

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Johan Klesal

**VÝVOJ MEZIVÁLEČNÉHO ITALSKÉHO DIVADLA
SKRZE OSOBNOST MASSIMA BONTEMPELLI**

**THEATRE IN ITALY IN 1920S AND 1930S
AND MASSIMO BONTEMPELLI**

Praha 2011

vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych touto cestou vyjádřil upřímné poděkování Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za odborné vedení této bakalářské práce.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 18.1.2011

Johan Klesal

ANOTACE

Tato bakalářská práce si klade za cíl představit osobnost italského meziválečného spisovatele Massima Bontempelliho (1878 – 1960). Zohledňuje se v ní autorův vztah k fašistickému režimu a také k celé umělecké sféře, do níž promluvil jednak z pozice žurnalisty, ale i osobitým teoretickým přístupem. Své záměry posléze aplikoval v prozaických textech, jimiž se tato práce rovněž zabývá, nicméně větší rozsah je věnován textům dramatickým. Skrze jejich chronologický výčet a následnou analýzu vybraných her se pak pojmenovávají a identifikují specifické rysy Bontempelliho pojetí literatury i divadla. V neposlední řadě se práce také snaží zejména u analyzovaných her zdůraznit jejich i dnes aktuální téma.

SYNOPSIS

This bachelor thesis would like to introduce the personality of the Italian interwar writer Massimo Bontempelli (1878 – 1960). It reflects the author's relation to Fascist regime and also to the art domain, where Bontempelli began to profile himself as a journalist and theoretical reformer. Then he applied his programme to the prosaic texts, which the thesis deals with too, but larger scope of it is dedicated to his dramatic texts. Through their chronological list and several subsequent analysis, the specific features of Bontempelli's literary and theatrical concepts are named and identified. Finally, this thesis tries to emphasize ever actual topic of the analyzed dramas.

KLÍČOVÁ SLOVA

Bontempelli Massimo, 1878 – 1960, drama, divadlo, Itálie, fašismus, novecentismus, magický realismus, moderní mýty, *La Vita intensa*, *Nostra Dea*, *Minnie la candida*.

KEYWORDS

Bontempelli Massimo, 1878 – 1960, drama, theatre, Italy, fascism, novecentism, magical realism, modern myths, *La Vita operosa*, *Nostra Dea*, *Minnie la candida*.

MOTTO

„Noi non siamo Dei, siamo povere cose, non siamo che marionette tirate da un filo...“

citát z Bontempelliho dramatu *Siepe a nordovest*

OBSAH

Úvod.....	7
Politicko-společenská situace v Itálii mezi světovými válkami.....	8
Od první světové války po nástup Mussoliniho k moci.....	8
Konsolidace fašismu v průběhu dvacátých let 20. století.....	11
Velmocenské výboje a válečné vystřízlivění.....	13
Massimo Bontempelli (1878 – 1960).....	16
Milníky života.....	16
Literární odkaz nedramatický.....	19
Literární odkaz dramatický.....	27
Analýza vybraných dramát Massima Bontempelliho.....	37
<i>Nostra Dea</i> (Naše Dea).....	37
<i>Minnie la candida</i> (Bezelstná Minnie).....	43
<i>Bassano, padre geloso</i> (Bassano, žárlivý tatínek).....	50
Závěr.....	54
Seznam použité literatury.....	56

ÚVOD

Pedagog, básník, prozaik, dramatik, novinář, teoretik, ať už vybereme jakoukoli z těchto profesí, bude ji Ital Massimo Bontempelli (1878 – 1960) splňovat. Je proto možná až s podivem, že se na takto čínorodého člověka v průběhu několika desetiletí poněkud pozapomnělo, a to nejen v evropském, ale i italském uměleckém kontextu.

Následující práce si tedy vytkla za cíl se této historické nespravedlnosti vzepřít a opět Bontempelliho představit veřejnosti. S ohledem na naše úsilí připomeňme, že déle a komplexněji se autorově problematice věnuje i PhDr. Alice Flemrová, Ph.D., která ostatně zavdala podnět k sepsání tohoto pojednání, za což jí náleží poděkování.

My budeme v tomto případě Massima Bontempelliho nahlížet zejména jako dramatika, nicméně se logicky nevyhneme ani jeho teoretickým poznatkům, mnohdy výrazněji aplikovaným na prozaickou část jeho díla.

Ze všeho nejdříve ovšem krátce nastíníme společensko-historický kontext doby, v níž tento autor žil, protože její vliv a poměry se často a zjevně odrážely jak v Bontempelliho životě, tak i v jeho tvorbě.

Následně se již zaměříme na konkrétní teoretické principy, které zastával a později i na ty, jež sám zformuloval. V souvislosti s tím také pojednáme o výše zmíněných prozaických dílech, v nichž se právě tyto vize a teze začaly projevovat nejdříve. Plynule ale navážeme kapitolou věnující se Bontempelliho dramatičce a konkrétním divadelním hrám z meziválečného období, z nichž budou následně vybrány tři, které podrobněji zanalyzujeme a představíme včetně jejich krátkých úryvků.

Převážná většina odborných materiálů k tomuto tématu je však psána v Bontempelliho rodném jazyce, italštině, a tím pádem, pokud není v poznámkách uvedeno jinak, jsou případné citace výhradně autorskými, a tudíž neprofesionálními překlady. Z tohoto ohledu se předem omlouváme a zároveň prosíme o jistou míru shovívavosti a tolerance k případným nepřesnostem, které mohou být daní za vstřícný krok ke čtenáři této práce.

POLITICKO-SPOLEČENSKÁ SITUACE V ITÁLII MEZI SVĚTOVÝMI VÁLKAMI

Od první světové války po nástup Mussoliniho k moci

V této kapitole se budeme zabývat historickým obdobím mezi dvěma světovými válkami v Itálii, které je pro většinu lidí neodmyslitelně spjato s nadvládou fašismu zosobněnou Benitem Mussolinim.

Jako optimální výchozí bod nám poslouží první desetiletí 20. století, kdy mladé Italské království¹ prožívalo díky vládě liberála Giovanniho Giolittiho poměrně stabilní období. Itálie tehdy dokázala na slábnoucím Turecku vybojovat k stávající somálské kolonii ještě Libyi (1912), zavést všeobecné hlasovací právo a zároveň ustát několikeré dělnické bouře na severu země iniciované socialisty, mezi nimiž se postupem času začalo vyjímat jméno – Benito Mussolini².

28. července 1914 však začal válečný konflikt později pojmenovaný jako první světová válka³, v němž Itálie sehrála značně oportunistickou úlohu. Původní dlouholetou alianci s Německem a Rakouskem-Uherskem známou jako Trojspolek (1887) ze dne na den vypověděla s tím, že nebyly dodrženy podmínky pro nutnou účast v bojích, a bezprostředně na to vyhlásila neutralitu⁴.

Nečekané natahování války však začalo Itálii signalizovat šanci vzít si v balkánské oblasti zpět to, co jí po celá staletí patřilo (dnešní území Slovinska, Chorvatska). Tato příležitost samozřejmě posílila hlasy italských intervencionistů a v průběhu podzimu 1914 překvapivě strhla i dříve zatvrzelého socialistu a odpůrce války Benita Mussoliniho. To logicky vyvrcholilo rozlukou s levicovými soudruhy a založením vlastních novin *Il Popolo d'Italia*, ve kterých postupem času dával víc a víc prostoru intervencionistickým *Fasci d'azione rivoluzionaria intervenista* (Svazky pro převratný intervenční zásah).

Itálie se tak zapojila do války na straně Dohody⁵ a v květnu 1915 otevřela jižní frontu proti Rakousku-Uhersku. Počínání italských vojsk v bojích však bylo přinejmenším rozpačité. Přípravenost armády se za rok nijak výrazně nezlepšila, a tak Italové vedli spíše poziční boje

¹ Italské království se sjednotilo, společně s Německem, jako jeden z posledních velkých států Evropy, a to roku 1861, díky spojení bohatých státek severu a Neapolského království na jihu pod hlavu savojské dynastie.

² Mussoliniho mládí a rané kariéře se podrobněji věnuje kniha Pavla Helana, *Duce a kacíř*. HELAN, Pavel. *Duce a kacíř*, Brno: L. Marek 2006.

³ Dokud svět nevstoupil do druhé světové války, této první se běžně říkalo *velká válka*.

⁴ Zde opět sehrál svou úlohu Giolitti, nyní už ne jako premiér, ale stále jako silná autorita, která dokázala vzdorovat nacionalistickým snahám o dodržení závazku s vidinou územních zisků na Balkáně, a oddálila tak vstup vojensky zcela nepřipravené země do světového konfliktu.

⁵ Vojenský pakt Spojeného království, Francie a Ruska.

v hraničních Alpách⁶. Očekávaný triumf se nekonal a nepomohly mu ani plamenné projevy oblíbeného literáta Gabriela D'Annunzio, ani Mussoliniho mobilizační články o nepřipustnosti předčasného míru a o totální porážce Centrálních mocností.

Není se poté co divit ani nepřiliš lichotivému přístupu ostatních členů Dohody při mírových jednání ve Versailles v roce 1919, který k Itálii zaujaly.

Ze slíbených zisků Dalmácie, Albánie či především strategické Fiume (dnešní Rijeka) nezbylo nic. Vládní delegace se musela spokojit s Terstem a dalšími pohraničními oblastmi, které by tak jako tak dostala v pozici neutrálního státu. Kvůli těmto skutečnostem se proto v Itálii začíná rodit cosi jako pocit „zmrzačeného vítězství“⁷, který posléze umožní vzestup fašistických nálad a touhy vrátit Itálii velmocenské postavení z dob dávného Říma.

První náznaky rozčarování se začaly projevovat velmi záhy, a to opět v podobě stávek a masovému příklonu k socialismu. Vrcholem všeho bylo sólové tažení Gabriela D'Annunzio na jugoslávské Fiume, které se svými oddíly v září 1919 obsadil, vyhlásil samostatnou republiku a až do ledna 1921 se nenašel prostředek, který by ho donutil se vzdát. (Koneckonců model D'Annunziova státu pak posloužil i mussoliniovské vizi fašistické Itálie⁸.)

V poválečných zmatcích se neztratil ani nyní již zarytý zástupce pravice Mussolini, jenž velmi rychle pochopil, jak se Itálie úměrně s posilováním levice dostává víc a víc do sféry bolševismu, a proto 23. března 1919 svolává do Milána zástupce *Fasci* z období války a ustavuje jednotné *Fasci di Combattimento* (bojové svazky) – organizaci, z níž měli vzejít kandidáti pro budoucí volby. K nim se brzy připojili i váleční veteráni (*arditi*, *squadristi*), a tak zahájili nelítostný boj proti socialistům. (Nešlo jen o napadání slovní, ale čím dál tím více i fyzické – mučení ricinovým olejem – a majetkové – vypalování socialistických redakcí, kanceláří a dalších důležitých stranických institucí.)

Skokovému nárůstu popularity fašistů a rozšíření místních buněk v roce 1921 však pomohlo až několik vedlejších jevů – zejména to byla hospodářská krize, jež ochromila bouřící se dělnictvo a již dokázali fašisté brilantně využít ve svých programech, dále všeobecná touha lidu po silném vůdci a konečně rozkol v socialistické straně a obava z bolševismu⁹. V témže roce se také konaly již třetí poválečné parlamentní volby, v nichž sice

⁶ Držet pozice se dařilo hlavně díky tehdy již značné vyčerpanosti Rakušanů., ale jakmile v říjnu 1917 padla kvůli ruské revoluci východní fronta, Italové byli nuceni rychle a hluboko ustupovat až k řece Piávě.

⁷ PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Přel. Drahošlava Janderová a kol. Praha: NLN 2001. s. 329.

⁸ O'SULLIVAN, Noël. *Fašismus*. Přel. Tamara Váňová, Ivo Lukáš. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 1995. s. 109.

⁹ Italská socialistická strana se štěpí na socialistickou a nově vzniklou komunistickou frakci nepokrytě se hlásící k bolševismu a leninskému Rusku.

ještě těsně vyhráli socialisté, nicméně se poprvé, zřejmě i díky velmi agresivní kampani, také fašisté probojovali do nejvyšší politiky státu.

Začátkem listopadu 1921 se pak konal celostátní sjezd fašistů v Římě, kde se *Fasci di Combattimento* trvale přejmenovaly na *Národně fašistickou stranu* (PNF) a kde byl oficiálně ohlášen imperiální a antisocialistický program. Neméně důležitou změnou bylo zavedení oslovení „DUCE“, které příslušelo Benitu Mussolinimu coby reprezentativnímu vůdci hnutí.

Nyní už zbýval v podstatě jen jeden cíl, a tím nebylo nic menšího než podmanění si hlavního města.

Na 24. října 1922 byl tedy svolán neapolský sjezd strany, kde lidem masově podporovaný Mussolini alibisticky zveřejnil své požadavky na účast v jakékoli vládě, nicméně jeho přehnané nároky logicky nikdo nebyl sto splnit, a proto ohlásil jako jediné možné východisko chopení se moci silou.

Plán byl následující: 28. října se shromáždí fašistické jednotky v blízkosti Říma a v poklidu vpochodují do hlavního města, jež nebude klást odpor.

Nerozhodná a slabá vláda Luigiho Facty si nebezpečí uvědomila až příliš pozdě na to, aby účinně zakročila, a tak se fašistické jednotky 28. října 1922 skutečně zmocnily Říma. O dva dny později se dostavil do hlavního města i Mussolini, aby od krále přijal pověření k sestavení nové vlády.¹⁰

Z literárního hlediska je první dvacetiletí 20. století spojeno zejména s D'Annunziovou dekadencí a také se značnou uměleckou bipolárností vzhledem k politickému dění, která pak provází celé půlstoletí (neutralisté proti intervencionistům a později fašisté proti antifašistům). K prorežimní skupině bychom jednoznačně zařadili Marinettiho futuristy, kteří byli v trvalé opozici k rehabilitovaným klasicizujícím tendencím Giuseppe Ungarettiho. Mezi těmito proudy však ještě existoval i tzv. apolitický střed reprezentovaný např. Saviniem či De Chirichem.

¹⁰ Duceho poválečná kariéra je velmi dobře shrnuta v knize Jaspera Ridleyho *Mussolini*, ze které zároveň i později citujeme.

Konsolidace fašismu v průběhu dvacátých let 20. století

Jestliže krizové momenty hospodářského úpadku z počátku desetiletí fašistům dopomohly k popularitě a uchopení moci, opětovná ekonomická prosperita trávající po zbytek dvacátých let jen usnadnila proces etablování Mussoliniho autoritativního režimu.

Ihned po jmenování premiérem začal Duce jednat. S pomocí dobře načasovaných výhrůžných prohlášení a neustálého strašení bolševismem¹¹ se mu do roku 1923 podařilo na parlamentu vymoci výjimečná privilegia, díky nimž mohl např. ustavit poradní vládní orgán *Gran Consiglio del Fascismo* (Velká fašistická rada), který byl nadřazen parlamentu, a tím pádem Duceho politické počínání mohlo být dosti nezávislé. Své kroky zároveň neopomněl vysvětlovat v nových propagandistických novinách *Gerarchia*.

Rok 1923 také naznačil, že se Mussolini rozhodně nesmířil s poválečnými zisky a bude si chtít vzít to, co mělo Itálii patřit. Stačilo tedy využít drobných incidentů v „zájmových oblastech“ a pomocí troufalých ultimát dosáhnout správy nad dříve D'Annuziovou Fiume a ostrovech v Egejském moři.

S tímto posílením pozic a popularity již nic nebránilo vypsání nových voleb, které slibovaly stvrzení režimu i parlamentní většinou. Očekávání nezklamala, fašisté květnové volby roku 1924 triumfálně vyhráli. Výsledek byl však v parlamentu zpochybněn neohroženým poslancem socialistů Giacomem Matteottim, který v závěru své řeči v parlamentu dodal: „*Můžete mě zabít, ale mé myšlenky nikdy nezabijete... Mé myšlenky nezemřou... Mé děti budou na svého otce hrdé... Mému mrtvému tělu požehnají dělníci... Ať žije socialismus.*“¹²

Pár dní poté byl Matteotti skutečně unesen a zabit. Stopy po pachatelích jasně směřovaly k římským fašistům, dokonce vyplynulo, že vraždu objednal přímo někdo z *Velké rady*, nicméně nikdy se nepodařilo dokázat, že o této akci věděl Mussolini nebo že k ní dokonce vydal přímý rozkaz. On sám tento zločin oficiálně odsoudil a zřídil speciální vyšetřovací komisi.

Matteottiho vražda s sebou přinesla nemalé politické dopady – socialističtí poslanci na protest opustili parlament a jak v intelektuálních kruzích, tak i mezi řadovými Italy utrpěl režim citelné trhliny. Mussolini však i tento otřes přestál díky dalším územním úspěchům, a proto byly volby uznány jako regulární, čímž se definitivně stvrdilo fašistické převzetí kontroly nad státem.

¹¹ I po převzetí moci fašisté pokračovali v perzekuci levice, což mělo u většinové veřejnosti pozitivní ohlas. Nejvíce spadeno měli na komunisty, ale neustávalo ani rabování a vypalování sídel socialistů spojené se zatýkáním čelních představitelů obou stran.

¹² RIDLEY, Jasper. *Mussolini*. Přel. Milan Dvořák. Praha: Themis 2002. s. 160-161.

I přes vládní unifikaci však můžeme konstatovat, že uměleckou sférou žádná opatření příliš neotřásla. Na jedné straně figurovali Giovacchino Forzano, Duceho dvorní dramatik, či Giovanni Gentile, vrchní koordinátor gigantického projektu *Italské encyklopedie*. Na straně druhé však bez větších obtíží úspěšně publikovali i zdaleka ne tak horliví Eugenio Montale, Italo Svevo či Luigi Pirandello, který také v této době dosahuje vrcholu na poli dramatickém. Svým *relativismem* vytěsňuje poslední pozůstatky *dannunziánství* i *futuristické koncepce*. Na rozhraní těchto pojetí pak zůstává *groteskní divadlo* Rossa di San Secondo či Chiarelliho a pro tuto práci naprosto zásadní *divadlo mýtů* Massima Bontempelliho.¹³

Druhá polovina dvacátých let pak přinesla pro Duceho ještě méně příjemné události než kauzu Matteotti. Jednalo se např. o několikéré individuální pokusy o atentát na jeho osobu. Následky pro společnost to mělo samozřejmě neblahé – byla zřízena OVRA¹⁴ a *Tribunale speciale* (Mimořádný soud), jejichž úkolem bylo vypořádávat se s antifašistickými tendencemi a pomocí zrychlených řízení docílit jejich eliminace. Itálie se tak čím dál tím více přibližovala poměrům diktatury, již se také na podzim 1926 oficiálně stala s veškerými doprovodnými projevy, jako je totální organizace společenského života či cenzura.¹⁵

Přesto přese všechno jedním z největších úspěchů Mussoliniho meziválečné nadvlády, který mu objektivně nelze upřít, bylo podepsání *Lateránských dohod* v samotném konci třetího desetiletí. Jejich stvrzení 11. února 1929 totiž ukončilo vleklý spor státu a církve o vyrovnání ještě z dob *risorgimenta*, tedy italského sjednocení (1861, resp. 1870)¹⁶.

Po takovémto triumfu se Mussolini mohl uchýlit k tak nehorázné troufalosti, již bezesporu zrušení parlamentních voleb bylo. Poslance začala navrhopvat pouze *Velká fašistická ráda* a lidé pak „mohli“ společnou kandidátku pouze schválit či neschválit.

„Idyla“ konce třetí dekády 20. století však trvala jen chvíli, na začátku let třicátých se do Evropy pomalu plížil stín celosvětové hospodářské krize a bylo by naivní myslet si, že se její dopady Itálii vyhnuly. Krize naplno udeřila v roce 1933, Mussolini z ní ovšem vyšel posílen díky převratnému vyhlášení korporativního státu, což znamenalo odklon od dříve protežovaného kapitalismu a naopak zavedení jednotných státem řízených společností.

¹³ Otázce divadla pod vlivem fašistického režimu se věnuje např. Gianfranco Pedullà v knize *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*.

¹⁴ *Organizzazione vigilanza repressione antifascismo* (Organizace pro dohled a potlačování antifašismu).

¹⁵ Massimo Bontempelli, o němž budeme po zbytek práce hovořit, k omezování svobody a především k cenzuře odvážně napsal: „*Umění může velmi dobře přežívat pod sebevětší despotií, protože se rodí za jakýchkoli podmínek. [...] Jedinou věcí, které se umění může ze strany politického režimu obávat, je ochrana. [...] ochrana je vždy tíživá a překážející, protože chrání za cenu útisku.*“ BALDACCI, Luigi. *Massimo Bontempelli*. Torino: Borla 1967. s. 59-60.

¹⁶ Italské království jako takové bylo vyhlášeno již roku 1861, bylo ovšem rozděleno v centrální části Církevním státem, který, včetně Říma, podléhal papeži. Roku 1871 ale italská vojska na toto území vpadla a připojila ho ke království. Od té doby se papežové izolovali ve Vatikánu a zpřetrhali s Itálií veškeré vazby.

Velmocenské výboje a válečné vystřízlivění

Rychlá a pohotová řešení hospodářské krize tak Itálii uchránila od vleklých problémů a přinesla další vlnu popularity, nyní zejména ze zahraničí, kde s krizí bojovali o poznání hůře. Za všechny zmiňme příklad Německa, kde se právě roku 1933 v důsledku hospodářského úpadku chopil moci Adolf Hitler se svou NSDAP (tento příklad zde uvádíme zejména proto, že v letech následujících budou mít obě země v mnoha ohledech společnou cestu i osud).

Prozatím se ale zaměříme na situaci v roce 1934, kdy Itálie opět začíná pomýšlet na rozpínavost svého vlivu. Ideálním terčem útoku se postupně začalo jevit území Etiopie, které by propojilo separátní italské državy v Africe. Jediné, co bylo zapotřebí, byla vhodná záminka pro vojenský zásah.

Ta přišla konečně v listopadu 1934, kdy etiopské jednotky údajně zaútočily na Italy mapující terén a ti bez váhání úder opětovali. 3. října 1935 tak italská armáda surově napadla vojensky zaostalou zemi bez vyhlášení válečného stavu. I přesto se ale brzy objevily signály, že ani dvacet let Itálii nepomohlo k lepší bojové připravenosti. Nakonec o rok později etiopské dobrodružství přeci jen skončilo italským úspěchem a získáním nového území, avšak byl to zisk draze vykoupený zbytečnými náklady a energií.

Vítězství přesto mělo i své klady – bezesporu tímto krokem a následným vyhlášením impéria dosáhl fašismus v Itálii největší podpory lidu, naproti tomu citelně ochladly tradiční vztahy se Spojeným královstvím¹⁷ a zejména se Společností národů, což Itálii pomalu izolovalo a odkazovalo ji k osudnému sblížení se s Německem. (Rodící se spojení budoucí *Osy Berlín-Řím* navíc zpečetila společná pomoc frankistům za španělské občanské války proti „rudým“ republikánům.)

Do literatury se s počátkem třicátých let vrací žánr románu, ve kterém již můžeme v náznacích tušit, zejména u levicově laděných autorů, poválečnou éru *existencialismu* a *neorealismu*. Nicméně dominantní postavení má v této době, skrze kinematografii a teatrální představení pod širým nebem¹⁸, oficiální masová kultura v duchu imperiálního opojení.

Posledním velkým činem, kterým si Mussolini společně s ministrem zahraničí Galeazzem Cianem¹⁹ získali obdiv významných představitelů Evropy, bylo svolání pro náš stát nechvalně známé *Mnichovské konference*. Po tomto kompromisu pojal Itálie a Německo

¹⁷ Spojené království určité italské nároky tolerovalo, ale zároveň se snažilo chránit i nezávislost Etiopie. Toto lavírování bylo zapříčiněno fobií z velkého válečného konfliktu, jemuž se snažilo předcházet celoevropskou politikou *appeasementu*, tolik osudnou pro budoucí roky.

¹⁸ Konkrétně o masovém pojetí Mussoliniho divadla se budeme ještě zmiňovat v pozdějších kapitolách.

¹⁹ Galeazzo Ciano byl italský šlechtic, jenž ve dvacátých letech uzavřel sňatek s Mussoliniho dcerou. Takže nejen z důvodů politických ale i kvůli těsné blízkosti obou mužů doporučujeme četbu *Cianova deníku* sahajícího až do roku 1943.

dojem, že ať udělají cokoli, bude jim to tolerováno, a tak Mussolini neváhal např. na jaře 1939 anektovat Albánii jako „revanš“ Německu za březnové obsazení ČSR.

S vypuknutím druhé světové války 1. září 1939 však Itálie zareagovala na první pohled naprosto analogicky jako na začátku světové války první. Opět zaujala „neutrální“ postoj, jelikož i v tomto případě byly ujednané podmínky pro účast ve válce v rámci tzv. *Ocelového paktu* jiné než realita.²⁰

10. června 1940 po bleskovém německém postupu ovšem vyhlásil i Mussolini Spojenému království a Francii válku po boku „Třetí říše“. Itálie tak začala okamžitě parazitovat na již „polomrtvé“ Francii za vidinou snadné kořisti. Společně s hájením pozic zejména v Africe si Mussoliniho armáda ale velice brzy uvědomila válečnou realitu. Předzvěst fiaska dal tušit naprosto diletantsky připravený útok na „neškodné“ Řecko, který byl veden natruc Hitlerovi a měl dokázat italskou moc. Vítězství však musely dopomoci až německé jednotky, o něž byl Mussolini donucen pokorně žádat.

Do roku 1941 tak Itálie nedokázala zúročit téměř ani jeden útok na sebeslabšího soupeře a pokud přeci jen došlo ke stabilizaci či dokonce postupu, pak pouze za notné podpory německých oddílů.

Ortelem nad Mussolinim i nad celým dvacetiletím jeho režimu se ovšem stala až bláhová snaha o zachování si kreditu před Německem svojí účastí při tažení na Moskvu. Ruská mise zprvu probíhala bez komplikací, problémy vznikly až s přicházející zimou a natažením bojů do roku 1942 u Stalingradu. Popularitě nepřidalo ani s tím spojené vykořisťování řadových Italů a sílící britské bombardování Apeninského poloostrova.

Svoji neoblubu pocítili fašisté velmi rychle, spojovali ji ale především s osobou samotného Mussolini ztělesňujícího režim. Na přelomu let 1942/43 dokonce vznikl v Turíně *Antifašistický odboj* složený ze socialistů, komunistů a také z nově ustavených křesťanských demokratů. Když se pak Američané společně s Brity vylodili na Sicílii (15. červenec 1943), nebylo možné již dále čekat na zázrak. Opozice vzniklá proti Ducemu během jara v rámci PNF a hlavně *Velké fašistické rady* začala jednat. Na 24. července 1943 bylo svoláno zasedání nejvyššího orgánu s cílem odstranit diktátora. Rezoluci, zbavující Mussoliniho velení a ostatních vůdčích pozic, schválili přítomní bez větších komplikací a překvapivě i Duce usnesení přijal (dost dobře si jeho rozsah plně nepřipouštěl). Druhý den zjistil, že při audienci skládá funkce do rukou krále, a tím definitivně přestává být pánem dění. (Z královského paláce vedla už jen jedna cesta, a to vozem do vojenských kasáren, kde měl být „bezpečně“ internován.)

²⁰ Mussolini Hitlera ještě na jaře 1939 žádal, aby s válkou alespoň o dva roky posečkal, až se Itálie dozbrojí a bude moci Německu efektivně sekundovat.

Ihned poté byla jmenována vláda Pietra Badoglia (velitele afrických válečných operací), která se zprvu dál hlásila k Německu. Nicméně nezadržitelný postup spojenců jihem Itálie ji donutil stanovisko přehodnotit a 8. září 1943 podepsat příměří. Toto rozhodnutí neslo samozřejmě následky, Němci okamžitě zabrali neosvobozenou část Itálie a vláda společně s králem byla donucena přesídlit z Říma na jih. Tím se dostalo svobody i Ducemu, který se rázem ocitl na německém území a jen pár dní po osvobození mohl vyhlásit Italskou sociální republiku na severu Itálie²¹. Pouhé dva roky existence tohoto státu však již nic důležitého nepřinesly. Vyznačovaly se pouze sílícím terorizováním obyvatel ze strany fašistů a nacistů úměrně k pokračujícím válečným nezdarům *Osy*, a také mimořádným soudem se „zrádci“ Duceho z onoho osudného 24. července (mezi odsouzenými a popravenými byli kdysi nejvyšší fašističtí funkcionáři, z nichž nejvýznamnější Galeazzo Ciano, někdejší ministr zahraničí a Mussoliniho zeť)²².

V dubnu 1945 se spojenecký postup dostal až k Milánu a Mussoliniho loutkový stát padl. Jediným východiskem bylo vzdát se do rukou „osvoboditelů“, již mu garantovali bezpečí. Nicméně Duce se pokusil o poslední únik do Švýcarska, při kterém byl však odhalen partyzány a 28. dubna 1945 společně s ostatními fašisty hromadně popraven u Gardského jezera. Všechna těla kdysi slavných vůdců státu byla potupně zavěšena na pomyslný pranýř v blízkosti milánského nádraží.

Na hlavu poražený fašistický režim byl najednou minulostí, a není se příliš čemu divit, že poválečný vzestup dvacet let utlačované levice byl nevídaný. „Strašák“ SSSR v Italech byl však zřejmě natolik zakořeněn, že možná právě proto se nakonec největší podpoře těšila nová strana křesťanských demokratů, která poté zajistila chod Itálie na další desetiletí.

Pro komplexnější představu o dějinách italského fašismu lze kromě průběžně citovaných pramenů doporučit také knihy *Anatomie fašismu* či *Fašismus ve své epoše*.

²¹ Republika Salò, jak se občas též nazývá podle svého hlavního města u Gardského jezera, zahrnovala města jako Milano či Verona, kde byly ústřední instituce státu. Bylo to však jen malé „divadélko“ pro bývalého diktátora. Ve skutečnosti bylo Salò pouze loutkovým státem řízeným přímo z říše.

²² Na tuto dobu sice z hodně subjektivního hlediska ale přesto věrně vzpomíná Duceho vnuk Fabrizio Ciano v knize *Můj dědeček Mussolini*.

MASSIMO BONTEMPELLI (1878 – 1960)

Milníky života

Massimo Bontempelli se narodil 12. května 1878 v severoitalském městě Como Marii a Alfonsu Bontempelli. Otec, coby železniční inženýr, byl z pracovních důvodů často nucen měnit působiště po celé Itálii, což se samozřejmě dotklo i zbytku rodiny, která cestovala s ním. Massimo tak *de facto* od dětství vyrůstal ve světle neustálých změn a zvykání si na nová prostředí. Mezi nejzásadnější patří opakovaný pobyt v Miláně, kde mj. navštěvoval gymnázium, římský přístav Civitavecchia či piemontská Alexandrie, v níž studia dokončil. Své univerzitní roky pak zasvětil filosofii a literatuře v Turíně.

Po obdržení titulu vyučoval na nižších gymnáziích, nicméně se zároveň opakovaně ucházel i o post pedagoga italštiny na gymnáziu vyšším. Jeho úsilí však v tomto směru nebylo úspěšné a definitivní rozchod se školstvím učinil po osmi letech v roce 1910.

V této době se na delší dobu usazuje ve Florencii, rovněž se stačil oženit a zplodit dvě děti, z nichž starší dcera zemřela krátce po narození (tuto skutečnost můžeme později vystopovat v dramatu *La Guardia alla Luna*). Objevují se i první umělecké pokusy v klasickém duchu předchozího století, které ovšem později sám autor zavrhl.

Přísun prostředků Bontempellimu do vypuknutí války poskytují zejména několikéredakce novin, kde se stává o poznání úspěšnějším. Mezi nejvýznamnějšími jmenujme florentské *Il Marzocco*, *Il Corriere della Sera* či *Nuova Antologia*, v *Le Cronache letterarie* dokonce zastává pozici šéfredaktora a pracuje pro vydavatelství *Sansoni*. Aktivně se zapojuje i do názorové debaty dvou tehdejších literárních velikánů Giosuè Carducciho a Benedetto Croceho²³, přičemž se řadí k příznivcům o generaci staršího Carducciho.

Po florentském období se roku 1915 již po několikáté vrací do Milána, kde se podílí na schraňování sbírek Italského vydavatelského institutu.

V témže roce se však Itálie ocitla v první světové válce, a Bontempelli, jakožto v té době přesvědčený intervencionista narukoval roku 1917 k dělostřelectvu. Ani tato skutečnost mu ale nezabránila v činnosti, neboť se průběžně věnoval reportážím a dopisování přímo z fronty.

V prvním poválečném roce stále zůstává v Miláně, kde navazuje kontakt s futuristy. Objevují se zároveň i první sympatie k nově vznikajícímu fašistickému hnutí, což podporuje i skutečnost, že jeho první významná próza *La Vita intensa* vycházela na stránkách přílohy *Il*

²³ Jedná se spíše o spor příznivců obou spisovatelů, který je navíc zaměřený na filosofické postoje k pozitivismu. Giosuè Carducci (1835 – 1907), pozitivista silně ovlivněný antickými vzory. Benedetto Croce (1866 – 1952), kritik pozitivistických přístupů k literatuře (hledání literárních pramenů a výklad dějin literatury jako evoluci žánrů). Podrobnější heslo k oběma autorům viz. PELÁN, J. a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004.

*Popolo d'Italia Ardita*²⁴. V tomto období je také vydána básnická sbírka ovlivněná válečným zážitkem (*Il Purosangue*).

Následující roky počátku dvacátých let 20. století Bontempelli spojuje se svou působností v Římě, kde se rovněž angažuje coby novinář (ke stávajícím titulům připojuje ještě *Tempo*, *Il Mondo* či *La Gazzetta del Popolo*). Zároveň vydává i další své prozaické počiny, v nichž již postupně opouští futurismus a vydává se svou vlastní cestou pojmenovanou jako *Novescentismus* nebo také *magický realismus*²⁵. Jistý vliv na jeho tvorbu měly dozajista i opakované pobyty v Paříži, kde objevil surrealismus Andrého Bretona, a také italský velikán Luigi Pirandello.

V roce 1924 se také začíná výrazněji věnovat dramatické tvorbě. Po navázání kontaktu právě s Pirandellem vstupuje v tomto roce do jeho proslulého *Teatro degli Undici*, a prožívá tak období spojené s největším úspěchem v roli dramatika a uvedením hry *Nostra Dea*, jež je jedním z vrcholů bontempelliiovské dramatiky.

Druhá polovina let dvacátých je pro našeho autora charakteristická zejména vydáváním vlastního časopisu *'900, Cahiers d'Italie et d'Europe*, na jehož stránkách se společně se svým přítelem Curziem Malapartem snažil od roku 1926 formulovat program svého uměleckého smýšlení a jím překonat hranice Itálie. Úspěch tohoto záměru mělo zaručovat publikování časopisu ve francouzštině nebo alespoň bilingvně. Projekt *'900* však po třech letech ztroskotal na zvůli režimu, který nejprve nařídil vydávat pouze italskou verzi a posléze časopis definitivně zrušil.

Od roku 1928 Bontempelli přijímá funkci národního sekretáře v *Sindacato fascista autori e scrittori* (Fašistický syndikát autorů a spisovatelů) a podniká opět zahraniční cestu do Francie. Také dokončuje další stěžejní drama *Minnie la candida*.

Roku 1930 je pak jakožto „osvědčený“ fašista slavnostně uveden do Italské akademie a další léta se nesou v duchu četných zahraničních cest po celé Evropě, Egyptě či Jižní Americe, kde přednáší a předává své poznatky o italské kultuře a literatuře především. Ve stejné době také píše na přání divadelní agentury komplet svých dalších čtyř her.

Zásadní změna v autorově životě přichází až roku 1936, kdy se oficiálně začíná vzdalovat režimnímu smýšlení²⁶. To se ostatně projevuje např. publikováním statí v národních periodikách na téma: kultura pod vlivem politických zásahů. Dalším jasným signálem nesouhlasu bylo odmítnutí nabídky místa na florentské univerzitě za rasově perzekuovaného

²⁴ Spojitost těchto novin s Mussolinim jsme zmínili již v předchozí kapitole. Příznačný název přílohy s evidentním odkazem na válečné veterány *arditi* pak jen podtrhuje Bontempelliho poválečné politické smýšlení.

²⁵ K definici a podrobnějšímu rozboru Bontempelliho poetiky se ještě vrátíme v následující kapitole.

²⁶ Jeho vystřízlivění zajisté také pomohl imperátorský vpád fašistů do Etiopského království.

Attilia Momigliana²⁷ či veřejný proslov při tryzně za zemřelého Gabriela d'Annunzio (XI. 1938), v němž otevřeně prohlásil, že v Itálii vládne regulérní vojenská poslušnost v hávu nacionalistického uvědomění. Z tohoto popudu byl okamžitě vyloučen z PNF, na rok mu byla zakázána veřejná tvorba a byl nucen přesídlit z Říma do Benátek.

Válečné období prožívá v benátském ústraní, a po vypršení zákazu tvorby dopisuje opět do deníku *Tempo*. Dále také navazuje kontakty s odbojem a antifašistickou opozicí. S osvobozením Říma se však okamžitě přesouvá do hlavního města a společně s Moraviou a dalšími zakládá týdeník *Città*.

Roku 1945 spoluzakládá *Sindacato nazionale autori drammatici* (Národní syndikát dramatických autorů) v Miláně pro pomoc a rehabilitaci dramatiků po období nesvobody.

Ve volebním roce 1948 byl dokonce zvolen za Národní frontu do Senátu nyní již Italské republiky. Nicméně z důvodu fašistické minulosti byla jeho nominace prohlášena za neplatnou.

V literární oblasti se již výrazněji neprosazoval, do roku 1949 napsal ještě tři dramata a několik prozaických textů, avšak žádný z nich již nedosáhl takového ohlasu jako jeho práce meziválečné.

Padesátá léta se pak nesou ve znamení vleklé nemoci, která našeho autora *de facto* vyřadila z tvůrčího i veřejného života. Massimo Bontempelli umírá 21. července 1960 v Římě.

²⁷ Mj. autora ucelené antologie italské literatury od počátku až k Bontempelliho současníkům.

Literární odkaz nedramatický

Již v předchozí kapitole jsme se pokusili heslovitě zmínit o vybraných dílech Massima Bontempelliho. V následující části se zaměříme především na autorovu poetiku, ozřejmíme si bontempelliiovská specifika a představíme si ty nejzásadnější literární počiny, kterými náš autor v meziválečném období ovlivňoval italskou uměleckou sféru v nedramatické oblasti.

Pokud se zběžně podíváme na bibliografii námi popisovaného spisovatele, mohli bychom bez větších rozpaků prohlásit, že Massima Bontempelliho lze vnímat jakožto literáta v pravém slova smyslu až v období po první světové válce. Tato informace je pro všeobecný přehled naprosto dostačující a správná, protože do té doby bychom ho spíše řadili do okruhu žurnalistů, dopisovatelů a redakčních funkcionářů. Nicméně již bylo zmíněno, že přeci jen nějaké pokusy o tvůrčí činnost existují i dříve.

Bontempelli se prvně začíná literárně realizovat na přelomu století a v prvním desetiletí *Novecenta*²⁸. To je samozřejmě ještě období, kdy se plně věnoval učitelství a umělecké psaní bral spíše jako svou zájmovou činnost. Ani v odborné literatuře se těmto textům nedává mnoho prostoru, protože sám autor je později zavrhl a jsou, řečeno s trochou nadsázky, určitou slepou vývojovou linií Bontempelliho tvorby. Můžeme v nich najít silné stopy *dannunziánství* či *carduccianství*, která v té době naplno hýbala italskou uměleckou vrstvou.

Kromě aktivní žurnalistické činnosti tak z tohoto období můžeme zmínit povídkové cykly *Socrate moderno* (Moderní Sokrates, 1908) a *Sette savi* (Sedm mudrců, 1912), které se v jistém ohledu dají již přiřadit k Bontempelliho nové tvůrčí vlně.

Z raně poválečného období, z něž Bontempelli vychází již jako zavedený autor, připomeňme básnickou sbírku *Il Purosangue* (Plnokrevník, 1919) a také samozřejmě dvě stěžejní prózy *La Vita intensa* (Žít naplno, 1919) a *La Vita operosa* (Dělný život, 1920). V těchto dvou dílech je cítit nepokrytý vliv futurismu, který Bontempelli objevil v poválečném Miláně, stejně tak ale již můžeme pozorovat notnou míru vlastní stylové i tematické invence.

La Vita intensa s podtitulem *Romanzo dei romanzi* (Román románů) je sbírkou deseti bleskových, syntetických, nahodile za sebou jdoucích próz, v nichž se promítá autorův lehce ironický nadhled a glosování událostí nedávno minulých. Tak asi jako všechny tehdejší

²⁸ Výraz „Novecento“ též psáno „900“ je specifické italské označení pro 20. století. Italové o stoletích uvažují z našeho pohledu naopak. Tam, kde my mluvíme o 18., 19. či 20. století, oni se striktně drží druhé číslovky v letopočtu, a podle té nazývají celé století. Výraz „Novecento“ tedy v překladu znamená „devět set“, analogicky pak 19. století, „Ottocento“ (osm set) atd. Tuto informaci zde uvádíme proto, že se napříště budeme držet těchto italských označení. Jednak z důvodu lepší výstižnosti, a také pro pozdější rozbor Bontempelliho poetiky, která je s těmito označeními úzce spjata.

literáty ovlivnil nevídaný válečný zážitek, stejně tak zasáhl, alespoň v tomto díle, i Bontempelliho. Avšak on ho nevykládá *apriori* jako katastrofu, ale spíše jako zlomový moment (pro svět, společnost, ale zejména pro svou poetiku). Právě v *La Vita intensa* začíná pomalu odhalovat své vize a vývoj literatury.

Již jsme zmínili Bontempelliho poválečný příklon k Marinettiho futuristům, z nichž těžší smysl pro svižnost, syntetičnost, ostrovtip a v neposlední řadě tématiku pokroku. Zároveň s tím ale přichází i s první podstatnou tezí vlastní, a to: skoncovat s naturalistickým románem jakožto modelem, oprostít se od klasicizujících pozůstatků *Ottocenta* a naopak snažit se vytvořit román současný, s tematikou odpovídající moderní společnosti.

Tento požadavek se samozřejmě okamžitě snažil projektovat do již výše zmíněných děl. Proto ne náhodou nese první z nich podtitul *Román románů*²⁹, v němž můžeme cítit oba tvůrčí vlivy, jak futuristickou nadsázku, tak i zdařilou snahu o oživení zkostnatělé prozaické formy románu.

La Vita operosa neboli *Avventure del '19 a Milano* (Milánská dobrodružství z roku 1919) je formálně obdobné dílo. I zde jde o několik zhutnělých mikrorománů, již však scelených jednotící příběhovou linií a hlavně daleko větší autorovou sebereprojekcí do hlavního hrdiny. Jinými slovy, jestliže v *La Vita intensa* byly „romány“ autonomními celky s veškerou karikaturou tohoto označení, nyní bychom je daleko spíše nazývali kapitolami, i když oficiální označení „román“ stále přetrvává.

Na první pohled zde navíc můžeme vyzorovat daleko silnější tíhnutí k futuristům a tématice pokroku. Nicméně tento dojem se nám záhy promění v pravý opak, *de facto* ve výsměch futuristickým ideálům. Bontempelli začíná být tímto dílem mnohem původnějším, a otevírá si tak prostor pro celá dvacátá léta, do kterých zásadním způsobem promluví.

Dějově se *La Vita operosa* odehrává v poválečném Milánu, který se ovšem rychle vzpamatoval a je zaplavován technickým pokrokem moderní doby. Do této dynamické společnosti je vržen náš průvodce-autor³⁰, coby literát a čerstvý navrátilce z války a zároveň pomyslný zástupce „starého“ světa, tedy toho předválečného. *La Vita operosa* popisuje s lehkostí a ironičností předešlého díla neschopnost (možná i neochotu) hrdiny přizpůsobit se novým poměrům a tzv. požadavkům doby. Skvěle je ilustrována kapitalistická vřava a svět tzv. *pescicani* (zbohatlíků), ale také vzestup fašismu, jenž se v této době již jen stěží dal

²⁹ *Román románů* je zároveň i názvem posledního příběhu, ve kterém můžeme pozorovat pirandellovské rysy hovorů či sporů, autora a jeho právě stvořených postav.

³⁰ Záměrně neříkáme hlavní hrdina, protože toto postavení zastává samotné město Milán, ono je aktérem příběhu, ono žije a ovlivňuje životy ostatních i celé společnosti. Je tím nenasytným hnacím motorem pokroku, jemuž musí jít vše stranou.

přehlédnout (nicméně je zahrnován neutrálně, Bontempelli politiku nijak nehodnotí, jen tento fakt zmiňuje, protože k tehdejší Itálii neodmyslitelně patřil).

Pro tuto chvíli posledním, nicméně pro další výklad nezbytným, rysem, s nímž se budeme v případě Massima Bontempelliho setkávat téměř pokaždé, je motiv *bezelstnosti* (candore), který si nese protagonista každého příběhu, ať už k jeho prospěchu či nikoli.³¹ Zde tuto „panenskost“ pozorujeme právě u našeho průvodce moderním Milánem roku 1919, jenž vše vidí jakoby očima malého dítěte. Pomocí nichž nazíráme i my podávanou skutečnost, a tím se geniálně zvyrazňují kontury pokřivenosti moderní doby.

S pocitem nepatřičnosti a ztracenosti v poválečném světě vstupujeme do dvacátých let, která, jak už jsme několikrát zmínili, budou pro našeho autora zlatým věkem jeho tvorby. Stylisticky se již trvale odklání od futurismu a naopak se stává tím, kdo po následující léta bude společně s dalšími spisovateli určovat tvář italské literární tvorby.

Bezelstné postavy od teď nezůstávají napospas vrženy do dynamického kolotoče, ale postupně na něj rezignují a prchají do fikčních, snových světů, kde prožívají svá dobrodružství a své příběhy. Právě tato rezignace a uchylování se do sféry fantazie tak dává vzniknout již výše zmíněnému *magickému realismu a moderním mýtům*.

Snaha o vytvoření *moderního mýtu* u Massima Bontempelliho pramení z přesvědčení, že každá společnost potřebuje své báje, své hrdiny – jednoduše své vzory. Princip, který fungoval již od dávnověku v podobě mytologie, již analogicky s nástupem církve vystřídal křesťanský mysticismus a legendy. Takto nastavené parametry ale přirozeně s civilizačním pokrokem *Ottocenta* začaly pomalu ztrácet na síle a v době, o které uvažujeme, byly již zcela neaktuální. Proto je třeba nastolit tzv. *třetí epochu mýtů*, a to *mýtů moderních*³², které by oslovovaly moderní společnost, a staly se tak reálnou opozicí např. ke zkostnatělému *dannunziánství*. Měly by se dotknout mas, měly by se dostat více k lidem a oslovovat je - ne však jako vznešené a archaické motivy předchozích staletí, ale jako skutečnosti jim blízké.

Magický realismus pak velice úzce souvisí s výše zmíněnými mýty, avšak jeho platnost je Bontempellim doplněna a rozšířena na další umělecké obory. Jako inspirační, vizuální vzory jsou uváděni slavní malíři Quattrocenta (Masaccio, Mantegna aj.), kteří dokázali svou realističností ohromit, uvést v *úžas* (stupore), což Bontempelli považuje za dar magičnosti, a proto odmítá „*realitu pro realitu, stejně tak jako fantazii pro fantazii*“. Podle něj je třeba „*žít magickým citem, který je skrytý v každodenním životě lidí a věcí*“³³. Z těchto tezí

³¹ Jisté náznaky se dají vystopovat již u „prvotín“ *Socrate moderno* a *Sette savi*, jež právě proto v této práci uvádíme, aby křivka tohoto ryze bontempelliiovského motivu byla úplná.

³² Tento aspekt Bontempelliho poetiky přehledně rozvádí Simona Micali ve své knize *Miti e riti del moderno*. MICALI, Simona. *Miti e riti del moderno*. Firenze: Le Monnier 2002. s. 90-108.

³³ BALDACCI, Luigi. *Massimo Bontempelli*. Torino: Borla 1967. s. 53.

je samozřejmě opět silně cítit opozice k vyumělkovaným a mechanickým schématům tvorby předchozího století. Zároveň tímto odkazujeme na autora biografy Luigiho Baldacciho, v jehož knize jsou přesně a přehledně definovány všechny umělecké záměry Massima Bontempelliho ve své úplnosti.

Oba výše definované pojmy pak zastřeší jednotný název *Novecentismus*, který se již nerealizuje výhradně na poli literárním, ale má ambice zasáhnout i ostatní umělecké i filosofické oblasti. Stát se tak určitou jednotící myšlenkou³⁴, která by stmelila nejen italskou, ale i evropskou inteligenci.

V autorově tvorbě se tyto konkrétní požadavky postupně začaly projevat již ve sbírce humoristicky laděných povídek *Viaggi e scoperte* (Cesty a objevy, 1921) inspirovaných autorovým mládím. V jistých ohledech můžeme toto dílo vnímat jako střet dvou dosud vyvážených tvůrčích vlivů, z nějž Bontempelli plynule přechází k vrcholům své tvorby snoubících společensko-kritické vyznění obou děl předchozích s ovidiovskými proměnami rodících se mýtů. To vše znovu ve zhutněném čase jednoho dne. Koneckonců odkaz k antické mytologii jsme mohli již rozpoznat v *La Vita operosa*, kde Bontempelli často přirovnává technické vymoženosti a jejich funkce k dílům olympských bohů³⁵.

K dílům, která jsou již bezezbytku magicko-realistická, můžeme však přiřadit prózu *Scacchiera davanti allo specchio* (Šachovnice před zrcadlem, 1922) a scénicko-narativní příběh *Eva ultima* (Poslední Eva, 1923). V prvním z nich se setkáváme s postavou malého chlapce (bezelstného ze své podstaty), který je fascinován zrcadlem ve svém pokoji do té míry, až se jednoho dne promítne do svého odrazu v něm, a tak pronikne na opačnou stranu. „Za zrcadlem“, tedy v odrazu, je vše identické s realitou, avšak stačí v něm vyjít dál (jakoby z onoho pokoje, který zrcadlo odráží) a otevírá se před chlapcem fantaskní, paralelní svět, v němž mu průvodce bude dělat šachový král, resp. jeho odraz ze šachovnice umístěné před zrcadlem. Tento ne náhodou vybraný symbol majestátu pečlivě zodpovídá všechny zvědavé dotazy chlapce, abychom si z nich my, čtenáři, mohli poskládat Bontempelliho představy a poslání. Mj. zjišťujeme, že ve výsledku autor upřednostňuje svět imaginární z důvodu jeho neomezenosti a volnosti ve vztahu k fantazii. Je tím pádem nesmrtelný (jediný fakt, který tento svět může zničit je rozbití zrcadla. Proto se údajně říká, že je to známka neštěstí). Nicméně Bontempelli zároveň poznamenává, že zrcadlený svět může ožít jen ve chvíli, kdy

³⁴ Je dosti pravděpodobné, že by někdo mohl navrhnout daleko „výstižnější“ označení „styl“, avšak záhy pochopíme, že je to to jediné, čemu se Bontempelli zarytě chtěl vyvarovat.

³⁵ Opět odkazujeme na Simonu Micali, která obě díla nahlíží právě s ohledem na mytologii. MICALI, S. *Ibidem*, s. 67;74-78.

zrcadlo neplní svou funkci, kdy se do něj nikdo nedívá (je to logické, protože jinak by bylo vše hned prozrazeno).

Je až neuvěřitelné, s jakou precizností Bontempelli jednotlivé podněty provázal a spojil je v jeden mystický celek, kterému není obtížné uvěřit, protože na každé „ale“ okamžitě dostaneme odzbrojující a nenásilné „proto“. Přes všechnu hravost a lehkost námětu k nám však proplová daleko závažnější autorovo sdělení, a to silná a přetrvávající nedůvěra v soudobého člověka a jeho omezený svět. Pro úplnost poznamenejme možná nadbytečnou informaci, a to inspiraci Carollovou *Alenkou v říši divů*, již také připomíná Baldacci³⁶.

V příběhu *Eva ultima* znovu narážíme na motiv lidského neporozumění si a odcizení. Dívka Eva je unesena mužem jménem Evandro do jeho fantaskního sídla mystického bezčasí, kde se s ní nakládá se vši ohleduplností a respektem. Stává se váženou paní domu, které by nemělo nic chybět. Jediné, co Evandro požaduje, je Evina láska a oddanost. I přes upřímné snažení mu však Eva tento cit dát nemůže a trápí se. Její útěchou se stává Evandrova loutka Bululú nesoucí rysy ušlechtilého člověka, z čehož je postupem času víc a víc zřetelné, že jediným „tvorem“, kterého Eva může doopravdy milovat, je Bululú.

Toto dílo je pro nás, s ohledem na zaměření práce, především cenné svou formální stránkou. V celém textu se totiž prolíná epická, narativní část s částí dramatickou, včetně rozepsaných replik jednotlivým mluvčím. Ostatně i narativní část se projevuje značnou dialogičností koncipovanou pomocí včleněných přímých řečí. Obě složky se zároveň objevují a ztrácejí bez jakéhokoli klíče. Postava položí otázku v rámci „dramatu“, odpovězeno jí je sice přímou řečí, ovšem již začleněnou do narativní části. Toto dílo tedy můžeme vnímat jakožto předzvěst Bontempelliho nejzdařilejších dramát, kterým se budeme věnovat v následující kapitole.

Jak už jsme uvedli výše, zformulování programu *Novecentismu* úzce souvisí s vydáváním časopisu '900, *Cahiers d'Italie et d'Europe*, v němž Bontempelli plně rozvinul i svůj literárně-kritický talent a jehož záměrem bylo plnit osvětovou funkci napříč uměleckou Evropou včetně popularizace soudobé italské tvorby. Bontempelli své požadavky zakomponoval do šesti hlavních tezí, které vyšly v letním čísle roku 1927. Jejich stručné shrnutí uvádíme níže (znění v plném rozsahu lze opět dohledat v Baldacciho biografii³⁷).

Své stěžejní „programové prohlášení“ Massimo Bontempelli uvádí slovy respektu a chvály směrem k futurismu jakožto k uměleckému směru, který poprvé dokázal citelně zpřetrhat vazby k předcházejícímu století. Mnohé v tomto ohledu zapříčinila i válečná zkušenost, po které nutně musela přijít změna, a té se v umělecké sféře zhostili právě

³⁶ BALDACCI, L. Ibidem, s. 39.

³⁷ Ibidem, s. 55-58.

futuristé. Ovšem dále, v konkrétních bodech své umělecké vize, se Bontempelli snaží naopak vymezit specifika *Novecentismu* právě vůči futuristům, kteří sice umožnili změnu, avšak jejich pojetí má své limity. Rozbití těchto mezí je tedy úkolem *Novecentismu* společně s umožněním skutečného oproštění se od minulosti a ustavením umělecké vize pro moderního člověka. Nyní ale již ke konkrétním programovým bodům, ve kterých Bontempelli požaduje:

- 1) *oprotit dílo od subjektivních a lyrických projevů tak, aby se do něj neprojektoval autor, ale aby vznikalo přirozeně. Jedině tak je možno stvořit nadčasové a všeplatné mýty a báje pro moderní dobu.*
- 2) *zamezit stylizaci textu a jakýmkoli dalším formálním strukturám, které neodmyslitelně patřily k předchozím stylům a směrům (včetně futurismu). Moderní mýty by měly být tvořeny kombinací všech přístupů, aby došly své originality, novosti a majestátnosti.*
- 3) *zrušit označení „škola“ či „poetika“ ve vztahu k Novecentismu, ve kterém by se naopak mělo snoubit staré i nové, skomírající i živé, nezávazné s předem daným atd. Jednoduše by to měla být živá, vybroušená a „výživná“ směs pro současníky i budoucí generace, jejímž jediným stavebním kamenem má být neomezená představivost.*
- 4) *vymanit umění z nebeských výšin a vrátit ho na zem k široké mase lidí. Je třeba ho zlidovět a zabývat se tematikou běžného života – učinit z něj „užité umění“. Čtenář (veřejnost), nikoli autor, by měl mít vliv na význam a smysl díla. Společně s tím je též nutné přestat používat termín „veledílo“ či „stěžejní dílo“ autora, jelikož odkazuje sice k něčemu titánskému, ale s jistým nádechem archaičnosti, neaktuálnosti pro dnešní dny a tedy brání všeplatnosti pro následovníky.*
- 5) *odklonit se od adorace „amerikanství“ jakožto Mekky technického pokroku, jak ji viděli futuristé. Pokud za něco Americe patří obdiv, pak za jejich duševní nezátíženost, bezpředsudečnost a volnost, kterou je třeba se nechat „nakazit“.*
- 6) *dát umění jistý meditační, filosofický rozměr, který by měl sloužit jako nejjistější odrazový můstek k další výstavbě díla.*

Padesátiletý Massimo Bontempelli byl v tomto okamžiku na vrcholu své literární i teoretické kariéry. Po úspěšném a přesném zformulování svých vizí *moderních mýtů*, *magického realismu* a zejména *Novecentismu*, které se koneckonců promítly i do neliterárních oblastí umění, mohl konečně vše shrnout i v praktické tvorbě.

Bezprostředně pro vyhlášení *Novecentismu* tak publikuje román *Il figlio di due madri* (Syn dvou matek, 1929), v němž tvoří základní zápletku „ztráta syna“. Z nejasných příčin se

začne v sedmiletém chlapci jménem Marco probouzet skrytá identita již zemřelého Ramira, který shodou okolností zemřel právě v době Marcova narození a inkarnoval se do něho. Po sedmi letech, se začíná ozývat a rozpomínat na svou rodinu, zázemí a zejména „původní“ matku, kterou díky ochotě a lásce své biologické matky skutečně najde. Paradoxně se ale Arianna touto snahou vyhovět Ramirovi připravuje o svůj neochvějný nárok na Marca. Vystává zde totiž stěžejní otázka, zda znamená více matka z hlediska genetiky či citové vazby.

Jestliže v tomto díle se spíše jednalo o jakýsi nadpřirozený zázrak či zásah než přímo o mýtus, o pět let později v díle *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (Život a smrt Adriany a jejich dětí, 1934) ho již nalézáme zcela prokazatelně.

Jedná se zde o mýtus nadpozemské krásy, kterým Adriana, mladá městská žena, oplývá. Její tvář je její vizitkou, jejím jediným bohatstvím, které jí zaručuje úctu, obdiv a respekt. Nicméně postupně se v jejím životě objeví neporazitelný nepřítel – čas, jemuž podléhá vše bez ohledu na estetickou hodnotu. Tato noční můra Adrianu vyděsí natolik, že prchá do Paříže, kde ji nikdo nezná, a uzavírá se do opuštěného bytu tak, aby její stárnoucí tvář nezničila památku na její božskou krásu a ona mohla zemřít s pocitem nesmrtelnosti, který v lidech zanechala.

Tento román *de facto* jako jediný zcela splňuje to, co si Bontempelli předsevzal ve svém programu a je skutečně praktickým odrazem Bontempelliho představ. Není zde prostor pro nějaké nadpřirozeno, vidíme zde ryzí mýtus vznikající z každodenního života lidí z masa a kostí.

Bohužel sepsáním *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* se Bontempelli v tomto ohledu vyčerpal a další pokusy sklouzly opět do roviny nadpozemských zásahů, z nichž se výrazněji vyčleňuje ještě román *Gente nel tempo* (Lidé v proudu času, 1937).

Gente nel tempo nás zavádí do aristokratické rodiny, která je vyšší mocí odkázána k postupné záhubě, a to v pětiletém intervalu. S ohledem na *Novecentismus* není náhodou, že nejstarší členka, která zároveň toto prokletí vyřkne, zemře přesně v roce 1900. Další příbuzní ji skutečně dle nezvratitelného pravidla následují až do roku 1925, kdy poslední vnučka staré dámy vysloví: „*Není podstatné umřít, podstatné je nevědět, kdy to bude.*“ Tímto je pojmenován ústřední motiv románu, kterým se Bontempelli nepřímou cestou vrací ke své rané tvorbě a vlivu Gabriela D’Annunzio. Několikrát jsme sice zdůraznili, že tvrdě brojil proti zestárlým poetikám a uměleckým poměrům *Ottocenta*, avšak nikdy tyto výtky nezastínily jeho obdiv k autorovi, jímž se inspiroval v úplných začátcích. V *Gente nel tempo* můžeme D’Annunziovy stopy zpozorovat zejména v náladě a prostředí, které Bontempelli vytvořil kolem svých

postav nebo také v dekadentnosti celého příběhu, jímž rodina prochází se všemi strastmi, jež vědomí blížící se smrti nutně přináší.

Posledním dílem, které bychom zde měli uvést pro zacyklení autorovy tvorby, je prozaický triptych *Giro del sole* (Sluneční drahou, 1941). Bontempelli se v něm sice opět vrací k mýtům jako takovým, ale zcela již rezignuje na své pojetí a orientuje se spíše na moralistní poslání zasazené do mytologických příběhů předchozích ér. Pro úplnost připojme alespoň názvy jednotlivých příběhů – *Viaggio d'Europa* (Európiná cesta), *Il Viaggio di Colombo* (Cesta Kryštofa Kolumba) a *Le ali dell'Ippogrifo* (Pegasova křídla).

Na předchozích stranách jsme tedy mohli velmi zestručněle vidět, že tvorba Massima Bontempelliho, ohraničená téměř bez přesahu světovými válkami, byla bohatá na tvůrčí zvraty, teoretické úvahy a v neposlední řadě i na několik velmi zdařilých titulů, v nichž se odrazilo vše podstatné v praktické rovině. Nicméně v tvorbě nových mýtů, o něž Bontempelli tolik usiloval, paradoxně nacházíme společně s Baldaccim největší kámen úrazu jeho díla. Aby totiž mýtus zapůsobil tak, jak má, je vždy zapotřebí jeho spojitost s náboženským rozměrem či hlubokým filosofickým přesvědčením, a to v těchto mýtech bohužel zcela chybí³⁸. Proto je v tomto směru jakýkoli pokus odsouzen k nezdaru, protože s moderní společností přichází i období ateismu a víra přestává být poprvé po dlouhých staletích stmelujícím prvkem.

³⁸ Ibidem, s. 97

Literární odkaz dramatický

V lehce pesimistickém duchu jsme opustili sféru literární tvorby Massima Bontempelliho mapující převážně narativní díla a pokusili jsme se vyložit formální i obsahové požadavky, na které náš autor aspiroval. V této části bychom měli postihnout naopak výhradně dramatickou linii jeho tvorby a ve stručnosti si přiblížit penzum autorových dramát.

K tomu, abychom zrekonstruovali celý tvůrčí oblouk, jímž Bontempelli v dramatické rovině prošel, je nezbytné se vrátit opět k jeho počátkům, a to znovu až do doby, kdy ještě působil jako pedagog. V roce 1905 se Bontempelli poprvé pokusil o proniknutí na jeviště s tragédií *Costanza* (Konstancie) vyznačující se klasicizujícími tendencemi, o nichž jsme již mluvili v úvodu k autorově próze, zřejmě zejména kvůli nim tato hra také nebyla nikdy oficiálně zinscenována.

S odstupem deseti let, po dokončení *Sedmi mudrců* a přechodem k žurnalistice, Bontempelli opět začíná pomýšlet i dramatickou dráhu a tvoří hry *La Piccola* (Maličká, 1913) a *Santa Teresa* (Svatá Tereza, 1915). O obou můžeme uvést, že byly zinscenovány velmi krátce po svém sepsání, avšak dodnes se dochoval text pouze u první z nich, která byla klasickým příkladem měšťanského dramatu. Nicméně všechny tři hry, o nichž jsme doposud hovořili, byly záhy autorem samotným zavrženy společně s dalšími již zmíněnými díly, a tak za první text určený výhradně pro divadlo můžeme považovat až *La Guardia alla Luna* (Strážkyně Měsíce) z roku 1916.

Děj tohoto dramatu obíhá kolem zoufalé matky Marie, které v úvodu umírá dítě (resp. je již mrtvé, ale Maria si jeho smrt nechce připustit). Přítomné jeptišky využijí Mariiny chvilkové nepřítomnosti a dítě odnesou pryč z kolébky, aby ukončily trápení oddané matky. Ta ovšem po svém návratu reaguje zcela opačně a „zmizení“ svého dítěte pokládá za zločin spáchaný Měsícem, jehož zář právě dopadá na prázdnou kolébku. V tomto okamžiku začíná její tragická pout', jejímž cílem je najít místo východu Měsíce, zavraždit ho a pomstít tak všechny matky, kterým kdy „ukradl“ jejich dítě. Po všech možných peripetiích a epizodách se nakonec ve své nepochopené paranoie odhodlaně sápe do hor, za nimiž má Měsíc vycházet, ale na samotném vrcholku, kdy se zdá být nadosah, zmírá jako mučednice mrazem a vyčerpáním.

Bontempelli sám dává ústy Marie vysvětlení, odkud pramení její posedlost: tvrdí, že Měsíc je vždy svědkem milostných hrátek, z nichž se rodí děti. Pak už jen čeká na vhodnou příležitost, kdy děti nejsou pod dohledem, aby si je vzal a mohl z nich sát energii, díky níž září. Proto je nutno ho zabít a ukončit toto odvěké prokletí.³⁹

³⁹ BONTEMPELLI, Massimo. *Teatro I*. Milano: Mondadori 1947. s. 24.

Ocitáme se tedy v příběhu dvojí reality – té skutečné, věcné, přirozené a té, která zachvátí milující matku a v které se poté zračí veškeré okolní dění s novými významy a konotacemi včetně tragických dopadů. Dvojakost „světů“ se projevuje také tím, že jedinou pojmenovanou postavou je Maria, ostatní jména nemají. Působí jako šedý dav, jímž hrdinka proplová, či nesou jen funkční označení. To vše podtrhuje citelná monologičnost promluv a jejich vykořeněnost.

La Guardia alla Luna je dále pozoruhodná také syntézou stylů, které v ní Bontempelli zkombinoval. Můžeme zde samozřejmě po obsahové stránce cítit D'Annunziovu dekadentnost a symbolismus coby dědictví předchozích epoch, důraz na folklór (pověsti o místě, kde se rodí Měsíc) či dialektismy některých postav. Nicméně formálně k nám autor mluví již jazykem futuristů (s nimiž ho spojuje i výběr tématu nenávisti k Měsíci⁴⁰) a expresionistů, což se projevuje v značné stříhovitosti až kinematografičnosti jednotlivých obrazů popírajících klasicistní jednoty dramatu. Baldacci k tomuto říká, že k interpretaci této hry není ani tak potřeba textu jako spíše dokonalé scénografie, která by nerovnému boji dala patřičný rozměr a hloubku⁴¹. Právě tento fakt je zřejmě největším úskalím inscenovatelnosti dramatu a důvodem nevelkého zájmu z řad divadel⁴².

Pro naše účely bychom *La Guardia alla Luna* mohli v Bontempelliho tvůrčí linii zařadit k pozůstatkům klasického měšťanského dramatu, skrze nějž však již pronikají první novátorské prvky a naznačují další autorovo literární směřování.

První krok k novému dramatu Bontempelli udělal hned v zápětí, a to v prosinci roku 1918, kdy po zhlédnutí loutkového představení společně s vystupujícími herci prvně začal přemýšlet nad fraškou *Siepe a nordovest* (Severovýchodní fronta, 1919). Toto drama je diametrálně odlišné od předchozího po všech stránkách – náladou, tématem, formou. Odráží se v něm totiž již ryze bontempelliovské pojetí s futuristickými prvky tvorby, které v tuto chvíli dokonce předčilo autorovu prozaickou linii.

„*Fraška v próze s hudbou*“⁴³, jak poznamenává sám autor, je nepokrytou satirou na společenské poměry v tehdejší Itálii, avšak zdaleka ne tak pregnantně pojmenovanou jako v románech *La Vita intensa* a *La Vita operosa*. Bontempelli karikuje krizi moderní společnosti na pozadí vyčpělého veristického měšťanského dramatu, které zbavuje veškeré iluzivnosti rozmělněním příběhu do několika vzájemně se prolínajících světů.

⁴⁰ PESCE, Maria Dolores. *Massimo Bontempelli drammaturgo*. Alessandra: Edizioni dell'Orso 2006. s. 6.

⁴¹ BALDACCI, L. *Ibidem*, s. 107.

⁴² Významným uvedením bylo snad jen to roku 1920 v milánském Teatro Olympia.

⁴³ BONTEMPELLI, M. *Ibidem*, s. 53.

Jestliže se na toto rozvrstvení podíváme konkrétněji, vystupují na jednom jevišti lidské postavy řešící banální milostný trojúhelník, oproti loutkám reprezentujícím pohádkový svět, ve kterém se ale řeší boj o holé přežití. To vše zastřešují dva maňasci (*Napoleon* a *Kolombína*) umístění bokem v malém divadélku, kteří dění na scéně brechtovsky glosují a s nadhledem komentují. Tím se boří pomyslná čtvrtá stěna jeviště a oni tak navazují nový kontakt s hledištěm (to vše, podotkněme, v době dávno před vrcholnými díly Luigiho Pirandella)⁴⁴.

Z výše zmíněného tak logicky vyplývá i fakt, na který upozorňuje i teatroložka Maria D. Pesce, že jakákoli změna či činnost na scéně nutně vyvolává v obou izolovaných světech rozdílné reakce⁴⁵. Doplňme jen, že světy lidí a loutek se sice prolínají, jinak jsou na sobě ale zcela nezávislé a pro ty druhé nepoznatelné. Pro lepší pochopení uveďme příklad houpací sítě, která ve světě lidí slouží jako místo odpočinku, kdežto pro loutky znamená ochranou bariéru proti ostrým větrům ze severovýchodu. Následky jejího stržení lidmi snad není třeba dovysvětlovat.

Celá fraška pak končí nerozvázným vpádem Cikánky na scénu. Ta, ačkoli reprezentuje říši lidí, je schopna rozeznat oba světy. Tím si samozřejmě vynutí reakci Marionetisty do té doby schovaného za stěnou, a tak se také rozbijí poslední zbytky iluze a příběh končí jako v antickém dramatu pomyslným zásahem *deus ex machina*.

Snad i z tohoto stručně načrtnutého plánu jasně vyplývá, že zde Bontempelli daleko dramatičtěji vykresluje svět loutek oproti lidem. Tím se *de facto* převrací loutky v lidi a naopak, což se ostatně později promítlo i v *Scacchiera davanti allo specchio* a *Eva ultima*. Exemplárně je tento kontrast vidět v jednání lidského Carletta vyznávajícího se Lauře: „*My nejme bohové, jsme ubohé věci; nejme nic než loutky zavěšené na nitce, Lauro...*“ a loutkového Reka hovořícího k Princezně: „*My nejme bídné nástroje v rukou dělníka, jsme božské jiskry, jsme páni a vládci naší vůle a našeho uvažování.*“⁴⁶

Přesto však v *Siepe a nordovest* zůstává jakési pozitivní východisko v epilogu tvořeném Marionetistou a Cikánkou, kteří v sobě najdou zalíbení a kráčí společně vstříc novým, lepším zítřkům.

V tuto chvíli bychom měli připomenout ještě další, neméně důležitý jev, na který budeme poukazovat nadále poměrně často, a tím je všudypřítomná hudebnost Bontempelliho dramát. V mnoha případech, a *Siepe a nordovest* není výjimkou, uvidíme, že k dramatickým textům jsou zcela koherentně přičleněny rozepsané party komponované samotným autorem.

⁴⁴ PESCE, M. Ibidem, s. 12.

⁴⁵ Ibidem, s. 13.

⁴⁶ BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 65; 67.

Nalézáme v nich zřetelný vliv jazzu podtrhující dynamiku a spád představení, jež nenápadně sceluje.

Pro Bontempelliho pověstným je však také několikrát zmiňovaný motiv bezelstnosti – v tomto dramatu patrný zejména v loutkovitých charakterech hlavních postav, jež skutečně loutkami jsou či se tak alespoň chovají. Avšak v porovnání s následujícími dvěma dramaty, která vynesla Bontempelliho na vrchol a v nichž se mísí mýtus s bezelstností (tedy to, oč náš autor usiloval), je *Siepe a nordovest* teprve zárodek. Těmi nejúspěšnějšími a zároveň neoceňovanějšími hrami jsou *Nostra Dea* (Naše Dea) a *Minnie la candida* (Bezelstná Minnie). O obou budeme mluvit ještě později v podrobné analýze. V tuto chvíli alespoň poznamenejme, že obě pramení z plodné spolupráce Bontempelliho s Pirandellem v *Teatro degli Undici* a ve své „prostoduchosti“ jsou jednoduše geniální.

Po bezesporu zdařilé dramatické éře se náš autor, jak už jsme ostatně zmínili výše, uchýlil ke kodifikaci své umělecké vize v časopise '900, což ho na nějaký čas odvedlo od tvůrčího psaní celkově. V tomto momentě se také vyhrocuje jeho problematický vztah k divadlu, jež si právě po utřebení svých uměleckých nároků a názorů začíná plně uvědomovat. V zásadě se vymezuje ke dvěma jevům. Na jedné straně je to přílišný ohled divadel na zájem obecnosti, tj. uvádění osvědčených či tématicky i strukturně jim podobných kusů, na straně druhé pak oficiální trend v podobě velkolepého divadla mas na otevřených prostranstvích pod taktovkou fašistické garnitury.

Bontempelliho představa divadla nebyla o tolik odlišná od té mussoliniovské, i on toužil, stejně tak jako v próze, po masovém oslovení publika. Avšak zásadním rozdílem je úděl veřejnosti v obou z nich. Bontempelli nechce diváka upozadit, udělat z něj pouze davovou kulisu moci pro dokreslení triumfálnosti okamžiku, tak jak tomu zhusta ve třicátých letech bývalo⁴⁷. Naopak, jeho snem je divadlu vrátit obřadní rozměr starořeckých provedení⁴⁸, což úzce souvisí s jeho mytografickým úsilím, kde diváci neslouží jako stádo, ale jsou součástí problematiky. Mají šanci nazírat věci jim blízké, jimi dennodenně potkávané a řešené. Není to tedy divadlo mas (jež v jistém smyslu Bontempelli karikuje) ale pro masy. V neposlední řadě kritizuje instituci divadla jako takovou. Poukazuje na jeho omezenost a nedokonalost v převádění uměleckého textu s vybroušenou estetickou hodnotou na scénu, která je navíc svázána prostorem a časem, v němž je třeba představení odehrát. Střetává se zv něm tedy touha předat poselství masám, pro což je divadlo ideálním prostředníkem a zároveň

⁴⁷ Noël O'Sullivan ve své knize *Fašismus* říká: „Ve všech sférách života společnosti jak v Itálii, tak v Německu se fašismus uchýlil k podobným teatrálním technikám proto, aby odstranil ústavní normy integrace a nahradil je čistě emocionálním pocitem jednoty.“ O'SULLIVAN, N. Ibidem, s. 107.

⁴⁸ Doplňme, že Bontempelli v tomto úsilí rozhodně nebyl osamělý, podobný trend se objevuje po celé Evropě. Např. v Německu (Max Reinhardt), ve Francii (*Divadlo lidu* Romaina Rollanda), v Rusku aj.

nemožnost tohoto předání v plném rozpětí, které umožňuje pouze psaná verze. Vše by se tedy dalo uzavřít autorovým citátem „...*mnoho let se mi divadlo jeví jako něco tak překonaného, vyprahlého, vyčerpaného, mrtvého.*“⁴⁹

Nicméně Bontempelli se k divadelním hrám vrátil ještě v průběhu třicátých let sérií čtyř dramát, které si u něj objednala divadelní agentura. Jak sami uvidíme, zdaleka však nedosahují brilantnosti her předchozích. Jakoby se autor programem '900 již zcela vyčerpal a ve chvíli, kdy vše mohl dále aplikovat podle vyřčených stanov, nedostávalo se mu kýžených námětů.

Návrat na scénu zahájil groteskní komedií *Valoria* (Valorie, 1932), vycházející z dřívějšího autorova románu *La famiglia del Fabbro* (Kovářova rodina), kde je problematizována tenkost hranice mezi pravdou a lží, spravedlností a bezprávím.

Drama se otevírá scénou malé vesnice Valorie, jejíž obyvatelé bychom mohli vnímat jako antický chór nebo kýženou masu. I nálada hry se nese v oslavném, karnevalovém rytmu, což asociuje jistou formu obřadu, o nějž se, jak víme, Bontempelli snažil. Děj se soustřeďuje okolo rodiny Eteocla řečeného Kovář (výběr jména opět jasně odkazuje k antice), který byl zproštěn obžaloby ze zabití souseda pro nedostatek důkazů. Právě tento „nedostatek důkazů“ ovšem iniciuje spekulace vesničanů, v nichž usuzují, že Kovář sice čin spáchal, ale dostatečným trestem pro něj bylo soudní šetření. To je však naprosto nepřijatelné pro celou rodinu toužící po jednoznačném očistění, proto se na hranici zoufalství vrhá společně s davem do soudní síně, kde se dožadují obnovení procesu. Soud ale odmítá zasednout a maří tak veškeré naděje. Bujará taškařice nakonec končí prohlášením, že všechno byla od začátku velká legrace, jíž se vesničané škodolibě bavili a budou bavit dál, protože Kovářův případ je vděčným námětem klepů. Děj se točí tedy v pomyslné zauzlené smyčce bez šance na její rozpletení, což je podtrženo masovým karnevalovým veselím s autorskými zpěvy prostupujícími celou hrou jako zlomyslný refrén o tom, že vlastně nikdy nebude úplně jasno.

Ve shrnutí *Valorie* bychom si předně měli připomenout element bezejmenného davu, který Bontempelli začíná akcentovat v přímé úměře s jeho postupným střízlivěním vzhledem k fašismu. To podtrhuje i fakt, který jsme pozorovali již v *La Guardia alla Luna*, a to pojmenování pouze ústředních postav, zatímco ostatní mají jen jména funkční, z nichž největší je právě Dav.

Dále ještě zmiňme hudební složku neodmyslitelně patřící k autovým dramatům a objevující se v podtitulu (*komedie s chórem a kapelou*). Neopomeňme také znovu užitý motiv dvojího vidění skutečnosti, i když zde v trochu jiné rovině, než v jaké jsme ho viděli v *Siepe a*

⁴⁹ PESCE, M. Ibidem, s. 81.

nordovest. Přesto je nutno říci, že je to v této době na divadle prvek nový a neotřelý, s nímž pracuje vedle Bontempelliho i Pirandello. O jejich spolupráci se ovšem ještě zmíníme.

Následující hru z roku 1933, *Bassano, padre geloso* (Bassano, žárlivý tatínek) nyní uvádíme pro chronologickou kontinuitu, komplexněji se jí však budeme zabývat ještě v následující kapitole, kde nám poslouží pro podrobnější analýzu i tohoto pozdějšího autorova období.

Zaměříme se tedy na drama následující, *La Fame* (Hlad, 1934). *Hlad* zpřetrhává poměrně dlouhou linii komedií nebo komicky laděných textů, jež jsme mohli poznat výše. Pokud jsme o *Valorii* mluvili jako o prvním náznaku kritiky italských poměrů a režimu, zde tato antipatie a odklon od oficiálního proudu kulminuje. Bontempelli si za nosné téma svého existenciálního dramatu bere hlad, který zabijí na pozadí možného válečného konfliktu mezi dvěma zneprátenými územími. Jak poznamenává i Pesce⁵⁰, Bontempelli nepokrytě akcentuje sílící italské snahy o podmanění si části světa (Etiopie) a stvoření impéria. Motiv hladu je zase možno vnímat jednak v pravém slova smyslu jakožto primární potřebu, ale s ohledem na společenské souvislosti ho lze považovat i za metaforu s odkazem na nesvobodu, cenzuru a další omezující jevy nedemokratických zřízení.

Výstavba dramatu má charakter antické tragédie s třemi akty uvedenými prologem, v němž se hlavní hrdinka Barbara vrací po letech do svého rodného kraje. Odtud, jak se později dozvíme, utekla před hladem, kterým zde trpěla a od té doby o ní nikdo neslyšel. Vrací se tedy nepoznána do hrozícího válečného konfliktu, shodou okolností krátce po vraždě svého otce (vůdčí osobnosti jedné ze znesvářených stran), což hned od začátku vyvolá dohady a zájem o její totožnost. Poznává opět „staré známé“ Orazia (nyní omezeného diktátora mussoliniovského typu⁵¹), Rena, jenž ji zneužíval aj. Její záhadnost jí ale dopomůže získat určité postavení v centru dění, čehož využije ke svému odhalení, veřejnému odpuštění všem a následnému smíření obou skupin krajanů. Paradoxně však zažehnání jednoho konfliktu vyvolá další, mnohem osobnější. Mezi všemi starousedlíky je Barbaře představena také Sira (její stará chůva), již jako jediné Barbara odpustit nedokáže. Sira je totiž nevědomky iniciátorem a ztělesněním všeho Barbařina dřívějšího utrpení, proto ve chvíli osamocení a symbolicky v rodném domě, vykoná spravedlnost a Siru uškrtí.

Pokud budeme opět parafrázovat Pesce, tato vražda je pro Barbaru tolik hledanou katarzí, revoltou proti osudu, proti ignoranci, opovržení, hladu, čehož se jí v době odchodu dostávalo do sytosti. Motivem vraždy je totiž dávný zážitek, kdy po smrti matky byla Barbara

⁵⁰ Ibidem, s. 103.

⁵¹ Paolo Puppa, teatrolog zabývající se italským divadlem *Novecenta*, mj. i Bontempellim. PUPPA, Paolo. *Teatro dei testi*. Torino: UTET Libreria 2003. s. 76.

terčem posměchu, vyvrhelem trpícím nesnesitelným hladem. Její bídný stav však ještě přiživil zážitek, kdy musela být svědkem Sirina užívání si s milencem nad hromadou jídla, jež bylo dívce odpíráno. I proto pro Siru vybírá smrt uškrcením, aby i ona poznala dlouhé a bezmocné trápení. Drama tedy končí v rámci příběhu tragicky, ale v celkovém metaforickém vyznění nadějí v možnosti úspěšné vzpoury proti útisku.

Z toho, co bylo řečeno k *La Fame*, by se mohlo zdát, že se skoro vymyká z „bontempellismu“ (a teď nemáme na mysli jen vážnost příběhu). Do jisté míry je třeba tomuto zdání dát zapravdu, přesto při hlubším poznání jisté styčné body najdeme. Předně je to Barbařina mystičnost, její zjevení se odnikud, její prvotní nejednoznačnost a symboličnost. Je to cizí element v zaběhlém soukolí (stejně jako Dea či Minnie), který sice není zdaleka tak bezelstný, ale o to více rušivý. Její hlad je pak metaforou touhy, touhy po jídle, pomstě, míru, otcí, který odešel..., svobodě .

Nebude zřejmě překvapivé, že *La Fame* se dostala okamžitě na index a Bontempellimu tato hodně okatá kritika zkomplikovala jak kariéru, tak samotný život. Kuriozitou je ovšem i její poválečné odmítání (patrně kvůli odkazu na ještě čerstvé historické rány, jež si Italové netroufli jakkoli jitřit).

Ještě před úředním zákazem činnosti však Bontempelli stačil napsat hru *Nembo* (Mračno, 1935), která uzavírá sérii čtyř her z divadelního kontraktu a zároveň také celou meziválečnou dramatickou éru našeho autora. Toto zacyklení, dnes těžko říci, zda úmyslně či náhodou, Bontempelli pojímá téměř totálně a doslovně. Přestože jsme prošli a snažili se popsat více než dvacetiletí jeho tvorby, od sepsání *La Guardia alla Luna* až dosud, podobnost mezi oběma díly je až příliš nápadná.

V případě *Mračna* je hlavní hrdinou Regina, sirotek, jejíž jedinou radostí jsou hrátky s malými dětmi, s nimiž ostatně tráví celý svůj čas. Zlom nastává ve chvíli, kdy si Reginy začnou všimát dva mladíci (Marzio a Felice), oba silně zamilovaní. Přestože jsou všichni tři víceméně vrstevníky, Regina city vnímá na úrovni nevinného dětského škádlení a z dvojího namlouvání je zmatena. V jejích promluvách však vyvstává ještě jiný důvod zdrženlivosti, a tím je „záhadné mračno“, které se zjevuje neznámo kdy a odkud a vybírá si svou daň smrtí všech malých dětí, které mu přijdou do cesty. Tento osud postihl před lety i Regininu mladší sestru. Proto si také naše hrdinka dala za cíl opatrovat a chránit ostatní malé děti. Je tedy oddána této službě a jakýkoli jiný citový závazek by považovala za zradu svého údělu.

I přesto však nastane moment, kdy začnou jindy živé a radostné děti ponenáhlu lenivět a slábnout, přichází mračno a nelze mu uniknout. Následky jsou samozřejmě tragické, a zatímco na pozadí oba mladíci řeší malicherný spor lásky, pozorujeme, že tentokrát mračno

udeřilo i na samotnou Reginu, která záhy umírá. Po následném hromadném pohřbu se v opuštěné hrobce však přihodí zázrak v podobě Reginina zmrtvýchvstání⁵². Reginin duch logicky míří za oběma milenci, z nichž první, Felice, je natolik smířen se ztrátou, že Reginu odmítá jako výplod fantazie, zatímco Marzio (zřejmě autorovo alter ego) neváhá ani minutu a přijímá ji. Uvěří v její skutečnost a tím ji učiní skutečně živou. *Nembo* tedy přes všechny strasti končí pozitivně v nalezení lásky a uzavírá se opět zázračným příchodem dětí na louku, kde se všichni znovu veselí.

Spojitost s *La Guardia alla Luna* zde nevidíme pouze v evidentní záměně „smrtonosných“ přírodních jevů, jistou podobnost nalézáme i po formální stránce (dělení na obrazy, naturalistické detaily, jména pouze hlavních postav aj.). Překvapivě i autorův podtitul se shoduje – „představení“. Nicméně *Nembo* je přeci jen hrou filosofičtější a hlavně již v sobě nese mýtus, mýtus dospívání, přerod dívky v ženu. To dovysvětluje i důvod, proč mračno sáhlo po fyzicky vyspělé, ovšem psychicky naprosto dětské Regině. V tomto světle musíme taktéž její smrt a ono zmrtvýchvstání vnímat metaforicky jako rázný přelom mezi dětstvím a dospělostí.

Bontempelli se tak po *La Fame* opět navrácí ke svým mytografickým snahám, jejichž hnacím motorem je bezelstnost a v tomto případě zejména panenská nevinnost hlavní hrdinky. Stejně tak jako dříve, ani zde nechybí autorský hudební doprovod podtrhující pohádkový ráz příběhu. Na druhou stranu je zejména v druhém obraze skryta přetrvávající kritika nečinného davu, jenž není schopen se vzepřít osudu, moci (v tomto případě moci církve, která mechanicky odslouží zádušní mši a vše uzavře typickými frázemi – chtěl to tak Bůh, musíme se s tím smířit, být pokorní a poslušní).

Mračnem tedy docházíme takřka na konec výčtu Bontempelliho dramát. Pokud bychom si měli nějak shrnout předchozí čtyři, pracovně je můžeme nazvat post-mytické⁵³, nejlépe nám k tomu poslouží Pescino rozvržení, v němž *Valorie* figuruje jako mýtus společenský, *Bassano, padre geloso* jako psychologicko-metafyzický, *La fame* historický a *Nembo* jako mýtus výjimečných lidských kvalit⁵⁴.

S ohledem na častost uvádění těchto dramát dojdeme k přesvědčení, že jejich určitá těžkopádnost či šroubovitost, daná zřejmě povinností stvořit je v určitém limitu, ve stavu, kdy k nim autor přirozeně nedozrál, ale byl k nim dotlačen, jde ruku v ruce s jejich ne-přijetím divadelními společnostmi. Osud prvních dvou je *de facto* totožný, oficiálně se uváděla jen

⁵² Společně s Micali poznamenejme, že vstává jako Fénix z popela, obrozená a připravená znovu k plnění svého údělů. MICALI, S. Ibidem, s. 104.

⁵³ Mají sice reprezentovat mytické období tvorby, ale to se daří spíše v prozaické oblasti, jestliže se Bontempellimu na divadle někdy toto úsilí zdařilo, pak ještě předtím, než program mýtů oficiálně vyhlásil.

⁵⁴ PESCE, M. Ibidem. s. 117.

krátce po svém vydání, druhé v pořadí bylo pak ještě zinscenováno v šedesátých letech jako hold zemřelému autorovi. Obtížnou cestu na jeviště v případě *La Fame* jsme již komentovali, a konečně *Nembo* se svého uvedení téměř nedočkal, občas se však inscenuje, společně s *Bassano, padre geloso*, jako hra rozhlasová.

Pro úplnost se ale ještě musíme krátce zmínit o třech hrách poválečných, které jsou už spíše trpkým epilogem stárnoucího a inspiračně vyčerpaného autora. Pohádkové drama *Cenerentola* (Popelka) z roku 1942 píše ještě ve svém benátském exilu. Můžeme v něm vypátrat jisté groteskní a karikující motivy, avšak po obsahové stránce již podle názvu, nemůžeme čekat velké posuny. Nejzásadnější změnou je Popelčina, řekněme, třídně přijatelnější volba ženicha. Odmítá totiž nabídku prince, kterého přenechává své nevlastní sestře a vrhá se do náruče violisty Icara, jenž ji zaujal na plese svou rezervovaností k v tu chvíli opěvované neznámé krásce a také tím, že ji poté poznal na první pohled i v hávu služtičky.

Cenerentola se překvapivě, vzhledem k autorově životní situaci, dočkala záhy svého uvedení ve Florencii. Ovšem, jak už jsme u Bontempelliho poznali několikrát, po tomto šlo již jen o výjimečné případy, a to zhusta rozhlasové.

O pět let později roku 1947 Massimo Bontempelli dokončuje svou předposlední hru, historickou tragédii *Venezia salva* (Spasené Benátky), která je *de facto* prepisem anglické *Venice preserved*⁵⁵. Stejně tak jako v *La Fame* se i zde akcentuje společensko-historické podloží, v tomto případě však již nejde o projekci diktatury do fiktivního světa, ale o poválečnou politickou vřavu na pozadí barokních Benátek *Seicenta*. Bontempelli rozehrává klasický konflikt páru proti vůli otce hlavní hrdinky (benátského politika), který je dožene až na hranici bídy. V tu chvíli ovšem potkávají přítele Pierra nabízejícího pomstu ve formě vyvolání vzpoury proti Benátkám. To, co se v první chvíli zdálo skvělé, je však vykoupeno odloučením a zneužíváním Zeny. Oba tedy nakonec otočí a vše se rozhodnou ohlásit úřadům. Ty však již o plánech dávno vědí, a tak jsou nakonec Giaffè a další zrádci popraveni a Zena, zoufalá a opuštěná, umírá vysílením u svého mrtvého milence.

Jak říká sama Pesce, v této hře se především zrcadlí sám autor a jeho neúspěšný boj o senátorské křeslo, což společně s dalšími, ironizujícími motivy přehlušuje příběh samotný, a stává se tak značně fragmentárním, monologizovaným a moralistickým⁵⁶.

Zřejmě zejména z důvodu velmi úzkého a subjektivního propojení s aktuální politickou situací v Itálii, se hra nedočkala více než jednoho uvedení na X. Mezinárodním divadelním festivalu v Benátkách roku 1949, jež navíc nevzbudilo téměř žádné reakce.

⁵⁵ Ibidem, s. 134.

⁵⁶ Ibidem, s. 137-138.

Rok 1949 pak přináší ještě poslední, avšak z hlediska reprízovanosti jedno z nejoblíbenějších⁵⁷, Bontempelliho drama, komedii *Innocenza di Camilla* (Kamilina nevinnost). Jejím hybným motivem je přesvědčení hlavní hrdinky Camilly, že jediný, kdo může spatřit její nahé tělo (byť jen na obraze), musí být její manžel nebo milenec. Zápletka začíná ve chvíli, kdy malíři Paridovi, manželu Camilly, uteče modelka, s níž dokončuje svůj poslední obraz (akt), a tak pod příslibem mlčení přesvědčí Camillu, aby mu pózovala ona, což ovšem on omylem vyradí v přítomnosti své ženy Valeriovi, kupci obrazu. Na tento fakt je Camilla dle svého kréda připravena a poslušně přijímá Valeria jako svého milence. V závěru se nakonec vše vrátí do původního stavu a na usmířenou Paride stvoří nový obraz své ženy v andělském rouchu s názvem *Kamilina nevinnost*.

Bontempelli tak opět dává do popředí svůj principiální motiv bezelstnosti často ohraničený pohádkovým rámcem a založený na iracionálním, strojovém a nezátíženém jednání hlavních hrdinek. Právě tuto absolutní preferenci hrdinek v tuto chvíli můžeme již plně odhalit, důkazem je nám ostatně výčet všech výše načrtnutých dramát. Massimo Bontempelli skutečně úzce spojuje bezelstnost, více či méně obsaženou v každé hře počínaje *Siepe a nordovest*, s ženskou postavou a duší. Toto spojení však snad bez delších komentářů každému přijde jako adekvátní. Obsáhlejší zdůvodnění pro tuto obsesi bezelstností pak autor poskytl během své vzpomínkové řeči při Pirandellově pohřbu (X. 1936), kde uvedl, že nevinnost (bezelstnost) není jen stavem duše, ale je především estetickým prostředkem k dosažení větší představitivosti a fantazie (oproštění se od reálna, konvence), díky níž pak příběh může dojít své nádhernosti⁵⁸.

Pokud Bontempelli sáhne po hlavní postavě mužské, platí další nepsané pravidlo a to, že se tato ocitá v těsné blízkosti hrdinky, převážně ve funkci zástupce samotného autora a působí jako tzv. *ragionatore* (polemik, diskutér, problematik).

Neméně důležitým poznatkem je pak, z formálního hlediska, až pedantská přesnost a výstižnost vedlejšího textu, ve kterém s ohledem na autorovu neutuchající nedůvěru v divadlo není vyhrazen prostor pro jakékoli manévrování či inscenační invenci.

⁵⁷ Premiéra se uskutečnila ihned roku 1949 v Miláně a byla následována dalšími domácími i zahraničními scénami. Ibidem, s. 142.

⁵⁸ Ibidem, s. 119.

ANALÝZA VYBRANÝCH DRAMAT MASSIMA BONTEMPELLIHO

Nostra Dea (Naše Dea)

V rozboru jednotlivých dramát bychom mohli postupovat několika cestami, ale pro přehlednost se budeme držet chronologického sledu tak, jak byl nastíněn již v předchozí kapitole. Zaměříme se v této chvíli na vůbec nejúspěšnější Bontempelliho hru *Naše Dea* z roku 1925. Velmi úspěšnou se však nestala pouze díky svým nesporným kvalitám, silnou měrou k jejímu zdárnému přijetí přispěla již zmíněná intenzivní spolupráce Bontempelliho s Pirandellem v *Teatro d'Arte* neboli *Teatro degli Undici*. Byla to právě *Nostra Dea*, jež se jako jediná nepirandellovská hra udržela na repertoáru celé čtyři roky existence divadla⁵⁹ a následně se, zjevně i díky tomuto úspěchu, uváděla po celé Itálii.

Spolupráce v *Teatro degli Undici* a nečekaný úspěch dramatu tak v Bontempellim na nějaký čas utlumily skeptický vztah k divadlu, což dosvědčuje i to, že právě v následujících několika letech ze sebe vydal to nejlepší, jak v dramatu, tak i po teoretické stránce.

Pirandellovými radami se konečně náš autor řídil už i při vzniku této hry, která byla psána již se záměrem uvedení v Pirandellově divadle. Když nad touto komedií Bontempelli přemýšlel tři roky a poté ji během prvních čtrnácti dnů roku 1925 sepsal, tak i v tomto je opět patrný Pirandellův rukopis, jenž se řídil heslem: „nad komedií je třeba rok přemýšlet, a pak ji napsat během jednoho týdne.“⁶⁰

V úvodu děje „*historické komedie*“⁶¹ *Nostra Dea*, je tedy představena mladá dáma v kombiné jmenující se ne náhodou Dea (doslova Bohyně, ale analogicky spíše Božena) s robotickými pohyby i vyjadřováním. Stačí ale, aby ji její služebná jakkoli oblékla a z éterické bytosti se rázem stává plnohodnotná postava. Kamenem úrazu je ovšem fakt, že Dea na každé šaty reaguje zcela jinak, nejen náladou, ale celá se vžije do rysů, střihu či doplňků svého úboru a dle toho také jedná. Navíc přitom kompletně zapomíná na svou identitu předchozí.

Toto drama tedy v podstatě nemá hlavní postavy, protože ústředním hybatelem děje jsou šaty, bez kterých je Dea naprosto nijaká. To konečně potvrzuje i Puppa, když tvrdí, že zde „jsou šaty postavou a naopak“, což doplňuje slovy „*Dea je v podstatě diderotovský typ herce [...] skrze nadlidskou schopnost vtělit se do jakékoli role.*“⁶² Možnost určovat vývoj děje je však úzce spjat s pochopením vlivu šatů na chování bezelstné loutky Dey. Této funkce

⁵⁹ Ibidem, s. 37. (režie: Luigi Pirandello)

⁶⁰ BONTEMPELLI, M. *Teatro I*. Milano: Mondadori 1947. s. 201.

⁶¹ Ibidem, s. 111.

⁶² PUPPA, P. Ibidem, s. 72.

si je logicky vědoma služebná Anna, intrikánka, umělecká krejčová paní Fiora, a později také Vulcano (autorovo alter ego), který vzniklou zápletku dovede do zdárného konce.

Dea je tak ukázkovým příkladem bezelstnosti ve své plné závislosti na přidělených šatech, které si není ani schopna vybrat, a tím se měnit dle své vůle. Jak říká služebná Anna, když je bez oblečení, je jak malé, hodné dítě.

Anna: Je velmi vnímavá k šatům, které nosí. Je to fenomén. Když má rozpustilé šaty, je rozpustilá, jako dnes. Pokud má šaty nesmělé, je nesmělá, jako včera. Změní se celá, celá. Mluví jinak, je jiná. Jednou jsem ji oblékla po čínsku a začala mluvit plynou čínštinou. Kdybych ji oblékla do černého s dlouhým závojem, šla by lkát na hřbitov nad nějakým hrobem.

Vulcano: Úžasné. Kolosální. Přesto nechápu zcela. Počkejte. Když...? (*zarazí se*).

Anna: Jen mluvte.

Vulcano: Vy to musíte vědět. Chtěl jsem říct, když je celá... Prostě, když se koupe?

Anna: Tak nic.

Vulcano: Jak nic?

Anna: Je jako dítě, jako malé děťátko, ale hodné, které ani nepláče, ani se nesměje, nevzpírá se. Říkám vám, nic. Pak, jakmile ji obléknu do nějakých šatů, najednou je... je jako ty šaty, do kterých jsem ji oblékla.⁶³

Zároveň zcela splňuje požadavek mýtické postavy. Nevíme, odkud pochází, co dělá, jednoduše nic. To podtrhuje i úvodní scéna jejího probuzení až nápadně podobnému zrození antických božstev. Navíc všechny postavy, se kterými přijde do kontaktu, poznala den před tím. Jiný, hlubší odkaz do minulosti v textu nenajdeme. Samozřejmě něco více o ní vědí služebné a vrchní krejčová, ale tyto dámy jsou *de facto* Deina suita se stejným mýtickým základem jako ona sama. Všechny mohou být přistěhovalkyně z jiného města, stejně tak jako nadpozemské přízraky či postavy z antické mytologie. Baldacci dokonce pirandellovsky říká: „*Dea je postavou, jakou by kterýkoli autor odmítl. Nemá vlastní minulost, o které by se dalo mluvit: může zajímat leda tak krejčovou.*“⁶⁴

Děj dramatu ale rozhodně není jen o předvádění různých hereckých poloh představitelky Dey. Tyto „převlékací“ zvraty jsou doprovodnými zápletkovými či retardačními akcemi, které komplikují setkání dvou milenců.

Jakmile je Dea zrána oblečena, přichází za ní Vulcano a hraběnka Orsa. Přátelé z předešlého večera, kterým slíbila na druhý den schůzku ohledně plánované intriky na Orsina manžela. Jenže zatímco ten večer Dea měla šedé šaty barvy hrdličky (cukrovala a byla přátelská), nyní má na sobě mladistvou červeno-hnědou kombinaci a všechny vzpomínky a závazky jsou tytam.

⁶³ BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 121-122.

⁶⁴ BALDACCI, L. Ibidem, s.119.

Naštěstí Vulcano brzy pochopí princip Deina jednání a dosáhne pomocí menší lsti Deina převlečení zpět. Tím pádem mohou všichni tři sepsat Deinou rukou dopis pro hraběte Orsu, aby svou ženu pustil na maskární ples, kde se má setkat se svým milencem (námořníkem). Jedna zdařilá lest je ovšem vykoupena lstí jinou. Intrikánka paní Fiora Deu na ples obleče do lesklého hadího kostýmu se zmijí ve vlasech přirozeně signalizující povahu křivou a lstivou, což sama Fiora uvede již dříve.

Fiora: Velký básník nikdy neprozrazuje děj své tragédie. Šaty, které jsem vám připravila, jsou hotová tragédie.⁶⁵

Po sérii úlisných úskoků a lží, kdy Dea na plese nechá zavolat hraběte Orsu a Dorantovi, milenci Orsy, namluví, že už ho hraběnka nechce, se nakonec vše, opět díky Vulcanovi, v dobré obrátí. Jen Dea po zápase mezi Vulcanem a paní Fiorou, kteří se každý po svém snaží zvrátit vzniklou situaci, zůstává celá rozedraná se zbytky všemožných kostýmů, které na ní oba navlékli ve snaze upravit ji k obrazu svému. Takto se vrací domů, kde z ní opět Anna vše svléká, přičemž se Dea s každou vrstvou retrospektivně proměňuje, až je opět jen v košilce. Poté se zcela mechanicky nechá uložit do postele, čímž se groteskně-pantomimicky zacykluje jeden z mnoha dní, na který si *Naše Dea* ráno ani nevzpomene.

Jak už jsme poznamenali výše, ústřední postavou tohoto dramatu jsou tedy Deiny šaty, podle nichž se zcela transformuje tzn.: v šedých hrdličkových šatech je přívětivá, společenská, vstřícná; v hnědém, pánském kostýmku s karafiátem naopak rázná, aktivní, plná elánu a povýšená nad všednodenní malichernosti; v bílém vznešeném plášti paní Fiory pak působí jako socha antické císařovny Agrippiny (vznešená, přísná, titánská). Konečně ve třetím dějství po „hadím veledíle“ dvorní krejčově, dojde na sérii diametrálně odlišných identit díky hádce Vulcana a Paní Fiory. Během ní totiž Dea zakusí řádové roucho, karnevalové domino a nakonec se v kompletně rozedraných kostýmech stává žebračkou.

Bontempelli tyto změny Deiných stavů velmi dobře odlišuje nejen kostýmem, ale i zvukomalebnými prvky v jejích promluvách (koketní, někdy až vtíravý smích či naopak ostrý sykot podlého hada). Ve chvílích, kdy je Dea bez oblečení, kdy je tedy „nikým“, naopak vyluzuje jen slabé, monotónní slabiky a je křehká jako mýdlová bublina vznášející se ve vzduchu. V jejím případě tak forma (šaty, vzhled) určuje obsah (povahu, náladu).

Deina několikanásobná, vyumělkovaná osobnost je tedy složena z mnoha na sobě nezávislých fragmentů, jejichž stmelení rozhodně nepůsobí kompaktně.⁶⁶ To je ovšem rys,

⁶⁵ BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 134.

⁶⁶ Nejzřetelněji se tato fragmentárnost projevuje v postupném odstrojování Dey ze zbytků kostýmů.

kterého Bontempelli pod vlivem *pirandellismu* v dramatu chtěl dosáhnout⁶⁷. Uvědomme si však ještě, že, přestože *Nostra Dea* má spoustu invenčních prvků, nejsme nikterak vzdáleni od autorova futuristického období, jež krom jiného charakterizuje dynamičnost, strojovitost, zmíněná fragmentárnost a deformace. Toto vše Dea také zjevně splňuje, a tím se zde opět otevírá téma nedůvěry v člověka, odcizení se, krize vlastní identity, což Bontempelli problematizoval již ve *La Vita operosa*. Dea se v podstatě neustále hledá, stylizuje a když je konečně sama sebou, není vlastně ničím. Toto je nejzásadnější sdělovaný fakt, který je v dnešní době možná ještě aktuálnější. Pesce ho doplňuje slovy: „*nit Bontempelliho vyprávění pod ironickou a lehkou náladou nechává vyplynout úzkostlivou prázdnotu.*“⁶⁸ Dalším tématem pak může být ještě důraz na bezhlavé celospolečenské podléhání všemu módnímu.

Stejně tak jako v dramatu *La Guardia alla Luna* jsou i zde kladeny vysoké nároky na výtvarné provedení a zejména na detailně popsané kostýmy, které musí být jednak pro Deu přesně charakterické a v Poliedric Superbalu (místě maškarního bálu) musí vytvořit pestrobarevné veselí. V případě Deina domu je pak zapotřebí obrovské skříně. Ta totiž skrývá všechny tváře naší hrdinky, bez níž a svých služebných by byla jen bezvládnou loutkou. Ostatně všechna prostředí, do nichž Dea vejde, musí být vrcholně stylizovaná, stejně tak, jako všechny jednotlivé projevy této zajatkyňe módy. K dotvoření představy pak částečně napomáhá již tradičně přiložený autorský hudební doprovod.⁶⁹

Zastavme se ještě ale u postavy Vulcana (opět již jméno dává jasnou indicii k antické mytologii.⁷⁰), který zcela prokazatelně plní svůj *nomen omen*. Je ztělesněním autorského postoje, a také se zdá být jediným duchapřítomným a přičetným elementem celé komedie. On je tím, kdo díky odhalení účinků jednotlivých šatů krotí Deiny vášně a urovnává vyhrocené situace, které Dea ve svých rozličných stavech způsobuje. Poprvé se s tímto faktem setkáme ve chvíli, kdy je třeba napsat dopis hraběti Orsovi a Paní Fiora situaci komplikuje neodkladnou zkouškou nových šatů. Vulcano tedy udeří na citlivou notu, kdy zmíní, že šaty předchozího dne nebyly zcela tak povedené a Fiora je ze své podstaty nucena dokázat, že to tak není (jinak než Deiným převlečením do původního kostýmu to však nejde). Micali k tomuto poznamenává: „*Osud vepsaný do oblečení není již nadpozemskou silou, před níž člověku nezbyvá, než se sklonit. Vulcano se může doslova odít do roucha mýtického hrdiny-civilizátora (Herákla, Thésea) a osvobodit zhrozené smrtelníky od monstra jednoduše tím, že*

⁶⁷ Několikrát již opakovaná zásada o denaturalizaci příběhu a o vědomé nepravděpodobnosti a vykořeněnosti postav, společně se zcizujícími efekty tvoří dokonalou syntézu futurismu a pirandellovského relativismu.

⁶⁸ PESCE, M. Ibidem, s. 25.

⁶⁹ Pro rekonstrukci jsou velmi užitečné detailní Bontempelliho poznámky přiložené k dramatu. BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 201.

⁷⁰ Vulkán – římský bůh ohně, v našem případě se lépe hodí zpřesňující definice, a to bůh mírnící, krotící oheň.

*mu strhne šat a nahradí ho jiným. [...] Již není zapotřebí příšeru zabít, stačí se naučit zázračnému triku a přeměnit ji na něco jiného. Odtud se tedy pak může změnit i povaha, osobnost, chování – zkrátka role. [...] mýtus tu stále ještě je, ale zbaven své vlastní logiky, redukováný ad absurdum, přetvořený na mechanismus ovladatelný lidmi. Dea je stále nadpřirozenou bytostí, ale je to Dea očištěná od znaků plozených božskou podstatou.*⁷¹

Explicitní rozluštění celého Deina problému je poté opět na Vulcanovi, a to ve čtvrtém dějství, kdy se po nevydařeném plese uzavírá sám v salóne s onou obrovskou skříní a nechává volnost všem svým pocitům. Doslova se nechá pohltit celou garderobou, v níž poznává jednotlivé Dey (i ty, jež jsme nespatriili) a dochází mu největší zklamání, že jeho milovaná, kterou poznal v šedém kostýmku předchozího večera, vlastně neexistuje a že je jen jednou z variant, co se navlékají na univerzální tělesnou schránku, doslova krejčovskou pannu.

Poslední analyzovanou, nicméně velmi originální, postavou příběhu je pak Lékař, jehož bychom dnes zřejmě označili za zástupce alternativního léčení. Přichází totiž k pacientovi zásadně v době, kdy není doma, protože opovrhuje „zastaralými“ technikami fyzického léčení. On vyvozuje diagnózu zásadně z analýzy prostředí, v němž nemocný žije. Takto tedy vstupuje k Dee a také Marcolfovi, blízkému, ale lehce přihlouplému příteli Vulcana. Pro odlehčení uvedme několik tezí, jimiž Lékař charakterizuje své pojetí medicíny.

Marcolfo: Už to mám, vy prohlížíte jen domácí prostředí, že je to tak.

Lékař: Výtečně. A vy jste doma kdy?

Marcolfo: Vůbec. Ale...

Lékař: Výborně, takže může přijít kdykoli.

Marcolfo: Nechápu.

Lékař: Je zapotřebí, abych přišel, když nejste doma. Vy nevíte, co je moje specializace? Vy mě považujete za jednoho z těch pitváků. Ne. Moje medicína je nová. Zakládá se zcela na sémiologii prostředí. Běžná medicína pohlíží na samotné tělo jako na mrtvolu, třebaže živou. Pitomci. Pak jsou tu parapsychologové, kteří zase léčí přímo duši. Omezení. Co je život? Duše a tělo dohromady. [...]

Kde se mísí, rodí a zjevují příznaky, pozůstatky života? Kde? (výhrůžně na Marcolfa) Kde?

Marcolfo: Phh.

Lékař: V okolním prostředí. Idiote. Idioti.

Vulcano: Dovolte mi, abych se představil i já.

Lékař: Potom. Teď mluvím já. Nemluvím k vám. Mluvím k tamtěm. Jsou všude kolem. Chápete? A kdy se může provést diagnostika prostředí? Kdy? (výhrůžně na Vulcana) Kdy?

Vulcano: (polekaně) V pondělí.

Lékař: Může se provést, až když pacient není doma. Když tam byl, ale teď není. [...] Já neprohližím nemocné, prohližím pokoje nemocných. Paní Dea...

Marcolfo: Paní Dee se daří skvěle.

⁷¹ MICALI, S. Ibidem, s. 83-84.

Lékař: Vy mě chcete rozesmát. Nikomu se nedaří dobře. Co je to nemoc? Je to stav, který se prodlužuje a postupně zintenzivňuje, až nás dovede ke smrti. Nuže? Vlastně, vědecky řečeno, čím jsme zdravější, tím jsme nemocnější. Nemůžete mě pochopit? [...] Nechte mě provést prohlídku (*jde k pohovce*). Tady spala (*prohmatává matraci*). Spánek lehce neklidný [...] (*nakloní se, aby si poslechl polštáře*) Slabé známky migrény (*s hodinkami v ruce, měří tep na opěradle pohovky*). Oběh krve pravidelný; srdce v pořádku. [...] Celkem vzato, není to tak zlé. Jen ubrat dvě kapky z ranního nápoje

Vulcano: Promiňte, komu to říkáte? Prostředí?

Lékař: To tak. Říkám to služebně. [...] Mluvím a prostředí zůstane nasyceno mými pokyny. Když se klient vrátí, pozná, co má dělat. Věřte vážení, pravá, autentická reforma medicíny bude možná, až tu budeme mít university nejen pro lékaře, ale především pro pacienty. Pak bude možné se konečně naučit stonat. (*K Vulcanovi*). Myslíte si, že je lehké být nemocný? [...] Je ještě trochu diletantský, [myšleno Marcolfo] ale po deseti návštěvách se mi zdá, že z něj udělám vážného pacienta.

[...]

Lékař: [u Marcolfa] Nic nechci vědět. Nechám vás na pospas vašemu osudu. Vašemu strašnému osudu. Vždyť se stačí podívat na držadlo té čajové konvice, abych poznal, že máte oslabenou imunitu. Zakopnul jsem o stojan na deštníky; o stojan epileptika.

Marcolfo: Poslyšte, pane profesore, paní Dea...

Lékař: Na tu zapomeňte. Uděláte lépe, když se nebudete zabývat tou dámou. Kdybyste věděl...

Marcolfo: Ó, jen mluvte.

Lékař: (*povýšeně*) Poruchy trávení. [...] Řezavka, dědičná neplodnost. Ještě o mně uslyšíte (*zuřivě odchází*).⁷²

Tento poměrně dlouhý úryvek má za cíl jen dokreslit celou pokřivenost a nelogičnost jednání postav celého dramatu a upozornit na, v tomto případě sice rafinovaně skrytou pod komickou vrstvou lékařské epizody, ale přesto však zřetelnou kritiku společnosti a jejích módních výstřelků, kvůli nimž se lidé přestávají normálně chovat, uvažovat, a naopak se začínají jeden druhému pomalu odcizovat.

⁷² BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 126-129;142-143.

Minnie la candida (Bezelstná Minnie)

S *Minnie la candida* můžeme *de facto* plynule navázat na drama předcházející. Nejen proto, že obě vznikla v krátkém sledu, ale i v ostatních ohledech mají mnoho společných kvalit. Bontempelli tuto hru začal psát roku 1925 na vyložený Pirandellův popud vyžadující další divadelní kus pro svou společnost. Tuto žádost doplnil slovy: „*udělej to tak jako mnohokrát já, vezmi námět z nějaké své novely.*“⁷³, načež mu jednoduše jednu vybral, a to *Giovine anima credula* (Mladá důvěřivá duše) ze sbírky povídek *La donna dei miei sogni* (Žena mých snů), kde najdeme náměty velmi podobné našim dvěma právě diskutovaným dramatům. Zřejmě díky Pirandellově zainteresovanosti v tomto díle od samého začátku se poté *Bezelstná Minnie* stala tím *nejpirandellovštějším* a zároveň nejzásadnějším autorovým dramatem.

Hlavní dějová linie této tříaktové divadelní hry je vcelku jednoduše postižitelná. Mladá, poněkud tajemná, dívka Minnie se se svým snoubencem Skagerrakem chystá na cestu do Ameriky, ale na skok se ještě zastaví v blíže neurčeném městě, kde potkávají Skagerova přítele Tirrena a idylicky tráví jeden z všedních dnů. Tirrena ovšem upoutá Minniino chování charakterické podivováním se naprosto banálním věcem a také stoprocentní důvěřivostí čemukoli a komukoli. Proto vymyslí nevinný žert a Minnie namluví, že rybičky, které právě společně pozorují v akváriu jsou uměle vyrobené, ale jejich zhotovení je tak dokonalé, že není prakticky možné je od těch živých naprosto rozeznat.

Minnie: (*běží k nádobě*) Ó, drahoušci, drahouškové. Bože, (*spráskne ruce*), jak jsou krásné. No podívejte se, pane Tirreno, tyhle rybky, jsou překrásné.

Tirreno: (*přijde k ní a dívá se na rybky s tváří odborníka*) Ano, moc pěkně udělané.

Minnie: Jak to mluvíte. „Pěkně udělané“ se říká o věcech, které jsou stvořené lidmi, jako stolek, nebo šaty od krejčího, nebo obrazy, poezie...

Tirreno: Mohl bych vám namítnout, že Skagerrak a snad i jiní vám, kdoví kolikrát řekli, že jste pěkně stavěná, nebo vy nejste snad lidským dílem.

Minnie: Ale já nejsem ryba.

Tirreno: V podstatě jsem jen řekl, že tyhle rybky jsou pěkně udělané právě proto, že jsou umělé.

Minnie: (*vytřeští oči na Tirrena, pak na rybky a znovu spráskne ruce*) Opravdu?

Tirreno: (*co nejvážněji*) Umělé.

Minnie: Ale jak to dělají, že se hýbou?

Tirreno: Jsou plné elektřiny.

Minnie: (*vrátí se dychtivě k pozorování rybek, stoupne si na špičky, aby je viděla seshora, chvěje se, svírá obě ruce na prsou*) Ale jak je dokázali udělat tak dobře? Podívejte, takhle otevírá pusou. Ta

⁷³ Ibidem, s. 273.

maličká plave dolů, ó, vyhnula se, aby nenarazila do jiné, co plave vzhůru. A tyhle dvě hrají na schovávanou. Jakoby byly sourozenci. Ó, ó, tamta velká vzadu vypouští obrovské bubliny vzduchu...

Tirreno: Ano, Minnie, je to jedna nádhera... Ne, proboha, nedotýkejte se té vody, musí být celá elektrizovaná.

Minnie: *(která byla na špičkách ustrašeně uskočí, pak se opět přiblíží)* A tyhle dvě, nezdá se vám, jakoby mě pozorovali?

(Vrátí se Skagerrak)

Minnie: *(běží k němu a táhne ho s sebou)* Ó, Skagere, pojd', pojd' se podívat na tyhle rybky.

Tirreno: Minnie věřila, že by mohly být živé.

Skagerrak: Co že by...?

Tirreno: Nevšimla si, že to jsou nepravé rybky, rybky na elektřinu.

Skagerrak: No jistě. Tys je nikdy neviděla? Jsou udělány překrásně. Kdybych to nevěděl, zdály by se skutečné.

Minnie: Zdají se, i když už to vím...Škoda.⁷⁴

Poté, co se k této hře přidá i Skager, oba odsouhlasí, že krom rybek po světě chodí ještě asi tucet lidí, zrovna tak uměle vyrobených a nerozeznatelných. Nevinná lež ovšem Minnie rozboří její dosavadní chápání světa a od této chvíle nejenže ji tato nová informace nedá spát, ale už si ji nenechá ani vymluvit. Postupně si začíná všimnout lidí okolo sebe a zkoumat, zda to nejsou právě oni, ti nerozeznatelní roboti. Ztrácí veškeré zábrany, je posedlá touto fikční představou a reaguje podobně jako domorodci, kteří poprvé poznali něco z civilizovaného světa. I proto častuje právě poznanou Tirrenovu přítelkyni nemístnými dotazy, a poté dokonce ztropí scénu a vrcholně urazí i Skagerova strýčka, jenž přišel, aby jim požehnal do budoucího života. Stačí jakákoli neopatrná zmínka o umělosti, vypracování sama sebe k něčemu a Minnie již nevyzvídá, ale doslova šílí úzkost nad novým světem, do kterého byla vtažena. Svou nezvladatelnou mánií, jež ztratila i pro tvůrce celé nevinné fikce poslední zbytky humornosti, nakonec Minnie řeší zřejmě jedinou možnou cestou. V neschopnosti opustit svou pravdu, své vidění světa a s vědomím, že je v tomto ohledu sama proti všem, jí nezbyvá než uvěřit sama sobě. A to tak, že její neustálý pocit nepatřičnosti pramení z toho, že právě ona je jednou z těch umělých bytostí. Bohužel ani ona sama nemá jediný argument, jímž by své podezření mohla popřít. (Její původ je možná ještě záhadnější než ten Dein.) Proto dobrovolně odmítá další trápení a s přesvědčením, že není skutečná, se ve chvíli osamění zlehka vrhá z okna do moře reklamních billboardů a světél jako do měkké peřiny, která jí ukolébá a osvobodí od světa, v němž se ztrácí a který i sám o sobě ztrácí veškeré meze.

⁷⁴ Ibidem, s. 227-229.

Skagerrak: (*ukáže na okno*) [...] Venku je krásná noc.

Otevře. Zjeví se osvětlené město. Jsou vidět části osvětlených reklam. Některé se hýbají, v různých jazycích, některé jsou tvořené nic neříkajícími slabikami. Během dialogu, který následuje, se přidávají další. A všechno se to tetelí na temné černi.

Tirreno: Celé je to falešné. Už to není ani nebe. Podívej se nahoru, je tam načervenalá mlha, která se tvoří nad celým městem.

Skagerrak: Tolik nápisů! Je na nich celý život. Ne, celý ne. Ale nejdůležitější věci (*ukazuje*) hotely... gumové podpatky... šampaňské... zubní pasta... auta... gramofon... pekinézové... šampaňské... auta... všechno světelné, tolik světla. Je to krása. Jako hvězdy. Bude to tak miliarda hvězd.

Tirreno: To jsou nové planety, Skagere. Dříve tu nebývaly.

[...]

Skagerrak: [...]Dívej, podívej se. Teď se támhle hýbou všechna světla. Dávej pozor, jak se objeví láhev šampaňského, teď, a pohár. Pěnicí láhev, ale všechno je to světlo.

Sekt padá do poháru a plní ho...přetéká přes okraj...celé je to světlo, světlo, co se hýbe...

[...]

Tirreno: ...bez přestání, bez přestání... A ze sklenice odtéká dolů, na město. Ale proč se nerozlévá, nepadá doopravdy, celé ho nezachvátí, neplaví, proč se všichni neutopíme, celý svět, v tomhle světle, které ožívá?

[...]

Oba odejdou, Minnie běží k východu [...] znovu vstoupí, rychle zavře a zatarasí dveře, zhasne světlo, pokoj zůstane celý v tmě. Světla zvenku se rozzáří. Minnie běží k oknu, vystoupí na římsu. Chvilí tak v naprostém tichu nehybně zůstane, tváří ven, přímo proti nebi. Pak se celá, s lehkým spirálovitým pohybem skloní dolů a odevzdá se prázdnu. Zmizí. Další chvíle ticha, pak opona.⁷⁵

Minniin interní konflikt je v přenesené rovině velmi dobře vztažitelný i k našim dnům. Pokud nebudeme její křehkou existenci brát opravdu jakožto vrcholný výplod genetického inženýrství či dokonce mechaniky, vyplyne z ní poměrně klasický příklad člověka neschopného se přizpůsobit, nepoznamenaného moderními vymoženostmi, který se logicky dřív nebo později ztratí v záplavě všudypřítomného konzumu. Tento princip se dá jednoduše demonstrovat například na současném trendu zejména českého showbyznysu, který se hemží „hvězdami“ zrozenými ze dne na den, a tedy logicky naprosto bez varování vytržených a přesazených do zcela jiných poměrů. Pak opravdu přežije jen ten nejodolnější, což rozhodně Minnie a jí podobní jedinci zvládnout nemohou.

Puppa, díky takto volenému závěru, Minnie porovnává jednak s Mariou z *La Guardia alla Luna*, kde se „paranoidní Maria zaklíní ve skalách, aby střežila Měsíc, zatímco schizofrenická Minnie se vrhá piruetkou dolů vsříc prokletým a osudným městským lákadlům.“ Dále také v Minnie vidí jakýsi „záradečný přívěsek“ Dey z předchozího dramatu, který je „opravdu zvláštní bytostí mluvící překotně a představující geografickou i

⁷⁵ Ibidem, s. 266-271.

genealogickou neukotvenost“, kolem něž je „pravdivé nahrazeno možným a přirozené hraným, kde se mýtus místa snoubí s mýtem příběhu.“⁷⁶ Toto podtrhuje i Pesce: „Minnie neužívá přesné pojmy, ale nazývá věci podle jistého citu, přetváří divadelní „jakoby“ na značně vzdálenou realitu, která ji nakonec [...] uvězní bez možnosti úniku.“⁷⁷

Minnie: [...] Všichni muži, jakmile mě poznají, se mě ptají: „Odkud pocházíte, slečno?“ Nikoho jiného se takhle rychle nezeptají. A pro mě je vlastně hrozně těžké odpovědět. Musím tedy říct celou dlouhou historii. Líbilo by se mi být jako ti, co mohou říci „Jsem z Vídně.“ a je hotovo; „Já jsem z Říma.“ a je to, z Říma. Já naopak...

Tirreno: Narodila jste se na více místech?

Minnie: Prosim vás, nenarodila jsem se tu a tam, narodila jsem se celá, najednou, na jednom místě, což je nějaké město na Sibiři. Ale když jsem řekla: „Já jsem ze Sibiře.“, začali na mě mluvit po sibiřsku a pak otázky, jestli jsem viděla tohle a tamto. A já v podstatě nevím nic, protože jsem odtamtud odjela hrozně maličká. Můj otec byl z Indie, tam dole, dole a naopak moje matka byla odněkud z Norska, tam nahoře, nahoře, ale téměř celou dobu bydlela v Itálii, tedy dříve, když mě ještě neměla. Já a moje matka jsme se neustále stěhovaly, dokud byla naživu a Skagera jsem pak poznala v Konstantinopoli. Odtud jsme odjeli společně, ale mluvím pouze dobře italsky, jako moje matka.

[...]

Ale ještě bych chtěla vědět v jakém městě jsme nyní my. [...] Já jenom spím, jím, dívám se z okénka, slyším různé jazyky na nádražích, ale nedávala jsem pozor, když Skager kupoval lístky [...] a Skager se baví tím, že nechce říct, kde jsme, ale myslím na Londýn, Paříž, Švédsko nebo na nějaké takové místo. [...]

Tirreno: Nazvěte ho... nevím, třeba Londýn. Stejně zítra zase popojedete.

Minnie: Jestliže je to Londýn, říkají „yes“, pokud jsme v Paříži, řeknou „oui“, kdyby to byl Berlín, řekne se „ja“. Tak se někoho zeptám, číšníka...

Skagerrak: On to nepoví, tohle je italská kavárna, jakých je všude plno.

Minnie: Ale v Itálii nejsme, tím jsem si jistá, protože to by musel být poloostrov, tohle vím, protože mi to moje matka neustále říkala.

Tirreno: A přesto v Itálii jsme, slečno, je to přesně...

Minnie: Nevěřím.

Skagerrak: Ó, ty která věříš vždycky všemu.

Tirreno: (*k Minnie*) Je to pravda?

Minnie: To není pravda. Věřím jen věcem, které jsou pravdivé.⁷⁸

V Minniině mnohoznačnosti, zejména co se jejího původu týče, se opět jasně odráží autorská snaha o denaturalizaci a vymanění díla ze zakořeněných uměleckých schémat. Stejně tak se tento fakt projevuje i v mnoha konverzačních momentech dramatu dovedených *ad absurdum*.

⁷⁶ PUPPA, P. Ibidem, s. 73-74.

⁷⁷ PESCE, M. Ibidem, s. 63.

⁷⁸ BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 219-222.

Minnie: (*dívá se kolem sebe*) Nikdo tu není, abych ji nasála [myšleno atmosféru].

Skager mi řekl, že tahle kavárna je hodně rušným místem. Kdy někdo přijde? Líbí se mi rušná místa.

Skagerrak: Přesně. Tohle je opravdu rušné místo.

Minnie: Ale nikdo tu není.

Skagerrak: Protože nyní je v módě nechodit na rušná místa. Všichni se jim vyhýbají.

Ted' letí osamělost. Všichni utíkají na opuštěná místa. Neustále je tam přeplněno.⁷⁹

Jen pro zajímavost, s ohledem na tolik zmiňovanou nejednoznačnost místa odehrávání, doplňme, že jména Tirreno a Skagerrak, jak už jsme toho mnohokrát byli svědky, nejsou jen výplodem Bontempelliho fantazie, ale mají v sobě ukryty názvy Tyrhénského moře a severského průlivu mezi Dánskem a Skandinávským poloostrovem.

Poměrně důležitým, i když na první pohled epizodickým prvkem dramatu, je ryze pirandellovský číšník Astolfo se svými postavami, které *de facto* spravuje a řídí. Mluvíme nyní o prostředí kavárničky, ve které se právě přichází společnost (Minnie, Skagerrak a Tirreno) na začátku hry navzájem poznává. Astolfo (opět evidentní autorův mluvčí) doslova režíruje jakési „pozadí“ v podobě postavy sebevraha a milenecké dvojice, kteří dotváří specifický kolorit jeho *caffè*. Jsou pomyslnou akční složkou upoutávající hosty. Každý hraje Astolfem přidělenou roli – sebevrah píše dopis na rozloučenou a milenci cukrují ostošest. Stačí ale, aby měli pocit, že zrovna nejsou v centru dění a milenci se začnou tvářit znuděně a sebevrah nad svým dopisem bez starosti usne. Toto je klasický rys vzdoru a svévole postav vůči autorovi, tolik příznačného pro Pirandellovu dramatikou. Astolfo si vlastně tvoří svou uměleckou vizi ve veřejném prostoru sloužícímu především veřejnosti. Jeho záměry jsou však tak neflexibilní, že je rozboří jakákoli nepředvídaná skutečnost jako například právě přichází host.

Astolfo: Scéna je krásná. Doufejme, že nikdo nepřijde. Lidé většinou všechno zkazí. Bože, (*dívá se na ulici, do levého portálu*) venkovská rodinka. Jestli se tu zastaví, otrávím je.⁸⁰

Pozoruhodný je ostatně i vývoj těchto pirandellovských postav, zejména pak Dívky z milenecké dvojice, ze které Minnie jedinou větou učiní sobě rovnou a oprostí ji od zcizující funkce Astolfova divadla na divadle.

Minnie: [...] (*otočí se na Dívku z milenecké dvojice*) Chcete jet do Ameriky s námi?

Dívka: Ano.

Minnie: Tak platí.

Tirreno: Úžasné.

Skagerrak: (*ztrapněn*) Ale takhle, bez...

⁷⁹ Ibidem, s. 221.

⁸⁰ Ibidem, s. 215.

Minnie: Bez čeho? (*dívá se na ní, ohmatává jí*), Myslím si, že ji nic nechybí.

Skagerrak: Bez... Bez toho, aniž víme... jak se jmenuje.

Minnie: Jak se jmenujete?

Dívka: Jak chcete.

Minnie: Když jsem byla malá, četávala jsem román o mladé ženě, která se bezmyšlenkovitě rozjela do Ameriky. Byla velmi hodná a měla dost velké štěstí – stala se královnou mnoha velkých ostrovů. Jmenovala se Arabella. Stejná jména mohou přinést komukoli stejné štěstí. Chcete se jmenovat Arabella?

Arabella: Ano.

Minnie: Tak, urovnáno i tohle.⁸¹

Podobně vyznívá i venkovská rodinka přicházející v úvodu do Astolfova *caffè*, kde se chová značně cizorodě a nevhodně. Jejich asimilace do uhlazeného prostředí města se v tuto chvíli zdá zcela nemožná. Avšak jaký nastane posun, když spatříme tuto stejnou skupinku ve třetím dějství coby nové nájemníky po Skagerovi distingovaně hovořící a zcela splývající s městským životem. Pesce poznamenává, že takto zkratkovitě reprezentovaný vývoj může mít základ v italských reáliích té doby ve smyslu masové urbanizace a přechodu ekonomiky z převážně zemědělské na průmyslovou.⁸²

Baldacci, kterého cituje i Pesce pak k celému dramatu dodává, že Bontempelliho *magický realismus* v tomto díle přechází spíše do sféry již čistého *surrealismu*, v němž se vytrácí humor⁸³ a odlehčené momenty, jakých jsme byli svědky například v *Naší Dee*.

Z jiného pohledu navíc můžeme usuzovat, že se autor neprojektuje pouze do čísníka Astolfa, ale také do Minniiny bezelstnosti, skrze niž opět obžalovává soudobou společnost⁸⁴ (Vzpomeňme na jeho autentické existenciální pocity a naprosto bezpředsudečné uvažování dokumentované v *La Vita operosa*.) Z dramatu se tak stává, více než kde jinde, společensko-kritická moralita v mýtickém hávu.

V neposlední řadě ještě upozorněme na soudobý ohlas a hodnocení, který *Minnie la candida* přirovnává, společně s *La Fame* a *Nembo*, k „*hlubokému mysterióznímu počínání jedné bytosti*“⁸⁵.

Porovnáme-li obě dosud analyzované hry, na jedné straně dojdeme k názoru, že z hlediska kvality a naplnění Bontempelliho požadavků je *Bezelstná Minnie* zdařilejší, ovšem z hlediska úspěšnosti a divácké oblíbenosti naopak převažuje *Nostra Dea*. Pozoruhodné však je, že ačkoli byla *Minnie la candida* přímo psána pro *Teatro degli Undici* a sám Pirandello si

⁸¹ Ibidem, s. 239-240.

⁸² PESCE, M. Ibidem, s. 70.

⁸³ Ibidem, s. 72.

⁸⁴ Ibidem, s. 71.

⁸⁵ Ibidem, s. 76.

ji vymohl, nikdy na tomto jevišti nebyla realizována. Premiéru měla v roce 1928 v Turíně, který pak následovaly další scény (včetně totálního neapolského fiaska). Dále se pak hrála ještě v třicátých letech a na repertoáru se zřídka objevovala až do let osmdesátých⁸⁶.

K přechodu od Bezelstné Minnie k dramatu z dalšího autorova období využijme Baldacciho citátu, v němž tvrdí, že právě v druhé Bontempelliho tvůrčí vlně „*jeho mýty ztratily svou břitkost a staly se sterilními, nezávadnými*“, díky čemuž „*se mohl cítit svobodněji, ale jeho divadlo nemělo už takový význam.*“⁸⁷

⁸⁶ Ibidem, s. 77-78.

⁸⁷ BALDACCI, L. Ibidem, s. 129.

Bassano, padre geloso (Bassano, žárlivý tatínek)

Poslední hrou, na níž se detailněji zaměříme, je tříaktová, jak sám autor říká, „*vážná komedie*“⁸⁸ *Bassano, padre geloso* z roku 1933. Vzhledem k dataci je poměrně zjevné, že právě tato doplní čtveřici dramát z třicátých let a zároveň ucelí kompletní výčet Bontempelliho divadelních snah. Výběr této hry k podrobnější analýze však není dán ani pozoruhodnými literárními kvalitami, ani jinými hodnotícími kritérii, jako tomu bylo o oněch dvou předchozích, ale uvádíme ji zde zejména jako vzorek dalšího autorova období, aby se tak finální obraz Bontempelliho tvorby mohl jevit co možná nejkompaktněji.

Bassano, padre geloso se tématicky, alespoň podle Puppy, navrácí k zapomenuté prvotině *La Piccola*, o níž jsme se krátce zmínili v úvodu podkapitoly o autorových dramatech. I zde by se totiž z jistého pohledu daly najít pod povrchem pohádkového rámce stopy daleko závažnější skutečnosti, a to incestního vztahu otce a dcery.⁸⁹

Bassano a Fenice, jeho dcera, žijí nerušeně pouze jeden pro druhého v idylickém vztahu po 23 let Fenicina života ve venkovské vile. Otec ji zahrnuje veškerou láskou a věnuje jí tu nejlepší péči. Je *de facto* jeho dílem, jeho modlou, zkrátka smyslem života. Zároveň je takto však, zjevně neúmyslně, Fenice držena v ústraní od okolního světa. Je pomyslně uzavřena ve věku dítěte, kdy se nemusí o nic starat, vše jí je dovoleno a je bezmezně zbožňována. Tento model se logicky zhroutí s příchodem mladíka Birena, v němž Fenice poprvé pozná, co je to jiná než otcovská láska.

Skrytá rivalita mezi oběma muži se pak naplno projeví, když Bireno oficiálně požádá Bassana o ruku jeho dcery. V tomto okamžiku se naprosto změní obraz Fenicina otce z milého a milujícího na žárlivého despotu, který ztropí scénu, vyžene Birena a vůbec poprvé dojde i ke střetu mezi ním a Fenici. V rodinném dialogu pak autor dokonce nechává nahlédnout hlouběji do poměrů mezi otcem a dcerou. Bassano totiž nejprve šokuje slovem „*zákaz*“, které nikdy předtím nezaznělo a Fenice kontruje prosebným oslovením „*Tati*“, jež Bassana, zvyklého na oslovení křestním jménem, překvapivě zasáhne. Zde můžeme pozorovat jistou pokřivenost vztahu otec – dítě, kde zcela běžné „*Tati*“ nese destruktivní potenciál pro Bassanův vybájený svět štěstí pro něj a Fenici. Avšak vyvozovat z otcovské nevole (byť přehnané) k nabídce sňatku a z následné vážné hádky s Fenicí incestní vztah se nezdá zcela přiměřené. Logičtěji se jeví verze, že Bassano je jistě skvělý a milující rodič, který si však včas neuvědomil, kde končí hranice jeho láskyplné péče a patronátu nad dcerou a kdy je třeba dát příležitost již někomu dalšímu a koneckonců i jí samotné, aby rozhodovala

⁸⁸ BONTEMPELLI, M. *Teatro II*. Milano: Mondadori 1947. s. 79.

⁸⁹ PUPPA, P. *Ibidem*, s. 75.

o svém životě. V tomto světle by snad byla i pochopitelná neadekvátní reakce na Birenovu nabídku, která přišla v podstatě jako blesk z čistého nebe⁹⁰.

Přesuneme-li se do druhého dějství, diametrálně se nám změní jak prostředí, tak i situace mezi postavami. Stříhově se ocitáme v městském prostředí Birenova bytu, v němž se nachází i Fenice, která, za nám nepoznaných okolností, utekla ze svého domu. Je tedy vržena do světa, jenž nikdy plně nepoznala a kde se cítí i působí jaksí nepatřičně. Opět tedy vystává Bontempelliho věrné téma bezelstnosti a pocitu neschopnosti se přizpůsobit „novým“ poměrům. Zatím ale oba milence nacházíme uprostřed milostného cukrování. Zlom přichází až s Birenovým vyznáním, že i on má sklony k žárlivosti, zejména pak na předchozí muže ve Fenicině životě (kterých ovšem ona nikdy neměla). Konflikt se vyhrtí až k bodu, kdy Bireno prohlásí zasnuby za neplatné, protože ve Fenici nemá plnou důvěru. Situaci ale paradoxně zachrání Bassano hledající svou dceru. Nejenže odmítá okamžitě odejít, což po něm dokonce chce i zhrzená Fenice, ale od této chvíle působí opět klidně a přátelsky. Cítí totiž svůj triumf, kdy končí krátký románek a poslušná dcerka se poníženež vrací do rodného hnízda. Tento povýšený manévr se však obrátí v konečný zvrat, kdy vyjde najevo, že Birenova utkvělá představa o Fenicině milostné zběhlosti pochází ze lži, kterou zosnoval samotný Bassano, aby Birena hned v počátku od námluv odradil. To samozřejmě vyvolá novou rodinnou roztržku a znovu stmelí oba milence.

Třetí dějství se pak nese v duchu svatebních příprav, do kterých však vstoupí rodinný přítel, doktor Floro s oznámením, že se Bassano roznemohl, ba co víc, že si nemoc vsugeroval a rozhodl se natruc zemřít. Fenice, aniž by tuto zprávu zaslechla, cítí, že není něco v pořádku a ruší všechny přípravy, do doby než uvidí otce a usmíří si ho.

Fenice: [...] jednou, když jsem byla malá, sbíhal tatínek ze schodů a prudce narazil rukou o zeď a ublížil si. Dva týdny ho ta ruka pobolívala. A když bolela jeho, tak bolela i mě. [...] [k Birenovi] od té doby, co jsme si vyznali lásku, až do včerejška, jsem žila jak v oblacích, nebyla jsem to už ale já. Byla jsem možná tvoje, ale celá jsem se změnila, proč? Včera večer mi to v jednu chvíli, jakoby zčistajasna, došlo... . Myslím, že jsem mu moc ublížila. [...] Jdu za ním, já sama, tak: ze všeho nejdřív, chápete?⁹¹

Krátce poté se však Bassano opět náhle objeví u Birena, aby zřejmě jeho tragická scéna umírání měla dostatečné publikum a on mohl zkazit veškeré svatební veselí. Vrací se i Fenice, která se k němu vrhá, a je nyní ochotna opět všechno zahodit jen proto, aby zachránila svého otce. Ve chvíli, kdy Bassano dostatečně všechny ztýrá a vidí, že Fenice skutečně trpí, přestane hrát svoji komedii. Vše se obrátí ve šťastný konec, Bassano přijímá roli otce tak, jak

⁹⁰ Bireno s Felici nikdy předtím neudržoval vážnější vztah, zkrátka jednoho dne se vyslovil a ona jeho city opětovně.

⁹¹ BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 124-125.

má být a celá společnost se odebírá slavnostně na svatební obřad, který se snad zdaří již bez komplikací.

Samotný závěr hry je pak goldoniánsky-pohádkový, kdy se Bassano převtělí do postavy pomyslného vypravěče, shrne ústřední problém celého dramatu, a omluví se divákům i celé divadelní společnosti za to, že je obtěžovali svými rodinnými problémy.

Zaměříme se v tomto bodě na základní bontempelliánské prvky, s nimiž se v textu setkáváme. Motiv Feniciny bezelstnosti jsme již zmínili výše, avšak nevztahuje se jen na pocit nejistoty v novém prostředí, ale také na její slepou oddanost jak otci, tak Birenovi. Vidíme, že jen málokdy má Fenice vlastní úsudek či názor, většinu času je v moci jednoho či druhého muže, a to absolutně. (V prvním aktu se vrhá bez rozmyslu za Birenem, ve třetím udělá zcela to samé, avšak ve vztahu k otci.) Nehledí na momentální situaci, na možnost či vhodnost k uskutečnění jejích záměrů a prostě je učiní. Její chování je možná zčásti i dáno výchovou, kdy byla rozmazlovaným jedináčkem, kterému bylo dovoleno vše a vše bylo správně. To už jsou ovšem jen pretextové spekulace.

Dalším typickým rysem autových dramát je jistý pohádkový rámeček, který zde vidíme jednak v úvodní scéně venkovské vily, kolem níž se vše odehrává v jakémsi kouzelném bezčasí plném radosti a veselí, ale také již ve zmíněném vypravěčském zakončení. To vše pak podtrhuje ještě průvod dětí, který se u Fenice v domě objevuje bez větší logiky. Z textu se dovídáme, že jsou Fenicinou radostí a že ony ji berou jako svou matku. Nemají tedy zásadnější dějovou funkci, spíše jsou lyrickým prvkem dokreslujícím hravou náladu a zejména pak stále ještě dětskou povahu hlavní hrdinky. To jsou ostatně další dvě jasné charakteristiky, které jsme pozorovali již v dramatu *Nembo* – dětská společnost a s tím spojená i dětskost protagonistky. Jisté neukotvenosti v místě i čase pak dodává zřetele i výběr jmen postav, která, jak potvrzuje Pesce⁹², ani v době vzniku dramatu nebyla obvyklá.

Hlubší význam má ale jméno postavy Fenice (Fénix), z českého překladu je již patrnější, že se vztahuje k Bontempelliho mytografickému úsilí a pověsti o bájném Fénixovi, který zmírá a opět vstává ze svého popela. Simona Micali zrovna tak přirovnává Fenici k tomuto předobrazu, protože i ta v sobě „nechává zemřít“ dětskost a „rodí“ se do stavu nepoznané zamilovanosti a také dospělosti.⁹³ (Výrazněji je s tímto pak pracováno v již komentovaném dramatu *Nembo*.) Podobný náznak můžeme tušit i u Bassana, který se chystá zemřít, avšak stačí jediná Fenicina slza a je jak znovuzrozený a také psychicky zcela jinak nastavený – z nepřítelství žárlivce se rázem stává nadšený příznivec plánovaného sňatku.

⁹² PESCE, M. Ibidem, s. 94.

⁹³ MICALI, S. Ibidem, s. 104.

Až do této chvíle jsme se ale téměř výhradně věnovali postavám Fenice a Bassana, podívejme se proto alespoň na základní rysy postav dalších. Bireno se na první pohled může jevit jako protiváha k majetnickému Bassanovi. Po čase se ovšem projeví, že, i když stojí oba na opačné straně, jsou si až nápadně podobní. Oba jsou zaslepeni jistou formou lásky a oba jsou i stejně neústupní, žárliví a majetnickí. U Bassana jsou tyto vlastnosti daleko patrnější, protože jsou stále v centru dění, ale všimněme si, jak Bireno nesnesitelně žárlí na předchozí a navíc fiktivní milence Fenice. Pokud má Fenici konečně ve své moci, není téměř ochoten ji pustit za otcem. Navíc je dost pravděpodobné, že ve chvíli před svatbou nebylo daleko od podobného hysterického výstupu ze strany Birena, jaký předvedl Bassano v prvním aktu.

Ostatní postavy v podstatě už jen dotvářejí komorní rozměr dramatu a výrazněji do děje nezasahují. Omezují se spíše na konverzační komiku a osvědčené gagy odlehčující závažnějším místům děje. Z jistého pohledu by se jim dala přiznat Bontempellim užívaná instituce chóru, kdy se sem tam objeví replika, na kterou jednohlasně zareagují nějakým pokřikem. Povšimněme si však ještě lékaře Flora, který se v jistých ohledech podobá lékaři z *Naší Dey* a který si po celou dobu udržuje nad celou situací mírný, ironický nadhled. Možná je to dáno i tím, že zná Bassana ze všech nejlépe a i věkově jsou si nejbližší. Je to totiž on, kdo oznámením Bassanovy „nemoci“ zcela nezáměrně a perfektně definuje dosažení a průběh stavu, do kterého se Bassano uvedl.

Floro: [...] Co chvíli lamentoval, a dělalo mu to dobře. Všiml si toho, a tak s tím přestal. Včera večer jsem viděl, že svítí, tak jsem k němu zašel, abych ho pozdravil. Měl horečku, zvláštní. [...] ležel v posteli čtrnáct dní, nechával se neustále prohlížet, léčit, opatrovat, aby měl okolo sebe nemocenské prostředí, a tak dokázal onemocnět doopravdy, silou vůle. Nyní pokračuje v posilování téhle vůle k tomu, aby umřel. Umřel, chápete, takhle mi to přiznal; má přesný plán: umřít, aby potrestal dceru; ne se zabít, ale umřít bolestí. Nedivil bych se, kdyby to dokázal.⁹⁴

Pokud se ještě krátce zaměříme na formální stránku dramatu, můžeme říci, že všechny tři dějství si uchovávají jistou míru autonomie, nejsou nijak těsně spojena, naopak předěly mezi nimi mají charakter filmového střihu. První akt končí sháněním Fenice, druhý se otevírá již rozhovorem Fenice a Birena a končí znovu jejich objetím. Ve třetím dějství pak již vrcholí přípravy na svatbu. Bontempelli tímto tedy znovu boří schéma měšťanského dramatu se všemi zbytky naturalismu a verismu, vyvazuje se také z klasicistních jednot změnou prostředí i časovou prodlevou mezi druhým a třetím jednáním a zejména v druhém aktu hraničí tématicky ryze měšťanské drama s groteskou⁹⁵.

⁹⁴ BONTEMPELLI, M. Ibidem, s. 123.

⁹⁵ PESCE, M. Ibidem, s. 94;96.

ZÁVĚR

V předchozích kapitolách jsme měli možnost sledovat meziválečný vývoj tvorby Massima Bontempelliho z několika úhlů, z nichž jsme se pokusili sestavit nejprve autorovy teoretické požadavky a následně také jeho tvůrčí oblouk v próze i dramatu.

V reakci na svůj prvotní kritický postoj k tehdejšímu směřování literatury, Bontempelli stanovil zcela novou poetiku ve snaze aktualizovat její formální i tématickou stránku. Ze svých vizí pak ve dvacátých letech ucelil reformní a autonomní umělecký program, *Novecentismus*, jímž zastřešil své, již dříve definované, principy – *magický realismus* a tvorbu *moderních mýtů*. Z konkrétních požadavků pak ve svých tvůrčích realizacích nejvíce ctil *bezelstnost* svých hrdinů, skrze niž zdůrazňoval pokřivení moderní společnosti spojené s vzájemným odcizením se a krizí hodnot, a také zřejmý pohádkově-mýtický nádech okolností, za nichž se jednotlivé příběhy rozvíjejí.

Jeho nedůvěra v moderního člověka na jedné straně, však dává neomezený prostor fantazii na straně druhé. Bontempelli vytváří snové, fantaskní světy, v nichž je možné, a dokonce je i zapotřebí, oprostít se od pozemské všednodennosti. Proniknutí do Bontempelliho literatury je tedy pomyslným rituálem, který naprosto legitimně koresponduje s mytografickým požadavkem.

„Měnit vnější svět podle našeho vnitřního rytmu [...] hýbat tvorbou podle potřeb vlastního ducha“⁹⁶ či „vyprávět sen jako by byl reálný, a realitu jako by byla snem.“⁹⁷ – to jsou Bontempelliho stěžejní výroky *de facto* vystihující základní myšlenku jeho literární vize.

Umění, a z pohledu této práce zejména literatura, si má svého recipienta hledat, ne opačně. Má se mu maximálně přiblížit a oslovit ho jeho aktuálními problémy a tématy.

S pocitem cizorodosti či odlidštěnosti poté Bontempelli logicky objevuje i celoevropský fenomén umělé inteligence a lidí-robotů. On toto však nevnímá zcela jednoznačně jen jako produkt vědeckého pokroku, ale opět vše zasazuje do své mytické koncepce. Strojovitost jeho dramatických postav vychází z neznalosti vlastního já a vykořenění často neznámo odkud.

Vztáhneme-li pak tento motiv např. ke Karlu Čapkovi, jakožto výsostnému reprezentantovi sci-fi dramatiky, mnohem blíže než *R. U. R.* by Bontempelliho pojetí byla *Věc Makropulos*.

Síla tvorby Massima Bontempelliho je v jeho neutuchající potřebě vyvázat se ze zaběhlých konvencí, inovovat, reformovat a zejména zpřístupnit umění masám. Jeho touha po

⁹⁶ BO, Carlo. *Bontempelli*. Padova: Cedam 1943. s. 42.

⁹⁷ BALDACCI, L. *Ibidem*. s. 71.

originalitě nabídla meziválečnému umění novou vizi, která se mohla institucionalizovat jako svébytný směr či škola. *Novecentismus*, zjevně i kvůli upadajícímu autorově nadšení k politickým poměrům v jeho zemi, však zůstal nakonec jen prostředkem realizace Bontempelliho samého. Tato skutečnost ovšem nikterak neubírá na faktu, že vedle Marinettiho a Pirandella je Massimo Bontempelli jedním z nenápaditějších a nejvýraznějších dramatiků své doby.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BALDACCI, Luigi. *Massimo Bontempelli*. Torino: Borla 1967.
- BO, Carlo. *Bontempelli*. Padova: Cedam 1943.
- BONTEMPELLI, Massimo. *Cenerentola*. Roma: Cometa 1942.
- BONTEMPELLI, Massimo. *Eva ultima*. Přel. Adolf Felix. Praha: Průlom 1927.
- BONTEMPELLI, Massimo. *Innocenza di Camilla*. *Sipario* 4, 1949, č. 40-41, s. 59-75.
- BONTEMPELLI, Massimo. *Naše Dea*. Přel. Václav Jiřina. Praha: Nakladatel F. Topič 1927.
- BONTEMPELLI, Massimo. *Teatro I. II*. Milano: Mondadori 1947.
- BONTEMPELLI, Massimo. *Venezia Salva*. Milano: Valentino Bompiani 1948.
- BONTEMPELLI, Massimo. *La Vita intensa. La Vita operosa*. Milano: Mondadori 1970.
- BROŽ, Ivan. *Vůdcové*. Praha: Olympia 2001.
- CIANO, Fabrizio. *Můj dědeček Mussolini*. Přel. Karina Havlů. Praha: CLArton spol. s. r. o. 1994.
- Cianův deník*. Přel. Theodor Procházka. Praha: Melantrich 1948.
- DE FELICE, Renzo. *Intellettuai di fronte al fascismo*. Roma: Bonacci, 1985.
- HELAN, Pavel. *Duce a kacír*. Brno: L. Marek 2006.
- MICALI, Simona. *Miti e riti del moderno*. Firenze: Le Monnier 2002.
- NOLTE, Ernst. *Fašismus ve své epoše*. Přel. Jan Dobeš, Blanka Pscheidtová. Praha: Argo 1998.
- O'SULLIVAN, Noël. *Fašismus*. Přel. Tamara Váňová, Ivo Lukáš. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 1995.
- PAXTON, Robert O. *Anatomie fašismu*. Přel. Martin Machovec, Vanda Pokorná. Praha: NLN, s. r. o. 2007
- PEARCE, Edward. *Machiavelliho děti*. Přel. Václav Pelíšek. Praha: NLN, s. r. o. 1994.
- PEDULLÀ, Gianfranco. *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Corazzano: Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009.
- PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004.
- PESCE, Maria Dolores. *Massimo Bontempelli drammaturgo*. Alessandra: Edizioni dell'Orso 2006.
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Přel. Drahoslava Janderová a kol. Praha: NLN 2001.
- PUPPA, Paolo. *Il teatro dei testi*. Torino: UTET Libreria 2003.
- RIDLEY, Jasper. *Mussolini*. Přel. Milan Dvořák. Praha: Themis 2002.
- TURI, Gabriele. *Il fascismo e il consenso degli intellettuai*. Bologna: Il Mulino 1980.