle braccia, ed é tutta nostra la strada sulla mezzanotte. Cantiamo. Se passa un'automobile la fila si spezza, e il canto. Carlo grida un'inventiva all'autista che preme sul clacson reiteratamente. (Su un'auto, nel mondo oltre Porta alla Croce, si é perduto Gino, un giorno. Vlastní překlad.

prvotně *Cestička pavoučích hníz (Il sentiero dei nidi di ragni)*, kterou napsal roku 1964, sedmnáct let po vydání románu:

Bezprostřední komunikace mezi spisovatelem a jeho publikem se vytvořila tím, že jsme vyšli z určité zkušenosti – válka, občanská válka, ta, která neušetřila nikoho: lidé stáli proti sobě, z očí do očí, plni příběhů, které cítili potřebu vyprávět, každý z nich prožil nevšední, dramatické a dobrodružné životy, nedočkavě jsme si skákali do řeči.¹²⁵

Většina románů, které vznikly v této atmosféře, měla podobný obsah i zápletku. Líčilo se v nich jednak drama, prožité během partyzánských bojů, jednak se v nich zobrazoval život obyčejných lidí během války. Lidé četli příběhy, které jim byly blízké, ve kterých byli i oni přímými účastníky a literatura se tak stala prostředkem k žalobě a zároveň i vyjádřením sama sebe. Jak dále ve svém úvodu z roku 1964 vysvětluje Calvino:

Nikdy nebylo tak jasné, že příběhy, které se vyprávěly, byly syrová látka. Výbušná nálož svobody, která živila mladého spisovatele, nespočívala ani tak v jeho vůli zdokumentovat, jako spíše vyjádřit. Vyjádřit co? Nás samotné, hořkou chuť života, kterou jsme v té době poznali, mnoho věcí, o kterých jsme si mysleli, že víme nebo že jsme, anebo snad jsme je v té době opravdu věděli a jimi jsme byli.¹²⁶

Partyzánský odboj je pro uchopení neorealismu jedním z klíčových výchozích bodů. Dokonce by se dalo říct, že příběhy, ze kterých neorealismus vycházel, se zrodily na stránkách ilegálních novin, v kronikách a z přímých svědectví. Období mezi rokem 1945 a 1948 bylo asi nejpłodnější etapou retrospektivních kronik, memoárů a deníku, které se vztahovaly k válce a k odboji, ve kterých byl tak zvaný duch odboje - *spirito di resistenza*.

Spolu s válečnými zprávami o vývoji v boji a informacemi všeho druhu, vydávaly partyzánské brožury a ilegální noviny krátké texty, které byly většinou anonymní a které vyprávěly o epizodách boje, připomínaly partyzány, kteří přišli v boji o život, otiskovaly výňatky z osobních deníků a poznámek či referovaly o očitých svědectvích. Tyto texty oscilovaly mezi kronikami, které za sebou kladou jednotlivé události a mezi jednoduchým narativními texty s

¹²⁵ Calvino, Italo: *Il sentiero dei nidi di ragno*, Oscar Mondadori, Milano, 1993 str. VI: l'essere usciti da un'espertienza -guerra, guerra civile-che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra o scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strapava la parola di bocca. Vlastní překlad.

¹²⁶ Tamtéž, str. VII: Mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di esprimere. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. Vlastní překlad.

jednoduchou zápletkou. Angelo Del Boca, Silvio Micheli a Marcello Venturi patřili mezi nejvíce publikované autory, kteří se specializovali na tento žánr. Je třeba zdůraznit, že tyto povídky měly u publika větší ohlas než samotné neorealisticke romány a možná dokonce i filmy.

Partyzánské povídky měly svůj vlastní specifický styl a obecné znaky, postava byla často čistě smyšlená, i když příběh byl založený na aktuálních událostech. Vševedoucí vypravěč, vypráví sérii událostí, které většinou končí smrtí, takže přejdou přímo z dokumentárního a novinářského stylu do smyšlené rekonstrukce, která ale působí věrohodně. Nesmíme však zaměňovat partyzánské kronikáře a autory partyzánských povídek, protože zatímco partyzánská kronikáři psali uprostřed samotných bojů, to znamená, že byly součástí epiky, kterou sami vytvářeli, spisovatelé povídek se na odboj zpětně dívali jako na příběh, který už skončil s triumfálním osvobozením, proto měly jejich příběhy větší tendenci sentimentálně oslavovat oběti a hrdinské činy odboje.

První texty, které vznikly po válce, se moc neliší topos, motivy a dokonce ani scény. Autoři opakují téměř identické zápletky, ve kterých hrdina vykrytalizuje až do zbožného stereotypu a z partyzánského boje se tak stává mýtus o kolektivní touze po odplatě, čímž se tento první spontánní druh literatury snažil přispět v boji a získat tak kolektivní smysl pro solidaritu.

Tyto deníkové zápisy jasně ukazují strukturu krátkého dobrodružného příběhu s organickou zápletkou, ve které je začátek, střed a konec. Avšak ne tak v termínech Aristotelovy poetiky jako spíše ve smyslu narativních funkcí, o kterých psal Vladimir Propp ve své klasické studii *Morfologie pohádky*. Důvod je ten, že všechny tyto texty mají podobná schémata a využívají různé archetypy, stejně jako mají minimální, ale dobře rozeznatelnou skupinu narativních funkcí, které pocházejí z lidových pohádek s nevysvětlitelným příběhem.¹²⁷ Tyto příběhy vznikaly z orální tradice, tzn., že se odehrávaly v každém údolí a byly šířeny především mladými lidmi v celé Itálii, v úkrytech po městech či na horách v zapadlých vesnicích, všude, kam vstoupila válka. A tyto orální příběhy po fašistické rétorice znovu sjednocovaly a povzbuzovaly italský lid v boji proti nacismu.

Faktem, ale zůstává, že přes veškeré nadšení tyto příběhy nebyly valné kvality, protože byly často velmi

¹²⁷Srovnej Propp, Jakovlevič Vladimír, *Morfologie pohádky a jiné studie*, H@H, Vimperk, 2008.

patetické a plné krve¹²⁸.

Tento první spontánní druh literatury se snažil přispět v kolektivním boji za solidaritu.

V roce 1949 si Italo Calvino ve své studii *Literatura o odboji (La letteratura sulla resistenza)*, ve které nezpochybňuje nevyvratitelný přínos, který odboj poskytl literatuře a spisovatelům, položil otázku, jestli literatura přinesla nějaké větší dílo, ve kterém by se dal poznat celý odboj,

protože tomu, kdo by se zeptal, jestli italská literatura dala nějaké dílo, v němž by se dal poznat celý odboj (a tím myslím „celý“, i kdyby se mluvilo o jediné vesnici, jediné skupině, „celý“ svým duchem“), literární dílo, které by mohlo o sobě skutečně říci: Já zobrazuji Odboj, jistou odpovědí je: „Bohužel ještě ne.“ Na druhé straně tomu, kdo by se zeptal, jestli odboj něco „dal“ literatuře a spisovatelům, jestli se italská literatura díky zkušenostem z odboje obohatila o něco nového a nezbytného, myslím si, že by se rozhodně mělo odpovědět: Ano.¹²⁹

protože odboj především přispěl k tomu, že se zrodil vztah mezi spisovatelem a společností:

„Ať už se spisovatel účastnil přímo boje, či jednoduše zažil invazi a její nebezpečí spolu se svým lidem, podařilo se mu najít spojovací prvek mezi svou problematikou a kolektivním cítěním.“¹³⁰

Prvním románem popisující odboj, který vyšel hned po válce 1945, byl diskutovaný román Elia Vittoriniho *Lidé a nelidé (Uomini e no)*, který neměl velký úspěch u veřejnosti a ani kritika jej nepřijala s velkým nadšením. Vittorini na něm pracoval už od roku 1944 a přes veškerou negativní kritiku román *Uomini e no* zůstává velkým svědectvím krutosti druhé světové války. Román v sobě propojuje mýtus a osobní interpretaci historie, která se ne vždy zakládá na koherentní odpovědi. To však neznamená, že se v něm nedají objevit i některé zdařilé stránky, které působí věrohodně a u čtenáře rezonují.

Román *Uomini e no* je příběhem vojáka Enne 2, jenž v roce 1944 žije v Miláně a zapojí se od odboje. V hledání smyslu života dojde k přesvědčení, že úkolem člověka je spolupodílet se na světovém dění. Jeho osobní život není naplněn, jeho milovaná Berta nemá odvahu

¹²⁸ Re, Lucia, *Calvino and the age of Neorealism*, cit. dílo, str. 77 a 201-202,

¹²⁹ Calvino, Italo: *La letteratura italiana sulla Resistenza* in Týž, *Saggi 1945-1985*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1995, str. 1492: ...perché a chi si chiede se la letteratura italiana ha dato qualche opera in cui si possa riconoscere tutta la Resistenza (e intendo „tutta“ anche parlando d'un solo villaggio, d'un solo gruppo, tutta come lo spirito), un'opera letteraria che possa dire veramente di sé: io rappresento la Resistenza, l'indubbia risposta é „Purtroppo non ancora.“ Mentre invece a chi si chiede se la resistenza ha „dato“ alla letteratura e ai letterati, se la letteratura italiana s'è arricchita, attraverso l'esperienza della Resistenza, di qualcosa di nuovo necessario, io credo si debba rispondere risolutamente: Sí. Vlastní překlad.

¹³⁰ Tamtéž, str. 1493: Sia che lo scrittore partecipasse direttamente alla lotta, sia che semplicemente subisse l'invasione e i suoi pericoli insieme alla sua gente, egli riuscì a trovare l'innesto tra i problematismi suoi e il sentimento collettivo.

opustit svého manžela a dál žije s mužem ve formálním vztahu. Nemaje co ztratit, Enne 2 se rozhodne zúčastnit i poslední záškodnické konspirační akce, čímž si podepisuje i svůj ortel smrti.

Kniha je rozdělena do kapitol, ve kterých se vyprávějí události, a kapitol napsaných kurzívou. Ty, které popisují události, jsou napsány suchým dokumentárním stylem. V kapitolách napsané kurzívou jsou vyjádřeny autorovy reflexe, které přerušují a zpomalují děj, ať už, aby ukázaly svůj pohled na události, ať už, aby prohloubily psychologické motivace, které stojí za činy hlavního hrdiny. Autor uplatnil techniku retardace, aby tak vyzvedl příběh do jakési nadreálné atmosféry, která se však moc neliší od té v románu *Conversazione in Sicilia*. Na druhé straně s odstupem času, je fakt, že Vittorini v tomto románu kladl záměrně otázky bez jasné odpovědi, čímž vlastně odhaloval absurditu války.

Celým románem se prolíná motiv nevinného dětství a současnosti, který se objevil i v *Conversazione in Sicilia* a který ještě víc podtrhuje válečné hrůzy. Často se stává, že autor z ničeho nic přeruší vyprávění a vypravěč a postava spolu začnou vést rozhovor o dětství. Enne2 se jako malý chlapec setkává s desetiletou Bertou a při hře na louce narazí na mrtvé německé vojáky.

„Jsou to blondatí kluci, které jsme zabili já a mí bratři, říká jí. Vůbec se nám to nelíbilo, říká jí také. Oni to chtějí vždy. Museli jsme je zabít.“¹³¹

Vittorini pozvedl skutečné události na úroveň mýtu, ve kterých jsou postavy rozděleny na hodné a zlé a ve kterém je leitmotivem čistota lidskosti, které se dosahuje přes bolest a utrpení:

Ti, kteří udeřili, nemohli lépe zasáhnout. V dítěti, a ve starém muži, ve dvou patnáctiletých chlapcích, v obyčejné ženě: byl to ten nejlepší způsob, jak zasáhnout člověka. Udeřit ho tam, kde byl člověk nejslabší, kde měl své dětství, kde měl zlomené žebro a odkryté srdce: kde byl člověkem.¹³²

Nicméně závěr románu vyznívá jako apel na to, aby se tato čistota bránila a člověk se dále nepodřizoval zlu, přestože možná absolutní dobro neexistuje.

Hned po osvobození Elio Vittorini, objevitel talentů, vyzývá mladé spisovatele, aby co

¹³¹Vittorini, Elio, *Le opere narrative*, Mondadori, Milano, str. 797: Sono i ragazzi biondi che abbiamo ucciso io e i miei fratelli, le dice: Mica ci é piaciuto, anche le dice. Loro sempre lo vogliono. Abbiamo dovuto ucciderli. Vlastní překlad.

¹³²Tamtéž, str. 809: Chi aveva colpito non poteva colpire di piú nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni, in una donna: questo era il modo migliore di colpire l'uomo. Colpirlo dove l'uomo era piú debole, dove aveva l'infanzia, dove aveva la sua costola staccato e il cuore scoperto: dov'era piú uomo. Vlastní překlad.

nejdříve vyprávěli své zkušenosti z války, které pak uveřejňuje v časopisu *Politecnico*. Mezi mladými talenty byl i Italo Calvino, který napsal autobiografické povídky, které později vyšly jednosvazkově pod názvem *Poslední přilétá havran (Ultimo viene il corvo, 1949)*. Calvino krátce po vydání svých povídek učiní sebereflexi a uvědomí si, že partyzánské povídky, které vznikly vzápětí po válce, mezi nimi i ty jeho, jsou si velmi podobné, a aby se od nich odlišil, napíše román *Cestička pavoučích hnízd (Il sentiero dei nidi di ragno, 1947)*.¹³³

Italo Calvino se v roce 1944 účastní partyzánské války, tato zkušenost ho ovlivnila v jeho prvních dílech. Po válce se začne aktivně angažovat v Komunistické straně Itálie a zapíše se na Filozofickou fakultu v Turíně, město, do kterého se přestěhoval a začíná vydávat povídky a spolupracovat s vydavatelstvím Einaudi, kde se setkává s největšími spisovateli té doby. V roce 1947 vydává svůj první román *Il sentiero dei nidi di ragno*, který je zasazen do ligurského města Sanrema, ve kterém autor vyrůstal. V roce 1964 vyjde nová edice románu s menšími spisovatelovými úpravami.

Hlavní hrdina příběhu je malý kluk Pin, který se připojí k jedné partyzánské jednotce. Pin je symbolizuje vnitřní protiklad mezi dětstvím a světem dospělých. Celý román je koncipován jako novodobý pikareskní román, ve kterém hrdina prochází celým příběhem, čímž vytváří sérii vztahů mezi ostatními hrdiny (sestra prostitutka, Bratranec, partyzán Červený vlk). Pin není roztomilým klukem, je to konfliktní povaha, které má své předchůdce v Twaynovém Hucleberrym Finovi (1884) či ve Vergovu titulním hrdinovi z povídky „Rosso Malpelo“ (1878). Svým románem chtěl Calvino navázat na kult Ameriky. Je to v podstatě jedna a tatáž touha po svobodě a fantazijním dobrodružství, jakým byl amerikanismus Paveseho a Vittoriniho. Všem třem byla Twainova *Dobrodružství Hucleberryho Finna* vzorem, protože v sobě měla oba rysy: neochotu podrobit se světu dospělých a svobodu, kterou by, kdyby se mu podrobil, mohl hrdina ztratit. Jenže po dětství nastává dospívání, období neklidu a zmatku, je to přechod z krajiny nevědomosti do krajiny vědomí, a tak se i Calvino cítil jako nic nechápající dítě, které však cítí potřebu o dramatických událostech objektivně vyprávět. V úvodu k románu Calvino vysvětluje své důvody:

Vztah mezi postavou Pina dítěte a partyzánskou válkou symbolicky odpovídal vztahu, který jsem měl k partyzánské válce já. Méněcennost Pina, který jako dítě stojí tváří v tvář nesrozumitelnému světu velkých,

¹³³Calvino, Italo: *Il sentiero dei nidi di ragno*, Oscar Mondadori, Milano, 1993, str. XX: Il dono di scrivere, oggettivo, mi pareva allora una cosa piú naturale del mondo, non avrei mai immaginato che cosí presto l'avrei perduto. (Ten dar psát objektivně mi v té době připadal jako ta nejpřirozenější věc na světě, nikdy bych si nepomyslel, že ji tak brzy ztratím.)

odpovídala tomu, co jsem ve stejné situaci cítil jako občan. A Pinova bezohlednost,.. ta odpovídala „intelektuálnímu“ způsobu být nad věcí, nikdy se nedívat a ubránit se emocím.¹³⁴

Pin je zvláštním klukem, který žije mezi dospělými a bydlí se svou sestrou, která, aby se užívala, dělá prostitutku, a moc se o něj nestará. Matka jim umřela a otec od nich odešel a pravděpodobně má novou rodinu. Dospělí chtějí po Pinovi, aby ukradl pistoli německému námořníkovi, který je klientem jeho sestry. Pin sice ničemu nerozumí, ale v noci pistoli ukradne a další den ji odnese do hospody. Jenže dospělí najednou vypadají, že jim už na pistoli nezáleží. A tak našťvaný Pin uteče a schová pistoli na tajné místo, které zná jen on, podél cestičky, kde si pavouci dělají svá hnízda. Ale když se vrátí do městečka, zatknou jej Němci, protože u něho objevili pásek s pouzdem na pistoli, a zavřou jej do vězení, kde je podroben násilnému výslechu. V cele se ale seznamuje s legendárním partyzánem Červeným Vlkem (Lupo Rosso), kterému mu je teprve šestnáct let a se kterým naplánuje útěk z vězení. Oběma se útěk podaří, ale Červený vlk se Pinovi na útěku ztratí a on zůstává sám. Zatímco bezcílně bloudí, potkává Pin dalšího partyzána Bratrance (Cugino), se kterým partyzán odchází do hor k partyzánské buňce zvané Parta Prímého (Banda del Dritto). Pino se zde seznamuje s partyzány, kteří mají různé přezdívky: Kůže (Pelle), Carabinieri Mancino (Levák) a i s jejich ženami. Jednoho dne partyzánský úkryt začne hořet a kvůli požáru se skupina musí přesunout do opuštěné chýše. Mezitím se musí připravit bitva mezi partyzány a Němci. Hlavní velitelé Kim a Ferreira se odeberou ke skupině Dritta, aby zorganizovali útok. Ale ve dne bitvy Dritto podlehně vášni k Giglii a zůstává s ní, aniž se zúčastní boje. Bitva skončí bez větších výsledků a skupina se spojí s partyzány. Pin se pohádá s Drittem a uteče, vrací se na místo pavoučích sítí, avšak pistole tam není, někdo ji vzal a Pin podezívá Kůži, bývalého člena Drittovy skupiny, který partu zradil. Podezření je potvrzeno, když Pin jde k sestře a objeví, že Pelle ji dal právě jí. Pin znovu vezme pistoli a uteče, vrátí se na cestičku pavoučích sítí, kde znovu potkává Cugina. Pin mluví s Cuginem a pochopí, že až do teď byl jeho opravdovým přítelem a s ním odchází.

Odboj se stal dokonalým tématem pro povídku. Typické charakteristiky neorealismu, jehož spisovatelé chtějí zachytiti následně způsobem co nejrealističtějším důležitý historický

¹³⁴Calvino, Italo: *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit. dílo, str. 20: Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, ...corrisponde al modo „intellettuale“ d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalla emozione. Vlastní překlad.

moment, jehož jsou součástí. Nicméně *Il sentiero dei nidi di ragno* představuje také inovativní způsoby, které se značně lišily od zbytku neorealisticke prózy o odboji. Nejdůležitější je narativní hledisko, které si Calvino zvolil. Historický moment viděný očima dítěte. Pohled Pina je navíc zvláštní, protože Pino není obyčejný chlapec jako všichni ostatní, ale je to dítě, které žije mezi dospělými. Není dítětem ani dospělým, je to hledání sebe sama. Originální charakteristikou tohoto románu je, že partyzáni nejsou vždy představováni jako hrdinové. Mnozí z partyzánů, o kterých Calvino v románu *Il sentiero dei nidi di ragno* vypráví, se ocitlo v boji proti fašistům jen díky náhodě anebo aby se zachránili před vězením. Sám Pin v jednu chvíli přemýšlí o tom, jestli vstoupit do Černých brigád, ale pak ho to na útěku z vězení s Červeným vlkem nevyhnutelně táhne k partyzánům. Pin je jednou z nejsmutnějších postav odboje, protože, i když je na té správné straně, všude s ním zacházejí jako s nudnou hračkou. I tajné místo, na kterém ukrývá pistoli, má téměř magické konotace s dobrodružnými životy, je to cestička, na které si pavouci dělají svá hnízda.

Calvinovi šlo o to vyprávět bojovou zkušenost chlapců, kteří nebyli připraveni na válku. Nechtěl popisovat nejlepší partyzány, chtěl vyprávět o těch nejhorších, kteří byli hozeni do tohoto zuřivého boje, aniž si byli vědomi, že se stali součástí historie. Jeho partyzánský příběh postrádá výraznějšího kladného hrdinu. Autorovým záměrem bylo popsat toto vážného téma, pohledem dítěte, které není ovlivněno žádnou ideologií, žádným zkreslováním skutečnosti, ale je to román formování, ale pod vlivem dobrodružného Stevensonova románu pro chlapce *Ostrov pokladů*, na kterém malý Calvino vyrostl.¹³⁵ Autorův sklon k pohádce a k fantastičnu, které se přenáší do skutečného světa. Jediná kapitola, ve které se objeví politika, je 9, ve které najdeme nádherný dialog mezi dvěma partyzány, který slouží i jako výbotná analýza odboje a je to asi jediný moment, ve kterém si autor vezme slovo a v němž můžeme objevit jeho politický postoj v padesátých letech.

A v tom je pravý význam našeho boje, ať už je oficiálně vykládán jakkoli. Vede nás touha osvobodit člověka, hluboká a neurčitá touha zbavit ho všeho, co ho pokořuje, dělníka vykořisťování, rolníka nevědomosti, maloměšťáka omezenosti a městských páriů jejich zkaženosti. A já myslím, že naše politická práce spočívá v tom, že využijeme lidské bídy proti ní samotné, pro své osvobození, právě tak jako fašisté využívají bídy k tomu, aby ji uchovali do budoucna a s ní i boj člověka proti člověku.¹³⁶

¹³⁵ Viz Perella, Silvio, *Calvino*, Laterza, Bari, 199, str. 6.

¹³⁶ Calvino, Italo: *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit. dílo, str. 115: Questo é il significato della lotta, il significato vero, totale, al di là dei vari significati ufficiali. Una spinta di riscatto umano, elementare, anonimo, da tutte nostre umiliazioni, per l'operaio dal suo sfruttamento, per il contadino dalla sua ignoranza, per il piccolo borghese dalle sue inibizioni, per il paria dalla corruzione. Io credo che il nostro lavoro politico sia questo, utilizzare anche la nostra redenzione, cosí i fascisti utilizzano la miseria per perpetuare l'amiseria, e l'uomo contro l'uomo. Citován

Lexikum je budováno pomocí obyčejného a každodenního jazyka, který vychází z živé zkušenosti dětského protagonisty a nevyhýbá se používání výrazů nízkých a stají tak daleko od „vysoké“ literární tradice. Samota malého chlapce je dána tím, že vyrůstal bez rodičů a že nemohl najít řešení svých zmatků a neměl nikoho, s kým by si o tom mohl popovídat, a to všechno ještě zvyšuje pocit opuštění a marginalizace.

Matky mají pravdu: Pin dovede vypravovat jen o mužích a ženách v postelích, o vraždách a vězeních, jak to pochopil od dospělých. A děti si myslí, že to jsou jakési pohádky pro dospělé. Přesto si je hoši rádi vyslechli, jen kdyby je Pin neprokládal tolika posměšky a věcmi, ze kterých nejsou moudří. A Pinovi pak nezbyvá nic jiného než utéci do světa dospělých lidí, kteří se k němu rovněž otáčejí zády a kteří jsou rovněž nepochopitelní a cizí jako ostatním chlapcům. Ale z dospělých si může spíš dělat legraci, z jejich touhy po ženách, z jejich strachu z četníků, dokud to velké neotrává a nezačnou ho pohlavkovat. Teď zrovna míří Pin do hospody, plné tmavého kouře, kde zahrne dospělé oplzlostmi a nadávkami, jaké ještě neslyšeli -až je rozzuří a až ho ztlučou -a pak jim zazpívá dojemné písničky-a až je rozpláče a donutí k pláči celou hospodu a pak si vymyslí nové žerty a skopičiny, že se lidé neudrží smíchy - a to všechno proto, aby rozehnal mlhu osamění, která na něho doléhá zrovna o večerech, jako je ten dnešní.¹³⁷

Pro charakteristiku díla Beppeho Fenoglia bychom stěží hledali lepší slova než ta, kterými partyzán Kim z Calvinova románu charakterizuje mladou generaci intelektuálů, ze kterých se ze dne na den stali partyzáni.

A pak je tu a tam pár intelektuálů, studentů, ale těch je málo, a ti mají obyčejně zmatek, skoro samé mylné a pokroucené představy. Mají svou vlast, vytvořenou ze slov nebo z nějaké knihy. Ale v boji zjistí, že slova nemají žádný význam, a v lidském boji objeví nové věci a budou už bojovat bez ptaní, až začnou hledat nová slova a najdou stará, ale v jiné podobě a s netušeným významem.¹³⁸

Pro mnohé literární kritiky byl Beppe Fenoglio asi nejoautentičtějším spisovatelem, který vyjádřil svoji partyzánskou zkušenost, a to v těchto třech dílech:¹³⁹: i. román *Soukromá*

český překlad Libora Piruchty, *Cestička pavoučích*, MF, Praha, 1959, str. 100.

¹³⁷Tamtéž, str. 9-10: Le madri hanno ragione: Pin non sa che raccontare storie d'uomini e donen nei letti e di uomini ammazzati o messi in prigione, storie insegnategli dai grandi, specie di fiabe che i grandi si raccontano tra loro e che pure sarebbe bello stare e sentire se Pin non le intercalasse di canzonature e di cose che non si capiscono da indovinare. E a Pin non resta che rifugiarsi nel mondo dei grandi, dei grandi che pure gli voltano schiena, dei grandi che pure sono incomprensibili e distanti per lui come per gli altri ragazzi, ma che sono piú facili da prendere in giro, con quella voglia delle donne e quella paura dei carabinieri, finché non si stancano e cominciano a scapacciarlo. Ora Pin entrerà nell'osteria fumosa e viola, e dirá cose oscene, impropri mai uditi a quegli uomini fino a farli imbestialire e a farsi battere, e canterà canzoni commoventi, strugendosi fino a papiangere e farli piangere, e inventerà scherzi e smorfie cosí nuove da ubriacarsi di risate, tutto per samltire la nebbia di solitudine che gli si condensa nel petto le sere come quella. Česky, s. 10-11.

¹³⁸Tamtéž, str. 113: Poi c'è qualche intellettuale o studente, ma pochi, qua e lá, con delle idee in testa, vaghe e spesso storte. Hanno una patria fatta di parole, o tutt'al piú di qualche libro. Ma combattendo troveranno che le parole non hanno piú nessun significato, e scopriranno nuove cose nella lotta degli uomini e combetteranno cosí senza farsi domande, finché non cercheranno delle nuove parole e ritroveranno le antiche, ma cambiate, con significati insospettati. Česky, str. 99.

¹³⁹ Luca, Bufano, *Le scelte di Fenoglio*, in Beppe Fenoglio: *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2007. str. V-XXI

záležitost (Una questione privata, 1963), o kterém Italo Calvino hovoří ve své předmluvě jako o románu, „o kterém všichni snili a který přišel, když už to nikdo nečekal¹⁴⁰“, ii. román *Partigiano Johnny* (česky *Smrt na pahorcích*) z roku 1968; iii. sbírka povídek *Dvacet tři dnů města Alby* (*Ventitré giorni della città di Alba*). Všechna tři díla shrnují zcela novým specifickým jazykem a s ironickým humorem odboj a absurditu války. Je velkým dluhem italské literární kritiky, že tohoto výjimečného autora ocenila až po jeho smrti. Ani román *Partigiano Johnny*, ani *Una questione privata* se Fenogliovi nepodařilo vydat během života. Dokonce ani název *Il partigiano Johnny* nepochází od autora, ale zvolili jej editoři prvního vydání u nakladatelství Einaudi v roce 1968.

Příběh románu *Una questione privata* je zasazen do listopadu roku 1944, posledních měsíců druhé světové války, hlavní hrdina je dvacetiletý mladík, radikál, který má i bojové jméno Milton a který je zamilovaný do Fulvie, dívky z dobré turínské rodiny, která byla na krátký čas evakuovaná do Alby, kde ji Milton poznal. Během partyzánských bojů se Milton vrátí do vily, kde se setkávali, a tam se od hospodyně dozví, že Fulvia udržuje styk i s Giorgem, jeho kamarádem i spolubojovníkem, díky kterému Fulvii poznal. Je rozhodnut si to s Giorgem vyříkat, ale ten je mezitím zajat fašisty. Pro jeho záchranu je třeba výměna vězňů, Miltonovi se sice přes různé peripetie podaří jednoho nacistu zajmout, ten je však tak vystrašen, že se pokusí o útěk ve chvíli, kdy partyzán nedává pozor. Je tedy nucen jej zastřelit a naděje osvobodit kamaráda a s tím i naděje dozvědět se pravdu je ztracena. Bezradný Milton se pokusí vrátit do vily, kde je ale překvapen fašisty, kteří na něj střílí z kulometu. Zraněný a na smrt vyčerpaný Milton doběhne do blízkého lesa a padne na zem. Závěr knihy vzbudil velké debaty u kritiky, protože nebylo příliš jasné, jestli román končí smrtí, či ne.

Rozběhl se s vytřeštěnými očima, ze země viděl jen velmi málo a z nebe nic. Byl si naprosto vědom samoty, ticha, míru, ale stále běžel, snadno, neodolatelně. Pak uviděl před sebou les a Milton zamířil přímo na něj. Když vkročil pod stromy, zdálo se mu, že ho svírají a dělají zeď a jeden metr od té zdi se zhroutil.¹⁴¹

Hlavní hrdina, vášnivý milovník anglické literatury, si dal bojové jméno po svém oblíbeném anglickém básníkovi Johnu Miltonovi (1608---1674), autorovi poémy *Ztracený ráj*, (*Paradise Lost* 1667), která vypráví o pádu člověka poté, co spáchal smrtelný hřích Adama a

¹⁴⁰ Tamtéž, str. XXII: Il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più l'aspettava. Vlastní překlad.

¹⁴¹Fenoglio Beppe, *Una questione privata*, Einaudi, Torino, 1990, str. 135: Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e un metro da quel muro crollò. Vlastní překlad.

Evý. Je to postava, která je poražená v lásce, v přátelství a také v boji stejně jako Milton, který se stává symbolem universální účasti na boji.

Il Partigiano Johnny vyšel v roce 1968, ale o přesném datu rukopisu se vedou spory. Fenoglio vypráví v 36 kapitolách epopěj partyzána Johnnyho, a to od roku 1943 až do února 1945, kdy se Johnny rozhodne zúčastnit záškodnické akce proti fašistům (jedná se o boj ve Valdivilla 24. února 1945), ve kterém je smrtelně zraněn. Johnny přijde o život krátce před osvobozením, čímž se i román uzavírá. Pro Fenoglia není důležitá historická skutečnost, jako spíše morální zákon, který pozvedá člověka z průměrnosti. Fenogliův odboj není historický, ale je behavioristický. V jeho tvorbě je občanská válka myšlena jako výchova k životu etickým klíčem. Je to mikrokosmos, ve kterém vidí Fenoglio odraz celého světa. I Johnny je jako válečník Cromwell s „biblí v batohu a puškou přes rameno“. Scenériemi dramatických a krvavých represálií jsou během občanské války místa jako San Benedetto, Mombarcaro, Murazzano a Alba. Kraj, který byl pro Miliona přirozeným divadlem jeho lásky (*Questione privata*), se změní v peklo prolité krví.

Velmi důležitou roli ve Fenogliově próze hrají přírodní živly, déšť, bláto, mlha, sníh, které jsou jakoby součástí boje, nefungují jen k vykreslení scenerie, na jejímž pozadí se dějí události, ale jsou stejnými protivníky, jako jsou jimi nacisté.

Slunce už nesvítilo, nastala doba potopy. Padal ten největší déšť, co Johnnyho paměť znala: velký, těžký, nevyčerpatelný déšť, který promočil zemi, vzdul řeku do strašlivého objemu, lidé se přestali bát fašistů a začali mít strach z řeky, která už smáčela dokonce i kameny města.¹⁴²

Partyzán Beppe se po osvobození vrátil domů nejen jako jiný muž, ale jako spisovatel. Jeho umění nedozrálo díky nečekané inspiraci, ale bylo přímým plodem jeho zkušeností a jeho intenzivní četby. Zatímco jiní své partyzánské poznámky odevzdávali jako finální formu svých deníků a povídek, pro Fenoglia jeho poznámky byly pouhým námětem, hrubou látkou, která se musela opracovat a každé slovo znovu ověřit a přepsat a vše se muselo teprve objevit. Látku po svém návratu z války nechal uležet, zachováváje při tom ve svých knihách historický prezens.

¹⁴² Fenoglio, Beppe, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino, 2005, str. 248: Il sole non brilló, segui un'era di diluvio. Cadde la piú grande pioggia nella memoria di Johnny: un apioggia nata grossa e pesante, inesauribile, che infradió la terra, gonfió il fiume a un volume pauroso (la gente smise d'aver paura dei fascisti e prese ad aver pura del fiume) e maceró le stesse pietre della cittá. Citován český překlad Fenoglio, Beppe, *Válka na pahorcích*, přeložili Hajných J. a I, Naše vojsko, Praha, 2007.

Proto je tak Fenoglioova próza fascinující, těžká, vášnivá stejně jako krajina, ve které se odehrávaly ty nejtěžší boje za svobodu.

Ironií poválečné doby a literární historie je, že jedna z nejopravdovějších povídkových sbírek *I ventitre giorni della città di Alba*, která pravdivě a s hořkým humorem popisuje partyzánský odboj, byla původně odmítnuta u čtyř vydavatelů, právě pro své přímé svědectví a pro svou věrohodnost. K jejímu vydání pomohly teprve některé pochvalné posudky od Giuseppeho de Robertise a Gianfranca Continiho, jež vyvolaly nadšení u Itala Calvina, který se považuje za Fenoglioova objevitele a který Fenoglia představil Vittorinimu.¹⁴³

¹⁴³ Viz Luca, Bufano: *Le scelte di Fenoglio*, in Beppe Fenoglio: *Tutti i racconti*, cit. cílo.

7. POVÁLEČNÝ ŘÍM

To, co ve filmovém neorealismu pro obraz poválečného Říma znamenali Roberto Rossellini a Vittorio De Sica, to pro literární neorealismus znamenali Alberto Moravia a Pier Paolo Pasolini. Z literárně-kritického pohledu, kromě toho politického a kulturního, byl Řím centrem fašistického hnutí. Obraz fašistického imperiálního Říma nahrazuje neorealismus ikonou pokorného a dělnického centra, který přes Pasoliniho a Moraviovy *borgaty* dorazí až do Říma šedesátých let, do Říma *sladkého života*, to už ale bude jiná kapitola.

7.1. Římský dialekt a vznik borgát

Bylo by ale mylné se domnívat, že je jejich dílo pouze dokumentárním popisem poválečného zbídačelého Říma. Právě naopak, jejich díla odrážejí pečlivé studium jazyka a především studium díla Giuseppeho Gioachina Belliho, jenž psal v římském dialektu a jehož sbírka *Sonetů* (1870) vycházela z tradice římské lidové poesie, pro níž je typická vulgarita a svérázná drsnost, podtržená v ústním i písemném projevu specifickým římským dialektem. Římský dialekt se vyznačuje barvitou expresivitou a vlastní identitou, takovou, jakou mají i lidé, kteří jím mluví. Chceme-li pochopit mentalitu Moraviových a Pasoliniových hrdinů, je třeba se u tohoto dialektu, ael i borgát, které obýcali, alespoň krátce zastavit.

Římský dialekt nazývaný v italštině buď *romanesco* nebo *romano* se vyvinul, jako i další italské dialekty, z vulgární latiny a patří do skupiny středo-italských dialektů. Avšak od toskánského nářečí se liší hlavně svým nejtypičtějším rysem, kterým jsou zdvojené souhlásky. Původ sahá až do období renesance, kdy mnohé významné italské rodiny obývaly papežský dvůr. Vzhledem k historickým skutečnostem si zachoval po dlouhou dobu stejnou gramatickou strukturu, a to téměř až do 19. století, kdy se v roce 1870 Řím stává hlavním městem Itálie. Tato skutečnost měla za následek, že se najednou do města začali stěhovat lidé jak ze sousedního Lazia, tak z jiných částí Itálie. Jazyk i život Římanů se začal rychle měnit. Největší příliv nových obyvatel hlavního města kulminoval ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století.¹⁴⁴

V roce 1922 však s nástupem fašismu začala i rozsáhlá přestavba Říma, což mělo

¹⁴⁴ Cfr. Hamplová, Sylva, *Nástin vývoje italského jazyka*, Karolinum, Praha, 2002.

obrovský dopad na nižší a střední vrstvu obyvatel. Benito Mussoliniho ve svých megalomanských představách zamýšlel vrátit Římu zašlou slávu a lesk z období Římského impéria, a to se bohužel neobešlo bez obětí. *Duce* nechal zdemolovat v městských částech několik činžovních domů, jejichž obyvatelé se museli ze dne na den přestěhovat do nových sídlišť, kterým se začalo říkat *borgate*. Samotné slovo *borgata* bylo odvozeno z německého slova *Burg* (hrad), ale je velkým paradoxem, že na rozdíl od němčiny toto slovo získalo v Itálii pejorativní konotaci, což má za následek, že si člověk pod tímto slovem dovede spíše představit americký Bronx či *slums*, označující chudinské městské čtvrti.

Tyto *borgaty* tedy vznikaly zejména v letech 1924 až 1937, a to hlavně ve východní části Říma. Samotný termín „*borgata*“ byl poprvé použit v roce 1924, pro čtvrt Milia, která je od Říma vzdálena asi patnáct kilometrů, postupně tak vznikly další čtvrtě jako Prenestino, Pietralata a San Basilio. Obyvatelé, kteří byli takto nedobrovolně přestěhováni, byli jednak řemeslníci, jednak lidé, kteří vykonávali podřadnější zaměstnání jako metaři, uklízečky či vrátní. Jejich původní byty se nacházely často v prvním patře hned nad malým obchůdkem či dílnou, které sloužily jako zdroj jejich obživy. Tím, že se museli nedobrovolně přestěhovat a opustit svá obydlí, se jejich skromná životní úroveň ještě snížila, když se z nich ze dne na den stali bezprizorní lidé, kteří nebyli ani měšťany ani venkovany. Tito ubožáci museli tak buď zcela opustit své zaměstnání, nebo v lepším případě dojíždět za prací každý den i několik desítek kilometrů, čímž se jim ale neúměrně zvýšily životní náklady a logicky se tak snížil i jejich finanční výdělek. Toto nečekané zhoršení životní úrovně v nich samozřejmě vyvolávalo pocit frustrace a pocit permanentního vykořenění. Beznadějnou situaci pak ještě zhoršila i velmi špatná kvalita samotného bydlení. V zaprášených ulicích domy, do kterých byli tito nešťastníci přestěhováni, byly postaveny narychlo a nekvalitně, bez vnitřní formy a urbanistického plánu. Situace ve čtvrtích se nezlepšila ani po druhé světové válce, kdy v celé Itálii panovala bída a nezaměstnanost, a to v podstatě až do konce padesátých let minulého století.¹⁴⁵

7.2. Alberto Moravia

Římské povídky (Racconti romani)

¹⁴⁵ https://it.wikipedia.org/wiki/Borgate_ufficiali_di_Roma

Zatímco ve svých románech Alberto Moravia zobrazoval především úpadek měšťanské rodiny, bezvýhodnou nudu hrdinů, kteří jsou neschopni rozhodného činu a kteří jsou řízení nekontrolovatelnou sexualitou, v povídkách, které vyšly nejprve pod názvem *Římské povídky* (*Racconti romani*, 1954) a *Nové římské povídky* (*Nuovi racconti romani*, 1959,) a později v jednom svazku pod názvem *Racconti* (*Povídky*), je chování hrdinů ovlivněno především hladem a bojem o přežití. Povídky nejdříve vycházely časopisecky v deníku *Corriere della Sera* a je zřejmé, že k jejich napsání autora povzbudil hlavně úspěch románu *La Romana* (*Římanka*) z roku 1947. Nicméně hlavní inspirací pro něj byly pravděpodobně *Sonety* Giuseppeho Gioachina Belliho, které, jak sám Moravia napsal, hodlal jen zaktualizovat, aby tak opět ukázal to nejlepší z římského lidu.

Povídky jsou zasazeny do Říma padesátých let minulého století. V sedmdesáti povídkách sledujeme, jak se hlavní hrdinové snaží po válečných hrůzách postavit na vlastní nohy a začít nový a důstojný život. Avšak přestože jejich holý život není bezprostředně ohrožen, všude vládne bída a perspektiva na lepší zítřky zcela chybí. V poválečném v Římě stejně jako v Belliho Římě se zastavil čas a nic se nezměnilo.

Ve vězení jsem si myslíval, že jednou, až budu zase v Římě, na svobodě, všecko mi bude připadat, alespoň prvních pár dnů, nějak zvláštní, jak jsem to cítil, když jsem si to vybavoval před očima: samá radost, všecko nové pěkné, k pomilování. A zatím jako bych nestrávil takovou dobu v Portolongone, ale dejme tomu, pobyl si nějaký ten den v Ladispoli v lázních. Počasí bylo jako vždy, když fouká v Římě scirocco, nebe špinavé jak lavičník, těžký vzduch a únava až k zalknutí sálala z kamenů domů. Našel jsem cestou všecko stejné jako dřív a jako odjakživa, nic nového a nic pro radost: tu a tam kocouři, stočení do klubíčka při kraji ulice, veřejné záchodky s uschlými větvičkami myrty proti hmyzu, zdi počmárané ustavičným, pryč a, ať žije, ženy seděly s nohama nataženými a klábosily před krámy, u kostelů všude nějaký slepý nebo chromý na schodišti, vozíky se sušenými fíky nebo pomeranči, kameloti s ilustrovanými časopisy a v nich samé americké herečky. A lidé jako by všichni měli protivné obličej: jeden moc dlouhý nos, druhý hubu na křivo, třetí modřinu na oku, čtvrtému visely tváře, zkrátka, byl to Řím jako vždycky a Římané jako vždycky: jak jsem je tu nechal, tak jsem je tu našel. Došel jsem ke Garibaldi mu mostu, stoupl si k zábradlí a díval se na Tiberu: pořád tatáž Tibera, leskla se, vzduť a žlutá, kotvily na ní půjčovny loděk, tlustoch napínal svaly u pevně zasazeného vesla jako vždycky a čumilové na něho civěli jako vždycky.¹⁴⁶

¹⁴⁶Moravia, Alberto, *Racconti romani*, Bompiani, Milano, 2009, str. 9-10: In prigione, avevo pensato che, una volta di nuovo a Roma, libero, le cose mi sarebbero apparse, almeno nei primi giorni, in una maniera particolare, secondo il sentimento che avrei provato rivedendole: allegre, nuove, belle, appetitose. Invece nulla, manco non fossi stato a Portolongone per tanto tempo, ma, poniamo, aversi passato qualche giorno ai bagni di Ladispoli. Era una delle solite giornate di scirocco romano, col cielo color strofinaccio sporco, l'aria greve, e la fiacca persino nelle pietre delle case. Camminando ritrovavo tutto come prima e come sempre, senza novità né allegria: i gatti sparsi inorno al cartocchetto, al canto del vicolo, i vespesiani con le frasche secche, le scritte sui muri con gli abbasso e gli evviva, le donne sedute a gambe larghe a chiacchierare fuori delle botteghe, le chiese col cieco o lo storpio sui gradini, i carrettini con i ficchi secchi e le arance, i giornali con le riviste illustrate piene di attrici americane. La gente, poi, mi pareva che avesse delle facce proprio antipatiche, chi con un naso troppo lungo, chi con la bocca storta, chi con gli occhi pesti, chi con le guance cascanti. Insomma, era la solita Roma e i soliti romani: come li avevo lasciati, così li ritorvavo. Arrivato al ponte Garibaldi, mi affacciai al parapetto e guardai il Tevere: era sempre lo stesso Tevere, lustro, gonfio e pallo, con le baracche ormezziate delle società di canottaggio, e il

Témata povídek jsou různá: existencialismus, odcizení, pudová sexualita, pokrytectví, nicméně veškerá jednání postav jsou vždy ovlivněna živočišným instinktem přežití. Téměř všechny povídky, až na povídku *Šperky (Gli gioielli)*, jsou vyprávěny v první osobě. Čtenář má před sebou panoptikum lidí pocházejících ze všech společenských vrstev. Jsou to postavy prodavačů, dělníků, zlodějíčků, lidí, kteří se ocitnou na úrovni původní archetypální bídy. Vše se děje jen proto, aby se zahnal hlad. Je to různorodá, pestrá skutečnost, která je zéměrně analyzována jasně a přesně, aby měl čtenář pocit, že na konci povídky pochopil důvody, kvůli kterým nezaměstnaný okrade přítele, mladá dívka podvede své nápadníky, otec se bude snažit zbavit svého čerstvě narozeného syna, taxikáře okradou vlastní klienti, muž opustí manželka nebo mladík nedokáže dát do oběhu falešnou bankovku. Jsou to nešťastníci žijící v polorozpadlých domech či dokonce v jeskyních nebo na ulici, jejichž příběhy mají většinou smutné zápletky,

Když ten večer odešli, ani jsme nekecali a za minutu jsme odešli taky. Následující večer jsme se tam sešli zase, ale se starou veselostí už byl konec. Všimli jsme si přitom, že hodně prstenů zmizelo a taky některé hodinky. Po dvou večerech jsme byli všichni bez šperků, ale nedomrlejší než kdy jindy. Uběhl týden a pak jsme se, jeden pod takovou a druhý pod makovou záminkou, přestali stýkat. Byl konec a jak známo, když je s něčím konec, znovu už to nezačne, ohřívaná polévka nechutná nikomu.¹⁴⁷

Stejně jako obyvatelé Belliho Říma jsou i hrdinové Moraviových povídek zasaženi věčným pesimismem. Nevěří, že by se něco dalo změnit nebo že by se měli alespoň pokusit o změnu zavedeného řádu. Ať se děje, co se děje, vše zůstane při starém, proto je jakýkoliv způsob obživy dobrý a povolený, protože po válce lidé sice byli osvobození, ale vybaveni jen nejnutnějším oblečením a ponechání na ulici vlastnímu osudu. Jsou to opravdoví sirotci, děti ulice, bez domova a práce. Často se naivně domnívají, že stačí získat jednu jedinou větší věc a jejich život bude snesitelnějším. Tak např. pro hrdinu v povídce *Postrach Říma (Il terrore di Roma)* byly takovým vysvobozujícím a čarovným předmětem nové boty.

Ne, že bych býval chodil dočista bos, ale ty boty, co jsem měl, jsem dostal od Američanů, lehké polobotky, teď už u nich skoro scházely podpatky, jeden střevec byl u malýku prasklý, druhý rozšláplý, padal mi s nohy a vypadal jako bačkora. Prodával jsem nějaké maličkosti na černém trhu, nosil balíky a obchodoval z druhé ruky, jakž takž to

solito grassone in mutandine che si esercitava al remo fisso e i soliti sfaccendati che lo guardavano. Citován český překlad Jaroslava Pokorného, *Římské povídky*, SNKL, Praha, 1958, str. 11-12.

¹⁴⁷Tamtéž: La sera dopo ci ritrovammo, ma ormai l'antica allegria era finita. Notammo, intanto, che molti degli anelli erano spariti e anche qualche orologio. Dopo due sera, eravamo tutti senza gioielli, ma piú mosci che mai. Passó una settimana e poi, chi con una scusa e con un'altra, cessammo affatto di incontrarci. Era finita, e, si sa, quando le cose sono finite, non ricominciano: a nessuno piacciono le minestre riscaldate str. 132. Česky, str. 134.

stačilo, abych neumřel hladu, ale nestačilo to, abych si dal stranou peníze na boty – to bylo pořád nějakých tisíc lir. Byl jsem už těmi botami posedlý, proměnily se mi v černý bod, zavěšený v prostoru, a ten šel se mnou všude, kam jsem se vrtnul. Zdálo se mi, že bez nových bot bych už nemohl žít a kolikrát jsem z rozmrzelosti, že nemám boty, pomýšlel dokonce na sebevraždu. Když jsem šel po ulici, nedělal jsem nic jiného, než jenom koukal kolemjdoucím na boty, nebo jsem se zastavil před obuvnickým výkladem, zůstal jsem omámený civět na boty, porovnával jsem cenu, tvar a barvu a v duchu jsem vybíral pár, který byl pro mne.¹⁴⁸

Přirozeně není to tak, že by se hrdinové vyhýbali práci nebo že by ji odmítali. Problém je, že v poválečném Římě jí bylo málo, a pokud byla, tak byla špatně placená. A tak neustálý hlad nutil lidi získat si obživu byť nelegálně, tak jako vlk, který kdyby měl v lese dost kořisti, nikdy by se neodvážil sestoupit do vesnice, tak ani lidé, kdyby neměli hlad a mohli si opatřit obživu legálně, by se nikdy neodvážili vykrást svatostánek, jak o tom vypráví povídka *Zloději v kostele (Ladri in chiesa)*, ve které se manželský pár, který žije v jeskyni pod horou Monte Mario, rozhodne jít krást do kostela. Ve chvíli, kdy jsou manželé přichyceni a zatčeni policií při činu, je žena přesvědčena, že drahý růženec, který svírá v ruce, neukradla, ale že jí ho madona dala sama.

Co dělá vlk, když vlčice a vlčata mají hlad, mají prázdná břicha a nařikají a haštěří se mezi sebou, co udělá vlk? Já říkám, že vlk vyleze z doupěte a jde hledat něco k snědku a dokonce, ze zoufalství sestoupí do vsi a vběhne do stavení. A sedláci, co ho zabijí a mají důvod ho zabít, on taky má důvod vběhnout jim do domu a zadávit je. A tak všichni mají důvod a nikdo není v nepravu, a z důvodu se rodí smrt. Tu zimu jsem byl já jako vlk a dokonce jsem, docela jako jako vlk, nebydlil v bytě, ale v jeskyni, tam dole, pod Mariovým vrchem, v opuštěné jámě sopečného tufu.¹⁴⁹

Člověk se nerodí vlkem, vlkem se stává ve společnosti, pro kterou jednatel nic neznamena a ona sama jej dožene k nečistým skutkům, protože veškerá snaha o legální způsob obživy nevychází

¹⁴⁸Tamtéž, str. 181: Non che andassi proprio a piedi nudi, ma le scarpe che portavo me le avevano date gli americani, scarpette basse e leggere, e, ormai, non avevano quasi piú tacco e una era rotta al dito mignolo e l'altra slargata e mi usciva dal piede e sembrava una ciabatta. Vendendo poca roba in borsa nera, portando pacchi e facendo commissioni, riuscivo sí e no a sfamarmi, e il denaro per le scarpe, sempre qualche migliaio di lire, non riuscivo mai a metterlo da parte. Queste scarpe erano diventate per me un'ossessione, un punto nero sospeso nello spazio che mi seguiva dovunque andassi. Mi pareva che senza le scarpe nuove non avrei piú potuto continuare a vivere, e, talvolta, dallo sconforto di essere senza scate, pensavo persino di ammazzarmi. Camminando per la strada non facevo che guardare ai piedi dei pasanti, oppure mi fermavo davanti alle vetrine dei calzolai e restavo lí, imbambolato, a contemplare le scarpe, confrontandone il prezzo, la forma e il colore e scegliendo mentalmente il paio che avrebbe fatto al caso mio. Česky, str. 183-184.

¹⁴⁹Tamtéž, str. 260: Che fa il lupo quando la lupa e i lupetti hanno fame e stanno a pancia vuota, lamentandosi e bisticciandosi tra loro, che fa il lupo? Io dico che il lupo esce dalla tana e va in cerca di roba da mangiare e magari, dalla disperazione, scende al paese ed entra in na casa. E i contadini che l'ammazzano hanno ragione di ammazzarlo, ma anche lui ha ragione di entrare in casa loro e di morderli. Cosí tutti hanno ragione e il torto non ce l'ha nessuno, e dalla ragione nasce la morte. Quel'inverno io ero come il lupo e, anzi, proprio come un lupo non abitavo in una casa ma in una grotta, laggiú, sotto Monte Mario, in una cava abbandonata di pozzolana. Česky, str. 261-262.

Nechával jsem tedy rodinu v jeskyni a já jsem chodil do Říma hledat práci. Jsem nádeníkem a většinou pracuji na skrývkách. Pak přišla zima a nevím proč, ale skrývek se dělálo pořád míň, a já jsem změnil kolikrát řemeslo, ale vždycky na krátko, a nakonec jsem zůstal bez práce.¹⁵⁰

Život hrdinů je řízen zvířecím instinktem, jediné, co je k přežití nutné, je vůle jít dopředu, bez velkého přemýšlení se dožít konce dne, protože v poválečném Římě jsou lidé v podstatě zdomácnělá divoká zvěř, která škrábe, aby se ubránila, a bojuje, protože není schopna v sobě potlačit živočišnou vůli vzdát život bez boje. Instinkt těchto lidí je stejný jako zvířecí instinkt. Je třeba zahnat hlad, a proto je třeba nepřemýšlet o důsledcích svých činů, a tak jim nevědomí dává odvalu k nečistým skutkům, protože jediné tak je možné přežít. Není třeba přemýšlet o zítřku, protože přemýšlet o zítřku znamená strach a tím se oslabuje mysl. V povídce *Neměl z toho pojem (L'incosciente)*, hlavní hrdina Emilio, mladík ze skromných poměrů, prochází jednoho dne kolem vily Sorriso a navrhne z žertu své dívce Santině, aby napsala výhrušný dopis majiteli domu. Dívce se ten nápad velice líbí a chlapec už nemůže couvnout, napíše dopis, odnese ho do vily, ale ve chvíli, kdy odjíždí na kole, narazí do auta, ve kterém jede majitel vily a v tu chvíli ten, který si myslel, že se vyzná, nemá vůbec pojem.

Víš, žádný strach a žádná odvaha nejsou. jenom z toho člověk buď má nebo nemá pojem..když z toho nemá pojem, má odvalu, když ho má, má strach..ten pán ho teď nemá..nemá z toho pojem, co je to bydlet na samotě, uprostřed krajiny, vystavený, abych tak řekl, každému, kdo ho chce napadnout nebo spíš hlava ten pojem má, ani vnitřnostmi mu to ještě nehnulo..zkrátka nemá z toho pojem čili má odvalu..já se tím dopisem postarám, aby z toho měl pojem, čili dostal strach..najednou si všimne, že mu hrozí nebezpečí..a začne se bát a zaplatí.¹⁵¹

Ale Emilio si začne si představovat eventuální soudní proces a všechno, co by s tím souviselo a dostane strach a rozhodne se vrátit do vily pro dopis, naštěstí ho najde tam, kde jej zanechal, aniž by si jej majitel vily přečetl. Avšak Santina, které se plán velmi líbil a která byla velmi zklamaná, když ho nezrealizoval, se rozhodne, že Emilia už nechce nikdy vidět, protože vědomí znamená strach a strach znamená zranitelnost.

¹⁵⁰Tamtéž, str. 260: La famiglia, dunque, la lascio alla grotta e Ondavo a Roma a cercar lavoro, ero bracciante e per lo più lavoravo negli sterri. Poi venne l' inverno e, non so perché, di sterri se ne facero sempre meno, e io cambiai mestiere tante volte ma sempre per poco tempo, e, alla fine, restai senza lavoro. Česky, str. 262.

¹⁵¹Tamtéž, str. 146: Vedi, non c'è coraggio e non c'è paura ci sono soltanto coscienza e incoscienza. la coscienza é paura ci sono soltantanto coscienza e incoscienza la coscienza é paura, l'incoscienza é coraggio...quel signore adesso é un incosciente.lui non sa di abitare in una villa solitaria, in mezzo alla campagna, a disposizione, per così dire, di chiunque lo voglia aggredire o meglio lo sa con la testa ma non lo sa con le budelle é insomma, incosciente ossia coraggioso io, con la mia lettera lo renderó cosciente, ossia pauroso.tutto ad un tratto si accorgerà di essere in pergolo... e allora avrà paura e pagherá. Česky, str. 148.

„Dostal jsi zkrátka strach“, řekla opovrživě. „Taky, ale vidíš, že jsem měl pravdu já: odvaha je nemít z toho pojem.“ „A teď?“ „Teď už o tom nemluvmě, dokud na tom zas nebudu jako dřív, abych z toho měl ten pojem. A ona, zklamána, protože počítala se sto tisíci liry, sebrala se a šla, řekla, že jsem zbabělec a abych jí víckrát nechodil na oči. A od té doby, když mě potká, ptá se mě uštěpačně: „Tak co, jsi zas ztratil ten pojem?“¹⁵²

Ve svých povídkách Moravia mistrně vystihl obyvatele Říma a jejich každodenní životní útrapy vyprávěl s jejich svérázným humorem a z jejich pohledu, čímž navázal na Belliho poetiku. Avšak zatímco Belli psal svou poezii v římském dialektu, Moraviovi se podařilo zachytit atmosféru poválečného Říma spisovnou italštinou.

7.3. Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini byl všestranně tvořivým levicově orientovaným autorem, který psal poezii, prózu, eseje, byl ale i režisérem a scenáristou. Pasolini byl sice významnou, avšak velmi kontroverzní postavou veřejného i politického života.

V roce 1955 vydává prozaickou prvotinu *Darmošlapové (Ragazzi di vita)*, která vzápětí vyvolala skandál, a to nejen u veřejnosti, ale i u komunistické kritiky, na což reagovala i samotná *Italská komunistická strana*, která vzápětí Pasoliniho vyloučila ze svých řad.

Darmošlapové (Ragazzi di vita)

Román *Ragazzi di vita* vyšel v roce 1955. Na samotné knize začal Pasolini pracovat hned v roce 1950, po svém příchodu do Říma. Od začátku svého příjezdu ho z celého Říma fascinoval především život římských chudinských čtvrtí, které intenzivně zkoumal a sám je i osobně navštěvoval. Mluvil tam s jejich obyvateli, hlavně s nezletilými chlapci, a jazyk, jímž mezi sebou tyto výrostci komunikovali, si pečlivě zaznamenával. Pasolinimu šlo o to, aby co nejautentičtěji zobrazil poválečný Řím, který po druhé světové válce sám vnímal jako kruté, sluncem spalované, špinavé město, jehož obyvatelé spíše přežívají, než žijí, který si však v tomto

¹⁵²Tamtéž, str. 149: „Hai avuto paura, insomma“ disse lei con disprezzo; „Già, ma lo vedi che avevo ragione io: il coraggio è incoscienza“ „E adesso?“ „Adesso non se ne parla più finchè non mi sono rifatto una nuova incoscienza.“ E lei, delusa perché aveva contato sulle centomila lire, se ne andò dicendo che ero un vigliacco; e non mi facessi più vedere. E da allora, quando :mi incontra, mi domanda canzonatoria: „Beh l’hai ritrovata l’incoscienza?“. Česky, 151.

malátném stavu uchoval ryzost primitivního světa.

Darmošlapové není románem ve vlastním slova smyslu, protože v podstatě postrádá psychologickou zápletku i její vyřešení. Jedná se o zdánlivě volný, ale ve skutečnosti velmi dobře promyšlený celek, zachycující život římských dětí od konce druhé světové války do let padesátých. Je to desetiletá historie života poválečného Říma, a to od doby hned po osvobození, kdy ve městě vládla úplná bída a hlad až k prvním náznakům začátku padesátých let, době, které se říkalo „sladký život“ (*la dolce vita*), který ale příliš nezměnil životní úroveň nižších sociálních vrstev.

Nedílnou součástí románu představují trosky antického Říma, na nichž si děti hrají. Rozpadlé je město, které nechrání své občany, rozpadlá je rodina, která ztratila svou obvyklou společenskou funkci a není schopna předávat hrdinům morální hodnoty. Otcové rodin jsou většinou opilci a matky jsou zoufalé, submisivní hysterky. Od samého začátku se zdá, že v poválečném Římě jsou jenom děti schopny žít přítomností, možná proto, že nepřemýšlejí nad minulostí, ale ani nad budoucností, a že žijí jen a jen přítomností. Jsou bezprizorní, protože, i kdyby chtěly, do školy chodit nemůžou, protože slouží jako náhradní ubytovací prostor pro lidi bez domova.

Kudrnka bydlil v obecné škole nazvané jménem Giorgia Franceschiho. Když se jde nahoru od Bílého mostu, napravo je svah a nahoře jsou domy na Staré zelené oře, ale napřed je vidět nalevo Železobeton utopený v údolíčku a teprve pak se dorazí k Donně Olympii zvané též Mrakodrapy. A první budova napravo je právě škola. Nad oprýskaným asfaltem ještě oprýskanější fasáda, uprostřed řada hranatých bílých sloupů a na rohu mohutné dvou - třípatrové stavby jako věže s cimbuřím. Napřed tam byli Němci, po nich Kanadčané, pak lidi vyhnání válkou z domovů a nakonec lidi vůbec bez přístřeší, jako právě rodina Kudrnkova.¹⁵³

Tyto „děti ulice“ – “ragazzi di vita“, (do češtiny ne zcela šťastně přeloženy Zdeňkem Frýbortem jako *Darmošlapové*, tedy stejně jako Felliniho filmové drama *Vittelloni*, 1953, kteří ale na rozdíl od Pasoliniho postav, opravdovými darmošlapy byli) se celé dny toulají po ulicích a po svou obživu sbírají po městě staré železo, občas se ale i nechají zaměstnat, přestože jim samotná práce až tak moc nevoní. Když je nejhůř, tak se dopustí menší krádeže, aby se pak

¹⁵³Pasolini, Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2009 str. 55: Il Ricetto abitava alle scuole elementari Giorgio Franceschi. Venendo su dalla strada del Ponte Bianco, che a destra ha una scarpata noc in alto le case di Montevrde Vecchio, si vede prima a sinistra, affossato nella sua valletta, il Ferrobedó, poi s'arriva a Donna Olimpia, detta pure i Grattacielì. E il primo edificio a destra, arrivando, sono le scuole. Sull'asfalto slabbrato s'alza una facciata piú slabbrata ancora, con al centro una fila di colonne quadrate bianche e agli angoli quattro costruzioni massicce, come torrioni, alte due o tre piani. C'erano stati lí prima i Tedeschi, poi i Canadesi, poi gli sfollati e da ultimo sfrattati, come la famiglia del Ricetto. Citován český překlad Zdeňka Fryborta, *Darmošlapové*, Svoboda, Praha, 1975, str. 4.

bezstarostně koupali v řece nebo jen tak bezcílně bloumali městem a pokřikovali na sebe.

Zobrazit život Říma v celé jeho pestrosti a složitosti umožnila Pasolinimu epizodická skladba románu, přičemž ale díky stejnému prostředí, ze kterého hrdinové pocházejí, si román drží určitou celistvost. Emblematická je první a závěrečná epizoda románu, které jsou od sebe odděleny několika lety. V první epizodě si s kamarády Ricetto půjčí loďku, aby se vydali na bezstarostnou plavbu po Tibeře, když tu najednou Ricetto v dále zahlédne topící se vlašťovku a bez přemýšlení za ní skočí do vody, aby ji zachránil. V závěrečné epizodě, o pár let starší Ricetto, se opět objevuje u řeky, tentokrát ale lhostejně sleduje dovádění mladších kluků a když se ale najednou jeden z nich začne topit, místo aby se bez váhání vrhnul do řeky a snažil se ho zachránit, cynicky vyhodnotí situaci za nebezpečnou a odchází. Ricetto je v románu jediným příkladem vývoje hrdiny z chlapce na muže. Pasolini se ve svém díle soustřeďoval především na život malých kluků. Ti se ale často ani dospělosti nedožijí a umírají dřív, než se stanou dospělými členy zkažené společnosti. Marcello umírá v nemocnici, Piatolatta umírá na hranici zapálené z legrace a nakonec umírá i Genesio, který se utopil, když se snažil přeplavat řeku a jeho smrt knihu uzavírá.

V epizodě umírajícího Marcela v nemocnici, má čtenář před sebou v několika obrazech umučení Krista:

„Tak já tedy,“ řekl po chvíli, „musím opravdu odejít ze světa!“ Nikdo mu na to nic neřekl. „Tak já teda,“ začal znovu upřeně si prohlížeje všechny, co kolem něj stáli, „musím opravdu umřít..“! Agnolo s kamarádem stáli mlčky a mračili se. Po několika minutách ticha si Agnolo dodal odvahy, šel k posteli a dotkl se Marcelova ramene: „My se loučíme, Marci, „musíme už jít, máme se sejít s kamarádama.“ Taky se loučím, Agnolo,“ řekl slabým, ale pevným hlasem Marcel. Chvilí přemýšlel a dodal: „A pozdravujte ode mě všechny v Donně Olimpii, kdy že se tam tedy nemám nikdy vrátit...A řekněte jim, aby se nad tím moc netrápili!“¹⁵⁴

Epizodická skladba románu umožnila Pasolinimu zobrazit život Říma v celé jeho pestrosti a složitosti, a tak čtenář zjišťuje, že Řím nejsou jen pompézní stavby, nýbrž i šedivé paneláky, které vyrostly v sousedství antických trosek.

Marcel bydlil v Mrakodrapech, o kousek dál: byly mohutné jako horské masívy, měly tisíce oken, v řadách, v kruhu a šejdrem, na silnici i do dvorků, schodiště na sever i na jih, stály v plném slunci i ve stínu, prázdné nebo zas plné poletujícího vypraného prádla, tiché nebo naplněné ženským křikem či dětským nářkem. Kolem dokola byly ještě

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 69: „Ah, ma allora“ disse dopo un poco, „me ne devo proprio anná!“ Nessuno gli disse niente. „Ma allora“ riprese Marcello guardando fisso quelli che gli stavano intorno, „devo proprio morí.“ Agnolo e l'altro se ne stavano zitti e accigliati. Dopo qualche minuto di silenzio, Agnolo si fece coraggio s'accostò al letto e toccò Marcello s'una spalla. Noi te salutammo, a Marcé, “ disse, se ne dovemo anná, mo, che c'avemo a puntata coll'amici.“ Česky, str. 42.

nezastavěné louky, plné pahrbků a kopečků a dětí, které si tam hrály v usmolených košíkách nebo polonahé.¹⁵⁵

Dalším neméně významným prostředkem, kterým přibližuje spisovatel čtenáři skutečný život hrdinů je jejich jazyk. Nejde jen o samotné pojmenování hrdinů, kteří se skoro všichni, až na dva hrdiny (Marcello, Genesio), oslovují přezdívkami (il Riccetto -Kudrnka, il Caciotta -Sejrák atd.), ale hlavně o římský dialekt, který se zde mísí s argotem ulice. Pasolini byl přesvědčen, že se tak lépe vyjádří divokost a neuhlazenost života na periférii. V případě, že by čtenář nerozuměl, připojil na konci románu přímo slovník románského dialektu. Dialekt je užíván převážně jen v dialozích, zatímco vypravěč si uchovává spisovnou italštinu.

Zápletky románu jsou velmi podobné těm v Moraviových povídkách. I zde je jakýkoliv způsob obživy hrdinům povolen a vše je podáno tak, aby ani čtenář ani vypravěč nechtěli činy hrdinů zbytečně soudit. Přestože se na první pohled zdá, že život hrdinů je složen jen z bezcitné kriminality. Opak je pravdou. V každém malém zločinu je ve skutečnosti vyjádřen velký soucit k těmto bezbrizorním outsiderům. Je tomu tak např. v epizodě, kdy najde Ricetto ve skrýši po Neapolci, který byl zadržen, peníze a udělá si výlet do Ostie, nebo když prostitutka Nadia jednomu z kluků při sexu ukradne z kapsy peníze či když Ricetto přenocuje na lavičce v parku ve Villa Borghese a ráno zjistí, že mu ukradli všechno, dokonce i boty, zato jeho kamarádovi Cacciotovi zmizely kromě peněz taky sluneční brýle. Jejich život není ničím jiným než bezcílným potulováním se římskými ulicemi.

Fiškus se potloukal většinou kolem ulice Tuscolana, náměstí Římského krále, ulice Taranto, kde byly místní trhy, kavárna a klášterní jídelna. Když byl z domu, tak si občas přivydělával i prací (co nejmíň) pro majitele stánku s rybami nebo střížným zbožím a taky krádežemi ve stáncích a v tramvajích. Když se mu to hodilo, tak chodil po předměstí od Prenestina až někam ke Quadraru a do potrhaného pytle sbíral po smetištích staré železo nebo kousky olova, ale to jenom zřídkakdy, protože ho z toho pokaždé rozbolela záda, a jak se musil ohýbat, a hubu míval potom tak plnou prachu, že mu nestačil na spláchnutí ani litr vína, na který praskla půlka vydělaných peněz. Ani Kudrnkovi se sběr starého železa příliš nezamlouval, taky proto, že to bylo dobrý leda pro děti, a tak se na periférii chodili pouze vyspat do popelnic a celý den trávili v Římě. A když se jim někdy podařilo spláchnout prachy i na příští den, tak se všecku práci a dřinu zvysoka vykašlali: nasedli do autobusu a jeli do Svaté vody¹⁵⁶

¹⁵⁵Tamtéž, str. 55: Marcello, invece, abitava ai Grattacieli un po'piú avanti: grandi come catene di Montana, con migliaia di finestre, in fila, in cerchi, in diagonali, sulle strade, sui cortili, sulle scalette, a nord, a sud, in pieno sole, in ombra, chiuse o spalancate, vuote e sventolanti di bucati, silenziose o piene della caciara delle donne o delle lagne dei ragazzini. Tutt'intorno si stendevano ancora prati abbandonati, pieni di Gobi e monticelli, zeppi di feature che giocavano coi zinalini sporchi di moccio o mezzi nudi. Česky, str. 42.

¹⁵⁶Tamtéž, str. 109: Il Lanzetta bazzicava dalle parti di via Tuscolana, Piazza Re di Roma, via Taranto, lá, dove c'era qualche mercatino rionale, qualche caserma o qualche mensa di frati. Quand'era fori de casa s'arrangiava un po' lavorando (meno che poteva) per qualche piazzista, un po' fregando per le bancarelle o nei tranvi. Quando gli andava restava nella periferia, dalla borgata Prenestina al Quadraro, con un sacco tutto sbrillontato a cercar ferrivecchi o pezzetti di pimbo tra le spazzature: ma questo lo faceva di raro perché gli veniva mal di schiena a piegarsi, e poi gli restava la bocca così impastata di polvere che gli occorreva poco poco un tubo di vino per

Protože jediného, koho autor nelítostně soudí, je společnost dospělých, zatímco děti ulice jsou živočišnými bytostmi, které přes všechny své zápory i čtenář vnímá spíše pozitivně.

Byli prachatí a neměli jinou starost než si vybrat: kino - Metropolitan nebo Europa, Barberini nebo Capranichetta, Adriano nebo Sistina. Vyrázili hned, protože kdo je venku, ten si vrzne, a kdo je doma, tomu zmrzne. Byli spokojení a samá sranda a vůbec nepomysleli na to, že radosti tohoto světa trvají jen krátce a štěstěna že je vrtkavá. Koupil si večerník Paese sera, aby se poradili s rubrikou Kam dnes večer za zábavou, hádali se a trhali si noviny z ruky tak dlouho, až je přetrhli, protože chtěli číst oba najednou, a nakonec se, nazlobení, dohodli na kině Sistina. „Já si ti tak rád bavím! říkal Sejrák, vycházejí celý rozradostněný z kina za čtyři hodiny, protože film zhlédli dvakrát. Upravil si na nose černé brýle a kroutě se, jako by neměl páteř, šel po chodníku ulice Dvoujatečné a naschvál vrážel do chodců. „Kraksno!“ volal na dámy, které se na něho dívaly s nevolí, už když viděly, jak se k nim blíží. A jestliže se napadená náhodou ještě otočila, pak to teprv začalo: potáčeli se na okraji chodníku s levou rukou přiloženou k ústům a křičeli oba zplna hrdla: „Kraksno, stařeno!“ Na některé lidi se nemohli opravdu ani podívat, aby se jim nedělalo špatně. „To jsou voni!“ volal například Sejrák a měřil si urostlou hezkou ženu s mohutným zadkem v doprovodu malinkého pána s vypoulenýma očima, který připomínal jezevčíka: schválně se o ně otřeli a Sejrák se začal ušklíbat a tak se ukláněl, že se nosem málem země dotýkal, pak začali prskat a sliny od nich stříkaly jako zpod pokličky pěna. Prcek se k nim otočil na tři čtvrtě profilu a to už by je nikdo neudržel, mrkli jeden na druhého a ohýbajíce se až k zemi jako dva kašpárci v loutkovém divadle spustili nahlas: „Von se nezdá, ale když se do toho dá!“ říčel Sejrák. Jeli však kolem policajtů a tak šup! vzali roha a vesele uháněli nahoru k Villa Borghese, to bylo místo s lavičkami na vyspání, kde si člověk nejvíce užil.¹⁵⁷

Mašinerie moderní doby nemá slitování s nikým, a tak aby Ricetto přežil, musí se i on stát součástí sobecké společnosti. V závěrečné epizodě se pomalu ztrácí v davu a své místo v románu přenechává mladším – ještě nezkaženým konvenčním životem.

Když román *Darmošlapové* vyšel, byl Pasolini ihned obviněn z obscénností a z

disinfettarla, e a quel modo se n'andavano metá de li sordi ch'aveva rimediato. Pure al Ricetto quell'inguippo dei ferrivecchi non gli spinferava, anche perché era roba da ragazzini, cosí in periferia ci venivano solo per dormire nei bidoni, e tutta la giornata la passavano dentro Roma. Se poi un giorno rimediavano della pecogna pure per quello successivo, allora col tavole che andavano a lavorare e a sfaticare, prendevano l'autobus e se ne andavano all'Acqua Santa. Česky, str. 85

¹⁵⁷Tamtéž, str. 75: Infagottati com'erano, non gli restava che la fatica di scegliere: il Metropolitan o l'Europa, il Barberini o il Capranichetta, l'Adriano o il Sistina. Uscirono subito, a ogni modo, ché chi va in giro lecca e chi sta a casa la lingua je se secca. Erano tutti contenti e scherzosi, non pensando manco lontanamente che le gioie di questo modo son brevi, e la fortuna gira. Si comprarono il Paese Sera, per consultare la pagina degli spettacoli, e, litigando, lo strapparono, perché ognuno voleva leggere lui: finalmente, incazzati, si misero d'accordo sul Sistina. „Quanto mi piace de divertimme! Diceva il Cacciotta, sortendo tutto allegretto dal Cinda, quattro ore dopo, ch'erano visti il film due volte. S'accomodó sul naso gli occhiali da sole, e camminando scavicchiato pel marciapiede di via Due Macelli, intuzzava Applta contro i pasanti. „A brutta! Gridava a qulache signora che vedendoselo venire addosso lo guardia facendo l'urtosa. Se poi quella, per caso, si rivoltava un'altra volta, addio: in bilis in pizzo al marciapiede, noc la mano sull'angolo sinistro della bocca, quelli strillavano ancora piú forte: „A brutta, a racchiona, a sviolinata!“ Certi tipi poi non li potevano veder, ma proprio non li potevano vedere. „An vedi questi!“ gridó per esempio il Caciotta squadrandosi una donna bella alta con un sedere che non finiva mai, che veniva giú assieme a un bassetto quattrocchi: quando gli passarono davanti struscinandoli il Ricetto e il Caciotta ghignando e piegandosi fin quasi a toccar per terra con le froce del naso, cominciarono a fare „Pff, pfff“, sputacchiando come due caccavelle. Il quattrocchi si voltó di tre quarti: e quelli allora chi li resse piú?, gurdandosi negli occhi e piegandosi come pupazzi, sbottarono a sganassare a callara. „Che fforza!“ gridava il Cacciotta. Ma una madama veniva proprio diretta verso di loro, e allora loro, taja!, partirono di corsa, tutti allegri, su verso Villa Borghese, che fra tutti i posti dove ci stavano panchine per dormire, era quello dove uno se la poteva divertire meglio. Česky, str. 56-57.

pornografie, a to nejen kvůli samotnému tématu, ale hlavně proto, že v něm naznačoval i dětskou prostituci, která, ale bývala častým tématem neorealitických děl. V červenci 1955 byl proti románu veden proces, který však skončil úplným zproštěním viny, také díky zásahu některých intelektuálů, jakými byli Carlo Bo, který byl i svědkem obhajoby, nebo básník Giuseppe Ungaretti, který poslal soudcům osobní dopis.

Pasolini na začátku roku 1955 začíná pracovat na pokračování románu *Darmošlapové* nazvaném *Zběsilý život (Una vita violenta)*, který vychází až v roce 1959, po velké a hluboké revizi ze strany Pasoliniho i jeho vydavatele.

Zběsilý život (Una vita violenta)

I v tomto románu Pasolini sleduje život mladých lidí a opět se jedná o určitý druh výchovného románu, ve kterém se z mladého delikventa měl stát právoplatný člen společnosti. Tommaso Puzilla žije bídu periferie mezi krádežemi a prostitucí, až do té doby než potká Irenu, do které se zamiluje. Jeho pokus a začlenění se do společnosti selhává, protože se popere s mladíkem a je zatčen. Když vychází z vězení je z něj nový Tommaso. Onemocní však tuberkulózou a je převezen do nemocnice, kde si uvědomí, že musí svůj život změnit. Ale po té, co se dostane na svobodu a začne si hledat práci, zapíše se do Komunistické strany, jeho snaha vyjde vniveč, protože následkem nachlazení při povodních, po té, co záchraní život mladé ženy, onemocní a umírá. Příběh Tomasa se v mnohém podobá příběhu Riccetta, i zde v závěrečné části umírá mladý člověk při utonutí, avšak zatímco k prvním románě umírá mladý člověk kvůli lhostejnosti ostatních, tak v druhém románě hlavní hrdina umírá, protože se angažuje.

Smysl pro detail prozrazuje, jak velkou solidaritu Pasolini cítil ke svým malým hrdinům, ponechaným po válce svému osudu.

Tommasovi si přišli hrát pod nohy Tito a Toto. Měli na sobě ty své hadříky, v nichž obvykle chodili. Tito vězel až po bradu v kabátě děravém jako síto. Toto měl flanelové kalhotky od pyžama, jež pocházely z katolické americké akce, a špinavý svetr - rovněž amerického původu - který na zádech zdobili dva hráči rugby. Celá tahle veteš však vypadala – čert ví proč - jako z hedvábí a cancoury, francie a skrvny na nich se podobaly bohatým ozdobám a výšivkám¹⁵⁸.

¹⁵⁸Pasolini, Pier Paolo, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1959, str. 219: Tra i piedi di Tommaso vennero Tito e Toto a giocare. Avevano addosso i loro stracci soliti: Tito era affondato fino alla scucchia dentro un paltoncino forato come un setaccino. L'altro c'aveva i calzoncini di flanella del Priama del pacco dell'ECA, e sopra un milione

V tomto románu byl učiněn posun v nahlížení na svět dospělých. Někteří dospělí už nejsou jen bezejmennými kulisami, ale mnoho z nich jsou rovněž oběťmi syrové a bezcitné společnosti, jako např. pacienti v nemocnici či stará prostitutka.

Starobka, Srágorova matka, mívala štafl u Cerchi. Tady býval před takovými pěti šesti lety její rajón a zde byla k službám každý večer po setmění až do poslední tramvaje, jež ji odvážela zpátky do nouzové kolonie na piazza San Giovanni di Dio. Žila na Monteverde Nuovo s jedním starým kriminálníčkem, který ji dělal pasáka. S ní tu bydlely její kolegyně - Španělka, Kapitánka, Marisa - s nimiž chodila k staré oprýskané zdi kolem Cerchi anebo do křoví na velké okrouhlé louce pod svahem u piazzale Romolo e Remo. Zakázníci přicházeli často po tuctech. Bylo tu všude spousta napůl vyasfaltovaných plácků, na nichž hrávala drobotina dopoledne kopanou a jež se v tuhle dobu proměňovaly v mraveniště. Ve tmě bylo vidět bílé košile, svetry, červené body zapalovaných cigaret, a když pak vyšel měsíc, bylo to jako ve dne. Kluci, výrostci, vojáci, někteří starší ožralové tu courali sem a tam anebo postávali a čekali. Šlapky se obvykle stáhly do stínu pod svah a tady si to odbývali na kamení a v dírách, kterých tu bylo v zemi plno¹⁵⁹.

Bohužel i ona se stane obětí krutého a nesmyslného násilí. Při popisu vraždy matky, kterou zabil její pasák, je zřejmé, že na periferii panuje zákon džungle a že svoboda má své hranice a každý je odkázán sám na sebe. Tak ti nejslabší volí raději dobrovolnou smrt než každodenní boj, protože je jim jasné, že zákony džungle jsou příliš tvrdé a přežít může jenom ten nejsilnější.

Tak přišel Srágora o veškeré naděje. Jako zloděj nebyl nikdy profík, na Pietralatě ho brali s sebou spíš jako starého experta, který umí dělat zeď. Šlo však obvykle o nějakou menší ránu, z níž toho koukalo moc málo anebo nic, protože na jednu kost bylo vždycky mnoho psů. Krom toho všeho Srágora ještě onemocněl. Marod býval vždycky, někdy víc, někdy míň, ale teď se opravdu celé dny nehnul ze záchodu. Vedle bolesti břicha měl ještě jednu chorobu, jejíž jméno si nikdy pořádně nezapamatoval. Nafukovalo ho jako balón, jako by mu pod kůži unikal plyn. Jednou se mu nafoukl krk, po druhé ret, po třetí víčko. Vlasy mu úplně slezly s hlavy a zůstaly mu jen takové špinavé kudrlinky na krku.¹⁶⁰

tutto zozzo, pure americano, noc sulla schiena due giocatori di rugby. Tutti quelli stracci, chissá perché, pareva che fossero di seta, e gli strappi, le sbrodulature, le macchie erano come dei ricami. Citován český překlad Radovana Krátkého *Zběsilý život*, SNKLU, Praha, 1965, str. 219.

¹⁵⁹Tamtéž, str. 255: La madre del Cagone, la Vecchiona, batteva ai Cerchi. Erano ormai quattro o cinque anni: quella era la zona sua, e ogni sera, come faceva scuro, era lí pronta, e ci stava fino all'ultimo tranve, che la riportava alle casermette di Piazza San Giovanni di Dio, a Monteverde Nuovo: lí abbitava con lo zaraffá, il papone suo. Ce n'erano altre cinque sei uguali a lei, vecchie colleghe, la Spagnola, La Capitana, Marisa. Si mettevano in alto, verso la Passeggiata Archeologica, sul muretto diroccato intorno ai Cerchi, o in mezzo al grande prato ovale, nella scarpata sotto il piazzale Romolo e Remo, tra le fratte, sulla melma. Alle volte ne arrivavano a dozzine, di clienti: c'erano i praticelli, di cui uno mezzo asfaltato, dovel la mattina i pischelli giocavano a pallone, che addirittura formicolavano. Si vedevano le camicie bianche, i maglioni, girare qua e lá, nel buio, e i puntini rossi delle sigatette che si accendevano: se poi c'era la luna, era come se fosse giorno. I ragazzi, i giovanotti, i soldáti, e pure certi anzianotti ubbriachi, se ne stavano in mezzo agli spiazzi, ruzzicando o aspettando. Le mignotte si ritiravano contro l'ombra della scarpata sotto il piazzale, e lí facevano, contro dei pezzi di ruderi, delle buche scavate nella terra. Česky, str. 256.

¹⁶⁰Tamtéž, str. 260: Cosí il Cagone perse ogni speranza. Ladro, non era mai stato professionista sul serio: lo prendevano sempre, a Pietralata, ma come cazzaro, come vecchio esperto: e erano sempre colpetti piccoli, che

A stejně jako v džungli nejsou ostatní schopni projevat lítost, protože život jde dál a je třeba přežít, tak i tady na periferii nezanechá smrt kamaráda v ostatních žádné stopy a při pohledu na jeho mrtvolu zůstávají zcela chladní a lhostejní:

Oběsil se na trámu u stropu a nikomu nešlo na rozum, jak mohl ten shnilý kus dřeva udržet tři dny takovou váhu.¹⁶¹

Pasolini se jeví jako mnohem větší pesimista než Moravia. Je sice pravda, že ani on hrdiny ve svých románech nesoudí, ale zatímco Moravia věří, že bída a nutnost přežít tříbí smysly, Pasolini se domnívá, že špatné životní podmínky ženou lidi k otupělosti a necitlivosti.

Závěrem lze říct, že nejpodstatnějším rysem římské literatury je ona „směsice lehkosti a násilí“, jak to trefně vyjádřil Pasolini ve své stati *Řím a Belli*¹⁶². Viděli jsme, že napsat literární dílo o chudinském Římě, aniž by se v něm nevyskytlo v nějaké formě násilí, je asi nemožné, protože prostředí ovlivňuje chování lidí. Jak je z rozboru vidět, jak Alberto Moravia, tak Pier Paolo Pasolini vyzdvihovali u obyčejných Římanů schopnost přežít, ale, co se týče vykreslení mentality obyvatel, Moravia kladl větší důraz na humor, kdežto Pasolini se ve svých dílech snažil podtrhovat expresivitu římského dialektu.

fruttavano poco o niente, e quanti cani c'erano inorro a quell'osso! Oltre a questo il Cagone era malato: malato piú o meno era sempre, ma adesso per davvero era tutto il giorno al cesso. E, insieme al male di pancia, c'aveva un altro male, di cui non imparava mai bene il nome, chel lo faceva gonfiare tutto, come se sotto la pelle avesse delle perdite di gas. Ora gli si gonfiava il collo, ora un labbro, ora una palpetra: i capelli gli erano quasi tutti caduti, sulla fronte, e i ricetti che gli rimanevano erano tutti sul collo. Česky, str. 261.

¹⁶¹Tamtéž: S'era impiccato a una trave del soffitto, e come avesse fatto a resistere questa travicella zozza, per tre giorni, con quel peso, non si riusciva proprio a capire. Česky, str. 262.

¹⁶²Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 2008, str. 414.

8. OTÁZKA ITALSKÉHO JIHU

8.1. Historický kontext

Pojmem *questione meridionale* se v italštině označuje více než sto let stará disproporce mezi severní a jižní Itálií, a to jak ekonomická, občanská, sociální, tak i kulturní. Definice byla poprvé použita v roce 1873 lombardským poslancem Antoniem Billiou¹⁶³, který poukazoval na bolestnou hospodářskou situaci na jihu Itálie. Tuto nerovnováhu podle historiků zapříčinilo na jihu Itálie několik faktorů¹⁶⁴, počínaje vyvrácením řecké kultury Římany, kteří začali zakládat latifundie, přes zavlečenou, do té doby nepoznanou, malárii ze zámoří či přítomnost zaostalé španělské monarchie aj. Faktem zůstává, že po sjednocení Itálie¹⁶⁵ se tato nerovnováha prohloubila a stala se ještě markantnější. Zatímco regiony na severu měly relativně rozvinutý průmysl i zemědělství, v jižní Itálii bylo hospodářství založeno na rozsáhlých latifundiích. Další nesoulad byl i v řešení problému analfabetismu, na severu nebyl analfabetismus příliš vysoký, kdežto v jižní Itálii byly regiony, ve kterých analfabetismus dosahoval až 90 procent¹⁶⁶.

Od šedesátých let devatenáctého století se *questione meridionale* stává i tématem literatury, a to především v díle Giovanniho Vergy, po němž pak následuje široká škála autorů od Federica de Roberta, autora románu *Místokrálové (I Viceré, 1894)* po Luigiho Pirandella a jeho román *Staří a mladí (I vecchi e i giovani, 1909)*.

Od třicátých let minulého století se autoři, kteří většinou pocházeli přímo z jižní Itálie, snažili analýzou drsných sociálních podmínek na jihu země implicitně žalovat fašistický režim.

8.2. Corrado Alvaro

Jedním z prvních velkých autorů, který otevřeně kritizoval propast mezi chudou provinční Kalábrií a rozvinutou severní Itálií byl Corrado Alvaro (1895-1956). Alvaro pocházel

¹⁶³*Questione meridionale*: Antonio Billia (Udine,1831 - Val Purva,1873) byl italským novinářem a politikem, členem strany Estrema sinistra storica (Extrémní historické levice)

¹⁶⁴Lostaglio Armando, *Viaggio nella letteratura legata alla Questione meridionale* viz <https://altritaliani.net/article-viaggio-nella-letteratura-legata/>

¹⁶⁵Sjednocení Itálie (1859–1870)

¹⁶⁶ Lostaglio Armando, *Viaggio nella letteratura legata alla Questione meridionale* viz <https://altritaliani.net/article-viaggio-nella-letteratura-legata/>

ze S. Luca, studoval filologii a byl aktivním členem florentských literárních kruhů, přičemž přispíval do mnoha literárních časopisů.

Jeho sbírka *Lidé v Aspromonte* (*La gente in Aspromonte*, 1930) patří mezi vrcholná díla literatury, zabývající se jižní Itálií, a mezi nejvýznamnější díla nového realismu dvacátého století. Kniha je složena ze třinácti povídek a nese název podle první z nich, jež je i nejdelší. Leitmotivem celé sbírky je chudoba, kvůli níž místní lidé žijí v katastrofálních a nedůstojných podmínkách.

V zimě, když se valí proudy vody do moře, a země se zdá, že pluje na vodě, život pastýřů v Aspromonte není pěkný. Pastýři jsou ve svých domech, postavených z větví a bláta, a spí s dobytkem¹⁶⁷.

Povídka *Lidé v Aspromonte* popisuje paralelní osudy dvou rodin: jedné chudé a prosté a druhé bohaté. Rodina otce Argira jsou chudí pastevcí, kteří žijí bez jakékoliv naděje na změnu, zatímco bohatá a vlivná rodina Filippa Mazzatesty vlastní v kraji obrovské pozemky, jež nadobyla především z lichvy. Povídka začíná popisem tvrdého života pastevců a pak beznadějně záchranu čtyř volů, kteří spadli do rokle a které měl Argiró v pronájmu od Filippa Mazzatesty. Tato tragédie zapříčinila, že se i rodina Argira dostává do spárů rodiny Mezzatesta. Otec Argirò, aby se vyplatil z dluhů, se rozhodne poslat studovat svého mladšího syna Benedetta do semináře ke kněžím, zatímco staršího syna Antonella posílá pracovat, aby vydělával peníze bratrovi na studia. Celým příběhem pak sledujeme, jak se Rodina Argiró snaží splatit dluh, avšak veškeré snahy vždy dopadnou bezvýsledně. Tím posledním pokusem o záchranu je mula, kterou si koupí. Avšak nelegitimní synové Filippa Mazzatesty zapálí stáj a mula uhoří. Ani Antonellův pokus najít si práci daleko od svého rodného kraje, nedopadne dobře, úplně zbídačelý, jak ekonomicky, tak zdravotně se vrací domů. Aby pomstil příkoří, která jsou na jeho rodině páchána, zapálí Filippovi Mezzatestovi les a maso z uhořelého dobytka rozdá pastevcům. Jeho hlas z hor slyší lidé ve vesnici, a je to slovo spasitele, který zve na hostinu.

Ó lidé! "Řekl ten hlas: Ó vy všichni, kteří jste chudí, kteří trpíte a hněvate se na život! Přišel den, kdy budete mít trochu radosti. Zapomenete na svou bídu, protože karneval přichází, i když v létě. To vám říkám! Brzy bude hojnost

¹⁶⁷ Alvaro, Corrado: *Gente in Aspromonte*, Garzanti, Milano, 1975: Non é bella la vita dei pastori in Aspromonte, d'inverno, quando i torbidi torrenti corrono al mare, e la terra sembra navigare sulle acque. I pastori stanno nelle case costruite di frasche e fango, e dormono con gli animali. Vlastní překlad

a radost pro každého. Brzy se k vám vaši pánové přijdou modlit, brzy budete šťastni. Budete se smát. Veselme se!¹⁶⁸

Při pokusu v lese uhasit oheň přijde o zrak a stává se z něj bandita, který je brzy dopaden a zatčen. Závěr povídky je velmi sugestivní a ironický. Bratr Benedetto nedokončil studia, protože mu neměl, kdo posílat peníze a tak se vrátil domů, jako chudý mnich, který chodí po vesnici v kněžském hábitu a nechává si od žen líbat jeho okraj, kdežto Antonello symbolizuje mstitele, který čeká na carabinieri, aby mohl konečně *vidět* spravedlnost.

‘Konečně, řekl, budu moct mluvit se spravedlností. To jí ale trvalo, než jsem se s ní mohl setkat a říct jí svou záležitost. !¹⁶⁹

V Alvarově novele je zachyceno veškeré drama života v Kalábrii na počátku dvacátého století. Největší hrozbou v té době byla beze sporu sociální nespravedlnost. Chudí pastýři a rolníci kvůli hamižnosti a sobectví bohatých latifundistů museli pracovat za malý plat ve špatných a nebezpečných podmínkách, přestože latifundisté zbohatli nečistými a podvodnými obchody. V povídkách kněží představují zkorumpovanou třídu, která ale jediná mohla zprostředkovat mezi oběma vrstvami dialog. Proto otec Argiró doufal, že ho jeho syn Benedetto může zachránit. Jenže Alvaro nevěří na možnost změny archaického, uzavřeného a kulturně i sociálně zaostalého světa.

I v dalších povídkách Alvarovy sbírky jsou hlavními hrdiny venkované, kteří se snaží začlenit do života městské společnosti a kteří svůj rodný kraj nenávidí i milují zároveň. Sami jsou hnáni atavistickými pudy a vášněmi, svázání starými tradicemi. Venkovská krajina, ze které pocházejí, je chudá, mlčenlivá a hornatá, ale v jejich vzpomínkách je opředena zvláštním kouzlem. Pohádkový mýtus dětské nevinnosti se staví do protikladu k mýtům civilizace a blahobytu města, ve kterém je člověk sám uprostřed davu a je plný úzkosti. Corrado Alvaro se ve své poetice otevřeně hlásil k odkazu Giovanniho Vergy, a to jak motivem hrdiny, který nemůže změnit svůj osud a překročit hranice svého prostředí, tak i jazykovými prostředky, kdy stenně jako Verga vybíral příběhy lidí z tehdejší reality a charakter postav se projevil především

¹⁶⁸ Tamtéž: str. 82.: O gente!', diceva quella voce: O voi tutti che siete poveri, che soffrite e che vi arrabbiate a vivere! É arrivato il giorno in cui avrete qualche poco d'allegria. Le vostre miserie le dimenticherete, perché sta arrivando il carnevale, sebbene d'estate. Ve lo dico io! Fra poco sarà abbondanza e allegria per tutti. Fra poco i vostri padroni vi verranno a pregare, fra poco starete allegri. Riderete. Evviva l'allegria!. Str.82. Vlastní překlad

¹⁶⁹ Tamtéž: str. 85. Finalmente, disse, potrò parlare con la Giustizia. Ch'ci é voluto per poterla incontrarle a dirle il fatto mio. Vlastní překlad

v jejich dialogích, v přímé, polopřímé či nevlastní přímé řeči, což mu umožnilo vyjadřovat jejich názory a myšlenky jakoby z druhé ruky, čímž tlumočil názor celé komunity.

Kolem města nerostly žádné zeliny, které tolik lákají toho, kdo si na nich pochutnával jako chlapec, třeba takový divoký bodlák, pěkně vláknitý a sladkokyselé chuti, veškerý plevel byl tady zježený, zežloutlý ještě zimním mrazem, s řídkými trsy. Trojice přátel vzpomínala na ty zeliny, a nejen proto, že je kdysi jedli jako děti, ale i proto, že je nacházeli na venkově jako vojáci na dlouhých pochodech. V cizí zemi bylo všechno jiné. Půda kolem nízkých městských staveb v rovině byla rozrytá jako v blízkosti nějaké války a těch několik rostlin, které tu někdo zřejmě zasadil do obdělíků zorané prsti, pomrzlo a připomínalo cáry starého papíru. Tři společníci se vydali do světa, nevěděli ani proč, v jedné chvíli svého života se potkali na cestách, o nichž se jim dříve nezdálo, nikoli ve vlastní zemi, a toulali se tu jako v bludišti. Jistě se nikdo z nich nenarodil proto, aby žil daleko od domova, a všichni tři si chtěli dodávat odvahy, ale všichni tři měli k tomu tajný důvod, který si nesdělovali. Říkali si jen tak mezi sebou, že hledají štěstí. Ale na začátku muselo být něco daleko vážnějšího, co si neříkali, ale tušili, protože na to stále mysleli, a bylo nemožné, aby se při vzájemném styku neprozradili. Mluvili totiž o všem jen ne o důvodech svého tuláctví, když u nich doma stačilo málo, aby se nějak uživil. Jejich hovor postrádal spojitosti, dávali se do řeči, ale nikdy si neodpovídali, každý sledoval své myšlenky a říkal to, co v něm vřelo.¹⁷⁰

8.3. Ignazio Silone

Zatímco Corrado Alvaro jen naznačoval, co v jeho hrdinech vře uvnitř, Ignazio Silone (vlastním jménem Secondo Tranquilli, 1900-1978), který pocházel z Abbruzza, se nebál svůj hněv vůči latifundistům a fašistickému režimu vyjádřit románem *Fontamara* (1933) zcela otevřeně.

Vyprávění začíná ve Švýcarsku, kde vypravěče, jímž je sám autor Ignazio Silone, navštíví v noci tři lidé, dva muži (otec a syn) a jedna žena. Autor podle jejich oblečení hned pozná, že to jsou obyvatelé Fontamary, kteří utekli tajně z Itálie a přijeli do Švýcarska jednak žádat o azyl, jednak se chtějí podělit s autorem, svým krajanem, o poslední události, které se ve Fontamaře

¹⁷⁰Tamtéž: str. 203-204: Intorno alla città non crescevano l'erbe che sono tanto buone per chi le ha mangiate da ragazzo, per esempio il cardo selvatico dal sapore dolceamaro e fibroso, era tutta un'erba setolosa, ingiallita ancora dal gelo invernale, a ciuffi radi. I tre amici si ricordavano di queste erbe, e non soltanto per averle mangiate da ragazzi, ma per averle trovate anche da soldati, nei riposi delle lunghe marce, in campagna. Tutto era cambiato in terra straniera. La terra intorno alla città bassa in pianura era sconvolta come in prossimità d'una guerra, e le poche piante che qualcuno vi aveva messo, si vedeva, nei rettangoli di terra smossa, erano gelate e ridotte come vecchie cartacce. Erano tre compagni che andavano a cercar mondo, non sapevano perché, a un certo punto della loro vita si erano trovati su strade che non avevano mai immaginato, in paesi non loro, e vi si aggiravano come in un labirinto. Nessun di loro, credo, era nato per stare lontano dalla sua terra, e tutti e tre si volevano far coraggio, ma tutti e tre avevano una ragione generica era quella di cercar fortuna, ma alle origini ve ne doveva essere una assai più profonda, che essi non si dicevano, ma che intuivano, perché a queste cose pensavano continuamente, ed era impossibile che stando insieme non lasciassero trapelare nulla. Di tutto, infatti, parlavano, meno che delle ragioni del loro vagabondare, quando, bene o male, al loro paese, bastava poco per vivere. I loro discorsi erano mal legati uno all'altro, discorrevano, ma senza mai risponderci, seguendo ognuno le sue idee, dicendo ognuno quello che gli cuoceva dentro. Český *Čtyřiaadvacet hodin* In *Deset italských novel*, ČS, Praha, 1970, str. 49, přeložil Jaromír Fučík.

odehrály. Tento úvod na jedné straně dává románu punc nejvyšší věrohodnosti, na druhé straně působí jako kronikářský zápis pradávnej události či vyprávění nějaké legendy.

Fontamara se nachází na strmém hornatém a neúrodném kopci, na němž místní chudí obyvatelé - tzv. *cafoni* - pracují na latifundiích místních velkostatkářů.

To, co zde chci vypravovati, stalo se v posledním roce ve Fontamaře.[...]Dvě věci musí zde hned býti vysvětleny. První: Má zpráva se čtenáři bude zdáti protikladnou k malebnému obrazu, který si dosud tvořil o jižní Itálii. V knihách je šťastná, překrásná země, kde chodí sedlák vesele si trillkuje do práce, kde dívky v svých hezkých krojích zpívají sborem a v blízkém lesíku zpívá slavíček. Ve Fontamaře vypadá ale život docela jinak. Kdo v této povídce hledá folklor, hledá jej marně. Ani slovem se tu nemluví o oděvu Fontamařanů. Nenajdete jediného slova o lidové mluvě. Ve Fontamaře není lesů. Hory jsou ošklivé a holé jak největší část Apenin. Je tam málo ptáků. Žádní slavíci, v nářečí není pro ně výrazu. Sedláci nezpívají, ani sborem, ani o samotě ani když jsou opilí, tím méně, když pracují. Místo toho nadávají a klejí. Klejí, když jsou pohnuti velkými city: radostí nebo nenávisti. Ani přitom nevyvíjejí mnoho obrazotvornosti. Vybírají mezi dvěma nebo třemi jim známými svatými a zneužívají jejich jmen s přísadou týchž slov.¹⁷¹

Román se odehrává kolem roku 1929, kdy po nástupu fašismu se už tak otřesné životní podmínky ve Fontamaře ještě zhoršily. Samotní Fontamařané zatím netuší, co nový režim znamená, jenom ví, že musí bojovat o svá práva s fašistickou vládou, reprezentovanou knížetem Torloniou. Tento velkostatkář usiluje o pramen vody, která pro *cafony* v kamenné poušti jižní Itálie znamená jediný zdroj vláhy. Ti drou na jeho velkostatku za mzdu, která jim na živobytí nestačí, takže jejich políčka zůstávají stále hlavním pramenem obživy.

Událost, kterou se příběh otevírá, totiž přerušení dodávky elektřiny kvůli nezaplaceným účtům, má v románu dvojí význam, jednak navozuje absurditu smutné skutečnosti, protože si lidé nakonec zvykli svítit měsícem, jednak je to předzvěst, že se lidé ocitli v době temna.

Ve svém románu *Fontamara* Silone neodkazoval jen na Giovanniho Vergu, jak by se na první pohled zdálo, ale především na Alessandra Manzoniho a jeho román *Snoubenci* (*I*

¹⁷¹Silone, Ignazio, *Fontamara in Romanzi e saggi*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1998, str.7-a 14: Gli strani fatti che sto per raccontare si svolsero nell'estate dell'anno scorso a Fontamara...[...]Ora, due avvertenze. Questo racconto apparirà al lettore straniero, che lo leggerà per primo, in stridente contrasto con la immagine pittoresca che dell'Italia meridionale agli trovava frequentemente in certa letteratura. In certi libri, com'è noto, l'Italia meridionale egli trova frequentemente in certa letteratura. In certi libri, com'è noto, l'Italia meridionale é una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggiano gli usignoli. Purtroppo, a Fontamara, queste meraviglie non sono mai successe. I Fontamaresi vestono come i poveracci di tutte le contrade del mondo. E a Fontamara non c'è bosco: la montagna é arida brulla, come la maggior parte degli Appenino. Gli uccelli sono pochi e paurosi, per la caccia spietata che ad essi si fa. Non c'è usignolo, nel dialetto non c'è neppure la parola per designarlo. I contadini non cantano, né in coro, né a soli, neppure quando sono ubriachi, tanto meno (e si capisce) andando al lavoro. Invece di cantare, volentieri bestemmano. Per esprimere una grande emozione, la gioia, l'ira, e perfino la devozione religiosa, bestemmano. Ma neppure nel bestemmiare portano molta fantasia e se la prendono sempre contro due o tre santi di loro conoscenza, li mannaggiano sempre con le stesse parolacce. Česky přeložil V. Saluse, Dělnické nakladatelství, Praha 1947, str. 7-11.

Promessi sposi, 1827 a 1842). Jak ve *Fontamaře*, tak ve *Snoubencích*, příběh odstartuje jedna událost, hrdinové se dají na pohyb, přičemž je stíhá jedna rána za druhou. Jenomže ve *Fontamaře* jsou všichni, kteří představují vyšší moc, zápornými postavami a obyvatelům se nedostane ochrany dokonce ani u duchovenstva, které je zde zastupováno Donem Abbacchiem, který je jasným odkazem na Manzoniho Dona Abbondia, ve kterém i on přežívá díky Isti, zbabělosti. Obyvatelům Fontamary lžou všichni. Vládce Impresario, který skoupil celý kraj díky lichvě, či menší vlastníci jako např. Don Circostanza. Všude samý klam. Lež je právě i elektřina, která se napojuje na potok, jehož proud si Don Circostanza kvůli jejich analfabetismu přivlastnil. Cafoni totiž podepsali list prázdného papíru, čímž dali Impresariovi svolení, aby mohl používat tři čtvrtiny vody. Obyvatelé Fontamary se však nechtějí vzdát a znovu a znovu zkoušejí různými protesty a demonstracemi, často velmi naivně zorganizovanými, bojovat o svá práva. Avšak každý jejich pokus je násilně potlačen.

Berardo Viola, jejich lidový vůdce, nese v sobě jak rysy prostého Manzoniho Renza, stejně jako on má jediné přání našetřit si nějaké peníze a vzít si svou milovanou snoubenku, tak svým chováním připomíná i neklidného Vergova Ntoniho – mladého muže, který chce změnit svůj osud a opustit svůj rodný kraj. Berardo je pokorný a poražený zároveň. Pro místní lidi ztělesňuje nového banditu, člověka, který se nebojí postavit představitelům státu, ale stejně jako bandité není politicky uvědomělý, protože proti bezpráví bojuje intuitivně.

Jediný kousek půdy, který zdědil po svém otci, prodal přede dvěma lety v úmyslu vystěhovati se do Ameriky. Pak nedostal svolení k vystěhování a zůstal ve Fontmaře jako pes, který sice nemá obojek na krku, ale nemůže užívat volnosti a pobíhá kolem statku. Byl v nitru všechno jiné, jenom ne anděl míru. Jakožto vnuk velice známého briganta Joly, posledního briganta našeho kraje, který byl v roce 1867 popraven Piemontány, zdědil Berardo po své m dědu duši i tělo: skorem gigantickou postavu, sukovitou jako kámen dubu, hlavu tvrdou a čtverhrannou jako kovadlina a obrovské oční důlky šílence. Byl drzý, nebojácný, impulsivní, pohotový, bez bázně před Bohem, oddán vínu, marnotratný a ke svým přátelům štědrý, ale tvrdohlavý a rvavý.¹⁷²

Stejně jako Manzoniho Renza a Luciu v románu *Snoubenci* také Berarda a Elvíru rozděluje osud, jim ale žádná *Božská prozřetelnost*, která chrání Manzoniho snoubence před

¹⁷²Tamtéž, str. 67-72: il buon pezzo di terra che il padre gli aveva lasciato, láveva venduto vari anni prima ad don Circostanza per pagare le spese di una lite e di comprarsi l'imbarco per l'America. [...] ora sono facilmente ingiusti verso Berardo e preferiscono spiegare il suo destino rifacendosi alla fine del nonno, il famoso brigante Viola, l'ultimo brigante delle nostri parti giustiziato dai Piemontesi. É certo però che Bernardo ha lottato durante tutta la sua vita contro il suo destino [...] dal nonno, secondo la testimonianza dei piú vecchi che lo ricordano ancora, egli aveva certamente ereditato la potenza fisica: un' alta statura, tarchiato come il tronco di una quercia, il collo breve a torino, la testa quadra, ma aveva gli occhi buoni. Česky, str. 50.

všemi nástrahami, na pomoc nepřijde. Berardo odjíždí hledat práci do Říma, kdežto Elvíra zůstává ve vesnici, aby se starala o svého ochrnutého otce.

Jednoho dne, zatímco jsou všichni místní muži na polích, vtrhnou do Fontamary fašistické oddíly a začnou hromadně prohledávat domy a znásilňovat jejich ženy. Elvíře a ještě jedné ženě, která pak uprchne do Švýcarska, se před fašisty podaří schovat, avšak vzápětí jsou svědkyněmi apokalyptického výjevu - v okně jednoho domu spatří, jak mladou dívku Marii Gracii znásilňuje pět mužů. Po této události Elvíra zešílí a krátce nato umírá.

Popis této scény je velmi silný a otevřený a málokterý poválečný spisovatel měl odvahu, snad s výjimkou Alberta Moravii¹⁷³ popsat s takovou intenzitou hrůzy války spáchané na bezmocných ženách. Český překladatel dokonce některé věty vypustil.

Pod námi řvala Maria Gracia jako zvíře, když je zapichují. Dokořán otevřenými dveřmi jsme viděly, jsouce celé bez sebe, zvířecí útok pěti mužů na jednu mladou dívku. Několikrát se jí podařilo uniknout a jednou se dostala dokonce až ke dveřím. Ale byla ihned vražena zpátky, chopena, hozena na zem, držena čtyřmi muži tak pevně, že se pátý mohl vrhnout přes ni. Maria Gracia sténala jako umírající. Když jí první muž zneužil, převzal jeho místo jiný a martyrium začalo znovu. A po třetím přišel čtvrtý, ale dívčino sténání bylo již tak slabé, že je nebylo slyšeti. Vzdala se každého odporu. Čtvrtý a pátý ji mohli znásilnit nerušeně. Pak opustili muži za smíchu a sprostých žertů dům a pospíchali k Lissabetě Limonové, která bydlela o dvacet metrů dále..[.....]. Elvíra měla velké oči upřeny na tmavé dveře, z nichž vyšlo těch pět mužů a za nimiž leželo tělo Marie Gracie. Dostala jsem strach o její rozum a zastřela jsem jí rukama oči, jak se to dělá mrtvým. Ale pojednou i mě opustily síly, zeslábly mi nohy a klesly jsme ve tmě společně na zem.¹⁷⁴

Jako dovršení apokalypsy a úplné bezmocnosti bez boží spravedlnosti vyznívá trest, který místní muži po fašistickém nájezdu dostali. Úplný zákaz vystěhování se ze země a vyhlášení zákazu veřejného diskutování o politice. Berardo Viola, který byl už v té době v Římě, tak o fašistickém přepadení nic nevěděl. Do hlavního města odjel proto, aby tam zkusil vydělat nějaké peníze a konečně se mohl s milovanou Elvírou oženit. Avšak zprávy z Fontamary se dostaly až do Říma a Berardo, protože měl pověst narušitele, nemohl najít žádnou práci. Vzdává

¹⁷³Viz Alberto Moravia *Horalka (La cocciara, 1957)* či stejnojmenný film z roku 1960 od Vittoria de Siky. Scéna znásilněné dcery v kostele.

¹⁷⁴Silone, Ignazio: *Fontamara in Romanzi e saggi*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1998, str. 114: Maria Grazia, sotto di noi, urlava come un animale che sta per essere sgozzato. Attraverso la porta spalancata vedemmo confusamente la zuffa canesca di cinque uomini contro la povera donna: varie volte essa riuscí a divincolarsi e una volta arrivó fino alla porta, mu fu ritratta a tempo, e afferrata per le gambe e le spalle, fu gettata per terra, e, immobilizzata, spogliata di tutto quello che aveva indosso e tenuta da quattro uomini con le braccia aperte e le gambe divaricate, in modo che il quinto poté insozzarla. Maria Grazia rantolavo come un animale scannato. Quando il primo ebbe usato di lei, il suo posto fu preso da un atro e ricominció il martirio. Finché essa cessó ogni resistenza, il rantolo della donna era diventato già cosí flebile che a noi non giungeva piú.[...] Elvira guardava sempre la stanza dalla quale erano usciti i cinque uomini e dove era disteso il corpo lacerato di Maria Grazia. Ebbi allora paura che Elvira uscisse di ragione. Le chiusi gli occhi con le mie mani come si fa con i morti. Poi d'un tratto, la resitenza venne meno anche a me, le gambe mi vennero meno e ci accasciammo nel buio l'una accanto all'altra. Česky, str. 82.

to a vrací se jako poražený do své vesnice. Na stanici v Římě se setkává s antifašistou Avezzancem, který mu vysvětluje, co znamená fašismus a k jakým změnám při jeho nástupu došlo. Kvůli nešťastnému nedorozumění jsou Berardo a Avezzanec zatčeni a dáni do stejné cely. Zde Berardo morálně i politicky dospívá, přičemž na sebe hrdinně bere vinu za tajemného *Neznámého*, který tiskne ilegální antifašistický tisk a kterého se fašisté snaží dopadnout. Falešné svědectví je však odhaleno a Berardo i Avezzanec jsou podrobeni násilnému výslechu, při kterém se Berardo dovídá, že jeho snoubenka je mrtva. Právě postava *Neznámého* (*Sconosciuto*) odkazuje na Manzoniho *Snoubence*, protože i v nich vystupuje tajemná postava *Nejmenovaného* (*Innominato*), muže, který se drží v pozadí, ale který nakonec zasahuje ve prospěch Lucie a Renza. Stejně tak v románu *Fontamara Velký Neznámý*, který je anarchista a který vydává ilegální noviny, se v románě objeví až na konci románu, a to nepřímo, protože údajně pomohl třem přeživším Fontamařanům utéct do Švýcarska a sejít se s autorem.

Krutý výslech na stanici a následná Berardova smrt, jistě inspirovaly Rosselliniho při natáčení *Řím, otevřené město* (*Roma, città aperta*, 1945). V jeho filmu je převedena do filmové podoby téměř identická scéna umučeného antifašisty Manfrediho¹⁷⁵ Berardo zde symbolizuje mýtickou postavu obdařeného nadlidskou silou, který se jen tak nevzdal.

Téhož večera měl Bernardo znovu výjimečný výslech. Tyto výslechy měly do sebe něco divokého, protože se Berardo bránil. Nedostal ránu, aby ji nevrátil. Aby mu svázali nohy a ruce, bylo třeba osmi devíti strážníků. Jednoho večera dělal, jako by setentokrát chtěl nechat mučit bez obrany. Když se jeden z mužů pokusil omotati mu kolena provazem, vrhl se Berardo přes něj a zakousl se mu tak pevně do šije, že ho druzí policisté museli tlouci do brady, aby ho pustili. Konečně ho přitáhli zpátky do cely, drželi ho pod rameny a za nohy a vlékli ho jako Ježíše Krista po sněti s kříže.¹⁷⁶

Fašisté ale jeho smrt chtěli zakamuflovat jako sebevraždu. Je neuvěřitelné, že se Ignazio Silone nebál tak relativně brzy ještě před vypuknutím výlky popsat bezmocnost jedince v totalitním režimu.

Dva dny potom jsem byl předvolán ke komisaři, který byl ke mně neobyčejně přívětivý. „Dnes v noci Berardo Viola spáchal sebevraždu, řekl. Oběsil se ze zoufalství na okně své cely. To je jisté. Jelikož nikdo nebyl přítomen, schází

¹⁷⁵Srovnej Lucia Re, *Calvino and the age of neorealism*, cit. dílo, str. 109, pasáž o Rosselliniho filmu *Roma città aperta* - umučení komunistického antifašisty Manfrediho.

¹⁷⁶Tamtéž, str. 185: La stessa sera Berardo ebbe nuova chiamata speciale. Le chiamate speciali di Berardo avevano qualche cosa di atroce. Berardo si difendeva. Berardo on poteva ricere un colpo senza renderlo. Per legargli le mani e i piedi ci volevano otto o nove poliziotti. Quella sera egli aveva finto di essersi rassegnato a lasciarsi torturare enza reagire, ma, mentre un agente gli stava legando una corta attorno ai ginocchi, gli cade sopra e con i denti l'afferó alla nuca, tenendolo cosí fortemente, che gli altri poliziotti dovettero dargli delle martellate alle mascelle per fargli lasciar la presa. E alla fine lo ricondussero in cella, tirandolo per le gambe e le spalle, come Cristo, quando fu deposto dalla croce. Česky, str. 163.

zpráva svědků...Výpověď svědků je nezbytná...Budeš-li ochoten podepsat protokol, v kterém potvrzuješ, že Berardo Viola byl zavražděn, budeš ještě dnes volný“ Když jsem slyšel, že Berardo Viola byl zavražděn, rozplakal jsem se. Komisař napsal svědeckou výpověď a já jsem ji slepě podepsal. Pak jsem byl doveden do kanceláře plukovníka policie. „Byl jsi přítelem zemřelého Berarda Violy?“ Tázal se mne. „Ano, pane“. „Potvrzuješ, že se ke konci mrtvý velice trápil pro nešťastnou lásku?“ „Ano, pane“. „Potvrzuješ, že mrtvý byl s tebou ve stejné cele a že využil tvého spánku k tomu, aby se oběsil na okenní mříži?“ „Ano, pane“. Dal mi podepsat protokol a řekl mi, abych šel. Pak jsem byl odveden do justičního paláce, do kanceláře nějakého soudce. „Byl jsi přítelem nějakého Berarda Violy?“ Tázal se mne soudce. „Ano, pane“. „Potvrzuješ, že se ke konci mrtvý trápil pro nešťastnou lásku?“ „Ano, pane“. „Potvrzuješ, že mrtvý byl s tebou ve stejné cele a že využil tvého spánku k tomu, aby se oběsil na okenní mříži?“ „Ano, pane“. Také on mi dal podepsat protokol a řekl, abych odešel.¹⁷⁷

Fontamařané se po Berardově smrti odhodlají začít tisknout ilegální noviny nazvané *Co máme dělat?* (*Che fare?*) a uspořádat další demonstraci, která je ale tentokrát ještě surověji potlačena a jenom jedné rodině se podaří uprchnout do Švýcarska.

8.4. Carlo Levi

Carlo Levi věřil, že Bůh chudou Lukánii opustil. Jeho mistrovské dílo se jmenuje *Kristus se zastavil v Eboli* (*Cristo si è fermato ad Eboli*, 1945) a líčí skutečné události, které se autorovi v roce 1935 v Lukánii ve vyhnanství během fašismu přihodily a které po svém návratu v roce 1943 sepsal. Nejedná se přímo o román, protože je to těžce definovatelný žánr, něco mezi reportáží a autobiografií. Obyvatelé Lukánie žijí mimo historii a pokrokový svět, plní starobylé moudrosti a bolestné trpělivosti, sami ale cítí, že pro zbytek Itálie nejsou ani lidmi.

„My nejsme křesťané“, říkají, „Kristus se zastavil v Eboli.“ Křesťan znamená v jejich řeči člověka, a toto rčení, které jsem tak často slyšel, je snad u nich jen projevem beznadějného pocitu méněcennosti. My nejsme křesťané, nejsme lidé, nepovažují nás za lidi, nýbrž za zvířata, tažná zvířata, a snad ještě něco nižšího, protože se musíme podrobit lidem žijícím ve světě za obzorem a snášet jeho tíživý protiklad. Rčení má však mnohem hlubší význam, společný všem symbolickým obrátům – je míněno doslovně. Kristus se opravdu zastavil v Eboli, kde silnice i dráha opouštějí salernské pobřeží a stáčí se do vnitrozemí nehostinné Lukánie. Sem Kristus nikdy nedošel, jako sem

¹⁷⁷Tamtéž, str. 187-188: E due giorni dopo fui chiamato dal commissario insolitamente gentile. „Berardo Viola si è ucciso stanotte“, mi disse. „Egli si impiccato alla finestra della sua cella, per disperazione. Il fatto è certo. Però nessuno era presente al fatto e manca un verbale. Un verbale è indispensabile. Se tu sei disposto a firmare un verbale in cui si certifica che quel tuo paesano si è impiccato, oggi stesso sarai libero“. A sentire che Berardo Viola era stato ammazzato, mi misi a piangere. Il commissario scrisse qualche cosa su un pezzo di carta ed io firmai senza leggerlo. Avrei firmato qualunque cosa, anche la mia condanna a morte. Poi fui condotto nell'ufficio del capo della polizia. „Era lei l'amico del defunto aveva sempre manifestato tendenze al suicidio?“ „Signor sí“, „Conferma che il defunto aveva ultimamente gravi dispiaceri amorosi?“ Signor sí. Conferma che il defunto era rinchiuso nella medesima cella di lei ed ha approfittato del fatto che lei dormiva per appendersi ad una inferraita?“ „Signor sí“. „Bravo“, mi disse all'uscita il commissario che mi aveva assistito all'interrogatorio, e mi offrì una sigaretta. Poi fu condotto nel palazzo di giustizia, nell'ufficio di un giudice. E fu la stessa cantilena. „Era lei amico del defunto Berardo Viola?“ mi chiese il giudice. „Conferma che il defunto era rinchiuso nella medesima cella di lei ed ha approfittato del fatto che lei dormiva per appendersi ad una inferriata?“ „Signor sí“, signor sí, signor sí.“ Anche lui mi fece firmare la carta e mi licenziò. Česky, str. 165.

nepronikl čas, lidský duch, naděje, příčina, následek, myšlení, dějiny. Sem Kristus nikdy nevkročil.¹⁷⁸

Autor Lukánii obrazně popisoval jako kraj, který ležel v tak zapadlém koutě Itálie, že se jeho obyvatelé ani nepodíleli na novodobé historii a tím byli vyloučeni i ze sociálního systému. Jejich jedinou možností jak přežít bylo snášet kolektivně bolest. Spisovatel, který do této Bohem zapomenuté země dorazil, převrátil celý jejich tradiční život naruby. Všude jej laskavě vítali, jako by byl spasitelem. Dokonce i autoritářské úřady soutěžily o to, kdo ho pozve na večeři a kdo ho obžaluje, protože mu všichni připisují velkou moc. Levi byl vystudovaným lékař, který se ale spíše chtěl věnovat malířství, ale jak mohl tak se snažil místní lidi léčit.

V tomto nadpřirozeném ovzduší trávil jsem své gaglianské hodiny, za noci pod ochranou andělů a ve dne zaštitěn moudrostí Giulie čarodějky. Ošetřoval jsem nemocné, maloval, četl a psal v samotě plné duchů a podivných zvířat. Držel jsem se co nejdál od pletich a vášní místního panstva tím, že jsem trávil skoro celý den doma. Ale potkával jsem je každé ráno, kdy jsem se šel hlásit na radnici, musel jsem jít kolem školy, kde pokuřoval na balkóně don Luigino se svými hůlkami, potkával jsem je i v poledne, kdy jsem šel po svačině na kávu k doktoru Milliovi, a hlavně večer, při společném obřadu rozdělení pošty.¹⁷⁹

Carlo Levi svůj dokument napsal v roce 1943, tedy v době, kdy se partyzánské hnutí teprve začalo formovat, avšak v jeho románu jsou bandité vykresleni podobným tónem, jaký je typický pro literaturu odboje, protože bandité pomáhali obyčejným lidem z rozeného instinktu bránit slabé a bezbranné, čímž se stali stejně jako později partyzáni součástí i folklóru a bájných mýtů.

Dokonce i vzhled dnešních lukánských venkovanů připomíná dávné zbrojníky, jsou to nepřístupní, zamračení samotáři, nosí černý klobouk a černé šaty, v zimě ještě plášť, na pole nejdou nikdy bez pušky a sekery. Mají měkké srdce a svatou trpělivost. Shrbila je staletí odevzdané poroby, vědomí marnosti všech věcí a síla osudu. Ale když

¹⁷⁸Levi, Carlo, *Cristo si é fermato a Eboli*, Einaudi, Torino, 1990, str. 3: Noi non siamo cristiani, -essi dicono,-Cristo si é fermato a Eboli.-Cristiano vuol dire, nel loro linguaggio, uomo, é la frase proverbiale che ho sentito tante volte ripetere, nelle loro bocche non é forse nulla piú che l'espressione di uno sconcolato complesso di inferioritá. Noi non siamo cristiani, non siamo uomini, non siamo considerati che le bestie, i fruschi, i fruscicchi, che vivono la loro libera vita diabolica o angelica, perché noi dobbiamo invece subire il mondo dei cristiani, che sono di lá dall'orizzonte e sopportarne il peso e il confronto, Ma la frase ha un senso molto piú profondo, che come sempre, nei modi simbolici, é quello letterale. Cristo si é davvero fermato a Eboli, dove la strada e il treno abbandonano la cosa di Salerno e il mare, e si addentrano nelle desolate terre di Lucania. Cristo non é mai arrivato qui, né vi é arrivato il tempo, né l'anima individuale, né la speranza, né il legame tra le cause e gli effetti, la ragione e la Storia. Cristo non é arrivato. Česky *Kristus se zastavil v Eboli*, přeložil Libor Piluchta, Melantrich, Praha, 1957, str. 7.

¹⁷⁹Tamtéž, str. 134: In questa atmosfera numinosa passavo le mie ore, protetto dagli angeli la notte, e dalla sapienza stregonessa di Giulia durante il giorno. Curavo i malati, dipingevo, leggevo, scrivevo, in quella solitudine abitata dagli spiriti e dagli animali. Riscivo a tenermi lontano, il piú possibile dagli intrighi e dalle passioni dei signori, restando in casa quasi tutto il giorno. Ma li incontravo sempre la mattina, quando dovevo andare in municipio per la firma, e passavo sotto il balcone della scuola, dove don Luigino fumava con le bacchete in mano e dopo colazione, quando andavo a prendere il caffè dal dottor Milillo, e soprattutto la sera alla riunione generale per l'arrivo della posta e dei giornali. Česky, str. 120.

se po nekonečných útrapách dotkne všech kořenů jejich bytosti a zraní jejich primitivní smysl pro spravedlnost a obranu, pak se zvednou ke strašlivé vzpouře, jež nemá hranic a míry.[...]. Zbojníci hájili bez rozmyslu a bez naděje na vítězství svobodu a život lukánských venkovanů v boji proti svrchovanému státu a všem státům vůbec¹⁸⁰.

¹⁸⁰¹⁸⁰Tamtéž: Anche il loro aspetto, oggi, richiama l'immagine antica del brigante: oscuri, chiusi, solitari, aggrondati, col capello nero e il vestito nero, e, d'inverno, il mantello, sempre armati, quando vanno nei campi, con il fucile e la scure. Il loro cuore é mite, e l'animo paziente. Secoli di rassegnazione pesano sulle loro schiene, e il senso della vanità delle cose, e della potenza del destino. Ma quando, dopo infinite sopportazioni, si tocca il fondo del loro essere, e si muove un senso elementare di giustizia e di difesa, allora la loro rivolta é senza limiti, e non può conoscere misura. [...]I briganti difendevano senza speranza, la libertà e la vita dei contadini, contro lo Stato, contro tutti gli stati. Česky, str. 110

9. Konec neorealismu

9.1. Krize

Poválečná doba byla obdobím, kdy si každý myslel, že je básník, a každý si myslel, že je politik. Všichni si představovali, že se může, ba dokonce musí udělat poesie ze všeho, po tolika letech, během nichž vypadalo, že svět oněměl a zkameněl, a kdy skutečnost byla jakousi křišťálově čistotou a němou nehybností, byla jakoby viděna přes sklo. Prozaici a básníci se v letech fašismu postili, nebylo mnoho slov, jež by jim bylo povoleno užívat, a ti nemnozí, kteří slov ještě užívali, je vybírali s velkou péčí z hubeného jmění drobečků, jež jim zbývalo. V době fašismu byli básníci nuceni vyjadřovat pouze vyprahlý, uzavřený, věštecký svět snů. Nyní se znovu vyrojilo mnoho slov a skutečnost se opět jevila na dosah ruky, proto se bývalí postící vrhli s rozkoší na vinobraní slov. A bylo to všeobecné vinobraní, protože se ho chtěli zúčastnit všichni, to způsobilo zmatení jazyka poezie a jazyka politiky, a zjistilo se, jak jsou oba vzájemně promíchané. Jenže pak se ukázalo, že skutečnost je složitá a tajemná, že je nerozluštitelná a temná stejně jako svět snů, a ukázalo se, že je stále ještě umístěna za oním sklem, a iluze, že toto sklo bylo rozbito, pomíjela. A tak se mnozí brzy vzdali, zbaveni odvahy a sklíčení, znovu se uzavřeli do hořkého půstu a do hlubokého mlčení. Proto po veselém vinobraní prvních poválečných dní bylo další období smutné a malomyslné. Mnozí se uchýlili do ústraní a opět se izolovali, buď do světa svých snů, nebo k jakékoli práci, která jim vynášela aspoň tolik, aby to stačilo k životu. Byla to práce přijatá mnohdy náhodně nebo narychlo a připadala malá a šedivá po takovém rozruchu, a všichni tak zapomínali, že se krátce účastnili tvorby vysněného budoucího života. ¹⁸¹.

Ve svém memoárovém románu Natalia Ginzburg přesně popisuje pocity mladých intelektuálů těsně po válce a pak jejich náhle procitnutí na konci čtyřicátých a na začátku padesátých let, kdy většina z nich začala zjišťovat, že pravdu nelze objektivně popsat, stejně jako nelze napsat kvalitní literární dílo pod ideologickým vlivem komunistické strany.

¹⁸¹Ginzburg, Natalia: *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 2014: Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d'essere dei poeti, e tutti pensavano d'essere dei politici, tutti s'immaginavano che si potesse e si dovesse far poesia di tutto, dopo tanti anni in cui era sembrato che il mondo fosse ammutolito e pietrificato e la realtà era stata guardata come di là da un vetro, in una vitrea, cristallina e muta immobilità. Romanzieri e poeti negli anni del fascismo, digiunato, non essendovi intorno molte parole che fosse consentito usare, e i pochi che ancora avevano usato parole le avevano scelte con ogni cura nel magro patrimonio di briciole che ancora restava. Nel tempo del fascismo, i poeti s'erano trovati ad esprimere solo il mondo arido, chiuso e sibilino dei sogni. Ora s'erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano[...]. Ma poi avvenne la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni, e si rivelò ancora situata di là dal vetro, e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. Così molti si ritrassero presto sconfortati e scorati, e rimpiombarono in un amaro digiuno e in un profondo silenzio. Così il dopoguerra fu triste, pieno di sconforto dopo le allegre vendemmie dei primi tempi. Molti si appartarono e si isolarono di nuovo o nel mondo dei loro sogni, o in un lavoro qualsiasi che frutasse da vivere, un lavoro assunto a caso e in fretta, e che sembrava piccolo e grigio dopo tanto clamore, e comunque tutti scordarono quella breve illusoria partecipazione alla vita del prossimo, str. 147,148, česky, *Rodinná kronika*, přeložila Krejčí, Alena, ROH, Praha, 1963, str.160

9.2. Ždanova doktrína

V roce 1947 Stalin organizoval Kominformu, tzv. mezinárodní organizaci komunistických stran¹⁸². Informační byro komunistických stran vzniklo jako „konzultativní orgán“ vybraných komunistických a dělnických stran, jehož členem byla i *Komunistická strana Itálie* s čelem s Palmirem Togliattim, čímž se i Togliatti dostává pod přímý vliv Sovětského svazu a tudíž je mu radno poslouchat i rady Andreje Ždanova, sovětského ideologa, který byl v roce 1946 pověřen Stalinem, aby řídil kulturní politiku, čímž začalo období známé jako Ždanovova doktrína či *ždanovismus*, které v kultuře ovlivnilo nejen celou sovětskou kulturní produkci, ale prakticky se až do konce 50. let projevilo i na umění v zemích pod vlivem Sovětského svazu¹⁸³. Takzvaný socialistický realismus dostal umění do nejkrajnější, zjednodušující a zcela dogmatické polohy. Vliv západního umění byl považován za ideologicky podvratný, umělecká inovace byla podvázána. Umělec byl povinen kanonickými „realistickými“ prostředky hlásat jediné správné politické hodnoty a napomáhat tak komunistické straně v jejím politickém boji. S rozdělením poválečné Evropy se tak i Togliattiova politika dostává pod větší tlak, aby umělecká svoboda byla nahrazena ždanovštinou, a jeho doktrínou o dvou kulturách¹⁸⁴, která vycházela z 'Leninových tezí o existenci dvou kultur v rámci každé jednotlivé národní kultury: pokrokové, odrážející zájmy dělnické třídy a podílející se na destrukci nespravedlivého společenského řádu, a úpadkové: údajně působící v souladu s potřebami vykořisťovatelů¹⁸⁵'.

9.3. Gettoni

Jednou z prvních reakcí na neustále rostoucí tlak na umělce byl v roce 1947 otevřený dopis Elia Vittoriniho, kterým se Togliattimu odvolával na Marxe¹⁸⁶

Právo na slovo se nedává člověku z toho důvodu, že vlastní pravdu. Odvozuje se spíše z faktu, že se hledá pravda.

¹⁸²Vykoukal, Jiří, Litera, Bohuslav, Tejchman, Miroslav: *Východ, vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 -1989*, Libri, 2000, str. 79

¹⁸³ Tamtéž, str. 84-85

¹⁸⁴<http://novysmer.cz/index.php/historie/2590-kdo-to-byl-andrej-alexandrovi-zdanov>

¹⁸⁵ Šámal, Petr: *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let* <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/2/doslov-samal.pdf>, str. 583

¹⁸⁶<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/09/24/quando-zdanov-censuro-togliatti.html>,

Marx byl přesvědčen, že jeho metoda je hledání, ne vlastnictví¹⁸⁷.

Načež v prosinci v roce 1947 Elio Vittorini zastavuje vydávání časopisu 1947 *Il Politecnico* s tím, že se nechce přizpůsobovat a nesouhlasí s politikou zasahování do umělecké tvorby. Avšak v roce 1951 pokračuje ve své myšlence, nové kultury a zakládá ediční řadu *I gettoni* u vydavatelství Einaudi s úmyslem podpořit mladé autory, aby psali literaturu, která by byla i nadále citlivá k aktuálním problémům v Itálii¹⁸⁸, ale která by i pokračovala v hledání nových forem. V této řadě vycházeli různorodí autoři od Beppeho Fenoglia po Francesca Leonettiho. Vittorini měl v úmyslu vydávat především spisovatele, kteří byli ovlivněni americkou literaturou, tzn., že jejich tvorba nevznikala na akademické půdě podle nějaké teoretické šablony, ale že se něčím vymykala. Což pro Vittoriniho bylo zárukou toho, že si tito autoři uměli udržet svou originalitu a zdravý odstup od politického dění, čímž se tak mohla zvýšit kvalita italské literatury¹⁸⁹. Vittorini se svou edicí *Gettoni* tak znovu dává druhý dech neorealismu, který měl být oproštěn od ideologických schémat, která byla v té době tak přísná. Tyto romány už nekladly takový důraz na kolektivitu, ale snažily se více zobrazovat jednotlivce uprostřed společenské nespravedlnosti. Jakým byl např. román od Fortunata Seminary *Vítr v olivovém háji (Il vento nell'oliveto, 1951)*.

Další významnou změnou je to, že se ne vždy, ale často, místo termínu *resistenza* (česky *odboj*) začíná používat termín *boj za osvobození (la lotta di liberazione)*, s čímž souvisí i jiný pohled na partyzánský odboj, aniž by se ale snižovalo hrdinství partyzánů¹⁹⁰. V roce 1952 vycházejí dvě základní díla podávající mnohem realističtější obraz na vlastenecký odboj. Je to jednak román od Carla Cassoly *Faust a Anna (Fausto e Anna)*, ve kterém zobrazil rozpačité pocity mladého partyzána v Toskánsku, a sbírka povídek od Beppeho Fenoglia *Dvacet tři dnů města Alby (I ventitré giorni della città di Alba)*, ve kterém Fenoglio popisoval partyzány jako *rváče a omezence*¹⁹¹, oba dva autoři těmito díly narušili mýtus o odboji a jeho obvyklé jednosměrné zobrazování skutečnosti a poválečného období.

Vittoriniho úmysl nezůstal bez odezvy a rozhněval hlavně komunistickou literární

¹⁸⁷ *Politica e cultura, lettera a Togliatti* in Vittorini, Elio: *Letteratura arte società*, Einaudi, Torino, 2008, strana 394: il diritto di parlare non deriva agli uomini dal fatto di possedere la verità. Deriva piuttosto dal fatto che si cerca la verità, E guai se non fosse così soltanto. Guai se si volesse legarlo ad una sicurezza di possesso della verità, tutti coloro che non cercano. La cultura ridiventirebbe clericale come era prima del protestantesimo[.....]. Marx pensava che il suo metodo fosse di ricerca e non di possesso. Vlastní překlad

¹⁸⁸ Briosi, Sandro: *Invito alla letteratura di Vittorini*, Mursia, Milano, 1971, str. 5

¹⁸⁹ De Nicola Francesco: *Neorealismo*, Bibliografica, Milano, 1996, str. 49, vlastní parafráze

¹⁹⁰ Tamtéž, str.50.

¹⁹¹ Fenoglio, Beppe: *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2007: *rissosi a meschini*, str. 9. Vlastní překlad.

kritiku, která jeho snahu posměšně označila za: *nefunkční realismus*[...], protože jde v podstatě o vědomé zřeknutí se ideologie uceleného pojetí světa ve jménu jakési pohyblivé a neustále unikající skutečnosti¹⁹².

9.4. *Metello*

Kniha, kterou ale komunistická kritika hodnotila pozitivně, byl román Vasca Pratoliniho *Metello (Metello)*, který vyšel v roce 1955 - rok, který pro mnohé znamená i konec neorealismu¹⁹³. Román, přestože získal prestižní cenu *Premio Viareggio*, vzbudil ale i negativní kritiku. Zatímco komunistická kritika v postavě Metella vidí jednu z nejvýznamnějších postav poválečné literatury a u Pratoliniho vyzdvihuje, že: 'zachycuje vrcholný okamžik italského lidového hnutí v poválečné době, spojení pracujících mas (boj o existenci, bída, vzájemná solidarita a přátelství) s protifašistickou zkušeností a s dozráváním sociálního uvědomění a dále je románem, který nadobro odstraňuje některé mýty dekadence: velebení primitivismu, touhu po životě v přírodě, oslavu dětství, zálibu v kalném a nečistém, vábení mysticismu¹⁹⁴, Carlo Muscetta Pratoliniho obvinil, že vytvořil zábavnou literaturu, ve které Metello se činí více v ložnici než v odborech¹⁹⁵ a že jeho hrdina není schopen vytvořit sociální vztahy a vyvarovat se schematičnosti¹⁹⁶. Co na tom románu je tak špatného, že vyvolal tolik polemik, a přitom se dočkal v roce 1970 od Maura Bologniniho celkem zajímavého filmového zpracování, ověřeného mnoha mezinárodními cenami?

Příběh se odehrává v období mezi lety 1872 až 1902, období prvních důležitých stávek ve stavebnictví. Je to román formování, ve kterém hlavní hrdina zedník Metello Sellani, sirotek, v patnácti letech, po té, co se jeho náhradní rodina rozpadá, opouští venkov a utíká do Florencie, kde se i narodil. Tam se přes různé peripetie a příležitostná zaměstnání seznamuje s anarchisty a začíná i politickou kariéru. Což ho za nedlouho přivede do vězení. Po svém propuštění začíná pracovat jako zedník a prožívá několik milostných dobrodružství, z nichž nejintenzivnější je s mladou vdovou Violou. Metello musí nastoupit do vojenské služby v

¹⁹²Salinari, Carlo: *O moderní italské literatuře*, Praha, 1964, přeložil Rosendorfský, Jaroslav, str.168

¹⁹³Da Nicola, Francesco: *Neorealismo*, Bibliografica, Milano, 1996, str. 50

¹⁹⁴Salinari, Carlo: *O moderní italské literatuře*, str.154.

¹⁹⁵Carlo Muscetta in Razzeti, Mario: *Come leggere Metello di Vasco Pratolini*, Mursia, Milano 1987: Metello agisce più in camera da letto che alla camera del lavoro, str. 108

¹⁹⁶Tamtéž, str.108

Neapoli a když se po několika letech vrátí do své rodné Florencie, je to město zmítané dělnickými nepokoji. Poznává dívku Ersiliu, dceru svého kamaráda ze stavby. Vezme si ji a narodí se jim syn Libero, avšak mezitím se zamiluje do Ersiliiny kamarádky Idy a i s ní prožívá milostný románek, což mu ale nebrání, aby se zapojil do boje za zlepšení pracovních podmínek. Postupně Metello opravdu dozrává a stává se jak dobrým manželem a otcem, tak i politickým mluvčím.

Přes některé zajímavé pasáže, román působí velmi nevyváženě a především politické dialogy, které se mísí s milostnými vyznávají naivně až komicky:

Ted' bych rád věděl něco o tobě. Jasně, chápu, máš povahu po tvém otci, i když jsi nikdy nebyla nadšená z jeho politických názorů, ale jak to, že jsi zůstala taková, jaká jsi, když bydlíš od narození v San Frediano?¹⁹⁷

Celou polemiku Gino Tellini nakonec shrnul věcně: tady se nejedná ani tak o Metella, jako o taktiky, významy, cíle, strategie realismu, což však znamená instrumentálně revoluční poslání, proletářské uvědomění, třídní boj, vzestup dělnického hnutí.¹⁹⁸

A není rovněž náhodou, že se tato polemika odehrávala v době, která věštila krizi *Komunistické strany Itálie*, kterou předznamenal XX. kongres *Komunistické strany Sovětského svazu* v roce 1956, na kterém Nikita Chruščov odsoudil diktátorské praktiky svého předchůdce Stalina a které vyvrcholily po událostech v Polsku a v Maďarsku, kdy VIII. Kongres Italské komunistické strany vyprovokoval většinu intelektuálů k odchodu ze strany a k sepsání Manifestu 101¹⁹⁹.

9.5. Ten zatracený případ v Kosí ulici (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*)

V roce 1957 vychází mistrovské dílo Carla Emilia Gaddy, které je asi největší parodií na neorealismus a kterým autor chtěl vyjádřit svůj názor na objektivnost pravdy.

Děj románu se odehrává v období začátku režimu fašismu, přesněji v Římě v březnu

¹⁹⁷Pratolini, Vasco: *Metello*, Oscar Mondatori, 2010, Ora mi farebbe piacere sapre qualcosa di piú della tua persona. Va bene che hai il carattere di tuo padre, anche se non ti hanno mai entusiasmato le sue idee, ma come hai fatto a restare la ragazza che sei, abitando, da quando sei nata, in San Frediano?str.107 vlastní překlad

¹⁹⁸Gino, Tellini: *Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento*, Bruno Mondatori, Milano, 1998: Non Metello é in gioco, ma le tattiche, i significati, gli obiettivi, le strategie del realismo, il quale però significa strumentalmente vocazione rivoluzionaria, coscienza proletaria, lotta di classel, ascesa del movimento operaio, vlastní překlad

¹⁹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Manifesto_of_101

1927 během prvních let fašistického režimu. Mussolini byl už u moci a začíná spouštět mechanismus diktatury, která vytváří temné pozadí k celé zápletce. Fašistická společnost je tvrdá a krutá, plná pokryteckých vztahů a prázdných mýtů. Stejně jako vraždy, ke kterým došlo v březnu 1927 v jednom luxusním činžovním domě v ulici Merulana 219 (Kosí), blízko Colossea, v domě, kde žijí žraloci²⁰⁰. Vraždy se staly postupně, nejdříve byla zavražděna a okradena hraběnka Menegazzi. Začne vyšetřování a přirozeně prvními podezřelými se stali lidé zvenčí, pomocníci a posluhovači.

„K vám pane, Filippo“, zopakovala ještě jednou paní Manuela, „k vám přece párkrát přišel chlapeček s balíčkama, neříkejte, že ne, měl bílou zástěrku. Do ksichtu jsem mu ani jednou jaksepatří neviděla a taky bych si z fleku ani nevzpomněla, jak mohl vypadat. Ale tak od oka, ten, co tu byl dneska ráno, by klidně mohl být ten váš. Jednou večír jsem za ním vyběhla a on na mě křičel ze schodů, že jde k vám, že vám nese šunku.“²⁰¹

Ale za několik dnů ve stejném patře, v bytě naproti, je brutálně zabita sladká a pořád zasněná Liliana Balducci, sama dcera žraloka. Oba dva zločiny zpočátku spolu souvisí. Ale i ve druhém případě se zdá, že šlo o loupežné přepadení, protože také Balducciové se ztratily šperky a nějaké peníze. Vyšetřováním je pověřen komisař Francesco (Ciccio) Ingravallo, pocházející z Molise. Je to mladý a respektovaný fašistický funkcionář. Vražda Liliany se ho ale dotkla i osobně, protože ji už nějakou dobu platonicky miloval. Liliana byla pro něj ztělesněním čistoty a její nenaplněné mateřství, stejně jak její samota manželského života v něm vzbuzovaly smíšené pocity lítosti a touhy.

Nicméně už při ohledání mrtvoly je čtenáři zřejmé, že román není detektivkou v pravém slova smyslu, protože máme pocit, že Gadda až zbytečně dlouho setrvává u popisu nádhery šatů a „neposkvrněností nedbalek oběti“ než by se na objektivního detektiva slušelo, jako by se i on chtěl vrhnout na její tělo, jako by i jeho vzrušovala krvácející rána těla oběti.

Tělo nebohé paní spočívalo v zahanbující poloze, naznak, šedivá vlněná sukně a bílá spodnička byly vyhrnuty skoro až na prsa, jako by někdo chtěl odkrýt úchvatnou bělost prádla či zkoumat jeho neposkvrněnost. Měla na sobě bílé kalhotky, velmi jemně uháčkované, které jí v půli stehem končily jemnou krajkou.²⁰²

²⁰⁰ Žraloci se říkalo lidem, kteří přišli ke svému bohatství ilegálními obchody během první světové války

²⁰¹ Gadda, Carlo Emilio: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano, 2009, 'Er sor Filippo, qui, ripeté la sora Manuela. 'Maè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca. Nun l'ho mai visto in faccia: sicchè propio cum'era nun me n'aricordo. Ma suppergiù, mo che ce penso, quello de stammatina poteva esse er vostro. Una sera che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, ch'aveva da portà er prosciutto'. tamtéž, str. 29, *Ten zatracený případ v Kosí ulici*, přelož. Zdeněk Frýbort, SSP, Praha, 1965, str. 35.

²⁰² *Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, noc la gonna di lana grigia e una sotto gonna bianco buttate all'indietro, fin quasi al petto: come se qualcuno avesse voluto scoprire il cancro*

Gadda se ztotožňuje se všemi postavami, aspekty a možnostmi. Spolu se špatností světa zahrne Lilianu obscénními narážkami. Těmito zločiny se úplně naruší poklidný život v domě a stejně tak se tímto zločinem naruší obraz nového sterilního Říma, takového, jakého chtěl mít Mussolini.

Všeho všudy deset řádek zalomených do dvou hubených sloupečků. „V pátrání se pokračuje“ a ještě pár slov k tomu, aby se nikdo nezlobil: tedy čistě ve stylu Nové Itálie. Pryč byly ty krásné časy, kdy stačilo, aby někdo nějakou služku na náměstí Vittorio štípl do zadku a byla z toho nastavovaná kaše na půl stránky. Umravnění města a Itálie jako takové, nové občanské důstojnosti si tehdy právě klestilo cestu. A klidně dodejme milovými kroky. Všechny zločiny a ošklivé historky navždy odešly ze země Ausonské a ona jako by se probudila z ošklivého snu. Vloupání, pobodání, kurvy, kuplířství, krádeže, kokain, vitriol, otrušík, co jí myši, potraty manu armata, lesk a bída kuplířů a falešných hráčů, mládenců, co si nechávají od ženský platit vermut, kdepak, co vás napadá, Božská Ausonie by si snad už ani nevzpomněla, oč by tak asi mohlo jít. Pozůstatky doby, která nenávratně odešla i se svými „frivolnostmi“ a se svými „frázemi“, se svými prezervativy a zednářskými lžícemi. Nůž, ten starý nůž, bez něhož se neobešel žádný pardál a žádný štamgast – ať šibal či proradník –zbraň křivolakých uliček a pochcaných rohů, v těch letech, jak to vypadalo, zmizel ze scény, aby se na ni už nikdy nevrátil: s výjimkou břich pohřebních hrdinů, na nichž byl nyní ve vsí sláve vystavován na odív jako poniklované a postříbřené přirození. Nyní vládl pořádek pana Čelistnatého, Umrlčí hlavy s tvrdákem, to zpočátku, než se stal emirem a narazil si fez nebo fedrpuš, a s ním vládla i nová cudnost baronesy Křivonožky. - Falešnice, nový zákon svazku liktorských holí. Kdo se opovažuje tvrdit, že v Římě jsou nějakí zloději? Když v paláci Chigi se usadil krocan s tak rabatským ksichem? A s ním Federzoni, který každého, kdo se mu zrovna nezdál a takových kolem Tibery bylo dost, chtěl hned strčit pod zámek, stačilo, aby se dva ocucávali v bijáku?²⁰³

Zpočátku komisař podezírá bratrance oběti, krásného mladého Giuliana Valdarenu, protože, i když to byl on kdo zločin objevil, jeho sestřenice ho podezřeje až moc zahrnovala

affascinante di duel dessous, o indagarne lo stato di nettezza. Aveva mutande bianche, di maglia a punto gentile, sottilissimo, che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura. Tamtéž, str. 46, *Ten zatracený případ v Kosí ulici*, přelož. Zdeněk Frýbort, Praha, 1965, str. 52.

²⁰³ *Una colonnina asciuta asciuta, dieci righe ne la svolta, „le indagini proseguono attivissime“ e quarc'artra parola pe contentino: di netta marca neoitalica. Erano passati li tempi belli che pe un pizzico ar mandolino d'una serva a piazza Vittorio, c'era un brodo longo de mazza pagina. La moralizzazione dell'Ure e de tutt'Italia insieme, er concetto d'una maggiore austerità civile, si apriva allora strada. Se po dí, anzi, che procedeva a gran passi. Delitti e storie sporte ereno scappati via pe sempre de la terra d'Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttanate, ruffianate, rapina, cocaina, variolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappá li sorci, aborti manu armata, glorie de lenoni e de bari, giovenotti che se fanno pagá er vermutte da una donna, che ve pare? La divina terra d'Ausonia manco s'aricordava piú che robba fusse. Relitti d'una epoca Aneta al nulla, noc le sue frivolezze le sue „frasi, e i suoi preservativi, e le sue cazzuole massoniche. Il coltello, in quegli anni, il vecchio coltello d'ogni maramalduccio e d'ogni guavo e malu culori o bberbante o ttradetori l'arma de 'tortuosi chiassetti, de' pisciosi vicoletti, pareva davvero ch'efuze sparito de scena pe nun tornace mai piú: salvoché di sulla panza delli eroi fuenbri, dove si esibiva, ora, estromessi in gloria, coem un genitale nichelato, argentan. 'Er sor Filippo, qui,' ripeté la sora Manuela. 'Mbè, a voi quarche vorta v'è venuto, ma si un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca. Nun l'ho mai visto in faccia: sicchè propio cum'era nun me n'aricordo. Ma suppergiù, mo che ce penso, quello de stammatina poteva esse er vostro. Una sera che je corsi appresso, me strillò da le scale che saliva su da voi, ch'aveva da portá er prosciutto'. .leva ora il vigor nuovo del Mascellone, Testa di Morto in bombetta, poi Emiro col fez, e col pennacchio, e la nuova castità della baronessa Malanciancaùfasulli, la nuova legge delle verghe a fascio. Pensare che ce fossero dei ladri, a Roma, ora? Co quer gallinaccio co la faccia fanatica a Palazzo Chiggi? Cor Federazioni che voleva Carcel pe forza tutti li storcioni de lungotevere? O panno che se sbaciucchiaveno ar cinema? Str. 61, tamtéž česky str. 66-67.*

láskou a velkými finančními dary. Sám Ingravallo k němu chová určitou averzi, protože tento mladík byl veselý, nevázaný a vyhledávaný ženami, zatímco on byl neohrabaný, plachý a konfliktní. Avšak Valdarena má silné alibi a tak musí být propuštěn. Vyšetřování se zastaví u nesčetné řady dívek, kterými se Balducciová obklopovala a které nazývala svými neteřemi. Dívky byly u Balducciových zaměstnané jako pomocnice a všechny pocházely z římské periferie a Liliana, protože nemohla mít své vlastní děti, jak to vypověděli svědci z jejího okolí, chovala k dívkám, jakousi směsici mateřských a lesbických citů.

Ve druhé části románu pomáhají Ingravallovi ve vyšetřování strážmistři, kteří jsou skutečnými znalci římské galerky a i římské periferie.

Zdravý jak vesnický dohazovač. Naježené vilémovské vousky. Pistole jak hrom na levé hýzdi, vážila aspoň tři kila. Stačilo se podívat na něho, a člověk byl rád na světě. Děvčatům, těm se za úplňkových nocí o strážmistrovi zdávalo. Všelíjakým těm otrhánkům, na které spadla celá ta bída na dveře klepajícího imperia, těm, kteří neměli co do huby, zlodějíčkům kol, lenochům, kteří se přes den flákali po ulici a po hospodách a v noci měli šichtu, těm všem se zdálo, že je to snad jen sen a ne holá pravda, že když už to všecko bylo v suchu, tak jim nasazuje pouta na ruce, že právě on, do prdele se všim, tak si oddechli: konec úzkostem, konec nebezpečí.²⁰⁴

Po té, co je za krádež a prostituci zatčena Ines, jedna z Lilianiných neteří, stopa vede do Marina, kde je barvírna, kterou vlastní záhadná Zamira Pacori. Barvírna je centrem nelegálních obchodů a mladých prostitutek, o kterých říkala, že jsou jen její "učednice". Zamira vypadala jako opravdová čarodějnice, měla vrásčitou tvář a byla téměř bezzubá, jejím oficiálním zaměstnáním bylo barvení oblečení a jeho oprava. Její dílna byla známá celému Římu navštěvovali ji mnozí muži, buď na výklad karet anebo přímo šli za děvčaty. V jednom domě na římském venkově jsou pak nalezeny i ukradené šperky. Ingravallo sestaví celý průběh zločinu a zatkne mladíka, který je spojován s loupeží u baronky Menazzi a kterého prozradí jeho ex-přítelkyně, ale i tentokrát se ukáže, že Balducciovou zabít nemohl. Vyšetřování pokračuje a jako možným viníkem zločinu je obviněna další „neteř“ - Assunta Crochiapaniová, se kterou se Ingravallo setkal při obědě Balducciových a už v té době ho upoutala svou živočišností.

Snažil se potlačit obdiv, který v něm Assunta vzbouzela připomínala poněkud podivné kouzlo, jímž na něho

²⁰⁴ *Una salute dasensale di campagna. Quei baffetti ritti alla Guglielmo. Quel baffetti ritt alla Guglielmo. Quel pistolone sulla natica ministra, che pesava tre chili. Metteva gioia in core a vederlo. Le ragazze, certe notti di luna piena, sognavano 'o maresciallo. Certi scarcagnati con adosso tutta la migragna dell'impero imminente, certi morti di fame de ladruncoli de biciclette, strulloni inozio a giro per strade e per le bettole il giorno, e la notte a travaglio, non gli pareva poi vero, a colpo fatto, di lasciarsi ammanettare da lui, di venir „messi dentro“ da lui. Quando arrivava lui, putina il tavolo, tiravano un respiro finita l'ansia, il pergolo.* Tamtéž str. 144, překlad str. 153.

zapůsobila ona zářná neteř předchozí: království půvabu po výtce latinského a sebellického.²⁰⁵

Assunta Crocchiapani, krásná a drzá, však odmítá, že by spáchala zločin. Závěr koresponduje s vědomým přáním uzavřít příběh dramatickou apokopou. Celá spleť cesta knihy se smršťuje a dostává smysl v závěrečné části, kde se ještě jednou musí čelit příčinám zla. Ingravallo se nad Assuntou slituje a mlčí. Kniha se tak zastaví na mrtvém bodě, protože jako by Ingravalla něco nutilo ponechat Assuntu na svobodě a tak zachovat archetypální živočišnost Říma, kterou nepokořil ani Mussolini, zatímco ubohá Liliana, která žila svůj sterilní život jak zvenčí, tak zevnitř, umírá.

„Pane doktore, to ne, ne, já jsem to nebyla!“ zaúpěla dívka a možná že předstírala a zčásti snad i k svému vlastnímu požitku obracela povinný strach: ten, jímž maličko pobledne obličejík a který však přesto nepodlehne pohrůžkám. Vedle umírajícího dárce jejích dnů, které měly být nádherné, čísel z ní nádherná živočišnost: neústupná víra v mluvu těla, kterou se zdála nebojácně stavěti proti urážce učiněné v unáhleném hněvu, v rozčilení: „Ne, nebyla jsem to já!“ Neuvěřitelný výkřik postavil hráz zuřivosti posedlého muže. Nepochopil ihned, co mu už vnikalo do duše. Ta černá rýha mezi obočím plným hněvu v dívčině jak stěna bílém obličejí ho ochromila, přiměla k zamyšlení: a málem jako by zalitoval.²⁰⁶

V románě nejsou hlavní postavy, proti sobě stojí dvě skupiny lidí, bohatí a chudí. Chudí se chtějí dostat z bláta a bohatí chtějí utéct před marností svého nudného života a tak jsou neodolatelně přitahováni živočišností a bezstarostností chudých. Divoká krása dívek z Alby a sebevědomí a drzost mladíků Ingravalla irituje, ale zároveň v něm vzbuzuje závist a tichý obdiv. Vyšetřovatelé jsou v podstatě metaforou, že čím více elementů známe, tím je vše ještě komplikovanější. Čtenáře fascinuje barokní styl, expresivní bohatý slovník, prosycený významy a nespočetnými ironickými narážkami na duceho.

Ruku v ruce s vrstvením situací navazuje i Gaddův jazyk. Text je velmi obtížný, a to nejen pro cizince, ale i pro samotné Italy, ale právě tato obtížnost provokuje a navádí nás, abychom jej dočetli, protože až tu cestu zdoláme, uvědomíme si, jak je ta obtížnost neodolatelně krásná. Je pravda, že v některých částech je téměř nemožné udržet pozornost, a v tu chvíli, kdy už to

²⁰⁵ *Cercó di reprimere l'ammirazione che l'Assunta destava in lui: un po' come lo strano fascino, un imperio tutto latino e sabellico, tamtéž str. 8, tamtéž, česky, str. 12.*

²⁰⁶ *"No, sor dottò, no, no, nun so' stata io!" implorò allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere: quella che nu poco sbianca il visetto, e tuttavia resiste a minacce. Una vitalità splendida, in lei, a lato il moribondo autore de' suoi giorni, che avrebbero a essere splendidi: una fede imperterrita negli enunciati di sue carni, 'ella pareva scagliare audacemente all'offesa, in un subito corruccio, in un cipiglio: "No, nun so' stata io!" Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi. Tamtéž str. 264, česky, tamtéž str. 274.*

čtenář chce vzdát, objeví se něco velmi komického a ironického a v tu chvíli se čtenář opět s požitkem vrátí k textu. V románu vedle spisovné italštiny jsou tři hlavní dialekty: římský dialekt, benátský dialekt baronky Menegazzi, neapolský doktora Fumiho a konečně směs moliseského a římského dialektu komisaře Ingravalla, nicméně místami se vyskytnou i slova z toskánského, piemontského či lombardského dialektu. Gadda se tak pokusil o lingvistický experiment, který by mu umožnil vytvořit komplexní obraz fašistické společnosti.

Sám Carlo Emilio Gadda si byl hluboce vědom složitosti světa a na této složitosti vystavěl svou poetiku a symboliku, protože zastával názor, že opravdovým posláním spisovatele je pokusit se poznat komplexní makrokosmos, který je plný protikladů, což je tak těžký úkol, že nakonec může vést jen a jen k frustraci, a proto i jeho detektivka je nesplněnou misí za opravdovým hledáním. Román je přímo labyrintem, ve kterém se zmateným způsobem hromadí mnoho příběhů a činů a ne náhodou vždy jedna událost je v protikladu k druhé. Stejně tak, jak tomu je i v opravdovém životě.

10. FILMOVÝ NEOREALISMUS

10.1. Kořeny filmového neorealismu

V roce 1925 fašistický režim založil státní filmovou instituci LUCE, která měla za úkol šířit jeho ideologii a sloužit jeho zájmům, jenomže výsledky dlouho neodpovídaly jeho představám. Výrazněji se projeví až na přelomu dvacátých a třicátých let, avšak ne pokaždé v souladu s přáním diktatury. Mussolini, který se nechal inspirovat Goebblem, považoval právě film za nejlepší nástroj propagandy. V roce 1935 zakládá po vzoru Německa státní ústav *Generální ředitelství pro kinematografii* (*La Direzione generale per la cinematografia*) a následně na to v roce 1937 zakládá i filmová studia *Cinecittá* (1937), čímž se proces organizované kontroly a továrny na fašistickou propagandu dovršil. Filmy, které se zde točily, byly ale podřízené cenzuře a tvůrci tak museli dělat kompromisy. Filmová cenzura např. vyžadovala, aby se vystříhovaly scény, ve kterých je bílý muž sežraný lvem, zkrátily scény, ve kterých tanečnice tancují břišní tance, potlačily scény, ve kterých děti žebrají, ale taky např. nařizovala ignorovat filmy Žida Chaplina.

Přesto lze vyzdvihnout několik titulů, které byly natočeny v období fašismu a které byly vlastními předchůdci neorealismu. Je třeba zdůraznit, jak správně zdůraznil Gian Piero Brunetta ve svých dějinách italského filmu, že asi jedním z největších omylů italské poválečné historiografie (a ne jen té italské) je mylný názor o:

nečekaném a nutkavém rozkvětu neorealistickeho fenomenu. Vulgata, která se udržovala nedotčena téměř třicet let, se snažila na počátku čtyřicátých let vymezit genezi embryonálních forem realistické poetiky, avšak nakonec musela uznat další propast. Ve skutečnosti nelze rozumět genezi neorealismu, aniž bychom vzali v úvahu skutečnost, že realismus byl společným cílem a heslem fašistů a antifašistů, stejně tak nelze ignorovat kulturní debatu, do které se ke konci dvacátých let zapojili jak militantní fašističtí intelektuálové, tak antifašisté a která se týkala, v rámci přirozeného kontextu, soumraku evropských avantgard.²⁰⁷

Takže si je třeba jasně uvědomit, že neorealismus nevznikl z vakua a že jeho největší představitelé své zkušenosti sbírali již v období fašismu.

²⁰⁷ Leo Longanesi in Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, 2010, I.str. 237: Fioritura improvvisa e prepotente del fenomeno neorealista. La vulgata, mantenuta intata per quasi un trentennio, puntava a circoscrivere ai primi anni quaranta la genesi di embrionali forme di poetica realistica e a riconoscere poi un ulteriore iato. Di fatto non si può capire la morfogenesi del neorealismo senza tener conto del fatto che il realismo era un obiettivo e una parola d'ordine comune a fascisti ed antifascisti, né ignorare il dibattito culturale che, verso la fine degli anni venti, coinvolge intellettuali militanti fascisti e antifascisti ed ha, come contesto naturale, il tramonto delle avanguardie europee. Vlastní překlad.

Od roku 1928 koluje po kulturních a literárních časopisech požadavek, aby se pozornost umělců a spisovatelů obrátila na venkov a aby se tak, poznala do té doby neznámá Itálie.²⁰⁸ První významný pokus o překročení národního provincialismu nastal, když se na tři roky stal uměleckým ředitelem filmových ateliérů *Cines* Emilio Cecchi²⁰⁹, díky kterému začala úzká spolupráce mezi spisovateli a filmaři.

Co se týče návratu k realismu v předválečné italské kinematografii, je možné vysledovat ve filmech tři základní tendence, které se však často prolínají: 1) návrat ke kořenům: pozornost se věnuje venkovu, popřípadě prostému venkovskému lidu, který se podílí na historii; 2) tato tendence je těsně spjata s hlavním proudem tzv. filmů bílých telefonů (*telefoni bianchi*)²¹⁰, kdy hlavními hrdiny jsou nejen lidé střední a vyšší třídy, ale tvoří je i zaměstnanci jako sekretářky, číšníci, řidiči; a nakonec 3) filmy, které se přímo zabývají městským proletariátem.

V duchu první tendence točil Alessandro Blasetti. Ten už se svým prvním filmem nazvaným *Slunce* (*Sole*, 1929) vzbudil a dodnes vyvolává diametrálně rozdílné hodnocení. Podle některých je film odrazem sovětské tvorby, avšak druzí v něm spatřují naopak projev fašistické ideologie, ve kterém se adoruje kult mužnosti, sošné krásy a celkově je film oslavou mýtu práce za větší lesk impéria. Je pravda, že to byl film natočený na zakázku a že se s ním fašismus jednak snažil získat konsensus u střední a nižší třídy, a tím vyjít vstříc i levicovému fašismu, na druhé straně to byla i jakási odpověď na svou vlastní politiku New Dealu. Je třeba dodat, že Blasetti se ve své tvorbě kromě sovětských vzorů inspiroval i obrazy Giovanniho Fattoriho.

V každém případě ve svém holdu k půdě pokračoval i ve svém dalším snímku o vysušování bažin nazvaném *Matka země* (*Terra madre*, 1931). V roce 1933 natočil další pozoruhodný film *1860*, na který se po válce přímo odkazoval Aldo Vergano se svým filmem *Slunce zase vychází* (*Il sole sorge ancora*, 1946) a který byl oslavou boje proti fašismu, čímž lze

²⁰⁸Tamtéž, str. 239

²⁰⁹Emilio Cecchi (1884 Florencie – 1966 Řím), novinář, spisovatel a kritik se širokým kulturním záběrem. Patřil mezi zakaldatele časopisu *Ronda*, od roku 1932 byl uměleckým ředitelem filmových ateliérů *Cines* a 1940 se stal členem Italské akademie. Zajímal se především o angloamercikou a současnou italskou literaturu.

²¹⁰*Telefoni bianchi*: Filmy, které vznikaly v období fašismu. Jméno pochází z přítomnosti bílých telefonů, které se objevovaly v záběrech v některých filmech a byly znakem sociálního blahobytu, protože ve většině domácností byly rozšířené jen ty černé. Pro tyto filmy jsou charakteristické typicky zařízené byty, móda a zvyky, předměty, které měly představovat novou realitu, tzn. všudypřítomnost kvalitních výrobků, ne těch, které byly vyráběny jen „ručně“. Nicméně díky těmto filmům lidé mohli, přestože se lišily od reality tehdejší Itálie, ve které z poloviny vládl analfabetismus, zapomenout na druhou světovou válku a dávaly jim určitým způsobem naději na lepší budoucnost.

pozorovat zajímavou kontinuitu mezi fašistickou rétorikou a vlasteneckou rétorikou levicových intelektuálů.

1860 je datum, kdy se Garibaldi vylodil se svým „Tisícem“ na Sicílii. Už ve svém filmu Blassetti kladl důraz především na realistické líčení, které se zde ještě posílilo, obsazováním z větší části neprofesionálních představitelů, čímž se podařilo, že na jednom místě vyzněla pluralita italských dialektů krátce před sjednocením Itálie. Blassettimu šlo o to, aby zobrazil historické období z pohledu prostých lidí – skutečných tvůrců dějin. Je třeba zdůraznit, že místo toho, aby z Garibaldiho učinil předobraz silného jedince, který bojuje o sjednocení země, a je tak předstupněm fašistické expanze, se režisér soustředil na prostý lid, což byla v té době velká odvaha. Blassetti ve svém osobním vidění pokračoval i v průběhu války, když uprostřed zaprášené krajiny natočil film *Čtyři kroky v oblacích (Quattro passi fra le nuvole, 1942)* a tím se právem stal jedním z předchůdců neorealismu, i když část zásluhy na tom jistě patří i Cesaru Zavattinimu, který k filmu napsal scénář.

Druhou tendenci sledoval Mario Camerini, u kterého začínal svoji hereckou kariéru Vittorio De Sica. Mario Camerini ve svém prvním filmu zaměřil svoji pozornost na italskou provincii. Jeho film *Koleje (Rotaie, 1929)*, měl původně nahlížet na realitu z hlediska fašistické ideologie, ale nakonec na konfrontaci dvou mladíků cestujících s nalezenými jízdenkami křížem krážem, zobrazil mozaiku každodenního života, která měla věrohodnou sílu zachycované skutečnosti. V dalších filmech si na rozdíl od Blassettiho zvolil zobrazení městského prostředí, kterému už zůstal věrný. Natáčení v reálu na ulicích města bylo v té době něco tak nového, že dokonce i záběr ve filmu *Muži, ti darebáci! (Gli uomini che mascalzoni!, 1932)* na samotné zvednutí mřížových dveří v jednom milánském obchodu, vzbudil u kritiků ohlas.

Blassetti i Camerini uvedli do praxe teorii Lea Longanesiho, že filmy se dají točit i v reálu, a že není třeba stavět drahé scénografie: ²¹¹

Nemyslím si, že v Itálii je třeba scénografií k vybudování filmu. Měli bychom sestavit velmi jednoduché a chudé filmy na výpravu, filmy, které by byly nevyumělkované a natočené, jak je to jen možné z reality. Je to právě ta pravda, která poškozujeme naše filmy. Je třeba se vrhnout na silnice, vzít s sebou kamery do ulic, do dvorků, do kasáren, na nádraží. Stačilo by jen vyjít na cestu, zastavit se v jakémkoli bodě a sledovat to, co se přihodí během půl hodiny, pozornýma očima a bez stylových předsudků a natočit italský a logický film. ²¹²

²¹¹Cfr. De Nicola Francesco, *Neorealismo*, Trento, 1996.

²¹² Longanesi Leo in Brunetta Gian Piero, *Cento anni...*, cit. dílo, str. 236: Non credo che in Italia occorra servirsi di scenografie per costruire un film. Noi dovremmo mettere assieme pellicole quanto mai semplici e povere nella messinscena, pellicole senza artifici, girate quanto più si può dal vero. È appunto la verità che fa diffetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare la macchina da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni. Basterebbe uscire in strada, fermarsi in punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezza'ora,

Toto natáčení venku přímo vytvořilo spontánní a bezprostřední vztah s divákem.

Dalším důležitým realistickým prvkem bylo používání dialektů, i když je pravda, že tomu tak bylo spíše u filmů z vojenského prostředí, jako např. ve filmu *Boty na slunci (Scarpe al sole)* Marca Eltera z roku 1935 či ve filmu *Malý alpský myslivec (Il piccolo alpino, 1940)* Oresta Biancoliho. V obou filmech jsou podle návodu přímé záběry na obličeje lidí z ulice, venkovanů, dělníků, pastýřů, námořníků ruských teoretiků, které přispěly ke změně předchozích modelů.

Třetí tendencí filmů, ze kterých se zrodil neorealismus, je snaha provést sondu do života prostých lidí, a to buď očima těch nejzranitelnějších, to znamená dětí, nebo z pohledu dospělých, obyčejných dělníků či prostých žen.

Deset let před slavným filmem *Děti se dívají (I bambini ci guardano, 1944)* Vittoria de Siky, Francesco Pasinetti se svým bratrem Pierem Mariou natočil rodinnou tragédií, *Kanál andělů (Canale degli angeli, 1934)* očima dítěte. Autoři zasadili příběh na periferii Benátek, do lidové čtvrtě San Pietra, do míst, kam nechodí žádní turisté a kde se zastavil čas a kde lidé jsou uzavřeni ve svém mikrosvětě.

V roce 1933 německý režisér Walter Ruttmann natočil v Itálii film *Ocel (Acciaio)*, který vypráví podobný příběh jako román *Tři dělníci (Tre operai, 1934)* Carla Bernariho. I zde se jedná o příběh dvou dělníků, kteří však pracují v ocelárně v Terni a jsou zamilovaní do stejné dívky. Režiséra do Itálie přímo povolal Emilio Cecchi, a to proto, aby pomohl překonat tehdejší provincialismus italské kinematografie. Scénář k filmu *Ocel (Acciaio)* vznikl podle námětu *Hraj, Pietro! (Gioca, Pietro!)*, který v roce 1932 napsal samotný Luigi Pirandello. A tak i Pirandello předvídal, že stroje, továrny, dělníci a celková atmosféra průmyslu se stanou součástí příběhu, a ne jen jeho doplňkem či rámcem. Samotný film *Acciaio* ale byl spíše průměrný a i tady hlavním záměrem mělo být oslavování úspěchů fašismu. Ve stejném duchu byl natočen i film *Hroby andělů (La fossa degli angeli, 1936)* Carla Ludovica Bragaglii, ve kterém se rovněž oslavovala dělnická práce, tentokrát ale v prostředí mramorových dolů v Carreře.

Tak jako se roste od druhé poloviny třicátých let u především mladých spisovatelů zájem o zahraniční literaturu, který se přes veškerou snahu režimu nepodařilo potlačit, stejně tak u mladých filmařů navzdory různým omezením roste zájem především o francouzský film a americký film. Co se týče francouzského filmu, byl to zejména magický realismus Jeana

con occhi attenti e senza preconcetti di stile e fare un film italiano e logico.Vlastní překlad

Renoira, který se svým mistrovským dílem *Velká iluze* (*La grande illusione*, 1937) oslovil mladé umělce. Film dokonce v roce 1937 dostal v Benátkách na festivalu *Mostra del cinema di Venezia* hlavní cenu. Stejně tak na ně zapůsobil filmy poetického realismu Marcela Carné či Julienu Duviera. Nemenší umělecký vliv na italskou kinematografii měly i americké filmy. Ty však vstupem Itálie do války a až do jejího skončení z italských kin zmizely. Zájem zde vzbudily filmy jako *Zlost* (*Fury*, 1936 Fritze Langa) či *Ženy* (*Women*, 1939) George Cukora a nakonec stěžejní film *Hrozný hněvu* (*Grapes of wrath*, 1940) Johna Forda, natočeného podle stejnojmenného románu Johna Steinbecka.

10.2. Válečné období

Po vypuknutí války se snahy některých tvůrců nesloužit bezprostředně a nepokrytě režimu staly ještě intenzivnějšími. Což vedlo buď ke kultivovaným přepisům klasických děl, např. Mario Camerini natočil *Snoubence* (*I Promessi sposi*, 1941) adaptaci slavného románu Alessandra Manzoniho nebo se začíná objevovat tvorba, která se zřetelně odkláněla od oficiálního proudu a ve které se s různou intenzitou objevovala témata a expresivní prvky předchozích let.²¹³ Tyto filmy vznikaly za krajně nepříznivých podmínek. Především to byly osobnosti více či méně spjaté s centry, jež sice měla sloužit režimu, jenomže ve skutečnosti poskytla půdu pro to, aby filmová teorie a zčásti i praxe kladla proti němu odpor. Těmito středisky bylo *Experimentální kinematografické centrum* (*Centro sperimentale di cinematografia*) a redakce časopisu *Cinema*, do které patřili např. Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis a Piero Ingrao.

Nejvýznamnějším projevem a výsledkem oněch sil vedle filmů *Děti se dívají* (*I bambini ci guardano*, 1944) od Vittoria de Siky či *Poslední kočár* (*L'ultima carrozzella*, 1943) od Maria Mattoliho, které se odehrávají v Římě a vystupují v nich už tehdy oblíbení herci Aldo Fabrizi a Anna Magnani, kteří pak stvoří nezapomenutelné role v Rosselliniho filmu *Řím, otevřené město* (*Roma città aperta*, 1945), byl stěžejním dílem válečného období debutový film Luchina Viscontiho *Posedlost* (*Ossessione*, 1943). Hlavní protagonisté filmu Clara Calamai a Massimo Girotti patřili v té době ke dvěma nejslavnějším italským hercům. Visconti přenesl tragický

²¹³ Cfr. Oliva, Ljubomír, *Režiséři (Itálie)*, Československý filmový ústav, Praha, 1984.

milostný příběh amerického spisovatele Jamese M. Caina z románu *Pošťák vždycky zvoní dvakrát* (*Postman always rings twice*, 1934) do drsné ferrarské krajiny, čímž objevil provinční realitu, která byla dlouho jak literaturou, tak i propagandou opomíjena. Nejdůležitějším prvkem však je vědomý předpoklad nepublikovaných referenčních modelů v italské kinematografické scéně: a to jak příběh z americké literatury, tak nepopiratelný vliv francouzského režiséra Jeana Renoira, u kterého Visconti začínal, a který poskytl originální filmovou interpretaci literárního naturalismu devatenáctého století.

Posedlost je film o lidech, kteří prohrávají boj při hledání smyslu své existence. Význam filmu spočívá v tom, že byl schopen vyjádřit potřebu nových modelů zobrazování a interpretace. Potřeba intelektuální a morální otevřenosti, která se netýká pouze filmu. Film je zde využit jako odhalení a dokumentace člověka ponořeného do své reality.

Gino Costa je mladý muž bez práce, který se jen tak potuluje po kraji, jednoho dne přijde k domu, ve kterém bydlí starý Giuseppe Bardana a jeho mladá manželka Giovanna. Ta se vzápětí do mladého muže zamiluje a přesvědčí svého manžela, aby ho zaměstnal ve svém obchodě a z Gina a Giovanni se stanou tajnými milenci. Po nějakém čase se Gino snaží přesvědčit Giovannu, aby s ním utekla, ta ale ve strachu o svoje existenční zabezpečení odmítá. A tak se zklamaný Gino odebere do Ancony a na své cestě se seznamuje s tajemným tulákem, kterému se říká „Španěl“. Ten se k němu připojuje a spolu stráví na cestách několik dní. Španěl je zdánlivě nevýznamná postava, do které však Visconti vložil několik tabuizovaných témat. A sice život bezprizorných navrátilců ze Španělské války a homosexualitu.

Mezitím se Giuseppe vydá se svojí manželkou na operní soutěž, kde se opět všichni tři sejdou a kde se mezi milence vrací plamen vášně. Navzdory nevinné shovívavosti Giuseppeho, jenž Ginovi nabízí, aby se k nim do obchodu vrátil, Gino a Giovanna chápou, že jediná naděje, jak svou lásku svobodně žít, je zbavit se Bardany. Za tímto účelem zorganizují fingovanou dopravní nehodu, ve které Giuseppe přijde o život, ale oba milenci se pod tíhou viny rozcházejí. Gino se přestěhuje do Ferrary a opouští Giovannu kvůli tanečnici Anitě, protože je přesvědčen, že ho Giovanna chtěla jen využít, aby se zbavila svého manžela. Giovanna zjišťuje, že je s Ginem těhotná a donutí ho, aby se k ní vrátil. Mezitím ale žárlivý „Španěl“ udá Gina, kterého pronásleduje policie. Oba milenci se v autě pokusí o poslední a zoufalý útěk, ale jejich auto sjede ze silnice a jejich nešťastná láska tak končí tragicky. Giovanna umírá a Gino je zatčen.

Význam filmu *Posedlost* spočívá zejména v tom, že Visconti novými uměleckými prostředky zobrazil nehostinnou italskou krajinu zmítající se ve válečné krizi, bídě a

kriminalitě.²¹⁴

Dalším předstupněm neorealistických filmů byla i Rosselliniho „válečné trilogie“, kterou začal filmem *Bílá loď* (*La nave bianca*, 1941), a kterou dále tvoří filmy *Pilot se vrací* (*Un pilota ritorna*, 1942) a *Muž s křížem* (*L'uomo dalla croce*, 1943). V těchto filmech, třebaže vznikly proto, aby hlásily myšlenky fašistického režimu, vyznívá obrovská touha po míru (*Pilot se vrací*) jednak zásada, že je třeba ošetřit všechny raněné bez rozdílu národnosti (*Bílá loď*) a dát slova útěchy jak to vidíme v postavě kněze, který se snaží na východní frontě pomoci a dát slova útěchy nejen věřícím, ale i ateistům (*Muž s křížem*). Rossellini. Těmito filmy Rossellini vytvořil předstupeň neorealismu.²¹⁵ , protože kladl důraz na dokumentárnost záběrů, popisnost prostředí a především začal využívat i neherce

10.3. Poválečné období: „čistokrevný“ neorealismus

Jednou ze silných stránek neorealismu byla schopnost přizpůsobit nové filmové a literární modely italské realitě ve frenetické atmosféře, která se projevila jako reakce na pád oficiální fašistické kultury.

Pro pochopení filmového neorealismu je asi nejlepší volbou začít se do Zavattino *Filmového deníku* (*Diario cinematografico*, 1979). Autor si do něj po třicet let zapisoval své postřehy, cestovatelské poznámky a zaznamenával setkání. Několik dnů po osvobození hlavního města Zavattini předkládá producentovi Carlu Pontimu návrh, že se svými kolegy natočí dokumentární film *Italia 1944* (Alberto Lattuada, Mario Monicelli). Plán byl jednoduchý, odjet z Říma kamionem a s několika světly a kamerou zachytit přímé prožitky válkou zničené Itálie, protože: „film musí zkusit tohle zdokumentovat a má specifické prostředky k tomu, aby se přesouval v prostoru a čase, aby sbíral narativní způsoby a aby svoji řeč přizpůsobil obsahu. Neočekávané na nás čeká na každém kroku.“²¹⁶

Mladí filmaři se zastavovali na náměstích různých měst a natáčeli lidi, kteří se z rozvalin vraceli pomalu do normálního života, byla to pro ně jakási kolektivní zkouška společné katastrofy. Neorealistický umělec věděl, že musí jít dál až k podstatě. V roce 1949 Zavattini

²¹⁴ Benciveni, Alessandro, *Luchino Visconti*, La nuova Italia, Firenze, 1983.

²¹⁵ Rondolino, Gianni, *Rossellini*, La nuova Italia, Firenze, 1977.

²¹⁶ Guerra, Michele (cura di), *Invenzioni dal vero*, Diabasis, Parma, 2015, str 46: Il cinema deve tentare questa documentazione, ha i mezzi specifici per spostarsi nello spazio e nel tempo, raccogliere modi narrativi e il suo linguaggio s'adegui ai contenuti. L'imprevisto ci aspetterà a ogni svolta.

odůvodňuje své závěry:

„Uprostřed té spoušti jsme si všimli, že jsme vynaložili příliš málo obrazů, abychom svým bližním otevřeli oči a pomohli jim čelit, ba přímo zabránit tak obludným událostem.“²¹⁷

Podle Cesara Zavattioho měl být film za prvé "otevřeným oknem do světa", z čehož vznikla slavná teorie „sledování“ (*la teoria del pedinamento*) a za druhé film měl zbořit mosty mezi režisérem a hercem. Člověk se měl stát rovný rovnému, protože jen tak se dá, co nejvíce zobrazit opravdový život. Film se měl chápat jako:

„potřeba úplného autorova výrazu, a tudíž jako je potřeba úplných kontaktů v srdci skutečnosti.“²¹⁸

Cesare Zavattini nebyl jen hlavním mluvčím neorealismu, ale hrál i ústřední roli ve sjednocení různých filmařů, kteří dali věci pohybu, ze kterých pak vyšly mnohé významné osobnosti italské kinematografie po druhé světové válce od neorealismu až po proud tzv. "*commedia all'italiana*"²¹⁹

Hlavní charakteristiky filmového neorealismu:

- zobrazoval každodenní skutečnost tak, že zeslaboval předěl mezi skutečným a dokumentárním: To znamená, že bylo třeba opustit filmové ateliéry a začít točit venku, aby se tak zobrazila realita;
- vzhledem k nedostatku filmové techniky a po roce 1944 i nedostupnosti filmových studií, museli filmaři točit na ulicích a své celovečerní filmy zasazovali na autentická místa;
- pozornost se z jednotlivce přesunula na kolektiv (kolektivní vyprávění);
- jasná analýza skutečnosti odehrávající se podle bolestivých scénářů a otevřená obžaloba lidské krutosti či lhostejnosti;
- vyprávění událostí inspirovaných každodenním životem, přenesení místní kroniky na plátno;

²¹⁷ Tamtéž, str. 43: Ci accorgemmo in mezzo alle macerie di aver speso troppe poche immagini per aprire gli occhi al nostro prossimo e aiutarlo fronteggiare, addirittura a impedire, cosí mostruosi avvenimenti.

²¹⁸ Tamtéž, str. 46: come bisogno di espressione totale dell'autore, e pertanto come bisogno di contatti totali é nel cuore della realtà.

²¹⁹ Cesare Zavattini napsal hlavní filmy neorealismu pro Vittoria de Siku: *Ladri di biciclette* (1948), *Zázrak v Miláně*, (1951), *Umberto D.* (1952), a spolupracoval také se všemi hlavními režiséry od Viscontioho po De Santise, od Blasettiho po Zampu a Germiho, a dále pak rozvíjel neúnavnou činnost psaním teoretických statí.

- pozorování lidské reality v určitých historických a společenských situacích;
- úplné překonání filmu jako čisté zábavy²²⁰.

Základním rysem neorealistickeho filmu bylo, že dovedl přesně zachytit přímé historické události, k čemuž rozhodně přispěly zkušenosti, které mladí filmaři získali při natáčení válečných dokumentů. Filmů, které použily z větší části přímo dokumentární záznamy, bylo nespočet. Exemplárním příkladem byl film do té doby téměř neznámého Roberta Rosselliniho např. *Bílá loď* či např. film *Slavné dny (Giorni di Gloria)*, natočeného filmaři Viscontim, Paglierem a De Santisem, který hned na podzim v roce 1945 sestříhal Mario Serandrei. Ostatně i slavný Rosselliniho film *Paisá* se skládá z velké části z dokumentárního záznamu, čímž úvodní noční záběry na spojenecké hlídky, které pronikly na italské území a které jsou komentované anonymním hlasem nějakého moderátora, vypadaly jako pravidelné zprávy z fronty, komentující tragické okamžiky válečných hrůz.

Řím, otevřené město (Roma, città aperta, 1945) je filmem, který představuje začátek nové éry. Jedná se o film, který je znakem touhy po znovuzrození italského filmu. Rossellini čerpal inspiraci v každodenní skutečnosti a absolutní prioritu dával kronice a síle morálních reakcí na nelidskosti tragédie, která nikoho neušetřila.

Jak už je z názvu zřejmé, film se točil v otevřeném prostoru, ve zničených ulicích, po bombardování anebo v bytech a v podstatě bez scénáře a na filmový materiál, který byl často prošlý. Přesto však vzniklo dílo, které nejen proslavilo svého tvůrce, ale i celou italskou filmografii. Rossellini hlavní role svěřil Anně Magnaniové a Aldovi Fabrizimu, kteří byli v té době jedni z nejoblíbenějších herců, zatímco ostatní herci byli obyčejní lidé z ulice.

Rossellini začal na filmu *Roma città aperta* pracovat už dva měsíce po vstupu spojenců do hlavního města, a to právě kvůli tomu, aby zobrazil dramatickou atmosféru nacistické okupace co nejdříve. Na scénáři pracovali kromě Rosselliniho Sergio Amidei, Federico Fellini a Celeste Negarville. Film je inspirován skutečným příběhem Dona Luigiho Morosiniho, kterého umučili nacisté za jeho spolupráci s odbojem. Jak název napovídá, film se odehrává v Římě v období roku 1943 a 44 a vzájemně se v něm propojují události několika postav, zapojených do proti-nacistického odporu. Don Pietro během okupace chrání partyzány a mimo jiné nabízí azyl i komunistickému inženýrovi: Giorgiu Manfredimu. Pina, obyčejná žena z lidu, zasnoubená s typografem, který je rovněž aktivně zapojen do odboje, je zabita před očima

²²⁰ Guerra, Michele, „Una sconfitta tematica sull'uomo: umanismi neorealisti“ in týž (a cura di), *Invenzioni dal vero*, Diabasis, Parma, 2015, str. 97.

svého syna kulometem německého vojáka, když se snaží zabránit vlastním tělem zatčení svého muže, kterého nacisté naložili do nákladního auta. O něco později je zatčen také Don Pietro a inženýr Manfredi, kterého zradila jeho bývalá milenka, která je drogově závislá. Manfrediho při výslechu umučí Němci, když se snaží z něho násilně dostat jména jeho spolubojovníků v odboji. Osud Dona Pietra je stejný: kněz je zastřelen před dětmi své vlastní farnosti, mezi nimi i nyní osiřelý syn Piny. Giorgio Manfredi a Don Pietro představovali dva hlavní ideologické prvky odboje.

Rossellini byl katolický intelektuál, který na vlastní kůži zažil německou okupaci a proti fašismu se stavěl jako v té době většina Italů existenciálním a apolitickým způsobem. Muži, ženy, děti - ti všichni svorně toužili uhájit lidskou důstojnost a tak bojovali proti zdegenerovaným nacistům a fašistům, kteří byli zobrazováni jako sadisté, sexuální devianti a narkomani. Příběh Piny a Francesca připomíná v hrubých rysech milostný příběh Lucie a Renza, hlavní hrdiny Manzoniho románu *Snoubenci (I Promessi sposi)*, který byl v roce 1941 Mariem Camerinim zdařile převeden do filmové podoby.

Muž a žena pocházejí oba z chudých poměrů a připravují svatbu, jejich tužby jsou ale překaženy, děj je zasazen do reálného prostředí, kdy země je obsazena cizím vojskem. Příběh Lucie a Renza, stejně jako Piny a Francesca se stal pro většinu italského národa metaforou jejich těžkého údělu. I postava Dona Pietra připomíná v mnoha rysech otce Cristofera z Manzoniho románu. Komunistický intelektuál Giorgio Manfredi však ztělesňuje archetypálního hrdinu odboje, jehož mučení na gestapu evokuje mučení Krista na kříži. Rossellini viděl válku jako tragický konflikt dobra a zla, ve kterém jsou sice hrdinové oběťmi, ale jejichž obětování přinese nakonec katarzi. V závěrečné scéně je nevinnost a naděje vyjádřena skupinou dětí, které přihlížejí popravě Dona Pietra a přitom si pískají partyzánskou píseň, zatímco v pozadí se rýsuje silueta katedrály svatého Petra. Děti byly nejčastějším tématem neorealismu, protože představovali pro filmaře nový a nezkažený svět.²²¹

Základem všech Rosselliniových filmů je pesimismus, který je občas osvětlen malým zábleskem naděje. V jeho filmech lze dobře rozeznat typickou neorealistickou jednotu místa a času. To znamená, že historické události se podílejí na osobních událostech a samotná historie je hlavním pramenem, do kterého se jako menší říčky vlévají jednotlivé menší události, které pak vyúsťují do společného cíle do osvobození. To znamená, že se i zde opakuje Manzoniho

²²¹Cfr. Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism*, cit. dílo, str. 108.

model archetypálního historického dokumentu, do kterého se vkládá fikce, aby se tím dosáhlo co největší věrohodnosti uměleckého díla. Rossellini se stejně jako Manzoni snaží zobrazit vliv velkých historických událostí na životy obyčejných lidí.

Film *Řím, otevřené město* sklidil, i když se zpožděním, velký úspěch. Na festivalu v Cannes dostal velkou cenu v roce 1946 a v USA byl nominovaný na Oscara za nejlepší scénář, čímž hned vzbudil velký zájem. Dalším neméně pozoruhodným Rosselliniho filmem byl film *Paisà*, který byl do kin uveden v roce 1946. Rossellini na scenerii válečného běsnění zobrazil celou Itálii v šesti epizodách.

Film *Paisà* (1946) sleduje postup spojeneckých vojsk ze Sicílie až k řece Pád a na něm zobrazuje některé významné situace, které vyhrocují vztahy mezi jednotlivými postavami a válkou, chápanou jako abnormální a tragický stav. Rossellini byl přesvědčen, že čekání je výsadní podmínkou pro odhalení skutečnosti ve svém autentickém projevu a tento film je celý vystavěný z očekávání. Každá epizoda není nic jiného než dlouhé čekání na smrt.

Bohužel ani *Paisà* ani třetí film, uzavírající protiválečnou trilogii, *Německo v roce nula* (*Germania anno zero*, 1947) u diváků nesklidil očekávaný úspěch, přestože v roce 1948 vyhrál hlavní cenu na festivalu v Locarnu.

Film *Německo, v roce nula* Rossellini věnoval svému synovi Romanovi, který zemřel v srpnu 1946. Režisér se i zde zaměřil na ponížené a poražené. Na ty, kteří jsou nuceni platit za chyby ostatních a kteří mají jen tragickou a beznadějnou vizi života.²²²

Děj filmu se odehrává v Berlíně, městě duchů, a to bezprostředně po pádu třetí říše. Hlavní hrdina, třináctiletý chlapec Edmund Koeler si vydělává na živobytí svým důvtipem, stejně jako mnozí další obyvatelé města, které se po bombardování zcvrklo na beztvareou hromadu sutin. Každodenní náplní Edmundova dne je procházet se kolem zničených budov a hledat jídlo pro celou svou rodinu, která obývá jednu pronajatou místnost. Edmundův otec je upoután na lůžko a jeho bratr, který desertoval během války a který je hledaný jako bývalý nacist, je zcela závislý na Edmundovi, protože nevychází ven a nemá právo ani na potravinové lístky. Zato jeho sestra se za menší dary prostituje vojákům spojeneckých vojsk. Edmundovi se zdá, že život je den za dnem stále zbytečnější a smutnější, dokud nenatrefí na svého starého učitele: záhadného a cynického muže, který v něm vzbudí šílenou teorii, podle níž se slabí musí podřít a poskytnout prostor těm silnějším. Edmunda tato slova inspirují a rozhodne se otrávit svého

²²² Viz Degrada, Elena: *Rossellini e il neorealismo* in Guerra, Michele (cura di): *Invenzioni dal vero*, cit. dílo, str. 135.

otce. Avšak toto zoufalé gesto jeho podivného učitele nechává chladným. Edmund, zmítaný pocity viny, prochází Berlínem, nakonec vstoupí do kostela, vyšplhá se na zvonici, a když zahlédne pohřební vůz s otcovým tělem, skončí svůj mladý život skokem do prázdnoty. Tímto je radikální inverse Bildungsrománu dovršena, protože Edmundova nevinnost je zničena sexuální a morální degenerací. Homosexualita a nacismus pro Rosselliniho představují dvě tváře stejné perverznosti lidské povahy. Podobný motiv použil i Alberto Moravia ve slavném románu *Komformista (Il conformista, 1951)*, který pak do filmové podoby velmi zdařile převedl Bernardo Bertolucci. Rossellini touto svou trilogií došel k samotnému jádru neorealismu – to jest zobrazení odboje a těžkého poválečné období v Itálii, čímž chtěl apelovat na lidi, aby se už nikdy neopakovaly zločiny fašismu a aby se vytvořila nová a spravedlivější společnost.

Dalším neméně talentovaným představitelem filmového neorealismu byl režisér a herec Vittorio de Sica. I on do svých filmů obsazoval děti, čímž vznikly neorealisticke skvosty, jakými byly filmy *Sciuscià (1946)* či *Zloději kol (Ladri di biciclette, 1948)*, jenž se stal v té době nejoblíbenějším filmem.

První z nich, *Sciuscià (1946)*, je zasazen do prostředí válkou rozvrácené a Američany obsazené Neapole. Příběh vypráví téměř dokumentárním stylem osudy dvou dětí ulice. Pro větší věrohodnost využívá režisér jako herce děti z ulice a celý film je točený ve skutečných lokacích bez jakékoliv fiktivní rekonstrukce. Film získal v roce 1947 Oscara – a na jeho úspěchu má velký vliv i samotný scénář podepsaný Cesarem Zavattinim a Sergiem Amideiem

Pasquale a Giuseppe jsou kamarádi na život a na smrt a „společníci“ při získávání peněz. Oba dva pracují jako čističi bot, kterým se říká v Neapoli *sciuscià – shoe shy*, což je zkomoleninou anglického spojení. Starší Pasquale je sirotek a žije pod jednou střechou s Giuseppem a jeho rodiči, kteří zase žijí z peněz, které vydělávají chlapci. Tito dva ubožáci jsou na sebe velmi fixováni a oba dva mají společný sen: koupit si bílého koně, který by byl jenom jejich. S malou „prácičkou“, která spočívá v předání ukradených přikrývek, se jejich touha stane skutečností: Pasquale a Giuseppe si koupí koně a ukážou jej i ostatním čističům, u kterých vzbudí závistivý obdiv. Bohužel štěstí obou chlapců netrvá dlouho: policie dostává echo a kluci jsou zatčeni, aniž by věděli, že se dopustili krádeže. Jsou předvedeni před soud a soudce je posílá do ústavního zařízení, kde se kluci setkají s jinými chlapci, kteří jsou delikventi a rváči. Toto prostředí je pro ně bolestivým zážitkem a i z nich se stávají postupně stejní tvrdí hoši, což naruší i jejich přátelství a vzápětí se z nich stanou soupeři a nepřátelé. Pokusí se o dramatický

útěk, avšak ten vede k tragédii: Pasquale je chycen strážníky, ale aby se zachránil, přivádí policii na místo, kde jeho bývalý kamarád ukrýval koně. Ve chvíli, kdy Pasquale přichází k onomu místo, Giuseppe právě vychází s koněm ven. Pasqualeho běží za ním a napadne jej, při rvačce však Giuseppe utrpí smrtelný pád. Pasquale za ním zoufale křičí a jejich bílý kuň mezitím stejně jako jejich sen utíká. Bohužel ani tento film nesklidil u diváků očekávaný úspěch. Dokonce ani recepce kritiků nebyla pozitivní, zatímco někteří filmaři byli nadšení. V zahraničí byl film triumfem a v roce 1947 získali v malém římském kině De Sica a Zavattini zvláštního Oscara za záslužný triumf v nesnadném tvůrčím prostředí.

Druhý, neméně působivý film *Zloději kol (Ladri di biciclette, 1947)*, který byl natočený podle literární předlohy Luigiho Bartoliniho a scénáře Cesareho Zavattiniho se odehrává v poválečném Římě, konkrétně na předměstí ve Val Melaina, kde nové levné prefabrikované budovy obývají chudé rodiny, na které mají společenské změny mnohem větší ekonomický dopad. De Sica do filmu obsadil skutečného dělníka, Lamberta Maggioraniho, aby tak podtrhl osobní drama. Na pozadí dvou postav není jen vykreslená poválečná bída, ale i snaha o rekonstrukci válkou zdevastovaného Říma. De Sica dovede mistrně sledovat dramatické události v každodenních situacích. Je sice pravda, že ve filmu míra pravděpodobnosti krádeže není relevantní, stejně tak i putování za ukradeným kolem, nicméně postava osamocенého dělníka, jenž je hozen do temné budoucnosti, byl pro kinematografii velké novum.

Antonio Ricci, otec rodiny, po dlouhé době v nezaměstnanosti získává práci jako obecní lepič plakátů, avšak k této práci potřebuje kolo, které si pořizuje v zastavárně ze cenu manželčina věna, rodinných prostředků. Manželka Marie ale doufá, že je za první manželův plat vyplatí zpět. Ve chvíli, kdy sotva Antonio nalepí první filmový plakát s Ritou Hayworth mu dva zlodějíčkové ukradnou kolo. Aby své kolo Antonio našel vydá se na smutnou pouť i se svým synem Brunem po Římě, na které se setkává se všeobecnou lhostejností. A to nejprve na policejní stanici, kde mají policajti jiné problémy než hledat kolo chudého muže, či potom na náměstí Piazza Vittorio u Porta Portese, kde se konají trhy a kde každý dělá, co může, aby se uživil. Nakonec Antonio dojde až ke stadionu a rozhodne se, že sám ukradne jízdní kolo, jeho pokus ale nedopadne dobře, protože je pronásledován rozzuřeným davem a chycen. Jen slzy Bruna, který nechápavě tomu všemu přihlíží, ho zachrání před vězením. Město, v němž mladí předčasně dospívají, aby mohli vést své otce, jak nám ukazuje závěrečná scéna, ve které malý Bruno vzal svého plačícího otce za ruku, zůstává temné a lhostejné. Vittorio De Sica si kladl za cíl ukazovat nevyřešené problémy a veřejně podat sociální i politickou žalobu. Je životním

paradoxem, že představitel hlavního hrdiny Lamberto Maggiorani, kterého nelákaly světa reflektorů a po skončení natáčení se toužil vrátit do normálního života a pracovat opět v továrně, byl následující rok, kdy nastala v Itálii recese mezi prvními, kteří byli propuštěni²²³.

Téma snu o štěstí přechází i do dalšího filmu dvojice De Sica a Zavattini. *Zázrak v Miláně (Il miracolo a Milano, 1950)*. Ve kterém bajka o zázraku pomůže chudákům získat kýžený útulek. I když je tento film točený jako "nerealistickým" klíčem (např. scény andělů, jak sestupují z oblohy, když si přišli pro své holubice, ztracené dítě, nalezené pod zelím, postupující pohřební vozík, tažený ozdobenými koňmi, sluneční světlo oznamující zázrak, či letající košťata na ulici před Dómem) a postavy milánských otrhanců zde vynikají svou dobromyslností a svobodou je i on kritickým výkladem skutečnosti a bohužel, i přes zahraniční úspěch (na festivalu v Cannes *Palma d'Oro*) byl v Itálii opět přijat s velkým neporozuměním.

V roce 1951 začalo natáčení filmu *Umberto D.* (ve stejný den o čtyři roky dříve začalo natáčení filmu *Zloději kol*), který ve všech ohledech je považován za jeden z filmů, kterým se uzavíral italský neorealismus. Toto citlivé mistrovské dílo, které Vittorio De Sica natočil na své náklady, detailně sleduje příběh starého důchodce, který žije sám se svým psem a nemá peníze na zaplacení nájemného a kterého tato bezvýhodná situace přivede až k myšlence na sebevraždu. Tento hluboce pravdivý pohled na život osamělého, bezmocného člověka, odkopnutého společností, jíž už není k užitku, vyvolal rozhořčení a kritiku ze strany státních úřadů. Především mladí křesťanští demokraté, kteří měli zajištěnou kariéru, vyzývali k pozitivnímu zobrazování země.

Fakta a prostředí jsou zde referenčními body pro dokumentární prošetření lidských podmínek tehdejší společnosti. De Sicovy filmy jsou potvrzením toho, že Zavattiniho „technika sledování“ se ukázala k vyjádření autenticity jako účinná. Od vyprávění o čištěcích bot přes zoufalství nezaměstnaného člověka a popisu světa bezdomovců se De Sica tentokrát zabývá osamělostí osoby střední třídy bez rodiny nebo domova. Primárním motorem jeho tvorby je naprostý soucit s dramatem postavy, ale přesto, jak dosvědčují závěrečná finále jeho filmů, jedinou cestou k návratu do života je utrpení.²²⁴

²²³ Viz Caldiron, Orio: *Il neorealismo secondo Zavattini, una lunga messa a fuoco*, in Guerra, Michele (cura di), *Invenzioni dal vero*, cit. cílo, str. 47.

²²⁴ Oliva, Ljubomír, *Režiséři (Itálie)*, Československý filmový ústav, Praha, 1984.
Verdone, Mario, *Storia del cinema italiano*, Newton, Roma, 1995.

Dalším režisérem, který se snažil ukazovat tragický i nadějeplný přechod od války k míru a těžkosti spojené se znovu začleňováním do občanské společnosti, byl Alberto Lattuada. Titulní hrdina jeho filmu *Bandita (Il bandito, 1946)* se vrací z válečného zajetí na rodnou Sicílii. Zde nachází jen trosky a rozbořeny jsou i jeho sny, kruté zklamání mu vtiskne do ruky zbraň. Ve filmu *Bez milosrdenství (Senza pietá, 1948)* se naděje zhroutlí ještě tragičtěji a všechno to, co od nového života očekávala mladá prostitutka a její černošský přítel v americké uniformě, vyústí smrtí.

I film Luchina Viscontiho *Země se chvěje (La terra trema, 1948)*, natočený přímo na Sicílii vykresluje jeden zhroucený sen. Film byl volně zpracovaný podle stěžejního románu spisovatele Giuseppeho Vergy *Dům U Mišpule (I Malavoglia, 1881)* a hrají v něm opravdový rybáři, kteří mluvili ve svém dialektu. Film představoval úspěšnou symbiózu mezi literaturou a filmem, o které už mluvili Alicata a de Santis z roku 1941 ve svém článku *Pravda e poesie, Verga a neorealistickej film (Verità e poesia, Verga e il cinema italianove)*. Samotný film je zajímavý i didakticky, protože představuje rozdíl mezi verismem a neorealismem.

Film *Země se chvěje (La terra trema)* měl být původně první částí trilogie na Sicílii, ale projekt zůstal jen ve fázi návrhu. Film se od ostatních neorealistickejch liší především svou vizuální složkou (ostře sledované detaily, které prudce přecházející do polo celků, dlouhé švenky po bílých zdech domů, na jejichž pozadí se prudce odrážejí černé oděvy venkovanů), kterou se v tomto smyslu film vymyká neorealismu. Na druhé straně je i zde motiv zhrouceného snu, který je tak častý v neorealistickejch filmech. Látka je původní jako v románu, nicméně ve filmu hrdinovo selhání směřuje k rozšíření na krizi společnosti a jejích hodnot. Jak literární dílo, tak i film se snaží o minimalistické až vědecké vykreslení skutečnosti.

Mladý rybař Ntoni, v románu jedna z vedlejších postav, se u Viscontiho stává hlavní postavou a iniciátorem vzpoury rybářů. Ani po její porážce se Ntoni nechce smířit se svým ubohým osudem, protože vidí možnost zlepšení života své vesnice ve spojení rybářů do jednoho kolektivu, který by byl schopen čelit velkoobchodníkům. Z Viscontiho filmu se tyčí vůle postav nejdříve prozřít, pak se vzepřít a nakonec bojovat o změnu společnosti, byť za ceny porážky, ale s nadějí na lepší budoucnost svých dětí.

Pro neorealistickej filmy byla typická právě tato kolektivní naděje na změnu. Tak tomu bylo např. v optimistickém filmu od Maria Mattoliho *Život začíná (La vita ricomincia, 1945)*, což byl jeden z nejpopulárnějších poválečných filmů v Itálii, ve kterém na pozadí poválečné doby šťastně vybraného rodinného melodramatu, je závěrečné poselství o tom, že je na čase

odpustit, pochopit a znovu postavit to, co bylo hluboce zraněno, a začít znovu žít.²²⁵

Za zmínku stojí i film *Slunce zase vychází* (*Il sole sorge ancora*, 1946) od Alda Vergana, který ukázal válku na satirickém příběhu nenápadného Itala, jednoho z mnoha miliónů, kteří se snažili o nic nestarat a svým postojem připustili Mussoliniho diktaturu, zatímco ve filmu *Jeden den v životě* (*Un giorno nella vita*, 1946) Alessandro Blasetti podal reflexi o hledání nové identity ze strany průměrného Itala.

V roce 1948 ustanovením nové vlády s pro-americkým přístupem se přerušení poválečné solidarity stává definitivní a kultura země pomalu směřuje na jedné straně ke konzervatismu, na druhé straně k ukazování optimismu a pomalu bolesti a utrpení poraženého člověka začíná být viděno s velkou nelibostí. Na druhé straně je také pravda, že klesaly zisky z filmů, i když byly štědře podporovány, ale často kritizovány Giuliem Andreottim, který v té době zastával funkci náměstka na *Ministerstvu turismu a kultury* (*Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*), který přímo odsuzoval špatný obraz Itálie ve světě a známý je jeho výrok, že *špinavé prádlo se má prát doma* („*i panni sporchi meglio lavare in famiglia*“), čímž paradoxně vyjádřil názor z období fašismu. A tak místa neherců zaujala místa krásných hereček. S tímto konceptem, stejně jako zdůrazněním vizuální stránky, pokračoval i Giuseppe De Santis. Jako režisér debutoval v roce 1947 s filmem *Tragický lov* (*Caccia tragica*), který vedle silné populistické složky, ukazoval možnost asimilovat moduly akčního amerického filmu a funkční využití krajiny. Film byl obrazem krvavého a epického boje venkovanů pádské nížiny proti velkým majitelům půdy a hořkou obžalobou doby, jež zklamala a zradila naděje lidu, které se zrodily v odboji a pádu fašistického režimu. Ve filmu sledujeme zábor neobdělávané velkostatkářské půdy v Romagni, zášť fašistů, zakládání družstev a jednotu venkovského lidu, avšak už nikoliv jako faktograficky okopírovanou skutečnost, nýbrž jako víru a výzvu zároveň. Ve filmu je vyjádřen smysl pro rytmus a narativní sílu, ale stejně tak i odkaz na expresivní kánony socialistického realismu, které vyžadovaly, aby umělecká tvorba splňovala přesné účely politické ideologické funkce na realizaci revolučních ideálů (postava Michela na sebe bere vlastnosti pozitivního hrdiny, který byl předepsaný touto sovětskou školou) Tento film, jenž zachycuje naléhavost řešení sociálních problémů a jenž podněcuje a vyjadřuje tužby lidu po dlouhé moci fašismu, lze považovat za severoitalský protějšek příbuzného zpěvu o těžkém údělu, útlaku, boji i perspektivách sicilských rybářů od Viscontiho. Tato příbuznost není

²²⁵ Viz Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, 2010, str. 30-38.

náhodná, protože de Santis byl spoluautorem scénáře a pracoval jako asistent režie na Viscontiho *Posedlosti* a i on patřil do skupiny *Cinema*.

I ve svých dalších dvou filmech *Hořká rýže* (*Riso amaro*, 1949) a *Není míru pod olivami* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950) zůstal Giuseppe de Santis věrný této tématické oblasti, v nichž se i tentokrát se řeší venkov, současnost a vzdor proti existenčním podmínkám založených na vykořisťovatelském útlaku.

V *Hořké rýži* je tento motiv podtržen efektivními záběry žen na rýžovém poli, především hlavní postavy v podání Silvanu Manganové. *Hořká rýže* (*Riso amaro*) čelí prostředí rýžových polí, ve kterém je chorál nesmírně evidentní a důležitý. Vrací se spolu s dalšími filmy mezi filmy, které přispěly k vytvoření možného filmu politického. Byl to odvážný pokus popularizovat některé politické uzly italské společnosti a tak využít kinematografii jako privilegovaný prostředek masové kultury. Avšak ani druhý film *Není míru pod olivami* se nezamlouval vládnoucím křesťanským demokratům, kteří začali tlačit na producenty i distributory. Giuseppe De Santis samozřejmě jako jeden z prvních pocítil tento vnější tlak, jehož různé podoby a obměny spolu se složitějšími vlivy tvůrčí oblasti i přímo ve vědomí filmařů negativně zapůsobily na neorealistickej proud. Naštěstí se mu podařilo natočit ještě jeden významný film - *Řím v 11 hodin* (*Roma, ore 11*, 1952), a to proto, že vznikl zásluhou spojených sil několika malých produkčních firem, na jakémisi družstevním podkladě. Tato cesta, jež měla vyřadit opatrnickou autocenzuru velkých podnikatelů, se uplatnila i při realizaci jiných neorealistickej děl onoho období.

Giuseppe De Santis se tentokrát zaměřil na velkoměstské prostředí. Základní myšlenka zůstala beze změny: obžaloba společenského řádu, který nechtěl ani nemohl vyřadit sociální zlo bídy a vykořisťování lidské práce. Za výchozí bod posloužila stručná zpráva v novinách o tom, jak jedna mladá žena zahynula a další utrpěly zranění, když se zbořilo schodiště pod frontou dvou set uchazeček o jediné místo písařky. Na volbě látky i na jejich ztvárnění je zřetelný podíl Cesara Zavattiniho. Zkratkovitě, hutné pohledy do života dívek z různých prostředí, jejichž cesty se sešly na onom schodišti římského domu, ukázaly z různých stránek stále se prohlubující sociální zlo poválečné Itálie: nezaměstnanost a spolu s tím společenské předsudky i příčiny udržování ženy v podřízeném postavení. *Řím v 11 hodin* byl jedním z nejsilnějších, ale též posledních projevů neorealismu v jeho nejspontánnější a nejsvobodnější podobě. Cesty předních osobností, které se v historicky společenské konstelaci sešly, pokračovaly opět různými směry.

S upevňující vládou křesťanské demokracie se postupně měnila i vnitřní situace Itálie, zlepšilo se hospodářství, ubylo nezaměstnanosti, blahobyt pozvolna pronikal i do filmu. A když začal upadat i zájem diváků, původně jednotný proud se pomalu rozpadal. Přesto se jednotlivé rysy neorealismu objevovaly v italské kinematografii i nadále, především ve zlidovění tematiky jako např. ve filmech s V. De Sikou a G. Lollobrigidou – *Chléb, láska a žárlivost* (*Pane, amore e geosia*, 1954) nebo později v sociálně kritických dílech Luchina Viscontiho *Rocco a jeho bratři* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) nebo Francesca Rosiho *Ruce nad městem* (*Le mani sulla città*, 1963). Vliv neorealismu daleko přesáhl hranice italské kinematografie a ze všech dosavadních hnutí ovlivnil vývoj světové kinematografie nejvíce²²⁶.

Asi zatím nejlepším textem pro pochopení ducha, ve kterém byl nový umělecký směr přijat i za hranicemi Itálie, zůstává ještě dnes článek André Bazina *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, který vyšel v roce 1948 v časopisu "Esprit". V této stati Bazin zanalyzoval především narativní techniku a snažil se definovat vztah mezi kamerou (typ rámování a propojení záběrů, pohyb kamery) a vyprávěnými událostmi, prostředím, předměty. Ke svému odůvodnění použil techniku amerického románu (Dos Passos, Hemingway, Faulkner) a francouzského malířství (Matisse) a snažil se ukázat, že kamery a ruka, která ji vede, tvoří jeden celek²²⁷.

Není snadné pochopit neorealismus ve všech jeho důsledcích. Je to fenomén, který byl jistě složitý a nemůže být redukován na jeden vzorec nebo stereotypní obraz. Neorealismus vznikl, především jako morální reakce na hrůzy a hanebnost války. Tvůrci cítili povinnost znovu objevit základní hodnoty existence a společenského soužití a zároveň dát odpověď na řadu tragických omylů způsobených fašismem. Věděli, že je potřeba nového jazyka, který by byl bezprostřední a většinou hovorový, často v dialektu a kterým by se dala vyjádřit touha po změně. Avšak k tomu, aby se našla odpověď, bylo třeba učinit nejdříve analýzu. Bylo třeba prošetřit a zdokumentovat lidské podmínky a zde se technika sledování, typicky zavattiniovská, ukázala jako účinná.

Z analýzy vyplynulo, že filmový neorealismus měl v sobě tři hlavní aspekty: morální, politický a estetický, které se často, ale ne vždy, mezi sebou navzájem prolínaly.

²²⁶Cfr. Oliva, Ljubomír, *Režiséři (Itálie)*, cit. cílo.

²²⁷ Viz Gili, A. Jean, „Il neorealismo visto dalla Francia in Guerra“ in Michele (cura di), *Invenzioni dal vero*, cit. cílo, str. 185-201.

11. Zhodnocení neorealismu

Je tedy možné mluvit o literárním neorealismu? Co tedy vlastně tento umělecký směr v kontextu italské prózy 20. století znamenal? Na první otázku odpovídám ano, protože, pokud jeho úplnou existenci vyloučíme a budeme se domnívat, že autoři, kteří do neorealismu spadají jsou příliš odlišní a diferencované jsou i jejich poetiky, nebudeme moci úplně porozumět dílům, která v období fašismu a až do druhé poloviny padesátých let vznikla. Stejně jako není možné se například dívat na francouzské či československé filmy nové vlny²²⁸, aniž by se nám při jejich zhlédnutí přes veškerou rozdílnost poetik a odlišnost žánrů nevybavila atmosféra, ve které tyto filmy vznikaly,²²⁹.

Vycházejme tedy z toho, jak to trefně shrnul Elio Vittorini²³⁰:

V podstatě máš tolik neorealismů, kolik je hlavních vypravěčů.

A přijměme fakt, že literární neorealismus nebyl ani školou ani skupinou spisovatelů, která by psala podle nějakého společného programu, ale byl to spíše směr nové prózy, která chtěla zobrazovat realitu jiným pohledem a která nesouhlasila s totalitním režimem, a to jak s fašistickým, tak přesto, že to byli autoři levicově orientovaní, ani s komunistickým.

Hlavním společným jmenovatelem neorealismu byl návrat k románům, který jako žánr se stavěl proti subjektivní lyrice a proti tzv. *prosa d'arte* (umělecké próze), u nichž se mělo za to, že se vzdalovaly realitě. Je zřejmé, že se hlásal i návrat k realistickým modelům devatenáctého století především k verismu a že se pomíjela dekadentní kultura na začátku dvacátého století. Avšak největším manuálem mladých autorů pro hledání své vlastní poetiky byly překlady americké literatury především od Cesara Paveseho a Elia Vittoriniho, kteří do literatury vnesli úplně nový pohled na svět.

Italo Calvino, ještě před svou slavnou předmluvou z roku 1964 ke svému románu

²²⁸ https://cs.wikipedia.org/wiki/https://_Československá_nová_vlna

²²⁹ Bernard, Jan, Frýdlová, Pavla: Malý labyrint filmu, Albatros, 1988. str. 328, <http://www.unitedfilm.cz/unitedvision/index.php/cs/aktualne/item/430-francouzska-nova-vlna-revoluce-ve-filmu>

²³⁰ In Bo, Carlo: *Inchiesta sul neorealismo*, Medusa, Milano, 2015, strana 34 : In sostanza tu hai tanti neorealismi quanti sono principali narratori. Vlastní překlad.

Cestička pavoučích hnízd (Il sentiero dei nidi di ragno), vysvětluje, kdo byla ta mladá generace, která chtěla popsat realitu jiným způsobem, a přitom vyjádřit svůj hněv proti režimu.

Být mladým v posledních letech fašismu, mladým, který patří do té intelektuální třídy, která v té době byla víc než kdy jindy plna protichůdných a nejasných myšlenek a nenávisti, a cítit, že je něco, co se musí napsat a nevědět co a jak, nenacházet nástroje, [...]a v určité chvíli číst Vittoriniho *Conversazione in Sicilia*. Snad jen ten, kdo nezažil takovouto situaci v takovýchto podmínkách, nemůže pochopit, jak vydání této knihy bylo pro mnohé tak důležitou událostí. V *Conversazione* byl celý duch generace té doby: “ abstraktní nával zuřivosti“ a “ uražený svět“, byl v něm jazyk, který chtěl spojit skutečnost s morálním odkazem, bylo v něm nové spojení lidskosti a okolního světa, který je zaplnil zájmy a významy. Myslím si, že bylo mnoho mladých, možná i venkovanů a samotářů, kteří se v té době vrhli na psaní a začali psát úplně jinak, než se do té doby pokoušeli²³¹.

Vittorini objevil pro mladé umělce novou dimenzi člověka, naučil je, aby se na člověka dívali jako se dívá cestovatel, který objevuje nové kraje. Jeho kniha ovlivnila nejen literaturu, ale i filmový neorealismus. Mladí intelektuálové začali věřit, že lze znovu postavit na troskách starého světa důstojnost člověka a věřit v lidství, a přitom vyléčit si i ty nejintimnější trhliny intelektuálního a morálního svědomí.

Nesl ale literární neorealismus nějaké společné rysy v poetice? Opět je jednoduše shrnul Italo Calvino, když polemizuje s Vittorinim o své představě románu.

Pro nás je román protikladem lyriky, znamená to, že se podařilo na stránkách pochopit člověka jako člověka, prostor jako prostor, čas jako čas, a ne člověk prostor čas, které jsou pak nuceny být symboly vnitřního hieroglyfu toho, kdo píše²³².

Jinak řečeno Vittorini dával mladým umělcům podnět k novému nazírání na skutečnost, avšak mladým spisovatelům šlo i o to, aby jejich romány zůstaly srozumitelné, ať už jsou témata, o kterých píší jakákoliv, partyzánský odboj, vzpomínky na koncentrační tábory, život lidí na okraji společnosti, zaostalá jižní Itálie či sociální poválečný chaos.

²³¹ Calvino, Italo: Strana 1261: *Saggi 1945-1985*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1995, : Essere giovane negli ultimi anni del fascismo, giovane di quel ceto intellettuale pieno a quei tempi più che mai di idee e rancori contadditori e vaghi, e sentire che c'è qualcosa da scrivere e non sapere cosa e come, non trovare gli strumenti [...], e a un certo momento leggere *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Forse chi non ha vissuto una tale situazione in questi termini non può comprendere come l'uscita di quel libro sia stata per molti giovani un avvenimento di tanta importanza. C'era in *Conversazione*, tutto lo spirito d'una generazione a quei tempi: “ astratti furori“ e “ mondo offeso“ c'era un linguaggio che voleva impastare insieme la realtà e richiami morali, c'era un legame nuovo con l'umanità e il mondo intorno che li ripopolava d'interessi e di significati. Credo siano stati molti i giovani, magari provinciali e solitari, che a quel tempo si buttarono a scrivere tutto diverso di come tentavano di scrivere prima. Vlastní překlad.

²³² Tamtéž. Strana 1262. Per noi, romanzo è il contrario di lirica, è il riuscire a comprendere sulla pagina gli uomini come uomini, lo spazio come spazio, il tempo come tempo, e non uomini spazio tempo, costretti a essere solo i simboli d'un geroglifico interno di chi scrive. Vlastní překlad.

Na druhé straně chtěli dál rozvíjet Gramsciho názory angažovaného intelektuála a věřili v novou kulturu, se kterou přišel Vittorini na stránkách svého časopisu *Politecnico*, která ale neznamenala, psát podle šablon a zbavit se individualismu.

Zavattini to vysvětloval takto:

Byli jsme svědky krveprolití a masakrů, ospravedlňovaných lidmi ve jménu jisté ideologie. To nás naučilo opatrnosti. Nyní chceme uvážit bedlivěji věci, dříve než je zařadíme do nějakého obecného schématu..[.], a proto je nezbytné přemýšlet nad událostmi a nechtít znásilňovat cizí mínění²³³

V první kapitole jsme si ukázali, že objektivní realismus neexistuje. V závěru deváté kapitoly jsme si rozebrali Gattův román, ve kterém sám autor na konci zdůrazňuje, že objektivní pravda neexistuje. Pád fašismu a druhá světová válka naučily spisovatele vidět věci, které do té doby neviděli a především překlady severo - americké prózy jim ukázaly, jak o této skutečnosti psát.

Neorealismus nebyl školou. Byl směsicí hlasů, z větší části periferních, mnohonásobný objev různých Itálii, také nebo zvláště, Itálii do té doby pro literaturu nevydaných²³⁴.

Největším přínosem pro literaturu bylo, že díky neorealismu, jak to řekl Alberto Moravia, si umělec uvědomil, že skutečnost se neskládá jen z osobních faktů, ale je v ní zahrnuta i celá společnost a celý národ.

Můžeme říct, že díky neorealismu si italští spisovatelé uvědomují možnost literatury, která by zobrazovala nejen osobní skutečnosti chápané osobně, ale také zajímavé skutečnosti, celou společnost a celý italský národ²³⁵.

²³³Salinari, Carlo: *O moderní italské literatuře*, Praha, 1964, přeložil Rosendorfský, Jaroslav, str. 168

²³⁴Calvino, Italo: Strana VIII, neorealismo non fu una scuola. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta della diverse Italie., anche -o specialmente-delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Vlastní překlad

²³⁵Bo, Carlo: str. 91. possiamo dire che, grazie al neorealismo, gli scrittori italiani prendono coscienza della possibilità di una letteratura che rappresenti non soltanto fatti personali intesi personalmente ma anche fatti interessanti l'intera società e l'intero popolo italiano. Vlastní překlad.

Závěr

Cílem této práce bylo co nevístižněji zachytit atmosféru doby, ve které vznikl směr neorealismus a zjistit, co vlastně tento umělecký směr v kontextu italské prózy 20. století znamenal.

Závěrem lze říct, že to byly tři základní věci:

- 1) nalezení nových jazykových prostředků
- 2) vytvoření si respektu k člověku
- 3) zjištění, že literatura může být i nástrojem k vytvoření nové a lepší společnosti.

Je pravdou, že bylo naivní se domnívat, že existuje objektivní skutečnost, ale není naivní přesvědčení, že existuje nové nazírání na skutečnost, nezatížené a svázané demagogií. V roce 1953 bylo uspořádané v Parmě první sympozium, které mělo zhodnotit filmový neorealismus. Když se ptali Cesara Zavattiniho, jestli neorealismus ještě žije, odpověděl²³⁶:

Neorealismus je živý pro všechny. Otázka, která by se měla položit, je ta, jak může dál žít. Jako pot na kůži, je připojen neorealismus k současnosti. Nemůžu říct, jaký bude jeho budoucí vývoj, protože nemohu říct, jak se bude vyvíjet budoucí společnost, ale neorealismus tento nový vývoj bude vyprávět bez pózy. On nikdy nezdržuje poznání skutečnosti své doby. Myslím, že v tom tkví jeho mravní ponaučení a styl²³⁷.

²³⁶ Guerra di Michele: *Invenzioni dal vero*/Invenzioni dal vero, Diabasis, Parma, 2015

²³⁷ Tamtéž: str. 310: Il neorealismo é vivo per tutti. La domanda da farsi é come puó continuare a vivere. Come il sudore alla pelle, il neorealismo sta attaccato al presente. Non posso dire certo quali saranno i suoi sviluppi futuri, perché non posso conoscere quali saranno gli sviluppi futuri della nuova società, ma il neorealismo li racconterà senza posa, questi nuovi sviluppi. Esso non dilaziona mai la conoscenza di un fatto del proprio tempo: credo che la sua morale e il suo stile siano tutti qui. Vlastní překlad

Riassunto

Il dibattito politico – culturale che si svolge in Italia tra le due guerre, ha inizio in un particolare condizione storica per l'Italia, quale era venuta a crearsi soprattutto con l'avvento del fascismo. Il nuovo regime, infatti, fa sentire la sua soffocante influenza sugli intellettuali con il richiamo all'ordine e con "La ronda" ripropone il modello di cui i classici propugnano una prosa d'arte il cui fine è quello di raggiungere una forma perfetta, non certo di volgersi ai problemi della realtà sociale e di stabilire un rapporto fra scrittore e vita nazionale. Una ben diversa concezione dell'attività letteraria è invece teorizzata da Antonio Gramsci che su *Ordine Nuovo* e in una serie di appunti pubblicati, poi nei quaderni del carcere, delinea il nuovo ruolo dell'intellettuale: quello cioè di una partecipazione attiva ai problemi della società. Il teorico marxista pone in luce la costante frattura tra intellettuali e popolo, da cioè la mancanza di opere che rispondano alle esigenze della collettività e che siano solo espressione di un'élite di intellettuali. Così Gramsci arriva al concetto di una letteratura nazional-popolare, e i cui scrittori hanno una funzione educatrice facendo propri i sentimenti popolari. Qualificante poi per la nuova figura di intellettuale è la dimensione politica: egli è "organico", cioè inserito nella vita politica e sociale, in modo da agire sull'ideologia e il costume spigando all'impegno. Le origini del neorealismo in letteratura risalgono agli esperimenti di alcuni scrittori (Moravia, Vittorini, Pavese, Bernari), che nel decennio precedente e nel secondo conflitto mondiale superarono la generale sfiducia verso il romanzo, nei limiti consentiti dalla situazione politica italiana, e tentarono una narrativa volta alla rappresentazione della realtà sociale contemporanea nei suoi aspetti proletari e borghesi. Il denominatore comune va ricercato soprattutto nelle riprese del romanzo, come genere letterario antitetico alla lirica soggettiva e alla prosa d'arte, ritenute entrambe lontane dalla realtà. È ovvio dunque il recupero dei modelli realistici ottocenteschi soprattutto del Verga, ignorati dalla cultura decadente del primo novecento. I precedenti della cultura neorealistica sono stati ricercati in quegli scrittori che, dopo il '30 in polemica con il fascismo, parevano aver realizzato gli ideali della nuova generazione e che da ora, dopo il '45, operavano anch'essi nella nuova direzione, anche se oggi pare che in essi prevalessero i moti lirici e la sensibilità caratteristica del decadentismo.

Questa dissertazione sul Neorealismo nella letteratura italiana cerca di concretizzare e definire più precisamente il neorealismo letterario attraverso l'analisi delle opere letterarie dei principali rappresentanti (principali rappresentanti di cosa?). Formalmente, il lavoro è diviso in undici capitoli. I primi due capitoli sono finalizzati a un'introduzione teorica alle questioni relative al tema: la definizione di realismo e l'introduzione delle direzioni letterarie da cui il neorealismo è basato. Il terzo capitolo delinea il contesto storico e culturale degli anni venti e trenta, cioè il tempo che ha preceduto l'emergere del neorealismo, e allo stesso tempo fornisce una breve panoramica dei movimenti culturali che erano presenti in quel momento.

Il capitolo si conclude con un'analisi di romanzi che non sono ancora non realistici, ma per il loro linguaggio e per mezzo di contenuti, non presagiscono più al neorealismo. I romanzi sono: *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia, *Paesi tuoi* di Cesare Pavese e *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini.

Il quarto capitolo è dedicato alle traduzioni inglesi di Cesare Pavese, che ha introdotto nuovi linguaggi nella letteratura italiana. L'antologia di *L'Americana*, che fu compilata e pubblicata da Elio Vittorini nel 1941 e fu una delle principali fonti di ispirazione per il neorealismo letterario e cinematografico. La prima parte del quinto capitolo tratta dell'analisi del concetto di intellettuale impegnato di Gramsci e Sartre, mentre la seconda parte tratta del concetto di *Nuova cultura* di Vittorini. Il sesto capitolo tratta in dettaglio la Resistenza, fonte di ispirazione per la letteratura postbellica e l'analisi letteraria di alcuni romanzi selezionati: *Uomini e no* di Vittorini, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino e i romanzi *Una questione privata* e *Il Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio. Il settimo capitolo tratta della rappresentazione della Roma del dopoguerra in *Racconti romani* di Alberto Moravia, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini. L'ottavo capitolo segue la cosiddetta domanda meridionale in tre opere selezionate: „*La gente in Aspromonte*“ di Corrado Alvaro, *Fontamara* di Ignazio Silone e *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, in cui gli autori tentarono di citare implicitamente il regime fascista analizzando la dura realtà sociale dell'Italia meridionale. Il nono capitolo tratta l'atmosfera culturale e politica in Italia dalla fine degli anni '40 fino alla fine degli anni '50, epoca in cui la disillusione degli intellettuali è culminata negli avvenimenti in Ungheria nel 1956. L'ultima parte del nono capitolo tratta dei romanzi di *Metello* Vasco Pratolini e il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, che fu una risposta al

neorealismo. Il capitolo 10 è completamente indipendente e si concentra sul neorealismo cinematografico e sui suoi principali rappresentanti. L'undicesimo e ultimo capitolo riassume gli aspetti e le caratteristiche osservati e cerca di rispondere alla domanda se il neorealismo letterario esistesse realmente o uscisse solo nel neorealismo esistito solo nella cinematografia.

Seznam literatury

Primární literatura:

- Alvaro, Corrado: *Gente in Aspromonte*, Garzanti, Milano, 1975
- Belli, Giuseppe Gioacchino: *Sonetti*, Rizzoli, Milano, 1991
- Brancati, Vitaliano: *Il bell' Antonio*, Oscar Mondatori, Milano, 2010
- Cassola, Carlo: *Fausto e Anna*, Oscar Mondatori, Milano, 2017,
- Calvino, Italo: *I racconti*, Mondatori, Milano, 2010
- Calvino, Italo: *Il sentiero dei nidi di ragno*, Oscar Mondatori, Milano, 1993
- De Musset, Alfred, *Zpověď dítěte svého věku*, SNKL, Praha, 1957, přeložil Pospíšil, Josef
- Deset italských novel*, ČS, Praha 1970, přeložil kolektiv autorů
- Fenoglio, Beppe: *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino, 2005
- Fenoglio, Beppe: *Válka na pahorcích*, přeložili Hajných J. a I, Naše vojsko, Praha, 2007
- Fenoglio Beppe: *Una questione privata*, Einaudi, Torino, 1990
- Fenoglio, Beppe: *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2007
- Frýbort, Zdeněk: *Tíha naděje*, Naše vojsko, Praha 1963 (uspořádal)
- Ginzburg, Natalia: *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 2014
- Ginzburg, Natalia: *Rodinná kronika*, přeložila Krejčí, Alena, ROH, Praha, 1963
- Gadda, Carlo Emilio: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano, 2009
- Levi, Carlo: *Cristo si é fermato a Eboli*, Einaudi, Torino, 1990
- Levi, Carlo: *Kristus se zastavil v Eboli*, přeložil Piluchta, Libor, Melantrich, Praha, 1957
- Levi, Primo: *Se questo é un uomo*, Einaudi, Torino, 1976
- Malaparte, Curzio: *La pelle*, Mondatori, Milano
- Malaparte, Curzio: *Kaputt*, Mondatori, Milano
- Manzoni, Alessandro: *I Promessi sposi*,
- Manzoni Alessandro: *Snoubenci*, SNKLU, Praha, 1957, přeložil Čep, Václav
- Moravia, Alberto: *La romana*, Bompiani, Milano, 2009
- Moravia, Albero: *Agostino*, Bompiani, Milano, 2011
- Moravia, Alberto: *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano, 2010
- Moravia, Alberto: *Lhostejní*, přelož. Adolf Felix, SSP, Praha, 1963
- Moravia, Alberto: *Nuovi racconti romani*, Bompiani, Milano, 2010
- Moravia, Albero: *La mascherata*, Bompiani, Milano, 2002

Moravia, Alberto: *Racconti romani*, Bompiani, Milano, 2009

Pasolini, Pier Paolo : *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2009

Pavese, Cesare: *La letteratura americana e altri saggi*, Il Saggiatore, Milano, 1971

Pasolini, Pier Paolo: *Darmošlapové*, Svoboda, Praha, 1975, přeložil Zdeněk Frybort

Pasolini, Pier Paolo: *Zběsilý život*, SNKLU, Praha, 1965 přeložil Radovan Krátký

Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 2008

Pavese, Cesare: *Paesi tuoi*, Mondadori, Milano, 1954

Pratolini, Vasco: *Cronaca familiare*, Mondadori, Milano, 2010

Pratolini, Vasco: *Cronache dei poveri amanti*, Mondadori, Milano, 1979

Pratolini, Vasco: *Il Quartiere*, Oscar Mondadori, Milano, 2009

Pratolini, Vasco: *Le ragazze di Sanfrediano*, Mondadori, Milano, 2010

Pratolini, Vasco: *Vita popolare fiorentina*, in. *Le vie d'Italia*, 6. 1. 1949, Firenze

Pratolini, Vasco: *Un eroe del nostro tempo*, Mondadori, Milano, 2010

Pasolini, Pier Paolo: *Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1959

Ruxová Eva: *Deset italských novel*, ČS, Praha, 1970 (uspořádala)

Sciascia, Leonardo: *Gli zii di Sicilia*, Adelphi, Milano, 2009

Silone, Ignazio: *Romanzi e saggi*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1998

Silone, Ignazio: *Fontamra*, Dělnické nakladatelství, Praha 1947 přeložil V. Saluse

Verga, Giovanni: *I Malavoglia*, Mondadori, Milano, 1987

Verga, Giovanni: *Dům u Mišpule*, přelož. Nina Tučková, SNKL, Praha 1963

Vittorini, Elio: *Letteratura, arte, società*, Einaudi, Torino, 2008

Vittorini, Elio: *Le opere narrative*, Mondadori, Milano, 1974

Viganó, Renata: *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino, 2014

Sekundární literatura:

Alterocca, Bona: *Pavese dopo un quarto di secolo*, Società editrice Intenzionale, Torino, 1974

Auerbach, Erich: *Mimesis*, Mladá fronta, Praha, 1998, přeložil Kafka, Vladimír

Bo, Carlo: *Inchiesta sul neorealismo*, Medusa, Milano, 2015

Bencivenni, Alessandro: *Luchino Visconti*, La nuova Italia, Firenze, 1982

Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, 2010

Casadei, Alberto, Santagata Marco: *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Roma, 2009

Calvino, Italo: *Saggi 1945-1985*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1995

Chiarini, Roberto: *25 aprile*, Marsiglio, Venezia, 2005

Černý, Václav. *První a druhý sešit existencialismu*, MF, Praha, 1992

Crémieux, Benjamin: *Panorama soudobé literatury italské*, Jan Laichter, Praha, 1930, přeložil Fr. Kovárna

Da via Etnea a Via Veneto. Vitaliano Brancati, Quarant'anni dopo, Fahrenheit 451, Roma, 2001

De Caprio, Vincenzo, Giovanardi, Stefano: *Letteratura italiana - dall'ottocento al novecento*, Einaudi, Milano, 1999

De Nicola, Francesco: *Neorealismo*, Bibliografica, Milano, 1996

Forti, Fioerenco: *Incontri del novecento*, Massimiliano Boni, Bologna, 1983

Fürstová-Fialova, Ingeborg: *Expresionismus*, Votopia, Olomouc, 2000

Gian Piero, Brunetta: *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma, 2006

Giuliano: *Dějiny Itálie*, Lidové noviny, Paha, 1997, přeložili Janderová, Drahoslava, Klípa, Bohumír, Vinšová, Kateřina

Gramsci, Anotnio. *Dopisy z vězení*, přeložila E. Hlochová-Ripellino, Praha 1947

Gramsci, Antonio. *Sešity z vězení*, in Světová literatura, přeložil. J. Pokorný, ČS, Praha 1958

Gramsci, Antonio. *Odio gli indifferenti*, Chiarelettere, Milano, 2013

Guerra, Michele: *Invenzioni dal vero*, Diabasis, Parma, 2015 (uspořádal)

Jacobson, Roman, *Poetická funkce*, H&H, Praha, 1995, přeložil M. Červenka

Kolektiv autorů: *Od Poa k postmodernismu*, Odeon, Praha, 1993

Kolektiv autorů: *Slovník italských spisovatelů*, Libri, Praha 2004

Ionnello, Silvia: *Le immagini e la parole dei Malavoglia*, Roma, 2008

Karpatský, Dučan: *Labyrint literatury*, Albatros, Praha, 2008

Kossak, Jerzy: *Existencialismus ve filozofii a literatuře*, Svoboda, Praha, 1973, přeložil R. Vyhlídal,

Kolektiv autorů: *Da via Etnea a Via Veneto. Vitaliano Brancati, Quarant'anni dopo*, Fahrenheit 451, Roma, 2001

Kolektiv autorů: *Il tempo e la durata in Cristo si é fermato a Eboli*, Fahrenheit 451

Kolektiv autorů: *Slovník italských spisovatelů*, Libri, Praha, 2004

Kolektiv autorů: *Dejiny svetovej literatúry*, Osveta, Bratislava, 1963

Lajolo Davide: *Il vizio assurdo*, Il saggiaiore, Milano, 1960

Lagard, André, Lurent, Michard: *Francoúzké literatura 19.stol.*, Garamond, Praha, 2008,

přeložil kolektiv autorů

Montanelli, Indro, Cervi, Mario: *L'Italia del novecento*, Rizzoli, Milano, 1998

Mannino, Vincenzo: *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia, Milano, 1974

Oliva, Gianni: *Le tre Italie del 1943-L'Alibi della resistenza*, Mondadori, Milano, 2005

Oliva, Ljubomír: *Režiséři (Itálie)*, Československý filmový ústav, Praha, 1984

Parenti, Roberto, Vegezzi, Augusto, Viola, Italo: *Società e forme letterarie*, Zanichelli, Bologna, 1994

Pandini, Giancarlo: *Invito alla lettura di Moravia*, Mursia, Milano, 1973

Pazzaglia, Mario: *Scrittori e critici della letteratura italiana*, Zanichelli, Bologna, 1985

Pedullá, Walter: *La narrativa italiana contemporanea 1940/1990*, Tascabili economici Newton, Roma, 1995

Perella, Silvio: *Calvino*, Laterza, Bari, 1999

Procacci, Giuliano: *Dějiny Itálie*, Lidové noviny, Praha, 1997, přeložili Janderová, Drahoslava, Klípa, Bohumír, Vinšová, Kateřina

Propp, Jakovlevič Vladimír: *Morfologie pohádky a jiné studie*, H@H, Vimperk, 2008, přeložil přeložil Červenka, Miroslav.

Razzetti, Mario: *Come leggere Metello di Vasco Pratolini*, Mursia, Milano, 1987

Salinari, Carlo: *O moderní italské literatuře*, Praha, 1964, přeložil Rosendorfský, Jaroslav

Satre, Jean-Paul: *Existencialismus je humanismus*, přeložil. P. Horák, Vyšehrad, Praha, 2004

Santucci, A. Antonio: *Gramsci*, Roma, 1996

Tellini, Gino: *Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998

Razetti, Mario: *Come leggere Metello di Vasco Pratolini*, Mursia, Milano, 1975

Re, Lucia: *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, Stanford University Press, California, 1990

Santucci, A. Antonio: *Gramsci*, Roma, 1996

Valera, Stefano: *Introduzione critica alla letteratura italiana*, Cetim - Bresso, Milano, 1980

Verdone Mario: *Storia del cinema italiano*, Newton, Roma, 1995

Vittorini, Elio: *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1976

Villa, Carlo: *Invito alla lettura di Pratolini*, Mursia, Milano, 1973

Vykoukal, Jiří, Litera, Bohuslav, Tejchman, Miroslav: *Východ, vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 -1989*, Libri, 2000

Wellek René, Warren Austin: *Teorie literatury*, 1977, Olomouc, přeložil Calda, Miloš