

UNIVERZITA PARDUBICE

Filozofická fakulta

Katedra literární kultury a slavistiky

Bakalářská práce

Ženské postavy v románech Alberta Moravii

Autor: Iveta Nováková

Obor: Historicko-literární studia

Forma studia: prezenční

Vedoucí práce: doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

Datum odevzdání práce: 30. 6. 2011

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne

.....

Tímto bych chtěla poděkovat doc. PhDr. Petru Poslednímu, CSc. za odborné vedení této práce a cenné rady, které mi během její tvorby poskytl. Můj obrovský dík patří také kolegům z oboru Lukáši Bínovi, Kamile Klímové a Jakubu Marvanovi za vytrvalou pomoc a podporu při studiu i mimoškolních aktivitách.

Anotace

Tato práce se zabývá analýzou ženských postav v románech Alberta Moravii Římanka, Horalka, Pohrdání a Římské povídky.

První dvě části jsou teoretické, z nichž jedna se zabývá literárně-historickým kontextem, který je nezbytný pro pochopení literárního odkazu Alberta Moravii, druhá je pak literárně-teoretickým vymezením pojmů literární postava a vypravěč.

Třetí část této práce je interpretací ženských postav, které jsou kategorizovány na základě jejich sociálních rolí a analyzovány z literárně-vědného a psychologického hlediska.

Poslední kapitola se zabývá Moraviovou pozdější tvorbou s přihlédnutím k genderové tématice

Klíčová slova: italská literatura, Alberto Moravia, neorealismus, ženské postavy, vypravěč, sociální role, manželství, mateřství.

Abstract

This work deals with analysis of female characters in Alberto Moravia's novels *La Romana*, *La Ciociara*, *Il Disprezzo* and *Racconti Romani*.

Two parts are theoretical, first of them deals with historical literary context which is necessary for understanding of Moravia's literary work, second part is literary theoretical definition of the terms character and narrator.

Third part of this work is an interpretation of Moravia's female characters that are categorized according to their social roles and analyzed from literary-historical and psychological point of view.

Last chapter deals with Moravia's later work with a reflexion to gender topics.

Key words: italian literature, Alberto Moravia, neorealism, female characters, narrator, social roles, marriage, motherhood.

Obsah

1	Úvod	1
2	Historicko-literární kontext	3
	• 2.1 Krize soudobé společnosti	3
	○ 2.1.1 Portrét antihrdiny na pozadí fašismu	3
	○ 2.1.2 Problémy lidské existence	4
	○ 2.1.3 Podněty futurismu	5
	• 2.2 Lhostejní na pozadí fašistického režimu	6
	• 2.3 Neorealismus a Moraviova poválečná tvorba	9
	○ 2.3.1 Neorealismus ve filmu	10
	○ 2.3.2 Neorealismus v literatuře	12
3	Literární postava, vypravěč	17
4	Kategorizace ženských postav podle sociální role a jejich analýza	20
	• 4.1 Matka	20
	• 4.2 Manželka	28
	• 4.3 Partnerka	35
	○ 4.3.1 Milenka	36
	○ 4.3.2 Snoubenka	39
5.	Další Moraviova tvorba	42
6.	Závěr	45
	Prameny a literatura	48
	Resumé	51

1. Úvod

Osobnost Alberta Moravii se zrodila v zemi, kde má literaturu dlouhou tradici a estetické cítění je mimořádně silné. Jeho dílo si na poli světové literatury vydobylo výjimečné postavení, a to zejména díky dokonalému zobrazování různorodých lidských charakterů a otevřené obžalobě lidské morálky. Autor debutoval na sklonku 20. a 30. let a během své plodné kariéry, která trvala přes 60 let, vytvořil stovky románových postav. Čtenář se prostřednictvím jeho děl dostává do spletité mozaiky lidských osudů, jejíž nedílnou součástí bývají často ženské hrdinky. Moravia jim ve svých dílech dává spoustu prostoru, někdy až do takového rozsahu, že se stávají hlavními hrdinkami.

V jeho dílech se objevují výrazné ženské postavy různého věku, sociálního postavení a rozdílných vlastností nesoucí na svých bedrech větší či menší těžkosti života. Společným rysem těchto postav je jisté fatalistické vyznění a nadčasovost, za což vděčíme autorovi, který je svým nezaměnitelným rukopisem učinil nesmrtelnými. Jak řekl sám autor, „románová postava je jedinou ženou, která neodejde a až do smrti se mnou bude sdílet jedno lože.“¹

Ve své práci zkoumám koncept ženství, který nám předkládá Moravia ve svých poválečných dílech. Provádím důslednou analýzu ženských postav, které spatřily světlo světa mezi léty 1947-1959, v tzv. první éře autorovy tvorby, kdy byly vydány jeho klíčové romány *Římanka*, *Horalka*, *Pohrdání* a *Římské povídky*. Moraviovy postavy zkoumám z hlediska literárně-vědného a psychologického, velice cenné mi jsou i znalosti z historie, dějin každodennosti a sociologie. Pro lepší porozumění dané tematice se věnuji jednotlivým postavám v souvislosti s jejich sociálními rolemi. Postavy interpretuji na základě jejich společenské funkce, hledám společné rysy a motivy a upozorňuji na jejich pozitivní, či negativní postavení v kontextu příběhu.

První kapitola se zabývá literárně-historickými fakty, které souvisí s osobností spisovatele. V souvislosti s jeho tvorbou se snažím nastínit situaci v italské společnosti v prvních desetiletích 20. století, abych podala svědectví o době, ve které se autorova osobnost objevila a dosáhla plného rozkvětu. V této souvislosti zmiňuji nejvýznamnější představitele italského realismu, které lze označit jako Moraviovi předchůdce, dále pak autory působící v období neorealismu, jejichž tvorba probíhala paralelně s tvorbou Alberta Moravii.

¹ FRÝBORT, Zdeněk. *Doslov*. In MORAVIA, Alberto. *Nešťastný milenec*. Praha: Melantrich, 1973. 32-02773, str. 264

Ve druhé části se zabývám literárně-teoretickými pojmy a definuji pojetí literární postavy a vypravěče s využitím teorií literárních vědců Seymoura Chatmana, Roberta Kelloga, Roberta Scholese a Slomith Rimmon-Kennanové.

Třetí část je interpretací ženských postav, které pro lepší přehlednost kategorizuji na základě jejich sociálních rolí a provádím jejich důslednou analýzu, přičemž využívám znalosti z dalších oborů, které mi jsou velice nápomocné při hledání společných rysů a motivů jednotlivých postav.

Čtvrtá část mé práce se dotýká Moraviovy pozdější tvorby s přihlédnutím k danému tématu. Zvláštní pozornost věnuji zejména využití freudovské tematiky v jeho dílech, které vznikly v 60. až 80. letech.

2. Literárně-historický kontext

2.1. Krize soudobé italské společnosti

Vstup Alberta Moravii do literatury je předznamenán hlubokou krizí italské společnosti. Mladý nacionalismus je fascinován mýtem války, oslavuje sílu a mužnost², ovšem na úkor tradičních ideálů minulosti. Ačkoliv společností kolují teze o nadčlověku, neustále se zvětšující propast mezi buržoazní společností a sociálně slabšími či úpadek tradičních hodnot vedou k tomu, že jedinec se cítí vyhoštěn ze společnosti, trpí pocitem samoty a izoluje se ve svém vlastním nitru. Tato letargie a nejistota, která v italské společnosti narůstá, se dostává do centra pozornosti italských spisovatelů, kteří se otevřenou výpovědí o krizi moderního člověka snaží dostat na úroveň evropského modernismu. Nejvýrazněji se tyto tendence projevují v dílech Itala Sveva a Luigiho Pirandella, kteří vstoupili do literatury už na konci 90. let 19. století, ale vrcholu své tvorby a světové proslulosti dosahují až ve 20. letech 20. století.

2.1.1. Portrét antihrdiny na pozadí fašismu

Rodák z Terstu Italo Svevo (1861-1928) dosáhl světového věhlasu díky způsobu, jakým proměnil románovou formu. Pro Svevovu tvorbu bylo důležitým momentem terstské setkání s Jamesem Joycem, se kterým ho spojilo nejen hluboké přátelství, ale i totožný pohled na literaturu, který se následně projevil snahou o přeměnu tradiční románové formy³. Po dvou románech *Život pana Alfonse* a *Senilita*, které se zabývají postavením jedince ve společnosti prostřednictvím individuální psychologie⁴, která byla čtenářskému publiku známá z realistických románů minulosti, se ve své tvorbě zaměřil na interpretaci Freudovy psychoanalýzy prostřednictvím osudů svérázného hrdiny.

Jeho klíčovým dílem se stal román *Svědomy a vědomí Zena Cosiniho* (1922), jehož hrdina je vyhoštěn ze společnosti, avšak toto postavení chápe jako přirozený úděl a nepociťuje žádnou touhu jej změnit. Jak podotýká Jaroslav Rosendorský: „Přes netečnou pasivitu, s níž se dává unášet životním děním, se mu všechno až nepravděpodobně daří.“⁵

² ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980. ISBN 17-424-80, str. 112

³ Tamtéž, str. 120

⁴ PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7277-180-9, str. 674

⁵ ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1980. ISBN 17-424-80, str. 152

Díky autorově svéráznému pojetí času a parodickému pohledu na tematiku psychoanalýzy získalo dílo světového věhlasu.

Pro Svevova klíčová díla je společný hlavní protagonist, kterého sám autor označil výrazem *inetto*, pro nějž lze v překladu použít synonyma jako slabošský, zbabělý, slabý.⁶ Pro tyto postavy je příznačná citová neschopnost a nadměrný výskyt originálních myšlenek a svou lhostejnost k životu pociťují jako nemoc a odlišnost. Je paradoxem, že právě tento anti-hrdina si získal nesmírnou přízeň čtenářů v době, kdy se nastupující fašismus snažil navázat na lesk starověkého Říma a tezemi o nadčlověku proklamoval mužnost, sílu, statečnost, tedy vlastnosti, které Svevův hrdina zcela postrádá.⁷

2.1.2 Problémy lidské existence

Druhým autorem, který dokázal dokonale vystihnout krizi moderního člověka, což mu přineslo světový věhlas, byl Luigi Pirandello. Ačkoliv vstoupil do fašistické strany, jeho díla se nikdy nedostala do škatulky „pro potřeby režimu“ a získala si popularitu i mimo Evropu. Prvním románem, který mu přinesl obrovský úspěch, byl *Nebožtík Matia Pascal* (1904), jehož hlavní hrdina je omylem pokládán za mrtvého a začíná žít život pod novou identitou. Jiří Pelán říká: „Stejně jako Svevo se dotýká tematiky lidské anarchie, to znamená, že jeho postavy nevytvářejí nic zásadního ani definitivního, a nic na tomto stavu nehodlají změnit.“⁸ Pro jeho díla jsou typické nepravděpodobné situace, které se snaží proměnit v pravděpodobné, aby tak potřel rozdíl mezi realitou a fikcí.

Světovou proslulost si získal díky své dramatické tvorbě, zejména experimentálním dramatem *Šest postav hledá autora* (1921), který se dotýká citlivých problémů lidské existence, proměn lidské osobnosti, samoty, a na principu protikladu pravdy a fikce odhaluje skryté skutečnosti. Pirandello se nesnažil upoutávat formou, ale obsahem, proto je i jeho slavné drama psané tak, aby bylo k nerozeznání s realitou, čímž dochází k rozkladu iluzí.⁹ Další hry z trilogie „divadlo v divadle“ *Každý mu svou pravdu* (1917) a *Dnes večer*

⁶FLEMROVÁ, Alice. *Italo Svevo*. Doslov. In SVEVO, Italo. *Svědomy a vědomy Zena Cosiniho*. Kutná Hora, 2005. ISBN 80-86359-12-3, str. 397

⁷Tamtéž, str. 398

⁸PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7277-180-9, str. 680

⁹Tamtéž, str. 680

improvizujeme (1930), jsou rovněž typické autorovou vynalézavostí a talentem pro dramatický účinek.¹⁰

2.1.3 Podněty futurismu

Zatímco v próze italští autoři upozorňovali na krizi a nejistotu, kterou pociťuje moderní člověk, v poezii se začíná prosazovat nový směr, který vyzývá změnit od základu celý životní postoj a podřídít jej moderní společnosti.¹¹ Futurismus se odvracel od tradic a zvuků minulosti, obracel se k přítomnosti a budoucnosti (futurus - lat. budoucí) a kladl důraz na odvahu, bojovnost, energii a rychlost. Důrazně dával najevo nesouhlas s klasickými básnickými prostředky, dále s psychologickým laděním starší literatury či akademismem, který pronikal do umění.¹² Jeho zakladatelem byl Fillipo Marinetti, který během studií ve Francii našel zalíbení v prokletých básnících a po jejich vzoru se věnoval symbolistické poezii. Jeho *Manifest futurismu* byl poprvé otištěn ve francouzském časopise Figaro už v roce 1909, tedy mnohem dříve než byl publikován v italštině. Samotné futuristické hnutí bylo ustanoveno téhož roku, ale již na území Itálie, a to v Milánu. Jak tvrdil Marinetti: „Futurismus se nemohl zrodit nikde jinde než v Itálii, neboť Itálie je zemí největší umělecké tradice.“¹³ Marinetti zastával jasný militaristický postoj a válku považoval za výraz síly, mužnosti a radikální krok do budoucnosti („Budeme velebit válku, jedinou hygienu světa....“¹⁴), tudíž není divu, že jeho teze přijala fašistická strana, se kterou se nakonec futuristické hnutí spojilo. Sám Marinetti vstoupil do voleb a získal si přízeň vůdce fašistické strany Mussoliniho, který futuristickým ideím zůstal věrný až do konce svého života. Byl to právě vůdce fašistické strany Benito Mussolini, který se postaral, aby futurismus získal na území Itálie volné pole působnosti, protože nově nastolený režim pod jeho vedením ovládl nejen politiku, ale i veškerý kulturní život

¹⁰ ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha, 1980. ISBN 17-424-80, str. 146

¹¹ ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha, 1980. ISBN 17-424-80, str. 163

¹² PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7277-180-9, str. 80

¹³ NEZVAL, Vítězslav. *Moderní básnické směry*, Praha 1979. ISBN 22-032-79, str. 121

¹⁴ Tamtéž, str. 121

2.2. Lhostejní na pozadí fašistického režimu

Po nástupu fašistického režimu v roce 1922 se v italské společnosti do centra pozornosti dostávalo formování nové národní identity. Fašistický režim v čele pod vedením Benita Mussoliniho stavěl na myšlence „nového člověka“, snažil se rozšířit hranice národa prostřednictvím kolonií a proměnit Itálii v moderní a prosperující stát.¹⁵ Fašistický režim byl přímo posedlý ztělesněním síly a statečnosti svých občanů. Obraz italského občana, jak jej proklamoval režim, se vyznačoval silou, neúnavností, mužností a nadšením vykonat vše pro blaho své země. Není náhoda, že to byli mladí lidé, na něž fašismus udělal největší dojem a kteří vstoupili do jeho služeb. Jak podotýká Ernst Nolte: „Pro ně zjevně znamenal únik z buržoazní společnosti, po němž toužili ve směsi idealismu, chuti po dobrodružství a slepé touze po čínech.“¹⁶

Fašistické hnutí se snažilo nastolit ve společnosti pocit měšťáckého blahobytu a používalo k tomu různé prostředky. Lidé se měli hlavně bavit a užívat, si nehledě na finanční situaci. Ideálním nástrojem k šíření této nálady byl rozhlas a poté i zvukový film, který přispěl ke snazšímu předávání informací o národní prosperitě. Režim se snažil dělat vše proto, aby jeho občan byl hrdý na to, že je Ital. Mussolini otevřel nová kina, kde byly divákům promítány ideologické filmy, které přinášely značně zkreslený obraz italského blahobytu. Kromě rozhlasu a filmu fašistické ideologii podléhala i literární tvorba.¹⁷

Literatura se podřizovala fašistickým pravidlům, to znamená, že často docházelo k cenzurování a úplným zákazům činností, avšak spisovatelé také dostávali příspěvky na publikování a vznikaly různé státní organizace na podporu rozvoje literatury (např. Italská akademie pod vedením Gabriela d'Annunzia, který se stal oficiální básníkem režimu)¹⁸. Kromě beletrie vycházely i časopisy, avšak jen pravicově zaměřené, protože všechna periodika, která naznačovala sebemenší levicovou příslušnost, byla systematicky likvidována. Oficiální publikací fašistického režimu byl časopis *Gerarchia* založený Mussolinim, v němž publikovali jen ti nejvěrnější přívrženci fašismu.¹⁹

Italská společnost si zvykla na život v blahobytu, který byl ve skutečnosti jen přetvářkou a projevem sociální strnulosti. Giuliano Prochacci o tomto jevu říká: „Domýšlivost

¹⁵ NOLTE, Ernst. *Fašismus ve své epoše*, Praha: Argo, 1998, ISBN 80-7203-107-4, str. 272

¹⁶ Tamtéž, str. 272

¹⁷ Tamtéž, str. 273

¹⁸ PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7277-180-9, str. 83

¹⁹ Tamtéž, str. 84

fasády tak vytvářela zvláštní kontrast s vnitřní bídou, prázdnotou a chudobou citů²⁰ Proto není divu, že obrovský rozruch způsobil nástup mladého prozaika, který o této měšťácké strnulosti a přetvářce promluvil prostřednictvím svého románu *Lhostejní* (Gli Indifferenti, 1929, česky 1931) a který znamenal znovuzrození tohoto literárního žánru v Itálii, protože už delší dobu zůstával opomíjen. Alberto Moravia, který doposud pracoval jen jako přispívatel do periodik, šokoval italskou společnost otevřeností svého díla, které bylo realistickou analýzou úpadku typické středostavovské rodiny a které staví především na popisech intimních prožitků hlavních hrdinů, cynických dialogích v kombinaci s lehkým smyslem pro humor.²¹ Prostřednictvím svého díla o morálně upadající buržoazní rodině Moravia zkoumá stav moderní italské společnosti a zachycuje morálku občanů žijících v zemi pod fašistickým režimem. *Lhostejní* okamžitě vzbudili nevoli fašistického režimu, na druhou stranu také obrovský úspěch ze strany čtenářského publika. Sám autor prohlásil: „It was a great success. In fact, it was one of the greatest successes in all modern Italian literature. The greatest, actually; and I can say this with all modesty. There had never been anything like it. Certainly no book in the last fifty years has been greeted with such unanimous enthusiasm and excitement.....”²²

Jádrem románu je existenciální krize dvou sourozenců, kteří trpí potížemi moderního člověka, které byly pojmenovány právě prostřednictvím Moraviova textu. Jejich handicapem je lhostejnost, kterou autor definoval jako neschopnost projevit nějaké city, neschopnost nějakým zásadním způsobem změnit své životy a pokud se o něco pokoušejí, není to akt, který by přirozeně plynul z jejich pocitů či přesvědčení. Moraviovi protagonisté se díky své lhostejnosti zdají být jen neživou, nehybnou součástí světa, kde se lidskost nepřetržitě ztrácí. To souvisí s Moraviovým tvrzením, že automatické stroje v první polovině 20. Století nahradí člověka.²³

Autor se snaží dát najevo, že ona moderní choroba, kterou je lhostejnost, postihuje ve své době celou italskou společnost. Postavy sourozenců popisuje jako loutky bez schopnosti cítit a bez schopnosti jednat, za jejichž nitky tahá lhostejnost, stejně tak, jako vnímal občany

²⁰ PROCHACCI, Giuliano, *Dějiny Itálie*, Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-152-2, str. 344

²¹ PELÁN, Jiří. Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha: Torst, 2000, ISBN: 80-7215-105-3 str. 254

²² JOHNSON, Ben, *DOMINCIS, Anna Maria. Alberto Moravia, Art of Fiction no. 6*, The Paris Review, (cit. 2010-23-01)

URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/5093/the-art-of-fiction-no-6-alberto-moravia>

„Byl to obrovský úspěch. Faktem je, že to byl jeden z největších úspěchů v celé moderní italské literatuře.

Vlastně největší a to mohu říct vši skromností. Nikdy předtím nebylo něco takového. Určitě žádná kniha v posledních padesáti letech nebyla přivítána s takovým jednoznačným nadšením a vzrušením“ (vlastní překlad)

²³ PELÁN, Jiří. Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha: Torst, 2000, ISBN: 80-7215-105-3 str. 255-256

italského národa, kteří hrají divadlo pod vedením svého principála Mussoliniho. Literární historici nepovažují jeho román za útok na fašistický režim, ale na buržoazní mentalitu. Zamítnutí fašistické přítomnosti podpořil autor sám, když prohlásil, že jedinou lhostejnost, kterou trpí, je netečnost k politice, což chápe jako jedinou možnost obrany proti režimu.²⁴

V souvislosti s románem *Lhostejní* se otevřela debata, do jaké míry je Moraviova obžaloba buržoazní společnosti inspirována díly jeho předchůdce Itala Sveva. Sám Moravia v rozhovoru pro francouzský deník Paris Rewiew prohlásil: „Svevo is a writer I don't know at all well. I read him, and then only Senilità, and what's the other one? La Coscienza di Zeno after I had written Gli indifferenti. There's no question of influence, certainly. Furthermore, Svevo was a conscious critic of the bourgeoisie; my own criticism, whatever there is, is unintentional, occurring entirely by chance. In my view, the function of a writer is not to criticize anyway; only to create living characters. Just that....”²⁵

Obrovský úspěch románu *Lhostejní* byl pro tehdy jednadvacetiletého začínajícího autora spíše nevýhodou. Vzbudil obrovskou pozornost u diváků a kritiky, kteří s napětím očekávali jeho další tvorbu, na níž kladli vysoké nároky. Není divu, že jeho další produkce byla zavrhována jako “rozměňování mistrovské prvotiny”²⁶, což se stalo ihned po vydání románu *Marné ctižádosti* (1935), ve kterém se navrácí do prostředí společenské smetánky a podobným způsobem jako ve *Lhostejných* odsuzuje snahy hlavní hrdinky proniknout do vyšších kruhů nehledě na skutečné lidské hodnoty.²⁷ Jeho postavám byla kritikou také vytýkána beznárodnost, což je lze ovšem chápat jako autorovu snahu vymanit se se z rozměru národně-lidového poslání”²⁸.

Moraviovo další dílo, alegorická bajka *Maškaráda* (1941, česky 1947), vzbudilo rozruch, protože autor vytvořil karikaturu diktátora Mussoliniho na pozadí příběhu lidí z

²⁴ PELÁN, Jiří. Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha: Torst, 2000, ISBN: 80-7215-105-3 str. 256

²⁵ JOHNSON, Ben, DOMINCIS, Anna Maria. *Alberto Moravia, Art of Fiction no. 6*, The Paris Rewiew, (cit. 2010-23-01)

URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/5093/the-art-of-fiction-no-6-alberto-moravia>

„Pravdou je, že Italo Svevo je autor, kterého moc dobře neznám. Čtl jsem pouze Senilitu a pak... jaké je jméno dalšího románu??? Svědomí a vědomí Zena Cosiniho hned potom, co jsem napsal Lhostejné. Zde určitě není otázka vlivu. Mimoto Svevo byl vědomý kritik buržoazie, kdežto moje vlastní kritika není úmyslná, objevuje se zcela náhodně. Dle mého pohledu funkcí spisovatele není jakkoliv kritizovat, ale vytvářet živé postavy. Právě to...” (vlastní překlad)

²⁶ FRÝBORT, Zdeněk. Doslov. In Moravia, Alberto. *Nešťastný milenec*. Praha: Melantrich 1973. 32-02773 str. 264

²⁷ PELÁN, Jiří. Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha: Torst, 2000, ISBN: 80-7215-105-3 str. 258

²⁸ FRÝBORT, Zdeněk. Doslov. In Moravia Alberto. *Pozornost*. Praha: Odeon. 1968. ISBN: 01-088-68, str. 289

vůdčí společenské vrstvy. Prostřednictvím fiktivního příběhu dává autor najevo to, co už řekl prostřednictvím dvou předchozích románů a co bude později vyřčeno ještě několikrát, tedy to, že nenávidí faleš vyšších vrstev, konkrétně těch lidí, kteří mají nebo mít chtějí a kteří kvůli touze po moci a úspěchu nehledí na tradiční lidské hodnoty.²⁹

Moravia byl po vydání *Maškarády* okamžitě zakázán a pronásledován, a do konce války byl nucen se skrývat na jihu Itálie blízko města Fondi, kam ho věrně doprovázela manželka Elsa Morante (v pozdějších letech také úspěšná spisovatelka). Právě jeho soužití s chudým obyvatelstvem mělo zásadní vliv na jeho tvorbu, která přichází až s pádem fašismu, kdy se na základě svých válečných zkušeností a vzpomínek z dětství tematicky obrací do lidového prostředí a vytváří svá stěžejní díla.

2.3. Neorealismus a Moraviova poválečná tvorba

Druhá světová válka tragicky zasáhla do života celého národa. Po jejím skončení nastal všeobecný zmatek, sčítaly se oběti na životech a škody na majetku. Jelikož válka zasáhla i obyvatelstvo v chudých horských oblastech, lidé byli nuceni kvůli obrovské bídě opustit venkov a přesunout se do městského prostředí, kde měli reálnější naději najít novou práci. Lidé osidlovali zejména průmyslové oblasti na severu (Miláno, Turín) a k velkému přílivu obyvatelstva došlo také v italské metropoli, která se pomalu vzpamatovala z válečných škod³⁰. Pro obyvatelstvo, které pocházelo z horských oblastí a žilo v souladu s přírodou, nebylo jednoduché se náhle odvrátit od archaického způsobu života, kterým žili celé generace, a začít nový život v městském prostředí. Lidé podléhali obrovské deziluzi, protože věřili, že ve městě najdou práci, která jim pomůže pryč z bídy a také, že nové prostředí jim pomůže zapomenout na všechny útrapy, které vnesla do jejich poklidného venkovského života válka, avšak jejich sny a naděje se střetávaly s krutou realitou.

Tématika chudého lidu na pozadí válečných a poválečných strastí se stala klíčovou pro nový umělecký směr, který se částečně navracel k realisticko-naturalistické formě a projevil se hlavně ve filmu, v literatuře a částečně také v malířství. Termín italský „neorealismus“ poprvé použil filmový kritik Umberto Barbaro v souvislosti s filmy poetického realismu, ruského němého filmu a teoretickými pracemi jeho klasika, režiséra Sergeje Ejzenštejna³¹. Neorealismus se tématy i jazykovými prostředky obracel k lidovým vrstvám, upozorňoval na

²⁹ PELÁN, Jiří. Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha: Torst, 2000, ISBN: 80-7215-105-3 str. 259

³⁰ PROCHACCI, Giuliano, *Dějiny Itálie*, Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-152-2, str. 370

³¹ *Neorealismus*, Národní filmový archiv. (cit. 2010-23-01)

URL: <http://www.nfa.cz/neorealismus.html>

sociální problémy a v jeho rámci došlo k oživení zájmu o italský jih, ke kterému se autoři ve svých dílech často obraceli, protože nejen folkloristická barvitost a větší míra exotičnosti, ale především vyhrocenější společenské vztahy učinily z italského jihu přitažlivé téma.³² Program neorealismu striktně upřednostňoval etiku před estetikou, což bylo částečně důsledkem válečných zkušeností autorů, protože většina z nich se aktivně zúčastnila bojů anebo byla členy hnutí odporu, a proto považovali nové umění za poselství o životě.

Neorealistické umění bylo chápáno dvojím způsobem. Jedni ho vnímali jako volání po reformě a obnově země (které bylo později dosaženo a proto se neorealismus vyčerpal), druzí v něm viděli způsob, jak pochopit skutečné hodnoty života.³³ Ačkoliv období neorealismu bylo poměrně krátké, rozhodně lze říci, že je to jedno z nejproduktivnějších období italského umění 20. století, protože díla jak literární, tak filmová si získala obrovský vřelý ohlas po celém světě. K programu neorealismu se na čas přidali i autoři starší generace, např. Elio Vittorini, Francesco Jovine, Vasco Pratolini a také sám Alberto Moravia. V jeho rámci debutovala také řada mladých spisovatelů, kteří svých největších úspěchů dosáhli až v následujících letech, např. Italo Calvino, Elsa Morante či Pier Paolo Pasolini. Někteří spisovatelé se podíleli i na filmové tvorbě, protože během neorealistické éry došlo k nejtěsnějšímu spojení literatury a filmu, jaké kdy vůbec bylo ve světě umění zaznamenáno.

2.3.1 Neorealismus ve filmu

První neorealistické snímky vznikly již na konci války na protest proti propagandistickým filmům, které neustále chrlila fašistická kina založená samotným Mussolinim. Snímky produkované pro potřeby režimu ukazovaly Itálii v zrcadle buržoazního blahobytu a podávaly nepravdivou výpověď o životě Italů. Neorealistické snímky se zaměřovaly na reálné prostředí a osudy prostých lidí. Autentičnost snímků stavěla především na dokonalém zobrazení italských reálií, využívání prostých záběrových kompozic a na obsazování neherců.³⁴ Herci nepoužívali kostýmy ani líčení a v jejich hereckém projevu se spíše než schopnost interpretace textu oceňovalo umění improvizace. To vše vycházelo z poválečných podmínek, protože hlavní filmové studio Cinecittá bylo poškozeno, filmaři

³² FRÝBORT, Zdeněk. *Doslov*. In BRANCATI, Vitaliano. *Božský Antonio*. Praha: Mladá Fronta 1967 23-003-67, str. 225

³³ THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2, str. 369-374.

³⁴ Tamtéž, str. 369-374

neměli dost finančních prostředků a natáčení filmů se tak přesunulo z ateliérů do římských ulic.³⁵

Válkou zničená metropole se stala jedním z klíčových míst pro natáčení takových filmů. Jeden z nejúspěšnějších neorealistickeých snímků, *Řím, otevřené město*, který vznikl v roce 1945 pod režijní taktovkou Roberta Roselliniho, získal světovou proslulost právě pro syrové zobrazení válečných útrap římských obyvatel na přelomu let 1943 a 1944. Snímek se snaží o pravdivé svědectví o válečné situaci v Římě a na osudech několika prostých lidí přibližuje divákům tematiku odboje.³⁶

Tématika odboje se ve snímcích objevovala stejně často jako zobrazení sociálních problémů. Jedním z nejautentičtější působících snímků, který se snažil upozornit na sociální nerovnováhu poválečné italské společnosti, je film *Zloději kol* z roku 1947 režiséra Vittoria de Sici a scénáristy Cesare Zavattiniho. Byl to právě Zavattini, který se stal mluvčím neorealismu a posléze i jeho teoretikem a měl velký podíl na vzniku specifické neorealistickeé poetiky. Filmový teoretik David Bordwell říká: „Zavattini se snažil o film, který odhaloval drama skryté ve všedních událostech jako nákup bot nebo hledání bytu...³⁷ Zavattini důrazně trval na tom, že neorealistickeé filmy mají zobrazovat události pouze v kontextu denní rutiny.

Zcela jedinečná je neorealistickeá tvorba legendárního režiséra Federica Felliniho, který sociální problémy zobrazuje poetickým způsobem, někdy až s nádechem nadpřirozena. Jedním z nejvýznamnějších je film *Silnice* z roku 1954, kde je s neorealistickeým námětem zacházeno až mystickým způsobem³⁸.

Postupně došlo k tomu, že neorealismus se stal nejvýraznějším filmovým směrem poválečného období. Od roku 1948, kdy skončilo období tzv. „italského jara“³⁹, se neorealistickeé snímky začaly exportovat do zahraničí. Vyvolaly poměrně velký rozruch a zájem diváků, protože byly natolik odlišné od výpravných filmů produkovaných Itálií v minulých letech. Ačkoliv neorealistickeé filmy dosahovaly velkého úspěchu u diváků,

³⁵ THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2, str. 369-374

³⁶ KUPSC, Jarek. *Malé dějiny filmu*. Praha: Cinemax, 1999, ISBN: 80-85933-33-0, str. 98

³⁷ THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2, str. 369-374

³⁸ KUPSC, Jarek. *Malé dějiny filmu*. Praha: Cinemax, 1999, ISBN: 80-85933-33-0, str. 134

³⁹ PROCHACCI, Giuliano, *Dějiny Itálie*, Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-152-2, str. 405

musely čelit ostré kritice od poválečných politických činitelů, protože portrét zubožené země zmítané chudobou pobouřil politiky usilující dokázat, že Itálie je na cestě k prosperitě.⁴⁰

Rané neorealistické filmy se staly inspirací pro další filmy, které sice vznikly mimo přesná pravidla neorealismu, a přesto se žánrově i tematicky řadí k této tvorbě. Tuto éru počátku 50. let filmoví historici označují jako tzv. „ružový neorealismus“. Tématika filmů zůstala stejná, ale tentokrát se režiséri více zaměřili na psychologické ztvárnění hrdinů a později dokonce došlo k propojení neorealismu s tradiční italskou komedií.⁴¹ Jak řekl režisér Michelangelo Antonioni: „Už se nezdálo důležité natočit film o muži, jemuž ukradli kolo. Teď, když jsme se zbavili problému s kolem, je důležité pochopit, co se skrývá v nitru tohoto muže, kterému ukradli kolo, jak se s tím srovnal, jak ho poznamenaly minulé zkušenosti, zážitky z války, z poválečného období, všechno to, co se mu stalo v naší zemi.....“⁴²

Přechod od syrového neorealismu k tzv. růžovému neorealismu byl také důsledkem toho, že Itálie konečně povstala z válečných útrap, a proto její obyvatelé měli zájem o pozitivnější filmovou tematiku. Ekonomický rozvoj země se projevil ve filmovém průmyslu tím, že začaly vznikat nákladnější filmy, které byly obsazovány herci zvučných jmen (Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi) nikoliv pouze neherci, jak tomu bylo v poválečných letech.

2.3.2 Neorealismus v literatuře

Pronikání neorealismu do literatury probíhalo pomaleji, než do filmu, protože kinematografie byla mladým uměním, které se nemuselo opírat o kulturní tradici a vynakládat nadměrné úsilí na odstranění starého a vybudování nového.⁴³ Carlo Salinari podotýká: „Naproti tomu v literatuře bylo nutné nalézt nové tematické prostředky a osvojit si vyprávěcí hledisko, které by umožnilo odrážet skutečnost v jejím pohybu, nevyhraňovalo by ji do lyrických tvarů, které byly hlavní náplní za fašismu.“⁴⁴ První neorealistická díla spíše opomíjela klasickou románovou formu, byla dokumentárního či esejistického charakteru zaměřujícího se na popis, který umožňoval co nejdříve zachycení skutečnosti.

⁴⁰ THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2, str. 369-374

⁴¹ Tamtéž, str. 369-374

⁴² Tamtéž, 369-374

⁴³ SALINARI, Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1960. ISBN 22-121-64, str. 54

⁴⁴ Tamtéž, str. 55

Nejvýznamnějšími představiteli neorealismu byli Francesco Jovine, Elio Vittorini, Cesare Pavese a Alberto Moravia. Tito autoři se angažovali ještě za fašistického režimu, ale plného významu dosáhli až v poválečných letech, právě v době, kdy společnost prahla po pravdivém pohledu na svět. Po konci neorealistickej éry se jejich literatura ubírala zase jiným směrem než v poválečných letech, aniž by ztratili cokoliv ze své umělecké jedinečnosti.

Nejblíže se požadavkům neorealismu ve své tvorbě přiblížil Francesco Jovine (1902-1950). Světově uznávaným autorem se stal díky románu *Prokletá země* (1950, česky 1952), dotýkajícímu se nejožehavější tematiky té doby - problematiky italského jihu. Jeho dílo staví nejen na sociální, historické, ale i ideové problematice a stalo se výchozím bodem neorealistickej literatury⁴⁵. Jovine byl díky své vypravěčské schopnosti, kdy dokázal postihnout všechny nejpálčivější otázky tehdejší doby, tichým mluvčím neorealistickej generace (záměrně používám slovo tichý, protože ve skutečnosti působil jako umělec-samotář stranící se tehdejšího dění a ruchu velkých měst). Jeho dalšímu uměleckému rozvoji bohužel zabránila předčasná smrt v roce 1950.⁴⁶

Další z autorů se také svou tvorbou obrátil ke konkrétnímu regionu, a to sice rodák z piemontské metropole Turínu Cesare Pavese. Ústředním motivem jeho románů je dětství, venkov a samota. Díla se většinou odehrávají v prostředí piemontského podhůří, odkud pocházel. Vrcholem jeho tvorby je román *Měsíc a ohně* (1950, česky 1960), ve kterém je ústředním motivem návrat mladého muže do rodného kraje a touha po objevení vlastní minulosti.⁴⁷

Podobné sklony k lyricko-symbolickému tónu a mytizaci tvorby (však také oba byli nesporně ovlivněni díly Ernesta Hemingwaye⁴⁸) měl i Elio Vittorini, Pavesův blízký přítel, jehož díla se často vážou na konkrétní události a jsou inspirována autorovou odbojovou činností a válečnými vzpomínkami. Na rozdíl od Jovineho a Pavese, kteří se drželi spíše v ústraní, Vittorini měl obrovský vliv na mladou generaci, kterou oslovoval nejenom prostřednictvím svým románů, ale pravidelnými publikacemi v tisku. V románu *Lidé a nelidé* (1945) se obrací k tematice partyzánských bojů, které se střetávají s osudy prostých lidí.

⁴⁵ ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha, 1980. ISBN 17-424-80, str. 260

⁴⁶ SALINARI, Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel. 1960. ISBN 22-121-64, str. 57

⁴⁷ ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha, 1980. ISBN 17-424-80, str. 259

⁴⁸ SALINARI, Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel. 1960. ISBN 22-121-64, str. 58

Stejně jako ostatní autoři váže svá díla na konkrétní region, a to sice na rodnou Sicílii, jako tomu bylo v románu *Sicilské táčky* (1941).⁴⁹

V poválečných letech na literární scéně došlo ke znovuzrození tvorby Alberta Moravii. Jak jsem uvedla v minulé kapitole, Moravia se dostal do veřejného povědomí už na konci 20. let. Během druhé světové války, kdy na jeho tvorbu doléhala represivní opatření, se usídlil na italském jihu a právě soužití s chudým lidem nasměrovalo jeho tvorbu k sociální a kriticko-realisticke tvorbě. Během let 1947-1959 tak vznikla jeho klíčová díla, která se zabývají problematikou lidových vrstev a která jsou otevřenou obžalobou pokažené morálky. Ústředními postavami těchto děl jsou ženy a jsou to romány *Římanka* (La Romana 1947, česky 1966), *Horalka* (La Ciocciara 1957, česky 1962) a také *Římské povídky* (Racconti Romani, 1954, česky 1958), *Nové římské povídky* (Racconti Nuovi, 1959, česky 1963), kde se ženské postavy vyskytují také v hojném počtu. Na osudech prostých, více či méně mravně uvědomělých žen ze sociálně slabého prostředí římské periferie autor poukazuje na různé morální problémy a trhliny v mezilidských vztazích. Pro své nekonformní názory a otevřené zobrazování lidské sexuality a pokleslé morálky se dokonce dostal do konfliktu s církví, která jeho díla označila za nemravná a hříšná.⁵⁰

Paradoxní ovšem je, že ačkoliv Moraviova díla první dekády, ve kterých se autor zaměřuje na tematiku prostého lidu, vykazují typické neorealisticke prvky, samotný autor vlivy neorealismu několikrát popřel („Neorealismus byl ve filmu, ne v literatuře...“⁵¹). Nejvíce se poetice neorealismu přiblížil souborem povídek *Římské povídky*, jehož hrdinové jsou drobné bezvýznamné postavičky z okraje společnosti, které společně v rychlém tempu každodenních událostí vytvářejí pravdivý obraz poválečného Říma, který se stále ještě nevzpamatoval z válečného běsnění. Zdeněk Frýbort říká: „Právě forma novely nebo po italsku dlouhé povídky rozhodně znamenitě odpovídá Moraviově naturelu, protože umožňuje soustředit se na detail při analýze charakteru hrdiny a líčení prostředí“⁵². Vypravěčem Moraviových povídek jsou pouze muži, tudíž čtenář je oslovován jako někdo, kdo sdílí maskulinní hledisko.⁵³ Příběhy obyčejných lidí z římských ulic jsou většinou tragikomické,

⁴⁹ ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha, 1980. ISBN 17-424-80, str. 262

⁵⁰ PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst, 2000, ISBN: 80-7215-105-3 str. 264

⁵¹ POKORNÝ, Jaroslav. *Malá římská komedie*. Doslov. In MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon 1976, ISBN: 13-34 01-032-76, str. 522

⁵² FRÝBORT, Zdeněk. *Doslov*. In Moravia, Alberto. *Nešťastný milenec*. Praha: Melantrich, 1973. 32-02773 str. 264

⁵³ CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002, ISBN: 80-7294-070-8, str. 97

někdy až tragické, ale jak říká Zdeněk Frýbort: „ Autorova radost z fabulování, z dychtivého se zmocňování skutečnosti, dává povídkám spíše ponurým vyznění kupodivu optimistické“⁵⁴

Prvky neorealismu vykazují i jeho dvě klíčová díla *Horalka* a *Římanka*, konkrétně je to zachycení popisu každodenních událostí v ulicích Říma a na vrcholcích pohoří Ciociarie, pravdivé zobrazení mnohdy drsné reality bez jakékoliv tendence ji idealizovat a hlavně přítomnost postav, které jsou na samém okraji bídy bez možnosti úniku a které jsou mnohdy předurčeny k tragickému údělu.

Moraviova tvorba se tedy dělí na témata lidová a témata z prostředí vyšší společnosti. V jeho první éře spatřil světlo světa také román *Pohrdání* (Ill disprezzo, 1954, česky 1959), ve kterém se ovšem odvrátil od lidového tématu a stejně jako ve svých předválečných románech se zaměřuje na intelektuální vrstvu obyvatelstva. Román se zabývá rozbořem jedné manželské krize, byl inspirován manželstvím se spisovatelkou Elsou Morante a už podle názvu lze poznat, že se zabývá tematikou odcizení, což je jedno z Moraviových stěžejních témat.

V dalších poválečných románech se autor obrací k freudovské tématice, kterou ještě více rozvedl v pozdějších letech. Velký důraz klade na tematiku sexu, protože jej chápe jako podstatnou část lidského života, která se promítá do psychiky jedince a ovlivňuje jeho jednání. Podobně jako v novele *Agostino*⁵⁵, která vznikla ještě za války, se tak i poválečná *Neposlušnost* obrací k dětskému hrdinovi, psychicky narušenému chlapci, který je neschopen přizpůsobit se vnějšímu světu a proto se dobrovolně vzdává všeho, co pochází ze světa dospělých a co souvisí s jejich způsobem života⁵⁶. Tématice narušené lidské psychiky se věnuje i v dalších románech tzv. druhé éry (1960-1990), ve kterých svérázně interpretuje teorie Sigmunda Freuda.⁵⁷

Moravia navázal úzkou spolupráci s filmem a podle jeho poválečných románů byly natočeny filmy, pro které jsou typické prvky neorealistickej poetiky. Byla to *Římanka*, zfilmovaná v roce 1954 Luigi Zampou, *Horalka* z roku 1960 režiséra Vittoria de Sicy a

⁵⁴ FRÝBORT, Zdeněk. Doslov. In Moravia, Alberto. *Nešťastný milenec*. Praha: Melantrich, 1973. 32-02773 str. 265

⁵⁵ *Agostino* (1944, česky 1964) je příběhem o citové krizi mezi matkou a jejím třináctiletým synem, kdy matka naváže intimní poměr s mladíkem, který je jen o málo let starší než její syn. Syn prožívá hlubokou krizi, protože matčina milence vnímá jako vědomého narušitele vztahu mezi ním a matkou.

⁵⁶ ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1978, ISBN 17-424-80, str. 283

⁵⁷ SOLDÁN, Ladislav a kol. *Přehledné dějiny literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1997. ISBN: 80-85937-48-4, str. 227

Římské povídky, natočené v roce 1955 režisérem Giannim Franciolinim. Filmové adaptace se dočkala i jedna z nejslavnějších římských povídek *Zběsilec*, kterou dokonce sám Moravia zpracoval ve filmový scénář, podle kterého byl v roce 1954 režisérem Alessandrem Blasettim natočený film *Škoda, že je to taková potvora*.

3. Literární postava, vypravěč

Literární postava je fikční postava vyskytující se v narativních textech, která je nositelem děje, myšlenek a vlastností. Zatímco strukturalisté tvrdí, že je chybné uvažovat o literárních postavách jako o živých lidech, protože jsou jen neživou součástí literárního díla, při jejichž charakteristice není nutný psychologický základ⁵⁸, Seymour Chatman se otevřeně staví za teorii, že s postavami by mělo být zacházeno jako se skutečnými bytostmi (tvz. „otevřená teorie postavy“).⁵⁹

Chatman chápe postavu jako „paradigma rysů“, které charakterizuje jako relativně stabilní či trvalé osobní vlastnosti.⁶⁰ Rys postavy je tedy obecná charakteristika povahy, nikoliv jeho dojmy, prožitky a pocity. Během příběhu může dojít k jeho rozvinutí nebo naopak může zmizet a být nahrazen jiným. Rys může čtenář identifikovat na základě informací, které získal z textu, aniž by předtím došlo k jeho přímému pojmenování.⁶¹ Čtenář si vytváří vlastní „konstrukci postavy“ z textu, kdy postupně sbírá jednotlivé rysy, které spojuje a vytváří si tak celistvou představu o postavě. Čtenář tyto rysy hodnotí na základě psychologických informací, které zná z reálného života. Právě na základě tohoto hodnocení si čtenář o literární postavě vytvoří představu, která mu zůstane v paměti i dlouho poté, co knihu dočetl.⁶²

Postava může mít jeden či celé spektrum rysů. Uvádím klasifikaci postav E. M. Forstera, který dělí postavy právě na základě množství rysů, a to na tzv. ploché postavy, tedy ty, co mají jeden rys, což znamená, že jejich jednání je lehké rozpoznatelné, není obestřeno tajemstvím a čtenář může postavu lehce definovat, a tzv. oblé postavy (či plastické), které jsou nositelem více rysů a které jsou pro čtenáře hůře definovatelné.⁶³ O těchto postavách mluvíme také jako o neukončených, protože na základě objevování nových a nových rysů čtenář o postavě neustále uvažuje a tím pádem se literární postava přibližuje reálnému člověku.⁶⁴

⁵⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs-Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008. ISBN: 978-807294-260-2, str. 116

⁵⁹ Tamtéž, str. 125

⁶⁰ Tamtéž, str. 132

⁶¹ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, Host 2001, 80-7294-004-X

⁶² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs-Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008. ISBN: 978-807294-260-2, str. 123

⁶³ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, Host 2001, 80-7294-004-X, str. 48

⁶⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs-Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008. ISBN: 978-807294-260-2, str. 139

Důležitým aspektem, na jehož základě může čtenář literární postavu charakterizovat, je vnitřní život postavy. Čtenář má tu výhodu, že může nahlédnout dovnitř, protože na rozdíl od ostatních druhů umění pouze narativní text umožňuje přímý náhled do duše postavy. Pokud je v dílech prostor pro poznání hrdinovy duše menší, je nahrazen dalšími prostředky, jako třeba popisem, zápletkou, komentářem.⁶⁵

Literární teoretici Robert Scholes a Robert Kellog uvádějí dva způsoby, kterými autor může prezentovat vnitřní život své postavy. Jedním z nich je přímé narativní vyprávění, což znamená, že se čtenář dozvídá o základních povahových vlastnostech postavy, které spolu s popisem jejího vzhledu a toho, jak jedná a jak se chová, utváří čtenářovu ucelenou představu o povaze postavy.⁶⁶

Moderní literatura hojně využívá jinou metodu reflexe vnitřního života, a to, kdy čtenář naváže kontakt s postavou a dochází k jejímu poznání prostřednictvím vnitřního monologu. Vnitřním monologem je řečový akt postavy probíhající v jeho mysli a prezentující myšlenky, které sice dostaly jazykovou podobu, ale nikdy nebyly vysloveny.⁶⁷

Teoretici Scholes a Kellog upozorňují na to, že často dochází k záměně s jiným termínem, „proud vědomí“, kterému dávají spíše psychologický než literární význam⁶⁸. Naproti tomu Lawrence Bowling tvrdí: „Proud myšlení v sobě zahrnuje nejen záznam verbalizovaných myšlenek („vnitřní monolog“), ale i záznam smyslových dojmů, které nejsou myslí postavy formulovány do slov.“⁶⁹ Proud vědomí lze definovat jako volné a náhodné řazení myšlenek, které nejsou postavou nikdy vysloveny a které slouží jako vnitřní prezentace smyslových dojmů a vjemů. Obě tyto metody nevyslovené řeči jsou způsoby, jak se „ten, kdo vypráví“ vypořádá s myšlenkami postav.

Vypravěč plní důležitou funkci, protože zprostředkovává informace o postavě, jejichž prostřednictvím dochází čtenář k poznání. Vypravěčova důvěryhodnost se odvíjí od toho, jestli o postavách ví všechno, tudíž může nahlédnout do jejich nejniternějších představ, anebo je jednou z postav a jevy okolo sebe interpretuje na základě informací, které získal.⁷⁰

⁶⁵ SCHOLES. Robert, KELLOG. Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host 2002. ISBN: 80-7294-069-4, str. 169

⁶⁵ Tamtéž, str. 169

⁶⁶ Tamtéž, str. 169

⁶⁷ Tamtéž, str. 175

⁶⁸ Tamtéž, str. 175

⁶⁹ CHATMAN. Seymour. *Příběh a diskurs-Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008. ISBN: 978-807294-260-2, str. 196

⁷⁰ CULLER. Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host 2002. ISBN: 80-7294-070-8, str. 98

Vypravěče lze rozdělit na vypravěče v první osobě (ich forma), který může být zároveň postavou příběhu a vypravěče ve třetí osobě (er forma), kterého lze dále rozdělit na personálního vypravěče, který vypráví o něčem či o někom, ale v určitých momentech se přibližuje hledisku postavy, a vypravěče vševědoucího, který má přístup k nejnějším myšlenkám postav a vytváří tak iluzi, že čtenář je všude a všechno sleduje. Vševědounost je úzce spojena s všudypřítomností, to znamená, že se vypravěč se postupně přesouvá z jednoho pozorovacího stanoviště do druhého⁷¹. Dalším typem vypravěče je tzv. oko kamery, což znamená, že příběh je vyprávěn tak, jak je vidět navenek.

Vypravěče lze rovněž klasifikovat jako skryté a odkryté. Při přítomnosti skrytého vypravěče slyšíme, že někdo k nám promlouvá o lidech, jejich činech a událostech, avšak totožnost vypravěče zůstává skryta. Skrytý vypravěč interpretuje jednání postav a nechává čtenáře, aby došel k poznání, zda do této interpretace nepromítá svůj vlastní postoj. Odkrytí čtenáři jsou protagonisty příběhu a často dochází k odhalení jejich vlastností, pocitů, minulosti.⁷² Důležitým prvkem vyprávění je práce s časem. Vyprávění může být záznamem událostí, které již proběhly, a vypravěč se za nimi ohlíží, anebo se může odehrávat ve stejné časové rovině jako události, které prezentuje.

Slomith Rimon Kenanová dělí vypravěče dle několika kritérií. Na základě narativní roviny dělí vypravěče extradiegetického, který stojí nad příběhem a vypravěče intradiegetického, který je postavou příběhu a vystupuje v totožné rovině, v jaké je příběh vyprávěn. Podle rozsahu účasti v příběhu dělí vypravěče na heterodiegetického, který v příběhu není přítomen a homodiegetického, který přítomen je.⁷³

⁷¹ SCHOLLES. Robert, KELLOG. Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host 2002. ISBN: 80-7294-069-4, str 266

⁷² CULLER. Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host 2002. ISBN: 80-7294-070-8, str. 98

⁷³ RIMMON-KENANOVÁ. Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, ISBN: 80-7294-004-X, str. 101-102

4. Kategorizace ženských postav podle společenské role a jejich analýza

Společenská role je funkce, kterou člověk zastává ve společnosti a která vychází z jeho postavení a povinností, které ve společnosti má. Množství společenských rolí se v průběhu lidského života stále rozšiřuje, protože jedinec na sebe během života přibírá nové a nové funkce. Souhrn chování a jednání ve všech rolích je základem pro společenský význam člověka⁷⁴. Rozdílné jsou mužské a ženské role, což je dáno historickým, kulturním a hlavně biologickým vývojem lidstva. Společenská funkce ženy je určena hlavně její schopností rodit děti a její nezastupitelnou rolí při výchově dětí, a proto je tedy role matky její primární společenskou rolí. Další společenské role jsou často dány vazbou k opačnému pohlaví, protože odjakživa hledala žena i dívka podstatu své existence vždy ve vztahu k muži.⁷⁵ V této kapitole se snažím přiblížit, jaké společenské funkce zastávají Moraviovy postavy, a jak jsou tyto role ovlivněny vztahem k opačnému pohlaví a společnosti obecně. Při analýze těchto postav se zaměřuji i na prostor, ve kterém se vyskytují, a na základě znalostí z literární topologie se jej snažím uvést do širší souvislosti.

4.1 Matka

Žena je ceněná nejen díky své biologické schopnosti rodit a kojit děti, ale i díky celé škále funkcí, které zastává při procesu výchovy dítěte, v manželství a ve společnosti. Možná právě díky úctě k této multifunkčnosti, která se k její společenské roli váže, je postava matky jednou z nejčastějších postav literárních děl. Hovoříme o ní jako o tzv. postavě archetypální, což znamená, „že je symbolem, který se v literatuře opakuje tak často, že je považována za prvek celkové literární zkušenosti.“⁷⁶ V praxi to znamená, že postava je nositelem vlastností, které se nám vybaví okamžitě, jakmile se stejný typ postavy objeví v jiném díle. Způsob, jakým tyto symboly vnímáme, se nemění ani v průběhu let. Northop Frye říká: „Některé archetypy mají natolik vžitě konvenční asociace, že je nelze použít, aniž bychom na tyto asociace neodkazovali.“⁷⁷ Právě takovým symbolem postava matky bezesporu je. Asociace, které se na tuto postavu vážou, jsou podmíněny prožitky z našeho běžného života. Matka tedy symbolizuje nový život, ochranu, bezpečí, lásku, moudrost...Ve společnosti funguje klasifikace na dobré a špatné matky. Pod označením dobrá matka rozumíme ženu obětavou, která dokonale prezentuje mariánský kult. Označení špatná matka si naopak vysloužily ty ženy, které při výchově

⁷⁴ OAKLEYOVÁ, Ann. *Pohlaví, gender, společnost*. Praha: Portál. 2000. ISBN: 80-7178-403-6, str. 20

⁷⁵ LENDEROVÁ, Milena. *K hříchu, i k motlitbě*. Praha: Mladá Fronta, 1999. ISBN: 80-204-0737-5, str. 71

⁷⁶ FRYE, Northop. *Anatomie kritiky*. Brno: 2003, Host. 80-7294-078-3, str. 410

⁷⁷ Tamtéž, str. 123

selhávají a svůj zájem směřují mimo dítě⁷⁸. Stanislava Přádná podotýká: „Černobílé dělení postav matek v typologii je nešťastné a zavádějící, neboť plnost mateřských figur může vyznít jedině sloučením obou protikladných kategorií“⁷⁹. V Moraviových dílech je tato polarita potlačena, tudíž nelze s přesností určit, zda je hrdinka špatná matka. Právě tato rozporuplnost je součástí jeho výpovědi o významové složitosti mateřského poslání.

Postava matky je klíčovou pro Moraviův román *Horalka*. Pro hlavní hrdinku Cesiru, původem chudou dívku z Cioccarie (o této specifické „čeledi“ italské ženy budu více mluvit v další kapitole) se mateřství stalo jediným smyslem života, protože manželství se starším obchodníkem bylo citově chladné. Ve svém vyprávění retrospektivně mapuje svůj příchod do Říma a průběh jejího manželství, které bylo poznamenáno manželovým citovým chladem a násilnými sklony, které vedly k vyhasnutí jejích sexuálních pudů, ale zároveň znamenaly rozkvět pudu mateřského, kterým si plně vynahradila nefungující manželství. Manželova smrt se stala klíčovým mezníkem jejího života, ne však negativním, čemuž by tato tragická situace odpovídala. Tuto událost naopak vnímá jako radostný akt vlastního znovuzrození, kdy svoji veškerou pozornost, fyzické i psychické síly, může věnovat pouze výchově dcery. Cesira je příkladem emancipované matky, která svou vlastní individualitu rozvíjí i přesto, že v jejím rodinném zázemí chybí muž, tudíž svou podstatu nehledá ve vztahu k muži, ale ve vztahu k dítěti.⁸⁰ Svou nezávislost potvrzuje i tím, že mužské pokolení jakožto sexuální objekt ze svého života úplně vyloučí, protože se obává, že intimní poměr s mužem by mohl narušit její idylický život orientovaný na výchovu dceru a práci v rodinném podniku. („Tenkrát- jak jsem říkala, byla to nejšťastnější doba mého života-mně nepočítaně mužských žádalo, abych si je vzala. Ale já věděla, že táhne krám a byt, i ty co tvrdili, že mě opravdu milují...“⁸¹) Je evidentní, že v jejím případě není mateřské pouto jen pasivním plněním, ze kterého by se vytrácela její osobnost, ale je naopak podstatnou součástí její seberealizace.

O povaze Cesiry se dozvídáme prostřednictvím nepřímé definice, což znamená, že její charakterové rysy nejsou přímo pojmenovány, ale vyvodíme je na základě jejích činů, řeči a vnějšího vzhledu.⁸² Nejvýraznějším rysem Cesiry je pragmatičnost pramenící z jejího

⁷⁸ PŘÁDNÁ, Stanislava. *Matky ikony, matky vražednice: Obraz mateřství ve filmu s důrazem na italský film 60. a 70. let*. In HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva. *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradox modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2006. ISBN: 80-86429,49-0, str. 264

⁷⁹ Tamtéž, str. 263

⁸⁰ Tamtéž, str. 285

⁸¹ MORAVIA, Alberto. *Horalka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1965, ISBN: 01-15-65, str.

12

⁸² RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, ISBN: 80-7294-004-X, str. 67

venkovského původu. To se projevuje jak při každodenních úkonech, tak při řešení závažnějších problémů, a to tím způsobem, že uvažuje a jedná rozumně, nezaujatě a věcně.

S jejím venkovským původem souvisí i otevřenost, s jakou popisuje jevy okolo sebe, např. detaily týkající se manželství, sexu či tělesné intimity, které se nesnaží nijak tabuizovat. Dalšími výraznými rysy je kuráž a statečnost, které jsou zdůrazněny během její cesty do hor, kdy se s chladnou hlavou dokáže vypořádat se všemi negativními jevy, kterých je přímým svědkem.

Dalším důležitým prvkem nepřímé prezentace postavy je vnější vzhled, na jehož základě můžeme konstruovat další rysy postavy.⁸³ Cesira si uvědomuje svou krásu a svůj fyzický vzhled zobrazuje čtenáři prostřednictvím detailního popisu. Zvláštní důraz klade zejména na popis boků, břicha a ňader, což je její přímá prezentace vlastní feminity s důrazem na reprodukční schopnost. Stejným způsobem popisuje tělo své dcery a nešetří přitom intimními detaily, přičemž nepokrytě dává najevo svou radost z dceřiny fyzické krásy.

Ačkoliv si je Cesira plně vědoma svých fyzických předností a jejich působení na muže, své tělesné touhy se snaží potlačit a je pohoršena vlastní slabostí, když se poddá rodinnému příteli Giovannimu. Ačkoliv tento milostný akt probouzí její dávno skryté touhy, pocity štěstí a radosti („A když bylo po tom, zůstala jsem hezkou chvíli ležet na pytlích, omámená a šťastná, a skoro, skoro se mi zdálo, že se mi vrátilo mládí“⁸⁴), ve své počestnosti, kterou si přisvojila pobytem v Římě, jej považuje za vážný morální poklesek („Utěšovalo mě pomýšlení na Rosettu, že aspoň ona má mámu, aby ji ochraňovala. Že aspoň ona bude tím, čím jsem už nebyla já. Ach, opravdu, život dělají zvyky a počestnost je taky zvyk...“⁸⁵)

Cesiru charakterizuje i její řeč a to jak v konverzaci, tak její proud myšlenek, kterým naznačuje své společenské zařazení a charakterové vlastnosti.⁸⁶ V Cesirině vyprávění vidíme značný posun, protože zatímco během pobytu v Římě se její projev vyjadřuje spíše popisnými prvky každodenních událostí, pro které je typická výrazová úspornost⁸⁷, postupně se v její řeči začínají objevovat rozsáhlejší sebereflexivní pasáže.

⁸³ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, ISBN: 80-7294-004-X, str. 72

⁸⁴ MORAVIA, Alberto. *Horalka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1965, ISBN: 01-15-65, str. 20

⁸⁵ Tamtéž, str. 52

⁸⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, ISBN: 80-7294-004-X, str. 71

⁸⁷ POKORNÝ, Jaroslav. *Doslov*. In MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Československý spisovatel, 1976. ISBN: 13-34 01-032-76, str. 521

Idylický svět hlavní hrdinky je konfrontován s událostmi druhé světové války, kdy se Řím stává terčem útoků německých vojsk. Cesira instinktivně cítí, že musí ochránit svou dceru před válečnými hrůzami a proto s ní utíká do rodné Cioccarie, horského pásma na jih od Říma. Ačkoliv Cesira má horské prostředí díky vzpomínkám na mládí zakotveno jako idylické místo a útěk do lůna matky přírody je projevem její zoufalé snahy uniknout válečnému běsnění, netuší, že její zbožná přání budou ostře konfrontována s drsnou realitou války. („Pomyslíla jsem si, že v těch horách nás čeká všelicos a přála jsem si, aby to bylo jenom všechno dobré a bych se tam setkala s hodnými lidmi a ne se zločinci.“⁸⁸)

Horské prostředí, které se původně zdálo být idylické, se postupně stává nositelem protikladných vlastností, které jsou důsledkem konkrétních okolností, v tomto případě válečných. V této souvislosti bych ráda zmínila teorii Daniely Hodrové, která výstup na horu uvádí do spojitosti s vypjatými, až dramatickými okamžiky lidského bytí⁸⁹, jakým Cesiřin osud bezesporu je. Jak tvrdí Hodrová: „Hora je výsostným místem zápasu s netvory (-) podle různých výkladů symbolizujících smrt.“⁹⁰ V Moraviově pojetí je netvorem strach, který pronásleduje Cesiru a Rosette na jejich pouti. Ztělesněnými netvory jsou podlí fašističtí důstojníci (jak říká Cesira „páskové nejhoršího druhu“⁹¹), kteří přemlouvají Cesiru, ať jim dá dceru „do služby“ výměnou za to, že přestanou pronásledovat syny chudé dělnice Consetty, která Cesiře a Rosettě poskytla útočiště během jejich pouti. Consetta, kterou její mateřský pud instinktivně směřuje k záchraně jejích synů, chce Rosettu fašistům vydat, aniž by si uvědomovala, že dobro chce vykoupit zlem. Právě v té chvíli dochází ke střetu dvou matek - dvou autonomních světů, z nichž obě touží ochránit své děti na úkor té druhé. („Ona tu svobodu pro své syny chtěla zaplatit mou dcerou. A protože jsem taky matka, pochopila jsem, že z lásky k synům, byla určitě schopna zavolat druhý den fašisty a odevzdat jim Rosettu, proto už nešlo o to protestovat, ale prostě utéci.“⁹²) Tato událost může být vnímána jako předzvěst tragické události, který ženy dostihne na konci války, kdy dojde k otevřenému střetnutí s ještě horšími „netvory“, kterými paradoxně budou spojenecká vojska.

Netvory mohou být i uprchlíci, v jejichž společnosti se Cesira s Rosettou na vrcholcích Cioccarie usídlí. Jejich válečná zkušenost na nich zanechala nesmazatelné stopy a na rozdíl od

⁸⁸ MORAVIA. Alberto. *Horalka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1965, ISBN: 01-15-65, str. 52

⁸⁹ HODROVÁ. Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP. 1994, 80-85917-03-3, str. 66

⁹⁰ Tamtéž, str. 63

⁹¹ MORAVIA. Alberto. *Horalka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1965, ISBN: 01-15-65, str. 49

⁹² Tamtéž, str. 52

Cesiry a Rosetty, jejichž svět překypuje láskou a dobrotou, jsou to zahořklí a utrpení lidé, kteří vlivem válečných událostí permanentně ztrácejí lidskost. Cesira se snaží izolovat Rosettu z jejich dosahu, aby nebyla svědkem válečných krutostí, o nichž hrdě vyprávějí. Ačkoliv jejich situace je v podstatě stejná jako situace ostatních uprchlíků, protože musí dlouhé měsíce živořit, trávit dlouhé dny jenom prací a toužebně očekávat příchod spojeneckých vojsk, Cesirin a Rosettin „mikrosvět“ se od ostatních obyvatel podstatně liší. Je to svět, který je založen na citové otevřenosti, víře k Bohu a vitalismu, jehož zdrojem je především Rosetta.

Je evidentní, že Cesira vnímá svou dceru dost idealisticky, protože ji považuje za svatou. Její dcera je oddanou, poslušnou, zbožnou dívkou, vnímajíc svět ve své prostotě a srdečnosti. Mravní čistota tohoto světa však není nedotknutelná. Ačkoliv se Cesira celou dobu zarputile snaží, aby se její dcera vyhnula negativním zkušenostem, každodenní konfrontace s krutou válečnou realitou však překazí její snahy. Cesira si je vědoma toho, že dokonalost její dcery nepochází z její duševní čistoty, ale z životní nezkušenosti, tudíž ve chvíli, kdy se střetne s krutým a nelítostným světem, je její vnitřní neposkvrněný svět narušen („Nepočítala jsem s válkou, která nás naučí tyhle věci znát, i když nechceme, a přinutí nás to krutě a nepřírozeně k téhle předčasné zkušenosti“⁹³)

Cesira se všemožně snaží, aby uchránila Rosettu od špatných zážitků (válečné historicky uprchlíků, zabíjení kozy...), ovšem ve světě, který špatností doslova překypuje, je to takřka nemožné. Jediným pozitivním bodem jejich horského pobytu je přátelství s ušlechtilým mladíkem Michele, ke kterému si Cesira vypěstuje doslova mateřskou lásku. Rosettin vztah k Michelovi balancuje na hranici klasického přátelství a lásky, avšak toto pouto je násilně přetrženo válkou, protože Michele je odveden jako rukojmí nacistických vojáků.

Válka přináší Cesire mnoho ztrát. Vzala jí domov, člověka, ke kterému si vypěstovala silný, až mateřský vztah, ovšem nejbolestnější ztráta ji čeká v závěru války, kdy je Rosetta znásilněna spojeneckými vojsky, právě těmi, na jejichž příchod dlouhé měsíce čekala jako na spásu a v jejichž dobro hluboce věřila. Tímto surovým a pro dívku velice ponižujícím činem, dojde k narušení jak pouta mezi matkou a dcerou, tak mezi Rosettou a okolním světem. Jsme svědky Rosettiny náhle proměny, kdy se stává lhostejnou a apatickou vůči svému okolí a bezostyšně se otevírá dalším sexuálním zkušenostem. („V těch okamžicích se z mé Rosetty

⁹³ MORAVIA. Alberto. *Horalka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1965, ISBN: 01-15-65, str. 82

stala najednou v těle i v duši zatvrdlá, zkušená, zahořklá žena bez jakékoli naděje.⁹⁴) Cesira vnímá její novou zálibu v pohlavním aktu, kterým bylo násilně přetrženo její dětství, jako nejsmutnější rys její proměny. Pocit zoufalství ze ztráty dcery je ještě umocněn zjištěním, s jakou netečností Rosetta přijímá zprávu o smrti Micheleho. Cesira je přesvědčena, že svou dceru nadobro ztratila, ovšem tato domněnka je vyvrácena v závěru knihy, kdy dívka na zpáteční cestě do Říma bezprostředně projeví lítost nad smrtí milence, čímž dokáže, že lhostejné chování bylo jen dočasnou „chorobou,“ a stalo se jen nevyhnutelným důsledkem stresové situace, kterou prožila.

Tématika mateřského pouta, které je konfrontováno s dceřinou sexuální otevřeností, je přítomna i v románu *Římanka*. Mezi postavou matky a prostitutky můžeme nalézt paralelu, o čemž svědčí výrok Moraviova generačního soupeřníka Federica Felliniho, který tvrdí, že: „Prostitutka je zásadní protiklad italské matky. Jedna je nemyslitelná bez druhé. Tak jako nás matka živila a šatila, se stejnou nevyhnutelností nás děvka zasvětila do sexuálního života. Všichni jsme dlužníky těch žen, které se propůjčily našim touhám, našim nadějím, našim fantaziím a daly jim směr, často ubohý a mrzký, ale přesto fantastický.“⁹⁵

Na rozdíl od Cesiry, která morální poklesky své dcery vnímá negativně a snaží se jí přesvědčit o nesprávnosti jejího jednání, matka Adriany svou dceru mužům naopak nabízí, protože její krásu považuje za jediný trumf, který jí v jejím zbídačeném životě zbyl. Zatímco Cesira si Rosettinu krásu úzkostlivě střeží jako rodinné bohatství, matka Adriany svou dceru vnímá jako obchodní artikl, který nejprve nabízí v kabaretu či malířům, což jí dcera nemá na zlé, naopak to chápe jako čin, ke kterému ji opravňuje právě to, že je její matkou („Chápala jsem, že to maminka nedělá ve zlém úmyslu a že je pyšná na mou krásu, protože mě přivedla na svět, a jsem-li krásná, je to její zásluha“⁹⁶) Svým způsobem Adrianu předurčuje k povolání, které si později sama zvolí, protože v ní intenzivně pěstuje pocit, že jedině svým tělem může dosáhnout úspěchu. Matka své jednání nepovažuje za nemorální, naopak v něm spatřuje jedinou možnost, jak uniknout bídě. („A co je tedy morální?! Je snad morální celý den dřít, umývat nádobí, šít, vařit, žehlit, zametat, drhnout podlahu a večer se pak dívat, jak se muž vrací udřený jako kůň, nají se, zaleze do postele, otočí se ke zdi a už chrápe... Tohle je morální, jo?? Dobrovolně trpět, nemít nikdy ani chvilku oddechu, zestárnout, zošklivět a pak

⁹⁴ MORAVIA, Alberto. *Horalka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1965, ISBN: 01-15-65, str. 241

⁹⁵ BALAJKA, Bohuš. *Přehledné dějiny literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1997. ISBN: 80-85937-48-4, str. 226

⁹⁶ MORAVIA, Alberto. *Římanka*. Praha: Academia 2009. ISBN: 978-80-200-1727-7, str. 8

chcípnout, to je morální?⁹⁷). Je evidentní, že matka je nervově labilní osoba, jejíž sebevědomí je podlomené citovým i materiálním strádáním a jejíž mateřské city podléhají silným sociálním tlakům. Další povahové rysy matky jsou explicitně vyjádřeny v řeči hlavní postavy Adriany, která svou matku vnímá jako oběť nepříznivého osudu, jejíž jednání je nutné ospravedlnit.

Vztah Adriany a její matky je silně poznamenán dramatickou událostí, která následovala krátce po Adrianině narození. Manželství skončilo předčasně manželovou smrtí, žena pak celé dlouhé roky živořila, a proto se snaží dceři dát všemožně najevo, aby se vyhýbala manželství s chlapci ze stejné sociální vrstvy a scházela se jen s těmi muži, kteří ji můžou finančně zajistit. Ačkoliv protestuje proti vážnému vztahu své dcery, náhodné známosti s cizími muži, kdy jim poskytuje lásku za úplatu, nekomentuje a jen netečně přihlíží tomu, jak si dcera vodí domů své zákazníky.

Ačkoliv se může zdát, že fakt, že se z její dcery stala prostitutka, se jí nijak nedotýká, ve skutečnosti je její lhostejnost důsledkem celoživotní bídy a nuzoty, a proto je pro ni jednodušší mlčet a přijmout peníze, nehledě na jakékoliv morální zásady. Matka působí zbaběle, protože sama strčila svou dceru do spárů mužů a teď jen projevuje neschopnost zabránit tomu, aby se její dcera vrátila na správnou cestu. Její netečné jednání vyvolává v dceři rozporuplné pocity. Jak říká Adriana: „Připadalo mi, že ve své tváři nosí místo mne viditelné stopy našeho změněného života, a kdykoliv jsem se na ní podívala, měla jsem trapný pocit, v němž se mísila lítost, soucit a odpor.“⁹⁸

Adriana, ačkoliv svou matku sebevíc miluje, si v hloubi duše přeje, aby byla laskavější a vlídnější, což se ukáže při návštěvě kostela, kde svou matku porovnává s Pannou Marií („Panna Maria se mi líbila ještě víc, že byla tak docela jiná než maminka, že byla čistá a klidná, že byla bohatě oblečena a že se její oči na mne dívaly s láskou. A zdálo se mi, že ona je mou skutečnou matkou a ne maminka, která pořád ječela, byla vždycky uhoněná a špatně oblečená.“⁹⁹) Sama Adriana zaujímá k mateřství opačný postoj než její matka, protože zatímco ta chápala své mateřství jako projev lidského ztroskotání, Adriana věří, že narozením svého dítěte se jí podaří překonat absurditu lidského bytí a spatřuje v něm smysl svého života.

⁹⁷ MORAVIA, Alberto. Římanka. Praha: Academia 2009. ISBN: 978-80-200-1727-7, str. 8

⁹⁸ Tamtéž, str. 130

⁹⁹ Tamtéž, str. 75

Zvláštní symbióza motivů víry, mateřství a prostituce, která je přítomna v románu *Římanka* souvisí se specifickým pojetím mariánského kultu v italské společnosti.¹⁰⁰ Jak podotýká Stanislava Přádná: „V tomto regionu je Panna Maria jak kultovně uctívána, tak ikonoklasisticky hanobena. Proto je i žena- matka v podvědomí zakódována jako mravně pokleslá ženština. Adorovaná mateřská ikona jako by dráždila mužský svět svou čistotou, v nutkání ji poskvřnit (madona jako „svatá děvka“).“¹⁰¹

Motiv Panny Marie se objevuje jak v *Římance*, tak v *Horálce*, a velmi svérázně je pojat v povídce *Miminko* ze souboru *Římských povídek*. Chudá matka je přesvědčena svým mužem, aby se zbavila svého dítěte, které by už neživili. Žena je manželovi natolik oddaná, že na jeho návrh přistoupí a chce odložit dítě v kostele, ovšem jen v tom kostele, který je zasvěcen Panně Marii („Panna Maria měla taky syna a dovede některé věci pochopit a tak spíš vyslyší naše přání.“¹⁰²) Ve chvíli, kdy začne kojit dítě v kostele, samu sebe přirovnává k Panně Marii. Snad právě tato atypická situace oživí její mateřské city a dítě si nakonec ponechá.

Za zmínku stojí, že ve všech dílech, které jsem v této kapitole zmínila, se objevuje motiv kostela a to v souvislosti s nějakou závažnou událostí, která zásadním způsobem ovlivňuje další jednání postav. V případě *Římanky* je to sebereflexe Adriany, která se přichází vyzpovídat ze svých hříchů, což ji přivede k úvahám o vztahu k matce, kterou porovnává s Pannou Marií. V *Horálce* se kostel stává dějištěm tragické události, Rosettina znásilnění, a v povídce *Miminko* znamená návštěva kostela oživení mateřského instinktu. Proto si musíme odpovědět na otázku, jaká je funkce kostela v kontextu příběhu a co symbolizuje. Křesťanský chrám je místem posvátným, jehož zvláštnost spočívá v tom, že dává člověku prostor zamyslet se nad smyslem života. Kostel se tedy stává „prostorem transcendence“¹⁰³ a často je cílem na pouti člověka. V případě *Římanky* a *Miminka* se prostor kostela objevuje v souvislosti s mateřstvím, kterému se náboženským motivem přisuzuje posvátnost, která je v obou dílech zdůrazněna přítomností mariánského kultu.¹⁰⁴ Obě hrdinky přicházejí do kostela, aby našly odpověď na důležité otázky související s vlastní existencí. V případě *Horalky* se

¹⁰⁰ PŘÁDNÁ, Stanislava. Matky ikony, matky vražednice: Obraz mateřství ve filmu s důrazem na italský film 60. a 70. let. IN HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva. V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha: Sociologické nakladatelství, 2006. ISBN: 80-86429,49-0, str. 270

¹⁰¹ Tamtéž, str. 270

¹⁰² MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon. 1954. ISBN: 13-34-01-032-76, str. 94

¹⁰³ KUBÍNOVÁ, Marie. Prostory víry a transcendence. In HODROVÁ, Daniela a kolektiv. Poetika míst.

Jinočany:H+H. 1997. ISBN: 80-86022-04-8, str. 129

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 149

kostel stává „místem děsivým“¹⁰⁵, kdy je potlačena jeho náboženská funkce a slouží jako útočiště dvěma uprchlícím, a záhy se stává místem tragického střetnutí dvou rozdílných světů, které znamená ztrátu dívčina panenství.

4.2. Manželka

Tématiky partnerských vztahů se autor dotýká snad ve všech svých klíčových dílech, protože právě citové konflikty, analýza vášně a lásky jsou pro Moraviu příznačným způsobem přístupu k uměleckému zpracování látky.¹⁰⁶ Autor se staví do role kritika zkažené morálky a nastavuje zrcadlo různým partnerským problémům, které se snaží prostřednictvím řeči svých postav analyzovat. Jeho postavy většinou uzavírají manželství ze zřejmých důvodů, aniž by hleděly na svoje skutečné city. Důvodem tohoto rozhodnutí bývají hlavně finanční problémy, protože Moraviovy postavy až na výjimky pocházejí z chudých poměrů a v uzavření manželství vidí spásu do budoucna. Ženy obětují svou citovou svébytnost, aby si po boku ekonomicky nezávislého muže zajistily materiální zabezpečení pro sebe a pro své budoucí potomky. Tato manželství nebývají šťastná, ale je naprosto vyloučené je rozdělit rozvodem, protože v přísně katolické Itálii byl ještě ve 20. století rozvod něco nemyslitelného, co je v naprostém rozporu s tradiční křesťanskou vírou. V Moraviových románech se rozvod téměř nevyskytuje, rozpad manželství je často způsoben vyšší mocí, kterou bývá smrt. Postava manželky tak, jak ji zobrazuje Moravia, je nositelem jen různých funkcí. Zatímco v *Římských povídkách* je to celá škála funkcí (péče o domácnost, výchova dětí, práce v rodinné živnosti) v případě *Pohrdání* je funkcí manželky zejména společenská reprezentace, což souvisí se společenským statutem manželů, kdy je žena od manuálních úkolů osvobozena. Postava manželky je vnímána ve vztahu k muži, autor se vyhýbá jejímu vlastnímu životopisu, což umocňuje tím, že aktérem vyprávění je manžel.

Nejintimněji se tematiky manželství dotýká v románu *Pohrdání*, který se obrací k problematice partnerské disharmonie a úpadku středostavovského manželského páru. Jak řekl sám autor, inspirací pro tento román byla jeho vlastní manželská krize se spisovatelkou Elsou Morante¹⁰⁷, se kterou byl ženatý dvacet pět let. Vypravěčem románu je mladý intelektuál

¹⁰⁵ KUBÍNOVÁ, Marie. Prostory víry a transcendence. In HODROVÁ. Daniela a kolektiv. Poetika míst. Jinočany:H+H. 1997. ISBN: 80-86022-04-8, str. 166

¹⁰⁶ RUXOVÁ, Eva. *Doslov*. In Moravia. Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel. 1959. str. 204

¹⁰⁷ Elsa Morante pocházela z chudé židovské rodiny žijící v Římě. Během třicátých let, kdy pravidelně přispívala do novin časopisů, se seznámila v té době již úspěšným prozaikem Moraviou, za kterého se v roce 1941 provdala. Po svatbě manželé opustili Řím a usídlili na ostrově Capri. V důsledku Moraviova pronásledování fašistickým režimem se manželé uchýlili na italský jih, kde se skrývali v okolí města Fondi. Právě setkání s chudým lidem je oba ovlivnilo v jejich další tvorbě. Její nejslavnější kniha Příběh v historii (La Storia, 1970,

Riccardo, jehož prostřednictvím nahlížíme do jádra manželské krize, která vypukla mezi ním a jeho ženou Emilíí. Vypravěč klade důraz na svou předem existující znalost postavy, to znamená, že jí představuje hned na začátku románu.¹⁰⁸ Její charakterové rysy nejsou přímo pojmenovány, avšak čtenář si je zkonstruuje na základě četných informací, které jsou vypravěčem zprostředkovány. Vypravěč klade důraz především na její činnosti a řeč, podle kterých můžeme rozpoznat její klíčové rysy, kterými jsou prostoduchost a náchyllost k předsudkům.

Vypravěč retrospektivně odkrývá Emiliinu minulost a sděluje, že pochází z nuzných poměrů a do manželství vstoupila čistě z lásky. V tomto případě však pochybujeme o vypravěčově důvěryhodnosti, protože právě propastný sociální rozdíl mezi partnery před uzavřením sňatku je důvodem spekulací, zda Emilie nevstoupila do manželství ze zjištěných důvodů. Eva Ruxová podotýká: „Tyto negativní spekulace jsou podpořeny autorovým návykem negativní kritiky, který jej někdy svádí k pesimistickému postoji, i když jde o jevy kladné.“¹⁰⁹ Jak popisuje Riccardo, jeho manželka pochází z chudé rodiny, kde je sňatek s bohatým mužem odvěkým zvykem, z čehož vyplývá, že Emilie skutečně mohla svého manžela milovat, ale jejich sňatek mohl být také dobře promyšlenou strategií, jak materiálně zabezpečit svůj budoucí život.

Ačkoliv je Emilie nevzdělaná a prostoduchá, je si plně vědoma své schopnosti podmanit si svého manžela natolik, že je schopný kvůli ní přijmout zaměstnání, po kterém sice sám netouží, ale které by mu přineslo dostatek financí na koupi bytu. Emiliina touha po vlastní domácnosti hraničí až s posedlostí, což je zřejmě důsledkem jejího dřívějšího života v bídě („V její lásce k domácnosti se, myslím, nevědomky projevovaly zmařené touhy vydědenců trvale neschopných zřídit si vlastní, jakkoli skromné obydlí“¹¹⁰). Ona sama nemá žádné ambice na kariéru či osobní rozvoj, její zájem se týká pouze hmotných statků, k nimž vede cesta právě přes schopného manžela. Riccardo je úspěšný umělec s jasně vytyčenými cíli, ale navzdory svému přesvědčení se obětuje a přijímá místo scénáristy u vlivného filmového producenta, aby splnil přání své ženy.

česky 1990) vychází právě z těchto válečných zkušeností. Po skončení války se s Moraviou vrátila do Říma a jejich byt se stal častým místem setkávání italských intelektuálů. Během Moraviova pobytu v USA Morante navázala intimní poměr s režisérem Vittorioem Viscontim, který patřil do Moraviova okruhu spolupracovníků a přátel. V roce 1962 se manželé definitivně rozešli, ale ve svazku manželském zůstali až do konce života.

¹⁰⁸ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001, ISBN: 80-7294-004-X, str. 104

¹⁰⁹ RUXOVÁ, Eva. *Doslov*. In Moravia, Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel. 1959. str. 203

¹¹⁰ Tamtéž, str. 13

Paradoxem je, že ve chvíli, kdy se Emílii dostává plného materiálního zabezpečení, po kterém touží, se ocitá v hluboké letargii a svého muže začíná odmítat. Svůj odmítavý postoj dává najevo především v milostném životě, kdy se jen netečně podřizuje manželově touze po pohlavním aktu. V této situaci je čtenář svědkem náhlé proměny postavy, která se z původní počestné ženy přeměňuje do prodejné ženy (stejný typ přeměny jsme zaznamenali u Adriany a Cesiry)

Krise manželů se prohloubí tím, když se Emilia rozhodne odstěhovat zpátky ke své matce. Vypravěč se snaží krizi analyzovat ve dvou časových rovinách, to znamená, že hledá možné příčiny jak v přítomnosti, tak v minulosti, kdy se retrospektivně navrácí na počátek manželství a čtenáři odkrývá nevěru, k níž došlo krátce po svatbě. Své dřívější selhání, kdy sváděl svou sekretářku, tak považuje za jeden z možných, proč ho manželka přestala milovat, ovšem tyto domněnky se nepotvrdí ani nevyvrátí, protože Emilia není schopná svůj náhlý odmítavý postoj k manželovi racionálně objasnit. Je evidentní, že hlavním problémem jejich manželství je nedostatek komunikace a Emiliina neschopnost empatie, což je zřejmě důsledkem její prostoduchosti. Riccardo byl po celou dobu manželství zaslepený citem, takže Emiliiny nedostatky v komunikaci přehlížel či dokonce nevnímal.

Manželská disharmonie se projevuje na pozadí Riccardovy umělecké rozepry s režisérem a scénáristou, kdy má napsat moderní verzi příběhu o Oddyseovi a Penelopě, která je ovšem v rozporu s jeho humanistickou koncepcí kultury¹¹¹. Příběh o Oddyseovi, který se stává jablkem sváru tří uměleckých individualit, se zároveň stává paralelou k manželské rozepry Riccarda a Emilie („Penelopa není žena civilizovaná, je to žena věrná tradicím...pro ni neexistuje rozum, ale jen pud, krev, hrdost“¹¹²)

Jak se posléze ukáže, důvodem manželské krize není citový úpadek, ale spíše rozdíly ideové, protože zatímco Emilie, která se stále nedostala ze zajetí starých měšťanských předsudků a konvencí¹¹³, touží po muži, který by byl hlavně úspěšný. Riccardo nehodlá podřídit svou uměleckou individualitu diktátu mocných a získat úspěch na úkor svých morálních zásad. Ideové rozpory manželů vedou k definitivní roztržce, která vyvrcholí Emiliinou smrtí.

¹¹¹ RUXOVÁ, Eva. *Doslov*. In Moravia, Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel. 1959. str. 205

¹¹² MORAVIA, Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel. 1959. str. 151

¹¹³ RUXOVÁ, Eva. *Doslov*. In Moravia, Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel. 1959. str. 204

Motiv nevydařeného manželství se objevuje i v Moraviových klíčových románech *Horalka* a *Římanka*, a to sice jen v několika pasážích, které jsou však důležitými indiciemi při pochopení vnitřních pohnutek hrdinek, které tuto negativní zkušenost prožily. Jejich osudy vykazují určité prvky podobnosti, například, že obě vstoupily do manželství na prahu dospělosti, záhy se staly matkami, ale jejich manželství bylo předčasně ukončeno manželovou smrtí. Podívejme se nejprve na matku Adriany z románu *Římanka*, jejíž jméno neznáme, a proto je tato postava opředena tajemstvím.

Adrianina matka chápe manželství nikoliv jako posvátnou instituci, ve které muž a žena zpečetí svůj vztah, ale jako „akt osobního ztroskotání“.¹¹⁴ Její negativní postoj pramení hlavně z osobních nezdarů, kdy se v důsledku nechtěného těhotenství musela provdat za chudého muže, který jí kvůli svému nízkému sociálnímu postavení nemohl dostatečně zabezpečit. („Pro maminku rodina znamenala chudobu, zotročení, málo radosti a ty ještě skončily smrtí manželovou...“¹¹⁵) Matčin negativní postoj k manželství je vypravěčem (kterým je její dcera Adriana) několikrát zopakován, čímž tak dochází k odkrytí jejího nejvýraznějšího rysu, kterým je pesimismus. Životní zklamání a absence milostného citu ji vedou k tomu, že svou dceru od manželství odrazuje a snaží se jí přesvědčit, že v životě má dosáhnout vyšších cílů než vstoupit do manželského svazku. Za jedinou možnou variantu považuje manželství s bohatým mužem, i když sňatek považuje za krajní možnost, kam má žena zajít. Tímto názorem se Adrianina matka liší od klasického prototypu matky, kdy žena dbá hlavně o to, aby se její dcera dobře provdala. Adrianina matka chce, aby se její dcera vyhnula manželství a finanční jistotu si vybuodovala na základě svých tělesných předností. („V podstatě se domnívala, že mohu svou krásou dosáhnout všech možných úspěchů, ale ne stát se vdanou ženou jako jiné ženy.“¹¹⁶). Naopak Adriana vnímá sňatek s mužem jako projev lásky a oddanosti a proto si jej vytyčí jako cíl, kterého chce ve svém životě dosáhnout. Její ideály však vezmou za své ve chvíli, kdy odhalí partnerovou lež a přetvářku a tím okamžikem na sebe nevědomě přebírá hluboký pesimismus svojí matky, který ovšem zmizí, jakmile poznává svého osudového muže, studenta Giacoma.

Podobný osud potkal i Cesiru, hlavní hrdinku z románu *Horalka*. Její manželství nebylo šťastné, protože jejího manžela jí vybrali rodiče, aby jí odvedl z hor do Říma a materiálně ji zabezpečil. Ačkoliv Cesira svého muže nikdy nemilovala, trpělivě a pokorně

¹¹⁴ MORAVIA, Alberto. *Římanka*. Praha: Academia 2009. ISBN: 978-80-200-1727-7, str. 14

¹¹⁵ Tamtéž, str. 14

¹¹⁶ Tamtéž, str. 13

snášela manželovy občasné avantýry i výbuchy zlosti, kdy se nezdráhal manželku uhodit. I přesto, že její manželství lze jen těžko nazývat šťastným, Cesira jeho smysl nachází ve výchově své dcery a péči o domácnost. Na rozdíl od Adrianiny matky její nejšťastnější období nastalo právě po manželově smrti, kdy zůstala sama s dcerkou, avšak díky obchodu, který jí zůstal, mohla spokojeně žít, aniž by nějak výrazně strádala. Absenci milostného citu si vynahrazuje bezmeznou láskou k dceři, která se stala středobodem jejího života, a proto nikdy nepřemýšlela, že by se provdala znovu. Manželskou instituci vnímá pozitivně, vidí v něm jediný možný způsob, jak dceři zajistit spokojený život. Proto, když se jí dcera svěří, že má ve válce snoubence, zaujímá pozitivní přístup a je rozhodnuta se o dceřino případné manželství náležitě postarat. V podstatě chce udělat to samé, co kdysi před lety učinili její rodiče, ovšem s tím rozdílem, že dcera si svého snoubence vybrala sama, kdežto jí byl manžel určen.

Postavy-manželky se hojně vyskytují v *Římských povídkách*. Jsou svérázné a temperamentní, žijící na hlučných římských periferiích, které autor dobře znal, protože je pozoroval a vnímal jako svérázný rys svého milovaného města.¹¹⁷ Žena s vyšším společenským statutem se v jeho povídkách vyskytuje jen sporadicky. Vypravěči povídek jsou mužští hrdinové, kteří čtenáře informují o činech ženských protějšků. Ačkoliv je žena klíčovou postavou, informace, které nám čtenář podává, jsou značně omezené, což je dáno výrazovou sevřeností a úsporností, které jsou snad nejnápadnějším rysem Moraviovy umělecké metody v *Římských povídkách*.¹¹⁸ Typickými rysy postav jsou temperament, horkokrevnost a hašteřivost, které často hraničí až s usurpátorstvím. Vypravěči kladou důraz na fyzický popis hrdinek, který je společný všem Moraviovým dílům, kde se objevuje žena v hlavní roli. Pro vypravěče povídek je typická citová zaslepenost, někdy až pošetilost, kterou způsobuje žena svým „božským vzhledem“.

Typickým příkladem je povídka *Marnotratník*, kdy hlavní hrdina, který je zaslepený citem, podléhá usurpátorství své sobecké a hýřivé ženy (paradoxem je, že ona marnotratnost, která je použita v názvu povídky nepřísluší manželovi, ale jeho ženě), která obviňuje manžela z lakomství i přesto, že je jejím materiálním potřebám neustále vyhověváno. Její ziskuchtivost a psychický nátlak nakonec přivedou manželství ke zkáze, kdy muž zjišťuje, že ženu nemiluje a odchází od ní, na což žena reaguje velice přecitlivěle („Zčistajasna se dala do pláče, zdálo

¹¹⁷ RUXOVÁ, Eva. *Doslov*. In Moravia, Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel. 1959. str. 203

¹¹⁸ POKORNÝ, Jaroslav. *Doslov*. In MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha 1976, ISBN: 13-34 01-032-76, str. 521

se, že spíš proto, že cítila, že už ji nemilují, než proto, co se stalo...“¹¹⁹) V této povídce se Moravia vyhnul zobrazení silné, charakterní ženy s pevnými morálními zásadami a ženskou hrdinku zobrazil jako sobeckou a vychytralou bytost, která využívá citové zaslepenosti a loajálnosti svého manžela.

Podobné deziluzi, kdy muž nedokáže rozpoznat manželčinu pravou tvář, podléhá hrdina povídky *Caterina*, kdy během několikaletého manželství postupně dochází k radikální změně v nejen manželčině chování, ale i vzhledu, kdy se postupně proměňuje z pohledné dívky v nevzhlednou a zanedbanou ženu, což je jen důsledkem stresu z neplodnosti. Manžel její trápení pokorně a trpělivě snáší i přesto, že trpí, snaží se mít pro její jednání zároveň jisté pochopení. („A přece jsem k ní necítil nenávist, spíš mi jí bylo líto, protože mi bylo jasné, že to silnější než ona a že ona tím trpí první...“¹²⁰) Její despotismus se vyhroutí natolik, že nevědomky donutí svého manžela k pokusu o sebevraždu, což je jen předzvěstí tragického konce jejich manželství, kdy žena zahyne při válečném náletu. V tomto případě vyvolává ženská postava spíš lítost než opovržení, protože její agresivní chování je způsobeno vážným zdravotním stavem.

Tématika rozpadu manželství, kdy je žena zobrazena jako slabší element manželského soužití, se objevuje také v povídce *Nelam si s tím hlavu*. Ženina slabost tkví v její neskromnosti a sobeckosti, protože ačkoliv bylo manželství spokojené a manžel jí dokázal materiálně zabezpečit, odchází od něj, aniž by svůj čin jakkoliv odůvodnila a manžela tím přivádí do zoufalé situace. Žena působí jako bytost, které jsou naprosto lhostejné manželovy city a která bezdůvodně zahazuje dva roky společného soužití, aniž by se snažila problémy (o jejichž existenci může čtenář jen spekulovat) jakýmkoliv způsobem analyzovat a dobrat se jejich řešení. Postupně tak dochází k odkrytí jejich nejvýraznějších rysů, kterými jsou nezodpovědnost a nevyzrállost („Tenkrát mi řekla, že miluje jen mě a že jí tahle láska vystačí na celý život. Dneska, když to uvážím, mám dojem, že ji tenkrát to „na celý život“ vůbec netěšilo, ba právě naopak...“¹²¹)

Další postavou, která je zosobněním několika špatných lidských vlastností, je Marie Rosa, postava z povídky *Přátelství*. Stejně jako dvěma předchozím hrdinkách, i této dala příroda do vínku obrovskou krásu, ovšem také značně pokřivený charakter. („Ta ohromná tvář byla vždycky klidná, usměvavá, andělská, pravý opak povahy-to zas byla hotový

¹¹⁹ MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon 1976, ISBN: 13-34 01-032-76, str. 120

¹²⁰ Tamtéž, str. 238

¹²¹ Tamtéž, 96

čert“¹²²). K manželské instituci přistupuje bez jakékoliv úcty a zcela lehkomyšlně zosnuje intriky mezi manželem a jeho přítelem. Hlavní hrdina Ernesto podléhá citové zaslepenosti („Když jsem ji viděl s tou její velikou, pevnou, poklidnou uzavřenou tváří na postavičce s vosím pasem, kulatými boky a prsy, probudil se zas ve mně podivný pocit a zůstal jsem skoro bez dechu“¹²³) a proto jí prozradí informace o jejím manželovi, které žena vědomě převrátí v nepravdu a obviní svého manžela z nevěry. Vyvrcholením povídky je scéna, tak notoricky známá z italské literatury a filmů, kdy žena fyzicky napadne svého manžela. Právě fyzické útoky manželů a snoubenců jsou v Moraviových povídkách největším zdrojem komična.

Násilné scény jsou vždy důsledkem nějaké absurdní situace, kdy hrdinové jednají iracionálním způsobem. V tragikomické povídce *Já neříkám ne* dojde během svatební noci ke konfliktu mezi novomanželi, kdy ze zdánlivě banálního sporu vznikne obrovská hádka vrcholící ženiným útokem na manžela. Tato „nehoda“ se stává předzvěstí jejího tragického konce, kdy umírá ve vlnách moře.

V *Římských povídkách*, kde je hlavní tématikou manželství, je často rozebírána manželská disharmonie, ať už dlouhodobá, jako tomu bylo u předchozích třech povídek, o kterých jsem se zmiňovala, tak krátkodobá, která je důsledkem nějaké neobvyklé situace. V povídce *Hříčky vedra* nás autor zavádí do prostředí sociálně slabé rodiny, která je sužována letními horky, což se projevuje na jednání jejich členů. V pomatení smyslů se otec rozzlobí na svou ženu a děti a odchází do ulic Říma, kde potkává dívku a vzápětí její matku, která se muže snaží přesvědčit, že dívka je jeho dcerou. V pomatení smyslů způsobeným velkým vedrem muž ženě na chvíli uvěří, aby vzápětí procitnul ze svého chvilkové myšlenkové indispozice a vrátil se zpět ke své rodině, aby se s nimi usmířil.

K další atypické situaci dochází v povídce *Zloději v kostele*, kdy se chudý manželský pár rozhodne odcizit věci z kostela, aby tím zahnal neutěšenou finanční situaci. Povídka je specifická tím, že po sérii sobeckých a despotických žen se objevuje postava morálně silné ženy, která sice se zločinem nesouhlasí, ale chce jej provést z manželské loajality. Žena je silně věřící a proto za zločin činí pokání prostřednictvím motliteb, protože mu není nijak nakloněna a vše činí jen proto, aby vyhověla manželově vůli. Povídka je zakončena komicky, kdy žena tvrdí policistům, že artefakt z kostela jí věnovala Madonna. Žena je ve své výpovědi

¹²² MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon 1976, ISBN: 13-34 01-032-76, str 80

¹²³ Tamtéž, str. 305

tak přesvědčivá, že manžela téměř přesvědčí o své nevině. („A přece jsem si myslil, že žena řekla pravdu, a skoro mi bylo líto, že jsem neviděl na vlastní oči Madonn¹²⁴)

4.3 Partnerka

Vztah ženy k opačnému pohlaví autor interpretuje v různých podobách. Od dívek, které prožívají první milostné vztahy, přes snoubenky, které se svým protějškem plánují společnou budoucnost, až po ty ženy, které prožívají milostné avantýry mimo rámec klasického vztahu, tedy milenky a také ty, které nabízejí lásku za peníze.

Postavě milenky je věnována velká pozornost zejména v románu *Římanka*, dále pak v *Římských povídkách*, protože právě ulice velkoměsta jsou nejtypičtějším místem, kde se mladé ženy střetávají se solventními muži, kterým nabízejí svou krásu výměnou za finanční zabezpečení. Ačkoliv dějištěm obou děl je jedno město, zobrazení žen z těchto románů je diametrálně odlišné. Zatímco osudy hlavní hrdinky z románu *Římanka* mají rysy doslova až antické tragédie, ženské postavy z *Římských povídek* jsou díky svým absurdním činům zdrojem komična.

Moravia je empirický autor vycházející z vlastního pozorování a rušné římské ulice mu poskytly dostatek inspirace, na jehož základě své postavy stvořil. Jak řekl sám autor, své potencionální postavy nejprve dlouho pozoroval a teprve po dlouhé době jim vtiskl podobu na papíře.¹²⁵ Jeho románové postavy jsou tedy skutečné objekty jeho sexuálního zájmu. Proto klade takový důraz na fyzický popis, který v průběhu díla často opakuje. Je to v podstatě osvěžování jeho vzpomínek, které by, nebýt jeho románů, zřejmě vybledly. Zatímco v jeho prvních románech ideál krásy ustoupil do pozadí a jeho postavy byly nevzhledné, jeho díla s neorealistickou poetikou krásou doslova překypují. Nejvýrazněji je kult krásy interpretován v románu *Římanka*. Inspirací pro tuto postavu byla římská kurtizána, se kterou se Moravia setkal jen jednou, ale jejíž fyzická krása byla tak jedinečná, že jí musel dát literární podobu.¹²⁶

¹²⁴ MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha 1976, ISBN: 13-34 01-032-76, str. 246

¹²⁵ JOHNSON, Ben, *DOMINCIS, Anna Maria. Alberto Moravia, Art of Fiction no. 6, The Paris Review*, (cit. 2010-23-01)

URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/5093/the-art-of-fiction-no-6-alberto-moravia>

¹²⁶ Tamtéž

4.3.1 Milenka

Nejintimnější pohled na postavu milenky autor předkládá v románu *Římanka*, který se svou poetikou obrací k požadavkům neorealismu. Hlavní dějovou linií jsou osudy prostitutky Adriany, odehrávající se na pozadí římské metropole v období 30. let v době, kdy fašistický režim ovládal italskou společnost. Způsob, jakým autor zachycuje každodenní události v ulicích Říma bez tendence je idealizovat, s celou škálou postav, kterými jsou prostitutky, studenti, zločinci, se značně liší od poetiky *Římských povídek*. Zatímco v povídkách římská společnost působí poněkud tragikomickým dojmem, což je způsobeno přítomností svérázných postav nacházejících se v absurdních situacích, postavy z *Římanky* srší tragikou pramenící v jejich pesimistickém vnímání světa, čímž tak dotvářejí ponuru atmosféru fašistického Říma. Rozdílná je i kompozice obou děl. Zatímco v *Římských povídkách* je hlavním kompozičním prvkem popis, pro který je typická výrazová úspornost,¹²⁷ v *Římance* je důraz kladen na rozsáhlé úvahové pasáže hlavní hrdinky, do nichž promítá své dojmy z okolního světa, který čtenáři interpretuje jako složitý mechanismus, v němž je těžké nalézt svoje místo.

Vypravěčka románu Adriana odhaluje tragickou událost v rodině, která zásadním způsobem ovlivnila její další fungování. Smrt otce způsobila nejen existenční potíže, protože matku s dcerou uvrhla do bídy, ale hlavně byla důvodem proměny její matky, která svůj zármutek ze smrti manžela přeměnila v hluboký pesimismus a bezmoc, který přenáší do vztahu s dcerou. Citový chlad vlastní matky Adriana kompenzuje milostným citem k chudému řidiči a plány na společnou budoucnost. Prostřednictvím tohoto vztahu objevuje tělesné potěšení a zároveň dochází k poznání, že pohlavní akt nemusí být podmíněn citem. Paralelně s jejím zklamáním způsobeným snoubencovou zradou dochází k poznání, jak lehce využít svojí fyzickou krásu k vlastnímu prospěchu. („A toho rána jsem se poprvé dívala na své tělo jako na velmi pohodlný prostředek, jak dosáhnout všeho, čeho jsem nemohla dosáhnout prací.“¹²⁸) Tato proměna je v podstatě jen nevyhnutelným důsledkem jejího vztahu s matkou, která ji v dobách dospívání utvrzovala v názoru, že tělo je jediným prostředkem, kterým lze dosáhnout úspěchu. Adriana si uvědomí svoji krásu a fyzický vzhled hned na začátku románu a postupně se k němu navrácí v erotických scénách, při kterých odhaluje všechny intimní detaily. Tělo se tedy v románu stává jedním z klíčových motivů, které je vypravěčem prezentováno jako samostatné umělecké dílo a jehož části jsou personifikovány.

¹²⁷ POKORNÝ, Jaroslav. *Malá římská komedie*. Doslov. In MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon 1976, ISBN: 13-34 01-032-76, str. 520

¹²⁸ MORAVIA, Alberto. *Římanka*. Praha: Academia 2009. ISBN: 978-80-200-1727-7

(„Dále žila ta ňadra, ty nohy, ty boky, které se tolik líbily mužům; a mezi mými stehny dále žilo mé pohlaví a vábilo mě k milování, i když jsem po něm netoužila.“¹²⁹) Adrianina matka vnímá tělo své dcery jako vlastní produkt, který vznikl její zásluhou a které je zrcadlem její fyzické krásy, která však s přibývajícím věkem nenávratně zmizela. Matka je toho názoru, že jedině krásné tělo je zdrojem úspěchu, a že mládí a krása jsou zbraněmi, kterými lze překonat těžkosti života. Dceřino tělo je tedy nejdosažitelnějším prostředkem, jehož prostřednictvím lze realizovat její dávné touhy.

Adrianino tělo je prezentováno jako erotické, protože se ukazuje ve své nahotě a prožívá milostné rozkoše,¹³⁰ zároveň je však dáno do souvislosti s náboženským motivem, kdy matka tvrdí Adrianě, že fyzickým vzhledem připomíná Pannu Marii. Tento odkaz na mariánský kult se objevuje ve scénách, kdy se Adriana navrácí k popisu poprsí, které je dle křesťanské symboliky interpretováno jako symbol mateřství. Odhalené poprsí rovněž symbolizuje zármutek a lítost.¹³¹ Daniela Hodrová říká: „Tělo je paměť, v níž ve výjimečných situacích vystupují dávné vjemy. Právě na základě rozpomínání na tyto vjemy se konstituuje identita postavy v podobě nikdy nekončícího procesu.“¹³² Nahota těla (jak Adrianina, tak jejích milenců) se stává v románu tragickým motivem, protože je odrazem litého existenčního boje jeho nositelů.

Adrianino potěšení z pohlavního aktu a jeho využívání k vlastnímu materiálnímu zabezpečení, se neustále střetává s její odvěkou touhou po spořádaném životě manželky. („Byla jsem v jistém smyslu přesvědčena, že mám stejné předpoklady pro to být dobrou ženou, i dobrou kurtizánou.“¹³³) V manželství a mateřství spatřuje jediný smysl života, kterým by překonala absurditu vlastního bytí. Pocit trýznivé úzkosti prezentuje prostřednictvím sebereflexivních pasáží, ve kterých okrývá svůj pocit samoty a strachu. Tyto pocity ostře kontrastují s jejím každodenním životem, kdy hovoří a přemýšlí o „bezvýznamných věcech“¹³⁴ Všechny její úvahy se vždy vážou na uzavřený prostor (kostel, pokoj...), ve kterém se postava nachází a přemýšlí o smyslu života. Zatímco v kostele směřují její úvahy k víře a rodině, pokoj se stává dějištěm jejích úzkostných myšlenek. Jak říká Daniela

¹²⁹ MORAVIA, Alberto. Římanka. Praha: Academia 2009. ISBN: 978-80-200-1727-7

¹³⁰ HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu*. Praha: Torst, 2001. ISBN:80-7215-140-1, str. 639

¹³¹ COOPEROVÁ, J.C. *Encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá Fronta, 1978, str. 80-204-0761-8, str. 148

¹³² HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu*. Praha: Torst 2001. ISBN:80-7215-140-1, str. 661

¹³³ MORAVIA, Alberto. Římanka. Praha: Academia 2009. ISBN: 978-80-200-1727-7, str. 118

¹³⁴ Tamtéž, str.138

Hodrová: „Pokoj má svou vlastní auru tvořenou z pocitů, myšlenek a osudů jeho obyvatel.“¹³⁵ Adrianiny pocity a myšlenky jsou ovlivněny milostnými akty, které probíhají právě v prostoru pokoje. Ačkoliv je tato místnost součástí jejího domova, tedy místem, kde by měla nalézt ochranu, stává se odrazem Adrianiným úzkostných úvah a působí značně stísněně a ponuře. Hodrová charakterizuje tzv. „pokoj hrůzy“ kdy je prostor spojen s motivem smrti.¹³⁶ Adrianina místnost se stává děsivou ve chvíli, kdy se s hrůzou a ne zcela dobrovolně poddává svému náhodnému milenci, který je ve skutečnosti chladnokrevným vrahem.

Právě prostřednictvím sebereflexe můžeme odkrýt Adrianiny klíčové rysy. Pokud pomineme strach a úzkost, které jsou důsledkem její existenční krize, je to zejména nepřehlédnutelný intelekt, kterým se liší od ostatních lidí z lidového prostředí. Adriana si plně uvědomuje krizi moderní doby, která se promítá v jejím vlastním chápání světa. Ačkoliv vykonává nečestné povolání, při kterém se stýká s lidmi různého smýšlení, jejichž ego je plné negativních vlastností, její charakter zůstává nezkažený, protože všechno to zlo, faleš a nepoctivost jen mívá, ale nestává se jeho součástí. Její obranou proti zlu je skrytá víra v lásku, kterou proměňuje ve skutečný, pevný cit, když potkává odbojného studenta Giacoma. Vztah s chlapcem, který je zapřísáhlým nepřítelem fašismu a který s odhodláním bojuje proti lhostejnosti moderního světa, jí přivede k dalším úvahám o životě. Jejich vztah se odehrává na pozadí dramatických událostí, kdy na římskou společnost dopadají represivní opatření fašistického režimu. Ačkoliv vztah skončí tragicky, Adriana nachází nový smysl života v těhotenství.

Vytříbenost ducha hlavní hrdinky kontrastuje s povahou její přítelkyně Giselly připomínající tragikomické postavy kurtizán z Moraviovy krátké tvorby, které Carlo Salinari definoval jako „lehká děvčata, které vystupují ve své trapné ubohosti.“¹³⁷ Gisella je ovlivněna upadajícím prostředím římské periferie, je zaslepena touhou po penězích a troufám si říci, že je neschopna navázat klasický partnerský vztah. Postava Giselly má řadu shodných rysů s postavou Carly z Moraviova prvního románu *Lhostejní*, které jsem se věnovala v první kapitole. U Giselly jsme svědkem stejných moderních neduh, kterým je bezcharakternost, neschopnost hlubšího citu a životní letargie. Myslím si, že Gisellina morální pokleslost ji naprosto znemožňuje zúčastnit se tradičního společenského modelu navázání vztahu

¹³⁵ HODROVÁ, Daniela. *Smysl pokoje*. In HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Praha, HaH, 1997. ISBN: 80-86022-04-8, str. 217-218

¹³⁶ Tamtéž, str. 223

¹³⁷ SALINARI, Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel. 1960. ISBN 22-121-64, str. 165

s mužem, uzavření sňatku a založení rodiny, protože její vrozená lascivnost ji už navždy degraduje mezi „lehké holky.“

Důvodů, proč mladé dívky poskytují milostný akt za peníze, je mnoho a autor si je toho dobře vědom. Podobně, jako nám vysvětlil pohnutky Adriany, které ji vedly k tomuto kroku, se i v dalším románu obrací k poklesku mladé dívky a snaží se jej ospravedlnit. Rosetta z románu *Horalka* se na prahu dospívání stala obětí sexuálního chtíče vojáků a přímo před zraky své matky byla znásilněna. Byla tak naprosto zruďným způsobem vytržena ze svého idylického světa, který, ačkoliv byl konfrontován hrůzami války, překypoval láskou a dobrotou, který do něj vnášela hlavně její milující matka. Bohužel ani matčina ochrana nedokázala Rosettu uchránit před tím, aby se předčasně a za tak dramatických podmínek stala ženou. Rosetta se s tímto nepříjemným zážitkem vyrovnává tím způsobem, že proti vůli své matky navazuje známosti s muži, poskytuje jim tělesnou rozkoš a nechává se uplácet dary. Skryté vnitřní dítě se v ní opět probouzí ve chvíli, kdy se dozvídá o smrti svého milence, a tak opět hledá útěchu v náručí své matky

4.3.2 Snoubenka

Postava snoubenky je zřejmě neobširněji popsána v povídkovém souboru *Římské povídky* (1954, česky 1958). „Chudá dívka z římské periferie je součástí světa spočívající na podvodu a malicherném chytračení“¹³⁸, který zásadním způsobem ovlivňuje to, jak její vztah s mužem funguje. Chudé ženy často podléhají zažitým konvencím, to znamená, že využívají svých předností a jsou partnerkami starších mužů, většinou obchodníků či řemeslníků s vlastní živností, které sice nemilují, ale tento vztah pro ně představuje jedinou možnost úniku z bídy, anebo jsou snoubenkami mužů ze stejné sociální vrstvy, ke kterým mají citovou vazbu, ale jejich vztah často dostává trhliny vlivem různých překážek způsobených jejich neutěšenou sociální situací (bída, kriminalita, nemoc).

Žena pocházející z italské metropole se objevuje ve všech Moraviových neorealistickejších románech. Tyto postavy lze blíže charakterizovat podle místa narození, protože v povídkách se objevují nejen ženy, které se narodily přímo v Římě, tudíž navzdory jejich prostému původu je jim blízká jistá kultivovanost, která s životem v metropoli souvisí (místopisná znalost, kulturní rozhled...), a také ty, které se římskými obyvatelkami teprve stávají, protože se narodily na venkově a do hlavního města přicházejí za prací a manželstvím.

¹³⁸ POKORNÝ, Jaroslav. *Malá římská komedie*. Doslov. In MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon 1976, ISBN: 13-34 01-032-76, str. 520

Právě takovou je dívka z Ciocciarie,¹³⁹ specifická postava, která se sice objevuje v *Římských povídkách* jen okrajově, o to větší prostor je jí však dán v románu *Horalka*. Dívka pocházející z hor bývá často negramotná a do Říma přichází hlavně za prací, protože „ciocciarské plemeno“¹⁴⁰ je pověstné svojí pracovitostí a fyzickou odolností. V Římě nacházejí uplatnění zejména jako služky nebo kojné v bohatých rodinách a záhy po svém příchodu do města si nacházejí partnery, protože díky své divoké venkovské kráse se odlišují od rodilých Římanek a proto se stávají terčem svodů místních mužů, kteří často zneužívají jejich bezprostřednosti a dobrosrdečnosti.

Tak je tomu v povídce *Děvče z Cioccarie*, kdy chudá, negramotná dívka, která právě přišla z italského venkova, je využívána vlastním snoubencem, aby kradla věci u svého zaměstnavatele, staršího univerzitního profesora, který je vypravěčem a zároveň protagonistou příběhu. Postava intelektuála je vždy v *Římských povídkách* postavou vedlejší a plní funkci pozorovatele děje. Tyto postavy je objevují jen sporadicky a autor do nich promítá sám sebe a popisuje jevy, které zná ze svého okolí. Tato povídka je výjimečná nejenom postavou hlavní hrdinky - dívky z Ciocciarie, přítomností intelektuála-pozorovatele, ale dominantnějším postavením muže ve vztahu. V ostatních povídkách má žena výsadní postavení, což zřejmě vychází z tradičního vůdčího postavení ženy, které v italském partnerském vztahu panuje.

V povídce *Násilník z donucení* je žena příčinou toho, že se muž stane násilníkem, aniž by to nějak chtěl, ale protože si myslí, že tím stoupne v jejích očích, avšak opak je pravdou. Ženy nutí muže k zoufalým činům většinou vědomě, protože jejich charaktery jsou mnohdy velice pokřivené. Jejich nízké mravy se projevují zejména expresivním projevem, v němž nejsou výjimkou ani vulgarismy.

Dokonalým prototypem pokřivené ženy je snoubenka Pina z povídky *Ta neužilá*, která nemá dobré vychování a její vztah ke snoubenci naprosto postrádá náznak úcty nebo pokory. Svého snoubence tyranizuje ve společnosti, nevědomky jej nutí k zoufalým činům, které svědčí nejen o slabosti její, ale i partnerově, protože jejím psychickým útokům nedokáže vzdorovat.

¹³⁹ Ciocciarie je hornatý kraj v regionu Lazio, který se rozprostírá mezi Římem a Neapolí. Název oblasti je odvozen od tradiční obuvi tamějších obyvatel zvaných „cioccia“, které se řemínkem přivazovaly k lýtku. Jednalo se o poměrně chudý kraj, a proto jejich obyvatelé často odcházeli do větších měst za prací. Nejvíce byly využívány ciocciarské ženy jako kojné a služky v rodinách římských aristokratů.

¹⁴⁰ MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976. ISBN: 13-34 01-032-76, str. 178

Jednou z dalších mravně upadajících hrdinek z periferie je Agáta z povídky *Double*, která navzdory snoubencově ohromné lásce jeho citem pohrdá a touží naplnit svůj sen stát se herečkou, aby nemusela vykonávat manuální práci. Její snoubenec neváhá pro vztah vše obětovat i přesto, že ho dívka ponižuje, a proto jí zprostředkuje setkání s filmovými tvůrci. On sám však jimi opovrhuje, protože se mu příčí jejich povrchnost. Postava snoubence má totožné rysy s Riccardem z románu *Pohrdání*. Ačkoliv každý z nich je z odlišné sociální vrstvy, spojuje je odmítavý postoj k filmařům, kteří do koncepce umění promítají svou ziskuchtivost.

Motiv partnerské rozluky, jejíž iniciátorkou je žena, je tématem povídky *Apetit*. Dívka je zasnoubena s mladíkem, kterého opustí kvůli jeho obezitě a sympatiím k jinému mladíkovi. Tato povídka se odvrací od autorova tragikomického rázu a vyniká svou propracovanou situační komikou připomínající lidové hry a frašky z období renesance, kde zlé a hašteřivé ženy byly často ústřední postavou

Zlých a hašteřivých žen je v Římských povídkách skutečně nadbytek, avšak prostor je dán i dívkám, které jsou dobrosrdečné, ušlechtilé, avšak jen málokdy poctivé, protože jejich poctivost často přichází do křížku s mravně nízkým prostředím římských ulic, kde se na první milostné zážitky příliš dlouho nečeká. Společným rysem těchto mravně pokažených postav je jistá drzost, někdy hraničící až s vulgárností, s jakou vystupují a jednájí nejenom se svými partnery, ale i se svým okolím. Často jejich obhroublé chování a touha po penězích vedou k tomu, že páchají drobné zločiny, při kterých spoléhají hlavně na svou krásu a prořízlá ústa. Prototypem římské „uličnice“ je postava z povídky *Zběsilec*. Ta se svými kumpány přepadá řidiče taxíku, který v ní našel zalíbení, ovšem vzápětí poznává, že dívka je nízkých mravů. („Zvláště ona se smála, protože, jak už jsem si všiml, byla trochu klackovitá a drzá, učiněné uličnické hádě...“¹⁴¹) Dívka vyhrožuje taxikáři likvidací, ale ten odhalí její naivitu a prostoduchost, která ho nakonec z této komické situace zachrání. Taxikář se jako zadostiučinění pokusí dívku svést, ona však využije své vychytralosti. Vědoma toho, že se pokusila spáchat zločin, odchází hrdě a důstojně s celou tou římskou elegancí a grácií, která je ve skutečnosti jen maskou zakrývající nízký původ.

¹⁴¹ MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976. ISBN: 13-34 01-032-76, str. 9

5. Další tvorba Alberta Moravii (1960-1990)

Moraviova tvorba v 60. a 70. letech má obdobné tendence jako jeho raná díla *Lhostejní* (1929, česky 1933) a *Marné ctizádosti* (1935, česky 1980). Tematicky se obrací do prostředí buržoazní společnosti a na osudech antihrdinů, mnohdy životních outsiderů, pro něž je typickým rysem životní letargie, pocit odcizení a neschopnost změnit svůj život, poukazuje na morální poklesky moderní společnosti. Klíčový motiv poválečných románů, kterým je postava osudem těžce zkoušené ženy z lidového prostředí, se v této éře autorovy tvorby již neobjevuje.

Motiv odcizení je nejpůsobivěji zobrazen v románu *Nuda* (1960) a v povídkové knize *Věci jsou věci* (1967, česky 1970), ve kterých je evidentní autorův příklon k existencialismu. „Moravia je označován za intuitivního existencialistu a jeho román *Nuda* je přirovnáván k Sartrovu románu *Nevolnost* (1938).“¹⁴² Hlavní postavou je mladý umělec Dino, který pocituje společenskou vyhoštěnost, kterou se snaží zahnat uměním a vztahem k modelce Cecilii, která se od něj nechává uplácat a zároveň se vyžívá v nevěře s jiným mužem. V postavě Cecilie spatřuji určitou souvislost s postavou Giselly z románu *Římanka*, protože stejně jako ona používá své tělo jako rychlý a účinný zdroj obživy (aniž by se však považovala za prostitutku) a zneužívá slabosti mužů, které si svou krásou a vychytralostí podmaňuje. V tomto díle autor tematizoval problematiku sexuální frustrace, která byla charakteristickou i po jeho další románovou tvorbu.

V románu *Já+On* (1971, česky 1992) parodickým způsobem interpretuje Freudovu psychoanalýzu na osudech filmového scénáristy Rica, který trpí pocitem méněcennosti kvůli svému podřadnému postavení v zaměstnání a také kvůli své manželce, kterou pohrdá, protože v minulosti bývala prostitutkou, a neustále ji ponižuje obscénními sexuálními požadavky.¹⁴³ Postava prostitutky se pro Moraviova existencialistická díla stala příznačnou, protože právě na ní lze dobře poukázat na významovou složitost lidské sexuality, kterou autor považuje za opěrný bod lidské existence. Pavel Hartl říká: „Hlavní hrdina vede dialog se svým pohlavním orgánem, protože právě sexuální pud je jeho zdatným spoluhráčem a zároveň příčinou jeho

¹⁴² SOLDÁN, Ladislav a kol. *Přehledné dějiny literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1997. ISBN: 80-85937-48-4, str. 227

¹⁴³ HARTL, Pavel. *Doslov*. In MORAVIA, Alberto. *Já+On*. Praha: Nakladatelská společnost Richter, 1992. ISBN: 80-85276-06-2, str. 254

nezdaru ve snaze přeměnit pudovou energii v činnost společensky prospěšnou.¹⁴⁴ Jeho klíčovými rysy je pošetilost, povrchnost, sexuální frustrace či pocit méněcennosti. Právě tento typ postavy, který zoufá nad svým osudem, avšak svým chováním sám dává závdavek k tomu, aby jím ostatní pohrdali a ponižovali ho,¹⁴⁵ tvoří jistým způsobem paralelu k postavě filmového scénáristy Riccarda z románu *Pohrdání*, který snáší podobná příkoří ze strany své manželky.

Dalším románem s tematikou Freudovy psychoanalýzy je *Voyer aneb Muž, který se dívá* (1985, česky 1994). Hlavní hrdina se vyžívá v sexuálních úchylnkách, které směřuje zejména na svoji ženu, kterou se zaujetím sleduje při intimních situacích. Jeho erotické touhy jsou paralelou k obscénnímu jednání jeho otce, upoutaného na vozík, který sleduje svojí atraktivní ošetřovatelku, kterou se snaží zneužít k erotickým potěchám.¹⁴⁶ Společným pojítkem obou mužů je silný vztah k matce, jehož prostřednictvím se projevuje synův oidipovský komplex, protože svou matku v podvědomí miluje a svého otce považuje za soka v lásce. Tento klasický psychoanalytický jev autor ještě více rozvinul v závěru knihy, kdy otec svádí ženu svého syna, čímž svou pozici soka v lásce potvrzuje.¹⁴⁷

V románu *1934* (1981, česky 2000) se hlavní hrdina snaží prostřednictvím své milenky vyřešit své problémy pramenící ve strachu z nastupující politické zlomoci (1934 je rokem upevnění fašistické moci v Itálii¹⁴⁸). Jak říká sexuolog Ivo Pondělíček: „Psychologickým i filozofickým základem tohoto románu je otázka hlavního hrdiny, zda je možné žít v zoufalství.“¹⁴⁹ Hlavní hrdina prožívá vášnivý, ale iracionální vztah k vdané Němce Beatě, která je pod tíhou válečných událostí posedlá myšlenkou sebevraždy ve dvou, kterou nakonec spáchá s někým jiným.

I prostřednictvím tohoto románu dává autor najevo své zaujetí Freudovou teorií, které uvádí v praxi prostřednictvím obscénních a mnohdy iracionálních myšlenek hlavního hrdiny a jeho milenky.

¹⁴⁴ SOLDÁN. Ladislav a kol. *Přehledné dějiny literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1997. ISBN: 80-85937-48-4, str. 227

¹⁴⁵ HARTL. Pavel. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Já+On*. Praha: Nakladatelská společnost Richter, 1992. ISBN: 80-85276-06-2, str. 254

¹⁴⁶ PONDĚLÍČEK. Ivo. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Muž, který se dívá*. Praha: Nakladatelství Jan, 1994. ISBN: 80-9600622-7-X, str. 110

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 109

¹⁴⁸ PONDĚLÍČEK. Ivo. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Přežít vlastní smrt*. Praha: Český klub-nakladatelství Josefa Šimona, 2000. ISBN: 80-85637-529, str. 220

¹⁴⁹ Tamtéž, str. 221

Tématice manželské disharmonie, která je způsobena nevěrou a sexuální zvráceností manžela, se autor věnuje v románu *Cesta do Říma* (1988, česky 1993). Hlavní hrdina se zalíbením sleduje nevěry své ženy, což donutí jejich syna, aby odešel z domova. Po smrti manželky se pak muž snaží obnovit rodičovské pouto, které je konfrontováno se zájmem obou mužů o jednu ženu.¹⁵⁰

Společným rysem všech románů, o kterých jsem se zde zmínila, je přítomnost antihrdiny, věčného outsidera, který je svým atypickým chováním, pro něž je charakteristická přebujelá sexualita hraničící se zvráceností, mnohdy předurčen ke zkáze. Na osudech těchto morálně pokleslých antihrdinů autor uvedl v praxi učení Sigmunda Freuda, kterého obdivoval a k jehož odkazu se hlásil. Jiří Pelán podotýká: „Právě v souladu s Freudem považoval Moravia za jeden ze základních momentů lidského života a sex a líčení milostných situací za ideální příležitost, jak zachytit pravou tvář člověka.“¹⁵¹

¹⁵⁰ SOLDÁN. Ladislav a kol. *Přehledné dějiny literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1997. ISBN: 80-85937-48-4, str. 227

¹⁵¹ PELÁN. Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-180-9, str. 503

6. Závěr

Díla Alberta Moravii přináší koncept ženství v různých polohách. Předmětem mého zkoumání byly ženské postavy v románech *Římanka*, *Horalka*, *Pohrdání* a *Římské povídky*, které vznikly v letech 1947-1959. Postavy, které jsem v této práci analyzovala, byly vytvořeny v poválečných letech, kdy autor konvertoval s neorealistickým hnutím a jejich společným rysem je příslušnost k nižší společenské vrstvě, což je jeden z uměleckých požadavků neorealismu. Příklon k lidové tematice znamenal v autorově tvorbě jen dočasné odbočení od prostředí vyšší společnosti, ke kterému se tematicky vrátil, jakmile se neorealistický směr vyčerpal.

Největší přínos této práce vidím ve způsobu, jakým jsem kategorizovala jednotlivé postavy, protože tento způsob klasifikace mi byl velice užitečný při následné analýze. Tuto kategorizaci jsem zvolila jak pro lepší přehlednost jednotlivých postav, tak pro to, abych ukázala, jak jsou jednotlivé společenské funkce postav ovlivněny jejich vztahem k mužům. Při analýze postav mi byla nápomocná otevřená teorie postavy Seymoura Chatmana, který tvrdí, že postava je „paradigma rysů.“¹⁵² Na základě informací, které jsem při četbě posbírala, jsem zkonstruovala představu o postavě, kterou jsem analyzovala na základě psychologických poznatků z běžného života. Velmi cenné mi byly i znalosti historické a dějin každodennosti, které jsem rovněž ve své analýze uplatnila. Ačkoliv to původně nebylo mým záměrem, velice užitečné mi byly poznatky z literární topologie, které jsem uplatnila při zkoumání prostoru (hora, kostel, pokoj), ve kterém se postavy nacházejí a uvedla je do širší souvislosti.

Tato interpretace šla nejlépe uchopit v povídkovém souboru *Římské povídky* obsahující celé spektrum ženských postav, které jsou nositelkami různých společenských funkcí. Tyto funkce jsou však vždy určeny ve vztahu k mužům, kteří jsou vypravěči povídek. Přítomnost odkrytého vypravěče, který je zároveň i protagonistou příběhu je společným prvkem všech zkoumaných děl. Na základě jeho vyprávění se dozvídáme o jednání ostatních postav, ale i o jeho vlastních myšlenkách, pocitech, činech a často také minulosti. Zvláštnost *Římských povídek* tedy spočívá v mužské vypravěčské perspektivě a přítomnosti svérázných ženských postav, které jsou mnohdy ztělesněním negativních vlastností. Tyto negativní vlastnosti jsou zdrojem komiky a zároveň vytvářejí kontrast s povahou mužských postav, které vystupují jako věčně pasivní oběti temperamentních žen. Ačkoliv je žena nositelkou

¹⁵² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs-Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008. ISBN: 978-807294-260-2,

protichůdných vlastností, musíme ocenit celou škálu funkcí, které zastává ve společnosti. Autor často upozorňuje na její dominantní postavení v rodině a ve vztahu. Tento typický středomořský model silné a činorodé ženy jako základního rodinného pilíře se projevuje ve všech výše zmíněných románech, výjimkou je román *Pohrdání*, kde postava Emilie spíše projevuje svou pasivitu a netečnost. Důvodem této odlišnosti může být fakt, že tato postava se vyskytuje v prostředí římské smetánky, která je, jak víme z Moraviovy předchozí i pozdější tvorby, semeništěm lhotejnosti a nudy. Podobné typy postav jako je Emilie, tedy věčně pasivní a znužené bytosti, jejichž přemýšlení je ovlivněno konvencemi a předsudky, se hojně objevují v pozdější Moraviově tvorbě, které jsem se věnovala v samostatné kapitole.

Výrazným motivem Moraviových románů je mateřství, na které je nejintimněji nahlíženo v *Horálce* a *Římance*. Zjistila jsem, že mezi těmito romány je z hlediska motivu mateřství spojitost a ačkoliv jsou obě matky charakterově úplně jiné, paralela mezi jejich osudy je nepřehlédnutelná. Je to nejen tragická událost, která zásadním způsobem ovlivnila jejich smýšlení, ale je to zejména i fakt, že jejich dcera projevuje sexuální otevřenost (ačkoliv jejich vnímání tohoto problému je rozdílné). Tyto postavy jsou pojety jako fatalistické, což určitě souvisí se pojetím postavy matky jako takové, protože postava matky je archetypální, to znamená, že se v literatuře v průběhu věků neustále vrací a váže na sebe celý shluk asociací.¹⁵³ O mytizaci postavy matky svědčí i mariánský kult, který se objevuje ve všech klíčových dílech. Moravia, ačkoliv byl sám židovského původu, se náboženské tematice nevyhýbá a jeho postavy jsou přísné katoličky, což je pro italskou společnost příznačné. Tematika otcovství se v těchto dílech prakticky nevyskytuje.

Další sociální role, které jsem ve své práci zkoumala, tedy manželka a partnerka, se vážou ke vztahu k mužům. Všimla jsem si, že tyto vztahy jsou ve většině případů dost komplikované a v mnohých případech končí tragicky. V dílech, která jsem analyzovala, téměř neexistuje vztah, který by nedostával trhliny vlivem sociálních problémů. Zatímco v *Římských povídkách* tato partnerská disharmonie dostává komický nádech, protože je často zapříčiněna morálními poklesky ženy, v *Římance* a *Pohrdání* jsou problémy způsobeny zejména problémy ideovými, které vedou až k tragickému konci.

Autorův příklon k fatalistickému pojetí lidské existence se nejvýrazněji projevil u postavy Adriany z románu *Římanka*. Klíčové rysy postavy svědčící o vytříbenosti jejího ducha, jsem zkonstruovala na základě jejích sebereflexivních pasáží, které tvoří podstatnou

¹⁵³ FRYE, Northop. *Anatomie kritiky*. Brno: 2003, Host. 80-7294-078-3, str. 410

část díla. Způsob, jakým postava prezentuje své myšlenky, vytváří zvláštní a možná trochu děsivý kontrast s jednáním ostatních postav, ze kterých srší skepse a životní zklamání a které svým pesimistickým vnímáním světa dotvářejí ponurou atmosféru románu. V tomto díle dochází k otevřenému střetnutí dvou světů - světem morálně silných a uvědomělých lidí a světem lhostejných lidí, který se vyznačuje prázdnotou ducha i citů. Adriana prezentuje svět nezkažený, protože ačkoliv vykonává nečestné povolání, zachovává si svou duševní čistotu. Postavou Adriany tak autor navázal na romantickou tradici „počestné děvky“, kterou známe např. Bídíků Victora Huga.¹⁵⁴ Poskytování lásky za úplatu se ve větších či menších náznacích objevuje ve všech jeho dílech, protože právě v postavě prostitutky spatřuje autor nejlepší zdroj životní autenticity. Syrovým zobrazením tohoto nejstaršího řemesla tak autor zůstal věrný svému přesvědčení, že literatura musí říkat něco, co leží někde mimo literaturu.¹⁵⁵

S konceptem ženství v Moraviově tvorbě je úzce spojen kult krásy, který byl evidentní ve všech jeho dílech. V románech je evidentní absence ošklivých žen, autor si vybírá jen fyzicky přitažlivé, což zejména v Římských povídkách působí trochu kýčovitě. Popis fyzického vzhledu je snad nejnápadnějším rysem autorova uměleckého projevu. Důraz je kladen zejména na intimní detaily a obohacuje je uměleckými prostředky, jakými jsou třeba personifikace nebo metafory. Výrazným motivem se stává ženské tělo a jeho nahota. Zatímco v *Horálce* nahota prezentovala biologickou jedinečnost ženy a dotvářela tak kult mateřství, v románu *Římanka* se stala projevem duševního rozpoložení její nositelky.

¹⁵⁴ PELÁN, Jiří. Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha: Torst, 2000, ISBN: 80-7215-105-3 str. 261

¹⁵⁵ Tamtéž, str.251

Prameny a literatura

Prameny

MORAVIA. Alberto. *Horalka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. ISBN: 01-15-65

MORAVIA. Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel, 1959.

MORAVIA. Alberto. *Římanka*. Praha: Academia. 2009. ISBN: 978-80-200-1727-7

MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976. ISBN: 13-34 01-032-76

Literatura

CULLER. Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002. ISBN: 80-7294-070-8

FLEMROVÁ. Alice. *Italo Svevo*. Doslov. In SVEVO, Italo. *Svědění a vědomí Zena Cosiniho*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2005. ISBN 80-86359-12-3

FRYE. Northop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003. 80-7294-078-3

FRÝBORT. Zdeněk. *Doslov*. In BRANCATI, Vitaliano. *Božský Antonio*. Praha: Mladá Fronta, 1967. ISBN: 23-003-67

FRÝBORT. Zdeněk. *Doslov*. In MORAVIA, Alberto. *Nešťastný milenec*. Praha: Melantrich, 1973. ISBN: 32-02773

FRÝBORT. Zdeněk. *Doslov*. In MORAVIA Alberto. *Pozornost*. Praha: Odeon, 1968. ISBN: 01-088-68

HARTL. Pavel. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Já+On*. Praha: Nakladatelská společnost Richter, 1992. ISBN: 80-85276-06-2

HODROVÁ. Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP,1994. ISBN: 80-85917-03-3

HODROVÁ. Daniela. *Na okraji chaosu*. Praha: Torst, 2001. ISBN: 80-7515-140-1

COOPEROVÁ. J.C. *Encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá Fronta, 1978, ISBN:80-204-0761-8

CHATMAN. Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN: 978-807294-260-2

KUBÍNOVÁ. Marie. *Prostory víry a transcendence*. In HODROVÁ. Daniela a kolektiv. *Poetika míst*. Jinočany:H+H, 1997. ISBN: 80-86022-04-8

- KUPSC, Jarek. *Malé dějiny filmu*. Praha: Cinemax, 1999, ISBN: 80-85933-33-0
- LENDEROVÁ. Milena. *K hříchu i k modlitbě*. Praha: Mladá Fronta, 1999. ISBN: 80-204-0737-5
- NEZVAL. Vítězslav. *Moderní básnické směry*, Praha: Československý spisovatel, 1979. ISBN 22-032-79
- NOLTE. Ernst. *Fašismus ve své epoše*, Praha: Argo, 1998, ISBN 80-7203-107-4
- OAKLEYOVÁ. Ann. *Pohlaví, gender, společnost*. Praha: Portál, 2000. ISBN: 80-7178-403-6
- PELÁN. Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst, 2000. ISBN: 80-7215-105-3
- PELÁN. Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-180-9
- POKORNÝ. Jaroslav. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Konformista*. Praha: Melantrich, 1984. ISBN: 32-008-84
- POKORNÝ. Jaroslav. *Malá římská komedie. Doslov*. In MORAVIA, Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976. ISBN: 13-34 01-032-76
- PONDĚLÍČEK. Ivo. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Přežít vlastní smrt*. Praha: Český klub-nakladatelství Josefa Šimona, 2000. ISBN: 80-85637-529
- PONDĚLÍČEK. Ivo. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Voyer aneb Muž, který se dívá*. Praha: Nakladatelství Jan. 1994. ISBN: 80-900622-7-X
- PROCHACCI. Giuliano, *Dějiny Itálie*, Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-152-2
- PŘÁDNÁ. Stanislava. *Matky ikony, matky vražednice: Obraz mateřství ve filmu s důrazem na italský film 60. A 70. let*. In HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva. *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradox modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2006. ISBN: 80-86429,49-0
- RIMMON-KENANOVÁ. Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. ISBN: 80-7294-004-X
- ROSENDORSKÝ. Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. ISBN 17-424-80
- RUXOVÁ. Eva. *Doslov*. In MORAVIA. Alberto. *Pohrdání*. Praha: Československý spisovatel, 1959
- SALINARI. Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN: 22-121-64
- SCHOLE. Robert, KELLOG. Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. ISBN: 80-7294-069-4

SOLDÁN, Ladislav. *Přehledné dějiny literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1997. ISBN: 80-85937-48-4

THOMPSON. Kristin, BORDWELL. David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2

JOHNSON, Ben, DOMINCIS, Anna Maria. *Alberto Moravia, Art of Fiction no. 6*, The Paris Review, (cit. 2010-23-01)

URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/5093/the-art-of-fiction-no-6-alberto-moravia>

Neorealismus, Národní filmový archiv. (cit. 2010-23-01)

URL: <http://www.nfa.cz/neorealismus.html>

Resumé

Alberto Moravia's novels had reached an extraordinary success in the world of literature especially thanks to his perfect representation of diverse human characters and strict critique of human morality. Author debuted in 1929 and during his prolific career that lasted over sixty years he created hundreds of fictional characters. In his works there appeared plenty of strong female characters with different social status, different temperament and different life problems.

In my work I carried out a thorough analysis of the female characters that were created between 1947-1959, in the first era in the Moravia's career when he published *La Romana*, *La Ciociara*, *Il Disprezzo* and *Racconti Romani*. For a better understanding I dealt with individual characters in the context of their social roles. I interpreted these characters individually according to their social functions and I looked for common features and themes .

First part of my work dealt with the historical literary facts that relates to the personality of the writer. In a connection with his work, I tried to outline the situation in the Italian society in the first decade of the 20th century because it's necessary to know a period of time when author's personality emerged. For better understanding of the situation in Italian literature of early 20th century, I mentioned the most important representatives of Italian realism, which can be considered Moravia's literary predecessors. I also mentioned the most important neo-realists that worked in the same period of time like Alberto Moravia

The greatest contribution of this work I see in the way how I categorized the characters according to their social role. This kind of classification was very useful for subsequent analysis. I chose this categorization because I wanted to show how each social function of the character relates to men. Based on the theory of Seymour Chatman, who claims that the character is a "paradigm of traits" I constructed an image of the character based on the information I gathered while I was reading. Then I analyzed female characters from literary theoretical and psychological point of view.. Although it originally was not my intention, I used knowledge from literary topology and analyzed information about literary space that I found in the text.