

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Oddělení italianistiky

Diplomová práce

Barbora Šenkýřová

Obraz camorry v prózách současných neapolských autorů

The image of the Camorra in contemporary Neapolitan prose

Praha, 2012

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

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu Albertu Borghimu za korekturu italského résumé. Děkuji také své nejbližší rodině a přátelům za pomoc a podporu, bez které bych tuto práci nikdy nenapsala. Především však chci poděkovat paní doktorce Flemrové za všechny cenné rady, velikou trpělivost a nesmírnou ochotu.

Prohlášení

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

V Praze, dne

.....

Résumé

Obraz camorrry v prózách současných neapolských autorů

Camorra neboli „Systém“, jak je mnohými obyvateli Neapole nazývána, je zločinecká organizace, jejíž činnost se začala plně rozvíjet od 80. let 20. století a v dnešní době proniká do všech sfér života lidí žijících v kampánském regionu. V této diplomové práci sledujeme, jak camorra ovlivnila život a tvorbu současných neapolských spisovatelů, resp. jakým způsobem je téma neapolské mafie v jejich dílech uchopeno. Mezi autory studovaných textů patří Peppe Lanzetta, Giuseppe Ferrandino, Andrej Longo, Giuseppe Montesano, Simone Di Meo, Roberto Saviano a Valeria Parrella. Pro tuto práci byla vybrána díla, která jsou zajímavá z hlediska žánrového zpracování uvedeného tématu a z hlediska charakteru postav, které v jednotlivých příbězích vystupují. Na základě jednání hlavních hrdinů totiž můžeme pozorovat přímý vliv camorrry na život v Neapoli a její působení na mentalitu tamních obyvatel. Zjišťujeme, v jakých podmínkách jsou lidé pod vládou camorrry nuceni žít a jak se s tímto osudem vyrovnávají: zda vytrvávají a doufají ve změnu nebo rezignují a odcházejí z rodného města zkusit štěstí jinde, ve většině případů na severu Itálie. V rámci jednotlivých děl také sledujeme soužití „běžných“ obyvatel s camorristy; zkoumáme, zda je Neapol striktně rozdělena na čtvrtě, v nichž je kriminalita na denním pořádku, a na bohaté městské části, v nichž se (alespoň zdánlivě) žije naprosto spořádaným způsobem života, a zda lidé z nižších tříd s camorrou spolupracují, ať už tak činí ze zoufalství, nebo z touhy po uznání. Zpracování tématu camorrry však nehodnotíme pouze z hlediska tematického, nýbrž také s ohledem na užití různých druhů jazykových a stylistických prostředků. Pozorujeme, jak autoři ve svých knihách kombinují spisovnou a hovorovou italštinu s neapolským dialektem a jak se toto jazykové propojení podílí na celkovém uchopení tématu camorrry. Na rozdíl mezi beletristickými texty a texty, jež lze definovat jako dokumentárně-beletristické, si ukazujeme, jaký efekt má na čtenáře propojení reportážních prvků s literární technikou neboli začlenění údajů a faktů do „příběhu“. Na základě interpretace jednotlivých textů se zamýšlíme nad tím, jak se z nich obraz camorrry jeví: zda převažuje realistické uchopení tohoto fenoménu, zda jsou díla otevřeně kritická, zda je v nich přítomen náznak řešení tíživé situace a zda v nich ještě působí „genius loci“ Neapole.

Summary

The image of the Camorra in contemporary Neapolitan prose

The Camorra or "the System", as lots of residents of Naples call it, is a criminal organization that has intensified its activities since the 1980s and today it affects all aspects of lives of people living in Campania. This thesis focuses on the impact of the Camorra on lives and work of contemporary Neapolitan writers, or more precisely, it describes the way the theme of the Neapolitan mafia is represented in their books. The authors of the analyzed texts are Peppe Lanzetta, Giuseppe Ferrandino, Andrej Longo, Giuseppe Montesano, Simone Di Meo, Roberto Saviano and Valeria Parrella. For the purpose of this thesis, we have chosen the works that are interesting in terms of genre adaptation of the topic and in terms of the characteristics of the main characters of each story. Following the behaviour of the main characters, we observe the direct impact of the Camorra on life in Naples and its influence on the mentality of its inhabitants. We aim to define the conditions under which the people ruled by the Camorra are forced to live and at the same time, we analyze how they face up to this destiny: whether they persist and hope for change or resign and leave their hometown to try their luck elsewhere, mostly in northern Italy. Addressing each book, we also observe the co-existence of "ordinary" population with camorristas; we examine if Naples is strictly divided into quarters where crime is a part of everyday life and wealthy neighborhoods in which people, at least seemingly, lead decent lives and if lower-class people cooperate with the Camorra, be it out of desperation or a desire for recognition. However, we don't evaluate only the way the topic is handled. We also focus on the use of various types of linguistic and stylistic devices. We observe how the authors combine standard and colloquial Italian with Neapolitan dialect in their books and how this linguistic combination contributes to the overall representation of the Camorra. We analyze the difference between fiction texts and texts which can be defined as documentary-fiction, to show the effect of the combination of reportage elements and literary techniques, or rather the integration of data and facts into a "story". On the basis of the interpretation of each text, we reflect on the image of the Camorra created in the books: whether the realistic representation of this phenomenon prevails, whether the works are openly critical, whether they offer solutions to the difficult situation and whether "genius loci" of Naples is somehow still present.

Riassunto

L'immagine della camorra nella narrativa napoletana contemporanea

La presente tesi si occupa dell'influenza della camorra sulla vita e l'opera degli scrittori napoletani contemporanei, ovvero di come viene rappresentato il tema della mafia napoletana nelle loro opere. Lo scopo di questi scrittori è quello di contribuire ad accrescere il livello di consapevolezza nei confronti del fenomeno malavitoso, di attirare cioè l'attenzione verso tutte quelle situazioni quasi "patologiche" che accompagnano la vita delle persone in una regione controllata da un'organizzazione di stampo criminale. Gli autori dei testi studiati sono Peppe Lanzetta, Giuseppe Ferrandino, Andrej Longo, Giuseppe Montesano, Simone Di Meo, Roberto Saviano e Valeria Parrella.

La parte introduttiva si apre con una breve presentazione del fenomeno camorra: in questa parte si descrive lo sviluppo dell'organizzazione e ci si concentra sulle sue sfere di influenza ponendo l'accento sul periodo che parte dagli '80 del secolo scorso. A seguire la mafia viene brevemente illustrata come fenomeno letterario inserito nel quadro della narrativa italiana alla fine del XX secolo.

Il cuore della tesi è rappresentato dai capitoli nei quali vengono analizzate le opere narrative degli autori napoletani contemporanei e il loro modo di illustrare il tema della camorra. Per questa tesi sono state scelte opere di rilievo dal punto di vista del genere e dei caratteri dei personaggi che appaiono nelle storie. In base al comportamento dei protagonisti si può così osservare l'impatto diretto della camorra sulla vita di Napoli e sulla mentalità dei suoi abitanti. Si scopre in quali condizioni è costretta a vivere la gente sotto il controllo della camorra e come affronta nel quotidiano questo destino: se decide cioè di restare e di sperare in un cambiamento o se invece decide di lasciare la città natale per tentare la fortuna altrove, soprattutto nell'Italia del nord. Analizzando ogni singola opera, la tesi prende in esame gli effetti della convivenza tra la popolazione „normale“ e i camorristi; studia la Napoli divisa in quartieri poveri, in cui si combatte ogni giorno contro la criminalità, e in quelli ricchi, nei quali si vive (almeno apparentemente) una vita assolutamente ordinata. Studia poi se le persone provenienti dalle classi sociali più basse collaborino con la camorra per disperazione o per desiderio di autoaffermazione.

Innanzitutto si analizza l'impatto diretto della camorra sulla vita di Napoli nelle opere di Peppe Lanzetta. Nella raccolta di racconti *Incendiami la vita* (2007) e nel romanzo *Tropico di Napoli* (2000) l'autore si esprime apertamente sui problemi sociali di Napoli. I protagonisti dei suoi libri si trovano a dover risolvere problemi esistenziali, legati principalmente alla difficile situazione del mercato del lavoro. Nelle opere di Ferrandino *Pericle il Nero* (1998) e *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)* (1999) il lettore si avvicina alla camorra e ai suoi meccanismi di funzionamento. Ferrandino parla della malavita napoletana attraverso personaggi che si immischiano negli affari commerciali della camorra in modo fortuito o che collaborano a stretto contatto con essa. Nella raccolta di racconti di Longo *Dieci* (2007) la camorra viene raffigurata come un'organizzazione che impedisce agli abitanti di Napoli di seguire le regole tradizionali di comportamento e che li costringe a vivere in condizioni assurde. Nel romanzo *Chi ha ucciso Sarah* (2009) la camorra assume le caratteristiche di un sistema che divide la società in due parti. A seguire, la tesi dedica spazio ai libri di Montesano *A capofitto* (2001) e *Di questa vita menzognera* (2003), in cui la critica alla camorra, intesa come gruppo di barbari ricchi e arroganti da un lato e come meccanismo che reprime la libertà umana di scelta dall'altro, si nasconde nella rappresentazione iperbolica del tema della mafia napoletana. Grazie a *Gomorra* (2006) di Saviano conosciamo poi la struttura interna della camorra e il concetto stesso di capitalismo. Nella raccolta di racconti *Il contrario della morte* (2009) l'autore parla della camorra come di un'organizzazione che mantiene l'uomo in uno stato di guerra permanente, sia a casa a Napoli, sia in mezzo alle truppe nemiche in Afghanistan. Simone Di Meo concentra l'immagine della camorra nella persona di un capo particolare e del suo clan. Il libro *L'impero della camorra. Vita violenta del boss Paolo Di Lauro* (2008) racconta i venti anni del governo sotto la guida di uno dei criminali più pericolosi d'Italia. Infine la tesi si occupa delle opere di Valeria Parrella: nella raccolta di racconti *Mosca più balena* (2003) l'autrice è riuscita a dimostrare la presenza viva della camorra nell'ambito del commercio e della politica nelle province meridionali. La camorra ci viene qui presentata anche come un sistema che impedisce alle persone di vivere una vita normale. Nel romanzo psicologico *Lo spazio bianco* (2008) l'autrice mostra, tra l'altro, come la camorra tolga all'uomo la fede e la convinzione nei principi di comportamento tradizionali.

In questa tesi viene affrontata brevemente anche la questione della qualità formale delle opere. Si studia come gli autori combinano l'italiano standard e colloquiale con il dialetto napoletano e come questa interconnessione linguistica contribuisca alla rappresentazione globale del tema della camorra. Si osserva la differenza tra i testi puramente letterari e quelli

che si possono definire letterari e documentari per mostrare che effetto produce la connessione di elementi di reportage con la tecnica letteraria.

La parte finale della tesi sintetizza le conclusioni dei singoli capitoli in base alle quali si può fare una riflessione sull'immagine globale della camorra nelle opere studiate: si può, ad esempio, verificare se predomina una raffigurazione realistica di questo fenomeno, se le opere siano apertamente critiche, se offrano una soluzione ad una situazione grave o se sia in qualche modo ancora presente il „genius loci“ di Napoli.

Obsah

1	Úvod.....	10
2	Camorra jako „Systém“	11
3	Mafie v italské narativní próze na sklonku 20. století	13
4	Fenomén camorry očima současných neapolských spisovatelů	16
4.1	Peppe Lanzetta.....	16
4.1.1	INCENDIAMI LA VITA.....	16
4.1.2	TROPICO DI NAPOLI.....	24
4.2	Giuseppe Ferrandino.....	30
4.2.1	PERICLE IL NERO	30
4.2.2	IL RISPETTO (OVVERO PINO PENTECOSTE CONTRO I GUAPPI).....	35
4.3	Andrej Longo.....	41
4.3.1	DIECI	41
4.3.2	CHI HA UCCISO SARAH	47
4.4	Giuseppe Montesano	52
4.4.1	A CAPOFITTO	52
4.4.2	DI QUESTA VITA MENZOGNERA.....	59
4.5	Roberto Saviano.....	65
4.5.1	GOMORRA.....	65
4.5.2	IL CONTRARIO DELLA MORTE.....	72
4.6	Simone Di Meo.....	78
4.6.1	L'IMPERO DELLA CAMORRA. VITA VIOLENTA DEL BOSS PAOLO DI LAURO	78
4.7	Valeria Parrella	84
4.7.1	MOSCA PIÙ BALENA	84
4.7.2	LO SPAZIO BIANCO	89
5	Závěr	94
6	Bibliografie	104
6.1	Primární	104
6.2	Sekundární	104
6.3	Internetové zdroje	105
7	Příloha	108
7.1	Medailonky traktovaných autorů.....	108

1 Úvod

Cílem této diplomové práce je ukázat, jak současní neapolští autoři znázorňují problematiku mafie, konkrétně camorry, ve svých dílech. Snahou těchto spisovatelů je rozšířit všeobecné povědomí o camoře, upozornit na až „patologické“ situace, které provázejí život lidí v kraji ovládaném zločineckou organizací. Téma práce se tedy dotýká i oblasti sociologie a psychologie, nicméně jejím hlavním těžištěm je literární rozbor textů, ve kterých je přítomnost camorry v Neapoli a kampánském regionu tematizována.

V úvodní části podávám stručné informace o camoře: popisuji vývoj této organizace a soustřeďuji se na sféry jejího vlivu s důrazem na období od 80. let minulého století. Dále pak krátce uvádím obecné informace o mafii jako fenoménu v italské narativní próze na konci 20. století. V druhé části diplomové práce se věnuji analýze konkrétních narativních děl současných neapolských autorů a jejich způsobu zpracování fenoménu camorry. Jako komparativní vzorek byli vybráni výrazní autoři současné neapolské prózy, kteří se ve svých dílech zaměřují na vliv camorry na život města: Peppe Lanzetta, Giuseppe Ferrandino, Giuseppe Montesano, Andrej Longo, Valeria Parrella, Roberto Saviano, Simone Di Meo.

V tematické a stylistické analýze vybraných děl je sledován zejména odlišný způsob uchopení tématu camorry, např. realistický či hyperbolický, beletristický či dokumentární, a s ním spojené žánrové proměny, např. noir, parodie, pamflet, realistická povídka, psychologický román/povídka, reportáž, narativní esej. Tematický rozbor se zaměřuje na přímý vliv camorry na život města (kriminalita, drogy, životní prostředí atp.) i na vzdálenější dozvuky jejího působení na život obyvatel Neapole, tj. zejména mentalita, způsob uvažování, pasivní a aktivní postoj ke camoře apod. Konfrontovat lze i způsob znázornění a vystavění postav u jednotlivých autorů s ohledem na rozdělení camorristé versus běžní obyvatelé. V závěru práce se pokusím na základě dílčích analýz jednotlivých děl sestavit obraz mafiánské organizace camorra v současné neapolské próze. Práce se pokusí stanovit, zda lze mezi vybranými autory a jejich díly vystopovat společné tendence ve způsobu uchopení a znázornění tématu.

V příloze uvádím stručné medailonky traktovaných autorů.

2 Camorra jako „Systém“

Camorra je první doloženou organizovanou kriminální skupinou v dějinách sjednocení Itálie; zpočátku působila jen v Neapoli, ale její vliv se postupně rozšířil do dalších oblastí Kampánie. Helena Lergetporer ve své studii *Mafie v italské narativní próze 90. let 20. století*¹ uvádí, že camorra nikdy nebyla jednotná, ale rozdrobená do řady menších organizací, přičemž pokusy o sjednocení z 80. let minulého století vždy vyústily v krvavou válku. Spolu s kalábrijskou organizací zvanou 'ndrangheta je camorra v současnosti nejmocnější mafiánskou organizací, jež kontroluje veškeré ekonomické aktivity v regionu a má kontakty po celém světě. Již mnohokrát se na základě zatčení řady předních bossů zdálo, že byla prakticky vyhlazena. Nakonec se však vždy znovu objevila. V současnosti se odhaduje, že má tisíce členů, kteří jsou rozděleni do desítek klanů.

Do podnikatelské sféry začala pronikat v 80. letech minulého století, kdy Kampánii zasáhlo velké zemětřesení. V té době začala obchod s pašovanými cigaretami, který v regionu fungoval už od konce druhé světové války, rozšiřovat také o obchod s drogami, a ten brzy dosáhl mezinárodních rozměrů. Lenka Uchytlová, která v období 1998 – 2008 působila jako lektorka českého jazyka na univerzitě „Orientale“ v Neapoli, ve své knize *Neapolské variace*² upozorňuje na skutečnost, že camorra je negativním symbolem Neapole ve všech směrech. Vznikla v prostředí absence autority státu a fungujících zákonů; silní jedinci tak začali ovládat sociální a hospodářské vztahy v regionu a brzy si jej podmanili. Mezi vyhlášené camorristické čtvrti na severu Neapole patří Scampia, Quartieri Spagnoli, Sanità, Forcella či Secondigliano, mimo Neapol je pak pod jejím vlivem oblast provincie Caserta. Dříve byla camorra oporou při udržování veřejného pořádku; zajímala se o sociální problémy, potlačovala drobnou kriminalitu apod. V 50. až 60. letech minulého století však začala rozvíjet svou činnost především v oblasti mezinárodního nelegálního obchodu. Sociolog a politik Pino Arlacchi ve své studii *Italská mafie a její podnikání*³ uvádí, že role současné mafie tkví v akumulaci kapitálu. Po válce se totiž začaly měnit společenské hodnoty a hlavními motivy se staly moc, bohatství a ekonomický úspěch. Dříve stačilo k získání cti porazit konkurenta a získat vládu nad územím; dnes je podstatné hromadění majetku, neboť více peněz znamená více respektu.

¹ Lergetporer, Helena. *Mafie v italské narativní próze 90. let 20. století*. In *Člověk : Časopis pro humanitní a společenské vědy* [online]. 2011, č. 22. Dostupný z WWW: <<http://clovek.ff.cuni.cz>>.

² Uchytlová, Lenka. *Neapolské variace*. Brno: Společnost přátel Itálie, 2009.

³ Arlacchi, Pino. *Italská mafie a její podnikání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002.

V 80. letech je mafián synonymem podnikatele, který svůj podnik udržuje zastrašováním konkurentů, útlakem a omezováním v oblasti mezd a únosy zámožných občanů. Camorra začíná pronikat téměř do všech důležitých sektorů: do ekonomiky, zemědělství, stavebnictví apod. Oficiálně je nazývána „Systém“; hlavními oblastmi jejího zájmu jsou veřejné zakázky (stavba metra a železnice pro rychlovlaky), nelegální imigrace osob, prostituce, praní špinavých peněz, lichva, obchod s drogami či ilegální likvidace odpadu (domovního, průmyslového, toxického), jež Kampánii přetváří v největší černou skládku v Evropě. Nezákonně získaný kapitál navíc camorra investuje do legálních ekonomických operací, což umocňuje její nepolapitelnost. Jejím symbolem je luxus, prestiž a kapitál. Stává se vzorem i pro mladé nezaměstnané jedince, kteří považují práci pro camorru za možnost, jak rychle získat velkou sumu peněz a vybudovat si kariéru, což je jeden ze závažných morálních problémů, který má navíc často tragické následky. V dnešní době vstupuje camorra do povědomí veřejnosti především díky filmu, ačkoli realita v něm zobrazená je ve většině případů značně zkreslená, jak uvidíme v hlavní části této práce.

3 Mafie v italské narativní próze na sklonku 20. století

Jak již bylo řečeno v úvodu, v této práci se soustředíme na literární zpracování tématu camorry, na její vliv na autory, kteří se narodili v Neapoli a ve většině případů zde žijí dodnes. Než se začneme věnovat rozboru děl nejvýraznějších současných neapolských spisovatelů, pojďme se krátce podívat na obecné tendence pojmání fenoménu mafie v italské literatuře v závěru minulého století.

Helena Lergtporer ve své studii⁴ píše, že při spojení „násilí – italská literatura“ se Neitalovi v první řadě vybaví zpracování fenoménu mafie. Dále uvádí, že z tohoto pohledu je zvláštní, že v Itálii samotné se o mafii dlouho mlčelo nebo se nad její existencí přivíraly oči. V italské literatuře 90. let se, podobně jako v předcházejících obdobích, téma mafie neobjevuje příliš často, a když, tak převážně nekonkrétně nebo v náznacích. A to přesto, že obraz násilí se v narativní próze sklonku minulého století vyskytuje hojně.

Poměrně řídký výskyt tématu mafie v italské literatuře 90. let ale zřejmě odráží postoj společnosti vůbec: na jedné straně stojí strach o vlastní existenci, který byl a je opodstatněný, o čemž svědčí případ spisovatele a novináře Roberta Saviana, který se od vydání *Gomorry* (2006) (k tomuto dílu se vrátíme později) musí neustále skrývat, na straně druhé obecná neinformovanost o tomto fenoménu, nebo spíše potlačování této informovanosti masovou kulturou, a přesvědčení, že mafie přestala na počátku 90. let existovat. Na přelomu 80. a 90. let se totiž konaly první velké protimafijní akce, kdy se proti mafii postavili prokurátoři a soudci. Během rozsáhlých soudních procesů bylo zatčeno mnoho členů mafie, konkrétně Cosy Nostry, což vyvolalo dojem, že byla její činnost navždy ochromena. Akce však vrcholí tragickou smrtí soudců Giovanniho Falconeho a Paola Borsellina, kteří byli v roce 1992 zavražděni poté, co upozorňovali na provázanost mafie na nejvyšší politické kruhy.

V dnešní době je existence mafie silně idealizována; společnost žije v mylné představě, že mafiána pozná na první pohled. Tomuto přesvědčení napomohl v první řadě Puzův román *Kmotr* (1968) a jeho stejnojmenné filmové zpracování a dále pak legendární snímky typu *Scarface (Zjizvená tvář)* či *The Untouchables (Neúplatní)*. V posledních letech si získaly u diváků oblibu především filmové trháky režiséra Quentina Tarantina. Ani tyto filmy však

⁴ Lergtporer, Helena. Op. cit.

nevystihují skutečnou realitu prostředí ovládaného camorrou (či jinými zločineckými organizacemi), jak bude objasněno později. Například v díle Peppeho Lanzetty či Giuseppeho Ferrandina uvidíme, že camorrista není pouhou „folklórní postavičkou“, nýbrž že představuje reálné zlo v kontextu neapolské společnosti.

Téměř ve všech literárních dílech, která budou v další části této práce předmětem podrobnější analýzy, se objevuje touha obyvatel italského jihu po lepším životě na severu Itálie či v jiné zemi. Po slušném životě touží i obyvatelé blíže neurčené jihoitalské provincie z románu *Io non ho paura* (2001), jehož autorem je římský spisovatel Niccolò Ammaniti. Nutno ale dodat, že pohled římského spisovatele se od pojetí jihoitalských autorů, kteří jsou s tamní krajinou a prostředím vnitřně spjati, značně liší. Kampánští spisovatelé chtějí, aby čtenář skrze jejich díla poznal syrovou skutečnost, o níž se v 90. letech zdaleka nemluvilo tolik jako dnes.

Dalším společným jmenovatelem knih zpracovávajících téma mafie je permanentní válečný stav, jenž panuje na Sicílii, v Kalábrii, v Kampánii i v Apulii, ale postupem času se šíří čím dál víc na sever země. Peppe Lanzetta např. ve svých povídkách přirovná Kampánii k Sarajevu (tento výraz už byl použit dříve v souvislosti se Sicílií) a stejně se vyjádřil i spisovatel ze severoitalské Parmy Carlo Lucarelli v případě Boloni v románu *Il giorno del lupo* (1994), který má parafrázovat Sciasciovo dnes už „klasické“ dílo o mafii *Il giorno della civetta* (1961) a ukázat, jak se mafie od počátku 60. let změnila. Carlo Lucarelli ukazuje, jak se mafie pomalu rozšířila až na sever Itálie, který řada lidí dnes běžně považuje za mafii nedotčený. Lergetporer píše, že právě zde vidí Lucarelli úlohu prózy: zprostředkovat realitu, která se skrze narativní zpracování a čtenářskou reflexi mění ve veřejné gesto a vrhá světlo na určité období⁵.

Velmi podobný přístup ke společenské úloze narativní prózy zastává i padovský spisovatel a dramaturg Massimo Carlotto, který ostře kritizuje poměry v Itálii a označuje se za zástupce směru zvaného *noir mediterraneo*. Filozofií „středomořského *noir*“ je odhalit propojení organizovaného zločinu, politiky a ekonomiky v nadnárodním měřítku.

V kontextu italské narativní prózy na konci 20. století se tedy téma násilí objevuje hojně, ale téma mafie jako nedílné součásti života italské společnosti je zpracováno poměrně málo. Je

⁵ Ibid.

zřejmé, že v tomto ohledu existují rozdíly mezi autory, kteří pocházejí přímo z míst „postižených“ přítomností mafie, a autory, kteří nejsou přímo konfrontováni s krutou realitou organizovaného zločinu. Zatímco cílem prvních z nich je vylíčit důvěrně známé prostředí, snahou druhých, společensky angažovaných autorů pocházejících většinou ze severnějších oblastí Itálie je odhalovat rostoucí výskyt mafiánských struktur.

V další části této práce uvidíme, že na přelomu tisíciletí se téma mafie stává častějším předmětem narativních děl, neboť se zjišťuje, že „literatura nahání zločinu strach, když odhaluje jeho mechanismus, ale jiným způsobem, než to dělá zpravodajství. Nahání mu strach, když to odhalení zasáhne srdce, žaludek, hlavu čtenářů.“⁶ Pojd'me se podívat, jak je uchopeno téma camorry v prózách současných neapolských autorů.

⁶ Saviano, Roberto. *Kráska a peklo*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2010, s. 181.

4 Fenomén camorry očima současných neapolských spisovatelů

4.1 Pepe Lanzetta

4.1.1 INCENDIAMI LA VITA

Literární historik a kritik Renato Barilli v kulturní příloze „Tuttolibri“ turínského deníku *La Stampa*⁷ uvedl, že Pepe Lanzetta se stal v devadesátých letech minulého století jedním z nejlepších italských autorů povídek. Kniha *Incendiami la vita* (Zažehni můj život) vyšla poprvé v roce 1996 v nakladatelství Baldini & Castoldi, v době, kdy Lanzetta přerušil spolupráci s milánským nakladatelstvím Feltrinelli z důvodu zásadních změn ve společenském klimatu. Lanzetta se hodlal otevřeně vyjadřovat k tehdejší sociální problematice; chtěl, aby vyšla najevo pravda o situaci, která vládne v ulicích neapolské čtvrti Secondigliano, a aby prostřednictvím svých příběhů promluvil o „zoufalství těch, kteří dávají přednost pecku před nekonečným očištěním, kterým je dnešní Itálie“⁸. Jeho přesvědčení však bylo v rozporu s „politikou“ dnes už příliš konformního nakladatelství⁹, a proto se s ním musel neapolský rodák na čas rozloučit. Svě „sbohem“ stvrdil v jedné z povídek s názvem *Padrone mio* (Můj pane): „Nemiluji Tě, můj pane, nyní, když jsem zjistil, že mi chceš ukrást i mé sny.“¹⁰ Později vztahy s Feltrinellim opět navázal a tak v roce 2007 vzniklo další vydání zmíněné knihy, z něhož v této práci vycházím.

Incendiami la vita je soubor osmadvaceti povídek o Neapoli a jejích obyvatelích. Neapol je zde líčena jako milované město zejména pro svou úžasnou atmosféru a strhující charisma i přes všechna negativa, která s sebou tamní život nese. V jednotlivých příbězích se mísí láska a hněv, úpadek a zoufalství, násilí a vlídnost, existenční porážky a sny o změně. Hlavní hrdinové jsou vitální, autentičtí a vášniví. Každý den čelí překážkám, které jim tvrdý život na jihu Itálie chystá, a podle svých možností se s nimi vyrovnávají. Všechny povídky jsou plné obrazů a emocí, které zobrazují neuchopitelnost neapolské reality. Čtenáři se tak naskýtá zoufalý a zároveň mimořádný pohled na Neapol a temperamentní styl života jejích obyvatel.

⁷ Barilli, Renato. Lanzetta Un guazzabuglio di passioni, di luci e tenebre: Il crudelissimo boss devoto di Padre Pio. In *Tuttolibri* [online]. 2011, roč. 35, č. 1775 [cit. 2011-07-23]. Dostupné z: <<http://www.scribd.com/doc/60782037/Tuttolibri-n-1775-23-07-2011>>.

⁸ ... la disperazione di chi preferisce l' inferno a quest' immenso purgatorio che oggi e' l' Italia. Dostupné z: http://www.peppelanzetta.it/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=50.

⁹ Původně bylo Feltrinelli naopak vnímáno jako odvážné, nekonformní nakladatelství; za umírněnější je považováno až v pozdějších letech.

¹⁰ Io non ti amo, padrone mio ora che ho scoperto che pure i sogni mi vuoi portare via. Lanzetta, Pepe. *Incendiami la vita*. Milano: Feltrinelli, 2007, s. 149.

Hlavní hrdinové se mnohdy nacházejí v tíživých situacích, mají různé touhy a sny, zažívají kruté porážky... Přestože je tato kniha zasazena do odlišného historického kontextu, Lanzettovy postavy mnohdy připomínají Pasoliniho *Darmošlapy*, jelikož se potýkají s podobnými problémy spojenými s životem plným násilí. Některé bojují, jiné unikají do světa snů a snaží se povznést nad svůj tíživý osud: „Viděl jsem, jak se smějí a zpívají na provizorní pláži mezi vyschlými mušlemi, hromadami rybářských sítí, polibky, úsměvy, pohozenými stříkačkami.“¹¹

Zmíněný snový svět je motiv, který se v Lanzettových povídkách vyskytuje velice často. Mnozí protagonisté do něj unikají, aby alespoň na okamžik zapomněli na každodenní realitu svých životů. Typickým příkladem je Mariarosaria, nejpůvabnější žena a nejstarostlivější matka z celé čtvrti, zelenooká blondýnka s příliš vyzývavou rtěnkou; Mariarosaria, která se každé ráno od deseti do dvanácti oddává cizím mužům, jež potkala na ulici, v baru, v lahůdkářství. Děti jsou ve škole, manžel v práci, při těchto setkáních není čas na zdlouhavé dvoření. Mariarosaria se oddává veškeré vášni světa: „... , nedržím diety, nehlídám se, neomezují se, když svítí slunce, vidím slunce, když prší, vidím slunce, když vy vidíte mlhu, já vidím slunce... Slunce, neber mi nejlepší léta mého života...“¹² Čtenář ji buď může odsoudit a označit ji za ženu velmi zarážejících mravů, nebo se nad jejím osudem pozastavit, odpoutat se od povrchnosti a předsudků a připustit možnost, že Mariarosaria nechce dále předstírat šťastné a harmonické manželství a uchyluje se tak k činům, které by byly za jiných okolností opovržením hodné, za daných však nikoli.

Lanzettovy povídky jsou velmi emotivní zejména z toho důvodu, že nevyprávějí pouze o rozhodnutích, která činí jedinci sami za sebe bez ohledu na své blízké či přátele, nýbrž o rozhodnutích, k nimž je člověk donucen či je konán z vlastní vůle s ohledem na svou rodinu, kterou by v opačném případě nebyl schopen uživit. Carmen z povídky *Binario 6 Napoli Centrale* (Neapol hlavní nádraží, nástupiště 6) si je vědoma finančních potíží, s nimiž se její rodina potýká. Její manžel Alduccio se z veškerých sil snaží svou ženu i dítě zajistit, avšak stejně jako Carmen cítí, že jediná možnost, jak se vymanit z bídy a nalézt výnosnější živobytí, je odjet na sever Itálie. Na rozdíl od své ženy si však tuto možnost nechce připustit. Stále

¹¹ Li ho visti ridere e cantare su una spiaggia improvvisata, fra cozze seccate, reti ammonticchiate, baci, sorrisi, siringhe abbandonate. Ibid., povídka *Napoli rap*, s. 15.

¹² „... , non faccio diete, non mi mantengo, non mi reprimo, vedo il sole se c'è il sole, se c'è la pioggia vedo il sole, nella vostra nebbia vedo il sole ... Sole, non prenderti i miei anni migliori ...“ Ibid., povídka *La moglie più bella*, s. 25.

doufá v lepší zítřky, jelikož opustit rodinu je pro něj nemyslitelné. Lanzetta poukazuje na oddanost a obětavost neapolských obyvatel vůči svým blízkým; Alduccio se vzdá své milované rodiny, aby jí zajistil slušnější život, Carmen obětuje svou lásku k Alducciovi ve prospěch jeho budoucnosti: „Tady je všechno k pláči, jsme součástí nekonečného karnevalu, přestrojeni do stupidních masek, které nikdo nechce odložit... jsme ubozí, miláčku... Ale ty na to máš... tak to dokaž!“¹³

Na prvních stránkách Lanzettovy knihy nalezneme mimo jiné úryvek z písně Davida Bowieho s názvem *Space Oddity*:

... Tady major Tom řídícímu středisku
Kráčím dveřmi ven
Řekněte mé ženě, že ji velmi miluji
Ona ví...¹⁴

Hit pochází z roku 1969, kdy na Měsíci přistáli první lidé. Píseň však s touto událostí nijak nesouvisí, tudíž použít ji jako pozadí při záznamu vesmírného letu svědčilo o nepochopení jejího textu. Major Tom se již nemá v úmyslu vrátit do materialistického světa, postrádajícího lidské hodnoty, a rozhodne se zůstat ve vesmírném nekonečnu. Je si totiž vědom toho, že proti skutečnosti nic nezmuže (*planeta Země je modrá, a s tím nic nenadělám*¹⁵), a vzdává se pozemského života. Podobně i protagonisté Lanzettových povídek buď rezignují a naučí se se „systémem“ žít (což má velmi často tragické následky), nebo si stejně jako major Tom zvolí jiný způsob života a pokusí se nalézt štěstí na severu Itálie. Ani toto rozhodnutí však nedopadne vždy podle jejich představ, jak dokazuje povídka *Milano bang bang*. Název povídky je odvozen z písně *Bang bang*, již v roce 1966 nazpívala zpěvačka Cher. Známější je však druhá verze této písně z téhož roku, jejíž interpretkou se stala Nancy Sinatra a která se objevila v roce 2003 ve filmu Quentina Tarantina s názvem *Kill Bill*. Na tomto místě bych ráda zmínila skutečnost, že Lanzettova inspirace americkými gangsterkami, zejména těmi Tarantinovými, je velice silná a v některých povídkách hraje bezesporu důležitou roli.

¹³ „È tutto molto triste qua, ci travestiamo in un continuo carnevale, coperti da stupide maschere che nessuno vuol tirare giù... siamo poveri amore mio... Tu vali... fatti valere!“ Ibid., s. 41.

¹⁴ ... This is Major Tom to Ground Control
I'm stepping through the door
Tell my wife I love very much
She knows...

¹⁵ Planet Earth is blue
And there's nothing I can do

Podrobněji se však k tomuto tématu vyjádřím při interpretaci povídek, u nichž je vliv amerického filmu nejvýraznější.

V povídce *Milano bang bang* chce autor poukázat na skutečnost, že lidé z „jihu“ pocházející z rodin s nízkými příjmy se velmi často ocitají v bezvýhodné situaci a nezbývá jim, než se buď odstěhovat na sever Itálie, nebo začít pracovat pro camorru. Začátek povídky připomíná úvodní verše zmíněné písně *Bang bang*, v nichž se vypráví o dvou mladých lidech, kteří se znají již od raného dětství. Hlavní hrdina bojuje za lásku k milované Anně a snaží se získat přízeň jejich rodičů, kteří z jejich vztahu nejsou příliš nadšení. Mladík je zpočátku nezaměstnaný, a Annini rodiče jej tudíž nepovažují za ideálního partnera pro svou dceru. Ovšem ani později, když začne pracovat u úklidové firmy, se zatvrdelým rodičům nezavděčí; jejich negativní postoj se naopak ještě více prohloubí, jelikož zjistí, že zmíněnou firmu provozuje camorra. V domnění, že vztah mladé dvojice zničí dlouhodobým odloučením, pošlou Annu do Milána. Mladík se však nevzdá a vydá se za ní. Neustálý nátlak ze strany otce však v Anně vyvolá pocit zoufalství, který vyvrcholí sebevraždou. Chlapcova bolest nad ztrátou své milované nemůže být utěšena jinak než pomstou: „Byl s tvým bratrem Andreou. Střelil jsem ho jedenáctkrát přímo do obličeje, já, který jsem nikdy nestřílel. Ty mrtvá na pitevním stole, tvůj otec zhroucený na zemi, já křičím jak šílenec a rvu si vlasy. [...] A když si pomyslím, že přijel do Milána poprvé...“¹⁶

Jak již bylo řečeno, názvy některých povídek odkazují na kultovní filmové snímky z amerického prostředí. Je tomu tak proto, že role filmů v italské narativní próze 90. let je velice silná. O vlivu Tarantinových filmů jsme se již zmiňovali v souvislosti s povídkou *Milano bang bang*, avšak nejsilněji na Lanzettovy postavy působí očividně dílo *Pulp Fiction*. Helena Lergtporer ve své studii *Mafie v italské narativní próze 90. let 20. století* uvádí, že fenomén mafie funguje ve většině států spíše jako mýtus, „čímž dochází k poměrně absurdní koexistenci globalizovaného ‚gangsterského‘ mýtu a skutečného, prozaického stavu určitých regionů prosáklých organizovaným zločinem“¹⁷. V povídce *Pulp Fiction ad Aversa* (*Pulp Fiction v Averse*) se tak dočteme, že pro mladíka z Aversy znamená „svět podle Tarantina“ cosi mimořádného a fascinujícího, avšak naprosto odlišného od skutečného života na jihu

¹⁶ Era insieme al tuo fratello Andrea. Gli sparai 11 colpi tutti al viso, io che non avevo mai sparato. Tu morta all'obitorio per l'autopsia, tuo padre stramazato per terra, io che gridavo come un forsennato e mi strappavo i capelli. [...] E pensare che era la prima volta che veniva a Milano... Lanzetta, Peppe. Op. cit., s. 71-72.

¹⁷ Lergtporer, Helena. Mafie v italské narativní próze 90. let 20. století. In *Člověk : Časopis pro humanitní a společenské vědy* [online]. 2011, č. 22. Dostupný z WWW: <<http://clovek.ff.cuni.cz>>.

Itálie. Postavy z jeho filmů mají styl, jsou přehnaně násilné a tím si získávají respekt a u diváka vyvolávají pocit obdivu. Snímek o amerických gangsterech tak představuje pro hlavního hrdinu, žijícího v jedné z „nejsilnějších zón vlivu camorry v neapolské aglomeraci“, snovou krajinu. „Čau Quentine, [...] spěchám, mám s tebou schůzku, [...] s tvou hudbou, s velkým Travoltou, s jiným než s tím s horečkou sobotní noci, s neohroženým Bruceem Willisem, [...], s tvým násilím, s tvými láskami.“¹⁸ Tarantino nepodává kritický obraz reality neapolského prostředí, nýbrž pomocí pulpových historek¹⁹ z losangeleského podsvětí mísí typické symboly americké kultury padesátých let (rockovou hudbu, tanec...), které pro hrdiny Lanzettových povídek představují svobodu. Také proto je mladík z Aversy v kině sám; právě zde se může oddávat fantazii, americkému snu, kterému by nikdo jiný neporozuměl, a alespoň na okamžik „zapomenout, že žije v tomhle nesmyslném a vražedném kraji“²⁰.

Další povídka inspirovaná filmovým snímkem (či knihou) má název *Arancia meccanica a via Epomeo* (Mechanický pomeranč v ulici Epomeo). Autorem knihy *A Clockwork Orange* neboli *Mechanický pomeranč* z roku 1962 je anglický spisovatel Anthony Burgess a o její filmovou verzi se v roce 1971 zasloužil režisér Stanley Kubrick. Poněkud neobvyklý název lze interpretovat různě: z hlediska doslovnosti jde o metaforu organického celku plného sladké šťávy s příjemnou vůní přeměněného v robota. Burgess tak podává svůj tradicionalistický a skeptický pohled na moderní civilizaci, která nutí člověka jednat mechanicky. Název navíc pochází ze starolondýnského argotu *cockney*, v němž fráze "ujetý jako mechanický pomeranč" znamená cosi na povrchu normálního, uvnitř však naprosto zvráceného, čímž lze vysvětlit brutální chování hlavních postav jak ve filmu, tak v Lanzettově povídce. Mladí chlapi se živí okrádáním lidí a baví se zneužíváním osamělých žen. Jejich počínání se jim však jednoho dne vymkne z rukou a nečekaně končí tragicky. Tento způsob chování považuje Burgess, a posléze i Lanzetta, za důsledek zkažené, zmechanizované společnosti, která brání výkonu svobodné vůle. Taková společnost plodí dva typy antihrdinů: jedni jsou vlivem prostředí a doby frustrováni a neuspokojeni, což vyústí ve ztrátu mužství apod. Druzí, jak je tomu v našem případě, jsou vedeni k zoufalým činům a stávají se „rozzlobenými mladými muži“, kteří se vyznačují individuální brutalitou. *Mechanický pomeranč* je tedy kritický a ironický pohled na lidskost a bezbřehou víru v dobro. Dílo však

¹⁸ Ciao Quentin, [...], corro corro, ho un appuntamento con te [...], con la tua musica, col grande Travolta, altro che febbre del sabato sera, col poderoso Bruce Willis, [...], le tue violenze, i tuoi amori. Ibid., s. 17.

¹⁹ Původní význam výrazu *pulp* je beletrie s podivným obsahem, vytištěným na kusu surového papíru. Dnes se tímto pojmem označuje braková literatura.

²⁰ ... dimenticare di stare in questa terra assurda e assassina... Ibid., s. 18.

nelze chápat jako obhajobu násilí, nýbrž svobodné vůle násilí konat; je obhajobou individuality. Doba je materialistická a člověk ztrácí podstatu svého bytí, postrádá morální hodnoty. Společnost je ve skutečnosti více demoralizovaná než samotní teenageři. Léčba neboli náprava hlavního představitele, k níž dochází v původní Burgessově knize, je tudíž nulová, jelikož člověk tak ztrácí možnost volby. Důležité je jít proti davu, jak později uvidíme v díle Roberta Saviana. Lanzettovi (anti)hrdinové vedou v podstatě monotónní a prázdný život, v němž se i užívání drog může stát rutinou stejně jako chození do práce. Mládež z Lanzettových povídek je, jak již bylo řečeno v souvislosti s Tarantinovými filmy, velmi silně ovlivněna rostoucí amerikanizací a konzumním způsobem života. Mnozí z nich se inspirovali subkulturou *mod* (původně „modernisté“), která v 50. letech označovala příznivce jazzu. V 90. letech se staly charakterizujícími rysy jejich pokračovatelů mimo jiné užívání drog, poslouchání rock'n'rollu či bezstarostná jízda na motocyklu, jak ostatně napovídá obálka knihy *Incendiami la vita*. Lanzetta svou verzí *Mechanického pomeranče* zkrátka upozorňuje čtenáře na skutečnost, že ačkoli může na některé činy především mladých lidí z neapolských čtvrtí pohlížet kriticky, měl by zvážit velmi reálnou možnost, že mají prakticky nulovou životní perspektivu a násilí pro ně znamená každodenní součást jejich života.

Na druhou tvář Neapole rovněž upozorňuje protagonista povídky *Ciao Bill* (Ahoj Bille). Rudy pracuje v baru, tráví celé dny mytím nádobí, obsluhováním hostů, naléváním nápojů. Každý den sní o lepším životě, o slušnější práci, díky níž by nemusel snášet svého otce a neměl by obavy, zda svou dívku uživí či nikoli; tolik si přeje změnit každodenní rutinu a zajistit pro sebe i Ritu silnější finanční zázemí, že se zaplete do velmi nebezpečného obchodu, který pro něj bohužel končí tragicky. V naději na světlejší budoucnost přešel Rudy na temnou stranu a pohlédl do odvrácené tváře Neapole. Býval by rád potkal prezidenta Clintona a stiskl mu ruku: „Ahoj Bille, viděl jsi, jak krásná je Neapol? Ovšem je tu ještě jiná Neapol, kterou ti nejspíš neukázali, ...“²¹

V tomto duchu bychom mohli pokračovat i s dalšími postavami Lanzettových povídek. „Matka Kuráž“ (*Mammacuraggio*), vyhaslá žena, jež se v bezvýchodné situaci uchýlí k vraždě svého syna Sergia, narkomana, ohrožujícího sebe i své blízké, či Nora a Margherita, dvě dívky, které se zapletou s obchodníky s bílým masem, když sní o nezávislosti a touží se odpoutat od své minulosti: Nora, znásilněná svým strýcem, Margherita, nucena ve čtrnácti

²¹ „Ciao Bill, hai visto Napoli com'è bella? Ma c'è un'altra Napoli che non ti faranno vedere, ...“ Ibid., s. 33.

letech podstoupit potrat. Podobně jako Matka Kuráž se i tyto dívky rozhodnou v sebeobraně zabít. Nejsou však z brutálního činu ochromeny ani se nehroubí pod tíhou viny, jelikož „doposud poznaly jen násilí“²².

Na základě analýzy jednotlivých povídek a interpretace jejich protagonistů lze vyvodit závěr, že Lanzettovi (anti)hrdinové velmi často unikají do snového světa a upínají se k představám, jež se naprosto liší od skutečnosti. Přestože však prožívají strastiplné situace a jsou mnohdy velmi zranitelní, jsou vnitřně silní a v případě nouze dokáží překročit meze své i zákona. Helena Lergetporer uvažuje nad tím, zda jejich odhodlání a chladnokrevnost nepochází právě z daného prostředí, kde jsou činy a vraždy na denním pořádku. Ať je tomu jakkoli, Lanzettovy povídky o tvrdém životě představují malý, ale odvážný svět pulsujícího předměstí. Matka Kuráž, Rudy s „uslzenýma očima“²³, příliš nalíčená Margherita či zoufalý Sergiův otec, upírající oči do neznáma, vydávají prohlášení o svém duševním stavu, stavu, jež nelze definovat jako nevolnost, nýbrž jako osobní žalobu. *Zažehni můj život* je ve skutečnosti modlitba, aby vše vzplálo bezstarostnou smyslností a všemi zapomenuté domovy se alespoň zčásti naplnily štěstím.

Na závěr nesmíme opomenout jedinečnou formu celé knihy. Lanzettovy povídky lze pro jejich hudebnost a rytmičnost jazyka charakterizovat jako písně v próze. Jednotlivé věty se často nacházejí na samostatném řádku podobně jako verše. Autorův inovativní styl, „neapolský rap“, tak dodává všem povídkám jistý rytmus, jenž jde ruku v ruce s dějem. Když se například Matka Kuráž rozhodne zabít ve spánku svého syna Sergia, její počínání je vyjádřeno rytmickým blues:

Matka jej zabila ve spánku, žehličkou, uprostřed snění.
Pramínek krve za pětadvacet let utrpení.
Bez nářku. Rozhodný, pevný, chladný úder.
Venku nastával další parný den.²⁴

O charakteru některých povídek vypovídá již samotný název: *Secondigliano blues*, *Napoli rap*. Rovněž zajímavý je způsob, jakým autor kombinuje jednotlivá slova, jak jsme již

²² Della vita finora avevano conosciuto solo la violenza. Ibid., povídka *Sognavano la vita*, s. 128.

²³ occhignonfidilacrime Ibid., s. 27.

²⁴ La madre lo uccise nel sonno, con un ferro da stiro, nella tempia.

Un rivolo di sangue per i suoi 25 anni tormentati.

Non un lamento. Un colpo freddo, determinato, deciso.

Fuori stava montando un'altra giornata di fuoco. Ibid., s. 58.

demonstrovali na spojení *occhigonfidilacrime* neboli *occhi gonfi di lacrime*. V knize však nalezneme celou řadu podobných patvarů, které jednak dodávají ději spád, jednak souvisejí s výše zmíněným rytmem.

4.1.2 TROPICO DI NAPOLI

V roce 2000 vychází v nakladatelství Feltrinelli další Lanzettův román s názvem *Tropico di Napoli* (Obratník Neapole). Námět této knihy byl inspirován slavným avantgardním románem Henryho Millera *Obratník Raka*, k němuž také odkazuje její název. *Obratník Raka* vzbudil ve třicátých letech minulého století značný rozruch zejména svou sexuální otevřeností a radikálností a významně tak napomohl pozdějšímu nástupu beatnické generace. Podobně jako Henry Miller se i Peppe Lanzetta pokouší „vypsát“ pravdu o krutém životě, jehož každodenní náplní je boj o přežití.

Román *Tropico di Napoli* je jakási mozaika poskládaná z příběhů několika jedinců žijících v „neapolském kašbachu²⁵“, bez stálého bydliště, kteří se dennodenně snaží zajistit si alespoň minimální prostředky k přežití a zároveň si zachovat svobodu a volnost. Na jedné straně stojí oběti krvelačného systému, narkomani, homosexuálové, travestité, uprchlíci či přistěhovalci, na straně druhé stojí lichváři a obchodníci, kteří bezvýhodné a zoufalé situace těchto obětí zneužívají. Vedle nich se v Lanzettově knize objevují rovněž „spasitelé“, kteří se zmíněným obětem pokoušejí dodat síly a odhodlání svůj neblahý osud změnit, a za svou ochotu a nezměrnou schopnost empatie si následně vysluhují příslušné přezdívky, například Bruce Willis apod.

Neapol je zde líčena jako malý uzavřený svět, „kde je pojem stát pouhá utopie“²⁶. V románu se prolínají příběhy několika lidí, z nichž každý žije různorodý život, trpí rozličnými neřestmi a čelí řadě nástrah, a přesto všichni sdílejí stejně mizerný osud. Většina postav touží uniknout kamkoli, kde je podle jejich představ svět ještě v pořádku, jako například homosexuální kadeřník Willy, který věří, že jednou bude žít v Amsterdamu, ačkoli „z jeho očí lze vyčíst, že Amsterdam zůstane tam, kde je, a on v provinčním městečku Pomigliano“²⁷. Zmíníme rovněž zpěváka Tonina zvaného Jonnybigud, jehož přivedly sláva, peníze a kokain na pokraj sebezničení. Zmíněnou přezdívkou si vysloužil podle písně amerického rock'n'rollového umělce Chucka Berryho s názvem *Johnny B. Goode*, která se stala v padesátých letech

²⁵ Kašbach = druh samostatné městské pevnosti v severoafrických městech, jež byla v minulosti sídlem místního vůdce a symbolem bohatství rodinných klanů, které ji nechaly vybudovat; snad nejznámější je v dnešní době Kašbach v Alžíru, jenž se v posledních letech potýká s problémy v souvislosti se zanedbáním staveb a jejich přelidněním. Prázdné budovy jsou často nelegálně obývány a poskytují potencionální úkryt kriminálním živlům či teroristům.

²⁶ ... dove la parola Stato era un'utopia,... Lanzetta, Peppe. *Tropico di Napoli*. Milano: Feltrinelli, 2000, s. 27.

²⁷ ... nei suoi occhi tristi già si leggeva che Amsterdam sarebbe rimasta ad Amsterdam e lui sulla provinciale di Pomigliano. Ibid., s. 17.

obrovským hitem. Tonina sláva naprosto pohltila a vyvolala v něm pocit neskonaleho blaha, který si zpěvák pomocí kokainu neustále udržuje. Navenek je to však člověk, jehož obdivují tisíce fanoušků a spatřují v něm naději na dočasný únik do světa amerického snu, jež si splnil „chudý chlapec, který neuměl číst ani psát, ale zato válel na kytaru“. Lanzetta tak pomocí postavy Jonnybiguda poukazuje na dvě odlišné tváře Neapole: pro ostatní idol a vzor krásy, v nitru bezduchá loutka vláčená penězi a zdevastovaná drogami. V neposlední řadě může čtenář sledovat osud čtyřicátníka jménem Carmine Santojani, který se topí v dluzích a věří, že nalezne rádobu přítele, který se nad ním smiluje a podá mu záchranný kruh. Namísto světla však Carmine spatřuje tmu a klesá až na dno, od něž se odrazí v okamžiku, kdy se objeví výše zmíněný „Bruce Willis“, neohrožený zachránce, jenž Carminovi vydobude ztracenou čest a alespoň na čas mu vrátí chuť do života.

Carmine a ostatní Lanzettovi hrdinové se ve svém zoufalství často v duchu vracejí do dětských let a promítají si svůj život od začátku; pokoušejí se postřehnout okamžik, v němž jejich život nabral špatný směr. Na chvíli snad zaváhají a ztratí naději na možné východisko, ale nakonec se nevzdají, neboť je popohání ukrutný hlad po životě, jak ostatně napovídá báseň řeckého básníka a revolucionáře Alexandrose Panagulise s názvem „Příslib“, uvedená v úvodu první části Lanzettovy knihy:

Až uvidíte slzy,
jak vytrysknou nám z očí,
nepovažujte je prosím
za výraz beznaděje;
je to totiž jen příslib,
příslib boje!²⁸

Neapol je charakterizována jako „každodenní železniční trať“²⁹: jedni sem přijíždějí ve snaze nalézt a prožít italský sen propagovaný ve sdělovacích prostředcích, jiní, ztracené duše bez iluzí, z této noční můry unikají v naději, že snad jinde existuje lepší svět. Lanzetta ve své knize poukazuje na sociální problematiku související s omezenými příležitostmi v oblasti pracovního trhu. Obyvatelé Neapole nemají možnost volby a při pravidlu „ber, nebo nech

²⁸ Le lacrime che dai nostri occhi

Vedrete sgorgare

Non crediatele mai

Segni di disperazione

Promessa sono solamente

Promessa di lotta. Ibid.

²⁹ ... ferrovia quotidiana. Ibid., s. 62.

být“ jim nezbyvá, než přijmout jakoukoli nabídku mnohdy se směšnou finanční odměnou, ať už v legální, či ilegální sféře. V podstatě lze říci, že je v Neapoli nedostatek základních potřeb nutných k přežití; je zde nouze o pracovní příležitosti, a pokud se přece jen podaří získat solidní živobytí, chybí mu finanční ohodnocení. Paradoxně si však snadno a rychle opatříte cokoli z ilegální sféry: kokain, heroin, kradené mobilní telefony, padělané doklady apod. Za zboží ale nemůžete zaplatit, tudíž se ocítáte v bludném kruhu, v němž probíhá druh směnného obchodu, založeného na předávce zboží za poskytnutí nejrůznějších služeb i za cenu ztráty vlastní důstojnosti. Silní jedinci se z tohoto ubíjejícího koloběhu dokážou vymanit, ti slabší se v něm dennodenně utápějí a nezbyvá jim, než přijmout zákon „neapolské džungle“, jenž praví, že „silnější přežije“.

Na Carminově případu autor demonsturuje situaci panující v pracovním prostředí Neapole; když zaměstnavatel Carminovi sdělí, že je nucen snížit mu plat v důsledku údajných finančních potíží ve firmě, které jsou však pouhou záminkou, nejen že se Carmine cítí podvedený a zklamaný, nýbrž si dokonce vyčítá, že za vykonanou práci žádá být jen nepatrnou část původní sjednané odměny: „Trpěl, když se stavoval v Carognově³⁰ kanceláři pro peníze. Připadal si jako výběrčí, jako někdo, kdo bere úplatky, jako camorrista.“³¹ Autor tak poukazuje na absurditu systému, jenž narušuje vztahy mezi lidmi a zakládá je na zradě a falši, čímž nutí člověka spoléhat se pouze sám na sebe. V tomto smyslu je zajímavé pozorovat obměnu „pravidla síly pohledu“, s nímž se setkáme v dílech Giuseppa Ferrandina, a sice že podle pohledu se pozná, kdo je tu šéf. V díle Peppeho Lanzetty získává toto pravidlo zcela odlišnou podobu a spíše než na vzájemném respektu se zakládá na vstřícnosti a poctivém jednání: „... kdo se ti nedívá do očí, ten tě dříve nebo později zradí.“³²

Některé postavy z jednotlivých příběhů se postupně setkávají a čtenář je svědkem propojení jejich společného údělu, jímž je v mnoha případech smrt, ať už jde o násilné zabití či sebevraždu předávkováním. Jedni se v návalu zoufalství uchylují k chladnokrevným vraždám nebo svět v „neapolském kašbachu“ opouštějí dobrovolně, druzí sice přežijí (ačkoli by mnohdy smrt byla jejich vysvobozením), ale jejich životní cesta končí v okamžiku, kdy přicházejí o majetek či nejbližšího přítele. S údělem obyvatel Neapole, ať už je jakýkoli, souvisí citát z Izajáše 43,25, uvedený v úvodu druhé části románu: „Já, já sám vymažu kvůli

³⁰ carogna = slang. bastard, mizera, krysa

³¹ Soffriva quando passava per l'ufficio della Carogna a prendere quel danaro. Si sentiva un esattore, uno che prendeva tangenti, un camorrista. Lanzetta, Peppe. Op. cit., s. 109.

³² ... uno che non ti guarda negli occhi è uno che prima o poi ti tradisce. Ibid., s. 109.

sobě tvoje nevěrnosti, na tvé hříchy nevzpomenu.³³ Otázkou zůstává, zda Bůh odpouští viníkům jejich hříchy, neboť si je vědom, že je k nim dohnala zoufalá životní situace, nebo jsou to právě „synové Neapole“, kdo odpouštějí svému městu, jež padlo do rukou ďábla. Carmine i přes všechnu bolest a utrpení, které mu život přinesl, Neapol miluje. Miluje ji a zároveň lituje, jelikož si uvědomuje, že je dokonce ubožejší než on sám a že ji nedokáže spasit. Proto se rozhodne zatančit si s ní „poslední tango smrti... tango, jež se tolikrát tančilo na svatbách v šedesátých letech, kdy bylo město chudé, ale nikoli zdivočelé, zubožené, ale důstojné, strádající, ale stále ještě schopné se smát“³⁴.

Po jazykové stránce lze v románu *Tropico di Napoli* vyzorovat specifické rysy Lanzettova stylu psaní, na něž jsme narazili již v jeho předešlé knize *Incendiami la vita*. Často se zde objevují typické autorovy novotvary, tvořené složením několika slov dohromady. Nežádka se navíc setkáme s velmi dlouhými souvětími, jež vyjadřují naléhavost sociální situace panující v oblasti Neapole. Množství po sobě následujících vět, které jsou často navazovány souřadícími spojkami, evokuje skutečnost, že v Neapoli dochází ke všem událostem velice náhle; člověk se může nečekaně ocitnout na dně nebo se stát obětí násilného útoku uprostřed bílého dne.

Kapitoly v této knize jsou dílky velmi složité mozaiky, jež nám, mnohdy s nebývalou tvrdostí, odhaluje proklaté životy bezohledných obchodníků, ztracených existencí, utápějících se ve věčné honbě za penězi, prostitutek, camorristů, narkomanů, drogových dealerů a dalších, kteří společně sdílejí nekonečnou a nesnesitelnou bolest bytí. V románu není ani stopy po takzvaných „normálních lidech“; ani životy významných osobností nejsou pro Lanzettu atraktivní. Ve svých dílech se inspiruje skutečnými osudy lidí ze svého okruhu, neboť, jak zpívá italský skladatel Fabrizio De André v písni *Via del Campo*, „diamanty plodí jen prázdno, z hnoje však vzejde květina“³⁵. Přesto vyznívá Lanzettův román jako čisté zoufalství, plynoucí z nulové životní perspektivy postav a naprosté nedůvěry v lepší budoucnost.

³³ Io, io sono quegli che per amor
di me stesso cancello le tue trasgressioni
e non mi ricorderò più dei tuoi peccati. Ibid., s. 107.

Dostupné z: <<http://www.biblenet.cz/app/b/Isa/chapter/43>>

³⁴ ... ultimo tangodimorte. [...] Un tango ballato tante volte sui matrimoni negli anni sessanta, quando la città era povera ma non feroce, povera ma dignitosa, povera ma sapeva ancora ridere. Ibid., s. 196-197.

³⁵ Ciarallo, Giuseppe. *Tropico di Napoli*. [online]. 2000 [cit. 2000-11-03]. Dostupné z: <<http://www.kalporz.com/stalla/lanzetta1.htm>>.

Tropico di Napoli je směsí mnoha tváří; každá postava je jiná, a přesto žijí všechny v téže bídě, umocněné nenaplněnými tužbami. Navzdory žalostnému osudu, jemuž musejí čelit, z nich však sálá neskutečná horlivost a tepelná energie, jež obohacuje neapolskou půdu již samu o sobě vulkanickou. S vášní a dychtivostí po životě rovněž souvisí velmi otevřená sexuální tematika, k níž se ve svém článku pro deník *Corriere della Sera* vyjadřuje italský překladatel, romanopisec a básník Erri De Luca³⁶. Podle něj působí sex v Lanzettově pojetí „protizánětlivě“; je hormonální šťávou, jež poskytuje tělu zdevastovanému válkou alespoň okamžik příměří formou naprostého odzbrojení. Sex harmonizuje nervy.

Lanzetta napsal knihu na základě skutečných příběhů obyvatel Neapole, přestože postavy v románu jsou fiktivní, a tudíž v podstatě vytvořil soubor několika biografií. Nespokojil se však s pouhým popisem jejich života; zaměřil se na biologickou podstatu každého organismu, na základní projevy lidského mechanismu. V „neapolském kotlí“, jak toto město pojmenoval De Luca, zuřivě vše sekret tělesných žláz lidských bytostí, které se scházejí, aby se milovaly a vraždily. Právě smrt je další ožehavé, avšak v kontextu každodenního života v Neapoli zcela běžné téma, jehož se autor ve svých knihách často dotýká. Smrt v Lanzettově pojetí není stařena, ploužící se po nemocnicích, nýbrž mladé děvče, jež se neuvěřitelně hbitě pohybuje v ulicích města a zasahuje naprosto nečekaně.

V Lanzettových knihách se čtenář stále vrací do téhož prostředí a prožívá strasti i slasti týchž postav. Mění se v podstatě jen jména hlavních hrdinů a tituly děl. Tato skutečnost však rozhodně nevypovídá o autorově nedostatku představivosti či nápaditosti. Znamená to pouze, že ne každý si může dovolit upozorňovat na negativní stránky života v hlavním městě kampánského regionu. Jen ten, kdo se narodil ve stínu prádla, zavěšeného na šňůrách po celé šíři typických neapolských uliček, a kdo naslouchá hlasům obyčejných lidí, je při vyprávění schopen nalézt ta správná slova, aniž by se stavěl do role soudce.

Přestože Lanzetta zpracovává společensky naléhavá a mnohdy velmi znepokojivá témata bezprostředně se týkající jeho domova, nevypěstoval si vůči svému rodnému kraji jakoukoli zášť či opovržení. Naskytá se tak otázka, jak může navzdory všemu, o čem ve svých knihách pojednává, Neapol stále milovat. Odpovědí je sama Neapol: vzhledem rozlehlá a duší

³⁶ De Luca, Erri. Lanzetta, un quarantenne nella citta' - pentola. In *Corriere della Sera* [online]. [cit. 2011-02-16]. Dostupné z: <http://archivistorico.corriere.it/2000/febbraio/16/Lanzetta_quarantenne_nella_citta_pentola_co_0_000216813_3.shtml>.

ztracená, stále nesnesitelně vlhká a dusná, násilná a nejednoznačná, příliš protřelá a zoufalá; zkrátka extrémně rozporuplná, a proto výjimečná:

Neapol je hořký žár,
Neapol je vůně moře,
Neapol je hadru cár,
a nikoho to nezajímá.³⁷

³⁷ úryvek z písně italského zpěváka Pina Daniela s názvem *Napule è*:
Napule è nu sole amaro
Napule è addore 'e mare
Napule è na carta sporca
e nisciuno se ne importa.

4.2 Giuseppe Ferrandino

4.2.1 PERICLE IL NERO

Svůj první román s názvem *Pericle il Nero* (Poskok Pericle) vydal italský spisovatel a autor komiksů Giuseppe Ferrandino v roce 1993 v malém boloňském nakladatelství Granata Press pod pseudonymem Nicola Calàta. Odezva však byla téměř nulová, což někteří kritici přičítají skutečnosti, že byl Ferrandino známý jako autor „nízkého“ komiksového žánru a na „vysoké“ literární scéně se tak neměl šanci uchytit³⁸. Jeho dílo slavilo zasloužený úspěch až v roce 1995, kdy bylo objeveno renomovaným francouzským nakladatelstvím Gallimard a vydáno v edici *Série noir*. V roce 1998 pak Ferrandinovu prvotinu znovu vydalo milánské nakladatelství Adelphi. Z hlediska žánru lze knihu definovat jako *noir* v kombinaci s americkým stylem brakových detektivek, avšak v kontextu neapolských reálií.

Protagonistou příběhu je Pericle Scalzone, osmatřicetiletý žoldák neapolské camorry, který pracuje pro bosse Luigina, jemuž přezdírají „Pizza“, neboť si přivlastňuje okolní pizzerie. Pericle je podsaditý, ne-příliš atraktivní muž, který nevyniká zvláštními kvalitami. Jeho „řemeslem“ je trestat a vydírat Luiginovy nepřátele análním znásilňováním neboli pomocí speciální praktiky, jež má vzpurné jedince ponížít a přivést je tak k rozumu. V této souvislosti Helena Lergetporer ve své studii uvádí, že literární kritik Renato Barilli „v tomto ‚povolání‘ spatřuje vliv médií a otevřeně tematizovaného sexu; podle jeho názoru by dříve bylo naprosto nemožné zabývat se takto otevřeně ‚zvrácenou‘ sexualitou v mafiánském prostředí“³⁹. Pericle má zároveň funkci vypravěče a jeho způsob vyprávění se vyznačuje jistým klidem a vyrovnaností; vykonává práci, která je „jako každá jiná“, a zhošťuje se jí podle svého nejlepšího vědomí a svědomí. Přijal svůj osud takový, jaký je, zahnal pocit studu a ponížení a přijímá i skutečnost, že jej don Luigino přejmenoval na Pasquala, jelikož mu jméno Pericle připadalo směšné. Postavy a okolní prostředí popisuje Pericle prostřednictvím krátkých replik či komentářů, v nichž je jistá dávka naivity, vyplývající z Pericelovy duševní omezenosti. Způsobem, jakým na svět kolem sebe nahlíží a jak ke svému osudu přistupuje, připomíná postavu Forresta Gumpa ze stejnojmenného amerického filmu. Avšak právě v prostoduchosti tkví síla jeho lidskosti, jež ostře kontrastuje s každodenním násilím spojeným s profesí příslušníka camorristické armády.

³⁸ Cf. Lergetporer, Helena. Mafie v italské narativní próze 90. let 20. století. In *Člověk : Časopis pro humanitní a společenské vědy* [online]. 2011, č. 22. Dostupný z WWW: <<http://clovek.ff.cuni.cz>>.

³⁹ Ibid.

Jak již bylo řečeno, Pericle žije monotónní a brutální život a z pověření dona Luigina vykonává svou funkci svědomitě a s nejvyšší pečlivostí a přesností. Na příkaz svého bosse neváhá potrestat kněze, jenž před Luiginem vyjádřil své pohoršení nad činy, k nimž v jeho okolí dochází, a to v přítomnosti bossovy manželky, což je pro Luigina naprosto nepřijatelné. Z tohoto důvodu povolá svého poskoka Pericla a nařídí mu, aby jej náležitě potrestal. Plán se však naruší přítomností mladé lady, sestry místního bosse, kterou je Pericle nucen odstranit jako nepohodlného svědka. Pomocí pytlíku s pískem, což je pravděpodobně jediná zbraň, kterou mu boss vzhledem k jeho omezenosti svěří, se pokusí faráře a mladou lady ubít k smrti. Ačkoli to vypadá, že Pericle vykonává bossovy příkazy zcela mechanicky a chladnokrevně, v okamžiku útoku na kněze a mladou lady se pomočí. Tento projev lze chápat jako kontrast mezi strohým plněním příkazů a pocity, které Pericle ve skutečnosti prožívá, což ve čtenáři zanechává silný dojem. V domnění, že obě oběti usmrtil, se Pericle vrací do Luiginovy vily. Netuší však, že mladá lady s vážnými poraněními přežila a žádá pomstu.

Od okamžiku, kdy se Luigino dozví o nepovedené akci, začíná pro Pericla peklo. Než se naděje, poštvě proti sobě několik camorristických klanů, včetně toho Luiginova. Když se jej jednoho večera pokusí lidé místního bosse odstranit a vyvraždí přitom rodinu jeho strýce, dává se Pericle na útěk. Na několika stranách popisuje Ferrandino krok za krokem Periclovo další počínání a pocity, které přitom zažívá. Čtenář je zcela pohlcen napětím, které je způsobeno jeho vnitřním rozpoložením a fyzickou nevolností. Pericle se stává štvancem, bojujícím o holý život. Jeho přístup k celé záležitosti se však během útěku proměňuje. Na cestě směrem na sever Itálie potkává polskou dělnici Nastasiu, žijící podobně jako on na okraji společnosti, a navazuje s ní symbiotický vztah. Postupem času jejich vzájemné city rostou. V průběhu románu je čtenář svědkem postupné proměny Periclové dynamické postavy; zpočátku má Pericle pocit, že má vztah pod kontrolou, a každou noc se Nastasie „mužně“ zmocňuje. Postupně však zjišťuje, že si ji nemůže podrobit tak, jak byl zvyklý u svých obětí, a z jejího jednání dokonce cítí jistou nadřazenost. Právě dočasné soužití s Nastasiou je jeden z podnětů, který Pericla přinutí zamyslet se nad svým osudem a získat sebevědomí potřebné pro návrat do Neapole.

Z vojáka, který bezmyšlenkovitě vykonává zadané úkoly, se díky milostnému citu, jež pravděpodobně prožívá poprvé, stává člověk, který jedná podle vlastního uvážení. Nastává

zásadní zvrát, kdy se Pericle rozhodne přestat utíkat a naučit se přistupovat k lidem jako don Luigino:

Zdalo se mi, že zakouším to, co cítí Luigino a jemu podobní. Když se vyznáš v lidech, můžeš si s nima dělat, co se ti zlíbí. Zbraně jsou k ničemu. Když se v nich vyznáš, můžeš je přinutit říct a nebo b, můžeš je nechat mezi sebou povraždit, můžeš si dát k pití jejich krev, můžeš z nich udělat trosku.⁴⁰

Volba osobní msty je krok, který bychom od hlavního hrdiny rozhodně neočekávali. Neohrožený „Forrest Gump“ se vydává do Luiginova domu s úmyslem získat předem promyšlenou sumu peněz, jež mu má pomoci při budování nového života kdesi v Polsku po boku Nastasie. Po cestě se dokonce zmocní samopalu, avšak jakmile vtrhne do pokoje Luiginovy dcery Anny a nastane rozhodující okamžik, mění se původní plán v tragikomickou scénu:

Otevřel jsem dveře do jejího pokoje, samopal zavěšený na ruce, abych ji moc nevyděsil, a vyhrkl jsem: „Prosím tě, Anno, jestli začneš křičet, zabiju děti.“ Sotva jsem to dořekl, dala se do křiku, a já k ní musel běžet, abych jí zacpal pusou a přiložil hlaveň k obličejí. Po chvíli se s jekem přihnaly její dvě dcery. Udělal jsem tu chybu, že jsem Anně uvolnil pusou, takže teď vřiskaly všechny tři. Začal jsem rvát i já, ale bylo to k ničemu, tak jsem to vzdal a sedl si na postel.⁴¹

Anna se jej snaží přivést k rozumu a přesvědčit jej, aby od svého záměru vydírat jejího otce upustil. Pericle je neoblomný a pod pohrůžkou „zdrogování“ jejich dětí ji přinutí dona Luigina zavolat. Boss však nevěří, že by byl Pericle něčeho podobného schopen, a odmítá mu výkupné předat. Pohrdání jeho osobou a znevažování jeho schopností přinutí Pericla jednat; když dětem vpíchne do žil dávku heroinu, pohlédne na něj Anna jako nikdy dříve. V době, kdy Pericle pracoval pro jejího otce, jí byl vždy lhostejný, což jej na jedné straně šířalo a na druhé jistým způsobem uspokojovalo. Tentokrát byl její pohled odlišný; souvisel s pravidlem, které podle Periclových slov ctí v Neapoli všichni „ubožáci“, a sice že „podle pohledu se pozná, kdo je tu šéf“⁴². Pericle nezíská respekt ani poté, co se mu podaří přinutit Luigina ke spolupráci. V okamžiku, kdy se boss po pětipatrovém výšlapu objeví ve dveřích, prohodí

⁴⁰ Mi pareva di provare quello che provano Luigino e quelli come lui. Se conosci la gente puoi fargli fare quello che vuoi. Non servono armi. Se li conosci, puoi fargli dire a o b, puoi farli scannare l'uno con l'altro, puoi berti il loro sangue, puoi farli diventare merda. Ferrandino, Giuseppe. *Pericle il Nero*. Milano: Adelphi, 1998, s. 106.

⁴¹ Ho aperto la sua porta e tenendo il mitra appeso in mano per non spaventarla troppo ho detto velocemente: „Anna, per favore, se urla ammazzo le bambine.“ Lei si è messa a urlare lo stesso e ho dovuto correre a tapparle la bocca e ad appoggiarle la canna sulla faccia. Dopo qualche secondo sono arrivate strepitando le due bambine. Ho fatto lo sbaglio di lasciare la bocca di Anna e così a strillare erano in tre. Ho strillato pure io, ma poi siccome era inutile mi sono seduto sul letto a non fare niente. Ibid., s. 123.

⁴² ... da come vi guardate si capisce chi deve comandare. Ibid., s. 130.

větu, jež vypovídá o jeho despektu vůči Periclovi: „Uf, svatá Kateřino... Kdy si konečně pořídíte výtah?“⁴³ Podobně směšná situace nastává, když Pericle dona Luigina požádá, aby se vysvlékl, roztáhl nohy, opřel ruce o zeď a stoupl si od ní co nejdále: „Je to sice typická scéna z amerických seriálů, ale vždycky mi připadala rozumná.“⁴⁴ Nakonec se jej Pericle rozhodne potrestat tak, jak by jej potrestal každý na jeho místě, a sice zostudit násilným pohlavním stykem. V poslední chvíli však od tohoto plánu upustí, jelikož si uvědomí smutnou skutečnost, že opět činí to, co se od něj očekává: „Chtěl jsem si dokázat, že jsem muž. Ale když se někdo chová podle očekávání, jen aby se předvedl, tak je to nula, a ne muž.“⁴⁵

Pericle se tedy odváží změnit svůj osud a vymanit se ze spárů systému, jenž jej nutil jednat dle nastavených instrukcí. Po tomto kroku se paradoxně cítí osamělý a neúplný, přestože se domníval, že největší samotu zažíval za „služby“ u dona Luigina. Tato samota je však relativní: Pericle sice zažívá pocit osamělosti, ale zároveň je stále přesvědčen o svém údělu štvance, který je odsouzen k doživotnímu vyhnanství. Představuje si své jméno na seznamu nejhledanějších uprchlíků i přesto, že se z Luiginových úst dovídá, že jej vlastně nikdy nikdo nepronásledoval ani jej nehodlal zabít, jelikož po vyvraždění rodiny jeho strýce místní bossové usoudili, že by byl tento čin zbytečný. Pericle se tak v podstatě jeví jako neškodný hlupák, jenž trpí stihomamem a paranoiou. Naskytá se tudíž otázka, zda bylo celé to drama, které Pericle prožíval, skutečně nutné.

Podstatné je, že se Pericle vzepře zákonům, jež velí jeho rodnému prostředí, a zvolí si jinou životní cestu. Rozhodne se odjet za Nastasiou, jelikož nyní cítí, že jí na rozdíl od minulého setkání má co nabídnout; je svobodný: „Jel jsem si, kam jsem chtěl, a říkal jsem si: jestli při mně stojí panenka Marie, tak už mě do těchhle končin jaktěživ nikdo nedostane.“⁴⁶ Pericle oběma naplňuje slibnou budoucnost, financovanou z výkupného od dona Luigina, a příběh tak prakticky končí *happy-endem*, čímž se narušují striktní pravidla žánru *noir*.

Zpočátku je Pericle loutka, která jedná na základě svého prvotního instinktu. Představuje jedince, který v sobě odhalil zvířecost a povýšil ji na úroveň životního stylu; je ztělesněním

⁴³ „Uh, santa Caterina Martire... E quando lo fate mettere un ascensore?“ Ibid., s. 130.

⁴⁴ Questa è una cosa che ho visto in tutti i telefilm americani ma mi è sempre sembrata una cosa intelligente. Ibid., s. 131.

⁴⁵ Volevo dimostrare a me stesso di essere uomo, ma se uno, per considerarsi, fa quello che si aspettano gli altri, è una sega, altro che uomo. Ibid., s. 139.

⁴⁶ Andavo dove volevo e ho pensato: se la madonna mi accompagna, in questo paese di merda non ci torno neanche morto. Ibid., s. 144.

absolutního zla, jež mu brání v sebepoznání, neboť, jak uvádí italská redaktorka Claudia Bonadonna, „zlo se rodí z naprosté neznalosti sebe sama“⁴⁷. Metamorfóza loutky v tělo nastává až v okamžiku, kdy si uvědomí, že je pouhou podřadnou součástí nelidského mechanismu, a začne snít o jiné – lidské existenci. Podle Bonadonny kráčí Ferrandinův hlavní hrdina jakousi „chodbou, v níž dochází k postupným proměnám a jež ústí v krutou realitu, živenou bludy a schizofrenními představami“⁴⁸, podobně jako tomu je v Montesanově knize *Di questa vita menzognera* (2003). Skrze Periclův naivní pohled Ferrandino zdůrazňuje násilné poměry v Neapoli ovládané camorrou. „Pericle glosuje mafiánské praktiky stejně jako Forrest Gump americkou poválečnou historii s podobným efektem, který čtenáři odhaluje jejich absurditu a kontrast s ideály, jež intenzivně proklamují média i politici“⁴⁹.

⁴⁷ Bonadonna, Claudia. Ferrandino: epifania di Pericle il nero. In *RaiLibro* [online]. 2012, roč. 4, č. 92 [cit. 2012-02-10]. Dostupné z: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=308>>.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Lergetporer, Helena. Op. cit.

4.2.2 IL RISPETTO (OVVERO PINO PENTECOSTE CONTRO I GUAPPI)

V roce 1999 vychází druhá Ferrandinova kniha, která přestože se odehrává v totožném lidovém prostředí Neapole a respektuje klasické schéma detektivního románu, se svými jednoznačně komickými prvky zcela liší od autorovy prvotiny. Kniha *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)* (Respekt [neboli Pino Pentecoste versus camorristé]) byla rovněž vydána nakladatelstvím Adelphi a brzy zaznamenala nemalý úspěch.

Román se odehrává na pozadí skutečného života v lidových čtvrtích Neapole. Hlavní postava je soukromý detektiv Pino Pentecoste, vedle něhož se v příběhu objevuje pestrobarevný shluk postav: prostitutka, komisař, kněz, nejrůznější *tamarri* (drsňáci) apod. Pino, ač soukromý vyšetřovatel, patří spíše do kategorie outsiderů, kteří poměrně často chybují a ve své kariéře nedosahují příliš velkých úspěchů, avšak dokáží se nad svůj úděl povznést a pohlížet na něj s ironickým nadhledem. Na začátku Pino vysvětluje, proč se rozhodl právě pro tuto profesi: „... protože mi to připadalo zajímavé, a navíc se mi líbí filmy s Miki Stewartem.“⁵⁰

Celý příběh začíná okamžikem, kdy detektiva překvapí nečekaná návštěva z podsvětí přímo v jeho kanceláři. Muž jménem Tullio Regina přichází s podivným návrhem: nabízí mu čtrnáct milionů, pokud odveze kamion s velmi důležitým nákladem na předem určené místo. Postupně se čtenář dovídá, že jde o krádež vzácného plnokrevníka. Pentecoste však nabídku odmítá. O několik hodin později se o této záležitosti překvapivě dovídá i policejní komisař, dva další zločinci Torchi a Groffi, kteří pracují pro bosse Filomena, a dokonce i místní farář. Přestože se Pino odmítne na krádeži podílet, celá akce selže a detektiv se tak do celého případu omylem zaplétá v roli zrádce cti, a tudíž muže, jenž zasluhuje smrt. Na druhou stranu je však příběh založen na roztržkách, připomínajících drobné estrády, při nichž se vlastně hlavní hrdina nikdy neocitne v přímém nebezpečí ohrožení života. Postavy připomínají spíše karikatury a vláda camorry má podobu sporů konkurenčních klanů na daném území, při nichž sice dojde k několika úmrtím, ovšem spíše náhodou a často při komických situacích. Je tedy možné, že Ferrandinovým záměrem sice bylo ukázat pravou tvář krutého světa zla, avšak nikoli formou sociálního protestu, jak tomu bylo u Peppeho Lanzetty.

⁵⁰ ... perché mi pareva interessante e pure perché mi piacevano i film di Miki Stewart. Ferrandino, Giuseppe. *Il rispetto*. Milano: Adelphi, 1999, s. 28.

Ferrandinovi se bezesporu podařilo oživit všechna klišé žánru *noir*, v němž hraje zločin zásadní roli a v němž se setkáváme s hlavními aktéry neapolské kriminální scény. Podstatou románu je pojem, kolem něhož se ve zločineckém prostředí italského jihu odehrává veškeré dění: respekt, jakýsi etický postoj, jenž určuje vztahy mezi gangstery a jež si musí osvojit i ten, kdo ve své podstatě zločinec není, ovšem čas od času se s nimi zaplete. Máme na mysli našeho hlavního hrdinu Pina, který se, jak již samotný název knihy napovídá, jednoho dne zcela náhle a nečekaně ocitne uprostřed křížové palby. Nakonec z ní však vyvázne bez větší újmy a zachová si čest; Pino Pentecoste si totiž ve skutečnosti připadá jako Miki Stewart, jehož kvalit sice nedosahuje, ale přinejmenším se jim přibližuje: „... možná mám jen osm tříd, ale zato jsem velmi bystrý...“⁵¹.

Andrea Camilleri⁵² v italském deníku *Corriere della Sera* napsal, že Ferrandino ve svém druhém románu „znovuobjevuje“ jednotu místa, času a děje⁵³. Celý román je až klaustrofobicky zasazen do prostor jednoho domu; v jedné chvíli se od něj protagonista nepatrně vzdaluje, avšak vyjma tohoto okamžiku se celý děj odehrává v kanceláři, na chodbě, v pokoji či na střeše, odkud Pino pozoruje dění na ulici a na náměstí. Román se podobá frašce s řadou postav, které se vždy nečekaně objevují a náhle opět mizí ze scény. Ferrandinovo striktní dodržování jednoty místa tak velmi připomíná divadelní styl neapolského melodramatu, jež se v Neapoli rozvíjelo mezi dvacátými a čtyřicátými léty dvacátého století. Opomenout nelze ani jednotu času: dějové jádro se rozvíjí ve velmi krátké době, prakticky v rozmezí čtyřiačtyřiceti hodin od rána do rána. V poslední řadě zmiňme také jednotu děje, jež doplňuje antické pravidlo tří. Přestože se může zdát, že počáteční epizoda, kdy Pina navštíví rozlícená záplatářka Giorgina, vůči níž se detektiv zachová neuctivě, jednotu děje narušuje, není tomu tak. Tento vedlejší příběh totiž znovu vstupuje do děje na konci knihy, kdy Pino požádá Giorginu o odpuštění a výraz „respekt“ tak nabývá pravého významu. Díky jednotě místa, času a děje působí celý román uceleně, avšak nikoli staticky.

Camilleri se rovněž vyjadřuje k názvu románu a tvrdí, že zatímco titul románu *Respekt* si skutečně zaslouží úctu, jeho podtitul *Pino Pentecoste versus camorriste* je poněkud zavádějící. Pino je ve skutečnosti detektiv, který nemá ani ponětí, do jaké záležitosti se

⁵¹ ... avrò soltanto la terza media ma sono di intelligenza assai vispa... Ibid., s. 41.

⁵² Sicilský scénárista, režisér a spisovatel, mimo jiné autor úspěšného detektivního románu *Tvar vody*, v němž se poprvé objevuje známý komisař Montalbano.

⁵³ Camilleri, Andrea. Un po'di rispetto per Ferrandino. In *Corriere della Sera* [online]. [cit. 1999-06-27]. Dostupné z: <http://archivistorico.corriere.it/1999/giugno/27/rispetto_per_FERRANDINO_co_0_9906271453.shtml>.

vlastně zapletl. Z tohoto důvodu dospěl Camilleri k názoru, že podtitul románu je klamný: jsou to totiž camorristé, kdo stojí proti nevědomému Pinovi, nikoli naopak.

Celý příběh vypráví sám protagonista, je tedy psán v tzv. ich-formě. Pino je velice upřímný a neskrývá ani podrobnosti, které ve prospěch jeho osoby jako soukromého vyšetřovatele příliš nehovoří. Drobné „přešlapy“ však k charakteru této postavy bezpochyby patří. Zmiňme například situaci, kdy se pomiluje s místní prostitutkou Mariellou těsně předtím, než jej navštíví dva muži, kteří jej mají údajně zabít, a nestihne si stáhnout prezervativ. Zajímavý je rovněž jeho vztah ke zbraním. Pino vlastní dvě zbraně, avšak nedokáže je použít. V okamžiku, kdy k němu do kanceláře vtrhne Torchi, jeden z mužů zapletených do krádeže zmíněného plnokrevníka, nechá se velice snadno odzbrojit, což bychom od detektiva neočekávali. Dokonce ani nestihne odložit „Lancio Story“⁵⁴, který zrovna četl. Jelikož se Pino ocitne beze zbraně, půjčí si jednu od komisaře, který jej přijde navštívit, aby zjistil, do čeho se zapletl. Kromě staré pistole s „rezavou muškou a uvolněnou spouští“⁵⁵ se později zmocní také kulometu. Avšak jakmile se po zuby ozbrojený „Miki Stewart“ stane svědkem vyřizování účtů několika camorristů, zůstane stát jako opařený: „Groffi ke mně přistoupil a s rozpačitým úsměvem mi vzal pistoli z ruky a sundal mi kulomet z ramene. Torchi mi dal ránu přímo do spánku a dál už nic nevím.“⁵⁶ Skutečnost, že se Pentecostovi nikdy nepodaří „vytasit“ zbraň včas, skrývá vnitřní neochotu a strach ji doopravdy použít. Je pro něj snesitelnější vidět se jako oběť než jako „muž činu“. Pinovu neschopnost či zranitelnost lze vnímat negativně, avšak podle Camilleriho si za tuto vlastnost naopak zasluhuje obdiv. Obdivuhodný je rovněž výkon samotného autora románu, zejména jeho tragikomické ztvárnění dialogů ať už mezi Pinem a chladnokrevným Groffim, při němž detektiv prozíravě doplní všechny mafiánovi informace ohledně případu (načež je za svou bystrost náležitě pochválen), či mezi Pinem a rozlícenou Giorginou, která se rozhodne pomstít svou čest tím, že zničí Pinovu pověst, a s „úsměvem, za který by ji člověk vyhodil z okna“⁵⁷ jej začne urážet; když se ji detektiv pokusí utišit, použije navíc klasickou výhrůžku z akčních filmů, jež působí poněkud lacině, avšak efektně: „Jestli ze mě do dvou vteřin nesundáš pracky, přijdu tě zabít.“⁵⁸

⁵⁴ Italský komiksový časopis, který vycházel v nakladatelství Eura a pro nějž Ferrandino pracoval v osmdesátých letech minulého století.

⁵⁵ ... mirino smangiato e il grilletto lasco, ... Ferrandino, Giuseppe. Op. cit., s. 105.

⁵⁶ Groffi mi si è avvicinato e con un sorriso imbarazzato mi ha tolto la pistola di mano e il mitra di spalle. Torchi mi ha dato un solo cazzotto, proprio davanti all'orecchio, e non ho capito più niente. Ibid., s. 118.

⁵⁷ Un sorriso da buttarla dalla finestra. Ibid., s. 15.

⁵⁸ „Toccami ancora due secondi e torno per ammazzarti“... Ibid., s. 14.

Fausto De Michele, profesor italského jazyka a literatury při rakouské univerzitě v Grazu, ve své studii *Giuseppe Ferrandino neboli rychlost*⁵⁹ vychází z Calvinových Amerických přednášek, jež mají v podtitulu *Šest poznámek pro příští tisíciletí (Lezioni americane. Sei proposte pel il prossimo millennio, 1988)*, a v souvislosti s Ferrandinem se věnuje přednášce zabývající se rychlostí. Při čtení Ferrandinova díla je očividné, že si autor tuto vlastnost, vědomě či nevědomě, zcela osvojil a dokázal jí znamenitě využít v praxi. Je zřejmé, že svérázný styl psaní je spjat s bohatými scénaristickými zkušenostmi v oblasti komiksů, jež bezpochyby podpořily autorův umělecký růst a učinily z něj výjimečného spisovatele, spisovatele rychlého stylu. Není také divu, že je Ferrandino v dnešní době jednohlasně považován za jednoho z nejvýznamnějších italských tvůrců komiksů. Máme-li si utvořit jasnější představu o narativním spádu tohoto detektivního příběhu, který by si jistě zasloužil být uveden na jeviště, zmiňme například, že rozsah jednotlivých kapitol se v průměru pohybuje kolem čtyř stran.

Obecně lze říci, že román *Respekt* dodržuje základní rysy detektivního žánru. Vzrušující tempo na způsob komedie dell'arte jej však postupně přetváří spíše v ironickou perzifláž amerických gangsterek. Podobně jako u Peppeho Lanzetty můžeme i zde nalézt paralelu s Tarantinovými filmy z devadesátých let, v nichž se setkáváme s neohroženým postojem hlavních hrdinů, vystupujících zcela chladnokrevně a nepřístupně: „Tenhle zabil nejméně tři.“⁶⁰ Nicméně ve skutečnosti jde o pouhou pózu, jež působí spíše komicky. Skutečnost, že je román nasáklý ironií s groteskními okamžiky, nás ale nesmí oklamat a přesvědčit, že máme co dočinění s pouhým zábavným, a tudíž povrchním příběhem. *Respekt* ve svém vlastním rytmu vyprávění a elegantní rychlosti dosahuje netušené úrovně komedie. Jako názorný příklad poslouží šarvátka mezi Pinem a policejním komisařem, k níž dojde ve jménu zachování cti. Roztržka, jež původně vzešla ze „vznešené“ příčiny, se posléze stává terčem pobavení místního barmana Gina, jemuž Pino celou potyčku popisuje jako scénu z filmu s Budem Spencerem a Terencem Hillem.

Román lze v tomto směru rovněž přirovnat ke kultovnímu americkému snímku 90. let, již zmíněnému *Pulp Fiction*. Helena Lergertporer uvádí, že „Ferrandino jako autor komiksů má obecně k pulp velmi blízko. Atmosféru místní kriminality dokresluje líčení neapolské čtvrti,

⁵⁹ De Michele, Fausto. Giuseppe Ferrandino o la rapidità. In *Electronic Newsletter of '900 Italian Literature* [online]. 2004, č. 1-2. Dostupný z WWW: <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2004-i/DeMichele.html>>.

⁶⁰ Questo ne ha ammazzati almeno tre. Ferrandino, Giuseppe. Op. cit., s. 9.

kde se všichni znají jako na vesnici a ve stylu velkoměstských světáků se přitom pohrdavě vymezují vůči buranům z neapolského „hinterlandu“⁶¹. Přestože má Ferrandinovo dílo mnoho společných rysů s prostředím z amerických gangsterek, je potřeba zdůraznit, že se zde objevují skutečnosti, které se od jednání postav z hollywoodských filmů zcela liší. Autor tak chce poukázat na rozdílnost dvou světů, jež se často pod dohledem amerických režisérů nesmyslně stírá. Když přijde Pina krátce po setkání se zmíněným Tulliem Reginou nečekaně navštívit policejní komisař, velice se diví, jelikož „aby se policejní komisař sebral a šel za nějakým ubožákem domu, se vidí jenom v amerických seriálech“⁶². V Neapoli fungují jiné zákony, a abyste je pochopili, musíte se, jak říká sám Pino, v tomto městě narodit.

Jak již bylo nastíněno výše, hlavním tématem románu jsou různé pohledy na pojetí vzájemného respektu mezi lidmi, jak ostatně napovídá sám název. Na základě respektu se určují vztahy mezi jedinci a odvíjí se od něj další dění. Pouhý pohled stanoví jasná pravidla: když se dva setkají, není důležité, kdo je kdo, nýbrž jak se na sebe dotyční dívají; podle toho se pozná, kdo je tu šéf. Podle Pina je nejdůležitější chovat ke svému protivníkovi respekt a vyřešit si své záležitosti takzvaně z očí do očí. Pinův „respekt“ znamená úctu k životní zkušenosti, a tudíž k tomu, kdo tuto zkušenost prožil. Mimo jiné rovněž vyžaduje respekt k sobě samému.

Po podrobnější analýze celého románu odhalíme dokonalé mechanismy, jimiž se kampánský umělec při psaní řídil, a určitou výstřednost ve stylu neapolské komedie. Ferrandino se čtenáři pokouší co nejvěrněji zprostředkovat prostředí města, v němž se děj odehrává, a zároveň se věnuje důkladnému rozboru jednotlivých postav. V této souvislosti je působivé, jak se autorovi podařilo šikovně smísit okamžiky reflexe s okamžiky jednání. Ferrandino se podobně jako Lanzetta zabývá komplikovanou situací v současném „kampánském Sarajevu“, avšak na rozdíl od svého kolegy nekritizuje poměry v Neapoli tak vášnivě. Přesto čtenáři pomocí jazykového stylu celé knihy dokazuje, že násilí je nedílnou součástí tamního každodenního života. Právě násilné výrazy neapolského dialektu dodávají románu autentický ráz: zmiňme například výraz *tamarro*, jenž pravděpodobně pochází z arabštiny a v jihoitalském dialektu sarkasticky označuje neomaleného člověka, či *guappo*, pojem pocházející údajně ze španělštiny, pod nímž se původně chápal muž vybraného chování,

⁶¹ Lergetporer, Helena. Mafie v italské narativní próze 90. let 20. století. In *Člověk : Časopis pro humanitní a společenské vědy* [online]. 2011, č. 22. Dostupný z WWW: <<http://clovek.ff.cuni.cz>>.

⁶² ... , che un commissario di polizia si alza e va a casa di un disgraziato qualunque si vede soltanto nei telefilm americani. Ferrandino, Giuseppe. Op. cit., s. 20.

elegán, který ochraňoval lid, za což byl velmi respektován. Tento výraz však postupem času nabýval odlišného významu, až se mu později zcela vzdálil. Pojmem *guappo* se začali označovat členové zločinných skupin, např. camorry, jež v rámci „podnikání“ soustřeďují svou činnost mimo jiné na oblast organizované prostituce, provozování hazardu či obchodování s lidmi.

4.3 Andrej Longo

4.3.1 DIECI

Kniha *Dieci* (Desatero) italského spisovatele Andreje Longa byla vydána v roce 2007 nakladatelstvím Adelphi a je souborem deseti povídek, jejichž děj se odehrává v prostředí Neapole. Témata povídek byla inspirována desaterem božích přikázání, která jednotlivé příběhy uvozují, ale s jejich ději zároveň účelně kontrastují, jak uvidíme dále. Naplněním tohoto originálního záměru se autorovi podařilo vytvořit výjimečné dílo, jež bylo ověřeno několika literárními cenami: Premio Bagutta, Premio Chiara, Premio Nazionale di Narrativa Bergamo aj.

Desatero příběhů zachycuje životní situace, které vytvářejí mrazivý obraz současné Neapole. Na tyto situace je nahlíženo z mnoha úhlů pohledu, všechny se ale protínají v jediném bodě, a sice v bolesti, násilí a absurdních podmínkách, v nichž jsou obyvatelé nuceni žít a jež mnohdy překračují hranice únosnosti. Odkazem na striktní přikázání daná Desaterem chce autor upozornit na tradičně platná pravidla chování správného křesťana, jejichž dodržování mu má zajistit spásu. V Longově pojetí mají však jednotlivá přikázání mnohem hlubší význam: na jedné straně poukazují na negativní vlastnosti hlavních postav, jejichž chování téměř popírá poselství Desatera, na straně druhé upozorňují na smutný fakt, že v prostředí, kde se kulturní i ekologická úroveň stále snižuje, nemají protagonisté navzdory svým nejlepším úmyslům v podstatě ani možnost jednat jiným způsobem.

Výše uvedené tvrzení dokazuje hned úvodní povídka, pojmenovaná podle prvního přikázání *Io sono il Signore Dio tuo, non avrai altro Dio al di fuori di me* (Nebudeš mít jiné bohy mimo mne⁶³), jejímž tématem je neomezená a všudypřítomná moc camorry, jež omezuje jakoukoli osobní iniciativu. Papilù brání svou přítelkyni před třemi dotěrnými mladíky, z nichž jeden si činí na dívku nárok. Jakmile se začne situace vyhrocovat, objeví se Giggiano Mezzanotte, který obě strany uklidní a následně si s Papilù sjedná na druhý den schůzku. Hlavní poselství spočívá v nevyhnutelné pravdě, kterou musejí bezpodmínečně ctít všichni obyvatelé neapolských čtvrtí, a sice že existuje jen jediný Bůh, který má moc vše kolem sebe řídit a jemuž jsou ostatní nuceni se zpovídat. Papilù tento zákon porušil, když se pokusil převzít

⁶³ *Bible svatá, aneb, Všecka svatá písmena Starého i Nového zákona*. Praha: Fortuna Libri, 2011. Překlad všech deseti božích přikázání byl použit z tohoto zdroje.

kontrolu, ubránit svou přítelkyni a rozhodnout tak o jejich dalším osudu. Obyvatelům Neapole je totiž upírána svobodná vůle; jsou loutkami, jejichž život se odvíjí od poslušnosti a věrnosti jejich pánu. Papilù neměl v úmyslu vyvolávat roztržky, nechtěl se ocitnout v situaci, kdy bude nucen žádat o pomoc místního bosse a tím se mu navždy zaváže. V mysli mu zněla „rada“, jež měla zabránit jakýmkoli nesrovnalostem: „Dávej na sebe pozor, Papilù. Nedělej žádný hlouposti, Papilù, poslouchej mě, do ničeho se nemíchej. Ať se stane cokoli, ty seš hodnej kluk, Papilù. Pro lásku boží, Papilù.“⁶⁴ Chlapec se však řídil svými vlastními instinkty a způsob, jímž se k problému postavil, by za jiných okolností bezpochyby zasloužil úctu. V tomto světě je ale hrdinství nepřijatelné stejně jako porušování stanovených norem.

Protagonistou druhé povídky s názvem *Non pronunciare il nome di Dio invano* (Nevezmeš jména Božího nadarmo) je kariérista Saverio, který je posedlý vidinou úspěchu, neboť je přesvědčen, že byl obdařen andělským hlasem, díky němuž prožije téměř bezchybný život. Saverio se živí zpěvem, zúčastňuje se mnoha večírků, křtin, svateb, pohřbů a shromažďuje finanční prostředky potřebné pro vysněnou budoucnost. Ačkoli má pocit, že má svou kariéru zcela ve vlastních rukou, opak je pravdou: své sny realizuje prostřednictvím místního bosse, který obstarává většinu zakázek. Saveriovo sebevědomí rychle narůstá; touží stoupat výš, neboť cítí, že jej jeho andělský hlas dokáže vynést až na vrchol. V okamžiku největšího rozkvětu jeho slávy však přijde zvrát a jeho sponzor si začne vybírat daň za svou pomoc. Ze Saveria se stává troska, závislá jednak na drogách, jednak na svém jediném mecenáši, ochraniteli a Bohu; z archanděla je tak rázem padlý anděl, který se provinil tím, že si chtěl pomocí svého talentu vydobýt místo na výsluní, a je za svou troufalost krutě potrestán uvržením do služeb svého Pána.

Ve třetí povídce, pojmenované po vzoru třetího božího přikázání *Ricordati di santificare le feste* (Pomni, abys den sváteční světil), se čtenář seznamuje s manželem, jež zaměstnání v jiném kraji navždy vzdálilo od jeho rodiny a tím mu zabránilo slavit s ní jakékoli svátky. Ciucin manžel svou rodinu nade vše miluje; zasvětil jí však pouze jeden den v týdnu, a sice úterý, neboť ostatní dny pracuje v Římě, aby svou ženu a dítě náležitě zabezpečil. Situace na neapolském pracovním trhu nedává místním obyvatelům jinou možnost, než opustit domov a zajistit si živobytí daleko od něj, ačkoli si uvědomují, že čas plyne. Ciuciu si je vědoma, že

⁶⁴ Papilù statte accorto. Papilù vire 'e nun fà guaie. Papilù, siente a me, nun t'ammischia. Papilù, chi t' 'o fa fà, tu si' 'nu buono guaglione. Papilù, p'ammore d' 'a Maronna. Longo, Andrej. *Dieci*. Milano: Adelphi, 2007, s. 13.

člověk stárne a než se naděje, život mu proteče mezi prsty; najednou už není čas něco odkládat, „ani na to úterý [...] už nezbývá čas“⁶⁵. Longo tak prostřednictvím třetího přikázání poukazuje na skutečnost, že by si měl člověk vážít významných okamžiků, které tráví se svými bližními; následným příběhem však zároveň upozorňuje, že neapolská realita člověku v dodržování tohoto mravního zákona brání.

Čtvrtá, a zřejmě nejdojemnější povídka s názvem *Onora il padre e la madre* (Cti otce svého i matku svou, abys dlouho živ byl a dobře se ti vedlo na zemi) vypráví příběh třináctiletého chlapce, který zavraždí svou smrtelně nemocnou, trpící matku, neboť jeho starší bratr nemá k vykonání tohoto činu dostatek odvahy; protože „někdo to musel udělat“, protože „všechno má své meze“⁶⁶. V kraji zapomenutém Bohem se člověk musí spolehnout jen sám na sebe, neboť pouhé řeči nic nespraví. Místní kněz don Antonio by měl plnit své poslání božího služebníka a pomoci lidem snášet utrpení jejich blízkých. Postava kněze jako božího posla však v Longově povídce značně selhává: káže silná slova, jež ale z jeho úst postrádají svůj význam. Autor tak hovoří o pokryteckém přístupu, který brání vnímat pravou skutečnost, o duchovních frázích, jež v Neapoli nemají váhu a za nimiž se skrývá pouhé zbaběloství a bezmoc. Prázdná slova vypadající vznešeně nikoho nezachrání, důležité jsou činy.

Páté přikázání *Non uccidere* (Nezabiješ) je demonstrováno na povídce, v níž si malý chlapec idealizuje osobnost a zaměstnání svého otce a sní o tom, že bude jednou kráčet v jeho stopách. Netuší ale, že se jeho tolik obdivovaný vzor pohybuje ve světě zločinu. Rodič, v němž se mísí role násilníka s rolí milujícího otce, se snaží zaměřit jeho zájem jiným směrem, avšak beznadějně: „Protože já chtěl být fotbalistou [...] chtěl jsem, ale nešlo to. Ale když to vyjde tobě, tatínek bude moc spokojený a bude tě mít ještě radši. Už tomu rozumíš?“⁶⁷

Otec chce svého syna ochránit před životem, který si sám nevybral, ale s nímž se musí vypořádat. Pro malého chlapce je hrdinou, v očích svých je žoldákem se známkou na krku, jež mu stále připomíná, že se nachází v nepřetržitém válečném stavu a že musí být neustále ve střehu, neboť nepřítel může být kdekoli.

⁶⁵ Neanche per quel martedì ti resta il tempo. Ibid., s. 53.

⁶⁶ ... qualcuno doveva farlo. Ci sta un limite a tutto. Ibid., s. 58.

⁶⁷ “Perché io volevo fare il calciatore [...] volevo farlo, ma non ho potuto. E se tu invece ci riesci, allora papà è contento e ti vuole ancora più bene. Hai capito perché?” Ibid., s. 77.

Šesté přikázání *Non commettere atti impuri* (Nesesmilníš) je pošpiněno hanbou a úzkostí dospívající dívky, která je nucena tajně se zbavit dítěte, které jí udělal její vlastní otec. Dívka, která proti své vůli otěhotní se svým otcem, zhřeší cizí vinou a jediný, komu se může svěřit s násilím páchaným na jejím těle, je látková kočka, jež symbolizuje neposkvrněnost dívčiny duše.

Sedmé přikázání *Non rubare* (Nepokradeš) představuje čtenáři šestnáctiletého mladíka, který se přizpůsobil zákonům své čtvrti, získal si respekt a zvykl si, že lidé při setkání s ním klopi zrak, neboť v opačném případě by zneuctili jeho osobu. Naučil se příliš nemyslet, jelikož myšlenky mohou vyvolat strach, jenž by mu bránil v jeho přesvědčení. Chlapec věří, že se svět dělí na dva typy lidí: na hlupáky, kteří vykonávají, co jim druhý přikáže, a na tvrdáky, mezi něž se řadí on sám, kteří mají svět ve svých rukou, kteří respektují jen sami sebe. Opět se zde dotýkáme tématu respektu, podobně jako např. ve Ferrandinově *Il rispetto* (1999), a pravidel, podle nichž se úcta vyjadřuje. V tomto případě však nejde o způsob pohledu: v Longově povídce se uznání dokazuje naopak sklopením zraku. Tento nepsaný zákon lidé v mladíkově přítomnosti skutečně ctí, díky čemuž se chlapec cítí nepřemožitelný; avšak jen do té doby, než se pokusí násilně oloupit staršího pána o penzi a ten se mu postaví tváří v tvář. V tomto okamžiku se role vůdce proměňuje: přestože je penzista raněn, vychází z boje jako vítěz a mladík tak ztrácí své někdejší sebevědomí.

I v této povídce se autor dotýká tématu víry a odpuštění: zločinci se nechodí do kostela kát, nelitují svých hříchů; prosí pouze o neustálou ochranu, jež by jim umožňovala pokračovat v jejich počínání, jak dokazuje Longův mladý hrdina, který se modlí, aby stařec podlehl svým zraněním. Longo, podobně jako například Montesano v díle *Di questa vita menzognera* (2003), otevřeně hovoří o opovážlivosti camorristických vojáků činit zlo a zároveň věřit, že se jim podplacením Boha pokaždé dostane odpuštění. V postavě starce autor zároveň zobrazuje odvahu neapolského lidu postavit se zlu i za cenu ohrožení vlastního života. Mladíkově probuzení z vlastní arogance a ponaučení lze rovněž chápat jako naději na možnou nápravu těch, kteří se v útlém věku vypravili na špatnou cestu.

V osmé povídce s názvem *Non dire falsa testimonianza* (Nepromluviš křivého svědectví) se neapolský voják vrací do svého domova se zkušenostmi, které v cizině získal a díky nimž dospěl, a nedokáže se s mířit s morálním úpadkem rodného města. Riccardo se po dlouhé

době vrací z mise v Afghánistánu a v Neapoli potkává svého dávného přítele Nica. Vypráví mu o tíživé situaci v Afghánistánu a zároveň podotýká, že se tvář jeho rodného kraje poněkud změnila. Nicò má zprvu dojem, že se jeho přítel mílí a že jeho pocity zapříčinila dlouhá odluka od jeho domoviny. Domnívá se, že je Neapol stejná jako dřív, avšak připouští, že on sám je „usedlý druh [...], který udělá vše, aby tu mohl žít, a nemá ani odvahu si to přiznat“⁶⁸.

V povídce uvedené devátým přikázáním *Non desiderare la donna d'altri* (Nepožádáš manželky bližního svého) se má mladá dívka proti své vůli provdat za vlivného člena camorry. Touha zajistit své dceři slibnou budoucnost matku donutí překonat vlastní svědomí a podepsat smlouvu s ďáblem. Matka si je vědoma, jaké následky by pro její rodinu mělo dceřino odmítnutí, a snaží se ji tudíž přesvědčit, aby k sňatku svolila: „Carmine je tvoje štěstí. Je zajištěný. Je pohledný. Všichni si ho váží.“⁶⁹ Na první pohled je tedy čtenář svědkem klasické scény předsvatební deprese, kdy se nevěsta odmítá provdat za svého budoucího ženicha. Ve většině případů jde pouze o momentální psychické rozpoložení, jež nemá hlubší smysl a jež během krátké doby nevěsta překoná. Longova povídka však v sobě neskrývá komediální podtext ani nemá co dočinění s předsvatebními pochybnostmi plynoucími z obav ze života s jedinou osobou. Longovo poselství je mnohem závažnější a tragičtější. Ústředním motivem není láska, nýbrž strach; strach o sebe i své blízké v případě, že nevěsta nenaplní očekávání svého nastávajícího; strach a zároveň odvaha se neblahému osudu vzepřít i za cenu vlastního života.

Non desiderare la roba d'altri (Nepožádáš statku bližního svého) neboli „nezcizuj majetek druhých lidí“ je název poslední Longovy povídky. V desátém přikázání v Longově pojetí je čtenáři předkládán dramatický příběh tří chlapců, které uchvátí zvuk a elegance nastartovaného Ferrari natolik, že se rozhodnou si je „vypůjčit“ a podniknout divokou projížďku. V zatáčce však dostanou smyk a v tom okamžiku se automobil stává neovladatelným. Když se chlapci probudí svázaní v podivné, tmavé místnosti, v níž se nachází i několik cizích postav v čele s mužem se zjizvenou tváří, uvědomí si, komu si dovolili luxusní vůz odcizit. Dusnou atmosféru dokreslují Longovy postřehy z typických scén filmových gangsterek, kdy například zabiják odhodí nedopalek a zašlápne jej špičkou naleštěné boty. Vyvrcholení povídky, kdy si musí vůdce party Reibàn zvolit, zda obětuje život

⁶⁸ ... un animale stanziale [...] che per vivere qua si adatta a tutto, e non tiene neanche il coraggio di riconoscerlo. Ibid., s. 115.

⁶⁹ “Carmine è la fortuna tua. È ricco. È bello. È rispettato da tutti.” Ibid., s. 123.

svého kamaráda, aby sám přežil, vyvolává ve čtenáři velmi silné emoce. Závěrečná věta, kterou Reibàn s pistolí namířenou na svého přítele pronese, mluví za vše: „Je po všem, Panzarò [...] Už je po všem.“⁷⁰

Andrej Longo používá ve svých povídkách velmi působivý jazyk, v němž se velice často prolíná hovorová italština s neapolským dialektem. Longův styl psaní je navíc značně expresivní a zároveň velmi přirozený. Příběhy mají rychlý spád, jsou bohaté na detaily a mnohdy kruté skutečnosti autor líčí s jistou vyrovnaností a klidem, jakoby chtěl ukázat, že se nedějí jen výjimečně, nýbrž zcela běžně. Klid, s nímž autor příběhy vypráví, by mohl být zaměňován za morální lhostejnost, neboť zlo a nemilosrdnost jsou zde popisovány naprosto otevřeně. Právě díky objektivnímu stylu však povídky vyznívají realisticky. Jen pomocí pár tahů se Longovi podařilo vykreslit duševní stav dospělých a dětí žijících ve společnosti, jež se řídí nelítostnými pravidly a v níž se zdá, že tzv. instituce nejenže nemají rozhodující slovo, nýbrž nejspíš ani neexistují.

⁷⁰ „Mò finisce, Panzarò [...] Mò finisce tutto.“ Ibid., s. 144.

4.3.2 CHI HA UCCISO SARAH

Kniha spisovatele Andreje Longa s názvem *Chi ha ucciso Sarah?* (Kdo zabil Sáru?), vydaná v roce 2009 nakladatelstvím Adelphi, je detektivní román, v němž slouží zločin k otevřené kritice neapolské společnosti. Tématem je vyšetřování příčiny úmrtí dvacetileté Sáry, spořádané a slušné dívky, jejíž tělo je jednoho parného letního dne (nesnesitelné horko provází celý příběh) nalezeno ve vstupní hale elegantního činžovního domu v Posillipu. K neštěstí dochází během prázdnin, kdy je většina obyvatel domu na dovolené mimo město, a navíc se zdá, že zbývající nájemníci, a tudíž potenciální svědci, nic neviděli ani neslyšeli, což značně ztěžuje celé vyšetřování. Případu se spolu s komisařem Santagatou a dalšími policisty ujímá mladý strážník Acanfora, který tělo mrtvé dívky objeví. Když Sáru strážník poprvé spatří, všimne si, že má otevřené oči; právě dívčin pohled utkví Acanforovi v paměti a znepokojí jej do té míry, že se rozhodne případ vyřešit stůj co stůj, aby se zbavil pocitu hněvu a bolesti, který při vzpomínce na úmrtí své vrstevnice zakouší.

Příběh začíná dialogy mezi jednotlivými policisty. Den na policejní stanici v Longově románu připomíná filmové záběry z amerických kriminálek, kdy si vyšetřovatelé vyprávějí, jaké mají plány na víkend či jak se daří jejich rodinám; den se jeví naprosto bezstarostně, čtenář si možná vybaví i krabici s koblihami, určenou celému oddělení. Když se strážník Acanfora spolu s dalším policistou vydávají na pravidelnou hlídku, kdy mají kontrolovat pořádek ve městě, předpokládají, že opět prožijí ničím nerušený, poklidný den. V okamžiku, kdy jim centrála podá hlášení o možném místě činu, Acanfora si je v podstatě jist, že jde o planý poplach, ostatně jako téměř pokaždé. Jeho jistota je však pro čtenáře impulsem, že se naopak přihodí něco naprosto nečekaného, co posléze změní Acanforovi život.

Kdo zabil Sáru? Její přítel, mezi nímž a Sárou došlo krátce před údajným zabitím k vyhrocené hádce, či její bývalý přítel, již několikrát obviněný z řady drobných trestných činů, jenž se nedokázal smířit s rozchodem? Vyšetřovací tým postupuje podle stanovených norem: vyslýchá případné svědky, kteří by se mohli stát potenciálními pachatelí. Vedle sousedů se policisté soustředí na vztahy mezi Sárou a jejími blízkými, mezi něž rovněž patří již zmíněný ex-přítel. Sárina matka policii vypoví, že chlapec pochází z problematické neapolské čtvrti s nevalnou pověstí, z prostředí camorry, v němž vládne obchod s drogami. Přesto se však chlapce zastává, nevěří, že by měl s úmrtím její dcery něco společného. Zároveň ale přiznává, že její manžel, Sárin otec, byl jiného názoru: „Mému muži se ale moc nezamlouval. Byl

přesvědčený, že je to kriminálník a že jím zůstane. Navíc se nedokázal smířit s tím, že pochází z tak odlišného prostředí. Zakázal Sáře se s ním stýkat, ale ona se s ním vídala tajně dál.⁷¹ V předsudcích Sářina otce lze spatřovat paralelu s povídkou *Milano bang bang* z knihy neapolského spisovatele Giuseppeho Lanzetty *Incendiami la vita*: dívka miluje chlapce, který se v očích zarputilého otce nezdá být vhodnou partií pro jeho dceru. Ta je však vůči veškerým zákazům lhostejná a své lásky se nevzdává. Přestože v Longově případě není hlavním motivem boj o zakázanou lásku, jistou podobnost s Lanzettovým dílem román sdílí, a sice v tématu předsudků.

Vedle předsudků Longo rovněž poukazuje na lidskou lhostejnost a starost o vlastní blaho a bezpečí, které brání skutečné spravedlnosti. Během „příliš“ vleklého vyšetřování kvestor z obavy o nevyžádanou pozornost na komisaře naléhá, aby si s vyřešením případu pospíšil. „Když se zápach objeví tam, kde nemá, pak mají všichni naspěch.“⁷² Případ by se měl co nejdříve založit do archívu, aby nevyvolal zbytečný rozruch, o nějž nikdo ve společnosti nestojí; nikdo nemá potřebu na sebe zbytečně upozorňovat. Sára je navíc zavražděna v bohaté čtvrti, což je rovněž choulostivá záležitost. Autor tak v podstatě hovoří o kolektivním vědomí, ať už otevřeném či skrytém, o „zákonu omerty“, který obyvatelé domu za všech okolností dodržují, neboť chtějí žít poklidný život. Rovněž poukazuje na korupci, jež se v policejních řadách italského jihu nezřídka objevuje; velice často jde zákon ruku v ruce s mafií a po jisté domluvě jí vychází vstříc.

O zmíněné vzájemné solidaritě mezi obyvateli jsou přesvědčeni i komisař se strážníkem Acanforou, a proto se rozhodnou vrátit se na místo činu a znovu vyslechnout místní nájemníky, neboť se domnívají, že se právě mezi nimi skrývá vrah či alespoň svědek. Vypadá to však, že nikdo nemá zájem o spolupráci: když jeden z nájemníků, pracující jako advokát, svolí k výslechu, manželka jej okamžitě napomene a odvolá, jelikož nestojí o žádné potíže; podobně se zachová i filipínská hospodyně místního architekta, jež jako jediná tělo polomrtvé dívky viděla, ale neposkytla jí potřebnou pomoc, neboť jí v tom zabránily výhrůžky jejího pána, které jí utkvěly v paměti: „Ty nic nevidíš, neslyšíš ani nevíš. [...] A jestli se ti to nelíbí,

⁷¹ A mio marito, invece, non piaceva proprio. Era convinto che fosse un delinquente e che tale sarebbe rimasto. E poi non sopportava che era di un ambiente così diverso. Proibì a Sarah d'incontrarlo, ma lei continuò a vederlo di nascosto. Longo, Andrej. *Chi ha ucciso Sarah?*. Milano: Adelphi, 2009, s. 120.

⁷² „Quando il fetore arriva dove non deve arrivare, allora tutti quanti tengono fretta.“ Ibid., s. 56.

vrátíš se zpátky domů.⁷³ Autor tak mimo jiné také naráží na nelegální imigraci cizinců, kteří jsou v Neapoli levnou pracovní silou.

I přes veškeré úsilí vyšetřovatelů nalézt viníka nakonec pitva odhalí skutečnou příčinu Sářiny smrti: ukáže se, že dívka zemřela na mrtvici, ačkoli patolog potvrdí, že včasný lékařský zásah by ji býval mohl zachránit. Jediný, kdo jí mohl pomoci, byla zmíněná hospodyně jednoho z nájemníků, která její bezvládné tělo nalezla. V domnění, že je dívka pod vlivem omamných látek, a z obavy z možných potíží s policií však nechala dívku napospas osudu. Skutečným vrahem se tak stává lhostejnost lidí. Tato diagnóza způsobí vyšetřovatelům značný šok, neboť naprosto vyvrátí jejich dosavadní teorie:

„Takže jsme nic nepochopili“, prohodil komisař.
„Co myslíte?“
„Že ji nikdo nezabil.“
„Aha.“
„Možná je to tak lepší.“
„Tím si nejsem jistý.“⁷⁴

Detektiv Acanfora si není jist, zda by nebyla vražda tou lepší variantou, neboť by bylo možné s určitostí tvrdit, že je na vině zločinec, který musí být potrestán. V tomto případě však neexistuje žádný potenciální viník; provinili se pouze sousedé svou lhostejností a neochotou pomoci člověku v případě nouze v důsledku obav o své vlastní pohodlí. Odhalení této kruté pravdy, stejně nevyzpytatelné jako znepokojující, pomůže Acanforovi pochopit rozdíl mezi obyvateli dvou odlišných konců Neapole, resp. jejich společné rysy: ačkoli nejsou obyvatelé z elegantních čtvrtí členy camorry ani uživateli narkotik, nýbrž podnikateli a intelektuály, zkrátka „slušnými lidmi“, mají rovněž svá více či méně ohavná tajemství. Díky tomuto zjištění však Acanfora jistým způsobem dospívá; zúčastní se Sářina pohřbu, aby uctil její památku a vyjádřil svou nespokojenost se situací, jež v Neapoli vládne: „Přišel jsem, protože člověk nemůže žít a předstírat, že nevidí, co se kolem něj děje. Protože do té doby jsem právě tímhle způsobem žil. Staral jsem se jenom sám o sebe. Nic víc mě nezajímalo. Jakoby nic

⁷³ „Tu non vedi, non senti, non capisci niente. [...] E se non ti sta bene, tu torni a paese tuo.“ Ibid., s. 116.

⁷⁴ „E così non avevamo capito niente“ ha detto il commissario.
„Che cosa?“
„Che non l'ha uccisa nessuno.“
„Ah, sí.“
„Forse è meglio.“
„Non lo so.“ Ibid., s. 168.

jiného nebylo.⁷⁵ Sářin případ jej zřejmě navždy vzdálil od jeho někdejší lhostejnosti a vzbudil v něm naději, že se svému sobectví a strachu bude umět vzepřít. Právě v těchto úvahách je zakotveno Longovo naléhavé a důrazné poselství. Literární kritik a spisovatel Giorgio De Rienzo v deníku *Corriere della Sera* uvedl, že kniha *Chi ha ucciso Sarah?* více připomíná *bildungsroman*, tedy spíše román vývojový než ryze detektivní, neboť život protagonisty, strážníka Acanfory, „se při prvním setkání se smrtí změní“⁷⁶: „Občas se určité myšlenky zjeví kdoví odkud. Vypadají, jakože nic neznamenaají, jako představy bez hlavy a paty. Ale když se nad nima člověk zamyslí, řekne si, že na nich něco bude.“⁷⁷ A právě tuto skutečnost Acanfora zohledňuje při hledání viníka a, více či méně vědomě, sebe sama.

Andrej Longo vytvořil zajímavý detektivní román, v němž se mísí osobní příběhy a vzpomínky protagonistů s analýzou společnosti, jež má dvě tváře: jako kdyby byla Neapol rozdělena na dvě skupiny lidí, kteří jsou vzájemnými rivaly a nedokáží žít v harmonii. Na jedné straně vystupují počestní občané, kteří se chovají podle všeobecně přijímaných vzorů, na straně druhé stojí jedinci, již svým jednáním zastupují degradovanou část města, podřízenou zločinné moci. Policejní vyšetřování je tím závažnější, že k údajné vraždě dojde ve spořádané čtvrti, v níž je násilný čin naprosto neočekávaný, v důsledku čehož také média věnují Sářině případu zvýšenou pozornost. Bylo by bezpochyby mnohem snazší obvinít některého z obyvatel „zapovězené“ části Neapole; avšak ne vždy je diagnóza jednoznačná, což lze chápat jako další z možných poselství Longova díla.

Pomocí výstižného jazyka, občasného užití neapolského dialektu a vyličení podoby města z pohledu jejího skutečného obyvatele vytvořil Andrej Longo román, který chce být více, než pouhým detektivním příběhem o úmrtí mladé dívky. Chce upozornit na nezájem a lhostejnost lidí vůči svému okolí, na aroganci některých jedinců, jejichž jedinou starostí je vlastní pohodlí a bezpečí, na obavy o svůj život, které jsou v Neapoli na každodenním pořádku. Příběh se v podstatě jen okrajově dotýká „camorristické Neapole“ a jejích předměstských čtvrtí, v nichž

⁷⁵ Ero venuto perché uno non può campare così, facendo finta di non vedere quello che capita attorno. Perché io, fino allora, era sempre a quella maniera che avevo fatto. Che solo delle cose mie m'interessavo. E il resto niente. Come se non esisteva. Ibid., s. 174 - 175.

⁷⁶ De Rienzo, Giorgio. Andrej Longo torna con un romanzo: le verità nascoste della gente perbene. In *Corriere dell' Mezzogiorno* [online]. 2012 [cit. 2009-10-07]. Dostupné z: <http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_cultura/2009/7-ottobre-2009/andrej-longo-torna-un-romanzo-verita-nascoste-gente-perbene--1601850687239.shtml>.

⁷⁷ A volte certi pensieri saltano fuori non si sa da dove. Pare che non significano niente, fantasie senza capo né coda. Però, se uno le pensa, vuole dire che una ragione ci sta. Longo, Andrej. Op. cit., s. 147.

se hroutí existenční jistoty, a soustředí se naopak na oblast panských sídel a prestižních obchodů. Longovým zájmem není líčit společenský úpadek a chudobu ani život zločinných organizací, nýbrž bohatství a pokrytectví středních vrstev a jejich děsivá tajemství. Zároveň se autor dotýká tématu předsudků, které mohou člověka ovlivnit do té míry, že mu zabrání nahlížet na realitu objektivně. Sářinu smrt nezavinila camorra ani její bývalý přítel z nechvalně známé neapolské čtvrti, nýbrž nešťastná náhoda. Tato skutečnost však nemění nic na tom, že morálka obyvatel Neapole je značně pochroumaná, což dokazuje věta, kterou na začátku příběhu prohodí (v té době ještě nevyzrálý) Acanfora poté, co jej kolega napomene za vyhazování odpadků na ulici: „Chtěl jsem na to říct, že jedna plechovka navíc stejně nic nezmění, ale neměl jsem chuť to rozebírat.“⁷⁸ Acanforův přístup podává důkaz o zbabělém a pasivním smýšlení většiny lidí: lépe splynout s davem, než jít proti němu, neboť člověk sám beztak nic nezmůže. Longo však prostřednictvím této knihy nabádá své spoluobyvatele, aby potlačili svůj strach a vzepřeli se nastolenému systému, neboť i slovo jedince může vyvolat rozruch, jak ostatně hlásá i Roberto Saviano.

⁷⁸ Ci volevo dire che una lattina in più o in meno non è che cambia qualcosa, però non tenevo voglia di prendermi questioni. Ibid., s. 16.

4.4 Giuseppe Montesano

4.4.1 A CAPOFITTO

Debutový román neapolského spisovatele a překladatele Giuseppa Montesana s názvem *A capofitto* (Po hlavě) vydalo poprvé v roce 1996 nakladatelství Sottotraccia a poté v roce 2001 nakladatelství Mondadori v sérii Piccola Biblioteca Oscar. Autor ve své knize pracuje s klasickým modelem tzv. *bildungsromanu*, jenž líčí psychologický či společenský vývoj hlavního hrdiny; svým velmi osobitým stylem jej však nevyhnutelně narušuje a vytváří tak „vývojový román naruby“, jehož protagonista mentálně nedozrává, nýbrž morálně postupně upadá.

Celkový charakter knihy, v níž dochází k vědomému narušení všech pravidel platících pro výstavbu „románu výchovy“, je určen souřadnicemi, které autor čtenáři nabízí v krátkém úvodu druhého vydání, z něhož budeme dále vycházet: „Román *Po hlavě* byl napsán v létě roku 1989 ve snaze nalézt způsob absurdního soužití Queveda a Gombrowicze, Céline a Campanila, Jakuba Fatalisty a Antalogie černého humoru, mystiků a komiksů.⁷⁹“

Witold Gombrowicz byl polský romanopisec a dramatik, pro jehož psaní bylo mimo jiné typické groteskní zobrazení světa a nadsázka, což měl společné s italským spisovatelem a kritikem Achillem Campanilem, který do své tvorby často zařazoval absurdní humor a slovní hříčky. O humoru a jeho významu pojednává i francouzský básník a prozaik André Breton v *Antalogii černého humoru*, v níž se zamýšlí nad vztahem mezi objektivním a subjektivním humorem. Věřící, že objektivní, černý humor má stejnou osvobozující sílu jako humor subjektivní a vytváří tak působivé básnické obrazy, bez nichž by se skutečné umění neobešlo. V neposlední řadě ovlivnil Montesano dále také francouzský spisovatel Petrus Borel, jenž pobuřoval své okolí kontroverzním přístupem ke smrti. Ve svých dílech nešetřil sarkasmem ani černým humorem, jak ostatně napovídá tajemná a znepokojující věta z jeho díla *Le Croque-mort* (Hrobník), ohlašující příchod smrti následkem ďábelského smíchu. Právě tato věta uvozuje román *A capofitto* a v jistém smyslu se stává jeho mottem: „Večer nás umožní smíchy, další den nás zakopou.“⁸⁰

⁷⁹ *A capofitto* è stato scritto nell'estate del 1989, cercando un'impossibile convivenza tra Quevedo e Gombrowicz, Céline e Campanile, Jacques le fataliste e l'Anthologie de l'humour noir, i Mistici e i cartoni animati. Montesano, Giuseppe. *A capofitto*. Milano: Mondadori, 2001.

⁸⁰ La sera, ci fanno morire dal ridere; l'indomani, ci sotterrano. Ibid.

Pro Gombrowiczovo dílo byla vedle groteskna stěžejní zejména forma; ačkoli se držel tradičních literárních modelů, oživoval je žánry spočívajícími v moderním vnímání světa. Vznikaly tak parodie na filozofické a antické povídky či směsice navzájem neslučitelných útvarů. Jeho tvorba se vyznačovala určitým druhem „rošťáctví“ a především osobitým pojetím skutečnosti: Gombrowicz se nesoustředil na vyobrazení reality jako takové, neboť popisovat skutečnost bez sebemenšího vzdoru by znamenalo přijmout ji v její povrchnosti, podlehnout jí. Gombrowicz tedy o skutečnosti mluví, ale nepoddává se jí. Jeho protagonisté jsou typičtí svou nezralostí a dětinskostí, jelikož vyvrát znamená stát se otrokem sebe samého⁸¹. S nezralými šibaly se setkáváme i v tvorbě dalšího umělce, jímž se Montesano inspiroval, a sice španělského spisovatele Zlatého věku Francisca de Queveda. V jeho pikareskním románu *Život rošťáka* je čtenář svědkem dobrodružství šibala Pabla, postrádajícího jakékoli mravní zásady. Snad pro svou naivitu a určitou neschopnost je hlavní hrdina, ačkoli ne vždy a ne všemi, často považován za kladnou postavu. Vraťme se však k výše uvedenému míšení literárních útvarů; slučování zdánlivě rozdílných žánrů, pro jehož pochopení je nutno posunout hranice svého vnímání, je rovněž typické pro již zmíněného Petrusa Borela či francouzského spisovatele Louise Ferdinanda Céline. Pro Borela je jedinou možnou záchranou před světem smrt. V opačném případě musí člověk přijmout obecně platné „nemorální“ principy, podlehnout realitě. Céline naopak nezobrazuje skutečnost jako takovou, nýbrž halucinaci, kterou tato skutečnost vyvolává. Pro jeho díla je tedy charakteristická jistá snovost: děj není prožívaný, ale cítěný. Dějová linie se v důsledku halucinačních stavů narušuje a existence se redukuje na základní životní projevy. Člověk tak ztrácí veškeré emoce a jedná pouze pudově na základě živočišného instinktu. Célinův hrdina se ztrácí ve vlastním bytí, zjišťuje, že je součástí stroje, jehož chod nedokáže ovlivnit, a podobně jako u Borela buď rezignuje, nebo vzdoruje světu smrtí⁸². S vnímáním reality je rovněž úzce spjata otázka svobody; jádrem románu francouzského spisovatele a filozofa Denise Diderota *Jakub Fatalista a jeho pán* je v podstatě spor, zda má člověk možnost svobodně se rozhodovat a může-li svůj osud nějakým způsobem ovlivnit, neboť pouze svobodná vůle mu může pomoci změnit své postavení ve společnosti. Možnost volby pak předurčuje, jak se člověk vůči skutečnosti zachová: zda ji přijme nebo se jí vzepře.

⁸¹ Rizzante, Max. Per Witold Gombrowicz: un elogio. [online]. [cit. 2009-02-22]. Dostupné z: <<http://www.nazioneindiana.com/2009/02/22/per-witold-gombrowicz-un-elogo/>>.

⁸² Fialová, Zuzana. Nemorální otisk skutečnosti (Borel – Baudelaire - Céline). In *Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu* [online]. 1999. Dostupné z: <<http://www.souvislosti.cz/3499/fialova.html>>.

Celkový charakter knihy *A capofitto* prezentovaný Montesaniem pomocí odkazů na výše uvedené autory a díla řadí román do prózy, jež se vyznačuje kritickým antagonismem a vědomým odchýlením od žánrové normy. Pro hlavní postavy, pro něž je typická výstřednost, nezralost a nerozhodnost, se stal ideálním archetypem právě Petrus Borel. Originální pojetí celého románu z hlediska formy i obsahu a zároveň vzdálenost od klasického literárního modelu podtrhuje složitá narativní struktura, již nelze plně definovat. Spíše než tradiční román s lineárním průběhem děje je čtenáři předkládáno množství po sobě jdoucích příběhů, které se nerozvíjejí ani nespějí k vyvrcholení. Podobně i postavy, které čtenář považuje za ústřední, se znenadání zjevují a po skončení příběhu, jenž se jich bezprostředně týká, beze stopy mizí, což způsobuje, že kapitoly jim věnované tak zůstávají zcela otevřené. V podstatě lze konstatovat, že román jako celek je předurčen k tomu, aby nebyl zcela ukončen.

Protagonista Gombro, jehož jméno není vzhledem ke Gombrowiczově vlivu jistě náhodné, je druh moderního šibala. Jeho život se však odvíjí na základě tradičního schématu pikareskního románu, založeného na třech hlavních motivech: motivu cesty, motivu autobiografičnosti a motivu služby mnoha pánům. Zpočátku se Gombro čtenáři představuje jako intelektuál a básník, poté se ocitá v restauraci jako pomocník v kuchyni a nakonec se stává zaměstnancem ilegální společnosti. Celý příběh je protkaný jeho vzpomínkami na bezhlavé nápady, které uskutečňoval s různými jedinci, s nimiž se na své životní pouti seznámil. Právě tyto vzpomínky tvoří ony pasáže, které pravidelně protkávají celý román, aniž by na sebe navazovaly, a vzbuzují tak dojem jisté neukončenosti, jak již bylo nastíněno výše. Gombro není schopen prožívat život naplno, jelikož je stále poháněn neutuchajícím hladem, žízní a únavou; jinými slovy jej trýzní základní živočišné instinkty, materiální potřeby. Na jeho cestě se tak objevuje řada podnětů, které jej mají přinutit k dematerializaci. Hlad je totiž bída; v jeho důsledku „člověk ztrácí smysly a dopouští se chyb“⁸³, čímž je vystaven vážnému psychologickému problému, jehož řešení spočívá v askezi. Vedlejším účinkem odříkání, jež má člověka osvobodit od materialistického světa, však může být zároveň dehumanizace a demoralizace.

Gombrovu nevyrovnanou osobnost je obtížné jednoznačně identifikovat; hrdina je vydán napospas příhodám, které jej na jeho životní cestě potkávají, a lidem, již se jej snaží

⁸³ ... si perdono i sensi, si comincia a sbagliare. Montesano, Giuseppe. Op. cit., s. 103.

převychovat. Gombro však vychází ze všech zkušeností zcela neposkvrněný, neboť je neustále ovládán základními živočišnými pudy a (vnitřním) libidem. Materiální potřeby, které jej uvnitř pohlcují, autor odráží i v podobě města; protagonista se pravidelně pohybuje v temných prostorech s nedostatkem světla, ať už jsou to uličky či tunely, podkrovní či sklepy:

Můj penzion, Black Molly⁸⁴... Jak stylový a exotický název! [...] schody skřípaly, dřevěné, to už se dnes nevidí. [...] Vystoupal jsem nahoru, vrzání bylo nesnesitelné, vešel jsem do pokoje a zamknul – jeden nikdy neví. [...] Otevřel jsem okno, mikroskopický čtverec ve zdi, kterým by neprošla ani hlava. Dovnitř neproudilo žádné světlo, žárovka nesvítala, vrátný vypínal přes den proud. Bylo tam šero, jen aby člověk zaregistroval zdi, do kterých pak stejně vrážel. Postel zabírala celý pokoj, dveře šly otevřít jen do půlky, narážely do pelesti.⁸⁵

Podobně jako ostatní románové postavy má Gombro mimo jiné určité předpoklady k filozofickému myšlení, jakési vrozené sklony ke spekulativní a argumentativní reflexi. V době, kdy Gombro a jeho společníci nemají práci a nemohou tak uspokojit své základní potřeby, se rozhodnou užívat léky na snížení hmotnosti, které mají potlačovat chuť k jídlu. Tyto léky však vedle pocitu sytosti vyvolávají v postavách dočasný stav osvětlení neboli stav nekonečné modrosti. Po požití prášků tak následuje skupinové filozofické rozjímaní nad bytím, universem a sexem:

Rozmlouvali jsme o všem možném, pokaždé jsme začali od začátku, od úplného začátku. [...] Co je to hmota? Co je to prázdno? Co je to „co je“? Je „co“ to, co to je? A to „je“? Je „je“ to hlavní? Trápili jsme se nad obtížnými, teologickými otázkami: Měl Adam zkažené zuby? Jaké odrůdy bylo zakázané jablko? Jsou vesmír s ženou propojeni? A jaké jsou nejlepší pozice? Tady jsme se názorově značně rozcházeli.⁸⁶

Po úvodních kapitolách, věnovaných neobvyklým dobrodružstvím Gombra a jeho přátel, dochází v románu k prvnímu narativnímu zvratu, kdy se protagonista seznámí s mohutným černochem Amelekem a trpaslíkem Bangem. Oba pracují v tajné společnosti s názvem Říše, jejíž zaměření není zcela jasně stanovené; jde o nepolapitelnou organizaci, jejíž existenci

⁸⁴ Symbolický název odvozen od akvarijní ryby živorodky ostrotlamé (*Poecilia sphenops*) označované Black Molly pro své nejčastější černé zbarvení. Dostupné z: <http://akvapédie.cz/zivorodka-ostrotlama-%28black-molly%29_poecilia-sphenops/>

⁸⁵ La mia pensione, la Molly Black... Un nome raffinato, esotico! [...] le scale scricchiolavano, ancora di legno, una rarità. [...] Sali, gli scricchiolii erano terribili, entravi nella mia camera, chiusi a chiave, non si sa mai. [...] Aprii il finestrino, un quadrato microscopico che dava su un muro, non ci passava neanche la testa. Luce ne entrava niente, la lampadina non funzionava, di giorno il portiere staccava l'impianto. Appena un semibuio per non andare a sbattere sui muri, che poi ci si cozzava lo stesso, il letto occupava tutto lo spazio, la porta si apriva solo a metà, sbatteva sulla branda. Montesano, Giuseppe. Op. cit., s. 15-16.

⁸⁶ Le discussioni diventarono generali, si ricominciava ogni volta da capo, dall'origine. [...] Cos'è la materia? Che cosa è il nulla? Cos'è il cos'è? È cosa, cos'è? E l'è? Il supremo è, è? Ci si ingegnava in questioni ardue, teologiche: Adamo aveva i denti guasti? La mela di che razza era? L'universo e la donna sono collegati? E quali sono le posizioni migliori? Qui le divergenze diventavano irreparabili. Ibid., s. 61.

nelze rozumově zdůvodnit. Právě v této nepopsatelné realitě se Gombro snaží vzdělávat a formovat svou osobnost. Jde skutečně o „*bildung* naruby“, jak již bylo předesláno v úvodu: protagonista prochází nekonečným vzdělávacím procesem prostřednictvím prožívání absurdních a nepředvídatelných situací, přičemž ale nedosahuje konečné fáze rozvoje své osobnosti.

Později se dává Gombro do služeb bezohledného a cynického podnikatele Bocca, příznivce Nietzscheovy filozofie, který mu nabízí příležitost pracovat několik měsíců v jeho vile na pozici tajemníka. Náplň této práce však opět není konkrétně specifikována, ostatně jako vše, co se kolem Gombrovy osoby děje, a zdaleka nedosahuje takové úrovně, jak mu bylo předkládáno. Později Gombro načas získává zaměstnání v muzeu, které jej na jedné straně těší a na druhé spoutává. Ačkoli obdivuje umění, jímž je v tamním prostředí obklopen, nemůže být spokojený, neboť je nucen snášet ponižování a vykonávat práci za cenu ztráty osobní svobody. Když pak dojde k náhlému rozsáhlému požáru a muzeum vyhoří do základů, Gombro a jeho společníci se cítí šťastní: „Opět jsme se ocitli bez práce, ale na okamžik jsme byli spokojení, vděční...“⁸⁷

Gombrova služba mnoha pánům má za úkol jej poučit, přivést na správnou cestu: na jedné straně je mu vštěpována důležitost práce, která člověka osvobozuje od materiálních hodnot, na straně druhé je přesvědčován o síle ducha a fantazie, přičemž práce je považována za otroctví. Gombrova reakce na devastující požár v muzeu představuje sociální vzpouru proti tomuto systému, z jehož pravidel a zásad je potřeba se vymanit. S tím souvisí i filozofická diskuse na téma svobody myšlení: je důležité, co člověk cítí a myslí si jako svobodný jedinec, nebo je vše předurčováno valnou většinou? Gombro zjišťuje, že „opravdová filozofie je televize, která je všudypřítomná a formuje tak ideje společnosti“⁸⁸. Masové ideje však postrádají svou podstatu a přestávají být skutečnými idejemi. Systém, v němž Gombro žije, je navržen tak, aby se všichni cítili svobodní. Skutečnost, že silnější ničí slabšího, je otázka přirozeného výběru. Udržuje se tak společenská rovnováha. Každý musí získat příležitost se prosadit, prokázat své schopnosti. Důležité je však rovněž zaručit lidem náplň volného času; v opačném případě se totiž začnou nudit a především přemýšlet o své existenci, což je ve společnosti, v níž Gombro žije, zcela nepřijatelné. Jediným východiskem je vzpoura.

⁸⁷ Noi restammo disoccupati di nuovo, ma soddisfatti per un po', riconscenti... Ibid., s. 133.

⁸⁸ ... la vera filosofia è la televisione, che arriva ovunque, che forma le idee della comunità... Ibid., s. 172.

V závěrečných kapitolách dochází k razantnímu řešení celé situace: přichází zemětřesení. Nastává paradoxní situace, kdy se ve chvíli neštěstí začíná Gombro cítit svobodný a nespoutaný. Přírodní katastrofu vnímá jako sociální protest „ve velkém stylu“⁸⁹. Ačkoli se lidé ocitají bez domova, bloudí ulicemi s úsměvem na tváři. Zhroucení domů, nemocnic a dalších staveb vytvořených nenasytnou lidskou činností znamená více prostoru pro vzájemnou solidaritu, jež může vyvrcholit revolucí. Gombro však očekává silnější projev nespokojenosti, než je samotná vzpoura. Touží po impulsu, po němž nastane „ticho, které už nebude ničím narušeno“⁹⁰.

Přes veškeré události, které se v průběhu knihy přihodí, však nedochází k rozvoji Gombrovy osobnosti. Hlavní hrdina se jeví téměř jako fyziologicky neochotný podstoupit jakýkoli proces změny či zrání. Žádná ze situací, v nichž se ocitne, na něm nezanechá byť sebemenší vliv. Stále prožívá svůj pocit vnitřního odcizení od reálného světa, a dokonce i tváří v tvář materiálnímu neštěstí se chová naprosto nerušeně a stará se především o uspokojení svých základních potřeb: hladu a spánku. Nakonec se mu naskytne příležitost k útěku díky projíždějícímu pohřebnímu vozu, v němž nalezne dočasné útočiště:

Jsem venku na ulici. Je zima, nemám ani kabát, plazím se těsně kolem zdí. Měl bych se vyplížit, aby si mě nikdo nevšiml. [...] Musím si pospíšet, zmizet, vypařit se. Ale copak to je... Ponuré dunění. Vůz, ohromný, honosný pohřební vůz [...] Jede pomalu, vyskočím na něj, zkusím odkrýt rakev, je prázdná, vlezu si do ní. Jakmile jsem uvnitř, zavřu ji, ukryji se. Jak to říkávali u nás doma? Ach ano... Člověk bez peněz je jako chodící mrtvola... Uvelebím se, bez hnutí, snad si mě nevšimnou. [...] Zadržím dech. Myslet? A na co? Vůz se pomalu kodrcá, snad někam daleko, snad.⁹¹

Závěrečný obraz, v němž si protagonista lehá do rakve, aby našel klid a mír a zabránil bezprostřednímu ohrožení, je příkladnou metaforou Gombrovy chorobné nepřizpůsobivosti prostředí, které je mu naprosto cizí, a to způsobem života i nerespektováním vůle a individuality. Rozhodne se pro symbolickou smrt a vyjádří tak svůj vzdor proti společnosti, v níž žije. Protagonista nedozrává ani se nesmiřuje se skutečností a tím se podobá postavám z Gombrowiczových či Borelových děl, jež tak silně inspirovala Montesanovu tvorbu.

⁸⁹ In grande stile! Ibid., s. 204.

⁹⁰ ... un silenzio che non si sarebbe più rotto, ... Ibid., s. 206.

⁹¹ Sono fuori, in strada. Fa freddo, non ho nemmeno il cappotto, rasento i muri, li struscio. Conviene defilarsi, sparire, non farsi notare. [...] Devo fare in fretta, svanire, squagliare. Ma che cos'è... Un rumore sordo, cupo. È un carro, un carro funebre enorme, di lusso [...] Il carro va lento, ci salto sopra, provo a scoperchiare la cassa, è vuota, mi ci stendo. Ci vado appena, richiudo, mi mimetizzo. Come dicevano a casa mia? Ah... Un uomo senza soldi è come un morto che cammina... Mi sistemo meglio, immobile, può darsi che non mi notino. [...] Trattengo il respiro. Pensare? E a che? Il carro va, lento, sobbalzando, forse fuori, forse. Ibid., s. 209.

Na závěr se zamysleme nad prostředím románu. Gombrův příběh se odehrává v Neapoli čili v prostředí autorovi důvěrně známém. Město však nemá ryze realistickou podobu, jako tomu je např. u Lanzetty či Longa; autor sice realitu popisuje, ale nikoli konkrétními prostředky, díky čemuž vytváří nadčasový příběh s obecnější platností. Neapol je zde vyobrazena pomocí nadsázky a symbolů jako malý uzavřený svět, z něhož není úniku. Protagonista Gombro se pohybuje v temných uličkách a podzemních „doupatech“, v prostorách sklepení či podkroví, neustále ovládan neutuchajícími vnitřními pudy, které umocňují atmosféru okolního prostředí. Závěrečné zemětřesení pak symbolizuje naději, že se město probudí ze své nízkosti a dobro doslova „vyplave na povrch“. Gombro se na své pouti špinavým městem pokouší nalézt zaměstnání a pozvednout svůj život na vyšší úroveň; místo toho se však nekontrolovatelně řítí „střemhlav“ dolů. Roberto Saviano ve své recenzi na tento román píše, že se Montesano v symbolickém sestupu do útrob města pokouší nalézt trosky, které by objasnily, co se děje na povrchu⁹². Tento záměr lze ostatně spatřovat i v závěrečném zemětřesení. Avšak jediná možnost, jak mohou postavy pochopit, co se kolem nich děje, je vymanit se ze spárů každodennosti a reflektovat situaci z vnějšího úhlu pohledu, což je v případě Gombra, který nedokáže duchovně dozrát, téměř nemožné. Ztracenou lidskou důstojnost lze nalézt pouze v radikální přeměně společnosti.

⁹² Saviano, Roberto. La copertina di «Pulp» per Giuseppe Montesano. [online]. [cit. 2003-05]. Dostupné z: <http://www.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna?id_fatto=4652>.

4.4.2 DI QUESTA VITA MENZOGNERA

V roce 2003 vydává nakladatelství Feltrinelli třetí a zatím nejúspěšnější Montesanoův román pod názvem *Di questa vita menzognera (Prolhanému světu našich dní)*. V této groteskní antiutopii se autor opět vrací do Neapole, města s bohatou historií a kulturou, v němž se však „zhoubně promítá moderní doba se svým kultem užitku a pohodlí a v jejím umělém lesku se všechno slévá do jakési pokřivené a anonymní hodnoty“⁹³. Neapol se v Montesanoově díle stává obrazem dnešního světa, jenž pod zvrácenou vládou peněz a moci vyvolává v člověku zoufalství v důsledku ztráty morálních hodnot. Možný únik, pokud je jej člověk vůbec ještě schopen, spočívá v odmítnutí nastoleného režimu.

Již samotný citát na začátku celé knihy, jehož autorem je ruský básník a dramatik Alexandr Blok, naznačuje, že je třeba vzepřít se falešnému materialistickému světu a nepodlehnout nadvládě moci, v tomto případě mocného klanu Negromontů: „Však prolhanému světu našich dní smyj mastnou rtěnku... a ač netušíš, co čeká tě, životu současnému řekni: Ne!“⁹⁴ Tento citát zazní uprostřed románu ještě jednou z úst mladého Andrey, jednoho ze synů rodiny Negromontů, který se nedokáže smířit se skutečností, že v jeho žilách koluje krev tohoto „omezeného“ rodu s neomezenou mocí, a s několika dalšími jedinci se mu pokusí vzepřít. Zmíněným citátem chce naznačit, že přestože člověk netuší, jaké překážky mu život připraví, neměl by ztratit odvalu a rezignovat na současný stav věcí.

Celý příběh začíná v okamžiku, kdy se nic netušící Roberto, nezaměstnaný tvrdohlavec, který se odmítá podříditi korupci, jež vládne trhu práce, rozhodne odpovědět na podivný inzerát, v němž se hledá někdo, „kdo miluje roucho Krásky“⁹⁵. Kdo je schopen napsat slovo *krása* s velkým počátečním písmenem v době, kdy krásno ztrácí na významu a jeho symboličnost již zcela vymizela? Neobvyklý požadavek zaujme Roberta natolik, že se pln očekávání stane tajemníkem Carla Cardana, manžela jediné dcery Negromontů Amalie, a vstoupí tak do světa nepředstavitelného přepychu. Jakmile se Roberto ocitne v sídle Negromontů, je zcela pohlcen do jejich světa; do hnízda arogance a vulgarity těch, kteří si za peníze pořídí dokonce i právo

⁹³ *Italská čítanka: Gutenbergova čítanka současné italské prózy: italsko-české vydání*. Praha: Labyrint revue: Gutenberg, 2008, s. 10.

⁹⁴ Ma di questa vita menzognera cancella l'untuoso rossetto... e anche non vedendo l'avvenire, di no ai giorni del presente. Montesano, Giuseppe. *Di questa vita menzognera*. Milano: Feltrinelli, 2003.

V překladu Jaroslava Teichamanna citát zní: „Však prolhanému světu našich dní smyj líčidlo, jímž bývá nalíčený... a o budoucnu nebudeš mít zdání, životu současnému řekni: Ne!“ Domnívám se, že tento překlad není zcela vystihující. Z tohoto důvodu jsem zvolila volnější verzi překladu bez ohledu na rytmické schéma verše.

⁹⁵ ... che ami il sudario della Bellezza? Ibid., s. 9.

velet všemu a všem. Rodina bezohledných podnikatelů si žije v nadpozemském luxusu a je bezpochyby jednoznačným pánem, ne-li vlastníkem celého města. Bratři, manželky, děti – všichni žijí v ohromném paláci z osmnáctého století, groteskně napodobujícím bourbonskou vznešenost, a jsou obklopeni duchovními, učiteli a tajemníky. Negromontovi vytvořili svět, v němž jsou potomci tím více chváleni a odměňováni, čím více peněz utratí a čím více jedinců si násilně podrobí. Cardano si je této skutečnosti vědom a trápí se: „Kdyby tak existoval jiný svět, kde by se dalo žít!“⁹⁶ Avšak jediný svět, do nějž může podobně jako hrdinové Lanzettových povídek uniknout, je svět snů.

Právě Cardano, estét a *dandy*, a jeho tajemník Roberto, vypravěč celého příběhu, provádějí čtenáře peklem kruté samovlády. Cardano cítí naprostou beznaděj a je přesvědčen, že jakákoli revolta je zcela zbytečná, až směšně zbytečná. Roberto zpočátku netuší, kde se vlastně ocitl, a pokouší se nalézt pravdu. Z Cardanových úst se ale záhy dovídá jedinou možnou pravdu, a sice že nic není autentické, všude kolem je samá faleš: luxusní vázy, nábytek – nic z toho není pravé, nýbrž vyrobené v Secondiglianu. Cardanova postava je však poněkud rozporuplná: na jedné straně stojí v opozici ke zbohatlickému světu a jeho vymoženostem a jako umělec opovrhuje dokonce i svou ženou, pro niž odmítá napsat knihu, jelikož jí podle jeho slov není hodna; na druhé straně si žije v přepychu z peněz Amaliina otce a svými protichůdnými a vášnivými prohlášeními Roberta často mate. Ve skutečnosti se za jeho elegantním vystupováním skrývá zbabělost.

Negromontové žijí, jak již bylo řečeno, všichni pospolu, bratři Ferdinando, Calebbano, Francesco zvaný Sciacallo (Šakal), sestra Amalia, Cardano a ostatní, a ze svého invalidního vozíku jim velí patriarcha, vůdce celého klanu, pro kterého znamená sváteční stolování posvátný rituál, při němž se utužují rodinné vztahy. Jednoho dne se v hlavě jednoho z Negromontů zrodí myšlenka vytvořit „revoluční ekonomiku světa“, spočívající nikoli v prodeji majetku, nýbrž v prodeji idejí. Chtějí proniknout do nemateriálního světa a přisvojit si myšlení a kulturu, jinými slovy obchodovat s lidskými životy. Myšlenka přetvořit celé město v jakýsi skanzen, v němž budou oživena jednotlivá historická období města a v němž budou obyvatelé Neapole figurovat jako herci, je skutečně revoluční. Hlavním bodem tohoto ďábelského plánu je prodat Neapol, Neapolský záliv i Vesuv, jednoduše prodat životy všech, kdo zde žijí, a vytvořit *Eternapoli* (neboli *Věčnou Neapol*), druh ohromného tematického

⁹⁶ „Se ci fosse un altro mondo in cui vivere!...“ Ibid., s. 18.

parku. Roberto považuje tento nápad za absurdní a staví se na odpor. Cardano naopak neprotestuje a plán vytvořit povrchní loutkové divadlo přijímá kupodivu jako nevyhnutelný fakt, čímž se opět projevuje jeho rozpolcená osobnost: „Je Bohem tohoto století bohatství? Pak je tedy potřeba zbohatnout, ať to stojí, co to stojí!“⁹⁷ Jediný z klanu Negromontů, kdo se s jejich úmysly a jednáním neztotožňuje, je nejmladší syn Andrea. Svým cestováním, nekonečným předcítáním evangelia a kázáním o lásce představuje pro zbytek rodiny trn v oku. Když se vrátí z cest po Evropě na Velikonoce domů, vyjádří během slavnostní hostiny svůj negativní postoj vůči celému klanu: „Zříkám se vás, zříkám se téhle rodiny pokrytců a přísluhovačů!“⁹⁸ Andrea navíc celou hostinu zesměšňuje; Velikonoce by měly být oslavou Kristova zmrtvýchvstání, avšak v sídle Negromontů se veškerá symboličnost těchto svátků vytrácí. Tradice pozbývá své hodnoty a mění se spíše ve frašku, v níž hraje hlavní roli nezměrné množství jídla a pojmy *střídmost* či *umírněnost* jsou záporné postavy. V tomto smyslu se zaměříme blíže na postavu kněze. Navzdory svému poslání, jímž je mimo jiné dodržování Desatera Božích přikázání, se zúčastní velikonočního obžerství ve společnosti mocných boháčů, kterým s plnými ústy bezmyšlenkovitě ve všem přitakává: „Kněz přikývnul, aniž zvedl hlavu od stolu, a přitom se snažil polknout příliš velké sousto.“⁹⁹

Nicméně rozhodnutí vytvořit z Neapole *Eternapoli*, jakési živé panoptikum, je již nezvratné a chybí jen pár kroků, aby se Negromontovi stali všemocnými hybateli veškerého obyvatelstva. Brzy tak propukají přípravy, při nichž bratři Negromontovi skupují umělecká díla ze všech muzeí, aby si zkrášlili domovy a uspokojili své manželky, srovnávají staré budovy a památky se zemí bez ohledu na geologické mapy a klamou obyvatele Neapole propagandou, která má za cíl přesvědčit je o příchodu nové éry svobody. Mezitím se pomalu začínají hroutit rodinné vztahy, napětí houstne a mezi obyvateli města se objevují odpůrci nastoleného režimu, který se (až nápadně) podobá diktatuře. Kolem architekta Scardanelliho vzniká radikální skupina intelektuálů, mezi nimiž je i Cardano, Roberto, rodinný šofér Ciro, Andrea a mladá archeoložka Nadja. Jsou si vědomi toho, že proti zrodu mocného impéria sami nic nezmůžou, avšak nehodlají se s tím smířit. V napjaté situaci, v níž se řeší existenční otázky jejich budoucího života, hraje symbolická skladba Richarda Wagnera *Soumrak bohů* a Cardano při ní v návalu zoufalství připomíná Andreovi skutečnost, že mu jednou pro vždy koluje v žilách krev Negromontů a může mít vše, aniž by se musel stát mučedníkem.

⁹⁷ „Il Dio di questo secolo è la ricchezza? E allora bisogna diventare ricchi, a qualsiasi costo!...“ Ibid., s. 42.

⁹⁸ „... Io vi rifiuto, io rifiuto questa famiglia di ipocriti e di servi!“ Ibid., s. 69.

⁹⁹ Senza smettere di mangiare il prete annui, cercando contemporaneamente di ingoiare l'enorme boccone. Ibid., s. 69.

K radosti rodiny Negromontů si Andrea nakonec pronajme Palazzo Donn'Anna, údajně k světským radovánkám, a je tak Cardanem, který v něm spatřoval jedinou naději na změnu, zavržen. Vše se ukáže být jinak poté, co je Andrea nalezen mrtev. Na tomto místě bych ráda zdůraznila, že Andreův osud je silně spjat s rituálními hostinami, jež s oblibou pořádá hlava rodiny. Nejdříve to byly velikonoční hody, jež vyvrcholily vzpourou nejmladšího z Negromontů, nyní je to štědrovečerní večeře, během níž je oznámeno Andreovo úmrtí. Dle očekávání není starý Negromonte nikterak zkroušený, nýbrž se v první řadě zajímá, kdo se opovážil zaútočit na syna Negromontů. Jakmile zjistí, že šlo o sebevraždu, ihned poručí nosit na stůl, vždyť „jestliže mrtví nejsou kříšeni, pak jezme a pijme, neboť zítra zemřeme!“¹⁰⁰. Cardano si uvědomí, že Andreovi křivdil, a po hořkém zjištění, že ve skutečnosti nic nepochopil, ztrácí naději na lepší budoucnost.

Obecně lze říci, že je biblickými aluzemi protkán celý román. Negromontové se bez sebemenšího studu zmocňují biblických symbolů a přetvářejí je ve svůj prospěch. Po Andreově smrti Ferdinanda například napadne, že by mohli prohlásit bratra za svatého. „Svatý Negromonte zní přeci dobře.“¹⁰¹ Nejde tudíž o jeho skutečný život, nýbrž o prestiž. Vznikla-li by „Legenda o sv. Andreovi“, rodina by byla opět o trochu výjimečnější. Andreovo tělo však záhadně zmizí a zůstane jen páchnoucí ubrus s jeho krvavým obrysem. Tuto skutečnost lze opět chápat jako aluzi na tělo Ježíše Krista, jež bylo po sejmutí z kříže zahaleno do plátna, známého jako Turínské, a zanechalo na něm viditelný otisk. Podobně využívá bibli jako nástroj i Calebbano, a to v proslovu při karnevalové slavnosti v Neapoli, v němž se snaží přesvědčit lid o tom, že budou žít v absolutní svobodě, a cituje přitom ze Zjevení Janova: „... A smrti již nebude, ani žalu ani nářku ani bolesti už nebude – neboť co bylo, pominulo.“¹⁰²

Příběh končí v okamžiku, kdy se několik jedinců, mezi nimiž je i Cardano, Nadja a Roberto, rozhodne během karnevalové noci uniknout v maskách noční můře světa, v němž jsou naprosto základní hodnoty života převráceny naruby a utopeny v proudu peněz klanu Negromontů. Na uprchlíky čeká loď. Útěk je nejistý, avšak zcela nezbytný, jelikož zločinní vládcí jsou připraveni potlačit jakoukoli vzpouru. Otázkou zůstává, zda vůbec ještě existuje naděje na záchranu. Osud města mají v rukou Negromontové a hlavní hrdinové na této skutečnosti nic nezmění. Scardanelli však na konci příběhu připomíná frázi, jejímž autorem je

¹⁰⁰ „Se i morti non risorgono, allora mangiamo e beviamo, perché domani moriremo!“ Ibid., s. 154.

¹⁰¹ „... San Negromonte suona pure bene!“ Ibid., s. 159.

¹⁰² „... E la morte non esisterà più. Né lutto, né grida, né sofferenza esisteranno più. Perché le cose di prima sono scomparse...“ Ibid., s. 182.

sv. Jan od Kříže, a sice že v den posledního soudu budeme souzeni z lásky, jinými slovy podle svého jednání během života.

Myšlenka tohoto anti-světa nejprve čtenáře pobaví svou absurdností. Postupně je ale dovedena do extrémů a paradoxně se přetváří v reálné situace, jež jsou záměrně nadsazené v rámci fikce, avšak až nebezpečně věrohodné z hlediska skutečnosti. Čtenář se tak zmítá mezi pobavením a znechucením a během četby pociťuje stále větší napětí, způsobené postupným proměňováním charakteru příběhu. Nevinná legrace totiž získává podobu groteskně děsivých scén, jež se vymykají jakékoli kontrole.

Co se týče jazyka románu, může se čtenář neznalý neapolského dialektu potýkat s problémy, jelikož právě neapolštinou se vyjadřují všichni Negromontové. Přestože vystupují jako „páni tvorstva“, způsob mluvy jejich postavení příliš neodpovídá, což působí ironicky. Právě rytmus, zvučnost a živost neapolského dialektu kompenzují nedostatečné jazykové schopnosti postav. Odpověď na případný slovní útok ze strany Cardana, intelektuála a umělce, obstarává učitel, který je za každých okolností nucen reagovat co nejkultivovaněji a zachovat Negromontům tvář. Učitel užívá na jejich obranu různých citátů z knih, které po něm bratři opakují, avšak z jejich úst zní tyto fráze směšně a falešně.

Zmiňme se také o slovesu, jež se v díle objevuje poměrně často, a sice sloveso *sputare* neboli plivat: „Se tu non *sputavi* sulla giacca del direttore“ (s. 9), „gli *sputò in faccia*... con lo *sputo* che gli colava sul mento“ (s. 28), „io ci *sputo* sopra“ (s. 92), „lui ci *sputava* sopra, ai soldì“ (s. 105), „*sputare* su tutto“ (s. 52) atd.¹⁰³ Montesano dokonce v jednom rozhovoru pro nakladatelství Feltrinelli použil totéž sloveso, když prohlásil, že dandy Cardano a intelektuál Roberto jsou odsouzeni k porážce, jelikož „plivli“ do tváře vlastnímu mládí a zradili jej. V Montesanově próze, v níž nalezneme jak biblické citace, tak filozofické reflexe, se sloveso *sputare* vztahuje k hořkosti, násilí a odmítnutí, ale zároveň má groteskní náboj.

Čtenář může Montesanuův román vnímat jako pouhé hyperbolické ztvárnění temné stránky života pod vládou camorry. Naneštěstí si je však potřeba uvědomit, že je toto dílo skutečným odrazem děsivé reality, v níž si mafianští bossové a ostatní členové klanu budují luxusní sídla a zdobí je nesmyslným množstvím vzácných předmětů, jež v jejich společnosti pozbývají

¹⁰³ V tomto případě překlad neuvádím, jelikož sloveso *sputare* se nepřekládá vždy doslovně a smysl mého tvrzení by se tak vytratil. Pro ukázkou frekvence výskytu tohoto slovesa tudíž originální znění postačí.

umělecké hodnoty. Honosné vily se tak mění v muzea nejrůznějších skvostů, nad jejichž osudem by skutečný znalec a obdivovatel jistě zaplakal, kdyby věděl, že se v rukou bohatých barbarů stávají pouhým nástrojem k posílení jejich prestiže.

4.5 Roberto Saviano

4.5.1 GOMORRA

Žánr knihy neapolského spisovatele a novináře Roberta Saviana *Gomorra (Gomora)* nelze jednoznačně definovat. Její obsah ji staví na pomezí vyšetřování a reportáže či úvahy o občanské angažovanosti a osobní výpovědi. Ze Savianových rozhovorů víme, že se inspiroval jednak představiteli literatury svědectví, narativního textu s prvky eseje, mezi něž patří např. Primo Levi¹⁰⁴, jednak spisovateli hlásícími se k proudu tzv. Nového žurnalismu, jako je např. americký spisovatel Michael Herr¹⁰⁵. Podstatou tohoto směru, jenž vznikl již v 60. letech minulého století, je míšení prvků výpravné prózy s prvky reportáže, čímž vzniká umělecké dílo založené na skutečných událostech. Vzniká tak žánr, jenž je dnes běžně řazený pod pojem literatura faktu. „Mým záměrem“, jak autor sám vysvětluje, „bylo vytvořit hybridní text, jakési dvouhlavé tele. [...] V každém případě jsem se pokusil sjednotit pevný analytický postup s emocionálním zmatkem vlastním literárnímu psaní.“¹⁰⁶ Autor, který je zároveň vypravěčem, seznamuje čtenáře se zlomky svého osobního příběhu spjatého s krutým životem na jihu Itálie; především se však soustředí na vládu camorry, konkrétně na krvavou faidu camorristických klanů, jež získala značnou pozornost médií po celém světě. Tématem knihy je období posledních deseti let, během něhož dosáhla camorra největšího rozkvětu a stala se tak mocnou zločineckou organizací operující nejen v Itálii, ale i v řadě zahraničních zemí.

Saviano nepopisuje Neapol jako malebné město omývané průzračným mořem, nýbrž jako znečištěný přístav obklopený kalnou vodou, jenž je oddělen od samotného města a jež navršené odpadky v podstatě přetvořily v „zanícený appendix, ze kterého se nikdy nevyvinul zánět pobřížnice“¹⁰⁷. Neapolský přístav se stal překladištěm pašovaného zboží a je považován za centrum ilegálního obchodu. Právě v přístavu začíná cesta, během níž nás autor zavádí do tajů neapolského podsvětí. Savianovi hrdinové, resp. antihrdinové vystupují pod pravými jmény či přezdívkami a své vzory nespatřují v tradičních sicilských bossích, ale v postavách

¹⁰⁴ Bubba, Angela. Che la Meraviglia non passi. In *Area Locale* [online]. Dostupné z: <<http://www.arealocale.com/default.asp?action=article&ID=3747>>.

¹⁰⁵ Armiero, Mirella. Gomorra. In *Corriere del Mezzogiorno* [online]. Dostupné z: <http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=article&id=216:gomorra&catid=35:recensioni&Itemid=48>.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Saviano, Roberto. *Gomora: osobní výpověď o ekonomické moci a brutální rozpínivosti neapolské camorry*. Přel. Alice Flemrová, Praha-Litomyšl: Paseka, 2008, s. 17.

amerických filmových hitů typu *Pulp Fiction* od Quentina Tarantina. Napodobují způsob jejich jednání a oblékání a budují si honosná sídla po vzoru Montanovy vily z filmu *Zjizvená tvář*¹⁰⁸. Vliv hollywoodských trháků na život členů neapolské mafie je skutečně nezměrný až absurdní; hlavy mafiánských rodin jsou označovány za kmotry podle stejnojmenného Coppolova filmu, mladí klanoví „popravčí“ si prozpěvují píseň z Tornatorova *Camorristy* nebo při rozsudku smrti odřikávají pasáž z bible, již použil Samuel L. Jackson v roli Julesa Winnfielda ze zmíněného filmu *Pulp Fiction*. Mezi členy camorry patří rovněž ženy, které se, jak Saviano uvádí, oblékají do žlutých uniforem po vzoru Umy Thurman z Tarantinova akčního thrilleru *Kill Bill* a svou vizáží si tak vytvářejí drsnou zločineckou image. Pohlavní a věková různorodost klanů však mimo jiné také dokazuje, že camorra si nevybírá a zabíjí všechny bez rozdílu: jak muže, tak ženy a mladistvé.

Umění Savianova stylu psaní spočívá v jeho schopnosti propojit dramatické okamžiky s pasážemi strohé vědecké analýzy daného jevu. Detailní popisy skutečných camorristických způsobů mučení a vražd lze pro jejich krutost jen stěží přirovnat k realitě prezentované ve výše zmíněných amerických filmech. Camorra se řídí svými vlastními nekompromisními pravidly: velmi promyšleně odstraňuje každého, kdo se jí postaví do cesty, kdo ji zradí nebo si dovolí pomýšlet na získání moci. Nesrovnalosti uvnitř jednotlivých klanů či násilné střídání bossů v jejich čele se řeší krevními mstami, jimž mnohdy neuniknou ani ženy, jak bylo nastíněno výše. Prostřednictvím Savianovy knihy se čtenář seznamuje se světem, v němž dosahuje obchod s kokainem mezinárodních rozměrů a v němž hrají narkomani v posledním stadiu závislosti roli pokusných králíků; se světem, který dodržuje zásady „zodpovědného obchodu“ a nabízí měsíční odškodnění rodinám, jejichž příslušníci se ocitli ve vězení, formou nadměrného blahobytu. Autor zkrátka umožňuje čtenáři porozumět systému kriminální moci a poskytuje mu nástroj k rozluštění reality, jež není tak vzdálená a nedostupná, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Saviano uvádí, že jen v Neapoli ovládá camorra až padesát procent veškerého obchodu. Hesly jejího kriminálního podnikání jsou zisk, vítězství nad konkurencí a volný trh. Nejdůležitějším cílem je získání neomezené moci, neboť „ekonomické vítězství je cennější než život“¹⁰⁹. Vedle Neapole je hlavním centrem podnikatelské moci město Casal di Principe v provincii Caserta, přičemž činnost klanů je soustředěna v řadě oblastí: v potravinářství, zejména

¹⁰⁸ Tony Montana, protagonista snímku *Zjizvená tvář* z roku 1983; jeho roli ztvárnil americký herec Al Pacino.

¹⁰⁹ Saviano, Roberto. Op. cit., s. 107.

v souvislosti s výrobou buvolí mozzarely, vyvážené do celého světa, či ve stavebnictví, spjatém především s výstavbou betonových komplexů. Vliv camorry však sahá i do jiných průmyslových odvětví, jako je například textilní průmysl. Klany si najímají vlastní krejčí, lépe řečeno námezdní dělníky, kteří šijí oděvy pro přední italské a evropské návrháře za velmi nízký plat a zajišťují tak klanům velmi vysoké zisky. Ačkoli se může zdát nemožné, že světové módní značky vědomě spolupracují s neapolskou mafií, opak je pravdou. Camorra se dokonce stává hlavním dodavatelem značkových oděvů na mezinárodní trh a, co je podstatné, módní domy se proti tomuto mechanismu nikterak nebouří, jelikož je pro ně výhodný. V neposlední řadě se camorra rovněž angažuje v obchodu s technologií a náradím, avšak středem zájmu stále zůstává obchod s drogami, konkrétně s kokainem a heroinem.

Všestranná činnost camorristických klanů je skutečně pozoruhodná a čím rychleji se rozšiřuje, tím nabývá děsivějších rozměrů. Saviano uvádí, že Kampánie, Sicílie, Kalábrie a Apulie jsou regiony „s nejvyšším počtem ekologických zločinců“¹¹⁰. Naráží tak na odpadkovou krizi, jež má pro ekologii nedozírné následky. Právě obchod s odpadem je jedním z nejvýznamnějších zdrojů financí pro camorristické klany a svým rozsahem je srovnatelný s obchodem s kokainem. Ilegální likvidací toxického i netoxického odpadu pověřuje camorra tzv. stakeholdery, kteří nejsou součástí klanu a pracují pro více rodin nezávisle. Tito stakeholdeři nabízejí nízké ceny včetně dopravy a umožňují tak klanům větší množství zakázek s vidinou vyššího zisku. Na jih Itálie se tak sváží převážně nebezpečný odpad z Benátska, Toskánska a ostatních regionů, čímž vznikají rozlehlé skládky, jež v podstatě vytvářejí samostatný útvar. Ze skládek se pak jedovaté látky vsakují přímo do země, čímž dochází ke znečištění půdy a podzemní vody. Navíc v případě, že jsou skládky přeplněné, se odpad spaluje, v důsledku čehož pronikají toxiny do ovzduší a následky jsou tak mnohem rozsáhlejší. Bezohledným podnikáním se neapolský kraj podle Savianových slov mění v „Ohňovou zemi“, v níž se hrouť zemědělská činnost. Zemědělci jsou nuceni prodávat svá území ve prospěch klanů, které je přetvářejí ve stavební pozemky. Na těchto místech pak roste nespočet multikin a obchodních center, která jsou pro camorru betonovou naftou jihu¹¹¹. Sever Neapole je v podstatě celý zastavěn obrovskými sídlišti, kam vedou široké silnice, sloužící pro kamiony dovážející a vyvážející zboží. „Las Vegas“¹¹², jak je tamní oblast označována, je považováno za podnikatelský ráj, přičemž úspěšnější je ten, kdo zhotoví výrobky ve větší tajnosti. Na

¹¹⁰ Ibid., s. 252.

¹¹¹ Ibid., s. 192.

¹¹² Ibid., s. 25.

italském jihu totiž neexistují povolení ani smlouvy, téměř všichni pracují „načerno“. Saviano popisuje camorru jako systém, který ovládá veškerou ekonomiku nejen v oblasti Kampánie; není to tedy stát, kdo zajišťuje zaměstnanost v regionu, nýbrž „Systém“, pro nějž je nucena většina obyvatel pracovat.

Autor poukazuje na skutečnost, že se organizace camorrry pohybuje v kruhu a střídavě prochází dvěma odlišnými fázemi, v nichž se na okamžik zdá, že by mohla být konečně poražena, avšak zanedlouho se opět projeví jako zcela nedostižná. Každý den dochází k zatýkání jejích členů, a zároveň k novým výnosným investicím. V jedné kapitole se autor zmiňuje o obchodních transakcích probíhajících mezi camorrou a řadou zemí, mezi něž patří např. Tchaj-wan, Skotsko, Anglie či Španělsko, a italskými regiony Umbrií, Emiliou Romagnou či Toskánskem. Saviano spatřuje problém především v tom, že je na camorru nahlíženo výhradně z hlediska vojenského, jinými slovy že existuje teprve v okamžiku, kdy se začne střílet. Její rozsáhlá podnikatelská činnost je v podstatě ignorována, zčásti také proto, že je spjata s politickým vlivem. Právě spolupráce s politiky je jednou ze silných vazeb potřebných k řízení ilegálního obchodu a, co je podstatné, není to camorra, kdo je závislý na politice, nýbrž sami politici, kteří jsou naopak svázáni s mafií.

Organizační systém camorrry je prakticky nezničitelný; jakmile dojde k zatčení či úmrtí některého z bossů, je na jeho pozici okamžitě dosazen náhradník. „Ekonomická síla camorrry spočívá právě v neustálé obměně lídrů.“¹¹³ Cílem každého klanu je dosáhnout bezkonkurenčnosti, což se neobejde bez krvavých faid, během nichž přijde o život i řada nevinných osob. Raněné jedince se zaměstnanci nemocnic neodvažují zachránit a jen tiše vyčkávají, dokud nebudou moci konstatovat smrt, jelikož se hrozí toho, co by je čekalo, kdyby nechali žít někoho, kdo má podle platných camorristických zákonů zemřít. Autor uvádí, že Kampánie je region s největším počtem zavražděných osob v Itálii. Oběti jsou i na straně camorrry, což vyžaduje rychlou obnovu „popravčích čet“. K tomuto účelu jsou cvičeni mladí chlapi, kteří zpočátku zastávají funkci drobných dealerů a později se ujímají role chladnokrevných zabijáků, ačkoli jejich snem není stát se „pistolníkem“, nýbrž úspěšným podnikatelem. Kdo se však pokusí Systému jakkoli vzepřít, hrozí mu okamžité odstranění bez naděje na záchranu, neboť autority jsou v mnohých případech rovněž členy klanů.

¹¹³ Ibid., s. 181.

Hlavním přínosem *Gomorry* je skutečnost, že vypovídá nejen o vnitřní struktuře a systému camorrry, nýbrž i o konceptu kapitalismu jako takového. Průvodcem je muž z italského jihu, který na svém mopedu projíždí všechny kouty Neapole a je svědkem, ať už aktivním či pasivním, machinací zločinné organizace, jež svými podnikatelskými schopnostmi a praktikami účinně konkuruje předním velikánům světového průmyslu. Saviano ve své knize uvádí řadu zdrojů a přesných údajů, jež odhalují jak činnost camorrry, tak i její členy; výjimečnost díla však spočívá zejména v přímé zkušenosti, jež zaručuje autentičnost. Zuřivý výkřik protestu, jímž autor dává najevo, že je stále ještě naživu, a jímž uzavírá poslední kapitolu, představuje výzvu jak pro camorrru, tak, a to především, pro občany, kteří z obavy o svůj život ctí zákon omerty a podporují tak tzv. „legální“ ekonomiku, jež udržuje až nápadně mnoho obchodních vztahů s mafií.

Roberto Saviano si napsáním a následným vydáním této knihy vědomě určil svůj osud, a sice osamělý život v utajení, pod neustálým dohledem svých ochránců, bez rodiny a přátel. Přestože je přesvědčen, že by se měl člověk vzbouřit, neopustit zemi a bránit svou vlast, je nucen se z obavy o svůj život skrývat, což je daň, jež může být prakticky chápána jako porážka. Ve skutečnosti se však Saviano vzdal vlastního soukromí ve prospěch veřejného blaha, což by mělo být vnímáno naopak jako hrdinství. Ostatně příčinu této volby vysvětluje autor sám v rozhovoru pro italský měsíčník *Narcomafie*:

Narodil jsem se a vyrostl v kraji camorrry. Odjakživa jsem cítil přítomnost klanů, jejich ekonomickou a vojenskou moc. Rozhodl jsem se „vyprávět“ o rodném kraji z pohledu aktivního účastníka, nikoli jen s využitím reality jako zdroje inspirace. Proniknutí do děje je můj první literární krok. Myslím, že pouhé odhalení mocných sil je činí zranitelnějšími a nahraditelnými. Stále ještě věřím, že „slovo“ může působit jako jed proti moci.¹¹⁴

Naskýtá se otázka, proč *Gomora* vyvolala tak silnou reakci (kladnou i zápornou) a upoutala tolik čtenářů na celém světě, ačkoli Saviano není první, kdo se dotkl tématu camorrry či mafie obecně. Odpovědí je způsob, jakým autor ke svému dílu přistupoval, styl, kterým se rozhodl sdělit světu pravdu. Jak již bylo naznačeno v úvodu této kapitoly, počátky míšení beletrie s reportáží se v literatuře objevují už dávno před Savianovou Gomorou, kdy se reportéři stávali romanopisci a romanopisci zase reportéry: v první polovině minulého století zmiňme například Ernesta Hemingwaye či amerického reportéra Johna Reeda, přestože Reedovy

¹¹⁴ Ruggiero, Peppe. Gomorra. Intervista a Roberto Saviano. In *Narcomafie* [online]. [cit. 2010-12-28] Dostupné z: <<http://www.narcomafie.it/2010/12/28/gomorra-intervista-a-roberto-saviano/>>.

pokusy o románové ztvárnění skutečných událostí nebyly příliš vydařené¹¹⁵. Ve druhé polovině dvacátého století dosahují někteří autoři již plného splynutí beletrie s publicistikou; v žurnalistice se tak začínají užívat styly, triky, rétorika a konstrukce typické pro literaturu. V případě *Gomory* je však důležité uvědomit si ještě další skutečnost, a sice že její význam a mezinárodní úspěch nespočívá pouze ve spojení beletrie a reportáže, jehož dosáhlo již mnoho autorů dávno před Savianem, nýbrž v tom, jak tohoto spojení autor docílil.

V *Gomore* nalezneme jak prvky vyšetřování, tak např. i prvky *bildungsromanu*: Saviano, resp. vypravěč se na základě mnoha zkušeností v podstatě vyvíjí a dospívá k určitému přesvědčení. Tvzení, že je *Gomora* čistě reportážní dílo, by bylo naprosto chybné, což mimo jiné dokazují úvodní kapitoly věnované vztahu Roberta a jeho otce, radám a zkušenostem, které díky němu syn získal a které jej ovlivnily natolik, že se rozhodl získat vlastní a napsat o nich. V souvislosti s autorem si položíme otázku, kdo vlastně *Gomoru* vypráví, zda je to skutečně pouze autor sám, kdo zastává funkci vypravěče. Jednou ze Savianových schopností je plynule přecházet z jednoho žánru do druhého na ploše několika stran. Vedle svých zážitků vypravěč sbírá rovněž zkušenosti druhých a stává se tak v podstatě jejich vyslancem či zástupcem. Dokazují to úvahy nad kriminálními činy, nad tím, co člověk prožívá v okamžiku, kdy spatří mrtvá těla, kolem nichž proudí potoky krve. Vypravěč je na místě činu vždy jako první a jako první vždy popíše své dojmy; je tedy zároveň zpravodajem a svědkem veškerého dění. Autor (a čtenář s ním) na své cestě překonává mnoho zkoušek a dospívá k určitému uvědomění sebe sama a mravní povinnosti sdělit světu, co se v Neapoli děje, což připomíná rysy výše zmíněného *bildungsromanu*. Čtenář tak na konci knihy zjišťuje, že zná osobnost vypravěče lépe než na začátku.

Začlenit beletrii do reportáže v Savianově případě neznamena doplnit ji o smyšlené události; znamená to využít literární techniky k propojení jednotlivých příhod. Pomocí literárního jazyka tak Saviano dokázal popsat realitu mnohem působivěji. Podařilo se mu nalézt rovnováhu mezi tím, aby příběh čtenáře zaujal, a přitom nevyzněl nepravdivě. *Gomora* je postavena na primárních zdrojích, ústních i písemných: na základě vyšetřovacích úkonů, zápisů ze soudních jednání, policejních složek, rozhovorů apod. Pokud by však byla kniha pouhou reportáží, nepochopili bychom fungování Systému v jeho celistvosti, neuvědomili

¹¹⁵ Wu Ming. Appunti sul „come“ e il „cosa“ di Gomorra. [online]. [cit. 2006-06-24] Dostupné z: <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/gomorra.htm>>.

bychom si, že camorra neovlivňuje pouze životy obyvatel Kampánie, nedonutila by nás zamyslet se nad rolí kapitálu jako kriminogenního faktoru v prostředí působení camorry.

Z výše uvedeného plyne závěr, že obsah nelze oddělit od formy, jinými slovy nelze plně porozumět obsahu bez zohlednění způsobu, jakým je ztvárněn. Důležitá je z tohoto pohledu postava „vypravěče-svědka-reportéra“, snaha začlenit údaje a fakta do „příběhu“. Tento záměr poukazuje na sílu literatury, v tomto případě prozaického textu, neboť zpravodajství nedokáže pohnout s lidmi tolik jako „příběh“, osobní, autentický prožitek. Savianův způsob uchopení tématu mafie, resp. camorry a úspěch, kterého díky tomu dosáhl, dokazuje, že takzvaná „společensky angažovaná literatura“ ještě není prázdný pojem; naopak se ukazuje, že lidé stojí o texty s hlubokým mravním apelem. Skupina italských spisovatelů označujících se jako *Wu Ming* (Bezejmenní) napsala, že „*Gomora* umlčela ty, kteří tvrdí, že se v dnešní době nepíše nic zajímavého“.¹¹⁶

¹¹⁶ Wu Ming. *Gomorra*. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra. [online]. [cit. 2006-06-21] Dostupné z: <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa10.htm#gomorra>>.

4.5.2 IL CONTRARIO DELLA MORTE

Tři roky po vydání *Gomory* (2006), jež zaznamenala zasloužený úspěch a zároveň podnítila camorru k výhrůzkám smrti, vydává Roberto Saviano soubor dvou povídek s názvem *Il contrario della morte* (*Opak smrti*). Tyto dvě povídky, pojednávající o válce a neustálém boji, odrážejí duševní stav spisovatele, který se chystá do vyhnanství¹¹⁷. Poukazují na skutečnost, že mnohdy neexistuje jiné řešení, než čelit válce, ať už s povstalci v Afghánistánu či s camorrou v Neapoli. Člověk má pouze dvě možnosti: může si vybrat mezi institucionálním bojem v uniformě a pouličním bojem proti zločinu. Dílo *Il contrario della morte* není určeno pro široké publikum jako *Gomora*. Povídkami, které obsahuje, se autor pokouší vyjádřit svůj tíživý duševní stav, který se dostavil v plné podobě v roce 2006, kdy se oprávněně začal obávat o svůj život. V rozhovoru pro francouzský časopis *Focus In*¹¹⁸ Saviano uvádí, že se inspiroval větou Alberta Camuse, která praví, že člověk začíná psát, neboť se cítí odlišný od ostatních, ale v průběhu psaní zjišťuje, že se stále více přibližuje těm, od kterých si chtěl udržet odstup.

Děj první povídky *Il contrario della morte. Ritorno da Kabul* (*Opak smrti. Návrat z Kábulu*), podle níž je nazvána celá kniha, je koncipován tak, že čtenář odhaluje zápletku teprve po přečtení několika stran. V úvodu nám autor nabízí řadu indicií, podle nichž se lze postupně dopracovat až k jádru děje a k místu, kde se odehrává. Pomalým rozvíjením dějové linie jsou tak čtenáři na každé straně předkládány nové informace vedoucí k vyvrcholení celé povídky.

Příběh vypráví o sedmnáctileté dívce Marii, které se poté, co ve válce v Afghánistánu ztratí svého snoubence Gaetana, zhroutí celý svět. Vypravěčem je Tommaso, účastník Gaetanova pohřbu, jemuž se Maria svěřuje se svými pocity. Jak již bylo řečeno, Maria je dospívající dívka, jež se navzdory svému útlému věku v podstatě stává vdovou; vdovou po mladém chlapci, který se rozhodl vstoupit do armády s cílem poznat na vlastní oči i kůži následky války a v neposlední řadě získat alespoň trochu uznání a finanční prostředky, aby mohl své nastávající ženě zajistit slušnou budoucnost. Místo toho však umírá v obrněném voze zasaženém řízenou střelou a tím se bortí veškeré sny, které Marii živily v jeho nepřítomnosti. Po Gaetanově smrti vyvstávají v Marii ně mysli typické otázky typu „co se vlastně stalo“

¹¹⁷ Vaulerin, Arnaud. Roberto Saviano, le contraire de la vie. [online]. [cit. 2009-04-30]. Dostupné z: <<http://italiadallestero.info/archives/5104>>.

¹¹⁸ Guadagni, Marcomario. Saviano: a porte chiuse. In *Focus In* [online]. Dostupné z: <<http://www.focus-in.info/Saviano-a-porte-chiuse>>.

a „jak tomu mohla zabránit“. Nedokáže na nešťastnou událost zapomenout ani přestat myslet a stále si v duchu představuje místo, které se jejímu snoubenci stalo osudným:

Afghánistán se stal zemí, kterou zmiňuje každý den, častěji než svou vlast. [...] Je to divné jméno, špatně se vyslovuje a v dialektu je komoleno na Affanistán, Afgránistan nebo Afgá. V těchhle končinách se navíc lidem, když ho slyší, nevybaví ani bin Ládín, ani talibánci, ale v první řadě *afgano*, bezkonkurenčně nejlepší hašiš, jehož válečky tudy procházely a plnily garáže a který byl po celá léta skutečným lákadlem, vábícím každého do místních drogových rajonů.¹¹⁹

Uvedeným citátem autor poukazuje na paradoxní situaci, jež v Neapoli nastává: u obyvatel žijících na místě s největší koncentrací obchodu s drogami v Evropě vyvolává slovo „Afghánistán“ odlišné konotace než u lidí, kteří tento stát znají jen z médií v souvislosti s terorismem, především s binem Ládínem. Stále je jim však „východní svět“ v podstatě cizí, nepřicházejí s ním do bezprostředního kontaktu. Pro obyvatele jihu Itálie naopak znamená obchodování s afghánským hašišem každodenní realitu.

Na základě televizních záběrů či fotografií z novin si Afghánistán představuje také Maria, avšak v nešťastných chvílích nahlíží na tamní život z poněkud odlišného hlediska, a sice kulturního. Přestože je muslimský zvyk nutící ženy zahalovat se do dlouhých černých hábitů většinou společností odsuzován a považován za diskriminaci, Maria v něm spatřuje dokonalý způsob, jak se urýt před zvědavými zraky, které ji soudí podle toho, nakolik projevuje svůj smutek, a hodnotí, zda jsou její emoce pravé či předstírané, přehnané či přiměřené. Existují pravidla, jež je nutno dodržovat, a to i v případě, kdy člověk pátrá po příčinách událostí, jež mu navždy změnil život. Situace panující na jihu Itálie vyzývá přijímat osud takový, jaký je, a smířit se s nevyhnutelnou skutečností, že „co se má stát, stane se“, ať tento osud toužíme jakkoli zvrátit či alespoň pochopit. Maria si je přes svou bolest vědoma, že realitu nelze ovlivnit, a pokouší se ostatním dívkám vysvětlit, že životy jejich snoubenců nezávisí na tom, co si ony přejí, nýbrž jsou již dávno předurčeny. Mariina vospěllost však ostře kontrastuje s jejím vzhledem: Saviano, resp. vypravěč Tommaso ji na základě její tváře a stylu oblékání přirovnává k dívkám, které si „před zrcadlem nazují matčiny boty, ve kterých plavou, a na krk si navěsí ohromné korále, které jim sahají od útlého krčku až po pupík“¹²⁰. V důsledku držení smutku je Maria navíc celá oděna v černém a vypadá tak jako „karikatura svých

¹¹⁹ Saviano, Roberto. *Opak smrti*. Přel. Alice Flemrová, Praha-Litomyšl: Paseka, 2010, s. 12.

¹²⁰ *Ibid.*, s. 22.

babiček¹²¹, které si však již navykly tento „úbor“ ani nesvlékat, neboť se vždy objeví jiná oběť, ať už z jejich či cizí rodiny, které je potřeba vzdát úctu. Autor tak poukazuje na absurdnost života, v němž v podstatě umírají dva mladí lidé: Gaetano skutečně, Maria obrazně, jelikož se z dívky plné života příliš brzy mění v předčasně vyžralou ženu navždy zasaženou krutým osudem.

Prostřednictvím Gaetanovy smrti autor rovněž poukazuje na rozpor mezi tím, jak je realita prezentována například v amerických filmech a jaká je doopravdy. Zpočátku je Maria přesvědčena, že Gaetanův stav není příliš vážný, neboť si vždy představovala, že úmrtí blízkého člověka je oznamováno velice pomalu a patřičně dramaticky. Realita italského jihu ovšem neodpovídá scénářům amerických filmů, v nichž sdělují špatné zprávy vysocí vojenští důstojníci či příslušníci policie; zde se úmrtí oznamuje jakoby mimochodem. V souvislosti s „americkou módou“ se autor rovněž vyjadřuje k významu vojenských identifikačních štítků neboli tzv. psích známek. Tyto známky obsahují jméno a příjmení příslušníka dané jednotky, datum a místo jeho narození, krevní skupinu a náboženské vyznání, čímž umožňují vojákovu identifikaci v případě jeho úmrtí. V dnešní době se však stávají spíše módním doplňkem amerických rapperů, jistou provokací, jíž dávají jasně najevo, že se jejich ghetta trvale nacházejí ve válečném stavu. Pro Saviana jsou ale kovové známky skutečným symbolem každodenní neapolské reality: „Známka je stopa. Stopa země ve válce. Jedné části země ve válce. Země, která je ve válce, a neví o tom.“¹²²

V závěru povídky se Saviano zamýšlí nad pojetím lásky. Láska je pro většinu lidí neuchopitelná; je pojmem, jenž se na jedné straně vyslovuje zřídka, neboť vyvolává rozpaky, na straně druhé bývá nadužíván a postrádá tak svůj pravý smysl. Maria znala Gaetana pouze krátce, ale i poměrně krátká doba jí pomohla pochopit, co láska ve skutečnosti znamená. Díky Mariině zkušenosti se vypravěč Tommaso dovídá pravdu spjatou se zkušeností lidí v Neapoli a Kampánii, a sice že láska je opak smrti, neboť právě láska dokáže Mariu udržet při životě a přenést se přes bolest, plynoucí ze smrti jejího snoubence; jen láska v ní vyvolává sílu a naději na lepší budoucnost.

Prostřednictvím této povídky upozorňuje Saviano na neblahé statistiky, podle nichž tvoří většinu vojenských jednotek operujících v zemích Blízkého východu právě muži, resp.

¹²¹ Ibid., s. 22.

¹²² Ibid., s. 35.

chlupci z italského jihu. Válečné mise, při nichž vojáci dennodenně umírají, se však v dnešní době honosně označují za „mírové delegace“, a bilance obětí neustálých bojů tudíž nevyznívá tak hrozivě. V souvislosti s válčením je rovněž zajímavé pozorovat, jak se obyvatelé Neapole staví k tzv. poslední válce; nezúčastnění považují válečné konflikty za mírové mise, rodinní příslušníci a přátelé padlých vojáků je jednoduše nazývají „poslední válkou“. Zatímco ve školách se učí o druhé světové válce jako o posledním závažném vojenském sporu v dosavadních dějinách lidstva, děti v Neapoli přemýšlejí, kdy naposledy se jejich otec či bratr zúčastnil nějakého boje v Afghánistánu, Iráku či Libanonu. „Poslední válka“ znamená pro obyvatele italského jihu relativní pojem, jenž je velice nestabilní a může v závislosti na aktuálních problémech kdykoli změnit svou podobu. Saviano navíc poukazuje na znepokojující skutečnost, že jsou tamní mladí muži ochotni podstoupit prakticky cokoli, aby se mohli zapsat do armády. Ve společnosti, v níž žijí, často nemají možnost jiné volby; ekonomická situace jim nedovoluje splácet hypotéku na dům, kterou navíc ve většině případů ani nezískají. Za placenou vojenskou službu jsou tak mnohdy kritizováni, jsou označováni za žoldáky, kteří nebojují za svou vlast, nýbrž pro svůj vlastní blahobyt. Přesně o to však ve skutečnosti jde: dobrovolné vstupování mladých mužů do armády nemá s patriotismem nic společného, přestože otázka cti zde rovněž hraje důležitou roli. Vojáci se především snaží vykonat vše proto, aby se živí a zdraví vrátili domů a mohli zajistit své rodiny. Avšak i tito „vyvolení“ jsou brzy po svém návratu nuceni zaplatit daň, již sebou zkušenost v boji nese: stávají se veterány, kteří jsou trýzněni válečnými vzpomínkami či strachem z možného onemocnění následkem kontaktu s obohaceným uranem.

Druhý příběh, který je na rozdíl od první povídky, jež se drží schématu reportáže, čistým narativním textem, rovněž pojednává o válce, v tomto případě o krutém boji s camorrou. V rozhovoru pro zmíněný francouzský časopis *Focus In*¹²³ Saviano vypověděl, že tato druhá povídka je více autobiografická; je vzpomínkou na dobu, v níž on sám sestoupil do pekel svého rodného města. Povídka *L'anello (Prsten)* vypráví o dvou nevinných chlapcích Vincenzovi a Giuseppovi, kteří jsou v tvrdé válce s camorrou zavražděni a tisk je okamžitě prohlásí za vojáky neapolské mafie. Pouhý fakt, že se člověk narodí v Neapoli, totiž automaticky znamená být vinen. Oba chlapci však byli nevinní, provinili se jen tím, že se připletli mezi dva zneprátelené camorristické klany, že se narodili „ve vesnici ocejchované vinou“¹²⁴. V povídce *Prsten* se však Saviano dotýká i témat intimnějšího charakteru, například

¹²³ Guadagni, Marcomario. Op. cit.

¹²⁴ Saviano, Roberto. Op. cit., s. 62.

tématu studu za rodný kraj. Když chlapec, který je zároveň vypravěčem celé povídky, vyzvedává na nádraží dívku pocházející ze severu Itálie, je velice nervózní. Tento neklid však nemá nic společného s běžnou nervozitou, již chlapci pocítují při setkání s dívkou, s nervozitou, která v podstatě plyne z pocitu štěstí; v tomto případě spočívá chlapcovo vnitřní napětí v obavě, že si dívka všimne, na jaké území ve skutečnosti vstoupila. S tím souvisí i další ožehavé téma, jemuž se Saviano věnuje a o němž se hlavní hrdina zdráhá hovořit, a tím jsou pomníky padlým, kterých je v Kampánii nespočet. Dívka ze severu se domnívá, že jde o uctění památky zahynulých partyzánů, kteří zemřeli jako hrdinové v boji proti okupačním jednotkám či krutému vládnímu režimu. Ve skutečnosti však pomníčky připomínají zbytečnou smrt nevinných obětí, které se často „války“ s mafii ani aktivně nezúčastnily. Saviano tak poukazuje na rozdíly mezi životem na severu a na jihu Itálie, a v souladu s tím zdůrazňuje nemožnost toho, aby dívka pochopila situaci panující v Kampánii, a zároveň chlapcovu neschopnost vysvětlit jí realitu a pojmenovat problémy, jež sužují tamní obyvatele. Ti se scházejí v místním baru a přemítají o minulosti a přítomnosti, o tom, jak se změnil přístup k imigrantům, jak se celkově proměnil charakter rodného kraje, v němž si musí i obyčejný civilista neustále krýt záda, neboť netuší, kdy se pouhým nedopatřením připlete do konfliktu, podobně jako se to přihodilo výše zmíněným mladíkům Giuseppemu a Vincenzovi, kteří se přitom snažili žít poctivě. Scéna, při níž dojde k nečekané honičce mezi nimi a členy klanu znepráteleného s klanem, pro nějž pracuje přítel obou mladíků, připomíná záběry z přestřelky na „divokém západě“. Strohé, krátké věty navíc dodávají scéně dynamičnost. Honička, při níž si dva mladíci spolu s pár dalšími kamarády snaží zachránit život, však s sebou nese i zoufalství, které Vincenzo s Giuseppem prožívají, když se pokoušejí ukrýt v domech svých sousedů a známých. „Nikdo jim neotvírá. [...] Přitom je všichni viděli odmalička vyrůstat. Ale neotevrou. Nevědí, co se z nich stalo, když jsou teď velcí.“¹²⁵ Chlapci tak pod palbou nepřátelských „kvrů“ umírají, bez pomoci a potichu, aniž by jim byla věnována věčná vzpomínka; na jedné straně nevinní, neboť nepatřili ke camorristickým žoldákům, na straně druhé vinní, jelikož se stejně jako většina obyvatel nepostavili včas Systému, který ovládá jejich rodný kraj.

Savianovým záměrem je tak poukázat na otevřený konflikt v samotném srdci Evropy (za nějž Itálii upřímně považuje), kde je člověk nucen vybrat si mezi válkou v zahraničí a válkou ve své vlasti, jelikož kromě emigrace jiného východiska není. Obě povídky mají společné dva

¹²⁵ Nessuno gli apre. [...] Eppure tutti li hanno visti bambini crescere in piazza. Ma non aprono. Non sanno che cosa sono divenuti ora che sono grandi. Ibid., s. 59.

motivy, jež jsou navzájem odlišné, ba dokonce protipólové, avšak skrývají stejně hlubokou symboličnost: prsten, symbolizující naději na budoucnost, jakýsi „příslib štěstí“, a vojenskou známku, mající význam „příslibu smrti“. Proti prstenu, symbolu zasnoubení dvou milenců, stojí kovová známka, varující před možným definitivním koncem. O vojenské známce se Saviano zmiňuje ve své první povídce *Il contrario della morte* v souvislosti s pohřbem protagonisty Gaetana, jenž se stal obětí války v Afghánistánu. Při obřadu si všichni Gaetanovi přátelé, spolubojovníci i účastníci jiných válečných misí vloží do úst vojenskou známku místo hostie. Kovová známka totiž všem připomíná, že se nacházejí v trvalém válečném stavu, hluboko v zákopu, v němž neustále očekávají možný útok. Stejně silný význam má pro obyvatele Neapole také prsten. Ve druhé povídce *L'anello* Saviano uvádí, že nosit tři prsteny najednou znamená nosit na ruce Svatou trojici. Tato tradice je velice stará a obyvatelé italského jihu ji zachovávají dodnes, neboť věří, že je prsteny ochrání podobně jako obranný štít. Z tohoto důvodu také hlavní hrdina jeden prsten dívce ze severu navlékne, nikoli na důkaz lásky, jak se dívka mylně domnívá, nýbrž kvůli ochraně.

Závěrem se vraťme k významu titulu celého díla, o němž jsme se již krátce zmínili v souvislosti s první povídkou. Souhrnný název obou povídek *Il contrario della morte (Opak smrti)* je odvozen od písně neapolského zpěváka, kytaristy a skladatele Sergia Bruniho s názvem *Carmela* (1975), jejíž úryvek uvozuje první povídku:

Pláčeš, jen když to nikdo nevidí,
a kvílíš, jen když to nikdo neslyší,
jenže krev v žilách voda není,
Carmelo, Carmelí,
když je láska opakem smrti, a ty to víš¹²⁶

Pro Neapolce totiž není opakem smrti život, jako pro většinu lidí, neboť může mít mnohem hrůznější podobu než smrt samotná. Skutečným opakem smrti je láska. Právě láska je poslední přijatelnou formou odporu v Savianově rodném kraji, kde je v důsledku nezaměstnanosti, cynismu a všeobecné nečinnosti prakticky nemožné nalézt štěstí.

¹²⁶ Ibid.

4.6 Simone Di Meo

4.6.1 L'IMPERO DELLA CAMORRA. VITA VIOLENTA DEL BOSS PAOLO DI LAURO

Kniha s názvem *L'impero della camorra. Vita violenta del boss Paolo Di Lauro* (Vláda camorry. Násilný život bosse Paola Di Lauro) je první literární dílo zabývající se osobou Paola Di Laura. Kniha vznikla na základě pečlivého výzkumu a sběru dat, která neapolský novinář Simone Di Meo získal v době, kdy se podílel na analýze jevů spojených s organizovaným zločinem v oblasti Neapole. Dílo se tak stává souhrnem informací o více než dvacetileté vládě camorry, v jejímž čele stál jeden z nejnebezpečnějších a nejhledanějších zločinců v Itálii.

Kromě názvu si můžeme na obalu knihy rovněž všimnout žánru, do něž lze podle autora dílo zařadit, a tím je román. Soustředíme-li se na strukturu děje, uvědomíme si, že autor rozvíjí nit příběhu pomocí dlouhého rozhovoru mezi tajným informátorem policie a státním zástupcem, který občas přerušuje a prokládá ryze narativním textem, jenž předešlé dialogy oživuje. Rozhovor je v podstatě základnou pro následný příběh, díky němuž si čtenář může život Paola Di Lauro lépe představit. Reportážní pasáže, v nichž jsou dvě výše zmíněné postavy spolu s dalšími *pentiti*¹²⁷ a vyšetřujícími soudci protagonisty vyšetřování mafiánských klanů na severu Neapole, však autor posléze opět obnovuje a tím plynule navazuje na hlavní dějovou linii. Vedle románu lze tedy dílo v zásadě definovat také jako záznam dlouhého vyšetřovacího procesu, jelikož jádro děje je založeno na skutečných informacích, které Simone Di Meo získal během své novinářské činnosti od různých oficiálních i neoficiálních zdrojů.

Příběh vypráví o Paolovi Di Lauro, bossovi ze Secondigliana, jenž stál přibližně dvacet let v čele jedné z nejmocnějších zločineckých organizací v Kampánii. Di Meo píše, že tento muž „... předurčil značnou část třetího největšího italského města k životu v podsvětí; provozováním obchodu s drogami ji odsoudil k sociální degradaci a marginalizaci“¹²⁸. V průběhu románu, rozčleněného do šesti kapitol, se na základě věrné rekonstrukce dovídáme

¹²⁷ pentito (pl. pentiti) – doslovný překlad zní „kajícník“, volněji lze přeložit jako „policejní informátor“ či „spolupracovník policie“; italský výraz označující člena teroristické či jiné zločinné organizace, který se rozhodne spolupracovat se soudním systémem a podílet se na vyšetřování daných kriminálních skupin s vidinou nižšího trestu

¹²⁸ ... ha destinato... alla malavita... una porzione gigantesca della terza metropoli d'Italia. [...] L'ha condannata al degrado sociale e all'emarginazione, identificandola con il commercio di stupefacenti. Di Meo, Simone. *L'impero della camorra*. Roma: Newton Compton, 2008, s. 69.

o „veleúspěšné“ kariéře mafiánského bosse, jenž se proslavil pod přezdívkou „Ciruzzo ‘o milionario“ (Milionář Ciruzzo). O této přezdívce se vyšetřující soudci dovídají teprve z úst *pentita* Luigiho Giuliana, který během procesu vypověděl, že vedle vášně k motocyklům měl secondiglianský boss rovněž velmi kladný vztah k hazardním hrám a „při vstupu do herny byl vítán ovacemi a potleskem, neboť v jeho společnosti byla podívána u zeleného stolu zaručena“¹²⁹.

Di Laurův vzestup spadá do doby, kdy končí vláda prvního secondiglianského bosse jménem Aniello La Monica, jehož v roce 1982 zabili vlastní lidé, již oddaní budoucímu vůdci. La Monica byl patriarcha camorristické organizace „Nuova Famiglia“ (Nová rodina), jež stála proti kartelu „Nuova Camorra Organizzata“ (Nová organizovaná camorra), vedenému Raffaelem Cutolem. Stal se první obětí nové, protřelé a nelítostné zločinecké skupiny, klanu Paola Di Lauro, jenž se krátce po jeho smrti postavil do čela camorry. *Pentito* vypověděl, že se Di Lauro svým chováním od jiných bossů velice lišil: byl velmi tichý a klidný, neboť zastával názor, že „nic tak neposílí autoritu jako ticho“¹³⁰. Na rozdíl od jiných jej nefascinovaly zbraně ani násilí a právě klidem, s nímž řešil všechny záležitosti, děsil ostatní klany. Jeho cílem bylo vytvořit v oblasti Kampánie rozsáhlou podnikatelskou síť, která by mu vynesla značnou sumu peněz, a to vše zcela nenápadně, aby nebyl příliš na očích. Podle *pentitových* slov byl Di Lauro až úzkostlivě opatrný a jen zřídkakdy vycházel ze svého domu v ulici Cupa dell'Arco; měl panický strach z toho, že by mohl být zabit, a proto se ze všech sil snažil nevyvolávat u jiných klanů jakoukoli záminku k závisti, či dokonce k vendetě. Z tohoto důvodu také od svých mužů vyžadoval omezené užívání zbraní a silnou motivaci v oblasti „podnikání“. Jeho moc sílí na začátku osmdesátých let dvacátého století, kdy byla oblast Kampánie zasažena silným zemětřesením. V Neapoli bují kriminalita a na policejních komisariátech se hromadí stížnosti spojené s násilným vloupáním a rabováním. Právě v době, kdy se zájem policejních složek soustřeďuje na vyšetřování zločinů v poškozených oblastech, využívá camorra příležitosti k pašování cigaret či prodeji drog mladistvým. Di Lauro, „top manager camorry“, zřizuje v podstatě monopol na obchod s narkotiky a získává tak v oblasti Secondigliana a Scampie výlučné právo na prodej drog ostatním klanům. Jeho záměrem však bylo zajistit svému klanu nepřetržitý přísun financí a tak k obchodu s omamnými látkami přidružil i jiné výnosné činnosti, jako například pašování cigaret, rozvoj nelegálních staveb,

¹²⁹ ... era acclamato — all'entrata nella sala da gioco — da ovazioni e applausi; perché con lui al tavolo verde lo spettacolo era assicurato. Ibid., s. 100.

¹³⁰ „Nulla rafforza l'autorità, quanto il silenzio.“ Ibid., s. 205.

vydírání a především padělání obchodních značek. Di Lauro prakticky ovládl nelegální obchod v celé Neapoli a vytvořil tak z dříve poměrně bezpečné metropole „neproniknutelný slum“¹³¹.

Paolo Di Lauro byl boss, jemuž se během dvaceti let podařilo přetvořit camorru v ohromný podnik, jehož dokonalý systém se mohl rovnat moderním světovým ekonomikám, zastávajícím pravidlo „maximum užítku s minimem úsilí“. Na rozdíl od jiných bossů, jejichž činnost spočívala zejména v provozování ilegálního obchodu, se hodlal rovněž začlenit do legální socioekonomické sféry. Jeho dokonalé krytí, díky němuž se policii dlouho nedařilo získat žádné informace, spočívalo právě v tom, že řídil obchody, které byly zčásti zákonné a zčásti nezákonné. Výsledkem jeho snažení bylo vytvoření podniku fungujícího na legální bázi, jenž vynášel i několik miliónů eur denně. Jen stěží bychom hledali jméno zločince, kterému bylo v posledních letech věnováno tolik stran v černých a soudních kronikách jako Paolovi Di Lauro. Giuseppe Crimaldi, novinář neapolského deníku *Il Mattino*, ve své recenzi Di Meovy knihy¹³² napsal, že její podtitul „Násilný život bosse Paola Di Lauro“ by bylo možné přejmenovat na „Vzestup, sláva a pád jedné zločinné organizace“, jelikož toto dílo mapuje dvě desetiletí vlády neviditelné moci, jíž se podařilo nashromáždit takovou sumu peněz, jejíž přesnou výši nedokázal s definitivní platností určit ani Okresní antimafijní úřad.

Di Meo však nepíše pouze o nabytém bohatství, nýbrž zachycuje hlubší podstatu toho, co „Ciruzzův“ klan dokázal v Secondiglianu, a posléze i na celém severu Neapole, vybudovat: tzv. „antistát“, schopný prosadit své vlastní zákony a finančně podpořit tisíce rodin. Di Lauro nabízel práci nezaměstnaným, zajišťoval veřejný pořádek v okrese a trestal viníky mnohem dříve a přísněji nežli zákon. „Di Lauro byl stát“¹³³ a získal si úctu a respekt jak ze strany širokých vrstev obyvatel, žijících v zapomenutých příměstských čtvrtích, tak ze strany nejvýznamnějších bossů, kteří pro něj byli ochotni zemřít. Nebyl chladnokrevným zabijákem se zbraní v ruce a zlatými řetězy na krku ani si nepotrpěl na dramatická „mafíánská“ gesta. Podle *pentitových* slov „představoval anomálii v systému kampánské mafie“¹³⁴.

¹³¹ ... suburra inespugnabile. Ibid., s. 52.

¹³² Crimaldi, Giuseppe. L'impero della camorra - Vita violenta del boss Paolo Di Lauro di S. Di Meo. In *Il Mattino*. [cit. 2008-01-17]. Dostupné z: <<http://www.sosimpresa.it/278/l'impero-della-camorra---vita-violenta-del-boss-paolo-di-lauro-di-s-di-meo.html>>.

¹³³ Di Lauro era lo Stato. Di Meo, Simone. Op. cit., s. 201.

¹³⁴ ... rappresentava un'anomalia nel panorama mafioso campano... Ibid., s. 202.

„Ciruzzo“ zpočátku pracoval jako obchodník s látkami; prodával pro tehdejšího bosse La Monicu po celé Itálii zboží, které mu bylo určeno. Peníze, které vydělal, však neutratil, nýbrž investoval. Díky své prozíravosti se vypracoval z prodavače prádla na vlastníka kasin v několika oblastech neapolské provincie. *Pentito* z Di Meovy knihy se snaží vyložit rozdíl mezi mafiánskými bossi, kteří nerespektují kodex cti a vydobývají si moc pomocí zbraní, a těmi, kteří si dokážou získat vážnost bez použití násilí a mají tak v dané oblasti rozhodující vliv. Podle *pentitových* slov je Secondigliano poušť, v níž se však Di Laurovi podařilo objevit ropu¹³⁵. A tuto ropu našel v obrovských dodávkách drog, jejichž prodej zajišťovala řada předem určených osob. Organizační struktura klanu byla dokonale propracovaná a fungovala na principu pyramidy: na vrcholu stál koordinátor celého klanu, „kmotr Paolo“, který rozdával instrukce ostatním členům, z nichž každý měl jinou kompetenci. „Di Laurova vláda“ měla jednotnou strategii: předseda Di Lauro rozdával instrukce, které plnili různí poradci a ministři. Ministr vnitra například zajišťoval pořádek v oblasti prodeje drog, včetně udávání cen jednotlivých dávek; překupníci zase fungovali jako ministři zahraničních věcí, obstarávající nákup drog od mezinárodních drogových kartelů (Albánie, Španělsko) atp. „Ciruzzova“ armáda se zdála být nekonečná: jakmile se policii podařilo zatknout nějakého překupníka či alespoň dealera, bylo jeho místo okamžitě vyplněno dalším článkem z řetězce pěšáků a běžící pás se tak mohl opět rozběhnout. Prodejem drog byli většinou pověřováni mladí chlapi z chudých periférií, kteří se stávali „dělníky“ mafiánských klanů. Někteří se se svým osudem smířili, jiní cítili potřebu z Neapole, jejíž ekonomika je založena na camoře, odejít a naučit se jinému řemeslu, neboť věřili, že „mafiánem se člověk nestává, nýbrž rodí“¹³⁶. Jisté je, že Di Laurův kartel řídil obchod s narkotiky přibližně na dvou třetinách celkového území města a čtvrti Scampia a Secondigliano byly v té době místa s největší koncentrací obchodu s drogami v Evropě.

Orgány vedoucí vyšetřování Di Laurova klanu si často kladly otázku, jak si mohl jediný muž vytvořit tak neohroženou pozici, rozšířit obchod téměř po celé Evropě (Španělsku, Nizozemí, Anglii, Německu, Portugalsku atd.) a dosáhnout takového bohatství. Tajemství úspěchu spočívá v celkovém přístupu k podnikání: středem jeho zájmu bylo udržování obchodů a spolupráce s ostatními klany; nevyvolával zbytečné spory, které by podnítily rivalství, a díky své inteligenci si dokázal naklonit řadu vlivných osob. Di Lauro svou podnikatelskou činnost silně diverzifikoval a tím v podstatě vytvořil holdingovou společnost, díky níž mohl

¹³⁵ „È sempre un deserto, è vero. Però hanno scoperto che c'è il petrolio.“ Ibid., s. 73.

¹³⁶ „... mafiosi si nasce non si diventa“ Ibid., s. 52.

kontrolovat veškeré obchody. Navíc se mu podařilo rozšířit přesvědčení, že toto zločinné sdružení funguje jako jakási „rodinná federace“, a učinil tak strategický krok pro případ, že by se někdo rozhodl klan zradit. Pro *pentita* je totiž mnohem obtížnější podvést rodinného příslušníka než neznámou osobu. Avšak právě díky *pentitům* se v letech 2004 až 2005 spustilo rozsáhlé vyšetřování Di Laurova klanu, v té době již oslabeného vnitřními boji, jež skončilo Di Laurovým zatčením. Tyto vnitřní boje zapříčinili členové Di Laurova klanu, kteří byli nespokojeni s podnikavostí „Ciruzzových“ synů, zejména Cosima Di Lauro, a v roce 2004 se rozhodli od klanu oddělit. Právě ze slova *oddělit* či přesněji *odštěpit* je odvozen italský pojem „scissionisti“, označující členy nově vzniklého kartelu. Tato krvavá faida si vyžádala na sto obětí, mezi nimiž byla i řada nevinných osob.

V souvislosti s boji mezi kartely vyzdvihuje Simone Di Meo skutečnost, že k zhroucení Di Laurova impéria významně přispěly generační rozdíly v klanu. Na jedné straně stál „Ciruzzo“, moudrý a prozíravý boss, schopný udržet rovnováhu uvnitř zločinné organizace, na straně druhé jeho synové, především Cosimo, impulzivní, arogantní a krvežíznivý nástupce. Na přelomu století tak „staré“, obezřetné bosse střídají mladí, nerozvážní jedinci, jejichž žebříček hodnot je naprosto odlišný.

Vrátíme-li se k úvodu, v němž jsme analyzovali dva možné přístupy k chápání Di Meovy knihy z hlediska žánru, můžeme konstatovat, že kniha je bezpochyby poutavá jako román a zároveň zneklidňující jako skutečný život ve spárech camorry. Přestože však autor popisuje Di Laurovo impérium jako ráj pro praní špinavých peněz a místo, v němž jsou obyčejní lidé nuceni žít ve strachu, nahlíží na problematiku zločinného spolčení i z druhé strany a působí tak spíše „anti-savianovsky“. Di Meo si pokládá základní otázku, proč tato organizovaná uskupení vůbec vznikají a proč jim někteří lidé důvěřují více nežli vládě. Dospívá k názoru, že ačkoli se tito lidé pohybují v ilegální sféře, nacházejí zde příznivější zázemí, než jim nabízí stát. Na vině je tedy především stát, jeho celková organizace a fungování, což je sociální problém, jenž podle Di Mea naléhavě volá po rychlém řešení.

Na závěr se pokusme porovnat dílo Di Mea s texty Roberta Saviana, a to nejen z hlediska rozdílného přístupu ke skutečnosti, nýbrž i z hlediska jejího odlišného stylistického zpracování. Postava novináře-spisovatele má na jihu Itálie dlouhou tradici, táhne se od druhé poloviny devatenáctého století, kdy v kontextu veristických dokumentů docházelo k obrodě italského novinářství, jejíž hlavní představitelkou byla italská spisovatelka a novinářka

Matilde Serao. Žánr „narativní reportáž“ se však prosadil zejména v uplynulých deseti letech, a to nejen v neapolské literatuře, ale obecně v literatuře zaměřující se na současné problémy italského Jihu. Jak již bylo řečeno v úvodu této kapitoly, Di Meova kniha je založena především na skutečných informacích, získaných ze záznamů, které autor pořídil během své novinářské činnosti. Jádrem díla jsou tedy fakta, která se stala podkladem pro vytvoření reportáže formou rekonstrukce dialogů mezi *pentiti* a vyšetřovacími orgány a doprovodných komentářů ze strany autora – vypravěče. Na základě informací plynoucích z těchto rozhovorů Di Meo posléze vkládá do díla pasáže, v nichž státní zástupce sestavuje konečnou zprávu, díky níž si čtenář vytváří komplexní obraz o životě Paola Di Lauro a událostech spjatých s jeho osobou. Reportážní části knihy se zároveň prolínají s narativním textem, jímž autor uvádí čtenáře do Di Laurova příběhu, pro jehož vytvoření sloužily jako podklad již zmíněné dialogy. Detaily tohoto příběhu jsou však smyšlené, mají pouze oživit ryze předkládaná fakta, což vysvětluje, proč je Di Meova kniha vnímána vedle reportáže rovněž jako román. Dějová linie narativního textu v podstatě doplňuje a obohacuje reálnou bázi knihy; narativní pasáže navíc plynule přecházejí do pasáží reportážních a naopak, díky čemuž působí román celistvě. Pokud ale máme posoudit převažující stylistické rysy Di Meovy knihy, lze tvrdit, že pilířem jsou spíše prvky reportážní nežli beletristické. Informace, které Di Meo získal na základě přímého svědectví či pomocí vyšetřovacích postupů, se podle autorových slov neoprávněně objevily i v *Gomora* Roberta Saviana, v důsledku čehož byl Saviano nařčen z plagiátorství. Di Meo trvá na tom, že se Saviano inspiroval jeho články a některá fakta v nich uvedená použil ve svém díle, aniž by uvedl zdroj, čímž si je v podstatě přisvojil. Pokud by byla Savianova *Gomora* čistě reportážním textem, dalo by se uvažovat o tom, že je Di Meovo obvinění opodstatněné; *Gomora* je ovšem reportáž a narativní text v jednom, tyto dva pojmy v ní nelze striktně oddělit, stává se plnohodnotným literárním dílem, kde není důležité, kdo je „vlastníkem“ důkazů, nýbrž jakým způsobem jsou tyto důkazy uchopeny. Savianovi se podařilo zpracovat problematiku camorry, jež se stala ústředním tématem mnohých děl již v minulosti, tak emotivním a zároveň objektivním způsobem, jak to doposud nedokázala žádná „objektivní“ reportáž. Propojením reportážní dokumentárnosti a autenticity osobní výpovědi mladého člověka kombinované s jeho reflexemi vzniklo dílo, které oslovilo čtenáře po celém světě natolik, že už to není pouze autor sám, kdo se o camorru a její počínání zajímá; nyní si i veřejnost uvědomuje, že vše, k čemu doposud docházelo, již nemůže být dále ignorováno.

4.7 Valeria Parrella

4.7.1 MOSCA PIÙ BALENA

Debutová kniha mladé neapolské spisovatelky Valerie Parrelly *Mosca più balena* (Moucha plus velryba) vychází poprvé v roce 2003 v římském nakladatelství Minimum fax a je souborem šesti povídek situovaných do prostředí Neapole. Tyto poutavé povídky představují portréty šesti postav, z nichž každá je jiná, a přesto všechny sdílejí společné vlastnosti, jimiž jsou síla a odhodlání změnit svůj dosavadní život (bez ohledu na to, zda se jim to nakonec podaří či nikoli).

Parrella se narodila ve městě Torre de Greco, ale v současnosti žije v Neapoli; právě Neapol je jedním z ústředních témat jejích povídek a je v nich vyobrazena jako město, jež není lhostejné vůči společenským problémům ani se plně nesmířilo s vládou camorry. Změť emocí hlavních postav naopak dává vzniku skutečným příběhům obyvatel hlavního města kampánského regionu, kteří se pevně rozhodli (každý svým způsobem) učinit rozhodující krok, který by je vymanil ze stereotypu dosavadního života. Neapol figuruje v Parrelliných povídkách jako symbol prostředí plného rozporů mezi těmi, kteří nic nemají a chtějí by něco získat, a těmi, kteří mají naopak vše, po čem ostatní touží, ale odmítají se přizpůsobit předem naprogramovanému životu bez možnosti volby. Hlavními hrdinkami jsou ženy, ženy žijící v kraji, v němž se mísí tradice s inovativním způsobem myšlení a vznešenost s bezohledným ovládním městských čtvrtí. Ačkoli povídky napsala autorka v relativně mladém věku, nelze je bezpochyby považovat za nevyzrálé či povrchní; předkládané příběhy naopak dokazují, že Parrella je v přímém kontaktu s neapolskou realitou a je schopna problematiku tamní společnosti objektivně uchopit. Zajímavý je rovněž název celé sbírky, který na první pohled nepůsobí příliš logicky; jeho význam čtenář pochopí až po přečtení povídky s názvem *Asteco e cielo* (Střecha a nebe), v níž se protagonista zúčastní veřejného konkurzu na pracovní pozici a v testu musí odpovědět na otázku „moucha + velryba = ?“¹³⁷. Název sbírky lze tak chápat jako metaforu absurdního systému, v němž se tisíce lidí zúčastňují veřejných soutěží, aby se pokusili nalézt uznání ve společnosti, v níž žijí, a také jako metaforu Neapole, města zdánlivě neslučitelným rozporů, které se zde mísí či alespoň koexistují vedle sebe: tedy jako velryba a moucha.

¹³⁷ mosca + balena = ? Parrella, Valeria. *Mosca più balena*. Roma: Minimum fax, 2003, s. 42.

Po uznání dychtí i protagonistka povídky *Dritto dritto negli occhi* (Přímo do očí), která se však rozhodne vydobýt si svou pozici ve společnosti odlišným způsobem než účastí na výběrovém řízení. Ve zmíněné povídce se setkáváme s kariéristkou Guappetellou, půvabnou ženou s divokým neapolským temperamentem v krvi, která pochází z nižší sociální třídy, ale díky své protřelosti a ambicióznosti se jí podaří probojovat ze světa drogových dealerů až na vrchol sociální pyramidy, do světa buržoazie a vysoké politiky, kde si již nemusí místo na výsluní vydobývat. „Ona není zlá... jenom by pro přežití udělala cokoli.“¹³⁸ Skandální Guappetella si svou cestu k úspěchu otevře prostřednictvím mužů; jedním z nich je i zaměstnanec železniční společnosti, jehož skutečné příjmy však plynou z obchodu s kradeným zbožím, tedy z práce, která mu vynáší až několik milionů denně, čehož dokáže Guappetella velmi výhodně využít, stejně jako i dalších mužů kolem sebe a příležitostí, které jí tyto vztahy nabídnou. Nakonec se jí podaří provdat se za advokáta závislého na kokainu, jenž jí zajistí společenskou prestiž a tolik kýžený titul „signora“. Podobná protagonistka může v některých čtenářích vyvolat jisté rozpaky: jedni ji mohou považovat za děvku bez skrupulí, která touží jen zbohatnout a pro své blaho je ochotna udělat cokoli, druzí (snad i s obdivem) přijímají fakt, že se mladá žena z chudé čtvrti rozhodne vzbouřit proti svému sociálnímu postavení a prosadit se mezi jedinci, kteří nemají o existenciálních problémech ani tušení. I Guappetellin způsob jednání lze chápat jako určitý druh vzpoury; mladá žena nestoupá vzhůru s vidinou majetku a peněz, nýbrž s vidinou uznání a respektu: chce se stát „dámou“¹³⁹, která již nebude stát na straně ovládaných, nýbrž na straně těch, kteří jsou sami schopni cokoli ovlivnit. Tato povídka je tedy zároveň důkazem živé přítomnosti camorry v prostředí obchodu a politiky jihoitalských provincií.

Guappetella, inteligentní a protřelá dívka s pevně stanovenými cíli, by mohla posloužit jako vzor pro pochopení typologie Parrelliných postav. Není pochyb, že fikčnímu světu jejích povídek vládnu především ženy; muži se v knize příliš neprojevují a obecně jsou v příbězích ve vztahu k hrdinkám méně významní. Vydělávají peníze, ovšem jeví se zde spíše jako okrajové postavy bez duše, téměř jako směnné zboží (zejména v případě Guappetelly). Ženy zde naopak představují život.

V povídce *Scala quaranta* (Kanasta) nám Parrella představuje protagonistku Veru, čtyřicetiletou ženu, jež žije se svým manželem a dětmi, a přesto se cítí sama ve svém rutinním

¹³⁸ ... „non è cattiva, è che la vita per sopravvivere farebbe qualsiasi cosa“. Ibid., s. 20.

¹³⁹ „Signora“ Ibid., s. 32.

životě, v němž se všední dny mísí s těmi svátečními. Šed' těchto dnů příležitostně prosvětlí volavka ze stále se opakujícího snu, který narušuje Veřin poklidný život, jež občas „oživí“ nová vráska na tváři. Vera se vzdala svých snů ve prospěch jednotvárnosti a nudy, které jí obstarávají jediné rozptýlení v jejím životě. Nejbližší osoby s Verou navíc tráví každý den, aniž by si jejich tíživých duševních stavů všimnuly: „Teď leží vedle ní: muž, který je hlučný, i když nechrápe. Odpoledne se spolu milovali. Vera se náhle zadívala na svoji nohu, a to ji rozptýlilo; od té chvíle byla myšlenkami mimo.“¹⁴⁰ Pozornost však Veře nevěnuje ani její milenec – postava, jež se již tradičně objevuje v životech zoufalých a samotu pociťujících žen: „Milovali se celé dopoledne. Vera se najednou zadívala na svou nohu a přestala se soustředit. Myšlenkami pak byla někde jinde.“¹⁴¹ V těchto myšlenkách je možné spatřovat způsob osvobození. Vera je matka a manželka, ale její činy napovídají vnitřní potřebě hájit svou vlastní identitu tím, že se uzavře do svého nitra. Autorčino umění tak tkví mimo jiné v tom, že dokáže protagonistčiny pocity vložit do jediného gesta. Protagonistka cítí, že promarnila svůj život, a sní o cikánce, jež jí vyloží karty a nalezne v nich vyšší poslání. Jediné zpestření stereotypu spatřuje v číslech: v mládí se chtěla věnovat matematice, ale v době, kdy se ještě nezamýšlela nad skutečnými hodnotami, se raději provdala.

Protagonistkou povídky *Quello che non ricordo più* (Na co už si nevzpomínám) je dívka z intelektuální rodiny, již ambiciózní rodiče nutí do manželství s významným německým hudebníkem. Dívka chce však žít naprosto běžný život jako každý „normální“ člověk. Jejím snem není provdat se za bohatého muže a cestovat po světě ani se obklopovat vymoženostmi, které by jí zpestřily každodenní rutinu. Stejně tak ani necítí potřebu ohromovat své okolí a zapsat se svými činy do paměti druhých: „Říkám zkrátka věci, které nikoho nezatěžují.“¹⁴² Její srdce zůstává věrné Neapoli; touží po klidu, banalitě. Její rodiče jsou zastánci Voltairovských názorů napadajících pověru, absurditu zázraků a magii. Když se občané města shromáždí uprostřed ulice, jelikož věří, že se vyplní věštba předpovídající zemětřesení, rodiče hlavní hrdinky zůstanou doma, neboť jejich progresivní přesvědčení nedává prostor „nesmyslům“. Dívka se však rozhodne k davu připojit. Tento krok však není znakem její pověřivosti; dokazuje pouze skutečnost, že se cítí být součástí neapolské společnosti, že je spjata s „duchem města“, ať už je magický, či nikoli.

¹⁴⁰ Adesso ce lo aveva affianco: era un uomo che senza russare faceva rumore. Quel pomeriggio avevano fatto sesso, a un tratto Vera si era guardata una gamba e si era distratta: di lì in poi aveva pensato ad altro. Ibid., s. 33.

¹⁴¹ Si amarono tutta la mattina: Vera a un tratto si guardò una gamba e si distrasse. Di lì in poi pensò ad altro. Ibid., s. 41.

¹⁴² Insomma dico cose che non occuperanno spazio nella memoria di nessuno. Ibid., s. 17.

V povídce *Montecarlo* je čtenář zaveden do oblasti politiky a státní správy a je svědkem obchodních machinací, které zabraňují rozvoji města. Protagonistce příběhu se přes veškeré snahy nepodaří získat potřebné finance na projekt pro rozvoj staveb, který obestírají dlouholeté nesrovnalosti ve státní správě. Sanační plán, jehož cílem je zajistit finanční pomoc ze strany vlády, selhává a spolu s ním se vytrácí i naděje obyvatel Neapole. Pozoruhodná je i poslední a zároveň nejdelší povídka *Il passaggio* (Svezení), v níž hraje hlavní roli dvaatřicetiletá hrdinka, jejíž život obklopuje nejistota: protagonistka je nejistá ve své práci, v roli učitelky na základní škole, stejně tak jako v lásce a v životních rozhodnutích. Její pocity vystihují verše italské básnířky Patrizie Cavalli, které Parrella použila v úvodu této povídky:

Zrodit se ještě mnohokrát,
ale ne zcela,
vedle tolika matek, nových matek.¹⁴³

Verše v sobě obsahují příslib nového začátku; naprosto nepředvídatelná událost pomůže hlavní hrdince znovuobjevit samu sebe a začít nový život po boku ženy, do níž se zamilovala na hodinách aerobiku. Nabytí někdejší jistoty ji posílí natolik, že ačkoli se na čas své přítelkyni vzdálí a při pobytu v cizině neplánovaně otěhotní s neznámým mužem, vrací se zpět domů, do Neapole, a zodpovědně se zhošťuje své role přítelkyně-matky.

Položme si nyní otázku, proč si Parrella ve svých povídkách vybírá za hlavní postavy převážně ženy; čím autorce tolik imponují a jaké vlastnosti jsou pro hrdinky jejích povídek typické. Odpověď nám ostatně může poskytnout autorka sama: „V mém životě byly vždy samé ženy: rodiče se rozvedli a já žila jen se svou matkou, sestrou a babičkou. Ženy jsou neuvěřitelně silné, a zároveň velice smířlivé. Toto spojení není obvyklé, jelikož ten, kdo má sílu, většinou bojuje. Neapolské ženy z mé knihy jsou silné a odevzdané. V mužích jsem toto splynutí nenalezla, a proto jsem se rozhodla psát o ženách, nikoli o mužích.“¹⁴⁴ Jedním z hlavních motivů je, jak již bylo řečeno v úvodu, Neapol, ať už v podobě domoviny, do níž se protagonistky přes veškerá úskalí vždy vracejí (*Quello che non ricordo più* či *Il passaggio*), či jako dokonalý příklad toho, jak se vyvíjí spojení mezi camorrou a tamní politikou

¹⁴³ Nascere ancora, molte volte,
ma non del tutto nata,
accanto a molte madri, nuove madri. Ibid., s. 63.

¹⁴⁴ Marra, Wanda. Parrella: sei donne a Napoli. In *RaiLibro* [online]. 2012, roč. 4, č. 92 [cit. 2012-05-01]. Dostupné z: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=109>>.

(*Montecarlo*). Sbírká povídek *Mosca più balena* zkrátka nabízí průřez společenským děním a existenčními problémy dnešní Neapole z pohledu střední generace, která žije více či méně na okraji sociálního a politického systému města. Všechny ženské postavy Parrella popisuje velmi „lidsky“, ale také s určitým chladem: čtenář před sebou nemá příběhy, jejichž úkolem je pobavit či uklidnit. Neapol se v podobě, v níž v povídkách vystupuje, jeví jako rozporuplné město plné pověr a magie, předsudků a inovativních přístupů, kulturní vytržbenosti a slepé hlouposti. Tvář města navíc popisují samy protagonistky, když se procházejí ulicemi města pěšky, neboť odmítají jezdit veřejnou dopravou, což u čtenáře vyvolává velmi autentický dojem. Co se týče jazykové stránky povídek, vedle spisovné italštiny užívá Parrella místy rovněž neapolský dialekt ve spojení s hovorovou italštinou; většina povídek je psána v ich-formě, avšak v některých figuruje jako vypravěč sama autorka.

Literární kritik Renato Barilli napsal, že Parrellino dílo vyznívá velice přesvědčivě a nese jasné znaky nově vzniklého uměleckého “směru”, který on sám nazval “novým neapolismem”¹⁴⁵ a do nějž se svými knihami právoplatně řadí i například Peppe Lanzetta či Giuseppe Ferrandino. Podle Barilliho kráčí Parrella spolu s výše zmíněnými spisovateli ve stopě neapolského spisovatele a novináře Domenica Rea¹⁴⁶, představitele prózy, v níž Neapol figuruje ještě jako oběť poválečných hrůz. Pokud je Domenico Rea zástupcem neorealisticke prózy, pak jsou Parrella, Lanzetta a Ferrandino představiteli neo-neorealismu, ohlašujícího bídu a sociální zlo dnešní doby. Hrdinové jejich knih se však nevzdávají; Parrellina Guappetella se sice zpočátku rozhodne zaprodat své tělo camorristům, ale nakonec získá, po čem vždy toužila. Cesta k získání slušné sociální pozice je v Neapoli dlouhá a strastiplná a vede přes mnohé překážky, ať už je to přelidněný veřejný konkurz, nutící účastníky odpovídat na malicherné a triviální otázky typu “čemu se rovná moucha plus velryba?”, či nutnost vymanit se ze škatulky trpící ženy a zvolit si život na vyšší úrovni.

¹⁴⁵ Barilli, Renato. Parrella: notizie sulla nuova napoletudine. In *Minimum fax* [online]. 2009. Dostupné z: <<http://www.minimumfax.com/upload/files/Video/2009/11/img029.jpg>>.

¹⁴⁶ Domenico Rea (1921-1994), mimo jiné autor povídek *Spaccanapoli* (1947), v nichž líčí obraz italského jihu spojením syrového realismu, fantazie a výrazné expresivity, či neorealisticke povídek *Gesù, fate luce* (1950).

4.7.2 LO SPAZIO BIANCO

Po úspěchu, kterého dosáhly soubory povídek *Mosca più balena* (2003) a *Per grazia ricevuta* (2005), a po vydání několika divadelních her vychází v roce 2008 v turínském nakladatelství Einaudi první Parrellin román *Lo spazio bianco* (Vzduchoprázdno). Giulia Mozzato ve své recenzi na tuto knihu napsala, že nesouhlasí s kritiky, kteří v souvislosti s tímto dílem hovoří pouze o „románu o Neapoli“, neboť ona sama jej připodobňuje k řecké tragédii¹⁴⁷. Klade si otázku, jaká dramata, která v dnešní době prožíváme, by mohla dát vzniku nové mytologii, a dospívá k závěru, že by mezi ně jistě patřilo utrpení, které prožívá čtyřicetiletá hlavní hrdinka Maria, učitelka ve večerní škole, jež předčasně porodí své dítě již v šestém měsíci a poté musí několik měsíců čekat, zda její dcerka přežije, či nikoli, a pokud ano, zda bude zdravá, nebo se bude muset naučit žít s handicapem. S tímto dramatem je navíc spjata vnitřní prázdnota, již prožívá matka, která je nucena smířit se se skutečností, že se její dítě nedokáže vyvinout v její děloze, nýbrž pouze v inkubátoru za pomoci přístrojů. Ve prospěch uvedeného tvrzení ostatně rovněž hovoří skutečnost, že je román rozdělen na prolog, děj a epilog, tedy části, které mimo jiné nalezneme i v řeckém dramatu.

V první části románu čtenář odhaluje hlavní téma celého díla. Prolog je protkán vnitřními monology, pomocí nichž protagonistka hledá odpovědi na otázku, zda bude její dcerka Irene žít, či nikoli. Touží po naději, kterou jí mohou nabídnout pouze lékaři, avšak ani oni nedokáží uspokojit její nejistotu. Cítí se zrazená - dokonce i věda je v této situaci bezradná. Maria nedokáže pochopit, co se vlastně děje: „To, jestli se moje dcera Irene rodila, nebo umírala, jsem nevěděla jistě.“¹⁴⁸ Reflexe nad otázkou života a smrti v podstatě ukazuje Mariinu rozpolcenost, která se v průběhu románu odráží v jejím celkovém duševním stavu a rozporuplných pocitech, k nimž se vyjádříme později.

V části navazující na prolog, nazvěme ji hlavním dějem, Maria vypráví, kdy a za jakých okolností přišla Irene na svět. Prochází městem a zamýšlí se nad svou situací; odmítá veřejnou dopravu a každodenní shon kolem ní, nahlíží na okolní realitu jiným způsobem, než by tomu bylo za běžných podmínek. Ostatně to není poprvé, co Parrella nechává protagonistu, resp. protagonistku příběhu, aby se toulala ulicemi pěšky a plnila tak zároveň roli pozorovatele: „...

¹⁴⁷ Mozzato, Giulia. Valeria Parrella *Lo spazio bianco*. [online]. 2008 [cit. 2008-02-29]. Dostupné z: <<http://www.wuz.it/recensione-libro/1933/spazio-bianco-valeria-parrella.html>>.

¹⁴⁸ Il fatto è che mia figlia Irene stava morendo, o stava nascendo, non ho capito bene. Parrella, Valeria. *Lo spazio bianco*. Torino: Einaudi, 2008, s. 9.

zvládla jsem to pěšky přes celou ulici Marina, zavrhla jsem myšlenku na tramvaje, kterým auta jedoucí po kolejích brání v cestě, a vdechovala jsem zplodiny z odpadků, které už moře nedokázalo pohltit.¹⁴⁹ Autorka tak mimo jiné naráží na problémy spjaté s odpadkovou krizí, vyvolanou působením Systému, ačkoli o camoře jako takové explicitně nehovoří; popisuje pouze, jak se její činnost promítá do podoby města, ať už z hlediska ekologického, či sociálního ve formě nelegální imigrace. Maria se cítí rozpolcená: neprožívá bolest ze ztráty dítěte ani štěstí z jeho narození. V podstatě nedošlo ani k jedné z těchto možností. Maria se ocitá v podivném „vzduchoprázdnu“, které jí nedovoluje truchlit ani se radovat. Není schopna si své dítě ani představit, neboť k vytvoření obrazu je zapotřebí inspirace, kterou Maria postrádá: její nedonošená dcerka Irene je živým plodem bez života, jehož identifikaci navíc brání páska přes oči, která dítě chrání před světlem v inkubátoru. „jiné matky se musí spokojit s ultrazvukem“¹⁵⁰, Maria má šanci vidět vše naživo.

V životní situaci hlavní hrdinky lze spatřovat paralelu s životem v prostředí camorry. Parrella ukazuje, že zásadní události mohou člověka uvěznit mezi dva extrémy do již zmíněného vzduchoprázdna. Člověk se nedokáže hnout z místa, nepřiklání se k jedné ani druhé straně. Přežívá v mezích možností, ale nikdy nebude zcela spokojený. Většina lidí jej navíc nepochopí, jelikož to, co vidí on, oni vidí pouze přes „ultrazvuk“. V bezradných situacích se člověk často obrací k Bohu, neboť cítí, že mu nezbyvá nic jiného než věřit. Obyvatelé Neapole však jako by se vymykali „normálu“, jako kdyby pro ně všeobecně přijímané skutečnosti neplatily. S odmítáním „Boží pomoci“ jsme se již setkali v díle Andreje Longa *Dieci* (2007), kde postava kněze jako naděje na záchranu zcela selhala. Ani Maria se nehodlá smířit s tím, že zanechá život své dcery pouze v ruku Božích. Vznešené fráze typu „žij přítomností a doufej v budoucnost“¹⁵¹ pro ni znamenají jen prázdná slova, která ji nedokáží ani utěšit, natož aby pomohla jejímu dítěti.

Po určité době začne Irene dýchat bez pomoci přístrojů. Není to však štěstí, co Maria zprvu cítí, neboť emoce, které zažívá, nelze jednoznačně definovat; jde o zvláštní pocit, který se člověka zmocní, když nastane něco neobvyklého, co předtím neznal: „Nikdy jsem se nevzrušovala kvůli něčemu, co jsem neměla, a ani jsem to nevyhledávala.“¹⁵² Opět se zde

¹⁴⁹ ... me l'ero fatta a piedi per tutta via Marina, rinunciando ai tram bloccati dalle macchine sui binari, respirando tutti gli scarichi che il mare non riusciva più a chiamare a sé. Ibid., s. 15.

¹⁵⁰ ... le altre mamme si sono dovute accontentare dell'ecografia... Ibid., s. 29.

¹⁵¹ Vivere la giornata e sperare nel futuro. Ibid., s. 48.

¹⁵² ...le cose che mancavano non mi avevano mai stupito, e non le cercavo. Ibid., s. 79.

dostáváme k otázce dvou extrémů: Maria neprožívá nesnesitelnou bolest ani přílišnou radost. Své vnitřní utrpení a obavu ze ztráty své dcery nedává mermomocí najevo, stejně tak ani pocit úlevy, který se po zjištění, že Irene dýchá sama, bezpochyby dostavil. Život v Neapoli Mariu naučil důvěřovat především sama sobě a nemít příliš velká očekávání, k nimž ostatně nemá ani důvod: její matka zemřela i s dítětem v břiše v důsledku zaostalé zdravotní péče, její žáci z večerní školy, kteří se chtějí naučit italsky nebo získat vyšší úroveň vzdělání s vidinou lepších pracovních příležitostí a v něž Maria vkládá své naděje, opouštějí svůj původní záměr, neboť je životní situace přinutí najít si druhé zaměstnání. Teprve když si Maria poprvé vezme dcerku do náručí, uvědomí si, že již po ničem jiném netouží; poprvé začne mít naději.

Mezi žáky večerní školy je i muž jménem Ivan z východní Evropy, který se od ostatních liší svou zdrženlivostí. Skrývá se v něm výjimečná inteligence, která Marii imponuje, ale zároveň ji zneklidňuje. Má pocit, že svou uzavřeností vyjadřuje Ivan opovržení vůči italským profesorům, vůči jižní Itálii samotné. Maria si je vědoma, že se Ivan svým oblékáním a vybraným chováním do vulgárního světa, v němž ona a její přátelé žijí, nehodí. Na druhé straně má potřebu se hájit, dokázat mu, že se se svým osudem nesmířili: „O tom, že žijeme v tomhle kraji, aniž bychom se mu přizpůsobili, že se do jeho dění zapojujeme jen málo a bojujeme proti němu, co to jde, jsme byli ve své krátkozrakosti přesvědčeni jen my.“¹⁵³ Dospívá k názoru, že člověk je schopen objektivně reflektovat situaci pouze z vnějšího úhlu pohledu, což je ostatně závěr, který plyne například i z díla Giuseppeho Montesana *A capofitto* (2001), v němž hlavní hrdina není schopen duševně vyzrát a je tak odsouzen k doživotnímu vězení uvnitř neapolské reality.

Román končí epilogem, v němž Mariin nejlepší žák Gaetano skládá závěrečnou zkoušku z italštiny. Při psaní slohu se však na jednom místě zastaví, neboť neví, jak pokračovat dále: doposud prožil něco, co již nelze považovat za přítomnost, ale ani striktně zařadit do minulosti, a nyní začíná novou etapu svého života. Pro obě období chce ale použít přítomný čas, jelikož i etapa, již považuje za ukončenou, dala vzniku „aktuální“ přítomnosti. Maria se na okamžik zamyslí a poté odpoví: „Vynechej řádek a začni na novém.“¹⁵⁴ Maria radí Gaetanovi začít znovu, stejně jako se rozhodla ona sama. Dvojsmyslná je rovněž otázka, již

¹⁵³ Che noi vivessimo in questo mondo senza aderirgli, partecipando poco e combattendolo il più possibile, era cosa evidente solo ai nostri occhi miopi. Ibid., s. 95.

¹⁵⁴ „Mettici uno spazio bianco e ricomincia a scrivere quello che vuoi.“ Ibid., s. 112.

Gaetano na Mariinu odpověď reaguje: „Při hodině jste nám ale nikdy neřekla, že to jde.“¹⁵⁵ Až do doby, než se její dcera Irene zcela zotavila, si Maria nemyslela, že by někdy mohla vystoupit z toho podivného vzduchoprázdna, v němž po celá léta žila, a začít znovu dýchat. Nyní však získala ztracenou naději a rozhodla se spolu se svou dcerou otevřít novou kapitolu svého života.

Zamysleme se nyní nad italským spojením *lo spazio bianco* (dosl. *bílý prostor, prázdnota*) a nad jeho významem v kontextu Parrellina stejnojmenného románu. Položme si otázku, kolik „prázdných míst“ lze nalézt v časovém období, v němž matka netrpělivě očekává osud svého dítěte a snaží se dát jednoznačnou odpověď na znepokojující otázku Irenina ošetřujícího lékaře: „Dítě se určitě narodí živé, ale je možné, že okamžitě zemře nebo přežije s vážnými následky a nebo bude v pořádku... jste si toho vědoma?“¹⁵⁶. Pocit prázdnoty Maria například zažívá v noci, když se zamýšlí nad tím, zda jí její dcera chybí, či nikoli. Uvažuje, jestli je možné postrádat něco, co člověk nikdy neměl, jak jsme již nastínili výše, a dospívá k závěru, že její vnitřní prázdnota spočívá v nemožnosti si své dítě představit. Prázdnotu v hlavní hrdince vyvolává i skutečnost, že ačkoli jsou na novorozeneckém oddělení modré a růžové balónky se jmény miminek, smutné výpočty ukazují, že jeden ze čtyř vždy „praskne“. Doslova „prázdný prostor“ je i dutina v hlavě novorozeněte, v níž náhle dojde k silnému krvácení, které ohrozí jeho život. Narážka na *spazio bianco* se objevuje i v okamžiku, kdy se Maria obává, zda předčasné narození nepostihne v budoucnu dítě psychicky. Lékař ji však ujišťuje, že tato etapa života v paměti dětí v dospělosti nezůstává, naopak zcela mizí a projevuje se jen ve zvýšené přecitlivělosti. Prázdnota se snad nejintenzivněji odráží v Mariině neschopnosti čekat; čekat, aniž by mohla něco ovlivnit. Čekání je v podstatě jedním z hlavních témat Parrellina románu; právě čekání umocňuje Mariino vnitřní napětí a strach, zda získá příležitost začít nový život po boku své dcery či nikoli. *Spazio bianco* se v románu objevuje i v podobě protagonistčina způsobu přijímání životních zkušeností a výzev. Sama přiznává, že se tomu „dobrému“ odjakživa spíše vyhýbala, neboť se naučila lépe přijímat porážku než výhru. Horší možnost si vždy dokázala lépe představit, znala její podobu a bylo tak pro ni snazší se s ní vyrovnat. Vážné životní situace tak zvládá s jistým klidem a nevzrušeností, jak bylo již nastíněno v souvislosti s rozporuplností jejích pocitů a s odmítáním extrémních projevů duševního stavu. Metaforu „vzduchoprázdna“ lze rovněž

¹⁵⁵ „Ma lei non ce l'ha mai detto in classe che si poteva fare.“ Ibid., s. 112.

¹⁵⁶ „La bambina nascerà sicuramente viva, ma potrebbe morire subito, o sopravvivere con gravi handicap, oppure stare bene, lei lo sa?“ Ibid., s. 22.

spatřovat v nemožnosti Mariina dítěte samostatně dýchat. V neposlední řadě pak zmiňme také čtrnáctidenní období, v němž si musí Maria pořídit dětskou výbavu, neboť právě dva týdny zbývají do propuštění její dcerky do domácí péče. Tuto dobu lze považovat za jednu z posledních překážek, za jedno z posledních “prázdných míst”, které je třeba vyplnit. K (snad) plnému uspokojení dochází v již zmíněném okamžiku, kdy Maria svému žákovi z večerní školy při závěrečné zkoušce poradí, aby na místě, kde se zastavil, vynechal místo a začal na novém řádku. Sama si totiž uvědomuje, že snad poprvé v životě dosáhla výhry a má možnost alespoň se pokusit opusit *spazio bianco* a začít znovu.

Na závěr se pozastavme nad autorčiným pojetím místa a času: celý román se v podstatě odehrává střídavě pouze na dvou místech a ve dvou fázích dne: přes den tráví Maria čas v nemocnici pozorováním Irenina inkubátoru, v pozdních odpoledních hodinách učí své žáky ve večerní škole. Děj příběhu je omezen pouze na prostředí Neapole, s čímž souvisí skutečnost, že pro Parrellin styl psaní je typická velmi silná reflexe nad podobou tohoto města a života v něm. Hlavní hrdinka zjišťuje, že se tvář Neapole nezměnila; v dospělosti ji vnímá stejně jako kdysi v dětství, jako pouhou „nuanci z kulturní rubriky“¹⁵⁷. Prostřednictvím románu *Lo spazio bianco* autorka vypráví o každodenním životě v současné Neapoli z pozice ženy, hlavní hrdinky Marii, která žije v jejím historickém centru, tedy přímo v jejím „nitru“. Vratíme-li se k úvodu, můžeme konstatovat, že ačkoli není *Lo spazio bianco* „pouhým“ románem o Neapoli, Neapol v něm zaujímá zásadní místo: stává se „chórem“ v řecké tragédii, který dokresluje okolní atmosféru a podtrhuje Mariin duševní stav. Maria má kolem sebe několik přátel, kteří ji psychicky podporují, ale pravdou zůstává, že je ve svém utrpení sama, sama uprostřed rušného města, které se stává „vzduchoprázdnem“, v němž jí nakonec bude dopřáno žít se svou dcerou, ale bez jasné představy o tom, jakou bude mít tento život podobu.

¹⁵⁷ ... una sfumatura da pagina culturale. Ibid., s. 95.

5 Závěr

Podívejme se nyní na díla jednotlivých autorů z hlediska komparativního a sledujme, jakým způsobem je v nich téma camorry uchopeno. Pokusme se na základě předchozí interpretace textů stanovit, zda v nich lze v tomto ohledu nalézt společné, resp. odlišné rysy, a to jak z pohledu tématického, tak i co se jazykových a stylistických prostředků týče. Je třeba mít přitom na paměti i přístup ke zmíněnému tématu z pozice opačného pohlaví, neboť tento faktor může rovněž ovlivnit způsob vnímání a zpracování fenoménu camorry.

Přímý vliv camorry na život v Neapoli a její působení na mentalitu tamních obyvatel jsme nejprve sledovali v díle Peppeho Lanzetty. Ve sbírce povídek *Incendiami la vita* (2007) i v románu *Tropico di Napoli* (2000), který je v podstatě rovněž souborem několika příběhů, se autor otevřeně vyjadřuje k sociální problematice Neapole. Z Lanzettova stylu vyprávění je cítit velmi silný vztah k rodnému městu; dovoluji si tvrdit, že ze všech traktovaných autorů je to právě on, kdo politicko-společenské důsledky spjaté s vládou camorry prožívá nejintenzivněji. Jeho uchopení tématu neapolské mafie je velmi realistické: (anti)hrdinové jeho knih jsou směsicí nejrůznějších postav, od narkomanů a uprchlíků po nešťastné matky a zoufalé živitele rodin, které se dennodenně potýkají se zásadními problémy, jež rozhodují o jejich další budoucnosti. Tyto problémy jsou tedy ve většině případů existenčního charakteru: souvisejí především s mizernou situací na pracovním trhu, jenž v podstatě nabízí zaměstnání jen v jediném podniku, a tím je camorra. Pojem stát ve smyslu celku s pevně organizovanou strukturou, jenž vytváří spravedlivé zákony a není podřízen žádné jiné moci, je zde líčen jako pouhá utopie. Lanzetta znázorňuje camorristickou Neapol také jako ryze materialistický svět postrádající etické hodnoty. Lidé, kteří v něm žijí, na vlastní kůži pocítují činnost tamního Systému, který se v žádném případě nepodobá realitě zobrazované v kultovních filmových snímcích z amerického prostředí. Lanzetta tak naráží na skutečnost, že v dnešní době funguje fenomén mafie spíše jako mýtus. Ve většině států je rozšířeno všeobecné povědomí o mafii jako o skupině zločinců připomínajících gangstery z Coppolových a Tarantinových trháků. Filmy tohoto typu však nemají podávat kritický obraz reality neapolského prostředí, nýbrž pouze nabídnout snový svět, do nějž mohou obyvatelé tohoto města alespoň na okamžik uniknout. Camorra není jen zločinecká organizace, která mimo jiné omezuje člověka v oblasti pracovních příležitostí; funguje i jako mechanismus, který brání lidské individualitě a potlačuje svobodnou vůli: na jednání povídkových i románových postav, prostřednictvím nichž autor promlouvá, je demonstrována skutečnost,

že násilí a bezpráví, jež tvoří nedílnou součást okolního prostředí, nutí člověka k zoufalým činům, k nimž by se za jiných okolností neuchýlil.

Rovněž ve Ferrandinových knihách se setkáváme s řadou různých typů postav, ale v tomto případě jsme camoře a jejímu systému fungování blíže než u Lanzetty. V Lanzettových dílech jsme svědky každodenních problémů obyčejných lidí, kteří pocítují vliv camorry na svých životech, ale ve většině případů s ní nejsou v bezprostředním kontaktu. Ferrandino promlouvá o camoře prostřednictvím postav, které se do jejích obchodů připletou náhodně nebo s ní přímo úzce spolupracují. Prostřednictvím protagonisty románu *Pericle il Nero* (1998), který lze z hlediska žánru definovat jako *noir* v kombinaci s americkým stylem brakových detektivek, avšak v kontextu neapolských reálií, nám autor podhaluje praktiky camorry vůči vlastním žoldákům i členům konkurenčních klanů. Prostřednictvím protagonistovy profese autor rovněž naráží na „zvrácenou“ sexualitu v mafiánském prostředí. V románu se také objevuje téma osobní msty: okamžik, kdy se prostoduchý hlavní hrdina probudí ze své naivity a rozhodne se svému bossovi postavit, by mohl být vnímán jako vzpoura proti Systému, který člověka ponižuje a potlačuje jeho individualitu, a tudíž jako vítězství nad svrchovanou organizací. Této interpretaci však brání tragikomický nádech celé scény, který v podstatě konstatuje vítězství opačné strany, tedy camorry. Na druhé straně nám však Ferrandino ukazuje sílu a odhodlání jedince svému neblahému osudu čelit, jak tomu bylo i u řady Lanzettových postav. Protagonista sice nejprve sklízí výsměch, ale nakonec vítězí sám nad sebou, když se rozhodne, že již nechce nadále patřit do řad camorristických vojáků, a v podstatě tak poráží nadřazenou moc. Skrze Periclův naivní pohled zkrátka Ferrandino zdůrazňuje násilné poměry v Neapoli ovládané camorrou a poukazuje tak na kontrast s ideály, jež intenzivně proklamují média i politici.

V románu *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)* (1999) nastává druhá výše zmíněná situace, a sice že se protagonista zaplete do obchodů s camorrou pouze náhodně. Ferrandino se zde podobně jako Lanzetta zabývá komplikovanou situací v současném „kampánském Sarajevu“, avšak na rozdíl od svého kolegy nekritizuje poměry v Neapoli tak vášnivě. Přesto však čtenáři dokazuje, že násilí je nedílnou součástí tamního každodenního života. V rámci beletristického uchopení tématu camorry se Ferrandinovi bezesporu podařilo oživit všechna klišé žánru *noir*, v němž hraje zločin zásadní roli a v němž se setkáváme s hlavními aktéry neapolské kriminální scény. Obecně lze říci, že román dodržuje základní rysy detektivního žánru; autor jej však zároveň oživuje komickými prvky, které jej postupně

přetvářejí v ironickou perzifláž amerických gangsterek. Podobně jako u Peppeho Lanzetty tak můžeme i zde nalézt paralelu s Tarantinovými filmy z devadesátých let, v nichž se setkáváme s neohroženým postojem hlavních hrdinů a které v dílech neapolských autorů ostře kontrastují se zákony, které skutečně fungují v prostředí Neapole. Neapoli, která je nucena pod tíhou camorristické vlády snášet mnohé útrapy, však ve Ferrandinově případě není věnováno tolik pozornosti. Atmosféru místní kriminality dokresluje především chování jednotlivých hrdinů. Postavy připomínají spíše karikatury a vláda camorry má podobu sporů konkurenčních klanů na daném území, při nichž sice dojde k několika úmrtím, ovšem spíše náhodou a často při komických situacích. Ferrandinovým záměrem tedy sice bylo ukázat pravou tvář krutého světa camorry, avšak nikoli formou sociálního protestu, jak tomu bylo u Peppeho Lanzetty. Román *Pericle il Nero* je zcela zjevně ovlivněn původním povoláním autora: dialogy jsou napsány v komiksovém stylu a odvíjejí se rychle jako ve filmu. Text je postmoderní kontaminací více žánrů a objevují se v něm tragikomické scény. V románu *Il rispetto* pak Ferrandino rovněž nastiňuje vztahy mezi členy camorry, které určuje především vzájemný respekt. Násilí se zde projevuje v neapolském dialektu a jazykovém stylu celé knihy: slovní útoky z úst hlavních hrdinů mají často komický efekt, rvačky jsou líčeny v odlehčeném stylu typických italských westernů se spoustou bláznivých přestřelek a bitek. Pro Ferrandinův styl psaní je tedy typický především jistý ironický nadhled. V žádném případě to však neznamená, že by měl čtenář před sebou humoristický román; Ferrandino se podobně jako Lanzetta snaží svými díly zprostředkovat skutečný obraz neapolské reality, avšak, řekněme, v poněkud jiném duchu. Lanzettovy povídky vyznívají podobně jako román *Tropico di Napoli* jako mnohem realističtější a osobnější žalující obraz Neapole. Jeho styl psaní je navíc velmi inovativní: jeho povídky lze pro jejich téměř hudební rytmus charakterizovat jako písně v próze a navíc v nich nalezneme řadu „ryze Lanzettovských“ novotvarů. Ferrandino své příběhy „rozporcovává“ a poté skládá do mozaiky a proti tomuto pojetí staví klasickou divadelní jednotu místa a času. Diskontinuita narativní struktury je tak spojena s klasickými prostředky, čímž se Ferrandinův styl liší od moderní narativní techniky.

Longova kniha *Dieci* (2007) je souborem realistických povídek, které vytvářejí smutný obraz současné Neapole podobně jako Lanzettovy příběhy. Camorra je zde vyobrazena jako organizace, jež svým počínáním brání obyvatelům Neapole dodržovat tradičně platná pravidla chování a nutí je žít v absurdních podmínkách. Všudy přítomná a absolutní moc camorry navíc omezuje osobní iniciativu, tedy se zde opět dostáváme k tématu potlačování lidské individuality, o němž jsme se několikrát zmínili výše. V kontextu křesťanské víry, jak ji ve

svém díle pojímá Longo, figuruje camorra jako jediný možný Bůh, jemuž se musejí ostatní zpovídat, čímž se opět dotýkáme tématu upírání svobodné vůle. Z pohledu víry navíc autor vyobrazuje camorru jako organizaci, která svých činů nikdy nelituje; Boha nežádá o odpuštění, nýbrž o ochranu a podporu, což je přístup, jenž je v naprostém rozporu s tím, co křesťanství hlásá. Autor také hovoří o všeobecném strachu obyvatel Neapole učinit cokoli, co by je s camorrou navždy svázalo. Na základě zkušeností jednotlivých protagonistů popisuje některé typické mafiánské praktiky, jako je například vydírání, a oblasti, v nichž camorra nejčastěji soustředí svou činnost, jimiž jsou obchod s narkotiky či zpracování odpadu. Podobně jako Lanzetta se i Longo dotýká tématu nedostatku pracovních příležitostí v Neapoli. Tamní obyvatelé jsou v důsledku špatné situace na pracovním trhu nuceni dojíždět do jiných italských měst, aby užívali sebe či své rodiny. Camorra zde navíc vystupuje jako organizace, která nabourává základní rodinné principy, přisuzující rodičům roli vzoru pro jejich potomky. Rodiče, kteří jsou nuceni pohybovat se ve světě zločinu, tak zažívají morální dilema, v němž řeší, jakou budoucnost svým dětem připraví. S tím souvisí další problém, na nějž autor ve svých povídkách upozorňuje, a sice kriminalita mladistvých, jež je v Neapoli velice rozšířená. Tito mladí lidé si velice brzy osvojují camorristické praktiky a snaží se je poté uplatňovat i v praxi např. vyžadováním respektu ze strany druhých, jak jsme rovněž viděli ve Ferrandinově románu *Il rispetto*. Camorra tak v podstatě zastává funkci vychovatele, což je vážný morální problém, který jsme také již nastínili výše.

V detektivním románu *Chi ha ucciso Sarah?* (2009), v němž nalezneme i rysy *bildungsromanu*, podává Longo obraz camorrry jako systému, který dělí společnost na dvě strany. Longo ukazuje, že černá ruka camorrry nevládne jen degradovaným městským čtvrtím; důsledky jejího působení prosakují i do bezkonfliktních domácností, které se domnívají, že když budou před problémy zavírat oči, nebudou se jich v podstatě týkat. Opak je však pravdou; lidé, kteří se zdánlivě do Systému nezapojují, jsou rovněž viníky. V této souvislosti autor hovoří o zákonu omerty, který běžně ctí členové camorrry, pokud jsou nuceni odkrýt její praktiky policejním složkám; v kontextu této knihy je však tento zákon dodržován ze strany obyvatel Neapole. Tato skutečnost ukazuje, že morálka tamních obyvatel je v důsledku obav z možných potíží značně pochroumaná. Prostřednictvím této knihy tak autor nabádá své spoluobyvatele, aby potlačili svůj strach a vzepřeli se nastolenému systému, neboť i slovo jedince může mít svou váhu, jak hlásá i Roberto Saviano. Příběh se v podstatě jen okrajově dotýká „camorristické Neapole“ a jejích předměstských čtvrtí, a soustředí se naopak na oblast honosných sídel. Longo v této knize nechce líčit společenský úpadek a chudobu ani život

zločinných organizací, nýbrž bohatství středních vrstev a jejich pokrytectví, plynoucí z lhostejnosti vůči dění v jejich rodném kraji.

Vedle spisovatelů, kteří ve svých dílech pojali problematiku camorry více méně realisticky, jsme se také zabývali knihami Giuseppeho Montesana, pro jehož tvorbu je typické hyperbolické uchopení tohoto tématu. Jak ve „vývojovém románu naruby“ *A capofitto* (2001), tak i v groteskní antiutopii *Di questa vita menzognera* (2003) si autor pohrává s nadsázkou, absurdnem, parodií a symbolikou, za nimiž se skrývá kritika camorry jako skupiny arogantních a bohatých barbarů na straně jedné a jako mechanismu potlačujícího v člověku možnost svobodné volby na straně druhé. V románu *A capofitto* je camorra zobrazena jako stroj, který člověka dehumanizuje a demoralizuje, což jsme mohli vidět například i v obou Lanzettových knihách (především v povídce *Arancia meccanica a via Epomeo* ze sbírky *Incendiami la vita*), v Longových povídkách *Dieci* či v osobnosti Pericla, protagonisty z Ferrandinova románu *Pericle il Nero*. Zločinecké seskupení zde vystupuje jako nepolapitelná organizace se symbolickým názvem Říše, jejíž zaměření není zcela jasně stanovené. Autor tak mimo jiné naráží na všestrannou činnost camorry v mnoha oblastech výnosného podnikání. Její systém je navržen tak, aby se všichni cítili svobodní a byla tak udržena společenská rovnováha. Podle Montesana by se měl však člověk ze spárů zločinecké sítě, která nerespektuje svobodnou vůli ani individualitu, vymanit prostřednictvím vzpoury. Camorrou ovládaná Neapol zde totiž nabývá podoby apokalyptického obrazu, z něhož jiná cesta, než je radikální přeměna společnosti, nevede. Vzpourou proti Systému končí i dílo *Di questa vita menzognera*, ovšem i zde je vítězství lidu nad svrchovanou mocí velmi nejisté. Neapol se zde stává obrazem dnešního světa, jenž pod zvrácenou vládou peněz a moci vyvolává v člověku zoufalství v důsledku ztráty morálních hodnot. Únik z tohoto materialistického světa opět spočívá v odmítnutí nastoleného režimu. Hrdinové knihy se také občas skrývají ve světě snů, čímž se podobají protagonistům Lanzettových povídek. Camorra je Montesanově knize symbolem kruté samovlády, jejímž cílem je vytvořit revoluční ekonomiku světa: už nechce vlastnit jen hmotný majetek, nýbrž si přisvojit také kulturu a umění. V opozici k nenasycenosti (a to jak doslovné, tak obrazné) mafiánských klanů stojí posvátné evangelium, kázající o naplňování morálních hodnot, jež se staly tématem i Longových povídek *Dieci*. V rukou mafie je však znásilňována dokonce i víra, která je zneužívána v její prospěch. Podobně jako v předešlém románu *A capofitto* se i zde objevuje proklamování svobody jako nástroj mafie k propagování své absolutní moci: její členové se snaží obelhat občany města planými sliby o tom, že budou žít svobodně, a získat je tak

navždy pod svou kontrolu. Montesanoův obraz camorry jako antistátu s neomezenou mocí se nejprve jeví jako naprosto absurdní, avšak postupně nabývá realističtější podoby. Jeho román nelze chápat jako pouhé hyperbolické ztvárnění temné stránky života pod vládou camorry, nýbrž jako skutečný odraz reality, v níž si mafiánští bossové budují honosná sídla, aby tak posílili svou prestiž.

V této práci jsme analyzovali i texty dvou spisovatelů, jejichž uchopení tématu camorry lze definovat jako dokumentárně-beletristické. Jsou to knihy Roberta Saviana a Simona Di Meo. V Savianově *Gomoře* (2006) se mísí prvky výpravné prózy s prvky reportáže a eseje, přičemž hranice mezi narativním textem a popisováním skutečných událostí se stírá. Neapol je zde vyobrazena jako překladiště pašovaného zboží a centrum ilegálního obchodu. Podobně jako Lanzetta i Saviano hovoří o nezměrném až absurdním vlivu hollywoodských filmů na život příslušníků neapolské mafie, ačkoli jejich způsoby mučení a vražd lze pro jejich krutost jen stěží přirovnat k realitě prezentované v amerických filmech. Camorra je v *Gomoře* líčena jako organizace, jež se řídí vlastními zákony a zabíjí každého, kdo by se je pokusil porušit: jak muže, tak ženy a mladistvé. Autor ji popisuje jako systém neomezené kriminální moci, v němž hraje důležitou roli především obchod s drogami a dále pak podnikání v oblasti stavebnictví, potravinářství či textilního průmyslu. S podnikáním v těchto odvětvích také souvisí najímání a zneužívání levných pracovních sil, jež klanům zajišťují vysoké zisky. Jedním z nejvážnějších problémů, na něž autor upozorňuje, je však ilegální likvidace odpadu, jež má nedozírné ekologické následky. Skladováním a spalováním odpadu navíc camorra znemožňuje zemědělskou činnost, kterou nahrazuje výstavbou betonových komplexů a honosných sídel, jak již bylo nastíněno v souvislosti s Montesanoovým románem *Di questa vita menzognera*. Camorra je v podstatě popsána jako systém, jenž ovládá veškerou ekonomiku včetně zajišťování zaměstnanosti pro většinu obyvatel. Její rozsáhlá podnikatelská činnost je navíc úzce spjata s politickým vlivem, což svědčí o její nenapadnutelnosti. Hlavním přínosem *Gomory* je tak skutečnost, že vypovídá nejen o vnitřní struktuře a systému camorry, nýbrž i o konceptu kapitalismu jako takového. Autor navíc propojil osobní zkušenost s literární technikou a vytvořil tak mnohem autentičtější a působivější obraz camorry, než se to podařilo komukoli jinému. Jeho texty silně apelují na obyvatele neapolské provincie, aby se Systému vzepřeli a nebyli vůči jeho počínání lhostejní; vyzívá ke vzpouře podobně jako např. Montesano, ale i ostatní traktování autoři. Ve sbírce povídek *Il contrario della morte* (2009) pak autor hovoří o camoře jako o organizaci, která člověka udržuje v neustálém válečném stavu ať už doma v Neapoli či uprostřed nepřátelských jednotek v Afghánistánu. Poukazuje

na absurdnost života neapolských mužů, kteří odjíždějí jako dobrovolníci na válečné mise, aby uživilí své rodiny, jak jsme mohli sledovat například i v povídce *Non dire falsa testimonianza* z Longovy sbírky *Dieci*. V této souvislosti se autor zmiňuje o neapolském zvyku nosit na krku vojenské známky, jež má pro tamní obyvatele velmi hluboký význam, a pozoruje, jak se symbolika tohoto zvyku v pojetí amerických rapperů, kteří známky nosí jako módní doplněk, proměňuje. Opět se tak dostáváme k rozdílům mezi realitou v Neapoli a realitou v amerických filmech, o nichž byla řeč již mnohokrát v souvislosti s díly výše uvedených autorů. Ve druhé povídce *L'anello* figuruje camorra jako původce nepřetržitých faid mezi jednotlivými klany, při nichž umírá nespočet nevinných civilistů. S neustálými pouličními boji jsou spjaty i neutuchající obavy, vedoucí až k vnitřní uzavřenosti tamních obyvatel; autor tak zobrazuje camorru jako systém nabourávající morálku lidí, kteří se v důsledku strachu o vlastní život chovají k ostatním lhostejně a cize. V obou povídkách Saviano poukazuje na pouhé dvě možnosti, které camorra nabízí: stát se jejím žoldákem a zajatcem nebo opustit svou vlast a emigrovat. Autor by však prostřednictvím svých knih rád upozornil i na třetí možnost, již si však (prozatím) většina lidí nezvolila, a tou je hromadný sociální protest.

Saviano tedy na základě vlastních zkušeností ve svých dílech popsal fungování camorry v její celistvosti. Simone Di Meo naopak soustřeďuje obraz camorry do osoby jednoho konkrétního bosse a jeho klanu. Kniha *L'impero della camorra. Vita violenta del boss Paolo Di Lauro* (2008) vypovídá o dvacetileté vládě camorry, v jejímž čele stál jeden z nejnebezpečnějších zločinců v Itálii. Neapolská mafie je zde líčena jako organizace, jež svým obchodováním s narkotiky odsoudila město k sociální degradaci a marginalizaci. Zároveň nás autor provádí světem vnitřních bojů mezi jednotlivými klany, které zapříčiňují časté střídání bossů. Camorra je zde popisována jako ohromný podnik, zabývající se vedle obchodu s omamnými látkami také paděláním obchodních značek, pašováním cigaret či rozvojem nelegálních staveb. Podstatné je, že její vnitřní systém autor přirovnává k moderním světovým ekonomikám, což je důležitý a děsivý fakt, který je nutno brát na vědomí. Rovněž upozorňuje na skutečnost, že svou činností proniká camorra i do legální socioekonomické sféry, což jí zajišťuje jistou imunitu. Vzniká tak jakýsi antistát, na nějž jsme narazili již v díle Giuseppa Montesana, řídící se podle vlastních zákonů a zajišťující mnohdy větší pořádek a příznivější zázemí než stát samotný, což je další z Di Meových důležitých poselství. Autor tak nahlíží na problematiku zločinného spolčení i z druhé strany, a působí tak spíše „anti-savianovsky“. Z formálního hlediska vytváří Di Meo obraz camorry na základě skutečných informací, získaných ze

záznamů pořízených během novinářské činnosti, které kombinuje s narativním textem, jenž obohacuje nefiktivní základ knihy. Píliřem knihy jsou však spíše prvky reportážní nežli beletristické. Máme-li porovnat Di Meovo dílo se Savianovou *Gomorou*, musíme říci, že v Savianově knize pojmy reportáž a narativní text splývají, čímž vzniká plnohodnotné literární dílo, které ve spojení s autentickou osobní výpovědí mladého autora a jeho reflexemi oslovilo čtenáře po celém světě natolik, že se o problematiku camorry začala zajímat i veřejnost.

Nakonec se podívejme, jakým způsobem uchopila ve svých dílech téma camorry Valeria Parrella. V souboru povídek *Mosca più balena* (2003) se autorce podařilo podat důkaz o živé přítomnosti camorry v prostředí obchodu a politiky jihoitalských provincií. Neapol ovládaná camorrou je zde líčena jako prostředí plné rozporů mezi těmi, kteří nic nemají a chtějí by něco získat, a těmi, kteří mají naopak vše, ale odmítají se přizpůsobit předem naprogramovanému životu. Společnost se tak dělí na dvě třídy: na bohaté, kteří se těší uznání a mnohým privilegiím, a chudé, kteří po těchto výhodách touží. Podobně jako například Longo v románu *Chi ha ucciso Sarah?* také Parrella upozorňuje na problematiku týkající se dělení společnosti na nižší a vyšší sociální třídy v důsledku camorristické činnosti. Camorra zde vystupuje jako systém, který brání lidem žít normální, všední a poklidný život. Čtenář je navíc zaveden do oblasti politiky a státní správy a je svědkem obchodních machinací, které zabraňují rozvoji města. Parrellin pohled na problematiku neapolské mafie se od ostatních autorů liší zejména tím, že je pohledem ryze ženským, neboť i ženy jsou součástí světa ovládaného camorrou, jak jsme ostatně viděli i v Savianově *Gomorě*. V ženské zranitelnosti, ale také o to větší odvaze a rozhodnosti autorka spatřuje naději na změnu formou sociálního protestu. Vytrvalost obyvatel města ovládaného camorrou je zřejmá v motivu návratu: protagonistky některých povídek se přes veškerá úskalí, která musejí zakoušet, vracejí do Neapole a vyjadřují tak duchovní sepjetí s rodným městem. Úzký vztah Neapolců k jejich domovině lze pozorovat u většiny autorů: bez ohledu na problémy obyvatelé často nedokáží žít jinde, nechtějí z města odejít. Camorra je ovšem silný soupeř, jehož činnost je velmi úzce propojena s komunální politikou a jehož definitivní porážka vyžaduje mnoho sil i trpělivosti. Ze stylistického hlediska bývá autorka spolu s Peppem Lanzettou či Giuseppem Ferrandinem řazena do směru tzv. „nového neapolismu“ či „nového neorealismu“, jenž zobrazuje Neapol jako oběť krvelačného systému, představujícího sociální zlo dnešní doby. V psychologickém románu *Lo spazio bianco* (2008) nás Parrella uvádí do životní situace, v níž lze spatřovat paralelu s životem v prostředí camorry. Autorka ukazuje, že zásadní události mohou člověka uvěznit

mezi dva extrémy do jistého „vzduchoprázdna“, z něhož je velice složité se vymanit. Člověk tak přežívá v mezích možností, ale nikdy nebude zcela spokojený. Většina lidí jej navíc nepochopí, jelikož to, co vidí on, oni vidí pouze v médiích. Autorka také ukazuje, že při řešení závažných problémů obyvatelé Neapole často ztrácejí víru. Camorra tak vystupuje jako systém, který svým počínáním bere člověku víru a přesvědčení o tradičně platných principech chování, s čímž jsme se již setkali v díle Andreje Longa *Dieci*. Život pod vládou camorry člověka učí důvěřovat jen sám sobě, což opět plodí již několikrát zmíněné společenské odcizení. Autorka také mimo jiné naráží na problémy spjaté s odpadkovou krizí, vyvolanou působením Systému, ačkoli o camoře jako takové explicitně nehovoří; popisuje pouze, jak se její činnost promítá do podoby města, ať už z hlediska ekologického, či sociálního ve formě nelegální imigrace. Dotýká se rovněž tématu zaostalé zdravotní péče či mizerné situace na pracovním trhu. Také v tomto románu je cítit hluboký smysl pro revoltu proti Systému, který člověka uvěžňuje uvnitř neapolské reality a nedovoluje mu reflektovat tamní situaci z vnějšího úhlu pohledu, jak jsme viděli i v Montesánově díle *A capofitto*.

Na základě výše uvedených tvrzení lze tedy říci, že z vybraných, žánrově různorodých textů současných neapolských spisovatelů se obraz camorry jeví v převážné míře jako realistický. Realistické uchopení tématu camorry je však nutno posuzovat v rámci beletrie; fenomén neapolské mafie je tak v závislosti na odlišném přístupu jednotlivých autorů různými způsoby ožíván: ať už inovativním stylem Peppeho Lanzetty, komickými prvky Giuseppeho Ferrandina, kontrastivním spojením tvrdé reality života v Neapoli s Desaterem podle Andreje Longa či nahlížením na problematiku především z ženské perspektivy ze strany Valerie Parrelly. Nezapomeňme ani na dokumentárně-beletristické znázornění tématu camorry v knihách Simona di Meo a Roberta Saviana, kteří o camoře hovoří zcela explicitně. Jiné už je uchopení tohoto tématu Giuseppem Montesánem, který si místo realistického pojetí problémů italského jihu zvolil ztvárnění hyperbolické, čímž se svým kolegům lehce vzdálil. Všichni autoři však sdílejí stejný záměr, a tím je kritika neapolské společnosti, ať už přímá či nepřímá. Otevřeně kritická jsou bezpochyby díla Roberta Saviana a Simona Di Meo, u ostatních knih se kritika společnosti skrývá za ironicky vyznívajícemi tragikomickými scénami, symbolickými apokalypsami či hluboce intimními příběhy obyvatel kampánského regionu.

Tím se dostáváme k otázce vztahu jednotlivých autorů k rodnému městu. Většina protagonistů z jejich děl je na Neapol silně fixována a přes všechny útrapy ji nedokáže opustit. Duchovní sepjetí s městem je silně přítomno například v Lanzettově, Savianově, Longově či Parrellině

díle, méně jej pak cítíme například z knih Ferrandinových. Právě Neapol je důležitým faktorem při řešení otázky, zda zůstat, či odejít. Například v Montesanových dílech získává Neapol na jedné straně tvář kulturně bohatého města s řadou nevyčíslitelných skvostů, na straně druhé nabývá podoby apokalyptického obrazu, jenž nedává příliš mnoho šancí na záchranu. Neapol je v dílech traktovaných autorů zkrátka líčena jako město plné kontrastů, jemuž však jeho obyvatelé ve většině případů zůstávají věrní i v období krize.

S téměř hamletovským vnitřním dilematem, zda „opustit, či neopustit Neapol“, také souvisí otázka, jaké řešení tíživé situace jednotliví autoři ve svých dílech nabízejí. Jak již bylo řečeno, nejintenzivněji prožívá společenský úpadek Neapole Peppe Lanzetta; v protagonistech jeho knih se odráží jeho silný vztah k rodnému městu, který způsobuje, že pro některé hrdiny je myšlenka na odchod z domoviny naprosto nepřijatelná. Jiní se sice rozhodnou proti vládě camorrry vzbouřit a zkusit štěstí jinde, především na severu Itálie, ale jejich záměr obvykle končí tragicky. Lanzetta tedy jednoznačné řešení nenavrhuje; láska k Neapoli mu brání učinit rozhodující krok a opustit svou vlast. Jedinou útěchu tak postavy z jeho knih nalézají ve světě snů, který jim poskytuje dočasné útočiště. Skutečnost, že hlavní hrdinové zůstávají věrní svému městu, však lze také považovat za vnitřní boj jedince proti Systému; možným řešením je tedy vytrvalost a neústupnost. Podobný přístup navrhuje i Andrej Longo, který prostřednictvím svých knih nabádá své spoluobyvatele, aby potlačili svůj strach a vzepřeli se nastolenému režimu. Zároveň upozorňuje, že pozitivních výsledků lze dosáhnout jen v případě, že se do boje proti Systému zapojí všichni: chudí i bohatí. Nejdříve je tedy nutné potlačit lhostejnost a pokrytectví středních vrstev a přesvědčit je, že problémy spjaté s vládou camorrry se dotýkají všech bez ohledu na jejich postavení. Valeria Parrella spatřuje naději na změnu formou sociálního protestu především v ženské zranitelnosti, spojené s odvahou a rozhodností. Také ona vyzdvihuje u obyvatel Neapole jejich vytrvalost, která je pro boj s camorrou nezbytná. Giuseppe Ferrandino na rozdíl od svých kolegů nekritizuje poměry v Neapoli tak vášnivě, ale i pro něj znamená sociální protest jedinou šanci, jak se ze spárů Systému vymanit, ať už jsou pokusy protagonistů jeho knih úspěšné, či nikoli. V Montesanově díle nabývá camorrou ovládaná Neapol podoby apokalyptického obrazu, z něhož jiná cesta, než je radikální přeměna společnosti, nevede. Montesano tedy spatřuje jediné východisko z tíživé situace v odmítnutí nastoleného režimu formou vzpoury, což je v podstatě řešení, jež nabízejí i Roberto Saviano a Simone Di Meo, kteří navíc považují za jádro problému samotné fungování a organizaci italského státu.

6 Bibliografie

6.1 Primární

DI MEO, Simone. *L'impero della camorra*. Roma: Newton Compton, 2008.

FERRANDINO, Giuseppe. *Il rispetto*. Milano: Adelphi, 1999.

FERRANDINO, Giuseppe. *Pericle il Nero*. Milano: Adelphi, 1998.

LANZETTA, Peppe. *Incendiami la vita*. Milano: Feltrinelli, 2007.

LANZETTA, Peppe. *Tropico di Napoli*. Milano: Feltrinelli, 2000.

LONGO, Andrej. *Chi ha ucciso Sarah?*. Milano: Adelphi, 2009.

LONGO, Andrej. *Dieci*. Milano: Adelphi, 2007.

MONTESANO, Giuseppe. *A capofitto*. Milano: Mondadori, 2001.

MONTESANO, Giuseppe. *Di questa vita menzognera*. Milano: Feltrinelli, 2003.

PARRELLA, Valeria. *Lo spazio bianco*. Torino: Einaudi, 2008.

PARRELLA, Valeria. *Mosca piu balena*. Roma: Minimum Fax, 2003.

SAVIANO, Roberto. *Gomora: osobní výpověď o ekonomické moci a brutální rozpínavosti neapolské camorry*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2008.

SAVIANO, Roberto. *Opak smrti*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2010.

6.2 Sekundární

ARLACCHI, Pino. *Italská mafie a její podnikání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002.

DI FIORE, Gigi. *La camorra e le sue storie. La criminalità organizzata a Napoli dalle origini alle ultime guerre*. Torino: UTET, 2006.

Italská čítanka: Gutenbergova čítanka současné italské prózy: italsko-české vydání. Praha: Labyrint revue: Gutenberg, 2008.

SAVIANO, Roberto. *Krása a peklo: texty 2004 – 2009*. Praha/Litomyšl: Paseka, 2010.

UCHYTILOVÁ, Lenka. *Neapolské variace*. Praha: Společnost přátel Itálie, 2009.

6.3 Internetové zdroje

Armiero, Mirella. Gomorra. In *Corriere del Mezzogiorno* [online]. Dostupné z: <http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=article&id=216:gomorra&catid=35:recensioni&Itemid=48>.

Barilli, Renato. Lanzetta Un guazzabuglio di passioni, di luci e tenebre: Il crudelissimo boss devoto di Padre Pio. In *Tuttolibri* [online]. 2011, roč. 35, č. 1775 [cit. 2011-07-23]. Dostupné z: <<http://www.scribd.com/doc/60782037/Tuttolibri-n-1775-23-07-2011>>.

Barilli, Renato. Parrella: notizie sulla nuova napoletudine. In *Minimum fax* [online]. 2009. Dostupné z: <<http://www.minimumfax.com/upload/files/Video/2009/11/img029.jpg>>.

Bonadonna, Claudia. Ferrandino: epifania di Pericle il nero. In *RaiLibro* [online]. 2012, roč. 4, č. 92 [cit. 2012-02-10]. Dostupné z: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=308>>.

Bubba, Angela. Che la Meraviglia non passi. In *Area Locale* [online]. Dostupné z: <<http://www.arealocale.com/default.asp?action=article&ID=3747>>.

Camilleri, Andrea. Un po' di rispetto per Ferrandino. In *Corriere della Sera* [online]. [cit. 1999-06-27]. Dostupné z: <http://archiviostorico.corriere.it/1999/giugno/27/rispetto_per_FERRANDINO_co_0_9906271453.shtml>.

Ciarallo, Giuseppe. Tropic di Napoli. [online]. 2000 [cit. 2000-11-03]. Dostupné z: <<http://www.kalporz.com/stalla/lanzetta1.htm>>.

Crimaldi, Giuseppe. L'impero della camorra - Vita violenta del boss Paolo Di Lauro di S. Di Meo. In *Il Mattino*. [cit. 2008-01-17]. Dostupné z: <<http://www.sosimpresa.it/278/limpero-della-camorra---vita-violenta-del-boss-paolo-di-lauro-di-s-di-meo.html>>.

De Luca, Erri. Lanzetta, un quarantenne nella citta' - pentola. In *Corriere della Sera* [online]. [cit. 2011-02-16]. Dostupné z: <http://archiviostorico.corriere.it/2000/febbraio/16/Lanzetta_quarantenne_nella_citta_pentola_co_0_0002168133.shtml>.

De Michele, Fausto. Giuseppe Ferrandino o la rapidità. In *Electronic Newsletter of '900 Italian Literature* [online]. 2004, č. 1-2. Dostupný z WWW: <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2004-i/DeMichele.html>>.

De Rienzo, Giorgio. Andrej Longo torna con un romanzo: le verità nascoste della gente perbene. In *Corriere dell Mezzogiorno* [online]. 2012 [cit. 2009-10-07]. Dostupné z: <http://corriedelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2009/7-ottobre-2009/andrej-longo-torna-un-romanzo-verita-nascoste-gente-perbene--1601850687239.shtml>.

Fialová, Zuzana. Nemorální otisk skutečnosti (Borel – Baudelaire - Céline). In *Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu* [online]. 1999. Dostupné z: <<http://www.souvislosti.cz/3499/fialova.html>>.

Guadagni, Marcomario. Saviano: a porte chiuse. In *Focus In* [online]. Dostupné z: <<http://www.focus-in.info/Saviano-a-porte-chiuse>>.

Lergetporer, Helena. Mafie v italské narativní próze 90. let 20. století. In *Člověk : Časopis pro humanitní a společenské vědy* [online]. 2011, č. 22. Dostupný z WWW: <<http://clovek.ff.cuni.cz>>.

Marra, Wanda. Parrella: sei donne a Napoli. In *RaiLibro* [online]. 2012, roč. 4, č. 92 [cit. 2012-05-01]. Dostupné z: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=109>>.

Mozzato, Giulia. Valeria Parrella Lo spazio bianco. [online]. 2008 [cit. 2008-02-29]. Dostupné z: <<http://www.wuz.it/recensione-libro/1933/spazio-bianco-valeria-parrella.html>>.

Rizzante, Max. Per Witold Gombrowicz: un elogio. [online]. [cit. 2009-02-22]. Dostupné z: <<http://www.nazioneindiana.com/2009/02/22/per-witold-gombrowicz-un-elogio/>>.

Ruggiero, Peppe. Gomorra. Intervista a Roberto Saviano. In *Narcomafie* [online]. [cit. 2010-12-28] Dostupné z: <<http://www.narcomafie.it/2010/12/28/gomorra-intervista-a-roberto-saviano/>>.

Saviano, Roberto. La copertina di «Pulp» per Giuseppe Montesano. [online]. [cit. 2003-05]. Dostupné z: <http://www.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna?id_fatto=4652>.

Vaulerin, Arnaud. Roberto Saviano, le contraire de la vie. [online]. [cit. 2009-04-30]. Dostupné z: <<http://italiadallestero.info/archives/5104>>.

Wu Ming. Appunti sul „come“ e il „cosa“ di Gomorra. [online]. [cit. 2006-06-24] Dostupné z: <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/gomorra.htm>>.

Wu Ming. Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra. [online]. [cit. 2006-06-21] Dostupné z: <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa10.htm#gomorra>>.

http://www.peppelanzetta.it/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=50

<http://www.biblenet.cz/app/b/Isa/chapter/43>

<http://otazky.vira.cz/otazka/Desatero-Bozich-prikazani.html>

http://akvapedie.cz/zivorodka-ostrotlama-%28black-molly%29_poecilia-sphenops/

7 Příloha

7.1 Medailonky traktovaných autorů

Peppe Lanzetta, italský dramaturg, herec a spisovatel. Narodil se v Neapoli v roce 1956. Na konci 70. let minulého století debutoval jako herec v kabaretním představení v Osteria del Gallo v Neapoli. Spolupracoval na textech písní řady hudebníků, mezi něž patří např. Edoardo Bennato, Tullio de Piscopo, James Senese či Enzo Avitabile. V roce 1983 debutoval svou divadelní hrou *Napoletano pentito* (Neapolský pentito), jež rozvíjí téma sociální marginalizace. Rovněž spolupracoval jako herec s řadou filmových režisérů, např. s Piscicellim, Tornatorem či Cavanim. Je autorem několika krátkometrážních filmů, píše pro řadu místních i celostátních novin a vydal řadu próz tematicky spjatých s jeho rodným městem: např. *Incendiami la vita*. (1996, č. Zažehni můj život), *Un Messico napoletano* (1998, č. Neapolské Mexiko), *Figli di un Bronx minore* (1998, č. Děti malého Bronxu), *Tropico di Napoli* (2000, č. Obratník Neapole), *Un amore a termine* (2003, č. Konec lásky) či *InferNapoli* (2011, č. Pekelná Neapol).

Giuseppe Ferrandino, italský spisovatel a autor komiksů, se narodil v roce 1958 na ostrově Ischia. Spolupracoval s časopisy „Orient Express“, „Nero“, „Lanciostory“, „Dylan Dog“ či „Topolino“ a v 80. letech minulého století byl považován za jednoho z nejvýznamnějších italských autorů komiksů. V roce 2007 natočil americký režisér Abel Ferrara film podle jeho prvního románu *Pericle il Nero* (1993). V současnosti žije v Římě a dlouhá období tráví i v americkém Chicagu. Po dílech věnovaných životu současné Neapole, jako je již zmíněný *Pericle il Nero* (1993 a 1998, č. Poskok Pericle) a *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)* (1999, č. Respekt [neboli Pino Pentecoste versus camorristé]), se rozhodl zaměřit na historická témata v románech *Saverio del Nord Ovest* (2001, č. Xaver ze Severozápadu), *Spada* (2007, č. Meč) či *Rosmunda l'inglese* (2008, č. Angličanka Rosmunda).

Andrej Longo, italský spisovatel, narozen v roce 1959 na ostrově Ischia. Poté, co vystudoval Akademii múzických umění v Boloni, pracoval jako záchranář, číšník a pizzař. Později začal spolupracovat na scénáři řady divadelních, rozhlasových a filmových děl. Jako spisovatel se zpočátku setkal s mnohými odmítnutími; až v roce 2002 vydává nakladatelství Meridiano Zero jeho sbírku povídek *Più o meno alle tre* (Kolem třetí). Rok poté vychází v nakladatelství

Rizzoli jeho román *Adelante* (Vpřed) a v roce 2007 vydává nakladatelství Adelphi soubor povídek *Dieci* (Desatero), za něž autor získává řadu významných cen: Bagutta, Premio Nazionale di Narrativa Bergamo či Piero Chiara. Na úspěch této sbírky navázal Longo zdařilými romány *Chi ha ucciso Sarah?* (2009, č. Kdo zabil Sárú?) či *Lu campo di girasoli* (2011, č. Slunečnicové pole).

Giuseppe Montesano, italský spisovatel a překladatel z francouzštiny, se narodil v roce 1959 v Neapoli a žije v městečku Sant'Arpino v provincii Caserta. Přeložil díla mnoha francouzských autorů (La Fontaine, Gautier, Baudelaire, Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam), píše kritiky a spolupracuje s četnými italskými deníky, jako je „Diario“, „Il Mattino“, „Il Manifesto“, či s časopisem „Nuovi argomenti“. Vlastní literární tvorbu zahájil v roce 1996 románem *A capofitto* (Po hlavě). V roce 1999 pak vydává další román *Nel corpo di Napoli* (V útrokách Neapole). Za třetí a zatím nejúspěšnější román *Di questa vita menzognera* (Prolhanému světu našich dní, 2008), který vyšel v roce 2003, získal prestižní cenu Premio Viareggio. Z roku 2005 pochází soubor 38 krátkých povídek *Magic People* (Zázrační lidé), které psal původně pro noviny. V neposlední řadě vydává Montesano v roce 2007 narativní esej o životě slavného francouzského básníka *Il ribelle in guanti rosa: Charles Baudelaire* (Rebel v růžových rukavičkách: Charles Baudelaire).

Simone Di Meo, italský novinář, narozen v roce 1981 v Neapoli. Vystudoval sociální vědy a píše pro řadu italských deníků i týdeníků o současných politických a ekonomických událostech. Pracoval pro deník „Cronache di Napoli“ a televizní kanál Italamia a zabýval se hlavními událostmi z oblasti soudní a černé kroniky, konkrétně faidami mezi camorristickými klany v posledních letech. Na satelitním kanále Italiani nel mondo (Sky 888) představil výsledky svého vyšetřování ohledně organizovaného zločinu v Neapoli a Kampánii. Jako zástupce šéfredaktora měsíčníku „ForumItalia“ a tiskový mluvčí předsedy Komise obrany italského senátu spolupracuje s řadou ekonomických a politických časopisů. V současné době píše pro deník „Il Roma“. Mezi jeho knihy věnující se tématu camorry patří *L'impero della camorra. Vita violenta del boss Paolo Di Lauro* (2008, č. Vláda camorry. Násilný život bosse Paola Di Lauro), *Faida di camorra* (2009, č. Faida camorristů) a *Napoli in cronaca nera. Il lato oscuro della città che dovresti conoscere ma che nessuno ti ha mai raccontato* (2010, č. Neapol v černé kronice. Odvrácená tvář města, kterou bys měl znát, ale o který ti nikdo neřekl).

Roberto Saviano, italský novinář a spisovatel, se narodil v Neapoli roku 1979. Po absolvování oboru filozofie na Neapolské univerzitě Bedřicha II. se stal asistentem fotografa, který se specializoval na mafiánské svatby. V současnosti spolupracuje s italskými deníky „L'Espresso“ a „La Repubblica“ a ze zahraničních deníků s „Time“, „El País“, „Die Zeit“ a „Washington Post“. Poté, co byly uveřejněny zprávy o tom, že se jej camorra chystá zavraždit v důsledku vydání *Gomorry* (2006), se šest osobností, které získaly Nobelovu cenu, Dario Fo, Michail Gorbačov, Günter Grass, Rita Levi Montalcini, Orhan Pamuk a Desmond Tutu, rozhodlo vystoupit proti nespravedlnosti, kterou musí mladý spisovatel trpět. Mezi jeho nejznámější díla patří *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (2006, č. *Gomora. Osobní výpověď o ekonomické moci a brutální rozpínavosti neapolské camorry*, 2008), *La bellezza e l'inferno* (2009, č. *Krása a peklo*, 2010) či soubor povídek *Il contrario della morte* (2007, *Opak smrti*, 2010).

Valeria Parrella, italská spisovatelka, narozena v roce 1974 v Torre del Greco. V současné době žije v Neapoli. Spolupracovala s deníky „L'Espresso“ a „La Repubblica“. Za svou první sbírku *Mosca più balena* (Moucha plus velryba) z roku 2003 získala ceny Campiello Opera Prima, Procida a Amelia Rosselli. Se svou druhou sbírkou povídek z roku 2005 *Per grazia ricevuta* (Za projevenou milost, 2012) se zařadila mezi pět finalistů ceny Premio Strega a vyhrála cenu Renato Fucini za nejlepší soubor povídek. Její povídky byly přeloženy do němčiny, francouzštiny, španělštiny a angličtiny. V roce 2008 vydává svůj první román *Lo spazio bianco* (Vzduchoprázdno), podle něhož natočila o rok později režisérka Francesca Comencini stejnojmenný film. V poslední době vydala další dva romány *Ma quale amore* (2010, č. *Jakápak láska*) a *Lettera di dimissioni* (2011, č. *Podávám výpověď*).