

Ústav románských studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze

Diplomová práce

Petra Zdeňková

Narativa Michela Priska v kontextu italské literatury druhé poloviny 20. století

Michele Prisco's narrative writings in the context of the Italian literature of the second
half of the twentieth century

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Pelán

2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité materiály a literaturu.

Ráda bych poděkovala doc.PhDr.Jiřímu Pelánovi za vedení práce a cenné připomínky.

Petra Zdeňková

Obsah

Hlavní tendence v italské výpravné próze v období Priskovy tvůrčí aktivity	1
Michele Prisco	3
Dědicové větru	5
Nezdárné děti	11
Dámička	19
Cár mlhy	27
Večerní nebe	35
Černí hranostajové	42
Slova ticha	48
Slepé zrcadlo	56
Dny škeble	62
Kamenný pelikán	67
Ostatní	74
Priskova témata a narativní postupy v kontextu italské výpravné prózy	81
Riassunto	86
Résumé	91
Summary	92
Seznam citované a konzultované literatury	94

Hlavní tendence v italské výpravné próze v období Priskovy tvůrčí aktivity

Období, které následovalo po druhé světové válce, bývá v prostředí italské kultury a tedy i italské literatury, vzhledem k převládajícímu přesvědčení umělců, že umění má být angažované a má zobrazovat realitu, označováno jako neorealisticke. Je třeba připomenout, že v prvních poválečných letech nebyly požadavky italských literátů ještě ostře vyhraněny ve prospěch angažované neorealisticke literatury. Spisovatelé se spíše vymezovali proti předchozím tendencím v umělecké próze. Možné vzory viděli v americkém románu nebo ve francouzské existenciální literatuře. Někteří se domnívali, že by oživení mohla přinést regionálně orientovaná literatura. Jiní naopak chtěli zrušit překážku národního jazyka, aby mohli tvořit díla světového dosahu. Když v roce 1951 otevřel Carlo Bo v rádiu diskuzi o neorealismu, objevily se různé reakce od nadšení až po nedůvěru nejmladší generace, které se zdálo, že neorealismus, který vznikl během válečných let, je příliš exkluzivní. Sám termín neorealismus se užíval už ve třicátých letech v opozici proti esejistu vocistů a fragmentarismu rondistů. Až po válce se stal politicky angažovaným ve prospěch levice. Mnoho neorealisticke autorů se aktivně podílelo na hnutí odporu (Resistenza) a tato zkušenost je utvrzovala v přesvědčení, že literatura by měla být plnohodnotnou součástí života, ne jeho pouhým obrazem. Ve skutečnosti byl neorealismus poměrně konzervativní a vracel se k osvědčeným naturalisticko – realistickým vzorům. Současně s naturalisticko – realistickou tradicí ožíval i regionalismus, obrácený především směrem k italskému Jihu. Musíme ale dodat, že jihoitalská literatura se neomezila jen na pouhý dokumentarismus. Naopak se v té době vyznačovala velkou stylovou různorodostí. Jihoitalští spisovatelé jako Vitaliano Brancati, Elio Vittorini a další pojednávali ve svých dílech o obecně platných tématech a problémech současnosti, které se odrážely i v jihoitalské společnosti. Také v povídkách Beniamina Joppola, Domenika Rey, Leonarda Sciasci, Giuseppa Bonavirioho a Michela Priska, kteří zůstali věrni svým kořenům, má dominantní postavení člověk ve své celistvosti a nejen jako obyvatel Jihu.

Ani starší autoři, jako už zmíněný Elio Vittorini nebo Alberto Moravia, kteří se připojili k neorealismu, nepřijali beze zbytku neorealisticke postuláty, a tak se v jejich prózách namísto „organického“ literáta objevují intelektuální hrdinové, kteří se pohybují na okraji společenských zápasů, protože nedokážou splynout s masou. Později Moravia

definoval koncept esejistického románu (*romanzo saggistico*), v němž se odráží změněný vztah spisovatele ke skutečnosti. Ten se projevuje především užíváním *ich*-formy ve vyprávění. Dochází v něm tedy ke ztotožnění hlavního hrdiny s vypravěčem.

V rámci neorealismu debutovalo mnoho autorů, kteří se od něj později odklonili a rozvíjeli nové osobité poetiky. Například Beppeho Fenoglia sice spojovalo s neorealismem regionální umístění jeho próz a odbojářská tematika, ale šlo mu především o zachycení individuálního, existenciálního prožitku uprostřed násilí. Italo Calvino se rozešel s „angažovanou literaturou“ a napsal alegorické *Naše předky* a posléze znejistěl vztah spisovatel – čtenář – skutečnost v románu *Když jedné zimní noci cestující*. Sciascia opustil neorealismus, ale zůstal mu smysl pro dokument a nepřestal obhajovat nezbytné etické principy. Elsa Morantová od samého počátku obracela pozornost hlavně k vnitřnímu světu románových postav. Anna Maria Ortesová našla svou optimální polohu ve fantastické fabulaci surrealistického rázu.

Nový výrazný proud v italské próze i poezii se ustavil v rámci uskupení Gruppo 63. Na palermském zasedání skupiny byl definován experimentální román, který se měl vyznačovat zrušením „hrdiny“ jako nositele ideového poselství a redukcí zápletky. Přesto se nedá říci, že by příslušníci Skupiny zcela rezignovali na obsahovost. Originální je například pozdní debut jednoho z jejích příslušníků, Umberta Eka. Eco ve svém románu *Jméno růže* kombinuje různé druhy románu od historického po detektivní. Ani tradiční vyprávění nikdy neztratilo své místo v italské literatuře, jak dokládají prózy Alberta Bevilacqua nebo i bestsellery Susanny Tamarové.

Michele Prisco

Michele Prisco se narodil 18. ledna 1920 v městečku Torre Annunziata nedaleko od Neapole. Podle rodinné tradice vystudoval práva na univerzitě v Neapoli, ale právnícké profesi se nikdy nevěnoval a dal se na dráhu spisovatele. V roce 1942 publikoval svou první povídku *Gli alianti (Větroně)* v měsíčníku *La lettura* novin *Corriere della sera*. V předválečném období spolupracoval také s turínským deníkem *Gazzetta del Popolo*. V roce 1942 byl povolán do armády. Po návratu z války spolupracoval jako novinář s různými časopisy a deníky. V roce 1949 publikoval svou první knihu *La provincia addormentata (Ospalá provincie)* a získal za ni zlatou medaili za knižní debut v Premio Strega. Následujícího roku obdržel Premio Venezia za svůj první román *Gli eredi del vento (Dědicové větru)*. V roce 1951 se oženil a odstěhoval se do Neapole, města, jemuž zůstane věrný až do své smrti. Také děj většiny jeho děl se odehrává v důvěrně známém a milovaném kraji pod Vesuvem. V šedesátých letech založil s Mariem Pomiliem, Domenikem Reou, Luigim Incoronatem, Gianfrankem Venem a Leonem Pacinim Savojem literární časopis *Le ragioni narrative*. Nadále se věnoval novinářské profesi jako literární a filmový kritik. Z jeho literárněkritické tvorby stojí za zmínku knižně vydaný esej *Il romanzo italiano contemporaneo (1983, Současný italský román)*. Deset let zastával funkci místopředsedy italského Národního svazu spisovatelů. Působil také v porotách různých literárních soutěží, například v porotě několika ročníků Premio Teramo. Michele Prisco je autorem 11 románů: *Gli eredi del vento (1950, Dědicové větru)*, *Figli difficili (1954, Nezdárné děti)*, *La dama di piazza (1961, Dámička)*, *Una spirale di nebbia (1966, Cár mlhy)*, *I cieli della sera (1970, Večerní nebe)*, *Gli ermellini neri (1975, Černí hranostajové)*, *Le parole del silenzio (1981, Slova ticha)*, *Lo specchio cieco (1984, Slepé zrcadlo)*, *I giorni della conchiglia (1989, Dny škeble)*, *Il pellicano di pietra (1996, Kamenný pelikán)*, *Gli altri (1999, Ostatní)*. Napsal řadu povídek, z nichž většina vyšla souborně v povídkových souborech *La provincia addormentata (1949, Ospalá provincie)*, *Fuochi a mare (1957, Ohně na moři)*, *Punto franco (1965, Svobodné pásmo)*, *Il colore del cristallo (1977, Barva křišťálu)*, *Terre basse (1992, Jižní kraje)*, *Il cuore della vita (1995, Srdce života)* a další. Součástí povídkového souboru *Terre basse* je i autobiografická povídka *Inventario della*

memoria (Inventář paměti), která se dočkala také samostatných vydání. Autor v ní nad matčinou pozůstalostí vzpomíná na rodinnou historii. Velká část Priskových děl vyšla ve více vydáních a reedicích. S těch významných jmenujme alespoň svazek čtyř do té doby nepublikovaných povídek, vybraných editorem Grausem, s předmluvou Giuseppa Galassy nazvaný *La pietra bianca (2003, Bílý kámen)* a poslední vydání *Ospalé provincie* z roku 2005, rozšířené oproti původní verzi o dříve nevydanou povídku *Delirio (Delirium)* s úvodem Silvia Perrelly a doslovem Giorgia Petrocchiho z ediční řady BUR. Michele Prisco dostal za svou tvorbu mnoho významných literárních ocenění, nejvýznamnějším z nich je Premio Strega z roku 1966 za román *Cár mlhy*. Část Priskových děl vyšla v cizojazyčných překladech. Do angličtiny byly přeloženy romány *Dědicové větru* (a. *Heirs of the Wind, 1953*) a *Cár mlhy* (a. *A Spiral of Mist, 1969*). Do českého prostředí byl Prisco uveden překlady románů *Gli eredi del vento* (č. *Dědicové větru*) z roku 1983 a *Una spirale di nebbia* (č. *Cár mlhy*) z roku 1966. Do slovenštiny byly přeloženy romány *Dama di piazza* (sl. *Dámička*, H. Kaufmannová 1990), *Una spirale di nebbia* (sl. *Špirála hmly*, 1978) a *Lo specchio cieco* (sl. *Slepé zrkadlo*, S. Vallo 1988).

Michele Prisco zemřel v roce 2003 v Neapoli. Silvio Perrella v již zmiňované předmluvě k vydání *Ospalé provincie* z roku 2005 konstatuje, že Prisco je „spisovatel, který je dnes téměř opomíjen, ačkoliv se dlouho těšil z úspěchu u publika. „[...] Dochází tak k tomu, že přestože existuje bezpočet recenzních příspěvků, chybí kritické práce o Priskově díle.“¹ Naše práce by ráda alespoň částečně přispěla k vyplnění této mezery.

¹ (...) uno scrittore che, pur avendo a lungo beneficiato di un certo successo di pubblico, è oggi quasi abbandonato a se stesso. (...) Succede così che il lavoro critici sull'opera di Prisco, pur contando tanti interventi recensori, resta ancora tutta da fare.

PERRELLA, S. Introduzione. In: PRISCO, M. *La provincia addormentata*. Milano: BUR, 2005, s. III - IV.

Dědicové větru

Román *Gli eredi del vento* vyšel v roce 1950, tedy rok po vydání povídkového souboru *La provincia addormentata*. Dějištěm románu je městečko Leopardi, ležící směrem na jihovýchod od Neapole, a jeho okolí, tedy opět ona „ospalá provincie“, jejíž *genius loci* se nesmazatelně otiskne i do většiny dalších Priskových děl. Tam je na prahu 20. let poslán ambiciózní strážmistr Nicola Mazzù, hlavní hrdina románu. Brzy po svém příjezdu řeší první případ, krádež šperků paní Lembiaseové. Během vyšetřování případu vstupují na scénu místní obyvatelé: doktor Costantino Damiano a jeho pět dcer, Antonietta, Nerina, Francesca, Giovanna a Lisa, jejich služebná Margherita se synovcem Luiginem, rodina Latourových, slepec Vincenzo a další. Členové rodiny Damianových představují typické obyvatele provincie. V Leopardi lidé sice žijí městským životem, ale jejich postavení je dáno vlastnictvím půdy, z jejíž výnosů žijí. Dostávají se k nim zprávy o dění ve státu, ale diskutují o nich nevzrušeně, protože jejich život závisí spíše na okolní přírodě a počasí. Damianovi jsou největšími vlastníky půdy v okolí, žijí v souladu s tradicemi a ve společnosti se těší velké vážnosti. Doktora Damiana zasáhla brzká smrt ženy, zvykl si na svou samotu a společnost příliš nevyhledává. Lpí na svých dcerách, ale nemá žádné plány do budoucna, žádnou z dcer zatím neprovdal, ačkoliv nejstarší už dávno překročila věk na vdávání. Ani dcery nemají velké tužby, jsou smířené s životem v odloučení, krátí si čas vyšíváním, posloucháním hudby a četbou románů. Protipólem Damianových je Nicola Mazzù, který má velké ambice. Vyšel z chudých poměrů a za svůj původ se stydí, nikdy Damianovým, i přes jejich naléhání, nepředstavil svou matku. Vlastní pílí se stal strážmistrem, má však vyšší cíle, chce se stát pánem a vlastníkem půdy. Damianovi mají v jeho očích vše, po čem touží: majetek a společenskou prestiž. Do jejich světa vstoupí tím, že se postupně ožení se čtyřmi dcerami doktora Damiana, každá z nich však brzy po sňatku umírá. Ani Lisa, nejmladší ze sester, se nevzepře osudu a je rozhodnuta se po roce smutku za Nicolu provdat. Odevzdanost osudu je typickým rysem obyvatel „ospalé provincie“. Všechny události, které je v životě potkají, vnímají jako vůli osudu, které je třeba se podvolit. To je patrné např. z rozhovoru slepce Vincenza s Nicolou po smrti Francesky: “«Però non dovete stare così. Bisogna rassegnarsi alla volontà del destino.»”² („Ale nesmíte být tak zasmušilý. Člověk se musí vyrovnat

² PRISCO, M. *Gli eredi del vento*. Milano: Rizzoli Editore 1973, s. 334.

s údělem.»³) Oporu na cestě životem dává lidem víra, řada pověr a nejrůznějších rituálů, typických pro Jih Itálie. Tak sovu, jejíž houkání přináší podle pověry neštěstí, odhání hospodyně Margherita vždy formulkou: “Vattene a filare il fuso!” („Let’ si vriskat jinam!“) V srpnu, když začínají padat hvězdy, nabádá Lisa ostatní, aby si něco přáli: “«Preparatevi i desideri da esprimere: s’ avvicina il periodo delle stelle cadenti.»“(s. 260) („«Připravte si nějaká přání, brzy budou padat.»“(s. 304)) Francesca, která se trápí kvůli svému poměru s Nicolou, jenž začal už za života Antonietty, nachází útěchu ve víře.

Celé vyprávění, začínající Nicolovým příchodem do Leopardi, je chronologické, podbarvené cyklickým střídáním ročních období a zvyklostí s nimi spojenými. Pravidelné opakování podtrhuje řada návratných motivů: houkání sovy jako předzvěst neštěstí (viz výše), hudební motivy - nápěvy písní z gramofonu. K větším časovým posunům dochází jen na rozhraní jednotlivých částí románu. Román má celkem čtyři části po šesti kapitolách. Pravidelná kompozice románu zdůrazňuje jednotvárnost života v kraji pod Vesuvem, který se jen pozvolna mění. Jediné vzruchy tu představují události v rodině, narození a křtiny, úmrtí a pohřby, svatby, slavnosti, lovy a společenské akce, konající se v Leopardi.

Vyprávění je psáno v er-formě., vypráví ho vševědoucí vypravěč v minulém čase. Autorská řeč je většinou oddělena od řeči postav, ale místy se hranice mezi nimi stírají. Děje se tak zpravidla tam, kde autor popisuje niterné úvahy postav. Nepřímá řeč přechází v polopřímou a stává se jakousi sebereflexí postav: “Camminava irresoluta, distratta, guardando le foglie tenere sugli alberi e aspirando l’odore del muschio nuovo. Tra poco è primavera. Era già passato un anno dalla morte di Luigino: Lo aveva amato?” (s. 159) („Kráčela nerozhodně a roztržitě, dívala se na něžné lístky na stromech a vdechovala vůni nového mechu. Zanedlouho bude jaro. Od Luiginovy smrti utekl rok: milovala ho?“ (s. 185)) Čtenář má tak možnost prostřednictvím tzv. reflektoru nahlédnout hlouběji do myslí postav a poznává z jejich úvah jejich charakter. Popisy vnitřních stavů postav a popisy prostředí, ve kterém se pohybují, tvoří podstatnou část textu. Obojí přitom spolu úzce souvisí. Atmosféra prostředí a počasí často korespondují s tím, jak se cítí postavy: “Il Natale fu piovoso, e sembrò ancora più malinconico. Erano giorni che riproponevano con una crudezza maggiore al loro rimpianto il peso del recente lutto: [...]“(s. 183)

³ PRISCO, M. *Dědicové větru*. Přel. J. Hajný. Praha: Svoboda, 1983, s. 390.

(„Vánoce byly deštivé, a proto působily ještě melancholičtěji. Byly to dny, které jim znovu připomínaly s ještě větší syrovostí váhu nedávného smutku: [...]“ (s. 213))
Podobnou úlohu mají i hudební motivy:

Francesca impallidì, ricadde a sedere allungandosi sulla sedia a sdraio, e pensava turbata: ci prende in giro, mi prende anche in giro. Allora si mise a cantare come per sfida:

«Vipera! Vipera! Sei tu colei

Che ha già distrutto tutti i sogni miei! ... » (s. 260)

Francesca nato zbledla, natáhla se v židli a znepokojeně začala přemýšlet: dělá si z nás legraci, i ze mě si dělá legraci. A dala se do zpěvu, jako by ho chtěla provokovat:

«Zmije! Zmije! To tys mi

zničila moje sny...!» (s. 304)

Přes množství retardačních prostředků, jako jsou např. právě zmíněné popisy, působí text vyprávění plynulým dojmem. Plynulost nenarušují ani zpřesňující vysvětlení v závorkách, která jsou pro text charakteristická: “Così una sera Nicola era entrato da lei e con una certa diplomazia (ma ormai la sua diplomazia le appariva brutale) aveva cominciato a parlarle di questioni pratiche, economiche, ereditarie.” (s. 318) („Tak k ní jednou večer Nicola přišel a s jistou diplomacií (ale teď už jí i jeho diplomacie připadala brutální) začal mluvit o praktických záležitostech, o otázkách hospodářství, dědictví.“ (s. 371)) Někdy tato vysvětlení znejistují předchozí tvrzení:

Mentre si avvicinava al letto si fermò sussultando, dopo un attimo corse ad aprire la finestra: aveva sentito la civetta, nel viale, e udì lontano come portata dall'eco (o forse dal ricordo) la voce di Margherita [...] (s. 307)

Když se blížila k posteli, zastavila se a přejel jí mráz po zádech, za okamžik se rozběhla otevřít okno: uslyšela v aleji houkat sovu a zdálky k ní doléhal jakoby ozvěnou (anebo to snad byla vzpomínka?) hlas Margherity [...]“ (s. 359).

Žádný z vyslovených soudů se nezdá být definitivní, protože vždy následuje další vysvětlení nebo zcela nový pohled na problém. Tato zdánlivá nedořčenost či otevřenost tvrzení budí ve čtenáři očekávání nových zjištění a nechává ho tak v napětí. Čtenář má

pocit, že autor teprve během samotného aktu psaní hledá vhodná vyjádření a všechny korekce vkládá do osnovy textu, aniž by škrtal předchozí formulace. V textu převládají dlouhá souvětí s velkým množstvím vložených vět. Silvio Perrella v předmluvě k poslednímu vydání souboru povídek *La provincia addormentata* charakterizuje Priskova souvětí takto: „Znamé Priskovy «proustovské» věty, které se, plné spirál a záhybů, zaplétají do sebe; jsou nesené výrazovou záhadou, která se v širokém záběru rozvětňuje různými směry. K tomu, abyste mohli deklamovat nahlas tyto věty, potřebujete mít přebytek dechu.“⁴

Věty v souvětí bývají často odděleny dvojtečkou tam, kde bychom očekávali tečku nebo čárku. Výpovědi do sebe plynule zapadají, jakoby jedna vyplývala z druhé. Interpunkce se stává dalším prostředkem k dosažení plynulosti textu. Jindy užití dvojtečky naznačuje, že vypravěč předává slovo postavám: “Nicola aveva atteso inutilmente, quel giorno al capanno: e nemmeno i giorni seguenti gli riuscì di poter incontrare da sola Francesca: lo evitava?” (s. 162) („Nicola marně čekal to odpoledne v seníku: a ani následující den se mu nepodařilo sejít se s Franceskou o samotě: vyhýbá se mu?“ (s. 188)) V citované větě bychom mohli první dvojtečku nahradit čárkou nebo tečkou a význam věty by se nezměnil, ale výpověď by ztratila na plynulosti, vztah návaznosti mezi větami by se oslabil. Při užití tečky by se navíc změnila i intonace. Druhá dvojtečka odděluje řeč vypravěče od řeči postavy, oddělení je však volné, protože řeč postavy není v uvozovkách. Dvojtečka zde signalizuje polopřímou řeč.

V centru autorova zájmu stojí od počátku až do konce románu postavy a jejich vnitřní svět. Román otevírá scéna, kdy strážmistr Mazzù přijíždí do Leopardi a uvažuje, co mu pobyt v novém působišti přinese. Na konci románu je čtenář svědkem úvah Lisy, poslední ze sester. Kompozice vyprávění je tomuto zájmu podřízena. Největší prostor je věnován strážmistrově Nicolovi Mazzù. Čtenář může od začátku sledovat tok jeho myšlenek prostřednictvím vypravěče. Vedlejší postavy, stojící mimo rodinu Damianových, tolik prostoru nedostávají. Výjimkou je pouze Luigino, hrdina jediného epizodního příběhu, který je do románu vložen. Nicola Mazzù ho od počátku vyšetřování

⁴ “Le famose frasi «proustiane» di Prisco, che si avvolgono in se stesse, tutte volute e curve, sono rette da un mistero espressivo; un mistero che si dirama nelle diverse direzioni di un respiro vasto. Ci vuol fiato in sovrabbondanza per eseguire ad alta voce queste frasi.”
PERRELLA, S., op. cit., s. II.

krádeže šperků paní Lembiaseové považuje za hlavního podezřelého. Luigino se ze strachu před spravedlností skrývá. Jeho osud se však uzavírá už na konci první části románu, když ho po prozrazení jeho úkrytu Nicola v sebeobraně zabíjí. Jednou z vedlejších postav je i přítelkyně Francesky Sabina Latour, hlavní hrdinka povídky *Donna in poltrona* z cyklu *La provincia addormentata*. V románu však zůstává z jejího pohnutého příběhu jen pár skutečností. Vypravěč nechává vedlejší postavy jednat, ale nezprostředkovává čtenáři obsah jejich úvah. Čtenář nemá možnost nahlédnout do jejich nitra. Každá z pěti sester je pak nejdůkladněji charakterizována, když přijde její „pořadí“ (svatba s Nicolou), výsadní postavení má mezi sestrami Francesca, která měla nejužší vztah k ústřednímu hrdinovi. Spolu s ním je též nejenergičtější postavou románu. Ani oni se však nemohou vzepřít osudu, který řídí životy všech obyvatel „ospalé provincie“. Mazzù se stává nástrojem osudu, ale sám mu zároveň podléhá. Brzy po sňatku s Antoniettou opouští státní služby, kariéra strážmistra karabiníků mu dopomohla k postavení pána, ale do budoucna už v ní nevidí žádnou perspektivu. Začne se věnovat správě majetku, který získal a snaží se ho rozmnožovat pro svého syna. Po svatbě s Franceskou se rozhodne přes protesty sester vykácet piniový háj a nahradit ho broskvoňovým sadem. Damianovi reprezentují starý svět, který ustupuje novému (tak jako piniový háj broskvoňovému sadu). Nový svět představuje Mazzù se svými ambicemi. Je odvážný, jako strážmistr snížil v kraji kriminalitu. Nebojí se riskovat a zavádět nové technologie. Jako první v okolí si koupí automobil. Mnoho statkářů po jeho vzoru začalo zúrodňovat pozemky a pěstovat broskvoně. Jeho cesta za bohatstvím však byla bezohledná. Ztratil dřívější iluze, přestože v mládí byl vášnivým čtenářem románů o lásce, zradil Francesku a přišel o ni. Dosáhl kýženého postavení pána, ale lidé ho začali odsuzovat kvůli jeho vypočítavosti. Po smrti Giovanni sám takto s hořkostí bilancuje svůj život:

La triste e un po' grottesca stanchezza di questo pensiero non gli era causata soltanto dal fastidio di dover un'altra volta indossare gli abiti scuri, ma sottolineava quasi un bilancio della sua vita sentimentale, diventava una sorta di simbolo: e ripercorrere a ritroso gli anni delle sua vita passata a Leopardi gli riusciva sgradevole, addirittura penoso. Era un uomo ricco, e probabilmente riverito: ma si sentiva come defraudato d'un bene più intimo, vittima di

un'ingiustizia: aveva desiderato quell'ingrato corrispettivo, in cambio delle proprie aspirazioni? (s. 407-408)

Smutná a poněkud groteskní unavenost téhle myšlenky byla vyvolána nejen nechutí nosit tmavé šaty, ale téměř podtrhovala bilanci jeho citového života, stávala se symbolem. A probírat se dosavadním životem v Leopardi mu bylo nepříjemné, dokonce nesnesitelné. Byl z něj bohatý a snad i vážený muž, ale cítil se, jako by mu někdo zpronevěřil nejintimnější majetek, jako by byl obětí nespravedlnosti – toužil tedy po téhle nevděčné náhradě výměnou za vlastní aspirace? (s. 478)

Děj románu se tak uzavírá v duchu motta, které přímo souvisí s jeho názvem: “e chi porta scompiglio nella casa erediterà vento. PROV., XI, 29.” („Kdo kormoutí dům svůj, za dědictví bude mít vítr. Kniha Přísloví XI/29“). Znovu tak zdůrazňuje fatalitu, která ovládá život hrdinů románu. Mazzù byl při cestě nahoru příliš dravý a způsobil mnoho křivd. Obětoval starý svět, rodinu Damianových, ale nevytvořil nový životný svět, vlastní rodinu. Příslibem do budoucna by snad mohly být jeho děti. Mazzù unikl ze svého prostředí, ale neunikl osudu a „zdedil vítr“. Poselství románu můžeme chápat i širě, jako alegorii lidského údělu, jak upozorňuje Spagnoletti: „To, co zůstává nesmazatelné, je pocit uzavřenosti a netečnosti jižní provincie, ze které Prisco téměř bez námahy vytěžil alegorii lidského údělu.“⁵

⁵ “Ciò che resta impresso è quel senso di chiuso e inerte della provincia meridionale dal quale Prisco quasi senza sforzo ha ricavato un'allegoria del destino umano.”
SPAGNOLETTI, G. *La letteratura italiana del nostro secolo*, vol. III. Milano: Mondadori, 1985, s. 851.

Nezdárné děti

Také druhý Priskův román *Figli difficili*, který vyšel v roce 1954, se odehrává v kraji pod Vesuvem, tentokrát v městečku Castellammare di Stabia v době těsně před válkou, za války a krátce po válce. Fašismus a II. světová válka zasáhly i „ospalou provincii“ a probudily ji z její letargie. Krátce po uzavření příměří také zahrozil obyvatelům kraje po dlouhém období spánku Vesuv. Děj prvních stránek románu se však odehrává v době poválečné. Aranžmá první kapitoly je téměř divadelní. Čtenář prostřednictvím vyprávění vstupuje přímo do salónu rodiny Lombardových, kde sedí všichni protagonisté románu: paní Giuditta Lombardová, její „nezdárné děti“ Roberto a Giulia a účetní jejich rodinného podniku Andrea Cascone, Robertův přítel a někdejší snoubenec Giulie. Telegram, ve kterém Robertova žena Maddalena oznamuje Lombardovým, že se vrací do Castellammare, přinutí hrdiny, aby se ve vzpomínkách vrátili do minulosti a připravili se tak psychicky na Maddalenin nenadálý příjezd. Uvědomují si, že její příjezd oživí staré rány, které členové rodiny doposud vytěšňovali tím, že o nich nemluvili nahlas: především krach Giulina i Robertova manželství poté, co Giulin manžel Gregorio uprchl s Maddalenou. Rodina Lombardových je bohatou měšťanskou rodinou, která žije z výnosů rodinného podniku na výrobu těstovin. Paní Lombardová je zastánkyní rodinných tradic. Zakládá si na tom, aby v každé situaci byla schopna ovládnout své city a zachovala tak alespoň navenek dekórum. Útěk Maddaleny s Gregoriem byl pro ni osobní prohrou, protože zničil štěstí jejich milovaných dětí, které předtím všemožnými způsoby hájila. Zároveň vyvolal skandál, když se stal na dlouhou dobu námětem hovorů obyvatel městečka.

Rámcové vyprávění je situováno převážně do salónu vily Lombardových, je chronologické a pokrývá pouze události necelých dvou dnů a jedné noci, které předcházejí Maddaleninu příjezdu. Vypravěčem románu je Andrea Cascone, “spettatore solo all'apparenza spassionato e imparziale”⁶. („jen navenek nevzrušený a nestranný divák“), protože se stává také přímým účastníkem vyprávěných událostí. Ostatní postavy promlouvají v přímé řeči. Roberto, Giulia i jejich matka vzpomínají na minulost a zpětně hodnotí a vysvětlují své někdejší chování. Ačkoliv toto retrospektivní vyprávění je psáno v er – formě, nechybí v něm stanovisko vzpomínající osoby:

⁶ PRISCO, M. *Figli difficili*. Milano: Rizzoli, 1954, s. 16.

Giulia non riusciva a capire la parzialità di una tale e inattesa arrendevolezza: lotava contro una congiura compatta, nemmeno dal fratello le veniva un poco di comprensione: in quei giorni Roberto era sfuggente e quasi cattivo... perché si sentiva mortificato nei suoi confronti? perché era amico di Andrea? perché subiva anch'egli il fascino di quel inegegnere Monaldi? (s.188)

Giulia nedokázala pochopit jednostrannost takové nečekané povolnosti: bojovala proti pevnému spiknutí, ani od bratra se jí nedostávalo alespoň trochu pochopení: Roberto byl v těch dnech záhadný a téměř zlý... protože si před ní připadal ponížený? protože byl Andreovým přítelem? protože i on podlehl šarmu toho inženýra Monaldiho?

Ve výše uvedené ukázce Giulia vzpomíná na dobu, kdy matka zabránila jejímu vztahu s Andreou a začala plánovat její zasnoubení s inženýrem Monaldim. V první části ukázky jsou Giuliiiny tehdejší pocity zachyceny er- formou, ale u posledních dvou otázek nemůžeme s jistotou říci, zda jsou psány v er- formě či ich – formě. Ve druhé z nich navíc zazní Andreovo jméno, takže s určitostí víme, že otázka nepatří do pásma řeči vypravěče, protože vypravěčem románu je právě Andrea. Poslední dvě repliky tedy logicky náležejí k pásmu řeči postavy, ale nejsou označeny ani uvozovkami, ani úvodní větou, které by nám promluvu postavy jasně signalizovaly. Často se stává, že do úvah postav náhle vstupuje vypravěč, Andrea, a mění se z nestranného vypravěče v jednoho z hrdinů vyprávění: “Sua madre era felice confidando nel ritorno di Roberto: e lei pensava per la prima volta, dopo quegli anni, ad Andrea... pensava a me: sarei tornato trovandola sposata e con un figlio...” („Její matka byla šťastná a věřila v Robertův návrat: a ona myslela poprvé po všech těch letech na Andreu.... myslela na mě: vrátím se a najdu ji vdanou a s jedním dítětem...“) V citované ukázce o sobě Andrea nejprve hovoří jako o Andreovi, pak teprve přechází do ich – formy. Andrea je postavou, která nejčastěji vyslovuje své soudy, ale i ostatní postavy hodnotí minulost. Giulia a Roberto vyčítají matce, že manipulovala s jejich životy. Oni se jí ale nakonec vždy po delším či kratším odporu podřídili, protože zvítězila jejich pohodlnost a pasivita. Paní Giuditta si později vyčítá některé své kroky. Nikdy si neodpustila, že poslala Roberta do války, aby zabránila skandálu, který by zajisté vyvolalo v provinčním městečku zjištění, že Roberto se stal milencem sestry svého švagra. Všechny své činy ale omlouvá tím, že je konala jen

pro dobro svých dětí ve jménu mateřské lásky. Celý život přecházela nevěry svého muže a štěstí hledala ve svém mateřství. Její „nezdárné děti“ ji však považují za hlavního viníka svých životních proher. Zpovědi všech postav však znovu prochází jakýmsi filtrem Andreova hodnocení. Andrea má pocit, že ani Giulia ani Roberto nedokázali být ve svých zpovědích zcela upřímní. Ačkoliv pociťuje zášť k paní Giulii, protože zabránila jeho vztahu s Giulií, a za jejím vytríbeným a důstojným chováním vidí jen přetvářku, nemůže jí upřít otevřenost a upřímnost, s jakou se svým dětem nakonec zpovídala.

Retrospektivní vyprávění, které je prezentováno jako vzpomínky jednotlivých postav, není ani chronologické, ani souvislé. Často ho přerušují popisy výrazů a chování postav a jejich repliky, úvahy vypravěče - Andrey - či popisy atmosféry salónu ve vile Lombardových. V popisech salónu se objevují různé návratné motivy, zvláště bronzová soška Madony s dítětem, stojící na krbové římse, a vůně platanových listů ve váze. Oba motivy mají zároveň symbolickou hodnotu. Soška Madony s dítětem symbolizuje mateřství a mateřskou lásku paní Giuditty k dětem. Vůně listů platanu připomíná Andreovi ostrý pach lesa, deště a hlíny v parku Quisisana, kde strávil šťastné mládí po boku Giulie a Roberta a dalších mladých z jejich party, které krutě ukončila válka. Válka tvoří pozadí větší části retrospektivního vyprávění. V době, kdy Roberto, Giulia a Andrea začínali studovat na univerzitě, se probíhající válka jejich životů přímo nedotýkala. Žili v „duchu lidí z Quisisany“. Tak kroužek svých přátel pojmenoval Andrea podle lesoparku rozprostírajícího se kolem zámku v Castellammare, kde mládí trávili volný čas. Později ono šťastné a idylické období života charakterizoval takto:

[...] per me il periodo degli anni universitari è restato sempre cofuso all'immagine un po' diroccata del castello angioino nei boschi di Quisisana, alle nostre quasi quotidiane passeggiate lassù, ai sentimenti che fra i vari ragazzi del gruppo legarono Roberto a Maddalena e Giulia a me: a quella singolare suadente e un po' libresca intimità ch s'era creata fra noi [...] (s. 250)

[...] pro mě období univerzitních let zůstalo navždy spojeno s trochu omšelým obrazem zámku rodu z Anjou v lesoparku Quisisana, s našimi téměř každodenními procházkami tam nahoru, s city, které mezi mladými ze skupinky pojily Roberta s Maddalenou a Giulií se mnou: s tou jedinečnou přitažlivou a trochu knižní důvěrností, která mezi námi vznikla.[...]

Když byly zakázány taneční večery, scházeli se mladí ve spolcích a také navštěvovali zápasy dívčího basketbalového družstva místního Nuf. Pak přišel povolávající rozkaz pro první z nich, Andreu a Guida. Zbytek skupinky žil i nadále bezstarostným studentským životem, zpestřeným v létě vyjížděkami na pláž Scraio, kde se koupali ve stejném moři, v němž podle zpráv z místního rozhlasu jen o několik set kilometrů dále umírali lidé. I tehdy ještě o válce dokázali žertovat, jak je patrné z rozhovoru Rosetty a Pasqualina:

«Hanno affondato due sommergibili! Mi vengono i brividi che mi bagno nella stessa acqua in cui sono morti tanti marinai.»

E Pasqualino Bonifacio, enfatico e canzonatore:

«Perché? Hai paura che mentre nuoti qualche pallido figlio di Albione può venire dal fondo marino a tirarti i piedi?» (s. 140 – 141)

«Potopili dvě ponorky! Mrazí mě, když si představím, že se koupu ve stejné vodě, v níž zahynulo tolik námořníků.»

A Pasqualino Bonifacio, důrazně a pomsměvačně:

«Proč? Máš strach, že když plaveš, nějaký světlý syn Albionu může vyplavat ze dna a zatahat tě za nohy?»

Nakonec válka násilně a nenávratně rozdělila studentskou partu, protože všichni mladíci museli postupně narukovat do armády. I když se po válce se všichni až na jednoho vrátili, „duch lidí z Quisisany“ už znovu neožil. Zůstal jen ve vzpomínkách někdejších „lidí z Quisisany“. Ožívá na stránkách Andreova tehdejšího deníku. Tím, že události předválečné doby nejsou popsány jen jako vzpomínky vypravěče, Andrey, ale jsou prezentovány jako zápisky ve starém deníku, působí vyprávění autenticky a zároveň získává nádech zašlosti a bájnosti.

Město Castellammare zůstalo stranou válečných linií, ale přesto bylo ohrožováno častými nálety. Když už se nebezpečí války zdálo být zažehnáno podepsáním příměří, hrstka Němců, která zůstala v okolí Castellammare, se začala připravovat na střet se spojenci. Němečtí vojáci prováděli v Castellammare nucené odvody bojeschopných mužů. Vyděšení obyvatelé se snažili dělat si zásoby na další nejisté dny a v blízké Nocery vyrabovali opuštěná kasárna. Zanedlouho nato dorazili do Nocery spojenci a ozvěny výstřelů doléhaly až do Castellammare. Jeden německý voják přišel až k domu

Lombardových požádat o pití a v domě odříznutém od světa po přerušení telefonních linek a dodávek energie asistoval spolu se služebnictvem u Giulia nešťastného porodu. Po radostných přípravách postihuje Giulia tragédie v podobě zbytečné smrti právě narozeného dítěte. Podobně celý národ po nadějném příměří prožívá další kritické chvíle. Brzy po Giulia porodu dorazily do Castellammare spojenecké jednotky. Na podzim začaly procesy se zrádci. Na jaře, když už se situace téměř uklidnila, se probudila k činnosti sopka Vesuv. Apokalyptická atmosféra kraje pod Vesuvem, jenž se pod deštěm popela ponořil do šera, a procesí na počest Panny Marie Sněžné v Torre tvoří scénérii, do které je zasazena Giulia cesta kočárem do domu jednoho z přátel, kde se nacvičuje divadelní představení, jehož výtěžek má jít na pomoc lidem, kterým Vesuv vzal střechu nad hlavou. Tam Giulia přistihne svého manžela, jak se líbá s Maddalenu. Soukromé neštěstí se znovu odehrává na pozadí neštěstí celého kraje. Prolínání soukromé, osobní tematiky s tematikou občanskou, společenskou je pro tento román charakteristické (Srov. Pomilio - Bianchi, 1994, s. 546)⁷. Postavy románu už neprožívají jen svá osobní dramata tak jako postavy Priskova předešlého románu, ale i dramata celého společenství, celého národa. Už nežijí izolovaně, vně běhu dějin, žijí přímo v něm. Román tedy přináší oproti prvnímu autorovu románu inovaci nejen v plánu kompozičním, ale i plánu tematickém.

Tematický plán nutně ovlivňuje i typologii postav a autorovo zacházení s nimi. Hlavními hrdiny románu jsou opět obyvatelé provincie. Zde už ale nejsou statičtí a zcela odevzdaní osudu, mění se a vyvíjejí spolu se svou provincií. Nejsilněji jejich životy poznamenala druhá světová válka, to je patrné zejména na životních osudech a vývoji mužských postav mladé generace. Typickým představitelem této generace je Roberto Lombardo. Před válkou veselý a bezstarostný mladík se z války vrátil zasmušilý, hloubavý a jakoby předčasně zestárlý. Z války si přinesl i zranění, ale necítí se být hrdinou, naopak se za své zranění stydí, protože ho neutrpěl v boji, ale při náletu na výcvikový tábor. Také Andrea Cascone vnímá změnu, která se s ním a s jeho kamarády udála za války a která je možná navždy vychýlila ze započaté životní cesty:

⁷ BRANCA, V. et al. *Dizionario critico della letteratura italiana*. vol. III. Torino: Unione tipografica – editrice torinese, 1994, s. 546.

Eppure confusamente avvertivo che la guerra aveva mutato qualcosa, aveva certo accelerato un processo di disfacimento, aveva avuto la sua parte, se io e Roberto e forse gli altri ragazzi del gruppo provavamo l'impressione di sentirci come disancorati dalla realtà. (s. 276)

Přesto jsem si zmateně uvědomoval, že válka něco změnila, určitě urychlila proces úpadku, měla podíl na tom, že já a Roberto a možná ostatní chlapi z party jsme měli pocit, že jsme jakoby vytrženi ze skutečnosti.

Autor se spolu s Andreou ptá na příčinu proměny celé jedné generace a odpovídá:

Forse la nostra educazione era sbagliata, forse ci aveva alimentati d'illusioni che adesso, tra le macerie del tempo ci rivelano più profonda la frattura tra adolescenza e maturità e quanto quell'adagiarsi nel fittizio e nel sogno avesse reso in confronto ancora più brusco il risveglio. (s. 278)

Možná byla chybná naše výchova, možná nás krmila iluzemi, které nám nyní v sutinách času odhalují zlom mezi dospíváním a dospělostí jako hlubší, a jakoby naše hovění si ve fiktivnu a ve snu učinilo procitnutí ve srovnání s ním ještě naléhavějším.

Andrea přirovnává svou generaci ke květu na vodní hladině, který tehdy ještě jako „lidé z Quisisany“ objevili v zámeckém parku. Stejně jako on žili na vodě bez kořenů, krásní a pohlední, ale křehcí. Období „lidí z Quisisany“, k němuž odkazuje motiv vodního květu, se z pohledu životní zkušenosti už nejeví jako ideální, ale spíše jako iluzorní a falešné. Starší generace, která vstupovala do války s jinou výchovou bez iluzí mládí, z ní vyšla nezměněna, tak jako gymnaziální profesor De Gregorio. Postava profesora De Gregoria je z dějového hlediska zcela okrajová, ale v ideovém plánu nabývá na významu, protože profesor je exemplárním zástupcem velké části starší generace. V roce 1918 se vrátil ze světové války, v roce 1922 přišel fašismus, v roce 1937 občanská válka ve Španělsku, v roce 1940 zatmění a nálety, v roce 1940 viděl Marokánce v Castellammare. Zároveň ale v roce 1919 patřil k lidové straně, v roce 1930 se stal členem fasci. V době, v níž se odehrává román, byl křesťanským demokratem a uvažoval o účasti v následujících komunálních volbách. Po celou dobu si uchoval staré zvyky, jako byla večerní procházka a diskuze s advokátem Gabrielim o filozofii. Autor jeho postoje nehodnotí, pouze je suše konstatuje. Čtenář si může sám domyslet, jakou cenu zaplatil profesor a spolu s ním

mnoho dalších, kteří se dokázali přizpůsobit každému režimu, za svůj poklidný život, a sám může vyslovit své hodnocení.

V zásadě můžeme říci, že postavy se liší na základě generační příslušnosti. Dalším určujícím faktorem pro postoj a chování postav je jejich původ, sociální i místní. Starší generace, reprezentovaná např. paní Giudittou, se sdružuje v nejrůznějších spolcích (*circoli*) na základě společenské příslušnosti. Pro mladší generaci není sociální původ až tak důležitý, rozdíl mezi nimi se stírají díky vzdělání, znají se jako spolužáci ze škol a i ve volném čase se scházejí s přáteli ze školy. Z toho plynou střety mezi paní Giudittou a jejími dětmi při volbě životních partnerů. Také místní původ, rozdíl mezi Severem a Jihem, jsou v charakteristice postav přítomné. Autor je však nijak záměrně nezdůrazňuje a nepokouší se je analyzovat. Pouze popisuje některé předsudky obyvatel provincie vůči obyvatelům Horní Itálie a naopak. Obyvatelé provincie, lidé z Jihu, nazývají postavy ze Severu *polentoni*, naopak pro lidi ze Severu jsou obyvatelé Jihu *terroni*. Nevyužívá při charakteristice rozdílů jazykových prostředků, takže promluvy postav nemají žádné regionální zabarvení. Autor se pouze občas zmiňuje o jejich přízvuku, který je odlišuje od obyvatel provincie. Paní Giuditta obdivuje od první chvíle vybrané způsoby Gregoria Monaldiho, ale jeho přízvuk je jí zprvu nepřijemný. Andreovi, který Gregoria nesnáší, je jeho kadence přímo odporná. Po počáteční nedůvěře se však inženýři Navalmeccaniky a jejich rodiny (Oni pro obyvatele provincie reprezentují lidi ze Severu.) stávají součástí místní společnosti. Paní Giuditta považuje inženýra Monaldiho kvůli jeho postavení a členství ve stejném spolku za výbornou partii pro svou dceru.

Uvedené společenské a místní odlišnosti zmírnil společný prožitek války. Generační rozdíly válka naopak ještě zvýraznila a prohloubila. Paní Giuditta a její „nezdárné děti“ ani po letech nenacházejí společnou řeč. Roberto ve válce zahořkl, a ani matčino povolení ke sňatku s Maddalenou mu nevrátilo někdejší energii a chuť do života. Následná manželská krize ho jen utvrdila v jeho negativním postoji. Giulia hrdě snáší manželovy nevěry i útěk s Maddalenou. I ona je ale uvnitř zklamaná životem a stejně jako Roberto větší část viny na svém osobním neúspěchu přisuzuje matce. Matka zůstává zklamaná ze svých dětí a jejich životní prohry jsou i jejími prohrami. Maddalenin návrat je donutil vyznat se ze svých pocitů a pohnutek svého někdejšího jednání. Ponořují se do „labyrintu vzpomínek“ a hledají, ač nevědí přesně co. Nedožívají se odpovědi na

všechny své otázky, ani se nedoberou absolutní pravdy. Zjišťují, že každý má svou pravdu, jak konstatuje Roberto v předposlední kapitole: “«Questo e il guaio», [...], «che abbiamo tutti ragione».“ (str. 373) («Tohle je ten problém», [...], «že všichni máme pravdu.») Vzpomínky jim mají pomoci přijmout minulé události tak, jak se udály. Jedině díky paměti a vzpomínkám mohou najít vnitřní smíření a sílu jít dál. Toto je ve zkratce Priskův koncept paměti a vzpomínek, s nímž se budeme setkávat i v dalších jeho dílech.

Dámička

Děj románu *La dama di piazza (Dámička, 1961)* se odehrává v Neapoli. Obsáhlý román zobrazuje životní peripetie hlavní hrdinky Aurory a její rodiny na pozadí národních dějin od konce první světové války po konec druhé světové války. Není bez zajímavosti, že zachycené časové období „se shoduje nebo téměř shoduje s Pratoriniho cyklem *Una storia italiana*. A tato paralela není náhodná.“⁸ Obě díla spojuje „převládající pojetí historie jako soudkyně a usměrňovatelky lidských osudů“⁹. Román se měl původně jmenovat *Gli anni delle bandiere (Roky vlajek)*, aby podtrhl okázalost fašistické éry. Nakonec autor zvolil název *La dama di piazza*, který vystihuje charakter hlavní hrdinky. „«Dame di piazza»: tak byly kdysi v Neapoli označovány ženy zapsané do salónů nebo «náměstí» městské šlechty.“¹⁰ Aurora De Simone se díky svým sňatkům stala takovou milostpaní.

Vyprávění je chronologické, začíná v roce 1919. V té době je hlavní hrdince sedmnáct let a žije se svou matkou donnou Amalií a tetou Sofií, matčinou sestrou, v uličce Miradois v lidové čtvrti San Carlo all' Arena. Její otec byl před válkou číšníkem v baru Gambrinus. 13. května roku 1919 se Aurořin otec vrací domů. Donna Amalie za války půjčovala peníze na úrok, a tak si rodina může po válce dovolit koupit kavárnu na Danteho náměstí. Nedlouho poté se odstěhují na lepší adresu do ulice Pontecorvo. Tam Aurořina cesta nahoru nekončí, ale teprve začíná. Po rozchodu s nespolehlivým snoubencem Lillinem se provdá v roce 1923 za doktora práv Alfreda Castigliu. Po dvanácti letech manželství, tedy roku 1935 odchází její manžel do války v Habeši. O velikonočních svátcích čtrnáctého roku fašistické éry Alfredo padl. Během návštěvy Hitlera v Neapoli se Aurora seznámí s baronem Basiliem Vasquezem a posléze se za něj provdá a přestěhuje se na Monte di Dio. Ani po odloučení od manžela neztrácí titul baronky. Druhou světovou válku prožívá v ulici Pontecorvo a tam se také dočká příchodu

⁸ „[...] corre parallelamente o quasi al ciclo di Pratorini “Una storia italiana”. È il parallelo non è casuale.” SPAGNOLETTI, G., op. cit. s. 851.

⁹ „[...] predominante situazione della storia, arbitra e regolatrice dei destini umani.” SPAGNOLETTI, G., op. cit. s.852

¹⁰ „«Dame di piazza»: così erano un tempo indicate a Napoli le donne iscritte ai seggi o «piazze» della nobiltà cittadina.” SPAGNOLETTI, G., op. cit. s.852.

Američanů a konce války. Popis Aurořina společenského vzestupu je chronologický. Šest částí románu odpovídá různým Aurořiným životním obdobím, ale také různým obdobím v dějinách Itálie. První část je dobou Aurořina mládí a první lásky, ale také obdobím masových odborových demonstrací v Neapoli. Ve druhé části se Aurora zasnoubí s Lillinem, zruší zasnoubení a znovu se zasnoubí s Alfredem. Ve stejné době se šíří fašistické hnutí a fašisté začínají podstatně zasahovat do života Neapole a celé Itálie. V době, kdy se Lillino zkompromituje před Aurořinou rodinou, fašisté připravují pochod na Řím. Mezi druhou a třetí částí je delší časový stříh, a tak se ve třetí části setkáváme s hlavní hrdinkou po čtrnácti letech manželství, z něhož se narodily dvě děti, Tonino a Emilia. Aurořin manžel Alfredo odchází jako dobrovolník do Habeše a je zabit. Soukromý život a život veřejný se zde prolínají. Ve čtvrté části pochová Aurora manžela po dvou letech od jeho hrdinské smrti a začíná nový život. Seznámí se s baronem Vasquezem a odjíždí s ním a dcerou na dovolenou na Capri. Hlavní politická událost čtvrté části, návštěva Hitlera v Neapoli, přinesla hlavní hrdince štěstí, protože právě tam poznala svého nastávajícího. V páté části se Aurora rozchází 5. března 1942 s manželem a vrací se do ulice Pontecorvo. Město trpí stále častějšími nálety a při jednom z nich umírá Aurořina matka. Válka je všudypřítomná a ani doma už se lidé nenacházejí v bezpečí. Přesto se hlavní hrdinka rozhodne užívat si života válce navzdory a stane se milenkou svého synovce Oscara. V páté části je zobrazena Neapol po příchodu Američanů a jeden z nich, Roger, je milencem Aurory. Aurořina dcera Emilia se provdá za Enza Staiana, albánského vysloužilce a komunistu. Aurora za pohoršení celé rodiny střídá milence. Její syn Tonino se k její nelibosti rozhodne odejít hledat štěstí do Říma a možná až do Ameriky. Neapol se vzpamatovává z války a rychle se mění.

Román je doslova zaplaven nejrůznějšími postavami a postavičkami zachycuje v průřezu neapolskou meziválečnou a válečnou společnost od lidových vrstev ze čtvrti San Carlo all' Arena po nejvyšší šlechtické kruhy z Monte di Dio. Hlavní hrdinka je do jisté míry produktem prostředí, ze kterého pochází. Její poměrně detailní popis, který naznačuje její povahu, najdeme hned na začátku románu:

Aurora má sedemnáct' roků, no vyzerá, akoby mala o päť viac: je tamavá, pekne formovaná, so žiarivou pleťou prezrádzajúcou hojnosť' skrytých štiav, s už vyvinutým poprsím,

ktoré síce pod krk siahajúce jedoduché šaty zahaľujú, no chôdza ho bezočivo odhaľuje. Nemožno povedať, že by bola pekná, lebo husté, na sluchy prilepené vlasy jej pritesne vrúbia tvár a oči, akoby to bol odraz tej bujnej zvlnenej hrivy, vyžarujú žiadostivý výraz, chĺfami zahmlený a niekedy doslova odpuzujúci, napríklad hneď po obede, ak sa dievčina náhodou poriadne najedla: vtedy jej pohľad otupie a odtrhnutý od okolitej skutočnosti, akoby sa strácal vo víroch úmorných a temných myšlienok. [...] Napokon, vtedy (v době otcova odchodu do války) už dievčina prerušila školu, chýbala jej chuť do učenia, ba nepodarilo sa jej ani ukončiť školský rok na lýceu pimentela Fonsecu, kde opakovala druhý ročník. A tak prežila tie roky doma v nude a leňošení [...]¹¹

Aurora je nevzdělaná a egoistická. Nezajímá se o dění kolem sebe, zajímá ji jen vlastní prospěch a štěstí. Touží po lásce, ale poprvé se provdala z vypočítavosti a podruhé z marnivosti. Dobře ji charakterizuje například její reakce na zprávy o odborových demonstracích: „Nech sa situácia zhoršuje! Čo ju po tom! Má na sebe také krásne šaty, a Lillino si to ani nevšimol: [...]“ (s. 76) Také fašismus a válka Auroru nezajímají a schovává před nimi hlavu do písku až do chvíle, kdy ztratí manžela, matku a při náletech se obává o život. Na hrůzy války reaguje novou chutí do života. Chce si život užívat plnými doušky, dokud může. Po příchodu Američanů a po válce na fašismus vděčně vzpomíná, protože tehdy byla mladší, krásnější a šťastnější. Aurořina matka, donna Amalietta, se svým nezájmem o veřejné dění podobá dceři. Dokáže se ale rychle zorientovat v situaci a vytěžit z ní maximum pro sebe a svou rodinu. Za první světové války zbohatne jako lichvářka. Ona je vůdčí osobností rodiny a ona přišla s nápadem, že koupí svému muži kavárnu. Pan De Simone respektuje svou ženu a žije především svou prací. Jako jediný z rodiny pravidelně čte noviny a obává se politických zvratů, které by mohly uškodit jeho podniku. Miluje svou jedinou dceru a ve stáří jí přenechá svůj podnik. V té době už odsuzuje Aurořino chování a trápí se jím, jeho protest je jen tichý. Upne se na manžela své vnučky a každý den s ním tráví v ústavu pro hluchoněmé, kde Enzo pracuje. Naučí se znakovou řeč a často ji využívá i doma, kde jí nikdo nerozumí. Také teta Sofie, sestra donny Amalietty, respektuje svou sestru. Jejím hlavním rozptýlením jsou návštěvy kostela. Je tajnůstkářka, spoustu věcí v domácnosti odhalí jako první, ale

¹¹ PRISCO, M. *Dámička*. Přel. H. Kaufmannová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. Italský originál jsme bohužel neměli k dispozici.

nechává si je pro sebe. Aurořin první snoubenec Lillino je miláčkem tety Sofie i donny Amalietty. Jeho návštěvy u De Simoneových jsou pro ně vítaným zpestřením. Lillino je vtipný a zábavný a dokáže si lidi získat na svou stranu. Jeho reputaci poškodí až zjištění, že se dostal do dluhů a nedostudoval, ačkoliv si nechával říkat „pane advokáte“. Od samého počátku obdivoval fašistický režim. Odešel do Říma a tam udělal velkou kariéru, stal se z něj obtloustlý „pán advokát Manzo, velké zvíře římského fašistického ústředí“ (s. 230). I po válce zůstal vítězem:

[...] veselý jako vždy a omnoho sebaistější, akoby sa ani nebál nebezpečenstva čistiek, oči mu žiarili – bola to radosť, či výsmech? - keď rozprával, že v Polle ho ľudia z Výboru národného oslobodenia silou – mocou lákali medzi seba ako človeka, ktorý má skúsenosti a známosti!

Lillino je člověkem, který se dokáže uplatnit za každého režimu. Jeho protikladem by mohl být Alfredo Castiglia, Aurořin první manžel. Alfredo byl zapřisáhlý antifašista. Ve chvíli, kdy Lillino říkal o Mussolinim: „Konečně sa zjavil človek, ktorý to tu dá všetko do poriadku [...]“, Alfredo už odhadl budoucnost: „[...] tí fašisti sú šialenci a raz nás zničia.“ (s. 97). „[...] Nestrasieme sa ich len tak ľahko, budeme ich musieť znášať celé roky...“ (s. 139). Také charakteristika rozvoje fašismu v Neapoli je vložena do úst Alfredovi:

„Keď to takto bude pokračovať, mesto sa vyľudní a bude pod absolútnu nadvládou pánov fašistov, ktorým je všetko dovolené, vyspevujú na celé hrdlo, hlasno sa ňhocú, vôbec nerešpektujú verejný poriadok! A obťažujú mierumilovných občanov, ktorí majú dosť svojich starostí. Chcú ozdraviť mesto a v úsilí poraziť antifašizmus neváhali spriahnuť sa i s camorrou. Ešte aj teraz nočné previerky a dozor, ako ich pompézne a pokrytecky nazývali, vlastne iba kamuflovali prenasledovanie antifašistov.“ (s. 164)

Nakonec i Alfredo kvůli zaměstnání opustil své ideály a zradil své přesvědčení, jak později vysvětluje svému příteli Curziovi: „Aj ja som v istej chvíli musel k nim, po ten ich preukaz, ak som nechcel prísť o miesto na radnici. Sme zamestnanci vlády a vláda – to sú oni.“ (s. 182) Za tento režim paradoxně odešel bojovat do Habeše jako dobrovolník. Alfreda k jeho rozhodnutí nevedlo politické přesvědčení, ale nespokojenost s vlastním životem a manželstvím. Položil život za vlast a za režim, ve který nevěřil. Aurořin druhý

manžel, baron Vasquez, byl příznivcem války a zpočátku se domníval, že bude blesková. Odhodlal se do ní vstoupit až dva roky po jejím začátku. Po válce se do Neapole nevrátil a Auroře se nepodařilo vypátrat, jaký byl jeho osud. Aurořin syn Tonino je zástupcem generace která vyrůstala v době fašistické propagandy. Byl členem Balilly a byl pyšný na otce, když odešel do války jako dobrovolník, a sledoval pozorně vojenské africké tažení a označoval si na mapě vlaječkami dobytá města. Po podepsání příměří začal pracovat pro Američany a rozhodl se s nimi odejít do Říma.

Jemu osobně Nemci neurobili nič; [...] Je to za nami, teraz sú tu Američania a jemu záleží len na tom, aby bol s nimi zadobre, politika, to nie nič pre neho. Vyzrel zo svojho miesta na pokojnú podvečernú ulicu, bola to jeho štvrť, ale nemal ju rád, ba aj celý Neapol mu už bol ľahostajný...

Tonino nemá žádné politické ideály, politika ho nezajímá, zajímá ho jeho vlastní uplatnění a chápe se šance, která se mu naskytuje. Nelpí na rodném městě a odchod do Říma je pro něj také útekem z neradostné atmosféry doma. Jeho švagr Enzo je idealista a po fašistickém dobrodružství vidí řešení v komunismu. Říká Toninovi:

„Nemyslíš, že sa treba chrániť pred zlom tohoto sveta?“ [...] „Pred vojnou“, [...] „Pred krvipreliváním, ničením, smrťou, hladom a biedou, pred samotou. Vychádzame zo zničeného, bláznivého sveta.“ [...] myslím, že prvým krokom bude umožniť ľuďom lepšie sa spoznať, lepšie si uvedomiť svoje práva, [...] Preto so záujmom sledujem stranu: tá jediná sa usiluje priblížiť k ľuďom.“ (s. 436)

Emilia veľmi obdivovala svojho otca a za manžela si zvolila Enza, ktorý se mu v mnohém podobal tím, že byl přemýšlivý, vážný a sečtělý. S matkou si příliš nerozumí a později se stydí za to, jak matka žije. Zároveň si uvědomuje, co stojí za matčíným chováním a lituje ji: „...[...] niekedy mi jej je veľmi ľuto, lebo, hoci ona by to nepochopila, je to v podstate nešťastná žena.“ [...] „Mala nedobrý život, [...] „v tomje to. teraz už ani sama nevie, čo vlastne chce. Chce len žiť za každú cenu.““ (s. 408 – 409)

Priskovi se v románu podařilo věrně zachytit charakteristiku doby a lidí, kteří v ní žili. Neméně zdařilý je portrét města Neapole a jeho proměn v běhu dějin. Ve vyprávění se objevuje řada místopisných názvů: názvy ulic (Pontecorvo, Filangieri, Toledo Chiaia,

Vergini Cristallini, Foria, Tarsia, Condotti, Caracciolo, Rettifilo, Cesare Rosarolla...), uliček (Miradois, San Marco, Mastellone, Oratorio...) náměstí (Danteho nám., nám. Carità, Radniční nám., nám. Mučedníků, Burzovní nám., nám. Plebiscitu, Garibaldiho nám....), čtvrtí (San Carlo all' Arena, San Fernando, Vomero, Mergellina...), kostelů (Santa Maria degli Angeli alle Croci, Svatá Klára, Rosario della Vergine di Pompei, San Lorenzo Maggiore, San Domenico, Santa Caterina...), paláců (palác Vittoria Emanuela, palác Chigi, palác San Giacomo...), kaváren (Gambrinus, De Simone přejmenovaná na Addis Abeba a posléze na Arisona, Uccello, Bisesti...). Prisco zachycuje nezaměnitelnou atmosféru města pulzujícího životem spoustou drobných detailů. Převládají především motivy vůní a zvukové motivy. Ve městě se mísí vůně a pachy: vůně pekáren prosycená vůní anýzu, vůně kávy, zápach síry, vůně zahrad, štiplavý asfaltový dým, krémový parfém, , vůně vlhké hlíny, zápach laku, výrazná slunečnicová vůně, vůně mandarinek a fíků, pach plesnivé omítky, vlhký pach potu, vůně rozkvétajících jasmínů, vůně zahrad, noční vánek vonící mořem, teplá vůně vanilkového pečiva, dým z cigaret, pach uzenářství, vůně sádla, vůně čistého voňavého prádla, vůně mléčných výrobků, zápach smaženého česneku, vlhká vůně bazalky, pronikavá vůně kolínské, ostrý pach spáleného laku, vůně lipových květů, vůně akátů... Pro byt De Simoneových v uličce Miradois je charakteristický zápach zeleninové polévky. Neděle voní po ragú a pražené kávě. Na pláži se mísí vůně jasmínu a růží s pachem soli, vlhké látky plavek a vůní opalovacích krémů. Za války je ve městě cítit zatuchlina, plíseň, kasárenský zápach, smrad ze střelného prachu a pach krve. Město charakterizuje pestrá směsice zvuků, které autor popisuje a často při tom využívá onomatopoických slov: pištění a slábnoucí škrabání, pisklavý hlas, tlumený šum kladky, zvuk trubky, krupobití prskavek, štěkot psa, vyhrávající rádio, kostelní zvony, cinkot mincí, hluk ulice, kola skřípající na dlažbě, syčení automatu na kávu, hukot motoru, pokřikování, dělbuchy, detonace, cinkání lžiček, rachot rolet, výbuchy smíchu, bzukot, chrapot reproduktorů, sirény, pískání vlaků, zacinkání pokladny, bubnování dešťových kapek, klapání dřeváků, ozvěny, hřmot... Zvuk trubky, bubnů, kapela, potlesk, krupobití prskavek, výkřiky: „Nech žije Taliansko! Nech žije král!“ (s. 111), Heil Hitler! Heil Hitler! Nech žije král! Duce! Duce! (s. 266) Kráľovná Sredozemia víta Führera! (s. 310) patří k fašistickým průvodům a oslavám. Sirény, výbuchy, výkřiky, bomdardování, dunění bomb, rachot roztříštěných oken zní

válečnou Neapolí. V některých obrazných pojmenováních je obsaženo více smyslových vjemů: „v preslnenom tichu“ (s. 45), „obchodíky zívajú [...] prázdnotou“ (s. 286). Také popis hotelové zahrady večer je založen na kombinaci různých vjemů:

Okolo lúčok poletoval hmyz a vôňa rozkvitnutého jazmínu vo veľkých hlinených kvetináčoch sa miešala so zápachom smažiaceho sa oleja, mozzarely a rýb; hrmot riadu, štrngot príborov a hlasy vytvárali pri stolíkoch dosť hlučnú kulisu. (s. 287)

Dobu, v níž se děj románu odehrává, dokreslují dobové názvy míst (ateliéry Stella Filmu), výrobků (sada mýdel Fašista, automobily Balilla), spolků (Balilla), tiskovin (Voce, Stars and Stripes), knih (D'Annunziovy romány) a písní (Italka v Alžíru, Giovinezza). Často následuje i vysvětlení dobových reálií jako u značky mýdla Fašista:

Fašista je najnovšia značka mydla, ktoré firma La Fiorente dona Raffaeleho Montaniniho s rýdzo neapolskou a obchodníckou intuíciou dala do predaja pri príležitosti zhromaždenia a kongresu čiernokošeliarov v Neapole; na voňavých mydielkách je vyrytý emblém fašistov (triumfujúci emblém fašistov, spresňuje reklamný slogan, ktorý rozdávaajú chodcom na letáčikoch v národných farbách) [...]

Příznačné je, že některé názvy se mění podle dobových tendencí. Už jsme výše uvedli tři názvy, které postupně dostala kavárna De Simoneových. Podobně Parkhotel se mění na Parker, kino Aurora je přejmenováno na Imperia a název obchodního domu Standard se zkracuje na Standa. Také některé výrazy z promluv postav vystihují dobový kolorit: např. „camerati“ (s. 103) nebo místními odposlouchané a uzpůsobené anglické výrazy, přepsané foneticky: „kamán, verimač, tenkjú, vuotaimis, plíz, haudujudú“ (s. 399).

Prisco v rozsáhlém románu napsal na pozadí životního příběhu hlavní hrdinky a její rodiny kroniku jednoho bouřlivého čtvrtstoletí italských dějin. Početné figury a figurky, kterými zaplnil svůj román, jsou exemplárními malými hrdiny své doby. Spagnoletti ale správně upozorňuje, že Priskovo zacházení s postavami je antinaturalistické. Na postavách ilustruje různé vzorce lidského chování v dané době a nejen v ní, „aniž by odkazoval na analogii s městem, na biologické zákony nebo na

morální zásady, jak bylo běžné v narativě devatenáctého století¹². Priskovi se podařilo věrně zachytit jednu dobu a jedno město s jeho obyvateli. Přesto nejde jen o historii, některé obrazy mají obecnou nadčasovou platnost. Tak jako výjev z poslední kapitoly románu, v němž hlavní hrdinka, její otec a jejich řidič shlížejí ze San Martina dalekohledem na město Neapol:

Potom sa [...] postupne vynorili obrisy domov, štvorce terás, krivoľaké prejazdy, strmé schody. Snažila se spoznať aspoň jednu z ulíc, ale nepodarilo sa jej to, zostal jen beztvárý, chaotický dojem z gule zapadajúcej za more [...] Áno, áno, teraz konečne objavila niečo, čo sa hýbe. Pripomínalo to mravce – bol to hmyz, alebo ľudia? [...] A prečo sa vlastne všetci tí ľudia tak ženú? Kam idú všetky tie mravce? Vyzerali skôr zúfale než zaneprázdnené. [...] v neprestajnom zhone idú za vlastnými myšlienkami, odchádzajú ktovie kam, zastavia sa ktovie kedy. Zhora bolo mesto nejasné, vzdialené a akoby stratené v mori. Stojí, alebo sa hýbe.? Asi niečo hľadá: náznak nádeje nie až takej cudzej jeho starým bolestiam, príslub osudu, že už nebude taký neistý: a preto čaká odovzdane trpezlivo. (s. 466 – 468)

To není jen obraz poválečné Neapole, je to obraz světa a lidstva. Lidé stále někam jdou, někam směřují. Z ptačí perspektivy může vypadat jejich hemžení nesmyslné, jen oni sami znají své pohnutky a své cíle. Jdou vstříc svému osudu a na své cestě stále doufají v lepší budoucnost.

¹² SPAGNOLETTI, G., op. cit. s.853.

Cár mlhy

Čtvrtý autorův román *Una spirale di nebbia* vyšel v roce 1966 a zobrazuje Neapol a Neapolsko, ve kterých čas stihl během dvaceti let zahojit válečné rány. S novou dobou však přichází nové problémy. „Ospalé měšťany“ nahradili noví aktivní měšťané, kteří se angažují v politice a podstatně tak ovlivňují život regionu. Pro některé z nich je ale politická kariéra také cestou k prosazení vlastních podnikatelských zájmů. Jedním z nich je i Pietro Sangermano, dědeček jednoho z hlavních hrdinů románu, Fabrizioa. Fabrizio Sangermano se stává na začátku románu podezřelým z vraždy své ženy. Kolem této detektivní zápletky se rozvíjí dějové schéma románu. Román začíná popisem vyšetřování vraždy, konkrétně policejní rekonstrukcí na místě činu. Nejdříve je rekonstrukce popsána z pohledu vyšetřujícího soudce, pak z pohledu obviněného.

Popis rekonstrukce tvoří první kapitolu románu nadepsanou „čtvrtek ráno“, podobně jsou nadepsány všechny ostatní kapitoly, vyprávění se uzavírá v neděli ráno téhož týdne. Rámcové vyprávění tedy pokrývá události pouhých čtyř dnů, dá-li se vůbec mluvit o událostech, protože v této hlavní linii vyprávění téměř chybí děj. Vyšetřování úvodní vraždy se během těchto dnů zásadně nepohne. Od samého počátku ostatně připadal v úvahu jen jediný vrah a tím byl Fabrizio. Otázkou bylo, zda jednal úmyslně, či se vše stalo nešťastnou náhodou, jak tvrdil. Odpověď na tuto otázku vyšetřující soudce nenachází a jednoznačná odpověď nevyplývá ani z Fabrizioových vzpomínek na osudný den. Detektivní zápletky tak zůstávají nedořešena a stává se jen výchozím bodem dalšího rozvětveného vyprávění. Vyprávění je polyfonní, tvoří ho vzpomínky několika protagonistů a jejich úvahy zprostředkované vypravěčem v *er – formě*. Střídání protagonistů nemá pevný řád a není ve vyprávění zřetelně signalizováno, jak je patrné z následující ukázky:

A tempo represses un brivido, intercettò uno sguardo di Piero ma volle ignorarlo girandosi senza parere, lo spillo di Angela le forniva un buon pretesto per mostrarsi occupata, si rimise a

esamarlo da intenditrice. Sì, era veramente troppo vistoso, era proprio l'emblema del carattere e della figura di Angela [...] ¹³

Sua madre aveva rabbrivito: per le parole di zia Cecilia? O forse c'è corrente, entra umido, non sarebbe il caso di chiudere quella finestra?

Včas potlačila mrazení, zachytila Pierův pohled, ale chtěla nevšimnout si ho tím, že se odvrátila, aniž věděla proč, a Angelin špendlík jí poskytl dobrý důvod k tomu, aby dala najevo, jak je jím zaneprázdněna, a znovu se pustila do jeho zkoumání, jako by byla znalkyní. Ano, byl příliš okázalý, byl dokonce emblémem charakteru a osobnosti Angely [...]

Jeho matkou projelo zamrazení, : Kvůli Ceciliiným slovům? Anebo je tady průvan a vniká sem vlhkost ze zahrady, nedalo by se to okno zavřít? ¹⁴

Často má čtenář možnost dozvědět se stanovisko dvou různých osob ve stejném momentě a stejné situaci, tak jako v uvedené ukázce. Pásmo vypravěče je místy zcela potlačeno ve prospěch postav. Jen vyřčené promluvy postav jsou označeny uvozovkami, vnitřní myšlenky postav zcela splývají s pásmem vypravěče. Tuto vnitřní řeč postav výstižně definovala Olga Lombardi jako „hlas svědomí postav“.¹⁵ Stanovisko vypravěče se zde žádným způsobem neprojevuje a pásmo vypravěče vyjadřuje pouze stanovisko postav.

Největší prostor dostává Fabrizio a jeho životní příběh. Román ale nemá charakter vyčerpávající kroniky jednoho života. Neklade si za cíl beze zbytku popsat Fabrizioovu životní cestu. Zobrazuje pouze některé vybrané momenty z různých období jeho života. Důraz přitom není kladen na líčení událostí jako takových, ale spíše na zobrazení vnitřních prožitků jejich protagonistů. Většina epizod je popsána retrospektivně jako vzpomínky Fabrizia nebo ostatních zúčastněných postav. Retrospektivní vyprávění není chronologické, ale kopíruje tok myšlenek hlavního hrdiny a události mají často povahu náhlých reminiscencí. Některé epizody se opakují, když jsou popsány tak, jak na ně vzpomíná Fabrizio, a na jiném místě románu jako vzpomínky další postavy nebo postav. Tak jsou vylíčeny zážitky z prázdninových her z doby, kdy si Fabrizio a jeho bratranec Piero byli přes věkový rozdíl blízcí:

¹³ PRISCO, M. *Una spirale di nebbia*. Milano: Club degli Editori, 1970, s. 37.

¹⁴ PRISCO, M. *Cár mlhy*. Přel. Josef Hajný. Praha: Práce, 1984, s. 42.

¹⁵ “voce della coscienza dei personaggi“

LOMBARDI, O. *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*. Caltanissetta – Roma: ed. Salvatore Sciascia, 1971, s.247.

Il distacco fra loro quand'era cominciato? Chi lo sa che cosa aveva raccontato a Valeria, di quel tempo: del loro sodalizio, di quella colorata felice avventura che era stata la loro infanzia....

Maggiolini contro bottoni. (s. 49)

Kdy vlastně ten rozdíl mezi nimi začal? Kdo ví, co Valerii napovídal o té době: o jejich společném životě, o tom barevném, šťastném dobrodružství, jímž bylo jejich dětství....

Chrousti za knoflíky. (s. 52 – 53)

Avevano la mania, lui e Piero, di collezionare calabroni, farfalle, fin da allora (poi Piero grande si era come staccato da lui e quasi gli si era fatto ostile...), e possedevano certe scatole piene di maggiolini [...] (s. 315 – 316)

On a Piero měli mánii sbírat čmeláky a motýly (pak, když Piero trochu odrostl, jako by se od něj odtrhl a skoro se mu stal nepřitelem) a měli krabičky plné chroustů [...] (s. 296)

V prvním úryvku vzpomíná Piero na šťastné dětství a na hry, které si s Fabriziem vymýšleli. Ve druhém úryvku, který najdeme o mnoho stránek dále, jsou zachyceny Fabriziovy vzpomínky na stejné období. Oba hrdinové si v souvislosti se vzpomínkou na šťastné dětství uvědomují, že v dospělosti se navzájem odcizili. Z chlapců, kteří byli nerozlučnou dvojicí při dětských dobrodružstvích, se v dospělosti stávají zcela odlišné osobnosti. Piero vystupuje v románu v dospělosti jako Fabriziův protiklad. Projevuje velké nadání pro podnikání a úspěšně se zapojuje do práce v rodinném podniku. Fabrizio už při studiu v internátní klášterní škole nedosahoval tak dobrých studijních výsledků jako ostatní Sangermanové. Možná ve škole neprosplával právě pod tíhou vědomí, že nosí – li jméno Sangermano, musí být výjimečný: “«un Sangermano, tu lo sai, ha degli obblighi, una tradizione, questo è un cognome che comporta una responsabilità...»“ (s. 305) („takový Sangermano, víš dobře, má jistou povinnost vůči tradici. tohle je příjmení, které s sebou přináší jistou zodpovědnost....“ (s. 287)) Tento citát se v různých obměnách v románu opakuje, na s. 309, resp. 291 je dokonce vytištěn kurzívou. Strach, že nedostojí velikosti svého jména, provázel Fabrizia po celý život. Fabrizio nebyl později úspěšný ani při práci v rodinném podniku. Po mnohých chybách, kterých se při podnikání dopustil, byl poslán rodinou na venkovské sídlo, kde žil s Valerií a dětmi. Fabriziovi život na venkovském sídle, kde trávil jako dítě prázdniny, vyhovoval, ale jeho žena Valeria si tam připadala jako vyhnankyně, izolovaná od společnosti. Valeria si

představovala, že po sňatku s Fabriziem se bude pohybovat ve vybrané městské společnosti. Fabrizio takové ambice neměl. Spokojil se s klidným životem na venkově a trpělivě snášel stále častější Valeriiny výčitky. Fabrizio se svou odevzdaností až netečností podobá některým postavám z dalších Priskových románů a povídek, např. sestrám Damianovým z *Dědiců větru* a především Albertovi ze *Slepého zrcadla*. Jeho žena Valeria je ambiciózní a odmítá se smířit se životem na venkově, kde není šťastná. Právě v tomto sporu vidí vnější pozorovatelé příčinu dalších neshod mezi Fabriziem a Valerií. Lidé z Fabrizioova okolí po neštěstí přemýšlejí, jaké bylo opravdu jeho manželství. Různé události jsou součástí vyprávění vychovatelky Fabrizioových dětí. Tato postava je však záměrně popsána jako nepřiliš důvěryhodná, proto čtenář spolu se zdravotní sestrou Lavinií váhá, zda jí má vše věřit. Vittorio, Fabrizioův přítel a Laviniin partner, se domnívá, že Fabrizio by kvůli své mírné povaze nebyl schopen podobného činu. Vittorio byl však tím, kdo po neštěstí zavolal policii, proto se dostává do pozice zrádce. Tento dojem ještě posiluje fakt, že jisté formy zrady se dopouští i ve vztahu k Lavinii. Nejdůvěryhodnějším svědkem a vypravěčem se tak v očích čtenáře stává Maria Teresa, sestra jednoho z Fabrizioových strýců a blízká přítelkyně zamřelé.

Maria Teresa v románu vystupuje zároveň jako protagonistka historie vlastního nešťastného manželství. V době, kdy Valerie umírá, vrcholí drama jejího nenaplněného manželství. V zrcadle krize Fabrizioova manželství se hledají další dva páry: Fabrizioův přítel Vittorio a jeho družka Lavinia a především vyšetřující soudce a jeho žena Lidia. Mezi soužitím těchto zdánlivě nesourodých párů lze najít řadu paralel. Manželství Marie Teresy je založeno na lži podobně jako soužití Vittoria a Lavinie. Manželství Fabrizia a Valerie není příznivě přijato Fabrizioovou rodinou, podobně manželství vyšetřujícího soudce Renata neschvaluje jeho matka. V syžetu románu je tedy možné vysledovat čtyři hlavní navzájem více či méně propojené fabule. (srov. též Pomilio, M. – Bianchi, B, 1994, s. 546) Obvinění Fabrizia z vraždy vlastní ženy se stává spouštěcím mechanismem úvah Marie Teresy, Lavinie a vyšetřujícího soudce Renata o vlastním partnerském soužití. Maria Teresa po smrti Valerie odhaluje manželovu lest, k níž se uchýlil, aby se nezdiskreditoval po anulování jejich manželství. Cítí se bezmocná a ponížená a nedokáže se zbavit pocitu, že její mrtvá přítelkyně má svůj podíl na tom, že se příliš unáhnila, když manželovi vyhrožovala, že podá žádost o anulování manželství. Právě Valeria jí dodávala

odvahy, aby se vzbouřila a začala konečně žít. Po smrti přítelkyně a podvodu, k němuž se uchýlil její manžel, ztrácí síly a nedokáže najít sílu, aby poprosila manžela o přimluvu za Fabrizia u papežské kurie, o kterou ji žádá její švagrová. Také Lavinia odhaluje v době Valeriiny smrti podvod svého partnera. Ani ona se nedokáže vzbouřit a říci mu, že ví o jeho lži. Rozhovor s ní otevře na okamžik oči vyšetřujícímu soudci a on v její samotě vidí samotou vlastní ženy: “[...] ma perché non si ribella invece di arrendersi? E, naturalmente, lo pensava di questa donna e solo di lei, ma in quel istante vide Lidia [...]“ (s. 211) („ale proč se nevzbuří místo, aby se vzdávala? A myslel si to přirozeně o té ženě a jenom o ní, ale v tu chvíli uviděl Lidii(s. 202)), tak jako ona vidí ve vlastní samotě Fabrizioovu samotou v soužití s Valerií. Renato si po setkání s Lavinii začne klást otázky, které si dříve nepokládal a ptá se po letech své ženy na její pocity. Už když v duchu vyslovuje tyto otázky, snaží se je zahnat jako neopodstatněné: “[...] che c’entra Fabrizio Sangermano con noi?, che cosa abbiamo in comune con lui e con la sua storia? (s. 258) ([...] co má Fabrizio Sangermano s námi společného?, co my máme společného s ním a s tím jeho příběhem? (s. 244)) Ale paralely mezi manželstvím Fabrizia Sangermana a jeho vlastním manželstvím se mu samy nabízejí, aniž by si to přál:

[...] del resto è ben difficile anche decidere dell’utilità d’un sacrificio e non sapeva se lo pensava di Lidia o di Valeria Sangermano [...] (s. 258)

[...] ostatně je hodně obtížné rozhodnout o užitečnosti obětí, a nevěděl, jestli si to Myslí o Lidii nebo o Valerii Sangermanové [...] (s. 245)

Valeria se cítila obětovaná na venkově, tak jako se jeho žena mohla cítit obětovaná v manželství s ním. Renato si slibuje, že donutí svou matku, aby se setkala s jeho ženou a přijala ji. V konfrontaci s matkou však k tomu nenachází sílu a rezignuje stejně jako Maria Teresa a Lavinia. Spokojuje se s dosavadním stavem věcí, i když ví, že se tím dopouští křivdy na své ženě i sobě samém.

Renatova návštěva u matky, od níž si slibuje napravení dlouholeté křivdy na své ženě, je podstatným momentem románu ještě z jiného důvodu. Je to jedna z mála událostí, kdy se soukromé dějiny setkávají s „velkými“ světovými dějinami. Návštěva Renata u matky připadá na den, kdy noviny připomínají blížící se dvacáté výročí svržení

atomové bomby na Hirošimu. Renato vzpomíná na den, kdy se dozvěděli o svržení atomové bomby:

Così era rincasato commosso, in ogni caso turbato, con uno stato d'animo stranamente contraddittorio: perché quella notizia preludeva alla fine della guerra ma preludeva anche all'inizio della paura, la paura di non avere più sicurezza d'ora innanzi, di sentirsi per tutta la vita esposti provvisori indifesi. (s. 268)

A tak se vrátil domů dojat a v každém případě rozechvělý, v podivně protikladném duševním stavu: neboť ta zpráva předpovídala konec války, ale znamenala také začátek strachu, neznámého strachu, že si člověk už není jist ničím, že je na celý život vystaven pocitu dočasnosti, provizoria a bezbrannosti. (s. 253)

Zcela odlišné pocity měla Renatova matka, protože ten den od ní nadobro odešel Renatův otec. Renatově matce tak výročí svržení atomové bomby navždy připomíná její osobní tragédii, s níž se nikdy nesmířila. V *Cáru mlhy* se opakuje motiv, který jsme ve větší míře mohli zaznamenat ve dvou autorových románech, které mu předcházely, především pak v *Nezdárných dětech*: okamžik, kdy osobní neštěstí postihuje hrdiny v době velké národní či světové tragédie. Jsou to momenty, kdy soukromé neštěstí zastíní katastrofy lidstva:

E così in quel periodo davanti alla illimitata irragionevole sofferenza materna la sua angoscia per i fatti del mondo fu quasi come una specie di piacere solitario da nascondere e di cui a momenti vergognarsi [...] (s. 269)

A proto v té době byla vůči matčinu nekonečnému iracionálnímu utrpení jeho úzkost a obava z osudu světa jakousi osamělou rozkoší, kterou bylo lépe skrývat a někdy se za ni i stydět [...] (s. 254 – 255)

Podobných silných motivů a témat můžeme najít v románu celou řadu. Právě motivická a tematická bohatost románu zásadně znesnadňuje jeho uchopení. Román svou strukturou připomíná spirálu (Jak ostatně napovídá sám název románu. V českém překladu názvu toto dle našeho názoru klíčové slovo nebylo zachováno.), jejíž vlákna se navzájem donekonečna proplétají a rozplést je je téměř nemožné a možná i nežádoucí. Giovanni Arpino v předmluvě k citovanému vydání románu této souvislosti napsal: „*Cár*

mlhy je román, který není možné shrnout: vedlo by to k tomu, že bychom ho definovali jako «detektivku». Není možné ho ohýbat podle vlastních interpretačních schémat: vyklouzává z ruky jako voda. [...] Proto je *Cár mlhy* román. Platí sám o sobě, rozrůstá se, uzavírá se v sobě. Daruje to, co jsi ty zachytil, a tedy bude tvůj, přivlastníš si ho. Je to příběh, který se přiloží k uchu jako škeble: takže slyšíš jeho dech, skryté sténání. Je zbytečné a nejednoznačné snažit se je «potom» vysvětlit stále nejednoznačnými formulacemi.“ (s. XII)¹⁶ Arpino ve svém příspěvku užívá Priskovu metaforu - symbol škeble, která vystupuje do popředí v jednom z autorových pozdějších románů, *Dny škeble* (*I giorni della conchiglia*). Metafora škeble se v tomto případě podobá metafoře spirály, která v sobě ukrývá mnohoznačnou realitu. Metafora škeble je bohatší o prvek naslouchání, recepce. Čteme – li román pozorně, nalezneme další výrazné symboly, které nám mohou pomoci při hledání jeho poselství. Budeme – li postupovat systematicky, nemůžeme opomenout obraz mlhy, který je také přítomný už v jeho názvu. Mlha není prostým koloritem, který dokresluje atmosféru kraje pod Vesuvem v jarních měsících. Mlha je u Priska hlubším symbolem skryté temné stránky člověka, jejímž produktem je například násilí, jehož se člověk dopouští. (srov. Petrocchi, G., s. 279)¹⁷ Mlha plodí také lži a podvody, jichž se hrdinové románu a lidé obecně dopouštějí ve vztahu k druhým. Mlha je přítomná i na konci románu, když zahaluje kraj pod Vesuvem po Valeriině pohřbu.

[...] o forse saliva proprio dalla terra senza alcun altro compito che questo di smussare ogni rilievo e confondere annullare almeno per il tempo della sua presenza anche loro: non loro persone fisiche, ma i risentimenti e le passioni e le speranze e le pene e le paure e insomma il nodo fitto inestricabile dei sentimenti ch'erano stati destinati a vivere e patire ognuno per la durata della sua vita [...] (s.346)

¹⁶ “Una spirale di nebbia è un romanzo che non si può riassumere, si finirebbe per definirlo come un «giallo». Non lo si può leggere secondo i propri schemi di interpretazione: scivola di mano come l'acqua. (...) Per questo *La spirale* è un romanzo. Vale in se stesso, prolifica e si chiude in sé, dona quello che tu hai raggiunto e quindi sarà tuo, farai tuo. È una storia da accostare all'orecchio, come una conchiglia: allora ne percepisci il respiro, il gemito nascosto, che è inutile ed arbitrario cercare di spiegare «dopo», con formule sempre arbitrarie.”

ARPINO, G. Prefazione In: PRISCO, M. *Una spirale di nebbia.*, op. cit., s.11.

¹⁷ PETROCCHI, G. Postfazione. In: PRISCO, M. *La provincia addormentata*. Milano: BUR, 2005, s. 11.

[...] anebo snad vystupovala přímo ze země bez jakéhokoli dalšího úkolu kromě toho, že měla otupit jakýkoli reliéf a zmást (anulovat) alespoň dočasně (po čas přítomnosti) i je: nikoli jako fyzické osoby, ale připomínky a vášně a naděje a starosti a strasti a strachy, zkrátka pevný, nerozvazatelný uzel citů, jež bylo určeno žít a trpět každému z nich po čas života vezdejšího [...] (s. 323 – 324)

Mlha s sebou přináší rezignaci a zapomnění. Je vtíravá, lepí se na patro, hořce chutná a páchne po zinku. Pach mlhy přece jen přehluší vůně aster. Astry klademe na hroby na znamení, že jsme nezapomněli. Můžeme je proto považovat za symbol paměti. Jedině paměť může přemoci rezignaci a zapomnění.

Večerní nebe

Román *I cieli della sera* (*Večerní nebe*) vyšel v roce 1970, přesně 20 let po vydání prvního autorova románu *Dědicové větru*. Jeho děj je umístěn do okolí městečka Torre Annunziata, Priskova rodiště. Tam se po letech vrací hlavní hrdina románu Davide, aby se vyrovnal s tragickou minulostí své rodiny. Jeho matka zahynula při autonehodě a otec spáchal sebevraždu poté, co zavraždil člověka. Hlavní hrdina je zároveň vypravěčem románu. Detailně popisuje cestu do rodného městečka. Nešťastnou náhodou přešel psa. Nehodu můžeme chápat jako předzvěst hrůzných zjištění, která Davida čekají. Davide nahlas uvažuje, vzpomíná na dětství a zároveň hodnotí své pocity a chování jakoby zvenčí. Na konci první kapitoly se například pokouší pohlédnout cizíma očima na to, co už napsal, a analyzuje své pocity:

A questo punto uno psicanalista poterbbe anche chiedersi perché un quadro del genere manchi d'altre presenze, ma non si tratta di esclusioni volontarie, per lo meno per quanto riguarda nostro padre [...] ¹⁸

V téhle chvíli by se nějaký psychoanalytik mohl zeptat, proč v takovém obraze chybějí další postavy, ale nejedná se o chtěná opominutí, alespoň co se našeho otce týká [...].

Zvláště zajímavá je pasáž na začátku druhé kapitoly, kde uvažuje nad tím, jak psát svůj příběh:

Suppongo che ci siano vari modi per raccontare una storia, meglio: per cominciarla. Si puo prendere l'avvio dall'ambiente, mettiamo la casa in cui sono vissuti i protagonisti; [...] O si puo senz'altro cominciare presentandone i protagonisti, e in tal caso un narratore abbastanza abile e scaltrito troverebbe il modo di descriverli in maniera che chi legge sia portato dopo fatalmente a giudicare i fatti come fatti irreversibili, e a giustificarli se non proprio ad accettarli.“ (s. 14)

Předpokládám, že jsou různé způsoby, jak vyprávět nějaký příběh, lépe řečeno, jak ho začít. Může se vyjít z prostředí, dejme tomu z domu, ve kterém žili hrdinové; [...] Nebo se může klidně začít představováním jeho hlavních hrdinů; a v takovém případě by asi dostatečně zručný a zkušený vypravěč našel způsob, jak je popsat takovým způsobem, že ten, kdo čte, by byl

¹⁸ PRISCO, M. *I cieli della sera*. Milano: Rizzoli, 1970, s. 12.

neodvratně doveden k tomu, aby hodnotil události jako neodvratné, pokud by se s nimi zrovna nesmířil.

Vysvětluje, jaká je jeho role v příběhu:

Perché, ecco, la difficoltà maggiore in questa storia, che per certi aspetti è la mia storia e per certi altri invece resta solo una vicenda di cui sono testimone, è ad esempio giusto quella di raccontare (e renderli credibili) i fatti, o diciamo meglio il fatto, così mostruoso e allucinante in sé già per chi l'ha vissuto.“ (s. 14-15)

Poněvadž největší úskalí v tomto příběhu je, že z určitých hledisek je to můj příběh a z jiných zůstává příběhem, jehož jsem pouhým svědkem, je tak obtížné vyprávět (a učinit uvěřitelnými) skutečnosti, nebo lépe řečeno skutečnost tak hrozivou a přízračnou samu o sobě i pro toho, kdo ji prožil.

Také zde předjímá téma vyprávění:

[...] perché questa è una storia di sangue, non l'ho detto ancora?, è una storia di frustrazioni e d'amore e d'orrore in un certo senso: di coraggio e di sacrificio, di pietà, di compassione, di fierezza. (s. 15)

[...] protože tohle – ještě jsem to neřekl? – je krvavý příběh. Je to příběh a frustrací a o lásce, o hrůze a v určitém smyslu o odvaze a o oběti, o slitování, o soucitu, o pýše.

Davidovo vyprávění o krátkém návratu do rodného kraje je pouze rámcovým vyprávěním jeho rodinné historie. Jeho vzpomínky, vyprávění jeho sestry a rozhovor s někdejší matčinou spolužačkou Martou Ferri tvoří základ pro fabuli rodinné historie, jejíž hlavní hrdinkou je Davidova matka. Vyprávění se navzájem prolínají, protože Davide je hlavní postavou rámcového vyprávění, ale zároveň také vedlejší postavou druhého vyprávění. Rámcové vyprávění je chronologické, ale není souvislé. Vypravěč, Davide, se na základě nejrůznějších vjemů a impulsů vrací ve vzpomínkách do minulosti. Vyprávění rodinné historie si Davide a spolu s ním i čtenář skládá jako mozaiku ze střípků, které se postupně dovídá. Podstatná je zde proto úloha návratných motivů. Jsou jimi jednak hudební motivy: skladby z gramofonu, které Davide slyšel v dětství a znovu si je poslechl po svém návratu. Častým impulsem reminiscencí jsou nejrůznější čichové

vjemy, vůně a chutě. Po návratu Davidovi připraví hospodyně Maria Grazia jako překvapení moučník *les iles flottantes* a Davide si vzpomene, že stejný moučník naposledy jedli, když jim strýc Rodolfo oznámil, že otec zavraždil Arnalda Ferriho a pak spáchal sebevraždu. Vůně jasmínu Davidovi připomíná citát ze Shakespeara, který matka často opakovala: “Tutti i gelsomini d’Arabia non basteranno a profumare questa piccola mano.” (s. 170 ...) (“Všechny jasmíny z Arábie nebudou stačit, aby provoněly tuto malou ruku.”) V textu se také stále vrací ponaučení, které matka Davidovi často opakovala: “ricordati che la vita è amore”.(s. 168) (“pamatuj si, že život je láska”). Teprve později se Davide dozví, že toto ponaučení dala matce slečna Delfinová před svým odchodem z internátní školy. (Bianca se mu však zpronevěřila, protože nenávisť k Martě u ní byla silnější.) Dalším motivem a podle Davida možná i klíčem k pochopení rodinné historie je nápis vytesaný na náhrobku rodičů: “Ti aspetto Bianca ... Eccomi Vinicio.” (s. 121) „Čekám na tebe, Bianca ... Tady jsem, Vinicio.”

V textu se stále znovu objevují popisy večerní scenérie, atmosféry, kdy padá noc. Motto, které předchází vyprávění, zní:

Quando i lillà per l’ultima volta fiorirono davanti alla porta,
e la gran stella a ponente si tuffò presto nel buio,
io presi il lutto, che rinoverò ogni volta che torni primavera. (Withman)
Když naposledy rozketly šeříky přede dveřmi,
e velká hvězda na západě se ponořila do tmy,
vzal jsem na sebe smuteční šat, který obnovím pokaždé, když se vrátí jaro.

V noci realita postupuje své místo přízrakům, iracionální, které je spojencem násilí. Naopak večerní jasná obloha plná hvězd může být příslibem, nadějí v lepší budoucnost.

Ze syntaktického hlediska jsou pro popisné a úvahové pasáže příznačná dlouhá souvětí. Podobně jako v románu *Dědicové větru* bývají věty v souvětí často odděleny dvojtečkami. Výpovědi tak opět působí plynulým a autentickým dojmem, jakoby autor přesně zaznamenával své myšlenky tak, jak ho napadaly. Frekventované jsou věty vložené, oddělené pomlčkami nebo závorkami. V závorkách bývají také řečnické otázky: „[...] erano lí (dove?) pronte e docili in attesa di essere pronunziate [...] “. (s. 30) („[...] byla tady (kde?) připravená a poddajná čekala, až budou vyslovena [...]”) Výpovědi

zůstávají často nedokončené a čtenář čeká další vysvětlení. Ta však nepřicházejí, naopak přicházejí další pochybnosti. “Prisco přistupuje ke svému materiálu s dokonalými kouzelnickými kousky. Říká mnohokrát „téměř“, „jakoby“, prodlužuje ozvěnu některých vět tečkami, nechává prosvítat „už“, „ani“, „snad“, které mění smysl výpovědi a promyšlenou dvojsečností ho činí dvojnásobným, vkládají mezi řádky jiné smysly“, napsal Giovanni Arpino v předmluvě k románu *Cár mlhy*¹⁹ a totéž platí i v případě románu *Večerní nebe*. Vodítkem k porozumění by snad pro čtenáře mohla být slova a věty vytištěné kurzívou, které se v textu občas vyskytují.

Na první stránce románu je proložena tato pasáž [...] *ma guarda se non sembra una pittura informale* [...] “ (s. 17) ([...] ale podívej, nevypadá snad jako existencialistická malba [...]). Vypravěč, jehož jméno zatím neznáme, projíždí po letech rodným krajem, nachází ho nezměněný, a tak se soustředí na detaily a vnímá krajinu tak, jakoby ji sledoval na záběrech z nějakého dokumentárního televizního pořadu. Některé detailní záběry najednou vypadají jako abstraktní malby a oči diváka v nich nachází jiné, skryté podoby. Stejně pozorným pohledem si pak vypravěč prohlíží rodný dům a svou starší sestru. V jiném světle nakonec uvidí i výjevy z dětství, které se mu vybavují ve vzpomínkách. Velice miloval a ctil svou matku, měl k ní bližší a důvěrnější vztah než k otci, který se mu příliš nevěnoval, protože většinu času trávil v rodinném podniku. Jako malý chtěl být Davide matce stále nablízku. Hrál si na koberci v jejím salonku a pozoroval matku, jak cosi píše. Domníval se, že píše svým přítelkyním z internátní školy. Nyní se však dozvídá, že matka si léta psala deník. Tam psala o kořenech své nenávisti k někdejší spolužačce Martě Ferri. Zášť k Martě ji sžírala celý život, aniž by to kdokoliv z rodiny tušil. Davide kladl otci za vinu, že svou sebevraždou a vraždou Arnalda Ferriho pošpinil matčinu památku. Davide nikdy neuvěřil, že otec tak jednal z náhlého pomatení smyslů. Nejasně tušil, že ho k hrůznému činu a porušení příkázání „nezabiješ“ možná dohnala žárlivost. Šesté příkázání („*non uccidere*“ (s. 79) („nezabiješ“)) je v textu vytištěno kurzívou. nabylo pro Davida reálný smysl za války. Tehdy mu jako dítěti učarovala postava vojenského zběha Leona, který ze žárlivosti zabil milence své ženy.

¹⁹ “Pisco si accosta al suo materiale con giochi di destrezza consumatissimi. Egli dice molte volte “quasi”, “come se”, prolunga l’eco di certe frasi con puntini di sospensione, lascia trasparire degli “ormai”, dei “neppure”, dei “forse” che piegano il senso del discorso, lo rendono duplice, di attenta ambiguità, insinuano tra le righe alter arie.”

ARPINO, G., op. cit., s. 11.

Setkal se s ním za války v Boccia al Mauro, kde se Leone ukrýval, a matka mu vyprávěla jeho příběh. V Boccia al Mauro také Davide poprvé viděl mrtvého člověka, německého vojáka. Tato epizoda je do románu vložena jako vyprávění, které Davide vypráví Giustině, aby jí objasnil své podezření. Čtenář je v tu chvíli spolu s Davidem sveden na falešnou stopu. Podobných momentů je v románu více. Čtenář se tak stává přímým účastníkem Davidova pátrání v rodinné historii.

Davide i čtenář se od Giustiny dozvídá, že otcovy pohnutky byly jiné. Byla to Davidova matka, kdo poprvé porušil šesté přikázání, které mu kdysi právě v souvislosti s Leonovým příběhem vštěpovala:

Perché uccidere significa aver prima perduto la fede in qualcosa che non è soltanto la religione dell'individuo, ma la religione della sua continuità come uomo [...].(s. 79)

Protože když zabiješ, znamená to, že jsi předtím ztratil víru v něco, co není jen náboženství jedince ale náboženství jeho lidské kontinuity [...].

Davidova matka ztratila víru, víru v člověka. Celý život bojovala s nenávisť a nakonec jí podlehla. Rozhodla se ukončit svůj život, aby se pomstila Martě. Se svým úmyslem se svěřila pouze jí. Všichni ostatní věřili, že havarovala nešťastnou náhodou. Zanechala však po sobě své deníky. Nejprve je našel Vinicio, její manžel, a po jejich přečtení se rozhodl, že její smrt pomstí. Bylo to Bianky přání? O tom by svědčil nápis na náhrobku, viz dříve. Odpověď hledá Davide u strýce Rodolfa. Strýc Rodolfo kdysi také neuvěřil, že Vinicio zabil v náhlém pomatení smyslů. V době Davidova návratu však strýc vytěšnil tragickou minulost a odmítá o ní s Davidem mluvit, a tak se Davide nikdy nedozví, kdo nechal vytesat nápis na rodinnou hrobku. Možná tak strýc svým způsobem odmítá násilí, které zničilo rodinu. Také každý ze sourozenců se vyrovnává s minulostí rodiny po svém. Davide opustil po tragické smrti rodičů domov a prostředí, kde vyrůstal, a odešel studovat na Sever. Když dospěl, uvědomil si, že pokud bude před minulostí utíkat, nikdy se s ní nevyrovná. Vrátil se do rodného domu, aby se dozvěděl pravdu o smrti svých rodičů. Zjistil, že ačkoliv velice miloval svou matku, nikdy jí doopravdy nepochopil. Nevěděl o nenávisti, která ji soužila a dohnala ji k násilí. Zdá se mu, že možná ani ona neporozuměla jemu, jeho otcí a Giustině, když se, oslepena nenávisť k Martě, egocentricky rozhodla je navždy opustit. Jeho otec objevil pravdu o své ženě, až

když už bylo příliš pozdě. Rozhodl se pomstít její smrt a na násilí odpověděl násilím. Davide uvažuje nad násilím, které zničilo jeho rodinu. Trpí, cítí na sobě část viny, ale nevzdává se. Vítězí u něj rozum, v něm vidí jedinou zbraň proti iracionalitě násilí. Je rozhodnut odejít z rodného domu a kraje, protože cítí, že jedině tak může zcela uniknout násilí a odmítnout ho. Snaží se ke stejnému kroku přimět i svou sestru. V jednom okamžiku se mu zdá, že získal sestru na svoji stranu. V tu chvíli cítí, že přemohli násilí a zlomili rodinnou kletbu: “Sì, forse fuori i cieli erano puri, finalmente.“ (s. 242) („Ano, možná venku bylo nebe bez poskvrny, konečně.“) Giustina ale nakonec odmítá odjet, nenachází v sobě sílu, aby opustila své mrtvé. Podvoluje se bolesti a vzdává se osudu. Je rozhodnuta zestárnout a zemřít v rodném domě.

Giustina reprezentuje Jih a mentalitu jeho obyvatel:

[...] e così non ebbi nemmeno bisogno di ricordarmi che l'inflessibilità era una dote di Giustina perché vi sopperiva lei, non a ricordarmelo, a dimostrarcelo alla minima occasione: e forse non si trattava neppure d'inflessibilità, si trattava semplicemente d'accanimento, e forse non era neppure una prerogativa esclusiva di Giustina, era un carattere comune a molta gente della mia terra, come una sorta d'involontario e squallido privilegio da rivendicare per sé proprio a compenso di vivere quaggiù, dove l'unica alternativa diventava a un certo punto questo astratto diritto a distorcere i concetti dell'onore e del dolore, del sacrificio e della pietà. (s. 215)

[...] a tak jsem si ani nemusel rozpomínat, že neústupnost byla jednou z Giustininých vlastností, protože se o to postarala ona, ne aby mi to připomněla, ale aby mi to dokázala při sebemenší příležitosti. A možná se ani nejednalo o neústupnost, ale šlo spíše o tvrdošijnost a možná to ani nebyla nějaká Giustina výsada, byla to vlastnost společná mnoha lidem z mého kraje jako jakýsi druh mimovolné a ubohé výsady, které se domohly právě za to, že žijou tam dole, kde se jediným východiskem v určité chvíli stávalo to abstraktní právo překrucovat pojetí cti, bolesti, oběti a slitování.

Také Bianca a Vinicio byli ve svém rozhodnutí poddat se násilí utvrzení prostředím, v němž žili:

Perché solo una società chiusa o frustrata poteva provocare un gesto di violenza come quello ch'era esploso nella nostra famiglia o coltivare per così lungo tempo un sentimento d'odio e un bisogno di rivalsa come quello che covava Marta e Giustina macerava senza confessarselo. (s. 215)

Protože jen uzavřená a frustrovaná společnost mohla vyprovokovat k násilnému gestu jako to, které se rozmohlo v naší rodině, nebo mohla chovat tak dlouho nenávistný pocit zášti nebo touhu po odplatě, jakou v sobě měla Marta a kterou se trýznila Giustina, aniž by si to přiznala.

Davide se vymanil ze svého prostředí, ačkoliv stále miluje svou sestru, rodný dům a kraj a loučení s nimi je pro něj bolestné. Odchází tam, kde „nebe budou čistší“.

Černí hranostajové

Román *Gli ermellini neri* (Černí hranostajové) vyšel v roce 1975. Děj jeho prvních stránek se odehrává v malé odlehlé jihoitalské vesničce Roccacupa, kde hlavní hrdina románu Alvaro strávil dětství. Alvarovo rodiště se může pochlubit snad jen středověkým hradem, kde 9 let působil jako vychovatel Giovan Battista Vico.²⁰ Majitelé hradu po čase přesídlili do Toskánska a hrad ponechali ve správě rodině otce hlavního hrdiny. I hlavní hrdina posléze opouští své rodiště a odchází studovat do krajského semináře. Krátce po přerušení studií v semináři odchází do Neapole. Pobyť protagonisty románu na těchto třech místech koresponduje s jeho třemi životními etapami. Dětství v Roccacupě, které prožil po boku tří starších sester, je obdobím dětské nevědomosti. Po něm následuje jakási iniciační etapa, během níž se mu stává průvodcem démonický spolužák Sebastiano. Následuje krátké intermezzo, když Alvaro bydlí u své sestry a švagrův vliv jen podpoří Alvarovu mravní zkázu. V Neapoli Alvaro napáchá mnoho zla, které může jen stěží odčinit zpovědí ve svých denících.

První dvě kapitoly románu tvoří pomyslný deník Alvara Suraceho, který vzpomíná na své dětství. Jeho vyprávění je chronologické a začíná popisem rodné vesnice. Prostředí Alvarova rodného kraje je vylíčeno jako izolované a tmářské, ačkoli kdysi hostilo tak svobodomyšlného ducha, jakým byl Vico:

il contrasto connaturato a questa terra, se le permise di contemperare la presenza di uno spirito così lucidamente meditativo e per certi aspetti anche rivoluzionario con il sussistere di retriive forme d'oscurantismo ancora oggi, ahimè, tenaci e radicate²¹

kontrast vrozený této zemi, když jí umožnil vyvážit přítomnost ducha tak bystře hloubavého a do jisté míry také revolučního tím, že ještě dnes existují zpátečnické podoby tmářství zaryté, a zakořeněné až běda

Rodný kraj determinuje rozhodujícím způsobem Alvarův další život. Významnou událostí je v této souvislosti svatba Alvarových rodičů, která se mohla uskutečnit až na třetí pokus. Nejprve byla odložena kvůli záhadnému záchvatu otce, který si zúčastnění

²⁰ Jedná se pravděpodobně o Vatellu v provincii Salerno, kde v letech 1686-1695 působil Giovan Battista Vico jako vychovatel v rodině markýze Domenika Roccy

²¹ PRISCO, M. *Gli ermellini neri*. Milano: Rizzoli Editore, 1975, s. 12.

vyložili jako náhlou posedlost d'áblem. Při druhém pokusu postihl podobný záchvat matku. Po svatbě se rodiče zavázali, že dají svého prvního syna na kněze na znamení vděčnosti a pokání. Vyprávění o Alvarově dětství přerušuje třetí kapitola. Jejím vypravěčem už není Alvaro, ale člověk, který čte Alvarův deník. „Motiv pátrání [...] se posouvá od vyprávěcího já k průzkumu zevnějšku, který provádí anonymní a nemilosrdný čtenář nad stránkami deníku – paměti [...].“²². Později se dozvídáme, že oním čtenářem - vypravěčem je Alvarův kolega z institutu Casa della Letizia, kde Alvaro pracoval v Neapoli. Druhý vypravěč se stává jakýmsi komentátorem a glosátorem Alvarova příběhu. Často zpochybňuje hodnověrnost a upřímnost Alvarovy zповědi:

[...] la menzogna [...] è nell'atteggiamento, nello stato d'animo, diciamo, con il quale Surace si prepara a farsi giudicare. È vero che il mentitore si riconosce facilmente, egli cerca subito di dare l'impressione di non lasciare nulla di se stesso in ombra, d'essere aperto e dichiararsi di continuo tale e anche Surace non si sottrae alla regola: ma di là da quel eccesso di parole e fatti di cui gronda il diario, o il memoriale – ma sì, chiamatelo come preferite – qual è la verità da poter toccare nella sua sostanza? s. 34

[...] klam[...] je v postoji, v rozpoložení, řekněme, ve kterém se Surace připravuje na to, že bude souzen. Je pravda, že lhář se snadno pozná, on se od začátku snaží dělat dojem, že nenechává nic o sobě ve stínu, že se snaží být otevřený a neustále se za takového prohlašuje. A také Surace není výjimkou, ale odtamtud, z toho přebytku slov a událostí, kterými oplývá deník, nebo vzpomínky – ale ano, říkejte mu, jak je libo – co je pravda, které se lze dotknout v její podstatě?

Od něj se čtenář dozvídá další podrobnosti Alvarova příběhu, které v deníku chybí. Vypravěč například anticipuje vyústění Alvarova příběhu v žalobu a následné vyšetřování. Vypravěči se víceméně pravidelně střídají a vzniká „dvouhlasné „zúčtování“ , které umožňuje obratnou hříčku s narativní výstavbou a jejím bořením, jež mimořádně

²² “[...] il motivo delle ricerca [...] si sposta dalla memoria dell'io narrante all'indagine esterna, operata da un anonimo e intransigente lettore sulle pagine di un diario – memoriale [...]”
BRANCA, V. et al., op. cit., s. 546.

vyhovuje Priskově primární potřebě sledovat, analyzovat lidské chování a diskutovat o něm prostřednictvím hrdinů kteří jsou co možná nejvíce autonomní.“²³

Kompozice románu umožňuje autorovi posunout místy text i do metatextové roviny. V deníkové části můžeme nalézt několik pasáží, v nichž vypravěč – Alvaro – popisuje svou pozici spisovatele a zamýšlí se nad možnostmi, které se mu při psaní nabízejí. Příznačné je obrazné přirovnání spisovatele, který se chystá začít psát, k akrobatovi, jenž se připravuje na své cviky:

[...] forse il segreto è nelle prime righe (nelle prime bracciate), tutto dipenderà da come si si addentra, l'analogia dell'acrobata che prima di avviare i suoi esercizi si passa il talco fra le dita o struscia i piedi sulla stuoia non sarebbe sbagliata [...] (s.7)

[...] možná tajemství spočívá v prvních řádkách (v prvních záběrech paží), všechno zřejmě záleží na tom, jak se do toho člověk pustí, analogie s akrobatem, který si před zahájením svých cviků obalí prsty křídou nebo šoupá chodidly po podložce, by nebyla chybná [...]

Úvahy o psaní posilují dojem autenticity deníku a patrně v sobě skrývají i autorovy vlastní spisovatelské postřehy. Myšlenky o psaní a o problematice spisovatelské profese Prisco dále rozvine v románech *Slepé zrcadlo* (1984) a *Ostatní* (1999) a samozřejmě ve svých literárněkritických textech.

Obraťme nyní pozornost od osoby autora k postavám románu a jejich typologii. V románu nalezneme v zásadě dva různé typy postav. První typ reprezentují protagonista románu Alvaro a jeho spolužák ze semináře, Sebastiano Caravate. Oba jsou vyličníci jako démonické osobnosti, které se vzájemně doplňují. Sebastiano seznámil Alvara se spisy Schopenhauera, Stirnera a Nietzscheho a se svým vlastním výkladem těchto děl. V Sebastianově teorii už nejsou lidský egoismus a zlovůle korigovány soucitem jako u Schopenhauera, ale člověk se má stát zcela svobodným duchem, který má některé vlastnosti Nietzscheova nadčlověka. Sebastianův svobodný duch je výjimečný jedinec,

²³ “Ne deriva una „fattura“ a due voci che, permettendo un abile gioco di montaggio e smontaggio narrativo, risulta particolarmente congeniale al bisogno, primario in P., di osservare, analizzare a discutere il comportamento umano attraverso personaggi che siano il più possibile autonomi.“
BRANCA, V. et al., op. cit., s. 546.

který vyniká nad ostatními velikostí svých činů. Pokud svobodný duch způsobí svými činy zlo, nečiní tak, aby ublížil jiným, ale proto, že mu to působí rozkoš a uspokojení.

Perché si sa mai pienamente, forse, come faccia male a un altro un nostro atto? Nel compiere il male per semplice cattiveria, [...] il grado del dolore prodotto ci è in ogni caso ignoto: ma in quanto in quest'azione c'è il piacere, il fatto avviene per conservare il nostro benessere [...] s. 95

Protože je snad někdy zcela zřejmé, jak ublíží někomu jinému náš skutek? Když se dopustíme zla z pouhé zlomyslnosti, [...] míra způsobené bolesti nám zůstane v každém případě neznámá: ale vzhledem k tomu, že v našem jednání je rozkoš, čin se uskutečňuje aby udržel naše blaho [...]

Rozkoš je podmínkou života:

Insomma senza piacere non c'è la vita, e la lotta per il piacere è la lotta per la vita: se un uomo, dice ancora Nietzsche, combatte questa lotta in modo che gli altri lo ritengano buono o cattivo, di ciò decide solo la misura e la conformazione del suo intelletto. s. 95

[...] Tedy bez rozkoše není život, a zápas o rozkoš je zápasem o život: jestli člověk, říká ještě Nietzsche, bojuje v tomto zápase tak, že ho ostatní považují za dobrého nebo zlého, o tom rozhoduje jen velikost a povaha jeho intelektu.

Dospělý Alvaro – autor deníku – se domnívá, že Sebastiano vytvořil svou teorii na základě chybné interpretace zmíněných autorů. Své tvrzení dále zobecňuje a podotýká,

ch'erano o forse sono ancora, quegli autori, proprio i caratteristici scrittori che sopravvivono in un tipo di provincia e riescono tuttora, male interpretati, a trovare credito e udienza e, ahimè, a raccogliere seguaci, presso determinate famiglie di lettori. s. 94

že tito autoři byli a možná ještě jsou typickými spisovateli, kteří přežívají v jistém druhu provincie a mohou se dodnes, špatně interpretovaní, dočkat uznání a posluchačstva a dokážou si bohužel získat následovníky v určitých čtenářských kruzích.

Svou vinu na Sebastianově a Alvarově zvrácenosti nese podle autora izolované prostředí provincie, v němž vyrůstali. Michaela Jurovská v doslovu slovenského překladu Priskova románu *Slepé zrcadlo* charakterizuje Alvara jako „nedobrovolného nositele dědičného zla (chápaného však jako „atavistická kliatba zrozená vari z z biedy a nevzdelanosti“ vo frustrovanej a uzavretej spoločnosti „bez racionality kultúry a dejín“).²⁴

Další skupinu typologicky podobných postav tvoří ženské hrdinky. Alvaro v úvodu románu charakterizuje ženské příslušnice své rodiny jako „creature rassegnate e timorose che parevano nate solo per subire la violenza dei maschi [...] silenziose, miti, meglio sarebbe dire inerti“ s. 8 („odevzdaná a bázlivá stvoření, narozená, zdálo se, jen proto, aby snášela násilí mužů [...] tiché, mírné, lépe řečeno netečné“). Takový osud čeká i Alvarovu sestru Brigidu v manželství s hulvátským a nevěrným Silvestrem. Podobně můžeme charakterizovat i většinu ostatních ženských hrdinek románu, které nepatří do Alvarovy rodiny: hluchoněmou Brigidinu služku Bianku Rosu a především paní Stellu, Alvarovu milenkou. Bázlivostí a mírností, hraničící s odevzdaností, se vyznačují i některé mužské postavy: Alvarův otec, seminarista Fiore, žáci z institutu Casa della Letizia a Stellin syn Simone. Obecně můžeme říci, že v románu proti sobě stojí dva typologicky odlišné druhy postav: násilníci a oběti, vlci a ovce, vypůjčíme-li si příměr z říše zvířat. Brigidu i Rosu Bianku utiskuje Silvestro, život Stelly a Simona ovládá Alvaro, přísně až násilnický se Alvaro chová i ke svým svěřencům v institutu. Vražda slabého a bázlivého Fioreho je jedním ze Sebastianových zločinů, jichž se dopustí v touze stát se díky svým hrozivým činům svobodným duchem. Do dlouhé řady obětí patří i Alvarova sestra Palma, která umírá v důsledku rodinné klatby, nemoci, kterou zdědila po svých rodičích.

Autor si v románu klade několik otázek. Především se ptá, odkud pochází zlo a násilí, kterého se lidé dopouštějí. Jeho hrdinové jsou pachatelé těch nejhorších možných hříchů. Sebastiano zavraždí nevinného člověka. Alvaro ubližuje těm, kteří mu věřili, Stelle a Simonovi. Zrádci těch, kdo jim věřili, jsou například podle Dantovy klasifikace hříchů v Božské komedii největšími hříšníky. Autor pátrá v životě hlavního hrdiny a hledá možné příčiny a pohnutky jeho pozdějšího chování. Bere při tom v úvahu i možné dědičné vlohy, zážitky z dětství a vliv prostředí. Prisco, věrný svému právníckému

²⁴ JUROVSKÁ, M. Majster psychologického suspensu. In: Prisco, M., *Slepé zrcadlo*. Přel. Stanislav Vallo. Bratislava: Pravda, 1988, s. 214.

vzdělání, neodsuzuje svého hrdinu bez spravedlivého soudu. Dává mu možnost, aby se sám obhájil na stránkách fiktivního deníku. Obhajobu narušuje žalobce v osobě druhého vypravěče. Poslední slovo patří přesto obžalovanému. Alvaro podobně jako dříve Sebastiano nepocituje lítost nad svými činy a neuznává svou vinu. Naopak se zamýšlí nad povahou světa a společnosti a povahou svého žalobce a soudců, kteří ho budou soudit:

Di che è fatto il mondo, o di chi è fatto? Violenza, intolleranza, fanatismi e soprusi, o avventure terroristiche dalle radici irresponsabili e disperate che arrivano talvolta sino all'illegalità suicida: e, in questa sorta di follia colettiva, la rinuncia volontaria dell'uomo alla parte della ragione, o della coscienza (e non dirò dei sentimenti), si allarga sempre di più per far posto soltanto all'appagamento del proprio egoismo, e mi ci specchio con disagio. [...] quale colpa può costituire, nella più vasta sovversione a cui assistiamo, la mia storia privata? Chi sono gli altri, da quali privilegi o immunità investiti, da assumersi il diritto di giudicare e, peggio, codannare uno di loro? La vera responsabilità si determina da sé, io mi rifiuto di sottomettermi al giudizio altrui, perché nessuno è migliore di un altro, e noi non possiamo essere migliori di quello che siamo.

Co utváří svět, nebo kdo utváří svět? Násilí, nesnášenlivost, fanatismy a bezpráví nebo teroristická dobrodružství z neodůvodněných a zoufalých příčin, která někdy vedou až k sebevražedné ilegalitě: a v tomto druhu kolektivního šílenství je stále běžnější, že se člověk zřekne části pravdy nebo svědomí (a něžku—li citů), jen aby učinil zadost uspokojení svého egoismu a já se v tom s nevolí poznávám. [...] jakou vinu může představovat v nezměrné zkáze, jíž jsem svědky, můj vlastní příběh? Kdo jsou ostatní, jakými přednostmi a beztrestností jsou vybaveni, že si přivlastňují právo soudit, nebo hůře, odsoudit jednoho z nich? Skutečná odpovědnost je vymezena sama sebou, já se odmítám podrobit soudu někoho jiného, protože nikdo není lepší než ostatní, a my nemůžeme být lepší, než jsme.

Alvarova vina je neoddiskutovatelná, ale vinna je i společnost, ve které žije hrdina románu i my ostatní. „E se noi siamo normali, siamo forse più onesti e retti?“ („A když my jsem normální, jsme snad čestnější a poctivější?“)²⁵ V našem světě je bezpráví, násilí, egoismus, fanatismus a terorismus na denním pořádku. Alvarova zločinná láska ke Stelle

²⁵ R. D. LAING (jeden ze tří citátů, jimiž je román uveden)

a jejímu synovi zůstává jen jedním z mnoha zločinů, jichž jsme svědky. Máme vůbec právo soudit ostatní, když sami nejsme bez viny?

Slova ticha

Priskův sedmý román *Le parole del silenzio (Slova ticha)* bývá kritikou²⁶ často charakterizován jako „portrét ženy“ (“*ritratto della signora*”) se zřejmou aluzí na anglického spisovatele Henryho Jamese.²⁷ Jedná se však spíše o portrét rodiny viděný očima ženy a potažmo o portrét společnosti, již ona rodina a žena reprezentují. Tento portrét je zasazen do autorovi důvěrně známé provincie, tentokrát na Sorrentský poloostrov, ale děj se částečně přesunuje spolu s jeho aktéry i do Neapole a dokonce do Říma. Provincie už dávno ztratila svou někdejší charakteristiku, a tak o ní Stefano, jeden z hrdinů románu, jen v žertu mluví jako o „ospalé“: “«Oh, meno male. La provincia addormentata si risveglia?»“²⁸ („Ó, výborně. Ospalá provincie se probouzí?“) Provincie se mezitím stala vyhledávaným cílem italských i zahraničních turistů. Místem návratů a setkání hrdinů románu se příznačně stává hotel Tasso v městečku Sant’Agnello na Sorrentském poloostrově. Hlavní hrdinka románu, Cristina, se narodila v Sant’Agnellu. Tam poznala bratry Corsinioví, syny majitelky hotelu Tasso. Stala se přítelkyní mladšího z bratrů, Graziana, ale provdala se za jeho staršího bratra Stefana. Po několika letech manželství si uvědomila, že její city ke švagrovi se nezměnily, rozvedla se a vrátila se ke Grazianovi, své první lásce. To vše je v momentě, kdy se začíná děj románu, minulostí. Román začíná tragickou a pro další vývoj děje klíčovou událostí – smrtí Stefana Corsiniho.

Okolnosti Stefanovy smrti jsou vylíčeny tak, jak je vnímá hlavní postava, Cristina:

Perché voleva solo ricordare: perché se il ricordo resta costante e inalterato sino a farsi continuo diventa pure un modo di rianimare il passato e ancor più la vita e adesso solo questo voleva, ricordare: perché la memoria esiste indipendentemente dalla carne, [...] s. 9

²⁶ Srov. JUROVSKÁ, M., op. cit., s. 214.; POMILIO, M. – BIANCHI, B., op. cit., s. 547.; SPAGNOLETTI, G., op- cit., s. 854 – 856.

²⁷ Jméno Henryho Jamese poprvé uvedl v souvislosti s Priskovou tvorbou Giacinto Spagnoletti a upozornil na možný vliv „velké školy anglického románu“, jejímž je James představitelem, na tvorbu Michela Priska. viz dále

²⁸ PRISCO, M. *Le parole del silenzio*. Milano: Rizzoli Editore, 1981, s.204.

Protože chtěla jen vzpomínat: protože vzpomínka zůstává stálá a nezměnná, až se stane trvalou, stává se možností, jak oživit minulost a tím i život. a jen tohle si přála, vzpomínat: protože paměť existuje nezávisle na těle, [...]

Smrt přináší vzpomínky a ona je vítá, protože jedině tak neztratí blízkého člověka nadobro. Vzpomíná na moment, kdy se dozvěděla smutnou zprávu, na to, co bezprostředně následovalo. Následuje popis pohřbu, kde defilují jednotlivé postavy románu. Čtenář tak postupně poznává všechny postavy a může usuzovat, jaké jsou mezi nimi vztahy, jaká je, bude a hlavně byla jejich role v příběhu. Už podle první citované ukázky lze předvídat, že vyprávění se bude rozvíjet především retrospektivně směrem do minulosti. Tento předpoklad navíc potvrzují odkazy na situace v minulosti, které zároveň vyvolávají očekávání a napětí. Pocit „suspensu“, který má u Priska spíše povahu psychologickou, zůstává v románu přítomen do posledních stránek: „Ve dojím směru introspekce a propojování děje, rozvinutého především s psychologickým suspensem, se Prisco znovu projevuje jako neklidný a bystrý «usměřovatel událostí», schopný strhnout čtenáře [...].“²⁹ Michaela Jurovská píše o Priskovi jako o „mistrovi psychologického suspensu“.³⁰

Zaměříme se nyní na postavy románu a jejich úlohu v příběhu. Pohled zaostřený na postavy nám pomůže individualizovat dvě hlavní linie děje, které jsme už dříve naznačili. V centru děje stojí protagonistka Cristina, která se zpovídá ze své minulosti a doufá, že tak vyřeší své současné problémy. Zajímavé je, že v častých prostřizích do minulosti vystupuje pod zdobnějším jménem Titta. Tak jí v mládí říkali její přátelé i Graziano, který ji tak někdy oslovuje i později, když chce evokovat společnou minulost. V dospělosti, počínaje manželstvím se Stefanem, se stává Cristinou. Pouze postavu hlavní hrdinky charakterizuje vypravěč až do nejskrytějších záhybů jejího vědomí a svědomí. Jejíma očima popisuje ostatní postavy a většinu událostí příběhu. Podobně zevnitř je výjimečně charakterizována ještě postava Graziana:

²⁹ “Sul doppio filone dell’ introspezione e della concatenazione dei fatti, sviluppato con una suspense soprattutto psicologica, ancora una volta Prisco si rivela l’ inquieto e sottile «moderatore di eventi» capace di coinvolgere il lettore [...]“

záložka cit. vyd. románu

³⁰ JUROVSKÁ, M., op. cit., s.210.

Graziano la lasciava parlare senza interromperla: la vedeva dibattersi simile a una rondine prigioniera, [...] improvvisamente non riusciva più ad aiutarla, gli sembrava che le parole di lei avessero ad un tratto aperto e in maniera persino spietata una specie di solco anche fra di loro, e aveva quasi paura per guardarvi dentro. Era la vendetta postuma di Stefano? s. 77

Graziano ji nechával mluvit, aniž by ji přerušoval: viděl ji , jak se zmítá, podobná uvězněné vlaštovce, zdálo se mu, že její slova najednou až bezohledným způsobem otevřela jistý druh propasti také mezi nimi, a měl téměř strach pohlédnout do ní. Byla to Stefanova posmrtná pomsta?

Ostatní postavy takovouto schopnost introspekce nemají, přesto jsou charakteristiky některých z nich poměrně detailně propracované. To se týká především dvou dalších klíčových postav, Stefana a Daniely. Postava Stefana náleží k retrospektivnímu vyprávění, v němž má stěžejní pozici. Jeho protikladem je zde jeho bratr Graziano. Graziano v mládí trpěl vážnou nemocí a byl bledý a neduživý. Vážný zdravotní stav s nejasnou prognózou ještě přispíval k jeho vrozené nejistotě a vážnosti. Stefano naopak působil sebejistě, často vtípkoval a mluvil s nádechem ironie v hlase. V době, kdy Graziano odjel na léčení, se Stefano sblížil s Cristinou, požádal ji o ruku a ona jeho nabídku přijala. Později vzpomíná na své manželství jako na šťastné období. Až po čase jí začala vadit Stefanova jistota a samozřejmost s jakou očekával, že ostatní se podřídí jeho plánům. Stejnými vlastnostmi ji Stefano kdysi okouznil a ona vyměnila křehkou první lásku za manželství s ním. Po letech manželství však Cristina bere svůj život do vlastních rukou a vrací se ke Grazianovi a svým způsobem i zpět v čase. Celá rodina přijala staronovou situaci a Stefano se po počátečním bezmocném vzteku smířil s rozvodem. Jen Daniela, Cristinina dcera, se s rozvodem rodičů nikdy nesmířila. Nejprve žila s matkou, pak se přestěhovala na přání babičky do Sant' Agnello. Po smrti Stefana se Cristina rozhodne vzít si dceru zpátky k sobě. Kolem Cristinina vztahu k dceři se rozvíjí druhá linie vyprávění. Daniele je v době Stefanovy smrti šestnáct let a prochází složitým obdobím. Vzdoruje a rodinu vyděsilo zjištění, že vyzkoušela drogy. Cristina si uvědomuje, že příčinou jejich nedorozumění s dcerou není jen dceřino dospívání, ale také události dávno minulé. Kvůli své dceři se rozhodne pátrat ve své minulosti, přemýšlet o svém životě a snaží se nejdříve sama v sobě a pro sebe hledat pohnutky svých někdejších životních rozhodnutí. Mario Pomilio a Bianca Bianchi charakterizují román *Slova ticha*

jako „[...]příběh prožitý v předchozích událostech a v psychologických aspektech, který se pak stane pomalým procesem sebezpytování ženy, která, postavena mezi dva muže, neměla čas být matkou. Vyrovnání se s minulostí a lépe řečeno s vlastními chybami, o které se snaží hlavní hrdinka skrze řadu bolestných připomínek, zde má naléhavé poslání přiblížit ji, dříve než bude příliš pozdě, k dospívající dceři.“³¹ Hlavní překážkou sblížení hlavní hrdinky s dcerou se stává dceřina neochota komunikovat s matkou. Daniela se uzavírá do neproniknutelného nezájmu, mlčení a ticha.

Daniela [...] aveva scelto per la sua adolescenza questa più insidiosa e provocatoria forma di conflitto ch'era diventato il silenzio, un silenzio interrotto solo da rare parole dove a volte s'insinuava una fissità quasi disumana e altre volte un disinteresse addirittura torvo, ma che comunque le restituiva il senso inesorabile e spietato d'un giudizio, se non proprio d'una condanna. (s.68 – 69)

Daniela [...] si zvolila pro své dospívání tu nejzákeřnější a nejprovokativnější formu vzdoru, jíž se stalo ticho, ticho přerušené jen zřídka slovy, kam někdy pronikla až nelidská strnulost a jindy opravdu nepřijemný nezájem, ale které v ní nicméně vyvolávalo neúprosný a zničující dojem, že ji soudí, nebo snad přímo odsuzuje.

Objevuje se zde motiv ticha, přítomný v názvu románu, který se vrací v nejrůznějších momentech vyprávění, aby se stal jedním z témat románu.

Motivem ticha se budeme zabývat podrobněji dále. Nyní bychom se rádi pozastavili nad některými dalšími návratnými motivy a leitmotivy. Jejich funkce ve vyprávění je různá. Někdy pouze dokreslují atmosféru, jako hnilobný zápach zvadlé růže ve Stefanově bytě, když do něj vejdou Cristina a Graziano po Stefanově smrti. Motivů vůně a západu najdeme v románu podobně jako v ostatních Priskových dílech celou řadu. Vůně květů pomerančovníku připomíná Grazianovi první milostnou zkušenost. Vůně jasmínu připomíná Cristině ulici Rota a poslední bezstarostné léto v Sant'Agnettu. Vůně pečených kaštanů předznamenává konec letní sezóny a je vůní prvního polibku

³¹ “Vicenda vissuta negli antefatti e nei risvolti psicologici sarà poi, [...], il lento processo di autocoscienza di una donna, che contesa fra due uomini, non ha avuto tempo di essere madre. il recupero del passato, e più propriamente degli errori del passato, che la stessa protagonista conduce attraverso una serie di dolorose rievocazioni, ha qui la funzione propulsiva di avvicinarla prima che sia troppo tardi, alla figlia adolescente.“

Mario Pomilio - Bianca Bianchi., op. cit., s.547.

Cristiny a Graziana. Pach koňské moči vévodí náměstí, kde se scházeli mladí ze Sant'Agnella a kde Cristina poprvé uviděla Graziana. Nejvýraznějším čichovým vjemem, který se opakuje ve vyprávění, je vůně vistárie. Vistárie pokrývá celé průčelí hotelu Tasso a její sladká vůně na jaře prosycuje celý hotel:

La facciata era d'un acceso color aragosta, perlomeno quella parte d'intonaco che si poteva vedere libera non ancora coperta (o forse soffocata) dal largo abbraccio protettivo del glicine frondoso e annoso che rampando dal terriccio a lato del edificio con i suoi lunghi rami aggrovigliati dal tempo aveva finito con l'avvolgerla in una folta gabbia di foglie e, a primavera, quando i suoi grappoli violacei erano in piena fioritura, in una specie d'alambicco che distillava un caldo dolce persistente profumo avvertibile a distanza e pareva che fosse l'albergo più che il rampicante a irradiarlo. s. 87

Průčelí mělo jasně oranžovou barvu, alespoň ta část omítky, kterou bylo možno vidět volnou, ještě nepokrytou (nebo možná udušenou) mocným ochranným objetím letité a listnaté vistárie, která šplhala ze země na boční straně budovy se svými dlouhými postupem času spletenými větvemi tak, že ji nakonec obestřela hustou klecí listí. A v létě, když její fialové hrozny byly v plném květu, jako z destilační baňky vypouštěly sladkou pronikavou z dálky rozpoznatelnou vůni a zdálo se, že ona vůně se line z hotelu a ne z popínavé rostliny.

V citované pasáži je vistárie popsána ve všech aspektech, jimiž může působit na smysly. Její dlouhé spletené větve se pnou po stěně a připomínají ruce v objetí, které je tak mocné, že může udušit. Její listoví je tak husté, že vypadá jako klec. Na jaře kvete nápadnými hroznovitými květy, které se podobají laboratorním baňkám, z nichž prýští sladká tekutina. Její nejvýraznější charakteristikou ale zůstává omamná vůně, která jaro co jaro útočí na obyvatele i návštěvníky hotelu. Vůně vistárie neodmyslitelně patří k hotelu Tasso. Každé jaro se vrací nezměněná, přesto na hrdiny románu vždy působí jinak v závislosti na jejich momentálním rozpoložení. Vůně vistárie připomíná Cristině po smrti Stefana mládí a Andreině, sestře Stefana a Graziana, připomíná Stefanovu radost ze života. Po deseti letech manželství se Stefanem vůně vistárie probouzí v Cristině vzpomínky a stesk. To jaro se Cristina rozhodne zásadně změnit svůj život. Později má pocit, jako by ji ke změně přivedla neodbytná vůně vistárie.

L'odore del glicine [...] era così aggrumato e acuto che a respirarlo pareva d'averne più d'un senso occupato dal profumo e lei ne fu investita con un'agressività che la snervava. [...] Oggi poterbbe dire fu la colpa del glicine?

Vůně vistárie [...] byla tak těžká a pronikavá, že když ji člověk vdechoval, zdálo se, že zaměstnává více než jeden smysl. A ona byla tou vůní zasažena s agresivitou, která ji rozčilovala. [...] Mohla by dnes říci, že za to mohla vistárie?

V závěru románu je nutno vistárii zčásti pokácet, protože její větve narušují okapové roury. Kácení se má stát velkým rodinným obřadem, ale Graziano a Cristina se ho nechtějí zúčastnit. Kácení vistárie symbolizuje konec jedné epochy a oni doufají, že alespoň něco se z ní dá zachovat.

Vedle motivů vůní se opakují některé hudební motivy jako například Weberova sonáta, kterou měl rád Stefano a která zní Cristině v uších po Stefanově smrti. Poslední velkou skupinu motivů tvoří nejrůznější památeční předměty a dárky, které si lidi schovávají na památku. V románu mají někdy tyto předměty hlubší symbolickou platnost. Jedním z nich je škeble, kterou si Stefano koupil na výletě v Sorrentě, kam ho doprovázeli Cristina a Graziano. Měla mu v Římě, kde žil a pracoval jako novinář, připomínat zvuk moře v Sant'Agnellu pokaždé, když ji přiloží k uchu. Najednou se rozhodl, že ji daruje Cristině, tehdy ještě dívce svého bratra, jako vánoční dárek. Po Stefanově smrti ji Cristina najde vystavenou v jeho římském bytě. Ve vyprávění se zmínky o škebli vyskytují v opačném pořadí. Nejprve ji Cristina objeví při vyklizení Stefanova bytu, pak o mnoho stránek dále v retrospektivním vyprávění následuje popis zimního výletu do Sorrenta. Motiv škeble zde funguje jako spojovací prvek mezi dvěma liniemi vyprávění. Navíc jak jsme již naznačili výše, Prisco motiv škeble využívá i v dalších svých dílech, zejména v románu *Dny škeble (I giorni della conchiglia)*. Struktura škeble u Priska symbolizuje mnohostrannost a proměnlivost reality (viz s. 20) a zvuk ukrytý uvnitř je hlasem minulosti. Další předměty mají svou důležitost jen uvnitř struktury vyprávění, zejména jako návratné motivy. Takovým předmětem je secesní ozdobná panenka, kterou Graziano daruje Stefanovi a Cristině jako svatební dar. Panenka se po letech stává předmětem první větší hádky mezi manželi, když si ji jejich malá dcera Daniela chce vzít s sebou na prázdniny. Stefano jí to dovolí, ale Cristina je proti a vyčítá mu, že mu panenka v bytě vždy vadila a rád by se jí teď zbavil. Panenka v obou probouzí

staré pocity viny, které stály na počátku jejich vztahu. I další motivy mají spojitost se životem Cristiny a Stefana. Zátka od šampaňského, kterou dal Graziano Cristině pro štěstí během tanečního večera ve Faunovi připomíná později Cristině první setkání se Stefanem, k němuž došlo tentýž večer. Při pohledu na plakát od anglického fotografa Hamiltona ve Stefanově římském bytě si Cristina vzpomene, jak jí Stefano během večera ve Faunovi říkal, že připomíná Hamiltonovy dívky. Všechny uvedené předměty přibližuje autor čtenáři barvitými popisy, až se stávají téměř hmatatelnými. Tento „téměř hmatatelný vztah s předměty“³² je novým rysem vzhledem k předchozí Priskově tvorbě. S předchozími Priskovými prózami román naopak spojuje pozornost věnovaná prostředí a krajině, viz například výše citovaný popis vistárie. Popisné pasáže se vyznačují v jazykové rovině delšími rozvětvenými souvětími a větším množstvím obrazných vyjádření. V ostatních částech textu je četnost dlouhých souvětí mnohem menší. Zvláště v linii vyprávění, která směřuje do budoucnosti, převládají kratší souvětí a je zde velké množství dialogů. Vyjádření myšlenek je méně obrazné, autor zde volí „záměrně „nižší“ rejstřík“³³. Obecně lze říci, že román *Slova ticha* je ve srovnání s ostatními autorovými romány méně mnohamluvný a působí tak přirozenějším, „modernějším“ dojmem.

Také z tematického hlediska je román ryze současným dílem, ačkoliv byl napsán před více než dvaceti lety. Hlavní hrdinka Cristina není ovládána osudovostí jako obyvatelé „ospalé provincie“, ale disponuje výsadou svobodné volby. Její svoboda je limitována pouze ohledem na ostatní lidi. Z toho pramení její těžkosti a pochybnosti. Ptá se, jaké důsledky budou mít její rozhodnutí pro lidi, na kterých jí záleží. Má právo provdat se za jednoho muže, když tak ublíží jinému? Má právo řídit se svými city, když tak rozbije fungující rodinu? Román hovoří o těžkosti volby, o výčitkách svědomí a pocitu viny, které po ní mohou následovat. Možná všechny ty pocity viny vůči ostatním pramení z neschopnosti komunikovat s nimi, z neschopnosti mluvit s nimi o svých pocitech. Největší bariérou mezi lidmi je ono „ticho“, které je odděluje jednoho od druhého. V moderním světě se vzdálenosti mezi lidmi zvětšují, lidé se odcizují. Hlavní hrdinka románu říká noci při pohledu z okna na bloky domů na protější straně ulice:

³² “rapporto quasi tattile con gli oggetti“
záložka cit. vyd. románu.

³³ “un registro volutamente” basso“
op. cit.

«[...] noi e loro, chiusi ciascuno dentro queste pareti, in queste gabbie di cemento. Che senso ha mi domandavo. [...] Viviamo qui più o meno da sette anni e non conosciamo quasi nessuno nel quartiere... Il prossimo, che cos'è il prossimo per noi? [...] Viviamo tempi che hanno cancellato ormai definitivamente la nozione di prossimo nel significato evangelico.» s. 18 - 19

«[...] my a oni, zavření každý uvnitř těchto stěn, v těchto betonových klecích. Jaký to má smysl, ptala jsem se. [...] Bydlíme tady přibližně sedm let a neznáme téměř nikoho ve čtvrti... Bližní, co je bližní pro nás? [...] Žijeme v době, která téměř definitivně smazala pojem bližního v biblickém smyslu.»

Žijeme ve světě plném násilí a zvláště moci a ztracený klid a mír můžeme najít jen ve svých domovech, mezi svými nejbližšími. To je závěr, k němuž dospívá hlavní hrdinka na konci své zpovědi.

Slepé zrcadlo

Román *Lo specchio cieco (Slepé zrcadlo)*, vyšel v roce 1984. Jeho děj se odehrává na dvou místech, v Římě a v městečku San Severino v provincii Salerno. V Římě žije spisovatel Matteo, který upadl do tvůrčí krize. Na vernisáži jedné výstavy potká ženu, která je mu odněkud povědomá. Poznává v ní Margheritu Attanasiovou, druhou manželku otce svého kamaráda z dětství, Alberta. Je překvapen její proměnou z ženy v ústraní v emancipovanou podnikatelku a rozhodne se, že o ní napíše knihu. Knihu ale nehodlá vydat, považuje ji pouze za cvičení, které by mu mohlo pomoci dostat se ze spisovatelské krize. Pátrání v Margheritině minulosti ho zcela pohltí. Jeho prostřednictvím začíná nevědomky více uvažovat také o svém životě. Více přemýšlí o vztahu, který má ke své ženě Eleně, o jejich manželství, které upadlo do stereotypu. Vrací se ke svým kořenům a vzpomíná na své dětství v San Severinu. „Znovu se před ním vynořuje zdánlivě zapomenutá minulost a kraj. Se vzrůstajícím neklidem si uvědomuje, že je chce za každou cenu znovu najít. Bohužel se ale zaplétá do jemné hry útěků a odhalení, které kolem něj Margherita spřádá. Také ona přitom hledá zrcadlo, které by nebylo slepé a v jehož odrazu by se mohla poznat.“³⁴ Pátrání obou protagonistů se prolínají a střetávají a „toto zrcadlení podobností přeměňuje to, co ve skutečnosti měl být možná «sociální román», (tedy emblematický příběh ženy z Jihu, která prochází proměnou), v knihu, která znamená obrat na dlouhé Priskově cestě za odhalením záhady, která poutá jedince k jeho prvotnímu prostředí a k příběhu, který prožil. Vzniká tak jakýsi román – závěť [...]“³⁵

Z kompozičního hlediska můžeme *Slepé zrcadlo* definovat jako *metaromán* (*metaromanzo*), obecněji jako „*prózu v próze*“ (“*narrativa dentro la narrativa*“) nebo

³⁴ [...] riemergono anche per Matteo un passato e una terra che credeva dimenticati, ma che scopre con crescente inquietudine do voler assolutamente ritrovare, e suo malgrado si trova coinvolto nel sottilissimo gioco di fughe e scoperte che Margherita va attorno a lui tessendo, alla ricerca anch'ella di uno specchio non cieco in cui, riflettendosi, riconoscersi.

POMILIO, M. – BIANCHI, B., op. cit. s. 548

³⁵ [...] questo riflettersi di corrisopndenze trasformano quello che, nelle intenzioni reali era forse principalmente «un romanzo sociale» (l'emblematica storia, cioè, di una donna emergente nel Sud in via di trasformazione) in un libro che segna una svolta nel lungo cammino di Prisco per decifrare il mistero che lega individuo al suo primo ambiente e alla storia che ha vissuto. Ne deriva una sorta di romanzo – testamento [...].

POMILIO, M. – BIANCHI, B., op. cit., s. 548.

jako „*fiksi ve fikci*“ (“*finzione nella finzione*“). Takto označil román se stejnými charakteristikami Prisco v jedné z doprovodných kapitol, jimiž opatřil svůj poslední román *Gli altri (Ostatní)*³⁶. Autor záložky k románu mluví o “románu v románu” (“*romanzo nel romanzo*”) nebo o „románu o románu” (“*romanzo sul romanzo*”) ³⁷. Dle našeho názoru jsou v daném případě nejpriléhavější termíny *metaromán* a *román o románu*. Vypravěč, spisovatel Matteo, v rámcovém vyprávění přesně popisuje, co ho vedlo k napsání románu a popisuje celou jeho genezi. V prvních dvou kapitolách soustřeďuje své vzpomínky na Attanasiovy a představuje tak čtenáři všechny členy rodiny. Vzpomíná na své přátelství s Albertem, na jejich hry a rozmluvy. Popisuje první setkání s Margheritou, kdy se domníval, že je služebná, a návštěvu u Attanasiových po sňatku Gerarda s Margheritou. Popisuje Margheritu nejen takovou, jak ji viděl on, ale i takovou, jaká byla v očích obyvatel San Severina. Názor obyvatel San Severina reprezentuje Matteova matka, která považuje Margheritu za ubožačku nehodnou jména Attanasiová, jež předtím nosila žena tak výjimečná jako Eleonora. Také postava Eleonory získává v průběhu vyprávění více tváří. Matteo na ni vzpomíná jako na sečtělou a moudrou ženu a skvělou hostitelku. Její přednosti vynikají zvláště ve srovnání se způsobem manžela, který měl obchodní nadání, ale byl hrubý a bez taktu. Matteova matka vzpomíná na Eleonoru, vtipnou a bystrou žačku, z dob, kdy spolu chodily do školy. Jinak Eleonoru posuzuje její neteř Margherita, která jí nikdy úplně nedůvěřovala, ačkoliv Eleonora se jí v době své nemoci svěřovala. Eleonora se Margheritě svěřila, že ji manžel svým chováním ponižuje. Alberto měl pocit, že otcovo chování a nevěry byly reakcí na pocit méněcennosti, který vedle ženy pociťoval. Z toho důvodu podle Alberta otce přitahovala Margherita, kterou mohl plně ovládat. Matteova žena Elena vyslovuje v tomto směru klíčové poselství: “Il fatto è che le memorie non sono uguali per tutti.” (s. 196) („Vec sa má tak, že tie spomienky nie sú rovnaké pro všetkých.”)³⁸ Dva lidé mohou na stejnou událost, stejné místo nebo stejného člověka vzpomínat každý úplně jinak. Zajímavé je také sledovat vývoj jednotlivých postav v průběhu vyprávění, ale k tomu se vrátíme později.

³⁶ PRISCO, M. *Gli altri*. Milano: RCS Libri, S. p. A., 1999, s. 87.

³⁷ záložka románu PRISCO, M. *Lo specchio cieco*. Milano: Rizzoli Editore, 1984.

³⁸ PRISCO, M. Slepé zrkadlo., op. cit. , s.168-167.

Teprve ve třetí kapitole píše Matteo o setkání s Margheritou v Římě, které ho přimělo k psaní románu. Pak dále popisuje práci na románu, různá setkání s Margheritou a rozhovory se svou ženou. Rámcové vyprávění je chronologické. Epizody z Margheritina života se dozvídá čtenář v tom pořadí, v jakém je ona vypráví Matteovi. Důležitou roli hrají v kompozici vyprávění, tak jako v předešlých románech, návratné motivy. Právě na jejich základě si Matteo a Margherita vybavují své zážitky. Tak Traklova báseň, ze které Matteo náhodně cituje pasáž:

Qualcuno bisbiglia laggiù nel giardino; qualcuno lasciò questo cielo abbrunato. Sul canterano profumano mele. La nonna accende candele dorate ... (s. 151)

Ktosi šepoce tam dolu v záhrade, ktosi opustil stmavnutú oblohu. Na skriini voňajú jablká. Babka zažíná pozlátané sviečky.... (s. 131)

přiměje Margheritu k vyprávění o pobytu v domě Attanasiových v době Eleonořiny nemoci. Vůně jablek jí připomíná místnost, ve které ji ubytovali. Kočky, které potkají během návštěvy Mattea a Eleny v zahradě vily, připomínají Margheritě Gerardovu smrt, protože jejich mňoukání ho děsilo v noci, kdy zemřel. Matteo si vzpomíná na typický pach, který vždy cítil pouze ve vile Attanasiových:

[...] il caratteristico ineliminabile odore di casa Attanasio, un odore che non si percepiva se non in quelle stanze, antico esausto come le vecchie rose piene d'acqua, un odore Attanasio che si levava dalle tende, dai mobili fedeli [...](s. 87)

[...] charakteristickú, neodstrániteľnú vôňu attanasiovského domu, ktorú mohol človek zachytiť len v týchto izbách, prastarú, mdlú, ako staré zvädnuté ruže, attanasiovskú vôňu, čo stúpala ze závesoch, z prívetivých kusov nábytku

Charakteristický pach z domu zmizí, když Margherita změní jeho zařízení po Gerardově smrti. Možná se tak brání vzpomínkám na Eleonoru. Přesto Matteo pach znovu ucítí v pokoji pro hosty při posledním pobytu v domě Attanasiových. Méně časté jsou tentokrát hudební motivy. Nejsilnějším hudebním motivem je Schubertova píseň *Fiori appassiti (Zvadlé květy)*, oblíbená Matteova skladba. V jejím názvu se opakuje motiv zvadlých květů, který evokuje vůni vily Attanasiových.

Nyní se vraťme k postavám románu a jejich vývoji. Největší vývoj prodělala postava Margherity. Hledání příčin její proměny je námětem románu:

[...] spogliandosi dei panni non soltanto metaforici della moglie-serva – della vedova-serva e indossando quelli della donna sofisticata [...] (s. 112)

[...] nahradila podobu, vonkovcom nie iba metaforickú, manželky – slúžky /vdovy – slúžky) podobou svetaskúšenej ženy [...] (s. 97)

Z ponižované bytosti se Margherita stává ženou, která je si vědoma své ceny:

“[...] io sono una donna e voglio che sia rispettata la mia dignità di donna [...] io continuerò a battermi, perché sono convinta di me, di quello che dico e di quello che faccio [...]“ (s. 237-238)

„Som žena a chcem, aby si bral do úvahy moju ženskú dôstojnosť [...] Ďalej sa budem biť, lebo som presvedčená o tom, čo hovorím, aj o to, čo robím.“ (s. 203)

Vypravěč její postavu charakterizuje jako „[...] il ritratto o meglio la metafora di una certa condizione della donna del Sud.“ (s. 148) („[...] portrét ženy [...], ako skôr metaforické vyjádrenie postavenia ženy talianskeho Juhu.“(s. 129)) Vývoj ostatních postav není tak nápadný. Alberto a Biagino zůstali takoví, jací byli, když Matteo opustil San Severino. Biagino proto nemůže porozumět Margheritě. Matteo odešel z rodného prostředí, odcizil se mu a dívá se na něj jakoby zpovzdálí, s odstupem:

Questo è il Sud, mi dissi: ci è arrivata la televisione, il consumismo, si rimoderna più o meno l'arredamento, la mentalità o il costume cerca di cambiare, ma in queste vecchie case di provincia si perpetua la consuetudine, da parte dei padroni, di fare dalle donne di servizio le loro oscure compagne di letto. E a un tratto mi sentii come lontano anche da Alberto [...] . (s. 89)

Toto je náš Juh, pomyslel som si: prišla sem televízia, konzumný spôsob života, viac či menej sa modernizujú príbytky, mentalita, či skôr zvyklosti sú na najlepšej ceste k zmenám, ale vtýchto starých meštiackých rodoch si domáci páni ďalej vytrvalo vodia slúžky do posteľe. A zrazu som pocítil čosi ako obrovskú priepasť aj medzi mnou a Albertom [...] (s. 80)

Už si nerozumí se svým přítelem Albertem tak, jako kdysi. Alberto podle něj zůstal provinční: “ [...] sprofondato [...] nel suo immobile universo di provincia [...] .“ (s. 90)

(„[...] znovu sa pohrúžil do svojho nehybného malomestského sveta [...]” (s. 81)). Alberto nemá žádné ambice, poddává se osudu. Na dění kolem sebe se dívá jako divák. Připomíná svým životním postojem Svevovy hrdiny:

[...] e godo invece d'essere un inetto io [...] io voglio solo farmi dimenticare, stare in pace...“ (s. 167)

„[...] a ja som [...] taký lenivý pecivál³⁹. Chcem, aby mi všetci dali pokoj...“ (s. 145)

Lze říci, že postavy obyvatel San Severina neprochází prakticky žádným vývojem, mění se pomalu, jako prostředí, v němž žijí. Matteo se změnil, protože opustil San Severino. Jen postava Margherity se vyvíjí, ale její proměna je spojena s částečným vymaněním se z provincie.

Margheritin příběh nastavuje vypravěči, Matteovi, dvojí zrcadlo. Zrcadlo, v němž vidí sebe sama, svůj osud. Při pátrání po příčinách Margheritiny proměny se Matteo, byť jen na okamžik, vrací tam, odkud vyšel, doslovně i obrazně. Vrací se do rodného kraje a vzpomíná na své dětství, na své sny, už tehdy se chtěl stát spisovatelem. Více uvažuje také nad svým současným životem. Vrací se ke psaní a překonává tak spisovatelskou krizi, ve které se ocitl. Po celou dobu „pátrání“ je mu oporou jeho žena Elena a Matteo si uvědomuje, jak silné myšlenkové souznění mezi nimi panuje. Zatímco jedna strana zrcadla vnáší světlo do Matteoových životních problémů, ta druhá je zakalená, slepá. Při zaznamenávání Margheritina příběhu zjišťuje, jak nejednoznačná je skutečnost. Plní stránku za stránkou, ale má pocit, že se přesto nikdy nedozví pravdu o Margheritině příběhu:

„[...] io mi sia posto o trovato davanti a uno specchio che non rimanda se non incognite, simulacri, fantasmi, insomma davanti a uno specchio cieco, che non riflette, dal momento che nessun prototipo reale aderisce più allo sfocamento e alla perdita dell'immagine [...]“ (s. 149)-150)

³⁹ Dle našeho názoru není citovaný překlad příliš šťastný. Navrhovaný překlad: [...] a já si naopak libuji v tom, že jsem netečný [...]

„[...] a tu som sa ocitol pred zrkadlom, v ktorom sa neodzrkadluje iné, iba inkognitá, preludy, či vidiny, slovom, pred zrkadlom, ktoré nič neodráža, lebo túto schopnosť už celkom stratilo [...]” (s. 129 – 130)

Možná, že jeho pátrání muselo jednou nutně dospět do mrtvého bodu, protože jedna absolutní pravda, která by odpovídala skutečnosti, neexistuje. Skutečnost má mnoho tváří, z nichž každá může být svým způsobem pravá. Michaela Jurovská⁴⁰ mluví o „pirandellovském vedomie relativity skutočnosti“ a vidí v ní nejen „leitmotiv románu“, ale i celého Priskova díla.

⁴⁰ JUROVSKÁ, M.,. op.cit., s.217.

Dny škeble

Román *Dny škeble* (*I giorni della conchiglia*, 1989) má ve svém názvu Priskův oblíbený symbol škeble. Také motto románu od Rimbauda a Valéryho hovoří o mnohostrannosti a proměnlivosti škeble. Obraz škeble se opakuje v představách hlavního hrdiny románu, Maura:

In altri momenti gli ritorna a mente – e indugia fra stupito a compiaciuto a trattenerla e a cercarne il senso – l'immagine delle conchiglia accostata all'orecchio, messagera di un passato di cui gli sembra di percepire e ritrovare la presenza attraverso il confuso brusio che arriva dalla lucida levigata profondità della concrezione calcarea. Come nasce o si forma una conchiglia?

Jindy se mu vrací na mysl – a udiveně a zároveň spokojeně váhá, zda ji má zachytit, aby mohl pochopit její smysl - představa škeble přiložené k uchu, posla minulosti. Zdá se mu, že vnímá a cítí její blízkost skrze zmatené hučení, které vychází z lesklé hladké prohlubně vápencového útvaru. Jak se rodí, nebo jak vzniká škeble?

Škeble je poslem minulosti, ale je třeba být pozorným a citlivým posluchačem, abychom zachytili její poselství. Hlavní hrdina románu se o to snaží, protože poznání vlastní minulosti se pro něj stává vhodnou terapií po nervovém zhroucení:

[...] questa di ripercorrere il passato possa costituire una forma di terapia privata e più informale [...]

[...] tohle zpětné procházení minulostí by mohlo být jistou formou soukromé a neformální terapie [...]

Prisco i v tomto románu zvolil strukturu s rámcovým vyprávěním, která vyhovuje jeho „technice organizace paměti“.⁴¹ Rámcové vyprávění líčí pobyt hlavního hrdiny na klinice ve vile Amaranta, kde absolvuje tříměsíční psychiatrickou léčbu po nervovém zhroucení. Popisuje řadu rozhovorů Maura s jeho sestrou Letizií, která ho chodí pravidelně navštěvovat, a s psychiatrem. Rozhovory nejsou popsány chronologicky den za dnem, ale podle toho, jak si je hlavní hrdina zpětně vybavuje. Také podrobnosti o tom,

⁴¹ „tecnica della organizzazione della memoria“
POMILIO, M. – BIANCHI, B., op. cit., s. 546

kde a proč se hlavní hrdina nachází, se dozvídá čtenář až někde v polovině románu. Až na samém konci knihy se hovoří o důvodech Maurova zhroucení. Autor tak udržuje čtenáře v neustálém napětí, podporovaném narážkami na události a zjištění, která mají přijít. Rámcové vyprávění i celý román končí Maurovým návratem z kliniky v doprovodu sestry a manželky. Románové vyprávění je rozděleno na tři části, které korespondují se třemi rozhodujícími etapami v životě hlavního rodiny. První část je věnována Maurovu složitému dětství. Odehrává se ve vile v Posillipu u Neapole, kam Mauro v šesti letech přišel do rodiny Moriniových. Dětství není pro Maura jen dobou dětských her, ale také obdobím krize identity. Mauro si stále v duchu i nahlas opakuje otázku: „Ma chi sono io?“ („Kdo vlastně jsem?“) Moriniovi mu tvrdí, že je jejich syn, ale on za matku považoval dívku, u níž žil, než přišel do vily. Stále se zabývá otázkou, proč ho opustila: „Mi ha lasciato perché sono cattivo.“ („Opustila mě, protože jsem zlobil.“) ale uvědomuje si, že byl hodné dítě, zlobit začal až ve vile, aby vzdoroval Moriniovým. Druhým zlomovým bodem Maurova dětství je nalezení dokladů o své adopci. Svou identitu od této chvíle staví na skutečnosti, že není jedním z Moriniových. Druhá část románu je věnována Maurově dospělosti. Ústředními postavami této části jsou Maurova žena Serena a syn Gianluca. Šťastné manželství a vyrovnané životní období, za něž vděčí především své ženě, naruší až Maurova nervová krize po smrti Luky, po níž se začne chovat agresivně ke své ženě i dítěti. Lukovi Morinimu je věnována třetí a zároveň poslední část románu. Luca, syn Moriniových, byl stejně jako Letizia téměř o generaci starší než Mauro. Luca a Letizia byli jediní členové rodiny, ke kterým Mauro od začátku přilnul. Luca zemřel v autě při ničivém zemětřesení, které kraj postihlo :

Ma quelle ore che poi divennero una lunga notte insonne, appartengono alla sua storia personale oppure rappresentano una delle rare occasioni in cui la sua vita privata si è mescolata alla vita collettiva annullandosi in essa con una passività che scambiava per partecipazione?⁴²

Ale ty hodiny, které pak přešly v dlouhou bezesnou noc, patří k jeho osobní historii, nebo představují jeden z mála okamžiků, ve kterém jeho soukromý život splýnul s kolektivním životem a ztratil se v něm s pasivitou, kterou zaměňoval za účast?

⁴² PRISCO, M. *I giorni della conchiglia*. Milano: RCS Rizzoli S. p. A., 1989, s.150.

Zemětřesení je jedním z okamžiků, kdy jedinec pocítuje sounáležitost s ostatními. Tím spíše Mauro, pro kterého je ztráta Luky osobní tragédií. V době, kdy se kraj vzpamatovává z následků zemětřesení, musí se Mauro vyrovnat s další soukromou katastrofou. Po Lukově smrti se z palčivé otázky Maurova dětství:

[...] io chi sono? diventava. e noi chi siamo? Dove siamo? Dove andiamo? Da dove veniamo? s. 170

[...] kdo jsem já? stávalo: a my jsme kdo? Kde jsme? Kam jdeme? Odkud přicházíme?

Mauro často navštěvuje vilu, která mu připomíná šťastné chvíle, které s Lukou prožil. Luca mu do jisté míry suploval roli otce, protože inženýr Morini byl příliš chladný a zaneprázdněný prací. Při jedné z návštěv vily se Luca dozvídá od Letizie, že Luca byl jeho skutečným otcem. Dlouho očekávané „odhalení“ („rivelazione“) vlastní totožnosti nepřináší hlavnímu hrdinovi úlevu, ale uvrhá ho hluboké existenční krize. Kdysi vystavěl svou existenci na tom, že není jedním z Moriniových. Zjištění, že je s nimi pokrevně spřízněn, zbavuje jeho život smyslu.

Už jsme naznačili charakteristiku některých postav románu. V první části románu jsou přímo i nepřímo charakterizováni členové rodiny Moriniových. Rodiče Moriniovi jsou chladní a odměření a na Maura jsou od začátku velmi přísní. Pan Morini vlastní stavební firmu, práce mu zabírá většinu času a na rodinné problémy, na něž ho manželka upozorňuje, reaguje roztržitě. Autoritativní paní Moriniová děsí Maura svými hysterickými výlevy. Vždy je velmi odměřená a později, když se její chování po Lukově smrti změní, si Mauro vybavuje větu, kterou od ní často v dětství slýchal: „Non si danno baci, sciupano la pelle, oltre a essere antigienici.“ (Polibky se nedávají, mimo to, že jsou nehygienické, také ničí pleť.). Až po Lukově smrti, když si uvědomí, že Mauro je tím jediným, co jí zůstalo po mrtvém synovi, začne paní Moriniová zahrnovat Maura svou láskou. Luku a Letizii si Mauro od prvního okamžiku oblíbil. Oba k němu byli milí a zastávali se ho, když se na něj rodiče zlobili. Luca byl pro Maura mužským vzorem a podporoval Maura při všech důležitých životních rozhodnutích a krocích. Letizia se snaží být Maurovi nablízku po Lukově smrti, trpělivě ho navštěvuje v sanatoriu a vede s ním nekonečné rozhovory o společné minulosti. Maurova manželka Serena a Letizia jsou si

v mnohém, počínaje významovou příbuzností svých křestních jmen, velmi podobné. Spojuje je láska k hudbě a obě studovaly na konzervatoři. Obě jsou trpělivé a mají pro Maura pochopení. Se Serenou vstupuje na scénu její otec, podivínský malíř Guglielmo Morra. Brzy ovdověl a je na svou dceru silně fixován, to je příčinou vzájemné žárlivosti mezi ním a Maurem. Mauro a Serena, kteří oba v dětství ztratili matku, chtějí zajistit šťastné dětství svému synovi Gianlukovi. Láska k Sereně a Gianlukovi je pro Maura hlavním důvodem pro vyléčení a nalezení životní rovnováhy.

Symbolem Maurova vyrovnaného a šťastného životního období je například dětský elektrický vláček. Pohledem na dráhu s vláčkem román začíná. Podrobnosti o tomto vláčku se však dozvídáme až ve druhé části románu. Vláček daroval Luca Maurovu synovi při posledních společných Vánocích strávených ve vile. Při této vánoční návštěvě měli Mauro a Luca příležitost promluvit si o samotě a Luca mu řekl, že má radost, že je Mauro konečně v životě šťastný. Ale po celou dobu rozmluvy měl Mauro zvláštní pocit, že mu bratr něco tají.

Luca rise di nuovo (e stavolta sembrava lui contento) e di nuovo egli ebbe l'impressione che la sua risata fosse diventata diversa, c'era qualcosa di nascosto e d'inconfessato nel fratello, una strana irrequietezza di cui non percepiva la causa [...] s. 117

Luca se znovu zasmál (e tentokrát vypadal on spokojeně) a znovu měl dojem že jeho smích se změnil. Zdálo se mu, jakoby bratr něco skrýval, jakoby mu něco nepřiznal, byl v něm zvláštní neklid, jehož důvod nechápal [...]

Rozhovor mezi Maurem a Lukou se odehrává na verandě, na stejném místě se poprvé setkali po Maurově příchodu do vily. Na verandě se nachází velká voliéra, která Maura jako dítě hned zaujala a vzpomíná si na svůj tehdejší údiv: “Ma come, avete una gabbia così grande per così pochi uccelli?” (s. 117) („Ale jak to, máte tak velkou klec na tak málo ptáků?“) Mauro ve chvíli rozmluvy vzpomíná na první setkání s Lukou a zdá se mu, že se Luca od té doby změnil. I jeho smích mu připadá změněný a má v tu chvíli pocit, jakoby mu bratr něco tajil. Rozmluva působí jako předzvěst budoucího odhalení. V románu můžeme najít více návratných momentů a situací. Skladba *Pour Elise* připomíná Maurovi první den ve vile, protože mu ji tehdy Letizia hrála. Podobně jako v ostatních Priskových románech se vedle hudebních motivů opakují motivy vůní,

například vůně frézií připomíná Maurovi vilu. Nejpodstatnějšími návratnými motivy a zároveň leitmotivy celého románu jsou už citované existenční otázky, které jsou v textu vytištěny kurzívou: “Chi sono io? E noi chi siamo? Dove siamo? Dove andiamo? Da dove veniamo?” („Kdo jsem já? A kdo jsme my? Kde jsme? Kam jdeme? Odkud pocházíme?“) Autor explicitní odpovědi na tyto otázky nedává. Říká pouze ústy Maurova psychiatra, že v sobě každý máme uvnitř i jakési zlé já a záleží jen na nás, jestli ho dokážeme potlačit. Maurovi se to na rozdíl od Alvara z *Černých hranostajů* podařilo.

Odpovědi na ostatní existenční otázky musíme hledat každý sám v sobě. A tady se vracíme k obrazu škeble, který může být i naším obrazem. Škeble má informace o své minulosti a o svém původu ukryté hluboko uvnitř sebe. Tak i my máme odpovědi na tyto otázky kdesi hluboko v nás, jen jsme je na cestě životem zapomněli:”[...] la vita cammina e si dimentica vivendo“ (s. 216) („[...] život jde dál a během něj se zapomíná“). Podle Priska jsou přesto uloženy kdesi v naší paměti. Paměť a identita spolu, podle něj, úzce souvisí. Psychiatr, když vysvětluje hlavnímu hrdinovi na konci léčby princip použité terapie, říká: “Diciamo che memoria e identità sono i due poli che ho messo in corto circuito.“ (Řekněme, že paměť a identita jsou dva póly, které jsem nechal vyzkratovat.) Chceme – li najít hledané odpovědi, musíme se přiblížit v naší paměti až k jejímu opačnému pólu, na němž je naše identita.

Kamenný pelikán

V románu *Il pellicano di pietra (Kamenný pelikán)* z roku 1996 se vracíme přímo do míst, kde se odehrávala Priskova první díla, soubor povídek *Ospalá provincie* a román *Dědicové větru*. „Ospalá provincie“ zcela změnila svou tvář. Na periferiích městeček pod Vesuvem vyrostly nákupní střediska a velkoobchody, které zčásti vytěsnily piniové háje. Jeden z velkých obchodů s oděvy vlastní rodina Savastanových, jejíž příběh sledujeme. Hlavní hrdinkou úvodní kapitoly je však slečna Bice, protože její poslíček najde v piniovém háji mrtvolu ženy. Švadlena slečna Bice v ní poznává jednu ze sester Savastanových, svých klientek. Na začátku druhé kapitoly je popsán pohřeb v Boscoreale. Nejedná se ale o pohřeb mrtvé z první kapitoly, ale o pohřeb Alfonsa Malfeseho, jejího někdejšího snoubence. Alfonso byl zastřelen několik let před Maddaleninou smrtí. Román mapuje především události těchto let.

Román je psán v *er* – formě, ale události jsou vždy popisovány z pohledu jedné z postav. Děj první kapitoly sledujeme z pohledu slečny Bice, děj druhé kapitoly z pohledu Emilie Savastanové, Maddaleniny sestry. Emilia uvažuje nad smrtí Alfonsa, jehož pohřbu se účastní. Alfonso po rozchodu s Maddalenou náhle zbohatl a všem v okolí bylo jasné, že se musel zaplést s místním podsvětím. Ostatně stejný osud potkal mnoho chudých mladíků z kraje, který trápí vysoká nezaměstnanost. Výnosné zaměstnání jim může poskytnout jen místní podsvětí, ale cena za něj může být vysoká. Alfonso zaplatil vlastním životem. Přemýšlí, zda se Alfonso změnil pod vlivem Maddalenina osudu: „Alfonso era l'unico a sapere la verità su Maddalena.“⁴³ („Alfonso byl jediný, kdo věděl pravdu o Maddaleně.“) Podobných narážek na později popisované skutečnosti najdeme v prvních kapitolách, ale i v dalších částech románu, více. Postupně se pozornost upírá k Maddaleně Savastanové, zavražděné z první kapitoly. První část románu popisuje období, během něhož se Maddalena po předstíraném útěku schovávala ve skrýši na půdě domu rodičů. O jejím úkrytu věděla jen její sestra Emilia a bývalý snoubenec Alfonso, jak vyplývá z výše citovaného úryvku. Maddalena během dobrovolného vyhnanství vzpomíná na období, které mu předcházelo. Teprve z retrospektivní linie vyprávění,

⁴³ PRISCO, M. *Il pellicano di pietra*. Milano: RCS Libri, S. p. A., 1996, s.23.

kteřou její vzpomínky tvoří, jsou patrné důvody, které ji dohnaly k tak radikálnímu řešení. Zde je popsán její vztah s Alfonsem, k jehož konci přispěla Maddalenina matka:

Così il loro amore si intorbidiva, contro la loro stessa volontà, ormai nelle loro effusioni covava sempre un'ombra di tensione, l'agguato di un sospetto inespugnabile: come se a volte si facesse strada in entrambi, col perdurare di quella falsa situazione, il pensiero che si amassero non più per libera scelta ma quasi per una sorte di ritorsione verso l'atteggiamento materno, mentre in principio avevano creduto di amarsi e in realtà continuavano ad amarsi solo per una ardente impetuosa attrazione. (s. 45)

Tak se jejich láska kalila proti jejich vlastní vůli, od nynějška se v jejich citech skrýval stín napětí, nástraha neodbytného podezření: jakoby si v každém z nich v té ošidné situaci razila cestu myšlenka, že se milují ne z vlastní vůle, ale skoro z jakési zvládnutosti proti chování matky, zatímco na začátku věřili, že se milují, a stále ještě se milovali jen z prudké žhnoucí přitažlivosti.

Už v této části románu je v hlavních rysech vystižena zlá povaha paní Savastanové, jejíž temné stránky se rozvinou v průběhu dalšího děje. Maddalena v jeden moment varuje Alfonsa:

Perché nel nostro amore è entrata lei, la sua persona malefica. E lei è decisa e caparbia e pericolosa, e noi rischiamo forte, lo capisci?

Protože do naší lásky vstoupila ona, její zlá povaha. A ona je odhodlaná, zarputilá a nebezpečná a my riskujeme mnoho, chápeš to?

Další vývoj událostí potvrdí, že Maddaleniny obavy byly opodstatněné. Alfonso dál nesnese opovržlivé chování Maddaleniny matky a s Maddalenou se rozejde. Maddalena se chce matce pomstít a předstírá, že odchází z domova, ale ve skutečnosti se ukrývá na půdě v domě. První část románu získává detektivní nádech, když se na scénu vrací poručík Bruno Gherzi, který se už objevil v první kapitole románu. Tam však vystupoval jako neznámý karabiník ze Severu "con un cantilenante accento genovese" s. 12 („se zpěvavým janovským přízvukem“). Bruno Gherzi byl přeložen krátce před Alfonsovou vraždou do Torre Annunziaty. Přišel na Jih s typickými předsudky obyvatele Severu. Zprvu se mu zdá být provincie klidná, pak dojde k vraždě Alfonsa a Gherzi naráží při vyšetřování na mentalitu místních obyvatel, na „zákon mlčení“ („l'omertà del paese“).

Místní mají pro Alfonsa pochopení a nezavrhli ho kvůli tomu, čím se živil v posledních letech.

Ma il paese rimpiangeva il giovane di prima, non l'irricoscibile proccacciatore e spacciatore di droga che Alfonso era diventato negli ultimi tre anni.

Ale městečko oplakávalo mladíka z dřívější doby, ne k nepoznání změněného překupníka a drogového dealera, kterým se Alfonso stal v posledních třech letech.

Gherzi nerozumí povaze místních obyvatel, ani uvažování svého spolupracovníka. Krátce po vraždě Alfonsa obdrží anonymní dopis, že Maddalena Savastanová žije uvězněná v domě rodičů. Maddalena na zprávy o předvolání otce na policii a nařízenou domovní prohlídku reaguje rezignovaně: "Il destino deve compiersi, doveva compiersi una volta o l'altra. (s. 78) ("Osud se musí naplnit, musel se dříve či později naplnit.") Svou reakcí připomíná obyvatele staré „ospalé provincie“. Její otec, který se zdál být zcela smířen se svým osudem po boku panovačné a zlé ženy, se odhodlá po objevení dceřiny skrýše k zoufalému činu a oběsí se. Jeho sebevražda je nahlížena očima tří různých postav. Jeho manželka bezprostředně po jeho smrti říká: "Ma lo sai perché si è ucciso? Per punirci tutte e tre quante siamo." (s. 91) („Ale víš, proč se zabil? aby nás všechny tři potrestal.“) Maddalena ve druhé části románu vzpomíná po letech na otcovu smrt:

Era lì sulle lucide piastrelle maiolicate del pavimento il corpo del padre, come un Cristo schiodato deposto sulla terra, e come un Cristo forse era morto per una specie di espiazione vollendo adossarsi lui le colpe altrui, della moglie e di loro due figlie, tutte ugualmente imputabili: la moglie di violenza sopraffattrice e distruttrice, lei Maddalena di rancore e ostinazione attizzati sino a una forma d'odio, Emilia di complicità deviante e indagatrice. (s. 117)

Otcovo tělo bylo tam na lesklých dlaždicích z maioliky, jako Kristus sejmutý z kříže a položený na zem a jako Kristus možná zemřel, aby smyl hříchy a vzal na sebe viny druhých, manželky a jejich dvou dcer, všechny se stejně provinily: panovačná a ničemná manželka násilím, ona, Maddalena záští a zatvrzelostí, která vedla až k určité nenávisti, Emilia podivnou a pátravou spoluvinou.

Ve třetí části románu vypráví číšník Feruccio po letech Osvaldovi, který se stane Maddaleniným milencem, co se o Maddalenině skrývání a smrti jejího otce šušká v městečku:

Più esattamente sapeva che la ragazza aveva avuto una contrastata storia d'amore con un giovane finito male, d'una specie di reclusione in casa che doveva essere avvenuta prima o dopo la morte di questo giovane ammazzato in seguito da ignoti, e che poi erano inetrvenuti addirittura i carabinieri a liberarla, benché da alcuno in paese si fosse mormorato a suo tempo che quel sequestro era stato volontario mentre a dire d'altri – e si trattava della maggioranza – l'aveva rinchiusa in casa, in una sola stanza e senza alcuna possibilità di uscire, proprio il padre che alla fine, scoperto, per non incorrere alle sanzioni della legge s'era ucciso.

Přesněji věděl, že dívka měla milostný vztah s jedním mladíkem, kterému bránili a který špatně skončil jakýmsi domácím vězením, k němuž muselo dojít před nebo po smrti toho mladíka, zabitého neznámými vrahy, a že pak zasáhli dokonce policisté, aby ji osvobodili. Někdo z městečka svého času tvrdil, že to zajetí bylo dobrovolné, kdežto podle jiných – a těch byla většina - ji zavřel v domě v jedné místnosti bez jakékoliv možnosti útěku otec, který se nakonec, když ho odhalili, zabil, aby se vyhnul sankcím zákona.

Paní Savastanová si smrt manžela vykládá jako pomstu, Maddalena v něm vidí oběť za její, matčiny a sestřiny hříchy, „un gesto cosciente e volontario di purificazione“ (s. 118) („očistné vědomé a dobrovolné gesto“). Lidé z městečka si už přesně nepamatují, jak šly události za sebou, a většina podezírá pana Savastana z věznění dcery. Jeho sebevraždu si vykládají jako útěk před trestem.

Smrt Maddalenina otce uzavírá první část románu. Ve druhé části románu je popsáno mlčenlivé usmíření matky s dcerou po smrti otce, ale z nejrůznějších náznaků a varování vyplývá, že smír není definitivní. Přibývá nová postava Beniamina Falangy, milence paní Savastanové. Beniamino je podobně jako Alfonso z první části románu představitelem mladé generace, která nenachází v kraji odpovídající uplatnění. Svou tíživou situaci vyřeší soužitím s o mnoho let starší milenkou. Postava Maddaleny prochází ve druhé části proměnou. Najde si práci účetní v restauraci, získá řidičské oprávnění a stává se nezávislejší. Omezený Beniamino to komentuje:

Così ci hai saputo fare: hai trovato un posto senza penare e senza averne alcun bisogno, diciamo le cose come stanno. E togli il pane a chi ne ha più la necessità, questo è un fatto: come se non bastassero quelli di colore nero a venire a mangiare nel nostro piatto. [...] s. 154)

Tak jsi si to uměla zařídít: našla jsi místo, i když jsi nestrádala a nepotřebovala jsi ho, říkejme věci tak, jak jsou. A bereš chleba tomu, kdo ho víc potřebuje, to je pravda: jakoby nestačili ti černoši, kteří přicházejí a přiživují se z našeho talíře [...].

Protikladem Alfonsa a Beniamina je Agostino, Emiliin snoubenec. Agostino vlastní autodílnu a po výhře v totocalciu si může dovolit ji rozšířit Jeho zbohatnutí je tak zčásti dílem náhody. Emilia se provdala za Agostina a má s ním syna. Nad novorozeným synovcem Maddalena bilancuje svůj život a začíná vážně uvažovat o vztahu s Osvaldem Rolandim, který se jí dvoří. Doufá, že vztahem s Rolandim udělá definitivní tečku za minulostí. Maddalena ale nedokáže odolat touze po pomstě matce. Má pocit, že díky svému plánu konečně vystupuje z pasivity a řídí běh věcí:

Si sentiva vittoriosa: ormai lo aveva in pugno, poteva dominare gli eventi e dirigerli come voleva. Era quasi felice. (s.222)

Cítila se jako vítěz, už ho měla v hrsti, mohla ovládat události a řídit je, jak chtěla. Byla téměř šťastná.

Tvrdí, že Osvaldo miluje matku, a donutí ho, aby předstíral náklonnost k matce. Se svým plánem se svěřuje sestře a Osvaldovi. Sestra ji varuje: “Tu stai scherzando con il fuoco.” (s. 242) („Zahráváš si s ohněm.”) Osvaldo se cítí Maddaleniným plánem podveden:

La vide sorridere, ma quasi non gli piacque quel sorriso, che non pareva suo, di Maddalena, pareva il sorriso di una donna dominata da un unico pensiero, smaniosa solo, anche a conto di occultare il loro rapporto, da punire la madre da chissà quali colpe e chissà per quale astio (ma un poco forse cominciava a intuirlo, e anche questo in parte gli riuscì sgradevole, sembrandogli d'essere entrato nella vita di lei unicamente per vendicare a distanza d'anni quell'altro, il ragazzo morto ammazzato, vendicandosi su sua madre.

Viděl, jak se usmívá, ale ten úsměv, který vypadal, jakoby nebyl její, Maddalenin. se se mu téměř nelíbil. Vypadal jako úsměv ženy, která je ovládána jedinou myšlenkou, pouze dychtivá, aby potrestala svoji matku za kdovíjaké prohřešky a z kdovíjaké zášti, i za cenu, že utají

jejich vztah, ale možná to už začínal chápat a i to mu bylo nepříjemné, protože se mu zdálo, že vstoupil do jejího života jen, aby se po letech pomstil její matce za toho druhého, za mladíka, který byl zavražděn.

Osvadlo se pro Maddalenu stává nástrojem pomsty matce. Čtenáři se zdá, že postavy reagují pod stálým napětím pramenícím z neudržitelnosti situace. Vyprávění graduje při popisu výletu na poutní místo do Mercogliana. Falešné a vypočítavé jednání postav působí na místě míru a pokání nepatřičně. Dojem napětí posiluje počasí před blížící se bouřkou. Cesta zpět navozuje dojem osudovosti:

L'auto procedette ad andatura regolare ma pareva andasse incontro alle tenebre con una sorta di fatalità come incontro a un'ignota imperscrutabile destinazione.

Auto jelo plynule, ale zdálo se, že jede vstříc temnotě s jistou fatalitou jakoby jelo vstříc neznámému nepostižitelnému místu určení.

Následuje nevyhnutelné rozuzlení příběhu s Maddaleniným a Osvaldovým přiznáním. Matka je zdcena, ale ovládá se až do chvíle, kdy jí dcera vyčte její chování za Alfonsova života. Poté “il suo sguardo non aveva più nulla di umano” (s. 307) (“její pohled už v sobě neměl nic lidského”) a matka dceru brutálně zavraždí. Popisem vraždy román nekončí. Následuje jakési surreálné intermezzo, jehož hrdinou je matčin milenec Beniamino. Ten pomáhá matce při převozu dceřina těla. Jeho obvyklá vulgarita a cynismus nabývají obludných rozměrů, když nejprve v klidu snídá a ptá se s jídlem v ústech paní Savastanové, co se v domě stalo. Pak už následuje jen pohled na hrůznou událost zvenčí, očima slečny Bice a novinářů. Slečna Bice ví, že paní Savastanová byla arogantní a despotická, ale z vraždy dcery ji nepodezírá, protože se to přičítá její povaze a uvažování. Novináři při referování o případu užívají jen obvyklých klíšé.

Román svým dějovým schématem připomíná antická dramata, stejně jako ona ústí v katastrofu, jíž předcházela kolize, krize a peripetie. Od antických dramata se odlišuje anticipací závěru v první kapitole románu a chybějící expozicí. Hrdinové románu jsou stejně jako hrdinové antických dramata ovládnuti silnými vášněmi a do jisté míry také osudem. Jsou ale také produktem doby a prostředí, v němž žijí. Rodina Savastanových je novou provinční honorací. Od té předchozí, kterou mohou reprezentovat Damianovi z

Priskovy románové prvotiny, se liší aktivitou a příčinností, ale také ztrátou jistých mravních zásad.

Charaktery postav jsou komplexní, v průběhu děje prochází mnohdy nečekaným vývojem. Tak například postava Maddaleny není jen veskrze kladnou a nevinnou obětí zlé matky. Těžce vydobyté štěstí si ničí sžíravou a nepřemožitelnou touhou po pomstě. Ve chvíli, kdy cítí uspokojení z toho, že ovládá a řídí ostatní, připomíná svou matku. Ve své touze po pomstě se nápadně podobá Biance z *Večerních obloh* a stejně jako ona jí obětuje svůj život. Její matka má v sobě podobnou démoničnost jako Alvaro z *Černých hranostajů*. Román se v tematické rovině vyznačuje syntézou předchozí autorovy tvorby, především dvou zmíněných románů. Přináší však ještě další varování, varování před pasivitou a nečinností tváří v tvář zlu kolem nás. Ty se stávají, stejně jako Emilia a Beniamino, komplici zla.

Ostatní

Román *Gli altri (Ostatní)* z roku 1999 je posledním Priskovým románem a zároveň jeho poslední knihou vůbec:

[...] il mio prossimo libro, quale che sia, almeno come romanzo sarà l'ultimo, e non nel significato abituale del "più recente".⁴⁴

[...] má příští kniha, ať bude jakákoliv, aspoň jako román bude poslední a ne v obyvyklém významu „nejnovější“.

Autor se tak sám rozhodl a vysvětlil důvody, které ho k tomu vedly:

Di solito esco, sono uscito in passato da un mio libro sempre così stremato che mi è occorso poi ogni volta parecchio tempo per riprendermi e ricaricarmi: e infatti fra la pubblicazione di un mio romanzo e il successivo puntualmente c'è un notevole intervallo di anni (abbreviato solo quando vi si è interposta una raccolta di racconti): ora i margini, anche in senso anagrafico, si vanno restringendo, sento in altre parole d'avviarmi ormai verso il compimento della mia attività dovuto proprio al tempo che mi resta da vivere [...] (s. 33)

Většinou dokončím, nebo jsem v minulosti dokončil každou svou knihu tak vyčerpaný, že jsem pak potřeboval hodně času na to, abych se vzpamatoval a načerpal nové síly: a skutečně mezi vydáním každého mého románu a toho následujícího je vždy prodleva dlouhá několik let (která se zkracuje jen, když je mezi nimi povídkový soubor): nyní se prostor i v anagrafickém smyslu zužuje, jinými slovy cítím, že směřuji k završení mé činnosti kvůli času, který mi v životě zbývá. [...]

Román *Ostaní* je v mnoha ohledech důstojnou tečkou za Priskovou spisovatelskou kariérou. V první řadě vybočuje z řady Priskových románů okolnostmi svého vzniku. Historie geneze románu je tak zvláštní, až se zdá neuvěřitelná. Autor v předmluvě k románu tvrdí, že našel jeho nedokončený rukopis z roku 1952 zcela náhodně v létě v roce 1997 ve svém letním bytě. Prý během uplynulých čtyřiceti pěti let zapomněl, že někdy na takovém románu pracoval. Po přečtení prvních stránek si vzpomněl, že román začal psát krátce poté, co se po svatbě přestěhoval do Neapole. Román tak časově spadá mezi první

⁴⁴ PRISCO, M. *Gli altri*. Milano: RCS Libri, S. p. A., 1999, s.33.

autorův román *Dědicové větru* z roku 1950 a román *Nezdárné děti* z roku 1954. Jednalo se o vícehlasý román přerušovaný asi ve dvou třetinách. Po tomto úvodu následuje první kapitola románu. Další obsáhlou kapitolu tvoří opět autorovy úvahy nad nalezeným rukopisem. Přemýšlí, proč před více než čtyřiceti lety přerušil práci na románu. Vzpomíná na historii starého neapolského kláštera Spirito Santo, na náměstí Miraglia, který odkoupila Neapolská banka a zřídila v něm byty pro své zaměstnance. Tam umístil děj svého románu. Později byl klášter zbourán a na jeho místě vyrostla moderní železobetonová stavba. Autor se svěřuje, že by chtěl román dopsat, ale bojí se, že to bude možná marná práce, protože původní rukopis už asi v mnohém neodpovídá současným požadavkům na román a současnému čtenářskému vkusu. Přesto se rozhodne román přepsat na stroji a dokončit chybějící část. Za každou kapitolou následují další autorovy vzpomínky na okolnosti geneze románu. Často přitom cituje krátké zápisky z deníku, který si psal v době, kdy začal pracovat na románu. Vzpomíná na Neapol, do níž je děj románu situován, a srovnává ji s tou z přelomu tisíciletí, ve které žije. Najdeme zde i velké množství obecných úvah o současné době, o literatuře a osudu románového žánru, o povaze spisovatelského řemesla a o samotném psaní.

Vzniká tak dvouvrstevný román:

C'è la storia di Amelia Jandoli, la spenta creatura coinvolta in un'avventura venuta a stanarla dalla monotonia delle sue giornate, che le cambierà vita dopo la scoperta del motivo per il quale il giovane Pietro Ferrara le è capitato un pomeriggio in casa per condurla a vedere un moribondo sconosciuto. E c'è l'autore, che osserva svolgersi la storia del suo personaggio (e la racconta) e contemporaneamente si arrovela nel tentativo di scoprire il motivo per il quale anni addietro abbandonò quello stesso personaggio nelle pagine d' un raccoglitore a un destino di definitiva (così credeva) incompiutezza. [s. 83]

Je tu příběh Amelie Jandoliové, pohaslé ženy, která je zatažena do dobrodružství, které ji vytáhlo z jednotvárnosti jejích dní a které jí změnilo život po odhalení důvodu, proč se u ní doma jednoho dne objevil Pietro Ferrara, aby ji odvedl k neznámému umírajícímu. A je tu autor, který sleduje vývoj příběhu své postavy (a vypráví ho) a zároveň si láme hlavu ve snaze zjistit důvod, proč tu samou postavu před lety zanechal na stránkách jedné složky jejímu osudu , aby nebyla nikdy (jak se domníval) dokončena.

Amelia Jandoliová, hlavní postava románu, je stará slečna, která žije opuštěná v jednom z bytů v bývalém klášteře Spirito Santo. Autor přiznává, že jejím předobrazem byla jedna skutečná obyvatelka bývalého kláštera, kterou poznal, když psal novinovou reportáž o osudu kláštera. Po návštěvě u mrtvého, který ji volal v posledních dnech života, ačkoliv ona ho neznala, se rozhodne hledat důvody nevšední události. Kvůli pátrání se setkává s bratrem zavražděného, Sandrinem Carideiem a jeho přítelem Pietrm Ferrarou. Oba mladíci a vlastně i zemřelý Felice mají podobný osud. Neapol se se ani po sedmi letech nevzpamatovala z válečné bídy a mladí lidé zde jen těžko nacházejí uplatnění. Felice si podlomil zdraví při těžké práci v továrně a zemřel na těžký zápal plic. Sandrino je zeměměřič, ale z nedostatku vhodnější práce si vydělává tím, že kreslí výkresy pro studenty architektury. Pietro je nezaměstnaný. Pietro a Sandrino si nejsou povahově vůbec podobní, přesto se přátelí. Pietro je veselý a vtipkuje, takže někdy není jisté, jestli některé věci myslí vážně, nebo jen žertuje. Sandrino je naopak vážný, nesmělý a nemluvný. Je pasivním hrdinou jako například Fabrizio z *Cáru mlhy* nebo Alberto ze *Slepého zrcadla*, někdy si připadá jako “un escluso dalla vita” (s. 112) (“vyloučený ze života”). Jeho vlastnosti jsou popsány v konfrontaci s povahou zemřelého bratra. Sandrino si po Feliceho smrti uvědomuje, že ačkoliv se měli rádi, navzájem se sobě nesvěřovali. Možná za to mohly jejich rozdílné zájmy. Felice byl oddaným fanouškem neapolského týmu, navštěvoval jeho zápasy a snil o návratu svého týmu do serie A. Sandrino se o fotbal nezajímal, jeho zálibou byly filmy, na které pravidelně chodil do kina. Až po bratrově smrti se dozvěděl, že Felice stejně jako on chtěl emigrovat a už dokonce zaplatil zálohu společnosti, která emigraci zprostředkovávala. Jenže Sandrino o emigraci jen mluvil a nedokázal se odhodlat k jejímu uskutečnění. Právě dopis týkající se zprostředkování emigrace je jednou ze stop, která vede k ženě, jež se ve skutečnosti skrývá pod jménem Amelie Jandoliové a kterou Felice volal před smrtí. Její totožnost však odhalí téměř náhodou Amelia a donutí ji k přiznání. Je jí jedna z nájemnic bývalého kláštera Santo Spirito, Marisa Salvatiová, mladá manželka komtura. Marisa Salvatiová je krásná, nalíčená a elegantní dáma. S Amelií má společné jen to, že bydlí ve stejném domě. Její jméno si vypůjčila, aby její manžel neodhalil její poměr s Felicem. Od Amelie se dozvídá, že její milenec zemřel, a společné tajemství ženy sblíží. Marisa se Amelií

svěřuje, že čeká s Felicem dítě. Amelia Marise zpočátku příliš nedůvěřuje, zdá se jí, že Marisa a její muž jsou falešní a příliš se přetvařují. Nakonec pozná, že Marisin cit k Felicemu byl upřímný. Prostřednictvím Marisy a záměny jmen prožije city, o kterých neměla tušení, a uvědomuje si, jak byl její život prázdný.

Výše uvedený výčet hrdinů románu je téměř kompletní. Doplňuje ho už jen charakteristika komtura Salvatiho. Komtur Salvati dokáže stejně jako jeho žena dobře skrývat své skutečné pocity. Je si vědom svého postavení a domnívá se, že ho nikdo nemůže ohrozit. Sousedka Amelia o něm říká, že je “un commendatore di maggio” (s. 127) (“květnový komtur”). Získal titul ještě před referendem a vyhlášením republiky. On i manželka pochází z Bari, takže v Neapoli je nikdo nezná. Později vychází najevo, že před příchodem do Neapole byl vězněn za kolaboraci a propuštěn na amnestii. Za války byl angažováným fašistou. Po propuštění z vězení založil společnost, která se zabývala zprostředkováním emigrací. To on měl pomoci Felicemu k emigraci. Ostatní postavy se na stránkách románu pouze mihnou. Jako Cristina, Sandrinova dívka, která pracuje jako zdravotní sestra, Sandrinova a Feliceho matka a otec, klepna ze Santo Spirito, vdova Copetová, kostelník Gaetanino z přilehlého kostela a několik dalších. Jak už jsme uvedli výše, autor tvrdí, že původní román měl být vícehlasý. Kvůli rozsahu se rozhodl některé postavy vyškrtat, i když mu to působilo bolest:

[...] ho soppresso interi paragrafi che introducevano altri personaggi della vicenda [...] riducendolo da romanzo coprale a romanzo individuale, con un'unica storia [...] quella di Amelia Jandoli sacrificando la sua storia (di Alfredo, un altro personaggio) con Ermelinda e quella di Luciella, di Gaetanino il sacrestano, di Gelsomina, della vedova Copeta e di altri, anche se nel corso della vicenda inevitabilmente alcuni compariranno ma per brevissimi accenni o momenti e sempre in funzione della storia di Amelia, semplici nomi o figure, certo non personaggi. (s. 57 – 59)

[...] odstranil jsem celé odstavce, které uváděly další postavy vyprávění [...] a zredukoval jsem ho z vícehlasého románu na individuální román, s jediným příběhem [...] s příběhem Amelie Jandoliové a obětoval jsem jeho vztah (Alfrédův, další postavy) s Ermelindou a příběh Lucielly, kostelníka Gaetanina, Gelsominy, vdovy Copetové a dalších, i když se v průběhu vyprávění někteří objeví, ale jen v kratičkých zmínkách a okamžicích a vždy jen v rámci příběhu Amelie, jen jako pouhá jména nebo postavy, jistě ne jako hrdinové.

Prisco chtěl původně v románu zachytit typické obyvatele bývalého kláštera a Neapole padesátých let. Po téměř půlstoletí se obává, že město se příliš změnilo a že jeho postavy i celý román budou působit nevěrohodně. S překvapením ale při procházce ulicí Miracoli zjistí, že některé části města se změnily jen málo:

Qui il mio romanzo [...] non è più “anacronistico” come ho sempre temuto; qui i miei personaggi hanno ancora piena credibilità: forse perché siamo a Napoli, città di perenni contraddizioni e contrasti [...] la stessa gente mi ha ricordato quella di quarant’anni addietro: [...] le facce, le capigliature e le movenze, e persino le voci che captavo, certe inflessioni tipiche del dialetto che credevo scomparse da tanto che non le sentivo più risonarmi alle orecchie le ho ritrovate tutte, restate immuni dall’attraversamento degli anni. [...] procedevano lungo il marciapiede oppure uscivano dai grandi portoni di bellissimi piazzal malridotti, numerose Ameliejandoli o Sandrini e Pietriferrara e vistose Mariesalvati (che però è barese): loro e non soltanto loro. Anche Alfredo Scinicariello, anche Ermelinda o Gelsomina, Luciella e Gaetanino, e la vedova Copeta e tutti gli altri personaggi sacrificati nel rimaneggiamento del romanzo e definitivamente rimasti nel vecchio manoscritto, ritrovano qui con naturalezza diritto alla cittadinanza. (s. 180 – 181)

Tady můj román [...] už není “anachronistický”, jak jsem se pořád obával, tady mé postavy jsou ještě plně věrohodné: možná proto, že jsme v Neapoli, městě stále přetrvávajících protikladů a kontrastů [...] lidé mi připomínali ty před čtyřiceti lety: [...] tváře, účesy, pohyby a dokonce hlasy, které jsem postřehl, jisté tvary slov typické pro dialekt, o kterých jsem si myslel, že dávno vymizely, protože už jsem neslyšel, jak mi zní v uších, všechny jsem je našel nezměněné během let [...] procházeli po chodnících nebo vycházeli z velkých vchodů překrásných zchátralých paláců, početné Ameliejandoliové nebo Sandrinové a Pietrovéferrarové a nápadné Mariesalvatiové (která je ale z Bari): oni a nejen oni. Také Alfredo Scinicariello, také Ermelinda nebo Gelsomina, Luciella a Gaetanino a vdova Copetová a všechny další postavy obětované při přepracování románu a definitivně ponechané ve starém rukopisu, nacházejí tady s přirozeností obyvatelské právo.

Některé neapolské čtvrti a jejich obyvatelé si zachovali někdejšího ducha. Do jedné z nich, do čtvrti San Carlo all’Arena, zasadil Prisco děj románu *Dámička*, kde vystupuje

spousta rázovitých postav a prožívá vzestup fašismu, válku a dobu těsně po válce.. Z hlediska časového umístění děje na něj vlastně *Ostatní* navazují.

Napínavé vyprávění o pátrání Amelie Jandoliové, které kritikové shodně definují jako “sentimentální thriller”⁴⁵, nekončí momentem odhalení Marisy Salvatiové. Následuje ještě útěk komtura Salvatiho, na něhož byla podána žaloba po odhalení nekalých praktik jeho společnosti. Komtur je jedním z těch, kteří dokáží vytěžit pro sebe užitek za každého režimu. Jeho žena umírá při předčasném porodu a ani přežití jejího dítěte není jisté. Román končí v momentě, kdy se Amelia jde podívat na Marisino dítě a uvažuje o tom, že ho adoptuje. Autor tvrdí, že původně uvažoval o jiném, tragičtějším konci románu:

In realtà ho scelto io il finale del libro: appena poche pagine prima, quando Amelia ai Pellegrini, è davanti alla Salvati, immaginavo di porre termine al romanzo facendola all'uscita della sala mortuaria riattraversare il cortile dell'ospedale [...], raggiungere il cancello d'ingresso, avviarsi lungo la via Piagnasecca mescolata alla folla: sola, al solito un po' curva, come sopraffatta o in ogni caso ancora frastornata da questa avventura che dopo averla coinvolta si è conclusa così tragicamente; e magari mi prefiguravo, per rappresentarla, di ricorrere al sussidio della tecnica cinematografica descrivendola come vista da un “immaginario” obiettivo che l'inquadrasse di spalle a mano a mano che la sua figura si allontana e rimpicciolisce sino a scomparire del tutto dal campo visivo. (s. 246)

Ve skutečnosti jsem zvolil já závěr knihy: o pár stran dříve, když Amelia v Pellegrini stojí nad Salvatiovou, představoval jsem si, že uzavřu román tak, že ji nechám vyjít z márnice a přejít dvůr nemocnice [...] dojde k východu, půjde ulicí Pignasecca ztracená v davu: sama, jako vždy trochu skloněná, jakoby přemožená nebo v každém případě rozrušená tím dobrodružstvím, které poté co ji pohltilo, skončilo tak tragicky; a možná jsem předpokládal, že ji ztvárním tak, že si vezmu na pomoc filmovou techniku a popíšu ji, jako bych ji viděl „pomyslným objektivem”, který ji bude zabírat ze zadu, zatímco se její postava bude vzdalovat a zmenšovat, až úplně zmizí z dohledu.

⁴⁵ “thriller sentimentale”

MALATO, E. et al. *Storia della letteratura italiana*. vol. IX. Roma: Salerno editrice, 2000, s. 855.
PERRELLA, S. záložka cit. vyd. románu.

Autor tvrdí, že ho síla postavy donutila k jinému závěru. Amelia už nechce zůstat sama poté, co poznala ostatní. Cítí se tak trochu zodpovědná za dítě, jež porodila žena, která si vypůjčila její jméno. Amelia díky dobrodružství, do kterého byla zatažena, zjistila, co pro ni a pro každého jednotlivce znamenají ostatní.

[...] gli altri senza che ne avesse avuto mai il sospetto potevano interferire e a volte avevano interferito o stavano per interferire nella sua vita. [...] si era accorta, sgomenta, che la sua solitudine era in fondo solo apparente e che senza che lo sapesse o volesse, e già da molto tempo prima di scoprirlo, misteriosi oscuri legami tenevano concatenata la sua vita alla vita di creature di cui neppure immaginava la realtà. (s. 210)

[...] ostatní, aniž by to kdy tušila, mohli zasahovat a někdy zasahovali, nebo se chystali zasáhnout do jejího života. [...] vyděšeně si uvědomila, že její samota byla ve skutečnosti jen zdánlivá a že aniž by to věděla nebo chtěla, a už dávno před tím, než to odhalila, záhadná temná pouta držela její život svázaný s životem bytostí, o jejichž existenci ani nevěděla.

Každý člověk je, aniž to tuší, nějakým způsobem propojen s ostatními. Jen v kontaktu s nimi se může dozvědět více o sobě, protože v nich jako v zrcadle vidí sebe sama.

Priskova témata a narativní postupy v kontextu italské výpravné prózy

Podíváme – li se nyní na Priskovu narativní tvorbu jako celek, zjistíme, že působí kompaktním dojmem, ačkoliv je v ní samozřejmě patrný určitý vývoj. Setkáme se s tématy a leitmotivy, které se vracejí. V prvním Priskově románu i některých povídkách je to osud, který řídí životy hrdinů. Jistá osudovost dýchá i z pozdějších románů *Černí hranostajové* a *Kamenný pelikán*, kde ale shodně vystupuje do popředí téma zla v člověku. Totéž téma rozvádí autor také v románu *Dny škeble*. Podle Prisca je zlo součástí lidské podstaty, je jakýmsi druhým já každého člověka a závisí na každém člověku, zda si to uvědomuje a dokáže ho potlačit. Pokud je si člověk vědom, že se dopustil něčeho zlého, trpí pocitem viny, jako například hlavní hrdinka románu *Slova ticha*. Naopak jedním z projevů zla je touha po pomstě nebo násilí, kterého se člověk dopouští. Chorobnou touhou po pomstě trpí matka vypravěče románu *Večerní nebe*, o pomstě je také román *Kamenný pelikán*. Možnou terapii proti zlu a tísnivým pocitům vidí Prisco v paměti. Symbolem paměti je v Priskově díle škeble, v níž je ukryt hlas minulosti i odpovědi na palčivé otázky. Prisco se konceptem paměti přibližuje Svevovi, podle něhož paměť „uchovává minulé věci a přitom je soudí a nechává je působit na přítomnost: tedy proměňuje život.“⁴⁶ Prisco sám říká ve *Slovníku italských spisovatelů o sobě*, že v jeho případě jde o „« [...] paměť využitou tak říkajíc ke spekulativním účelům; není to ani tak druh poetiky, jako spíše druh sondy, nejde ani tak o zoufalé pátrání, ale spíše o pokus o záchranu, ze kterého se stává výstavbový vzorec.“⁴⁷ Dalším Priskovým tématem je lidská identita a existenční otázky, které si člověk pokládá. Prisco si dobře uvědomuje, že lidské poznání nemůže být absolutní, že žádné zrcadlo není schopné zachytit realitu v její celistvosti jako v románu *Slepé zrcadlo*, kde je toto „pirandellovské vědomí relativity skutečnosti“⁴⁸ nejzřetelněji zachyceno. Přesto se člověk může přiblížit pravdě o sobě buď díky paměti a vzpomínkám nebo v kontaktu s ostatními lidmi. To je tématem Priskova

⁴⁶ “[...] La memoria, mentre fissa le cose passate, le giudica e le spinge a intervenire sul presente: modifica perciò la vita.”

SPGNOLETTI, G., op. cit., s. 854.

⁴⁷ “« [...] di una memoria utilizzata a fini speculativi, per così dire; non è tanto una poetica quanto una sonda, non tanto ricostituisce una *recherche* quanto piuttosto tenta un recupero e si fa modulo di struttura.»”

cit. dle PERELLA, S., op. cit., s. IV.

⁴⁸ „pirandellovské vědomie relativity skutečnosti“
JUROVSKÁ, M., op. cit., s. 217

posledního románu, příznačně nazvaného *Ostatní*. Ostatní lidé nastavují jedinci zrcadlo, ve kterém může spatřit sám sebe. V moderním světě se ale vzdálenosti mezi lidmi prodlužují, lidé se navzájem odcizují a nejsou schopní mezi sebou komunikovat jako v románu *Slova ticha* nebo v románu *Cár mlhy*. Zájem o člověka, jeho problémy a mezilidské vztahy je patrný ve všech Priskových dílech. Prisco nám ve svém posledním románu *Ostatní* přibližuje svou poetiku:

[...] i miei interessi di narratore sono stati sempre rivolti a raccontare l'uomo nella sua verità interiore (che poi è quella che determina la sua verità, o apparenza, comportamentale) [...] (s. 24)

[...] můj vypravěčský zájem směřoval vždy k tomu, abych vyprávěl o člověku v jeho vnitřní pravdivosti (která pak určuje pravdu nebo zdání o jeho chování)

Pozadí téměř všech Priskových románů i povídek tvoří jeho rodný kraj, provinční oblast pod Vesuvem nebo město Neapol. Výjimečně se děj jeho próz přesouvá částečně jinde, například do Říma v románech *Slova ticha* a *Slepé zrcadlo*. Tento zájem o jeden region ho přibližuje k neorealismu, ale u Priska, jak už jsme naznačili, nejde o pouhý popisný regionalismus. Jeho prózy mají širší platnost, jen osud některých jeho hrdinů je silněji spjat s jihoitalskou provincií. Jiné jeho hrdiny bychom mohli přenést kamkoliv a jejich příběh by byl stále platný, to platí například pro téměř svevovské hrdiny *Fabrizia z Cárů mlhy*, *Alberta ze Slepého zrcadla* a *Sandriny z Ostatních*. I v jiném prostředí by zůstali stejně nerozhodní a nečinní. Prisco sám už v předmluvě ke své prvotině, *Ospalé provincii*, napsal:

Questo libro potrà apparire ambizioso: nel senso, che più di un lettore sarà indotto a sospettare in esso il tentativo d'introdurre nell'ambito della geografia letteraria una nuova regione. Ma l'autore, collocando a sfondo delle vicende variamente narrate lo stesso paese: l'incantata campagna vesuviana sfatta di luce, intese offrire un esempio di umanità, piuttosto che una riduzione geografica. (s. 9)

Tato kniha se možná může zdát ambiciózní v tom smyslu, že v nejednom čtenáři vzbudí podezření, že má uvést na pole literárního místopisu nový kraj. Avšak autor, když umístil na

pozadí různě vyprávěných příběhů stejný kraj: začarovaný kraj pod Vesuvem znavený sluncem, chtěl uvést příklad lidských vlastností, spíše než místopisné omezení.

Prisco i později důrazně odmítal nálepku „neapolského spisovatele“: [...]non mi sono mai riconosciuto , rifiutandola, nell'etichetta di “scrittore napoletano[...]”⁴⁹. (nikdy jsem se neztotožňoval s nálepkou „neapolského spisovatele“ a odmítal jsem ji). Přesto na pozadí Priskových próz zůstává kraj pod Vesuvem v proměnách, které zaznamenal od 20. let 20. století až po konec tisíciletí. I sem zasáhla válka a Prisco pocítil potřebu vyrovnat se s válečným obdobím. Válečné zkušenosti popisuje v některých povídkách, v románu *Nezdárné děti* a především v románu *Dámička*. Děj románu *Dámička* se odehrává, jak už bylo dříve řečeno, ve stejném časovém rozmezí jako Pratoliniho cyklus *Italský příběh*. Oba mají i podobné vnímání historie jako soudkyně a usměřovatelky lidských osudů. V Priskově pohledu na válku ale zcela chybí neorealistická politická angažovanost. Zajímají ho především lidé a jejich reakce na válku a zvláštní okamžiky, v nichž se soukromá historie protne s tou národní. V románu *Dámička* je také možno najít podobnost s neapolskými povídkami a romány Matildy Seraové, ale její veristicko – naturalistická poetika je Priskovi cizí. V souvislosti s Priskovými prózami, které se odehrávají v provinčním prostředí, bývá často poukazováno na Priskovu inspiraci francouzským spisovatelem Mauriacem, jenže u Priska chybí konflikt s vírou, a tak Petrocchi mluví o Priskovi jako o „laickém Mauriakovi“.⁵⁰

Priskovy narativní postupy zaznamenaly podobně jako jeho tematika jistý vývoj, přesto je Priskův vyprávěcí styl s dlouhými proustovskými souvětími a bohatými popisnými pasážemi ve všech jeho prózách dobře rozpoznatelný. Prisco se snaží vtáhnout čtenáře všemi možnými prostředky do děje, ať už hudebností jazyka nebo zvukovými motivy či motivy vůní. Prisco v jednom rozhovoru přiznal:

Veda, gli odori, i profumi, i sapori, fanno un po' parte del mio modo di essere scrittore, cioè, sono sensazioni che io sento, direi che sento così, non da scrittore, ma da uomo, nella mia vita quotidiana, normale. Però, in qualche modo, queste sensazioni sono anche – forse non so

⁴⁹ PRISCO, M. *Gli altri.*, op.cit., s. 24.

⁵⁰ “un Mauriac laico”

PETROCCHI, G., op. cit., s. 273.

quanto volontariamente – un po' esasperate, anche per fare quest'effetto sul lettore, cioè di immergere il lettore nella pagina.⁵¹

Podívejte se, pachy, vůně, chutě jsou tak trochu součástí mého způsobu bytí spisovatelem, to znamená, že to jsou vjemy, které vnímám, řekl bych, že je tak cítím ne jako spisovatel, ale jako člověk v mém běžném, každodenním životě. Avšak tyto vjemy jsou také možná – nevím, do jaké míry vědomě - určitým způsobem přehnané také proto, aby účinkovaly na čtenáře, to znamená, aby vtáhly čtenáře na stránku.

Zaměříme – li se na vlastní narativní postupy ve větších výpravných prózách, tedy v jedenácti románech, narazíme na zřetelné posuny, které někteří kritikové hodnotí jako snahu po modernizaci. Statisticky vzato můžeme konstatovat, že Prisco v sedmi svých románech použil *er* – formu, ve čtyřech *ich* – formu a v románu *Ostatní* používá ve vyprávěcích pasážích *er* – formu a v autorských kapitolách *ich* – formu. Ve více než polovině svých románů využil techniku rámcového vyprávění a ve čtyřech z nich, v románech *Večerní nebe*, *Černí hranostajové*, *Slepé zrcadlo* a *Ostatní* podrobil analýze samotný akt psaní a vypravování podobně jako třeba Calvino v románu *Když jedné zimní noci cestující*. Romány psané v *ich* – formě s vpravdě esejistickými pasážemi o psaní románu odpovídají Moraviově pojetí esejistického románu. Pokud budeme vývoj vyprávěcích postupů sledovat chronologicky, pak v prvním románu Prisco využil chronologické vyprávění. Román je psán v *er* – formě, ale přesto svou kompozicí nepřipomíná romány 19. století, jak bylo Priskovi kritikou vyčítáno, protože je v něm například narušena hranice mezi vyprávěcím pásmem postav a pásmem vypravěče. Druhý Priskův román je psán v *ich* – formě a z velké části je retrospektivní. Prisco zde poprvé uplatnil svůj koncept paměti, rozvinutý v pozdějších románech *Slova ticha* a *Dny škeble*. Už jsme naznačili, že koncept paměti ovlivňuje i výstavbovou strukturu díla. Převládají v něm dlouhé retrospektivní pasáže a úvahové monology postav. V románu *Nezdárné děti* jsou navíc zohledněna stanoviska různých osob, takže získává polyfonní charakter. Tento vícelasý dojem je ještě výraznější v románu *Cár mlhy*. Prisco zde využívá některé prvky detektivních románů, z toho důvodu si vysloužil přezdívku

⁵¹ cit. dle ZAMBARDI, A. *Borghesia e letteratura – analisi semio – sociologica dell'immaginario attraverso l'opera narrativa di Michele Prisco*. [online]. [cit. 2006 – 01 - 05]. Dostupné z <[http:// xoomer.virgilio.it/zambardi/saggi.htm](http://xoomer.virgilio.it/zambardi/saggi.htm)>.

„vesuvský Simenon“⁵². Naopak předchozí román *Dámička* je chronologický, protože takový postup je vhodný pro ztvárnění historické látky. Další dva následující romány, *Večerní nebe* a *Černí hranostajové*, jsou psány v ich – formě. V *Černých hranostajích* jsou využity fiktivní deníkové zápisy, které komentuje jejich čtenář. V románu *Slova ticha* se Prisco vrací k er – formě, ale oživuje ho velké množství dialogů i monologů postav. *Slepé zrcadlo* vypráví v ich – formě spisovatel v krizi, který při psaní tak zvaného příběhu ze života poznává, jak je někdy skutečnost relativní. Zbylé tři romány jsou psány v er – formě a pozoruhodný je z narativního hlediska především poslední z nich, kde Prisco po půlstoletí činnosti dává nahlédnout čtenáři do své dílny. Vyznává se z lásky k psaní a říká, že kdosi správně řekl, že psaní není profese, ale je něco víc. Podle Priska je to stav:

[...] la condizione di uno che ha cessato di vivere per se stesso e non fa che ricercare negli altri e per gli altri quel solo libro che esiste in ogni individuo per tradurlo sulla pagina.

[...] stav člověka , který přestal žít sám pro sebe nedělá nic jiného než, že hledá v ostatních a pro ostatní tu jednu knihu, která existuje v každém jedinci, aby ji přenesl na stránku.

Toto krédo Prisco ve svém rozsáhlém prozaickém díle naplnil. Psal, protože ho psaní vnitřně naplňovalo. Chtěl vyprávět o člověku v jeho celistvosti a šablonovitost poválečného neorealismu mu nevyhovovala. Hledal jiný pevnější základ pro svou tvorbu. Inspirací mu byla četba, nejvíce ho asi ovlivnili světoví spisovatelé jako Joyce, Proust, James či Mauriac. Z italské literatury bychom zmínili Sveva a Pirandella, tedy spisovatele z přelomu 19. a 20. století. Se Sjevem ho spojuje koncept paměti a také některé Priskovy postavy typologicky připomínají Sjevovy „neschopné“ hrdiny (*inetti*). S Pirandellem sdílí vědomí relativity skutečnosti a propojení jedince a „těch druhých“. Priskovými společníky na dráze spisovatele byli neapolští spisovatelé ze stejné generace Mario Pomilio, Domenico Rea, Luigi Incoronato, s nimiž sdílel literární místopis, ne však poetiku.

⁵² „Simenon italiano”

PERRELLA, S., op. cit. s., IV.

Riassunto

Michele Prisco: La narrativa di Michele Prisco nel contesto della letteratura italiana del secondo Novecento

Abbiamo dedicato la nostra tesi allo scrittore Michele Prisco (1920 – 2003). In base a un'analisi dettagliata dei romanzi e di una parte dei racconti, abbiamo seguito l'evoluzione della sua poetica e delle sue tecniche narrative nel corso di una carriera di scrittore lunga mezzo secolo. Al termine della nostra ricerca abbiamo inquadrato la sua opera narrativa nel contesto della letteratura italiana del secondo Novecento.

Michele Prisco nasce a Torre Annunziata, provincia di Napoli, dove trascorre gli anni dell'adolescenza. Laureatosi in Giurisprudenza e superati gli esami di procuratore legale, rinuncia all'esercizio della professione di avvocato per dedicarsi a quella di scrittore e giornalista. Nel 1942 viene pubblicato sul mensile del *Corriere della sera* "La lettura", il suo primo racconto *Gli alianti*. Prima di arruolarsi collabora con la *Gazzetta del popolo* di Torino; poi, finita la guerra, riprende l'attività giornalistica collaborando con vari quotidiani e periodici. Nel 1949 pubblica il suo primo libro, una raccolta di racconti dal titolo *La provincia addormentata*. L'anno successivo viene pubblicato il primo romanzo, *Gli eredi del vento*. Nel 1951 si trasferisce a Napoli, città a cui resterà fedele fino alla morte. Negli anni '60 fonda, insieme a Mario Pomilio, Domenico Rea, Luigi Incoronato, Gianfranco Venè e Leone Pacini Savoj, la rivista letteraria *Le ragioni narrative*. Redige numerose critiche cinematografiche e letterarie, e il suo saggio *Il romanzo italiano* viene pubblicato in forma di libro nel 1983. Per un decennio ricopre la carica di vicesegretario del Sindacato nazionale scrittori.

Michele Prisco è autore di 11 romanzi: *Gli eredi del vento* (1950), *Figli difficili* (1954), *La dama di piazza* (1961), *Una spirale di nebbia* (1966), *I cieli della sera* (1970), *Gli ermellini neri* (1975), *Le parole del silenzio* (1981), *Lo specchio cieco* (1984), *I giorni della conchiglia* (1989), *Il pellicano di pietra* (1996), *Gli altri* (1999). E' autore anche di molti racconti, la maggior parte dei quali è pubblicata nelle raccolte *La provincia addormentata* (1949), *Fuochi a mare* (1957), *Punto franco* (1965), *Il colore del cristallo* (1977), *Terre basse* (1992), *Il cuore della vita* (1995) e altri. Appartiene alla raccolta di racconti *Terre basse* anche un racconto autobiografico, *Inventario della memoria*, uscito poi indipendentemente, in cui l'autore ripercorre la storia della sua famiglia. Gran parte

delle opere di Prisco è stata pubblicata in nuove edizioni e riedizioni. Vogliamo citare almeno un volume comprendente quattro racconti inediti, intitolato *La pietra bianca* (2003), a cura di Graus con prefazione di Giuseppe Galasso, e l'ultima edizione de *La provincia addormentata* del 2005, arricchita da un racconto inedito, con introduzione di Sivio Perrella e postfazione di Giorgio Petrocchi, pubblicata nella collana BUR. Michele Prisco è stato vincitore di numerosi premi letterari, tra cui lo Strega nel 1966 per il romanzo *Una spirale di nebbia*. Molte delle sue opere sono state tradotte e pubblicate all'estero.

Osservando la vasta opera narrativa di Michele Prisco, notiamo che essa costituisce un complesso compatto il quale mostra tuttavia un'evoluzione nella poetica e nella struttura narrativa. Si può notare come nei romanzi e nei racconti di Prisco ricorrono alcuni temi e motivi. Nelle prime opere è il fato o il destino a dirigere la vita dei personaggi. Anche nei romanzi più recenti, *Gli ermellini neri* e *Il pellicano di pietra*, ritorna certa fatalità, ma il tema principale è un altro, il male che è nell'uomo e le sue radici; un tema che compare anche nel romanzo *I giorni della conchiglia*. Secondo Prisco il male appartiene alla natura umana, in ogni individuo è presente un io malvagio e dipende da ciascuno il dare ascolto o meno ad esso. Se si è consapevoli del male compiuto, se ne avverte il senso di colpa, come accade alla protagonista del romanzo *Le parole del silenzio*. Il male si manifesta attraverso la vendetta e la violenza. Un morboso desiderio di vendetta è presente nel personaggio della madre nel romanzo *I cieli della sera*; vendetta e violenza quali frutti del male sono anche tema del romanzo *Il pellicano di pietra*. Prisco tuttavia rintraccia una terapia del male nel concetto di memoria, rappresentato nelle sue opere attraverso il simbolo della conchiglia. Questa conserva dentro di sé la voce del passato con le risposte alle grandi domande esistenziali. Qui la teoria di Prisco si avvicina a quella di Svevo, per il quale la memoria fissa le cose passate, le giudica e le fa intervenire sul presente. Prisco utilizza la memoria a fini speculativi, essa è una specie di sonda che investe anche la struttura narrativa dell'opera. Altro tema ricorrente nella narrativa dell'autore è quello della identità. Lo scrittore si pone domande esistenziali, consapevole del fatto che la conoscenza dell'uomo non può essere assoluta, poiché nessuno specchio può riflettere il reale nella sua complessità. Questa coscienza della relatività pirandelliana diventa tema del romanzo *Lo specchio*

cieco. Nonostante tale relatività l'uomo può tuttavia avvicinarsi alla verità grazie alla memoria o al contatto con gli altri; è ciò che avviene alla protagonista dell'ultimo romanzo, *Gli altri*. Purtroppo le distanze tra gli individui nella realtà attuale diventano sempre più grandi e gli uomini sono incapaci di comunicare tra di loro. I problemi del mondo moderno vengono approfonditi da Prisco soprattutto nei romanzi *Le parole del silenzio* e *Una spirale di nebbia*. In tutte le sue opere narrative l'interesse dell'autore è rivolto insomma all'uomo con le sue caratteristiche e problematiche.

Sullo sfondo della maggior parte della narrativa di Prisco è presente la terra d'origine, la provincia vesuviana e la città di Napoli. Questo regionalismo potrebbe costituire un tratto comune con il neorealismo, ma esso non è limitato a un documentarismo descrittivo né ad una riduzione geografica. La provincia è infatti per Prisco solo un punto di partenza dal quale poter descrivere l'intera umanità. Solo alcuni dei suoi personaggi sono fortemente legati alla provincia campana, le vicende degli altri potrebbero invece benissimo svolgersi altrove. Ciò vale ad esempio per quei protagonisti che assomigliano molto agli "inetti" di Svevo: per Fabrizio di *Una spirale di nebbia*, per Alberto de *Lo specchio cieco* e per Sandrino de *Gli altri*. Questo non modifica il fatto che nelle prose di Prisco si possa vedere una provincia che pur nel suo essere addormentata cambia pian piano col trascorrere del tempo. Anche la guerra è arrivata sin qui. Le esperienze ad essa legate compaiono in alcuni racconti, nel romanzo *Figli difficili* e soprattutto nel romanzo *La dama di piazza*. Quest'ultimo si svolge nello stesso arco di tempo trattato nel ciclo *Una storia italiana* di Pratolini. In ambedue le opere predomina una visione della storia arbitra e regolatrice dei destini umani, ma nell'opera di Prisco manca l'impegno neorealistico. Allo scrittore interessa la gente, la reazione di questa alla guerra e gli interessano inoltre quei momenti speciali in cui la storia privata si incontra con quella nazionale. Il romanzo *La dama di piazza* assomiglia un po' ai romanzi della Serao, pur non condividendo Prisco la poetica veristico – naturalistica della scrittrice. Si parla a volte dell'ispirazione allo scrittore francese Mauriac, ma in Prisco manca il conflitto religioso, frequente nelle prose dell'altro.

Anche se i moduli di struttura di Prisco si evolvono in sincronia con la sua poetica, lo stile narrativo dell'autore, con le sue lunghe frasi musicali e le descrizioni

minute, appare inconfondibile; il suo descrivere odori, profumi e sapori riesce ad immergere totalmente il lettore nella pagina.

Tornando ai moduli di struttura propri, notiamo come essi col tempo subiscano delle modifiche. Il primo romanzo di Prisco ha infatti un impianto cronologico e la narrazione è in terza persona; questa, già nel successivo *I figli difficili*, viene sostituita da un io narrante che lascia intervenire nel suo racconto gli altri personaggi. In questo romanzo Prisco utilizza per la prima volta la struttura a incastro e scomposizione di piani, definita tecnica di organizzazione della memoria intendendo con ciò il modo in cui si rappresenta appunto il concetto di memoria. La stessa tecnica viene ripresa in diversi altri romanzi. Ne *I cieli della sera*, *Gli ermellini neri*, *Lo specchio cieco* e *Gli altri*, l'io narrante analizza lo scrivere del romanzo; nell'ultimo di questi è Prisco stesso a presentare il suo romanzo. Questo genere, nel quale un io narrante analizza la stessa costruzione dell'opera, viene definito romanzo saggistico o romanzo-saggio. Secondo Moravia si tratta di una tecnica originata dalla crisi del rapporto tra l'artista e la realtà.

I romanzi di Prisco sono spesso polifonici, caratteristica forse più marcata nel romanzo *Una spirale di nebbia*, dove ognuno dei personaggi presenta la sua versione del delitto che è all'inizio della vicenda. Il romanzo assomiglia a un giallo perché ricco di una suspense che è però soprattutto psicologica, componente frequente nell'opera di Prisco; è per tale motivo che l'ultimo romanzo, *Gli altri*, viene a volte definito un "thriller sentimentale".

Nell'ultimo romanzo Prisco confessa che l'essere scrittore non è stata per lui una semplice professione, ma piuttosto una vocazione. Egli scrive per il gusto di scrivere. Il suo intento è quello di raccontare l'uomo nella sua complessità e questo fa sì che egli rimanga estraneo allo schematismo del neorealismo del dopoguerra. Egli cerca una base solida per la sua opera e la cerca nella lettura: si ispira perciò a scrittori stranieri come Joyce, Proust, James oppure a Mauriac. Possiamo trovare tuttavia dei punti in comune anche con scrittori italiani a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, come Svevo e Pirandello. Con Svevo ha in comune il concetto della memoria e inoltre alcuni personaggi di Prisco hanno le caratteristiche degli "inetti" di Svevo. Con Pirandello condivide la coscienza della relatività del reale ed entrambi credono che ciascun individuo sia legato agli altri esseri umani. I suoi compagni letterari sono gli scrittori napoletani della sua

generazione, Mario Pomilio, Domenico Rea, Luigi Incoronato e altri con i quali
condivide la geografia letteraria, ma non la poetica.

Résumé

Michele Prisco. Narativa Michela Priska v kontextu italské literatury druhé poloviny 20. století

Svou práci jsme věnovali italskému spisovateli Michelu Priskovi (1920 - 2003). Na základě podrobné analýzy autorových románů a některých povídek jsme se pokusili zařadit jeho narativní tvorbu do kontextu italské literatury druhé poloviny 20. století.

Spisovatel, novinář, literární a filmový kritik Michele Prisco vstoupil do literatury v roce 1949 povídkovým souborem *La provincia addormentata (Ospalá provincie)*. Během přesně půl století dlouhé spisovatelské dráhy vydal 11 románů a řadu povídkových souborů. Do českého prostředí byl uveden překlady románů *Gli eredi del vento* (1950, č. Dědicové větru, J. Hajný 1983) a *Una spirale di nebbia* (1966, č. Cár mlhy, J. Hajný 1984).

Priskova narativní tvorba působí jako celek kompaktním dojmem, ačkoliv prošla určitým vývojem v plánu tematickém a zejména kompozičním. Pozadí téměř všech Priskových povídek a románů tvoří jeho rodný kraj pod Vesuvem nebo město Neapol. Autorovi ale nejde jen o popis kraje a jeho obyvatel, ale o zachycení člověka v jeho celistvosti. Zajímají ho vztahy mezi lidmi, lidská identita, ale i odvrácené stránky lidské povahy, kořeny zla, touhy po pomstě a násilí. Některé romány, např. *Cár mlhy* mají až detektivní nádech, podložený suspensem psychologického charakteru. Prisco je si vědom, že na konci pátrání nemůže být absolutní poznání, protože spolu s Pirandellem připouští, že pravda je relativní. Rozvíjí koncept paměti, který je podobný jako u Sveva, kde paměť soudí a uchovává minulé věci, ale zároveň může působit na přítomnost. U Priska má její působení očištnou funkci. V narativním plánu se koncept paměti realizuje v dlouhých retrospektivních pasážích a úvahových monolozích. V polovině Priskových románů se východiskem pro rozvoj fabule stává rámcové vyprávění. V některých vypravěčských monolozích podrobuje analýze samotný akt psaní. Prisco vypráví pro potěšení z vyprávění a barvitými popisy vůní, chutí a zvuků a melodickými souvětími chce vyvolat stejný efekt i u čtenáře. Šablonovitost a angažovanost neorealismu, v jehož ovzduší debutoval, mu byla cizí. V kontextu italské literatury měl mnohem blíže ke spisovatelům z přelomu 19. a 20. století, Svevovi a Pirandellovi.

Summary

Michele Prisco. Michele Prisco's narrative writings in the context of the Italian literature of the second half of the twentieth century

Our thesis was dedicated to the the Italian writer Michele Prisco (1920 - 2003). On the basis of the detailed analysis of some of author's novels and stories we tried to place his narrative literature into the context of Italian literature of the second half of the twentieth century.

Michele Prisco, a writer, journalist, literary and film critic entered literature with a story collection. *La provincia addormentata (Sleepy province)* in 1949. During exactly fifty-year long writer's career he published eleven novels and a number of narrative collections. He was introduced to the Czech scene by translations of his novels *Gli eredi del vento* (1950, Czech translation - *Dědicové větru, Heirs of the Wind*, J. Hajný 1983) and *Una spirale di nebbia* (1966, Czech translation - *Cár mlhy, A Spiral of Mist*, J. Hajný 1984).

Prisco's narrative literature gives a compact impression even though it came through a certain development in the thematic and above all compositional plan. The background of nearly all Prisco's stories and novels is his native land in the area of Vesuvius or Naples. The author is not concerned only with the description of the region and its inhabitants but mainly with interception of a man in his integrity.

He is interested in human relations, human identity but also reverse aspects of human character, evil roots, hunger for revenge and violence. Some novels, e.g. *Cár mlhy* have almost aspects of a detective story preceded by suspense of psychological character. Prisco is aware that at the end of searching there cannot be absolute cognition as together with Pirandello he admits that the truth is relative. He develops the concept of memory which is similar to the Svevo's one where memory judges and preserves things from the past but at the same time it can affect the presence. In Prisco's novels the effect of memory has a purgatorial function. In the narrative plan the concept of memory is realized in long retrospective passages and reflexive monologues. In the half of Prisco's novels general narration becomes the starting point of a plot. In some narrative monologues he analyzes the act of writing itself. Prisco narrates and takes delight in telling and by colourful descriptions of scents, tastes and noises and by melodic

compound sentences wants to evoke the same effect on readers. Stereotype and involvement of neorealism in the atmosphere of which he came out /debuted/ was strange to him. In the context of Italian literature he was close to the writers at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, Svevo and Pirandello.

Seznam citované a konzultované literatury

Primární literatura

- PRISCO, M. *Cár mlhy*. Přel. Josef Hajný. Praha: Práce, 1984.
- PRISCO, M. *Dámička*. Přel. H. Kaufmannová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.
- PRISCO, M. *Dědicové větru*. Přel. J. Hajný. Praha: Svoboda, 1983.
- PRISCO, M. *Figli difficili*. Milano: Rizzoli, 1954.
- PRISCO, M. *Gli altri*. Milano: RCS Libri, S. p. A., 1999.
- PRISCO, M. *Gli eredi del vento*. Milano: Rizzoli Editore 1973, s. 334.
- PRISCO, M. *Gli ermellini neri*. Milano: Rizzoli Editore, 1975.
- PRISCO, M. *Una spirale di nebbia*. Milano: Club degli Editori, 1970.
- PRISCO, M. *I cieli della sera*. Milano: Rizzoli, 1970.
- PRISCO, M. *I giorni della conchiglia*. Milano: RCS Rizzoli S. p. A., 1989.
- PRISCO, M. *Il pellicano di pietra*. Milano: RCS Libri, S. p. A., 1996.
- PRISCO, M. *La provincia addormentata*. Milano: BUR, 2005.
- PRISCO, M. *Le parole del silenzio*. Milano: Rizzoli Editore, 1981.
- PRISCO, M. *Lo specchio cieco*. Milano: Rizzoli Editore, 1984.
- PRISCO, M. *Slepé zrkadlo*. Přel. Stanislav Vallo. Bratislava: Pravda, 1988.

Sekundární literatura

- BRANCA, V. et al. *Dizionario critico della letteratura italiana*. vol. III. Torino: Unione topografica – editrice torinese, 1994.
- JUROVSKÁ, M. *Majster psychologického suspensu*. In: Prisco, M., *Slepé zrkadlo*. Přel. Stanislav Vallo. Bratislava: Pravda, 1988.
- editrice torinese, 1994.
- FLEMROVÁ, A. *Protagonisté italského modernistického románu*. Praha: Univerzita Karlova, 2004.
- LOMBARDI, O. *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*. Caltanissetta – Roma: ed. Salvatore Sciascia, 1971
- MALATO, E. et al. *Storia della letteratura italiana*. vol. IX. Roma: Salerno editrice, 2000.
- PELÁN, J. et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004.

PERRELLA, S. Introduzione. In: PRISCO, M. *La provincia addormentata*. Milano: BUR, 2005.

PETROCCHI, G. Postfazione. In: PRISCO, M., *La provincia addormentata*. Milano: BUR, 2005.

SPAGNOLETTI, G. *La letteratura italiana del nostro secolo*, vol. III. Milano: Mondadori, 1985.

ZAMBARDI, A. *Borghesia e letteratura – analisi semio – sociologica dell'immaginario attraverso l'opera narrativa di Michele Prisco*. [online]. [cit. 2006 – 01 - 05]. Dostupné z <<http://xoomer.virgilio.it/zambardi/saggi.htm>>.