

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

**Diplomová práce**

Bc. Anna Procházková

**MORAVIVOVY ŘÍMSKÉ POVÍDKY VE  
FILMU**

Moravia's Roman Tales in Movies

## **Poděkování**

Ráda bych tímto poděkovala PhDr. Alici Flemrové, Ph.D. za odborné vedení a za cenné připomínky při vypracování této diplomové práce.

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 5. 2017

---

Anna Procházková

**Klíčová slova:**

Alberto Moravia, Římské povídky, italská kinematografie, neorealismus

**Key words:**

Alberto Moravia , Roman Tales, italian film, neorealism

## **Abstrakt**

Diplomová práce je představením Moraviových *Římských povídek* jakožto inspirace několika italských filmů 50. a 60. let. Jednotlivé kapitoly jsou zaměřeny na literárně-historický kontext, charakteristiku vztahu literatury a filmu, analýzu vybraných povídek a rozbor filmů s ohledem na jejich propojení s literární předlohou. Na základě analýz vybraných povídek a filmů je v závěrečné části shrnuto, jakým způsobem je pracováno s jednotlivými složkami (prostředí, postavy, děj), zda se nějakým způsobem projevila volba hereckých protagonistů, jak bylo využito prostředků, jimiž disponuje film, ale literatura jich nemůže využít, a do jaké míry je ve filmech zachována intence původního textu. Součástí závěrečného shrnutí je i subjektivní zhodnocení daných snímků. Zároveň jsou zmíněny obecné tendence související s vývojem italské kinematografie v 50. a 60. letech. V rámci příloh je představen z hlediska života a tvorby Alberto Moravia.

## **Abstract:**

This thesis aims to introduce Moravia's Roman Tales as inspiration for several 1950's and 1960's Italian films. Individual chapters focus on literary and historical context, characteristics of film and literature relationship, an analysis of selected stories and an analysis of films with respect to their linking with their literary basis. Based on the analysis of the selected short stories and films, the concluding part summarizes how individual elements (environment, characters, plot) are worked with, whether the choice of the cast manifested itself, how were the film means, which literature can not take advantage of, used, and to which extent do the films preserve the intention of the original text. A subjective review of the films touched upon is a part of the final part as well. General trends connected with the development of Italian cinematography of the 1950's and 1960's are also mentioned. The appendices briefly introduce work and lives of Alberto Moravia and the directors and scriptwriters of the given films.

## Obsah

1	ÚVOD .....	8
2	HISTORICKO-LITERÁRNÍ KONTEXT .....	10
2.1	Itálie během nástupu fašismu .....	10
2.2	Antihrdina hrdinou .....	11
2.3	Směry a tendence počátku 20. století .....	13
2.4	Život po válce .....	14
2.5	Neorealismus .....	15
2.5.1	Neorealismus ve filmu .....	16
2.5.2	Neorealismus v literatuře .....	18
2.6	Alberto Moravia – tvorba .....	19
2.7	Obecná analýza Římských povídek .....	20
3	KNIHA A FILM .....	26
3.1	Historie .....	27
3.2	Teorie .....	30
3.2.1	Jazyk jako kód .....	30
3.3	Scénář a adaptace .....	33
3.4	Prvky a nástroje vyprávění .....	38
4	ANALÝZA VYBRANÝCH ZFILMOVANÝCH POVÍDEK .....	43
4.1	Závěr analýzy vybraných povídek .....	52
5	ANALÝZA FILMŮ .....	54
6	ZÁVĚR .....	74
7	RIASSUNTO .....	76
8	RESUMÉ .....	79
9	SUMMARY .....	81
10	POUŽITÁ LITERATURA .....	83
11	SEZNAM PŘÍLOH .....	86
12	PŘÍLOHY .....	87

12.1	Alberto Moravia - životopis .....	87
------	-----------------------------------	----

# 1 ÚVOD

Tématem této diplomové práce jsou italské filmy, které svoji inspiraci našly v *Římských povídkách* Alberta Moravii.

Svoji práci zahajuji charakteristikou Moraviovy tvorby z hlediska literárněhistorického kontextu. Důraz je kladen především na 20. a 30. léta, která jsou pro Itálii obdobím nástupu fašismu. Ten měl vliv nejen na civilní život, ale značně se odrazil i v kulturní sféře. V těchto podmínkách se na literární scéně představuje právě Alberto Moravia. První úspěch zažívá v roce 1929 díky románu *Gli indifferenti*, zároveň tímto dílem vyvolá značnou nepřízeň režimu za příliš pochmurné vyličení současné atmosféry. Tento smysl pro realistické zachycení skutečnosti se u něj výrazně projeví právě v *Římských povídkách*. Sbírec 70 povídek, které Moravia publikoval v letech 1950-1954 na stránkách deníku *Corriere della sera* a které následně byly vydány v roce 1954 nakladatelstvím Bompiani. Moravia v nich přináší svědectví o životě v poválečném Římě. V rámci úvodní kapitoly se též věnuji jejich obecné charakteristice. Římskými povídkami, které jsou též nazývané jako „scénáře ve formě povídky“ se inspirovala celá řada filmů. Pro tuto práci jsem si vybrala následující tituly: *Peccato che sia una canaglia* (1954), *Tempi nostri. Zibalone n.2* (1954), *Racconti romani* (1955), *Risate di gioia* (1960), *La giornata balorda* (1960), *Una ragazza piuttosto complicata* (1968).

V další kapitole se věnuji vztahu literatury a filmu. V krátkosti se dotknu jeho historie a pokračuji částí teoretickou, ve které rozeberu postupy a přístupy, v nichž se literatura s filmem setkávají, ale i liší. S ohledem na následující analýzy povídek a filmů, se také věnuji jednotlivým prvkům vyprávění. Konkrétně tedy detailněji přiblížím typy autora, čtenáře, vypravěče a postav. V rámci rozboru jednotlivých povídek se pokouším především dokázat to, co zazní v kapitole úvodní v celkové charakteristice *Římských povídek*. V závěru této kapitoly shrnuji, do jaké míry se jednotlivé příklady shodovaly s tím, co bylo předtím vyřčeno v obecné rovině.

K filmům přistupuji chronologicky, podle data vzniku. Rozbor opírám především o styčné body s povídkami. Zachycuji, kolik z původního příběhu se přeneslo do filmu, pokud

bylo něco vypuštěno či přidáno, jaký to mělo důvod, zda zůstala zachována charakteristika jednotlivých postav a jakým způsobem se na tom podepsal výběr herců. Zvláštní pozornost věnuji tomu, do jaké míry byla dodržena intence původního textu.

V závěru provádím shrnutí na základě výše zmíněných kritérií. Snažím se zejména definovat, zda je Alberto Moravia ve filmech stále přítomen nebo se jedná o zcela nová díla.

## 2 HISTORICKO-LITERÁRNÍ KONTEXT

### 2.1 Itálie během nástupu fašismu

Alberto Moravia vstoupil do literatury v roce 1929 románem *Gli Indifferenti*, „*který mu okamžitě získal proslulost, ale zároveň i nepřízeň režimu pro příliš pochmurné vyličení současné atmosféry.*“<sup>1</sup> Dvacátá léta minulého století jsou totiž obdobím, kdy se v Itálii k moci dostává fašismus. Ten v duchu totalitního režimu postupně ovládá nejen scénu politickou, ale i kulturní. Na denním pořádku jsou cenzura, zákazy publikace, likvidace všeho antifašistického (redakcí, časopisů) a pochopitelně zřizování kulturních institucí, jež měly šířit fašistickou ideologii.

Fašistické hnutí (založené 1919 Benitem Mussolinim) se v roce 1921 stává politickou stranou, v následujícím roce dochází zejména v severní a střední Itálii k řadě násilných akcí (obsazování radnic, pustošení redakcí, tiskáren a klubů protifašistických organizací). To vše jako předehra k definitivnímu převzetí moci v říjnu 1922, kdy po tzv. „pochodu na Řím“ král jmenuje Mussoliniho předsedou vlády. Ve 30. letech se Itálie postupně sbližuje s hitlerovským Německem. Jejich spolupráce v následujícím období je stvrzena v roce 1936, kdy ministr zahraničí Galeazzo Ciano<sup>2</sup> podepsal tajný protokol o založení osy Řím - Berlín. V prvním roce války byla vyhlášena neutralita země (hlavním důvodem byla vojenská nepřipravenost), oficiálně Itálie vstupuje do války v červnu 1940, tedy ve chvíli, kdy je Francie na pokraji zhroutilí a německé vítězství je téměř jistou záležitostí. Ve válečných letech si Itálie připisovala spíše neúspěchy, a tak pochopitelně ještě více sílí vlna antifašismu. V červenci 1943 je Mussolini zbaven moci, Italové jsou nadšeni a věří v brzký konec války. Přicházejí ale složitá léta partyzánských bojů, občanské války, zmatených střetů, ve kterých se bývalí nepřátelé stávají spojenci a naopak, pustošení měst a vesnic, likvidace obyvatelstva. V dubnu 1945 je Mussolini spolu s dalšími fašistickými hodnostáři popraven v Miláně. Válka končí a je čas naučit se žít v nových podmínkách.

---

<sup>1</sup> PELÁN, Jiří et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha:Libri, 2004, str. 502

<sup>2</sup> Gian Galeazzo Ciano, hrabě z Cortelazzo a Buccari (18. března 1903 Livorno – 11. ledna 1944 Verona) byl italský diplomat, ministr zahraničních věcí a zeť Benita Mussoliniho.

## 2.2 Antihrdina hrdinou

Moravia tedy vstupuje do literatury v době, kdy italská společnost prožívá značnou krizi a kdy je „mladý nacionalismus fascinován mýtem války, oslavuje sílu a mužnost, to vše na úkor tradičních ideálů minulosti, dřívější hodnoty pozbývají významu, pokud nejsou chápány v jiném, často opačném smyslu.“<sup>3</sup> Postupně dochází ke zvětšování propasti mezi buržoazní společností a sociálně slabšími, jedinec se cítí vyhoštěn a uzavírá se ve svém nitru. Do centra pozornosti italských autorů se dostává nejistota, letargie a lhostejnost. Jejich díla se stávají otevřenou výpovědí o krizi moderního člověka. Z autorů, jejichž tvorba se tohoto tématu velmi výrazně dotýká, bych zmínila Itala Sveva a Luigi Pirandella, kteří sice vstoupili do literatury již na konci 19. století, ale jejich výjimečná dráha se završuje právě ve dvacátých a třicátých letech minulého století.

Pro Sveva a jeho tvorbu byl zásadní rok 1906, kdy se v Terstu, odkud pochází, setkává s tehdy jedenadvacetiletým učitelem angličtiny Jamesem Joycem. Kromě přátelství je nepochybně spojoval i podobný náhled na literaturu a snaha o změnu klasické románové formy. Po románech, ve kterých se řeší „postavení jedince ve společnosti prostřednictvím individuální psychologie“<sup>4</sup> (*Život pana Alfonse a Senilita*), opouští prostředí známé z realistických románů minulosti a začíná se ve své tvorbě zaobírat Freudovou psychoanalýzou, kterou čtenáři přibližuje na osudech leckdy velmi svérázných hrdinů. Jeho klíčovým dílem, kterému se dostalo i světového věhlasu, je nepochybně román *Svědomy a vědomí Zena Cosiniho*. „Hrdina“ je zde vyloučen ze společnosti, avšak chápe to jako svůj úděl a nepociťuje touhu to jakkoli změnit. Tento typ postavy je pro Svevovu tvorbu klíčový, sám autor tyto antihrdiny označuje výrazem „inetto“. V překladu lze použít synonyma jako „slabošský, zbabělý, slabý“<sup>5</sup> „Pro tyto postavy je příznačná citová neschopnost a nadměrný výskyt originálních myšlenek a svou lhostejnost k životu pocítují jako nemoc a odlišnost. Je paradoxem, že právě tento anti-hrdina si získal nesmírnou přízeň čtenářů v době, kdy se

---

<sup>3</sup> ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980, str. 112

<sup>4</sup> PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, str. 674

<sup>5</sup> FLEMROVÁ, Alice. *Italo Svevo*. Doslov. In SVEVO, Italo. *Svědomy a vědomí Zena Cosiniho*. Kutná Hora, 2005, str. 397

nastupující fašismus snažil navázat na lesk starověkého Říma a tezemi o nadčlověku proklamoval mužnost, sílu, statečnost, tedy vlastnosti, které Svevův hrdina zcela postrádá.“<sup>6</sup> Svevou spolupráci s Joyceem ukončila první světová válka. Joyce opouští rakouské území a Svevo postupně nechává uzrát myšlenku na román o Zenovi Cosinim, kterým chtěl konečně uspět u čtenářů i kritiky. V roce 1926 jeho dílo skutečně nabývá na popularitě a to zejména za přispění již zmíněného Joyce a B.Cremieux<sup>7</sup>, díky jejichž iniciativě vychází v Paříži zvláštní číslo literární revue, celé věnované právě Svevovi. V Itálii je pak za jeho „objevitele“ považován básník Eugenio Montale. Zájem o Svevovo dílo vrcholí v roce 1928 po jeho nenadálé smrti. Řada významných kritiků mu věnuje nekrolog, některé časopisy o něm vydávají speciální čísla (např. *Convegno* a *Solaria*). Oficiální kritika, která je pochopitelně propojena s fašistickým režimem, se však k dílu terstského rodáka staví stále velmi nedůvěřivě, ba dokonce odmítavě. Změnu přináší až konec druhé světové války a pád fašismu, který umožnil mnohým významným spisovatelům (Pavesemu, Vittorinimu, Moraviovi) přihlásit se k jeho uměleckému odkazu. O Svevovi Moravia promluvil i osobně a to v souvislosti s debatou, která se otevřela po vydání *Lhostejných*. Tvrdil, že Sveva v zásadě ani moc nezná, četl pouze *Senilitu* a na název dalšího románu si téměř nemohl vzpomenout. Svevův vliv na svoji románovou prvotinu odmítá, navíc dodává, že Svevova kritika buržoazie byla velmi cílená a promyšlená, zatímco v případě jeho děl se kritický tón objevuje zcela náhodně. Podle jeho slov není funkcí spisovatele kritizovat, ale vytvářet živé postavy.

Luigi Pirandello také vynikajícím způsobem zachycuje krizi moderního člověka a jeho díla si, i přes autorovu angažovanost v rámci fašistické strany, získala oblibu za hranicemi Itálie. První velký úspěch zaznamenává s románem *Nebožtík Mattia Pascal*. Hrdinou je mladý muž, který využije situace, kdy je považován za mrtvého, a rozhodne se začít žít nový život s novou identitou. Podobně jako Svevo se dotýká tematiky určité lidské anarchie. Jeho postavy nevytvářejí nic zásadního ani definitivního a nic na tomto stavu nehodlají změnit.

Kromě krize lidské existence, která se promítá do nitra jedince a je umocněna nemožností uniknout svému vlastnímu já, vystupuje u Pirandella (stejně jako později u Moravii) do popředí protiburžoazní tón bez výraznějších nápravných cílů.

---

<sup>6</sup> FLEMROVÁ, Alice. *Italo Svevo*. Doslov. In SVEVO, Italo. *Svědomy a vědomi Zena Cosiniho*. Kutná Hora, 2005, str. 398

<sup>7</sup> Benjamin Cremieux (1. 12. 1888 Narbona – 14. 4. 1944 Buchenwald) byl francouzský literární kritik a spisovatel.

### 2.3 Směry a tendence počátku 20. století

Autoři prózy upozorňovali na krizi a nejistotu nové společnosti, poezie částečně ke změně životního postoje a podřízení se moderní společnosti začíná vyzývat. Nově se prosazujícím stylem byl futurismus, který lze považovat za jediné italské skupinové „avantgardní“ hnutí. Zakladatelem je Filippo Tommaso Marinetti a jeho *Manifest futurismu* byl poprvé otištěn ve francouzském deníku Figaro v roce 1909. Marinetti byl příznivcem války. Považoval ji za projev síly, mužnosti a znamenala pro něj nezbytný krok do budoucnosti. „Marinettiho první futuristický manifest byl ve skutečnosti pouhou proklamací vůle ke změně a nebyl doprovázen žádnými tvůrčími činy: hlásal agresivní vitalismus, ale neobsahoval dosud pokyny k jeho „estetické“ elaboraci. Jednotlivými položkami tohoto agresivního vitalismu byla vzpoura proti tradici a minulosti vůbec a deklarace nových životních hodnot: odvahy, bojovnosti mužnosti, v politické konkretizaci patriotismu a militarismu. Návod k nové tvorbě přinesl teprve Marinettiho Technický manifest futuristické literatury z roku 1912, doprovázející první futuristickou antologii.“<sup>8</sup>

Jedním z nejvýznamnějších rysů prvního dvacetiletí minulého století bylo propojení estetických zřetelů se zřeteli ideologickými. Bylo třeba volit – před válkou (myšleno první světovou) být buď zastáncem neutrality, nebo intervence, po válce pak být v táboře fašistickém, nebo antifašistickém. Nechyběly ale ani pokusy o čistou literaturu bez jakékoli angažovanosti, vyznávající čistou estetiku. Futurismus byl hnutím skupinovým, ale počátek 20. stol i léta následující byly bohaté na množství významných individualit, které se na základě názorových rozrůzněností sdružovaly kolem existujících, popř. nově vznikajících časopisů. Z nejvýznamnějších je třeba jmenovat vlivnou osobnost Benedetto Croceho, jehož estetické názory i vztah ke kulturně-politickému vývoji vycházel na stránkách jeho vlastní revue *La Critica*. Z dalších zásadních periodik počátku století bych pak jmenovala *Leonardo* (1903-1907), *Hermes* (1904-1906), *Il Regno* (1903-1906), *La Voce* (1908-1916), *Lacerba* (1913-1915), *Valori plastici* (1918-1921), *La Ronda* (1919-1923). Fašismus po roce 1925 proměňuje Itálii v totalitní stát, což s sebou přináší řadu represivních prvků (cenzura, zákaz

---

<sup>8</sup> PELÁN, Jiří et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, str. 90-91

periodik). Levicově orientované a antifašistické časopisy byly v polovině dvacátých let zcela zlikvidovány. Z mnohých časopisů fašistické éry bych zdůraznila ty, které jsou spjaty s dvěma významnými myšlenkovými programy, tedy *Il Selvaggio* (1924-1943), který byl v prvních letech oficiálním orgánem „strapaese“ (nic než venkov; hnutí, které vyzdvihuje domácí venkovské ctnosti, odmítá amerikanismus a futuristické teorie). Jako odpověď na strapaese vzniká Bontempelliho<sup>9</sup> *Novecento* (1926-1929), které přichází s protikladným programem „stracittà“ (nic než město; „kosmopolitní program, částečně navazující na Pirandellův humorismus, De Chiricovu metafyzickou malbu, Poe či Kafku a hodlající pod heslem „magického realismu“ vytvořit novou, ne-realistickou literaturu, hodnou fašistické revoluce“<sup>10</sup>).

Od třicátých let se znovu stává nejfrekventovanějším žánrem román, který právě v éře „vocistů“ a „rondistů“ prožil značný úpadek. Romanopisci tvoří v zásadě tři skupiny. Jsou to ti, kteří se vydali ve stopách Bontempelliho (zájem o nonsens, alegorii, experimentální tvar), ti, kteří byli spjati s florentskou *Solarii* (psychologický román v proustovské tradici se sklonem k lyrizaci podání) a konečně třetí skupinu tvoří autoři, kteří se zaměřili na realistické zobrazení skutečnosti. Do této poslední skupiny patří například Pratolini, Vittorini, Pavese a také Moravia se svým kritickým a morálně zaujatým realismem.

## 2.4 Život po válce

Druhá světová válka tragickým způsobem ovlivnila život celého národa a s jejím koncem přichází období sčítání škod na majetku, ale i ztrát na životech. Pro Itálii byl typický přesun obyvatel z chudých horských oblastí, které byly válkou zasaženy, do měst, kde měli mnohem větší šanci najít novou práci. Dochází tak k nárůstu počtu obyvatel v průmyslové oblasti na severu (např. Milán, Turín), ale samozřejmě také v Římě, který se pomalu vzpamatovává z válečných let. Ve městech se tedy objevuje nový typ obyvatelstva, který byl doposud zvyklý žít v souladu s přírodou, takže naučit se novému životu v městském prostředí nebylo vůbec snadné. Velice brzy jsou tito „přistěhovalci“ konfrontováni s tvrdou realitou a zklamáním, jelikož věřili, že ve městě mnohem snáze najdou práci, která jim zajistí

---

<sup>9</sup> Massimo Bontempelli (Como, 12. květen 1878 – Řím, 21. červenec 1960) byl italský spisovatel, esejista a novinář.

<sup>10</sup> PELÁN, Jiří et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, str. 85

prostředky k obživě, dá jim jistotu lepší budoucnosti a pomůže jim zapomenout na válku a s ní spojené utrpení. Realita je však často značně odlišná.

Život chudého lidu na pozadí války a poválečných let se stal klíčovým námětem pro nový umělecký směr, který se částečně vrací k realisticko-naturalistické formě a je označován jako „neorealismus“. Projevil se nejen v literatuře, ale i ve filmu (dle názoru některých kritiků mnohem výrazněji než v literatuře) a v malířství.

## 2.5 Neorealismus

Neorealismus je kulturní směr, jehož počátky datujeme ke konci druhé světové války a poslední dozvuky najdeme zhruba v šedesátých letech, kdy je postupně nahrazován jinými tendencemi. Kořeny a inspiraci spatřujeme v italském realismu (zejména v díle G. Vergy).

„V těsně poválečném období se prosadila myšlenka „angažované literatury“. V praxi ji měl realizovat tzv. „neorealismus“. [...] O hlubinné konzervativnosti neorealismu nicméně svědčil sám prefix „neo-“ : v jádru šlo o návrat k naturalisticko-realistické formulaci a k vyzkoušeným vzorům, vergovským či alvarovským (příznačně v této souvislosti ožil i regionalismus a zejména zájem o italský Jih). Neorealistická doktrína (která si podmanila i film a malířství) našla teoretický fundament v Gramsciho Sešitech z vězení, jejichž systematickému vydávání se přikročilo po válce. Z Gramsciho odkazu – kulturněpolitickým otázkám byl věnován zejména soubor Intelektuálové a organizace kultury – působily především dvě ústřední myšlenky: idea organického intelektuála, který se nestaví na elitářskou pozici, ale vědom si svého místa v nezvratném historickém procesu stává se mluvčím hmotných i duchovních potřeb širokých mas, a idea národně lidové kultury, která svými tématy i jazykovým výrazem stojí na straně dosud zanedbaných lidových vrstev. Neorealismus tak znovu sblížil literaturu s politikou a po formální stránce se vrátil nejen k naturalistické deskripci, ale i ke klasicistickému požadavku výchovné role literatury. V klasicistickém duchu ovšem docházelo i k selekci témat hodných zpracování: vedle odboje a partyzánů, dělníků a stávek, rolníků a zabírání půdy byli traktováni především „uražení a ponížení“ (prostitutky, pracující děti apod.)[...] Jestliže přes všechna ideologická pokušení a formální úskalí zůstal neorealismus poměrně významnou kapitolou italského literárního vývoje, bylo tomu tak mimo jiné proto, že se k němu načas přidali – nebo k němu byli přiřazeni – někteří významní prozaici starší generace: Vittorini, Jovine, Pratolini, Alvaro,

Moravia, Pavese, Bilenchi, Quarantotto Gambini. „Neorealisticke“ texty těchto už zavedených autorů zpravidla neznamenalý zvrát v jejich osobních poetikách a jen velmi zřídka se v těchto textech představili v roli „organického“ intelektuála.“<sup>11</sup>

Někteří spisovatelé se výrazným způsobem podíleli i na filmové tvorbě, během neorealisticke éry tak dochází k jednomu z nejtěsnějších propojení literatury a filmu, jaké kdy vůbec bylo zaznamenáno.

### 2.5.1 Neorealismus ve filmu

Neorealismus je ve světě kinematografie považován za nejvýznamnější filmařský směr v letech 1945–1951 a za jeho kolébku je označována právě Itálie.

V období „italského jara“ přichází s pádem Mussoliniho italský filmový průmysl o své organizační centrum. Domácí společnosti se potýkají s krizí, mohou podnikat jen v malém měřítku a neorealisticke film usiluje o kulturní obnovu a sociální změnu. Realisticke impulz se ve filmu objevuje už během války, ale naplno se projevuje ve chvíli, kdy byl fašisticke režim na ústupu (*Čtyři kroky v oblacích*, rež. Alessandro Blasetti, 1942; *Posedlost*, rež. Luchino Visconti, 1942). K realistickeému vyznění snímků přispěl i fakt, že studio Cinecittà bylo zničeno, nemohlo si tak dovolit okázalé velkoprodukce a filmaři se částečně museli přesunout do exteriérů (do ulic a na venkov). „Další novinkou bylo kritické zkoumání nedávné minulosti z pohledu „lidové fronty“. Například Rosselliniho film *Řím, otevřené město* se odehrával na přelomu let 1943 a 1944. Hlavní postavy jsou zachyceny v boji proti německým okupantům.[...] Film ukazuje, že odboj sjednotil komunisty, katolíky a obyčejné lidi.“<sup>12</sup> Tematicke filmaři velmi záhy přecházejí od válečných událostí a partyzánského hrdinství k současným sociálním problémům (politika, nezaměstnanost). Za nejpersvědčivější zachycení poválečného utrpení je považován film *Zloději kol* Vittoria De Sicy.

Po r. 1948, kdy italské jaro končí, se ekonomická situace Itálie začíná zlepšovat, což umožňuje export filmů do zahraničí. Co se v tomto období příliš neliší od let minulých, je názor poválečných politických představitelů na neorealisticke filmy. Není se čemu divit. Jestliže se snaží národ přesvědčit o tom, že Itálie je na cestě k demokracii a prosperitě,

<sup>11</sup> PELÁN, Jiří et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, str. 90-91

<sup>12</sup> THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, str. 369

nemůže jim portrét zubožené země zmítané chudobou příliš vyhovovat. Ke kritice se připojuje i katolická církev, které se ve filmech nelíbí tematika antiklerikalismu, zobrazování sexu a života dělnické třídy. Pouze několik neorealistickeých filmů se dočkalo úspěchu u publika, diváky spíše přitahovala záplava filmů amerických. S ekonomickým růstem a zlepšováním podmínek se lidé nechtějí vracet k letům bídy a utrpení a už vůbec není důvod k tomu ve filmu ukazovat prostituci, která se šíří po městech, nezaměstnanost a černý trh.

Podobně jako v literatuře ani ve filmu nový impulz nevydržel příliš dlouho a zdá se na počátku 50. let téměř vyčerpaný. Neorealistickeé umění je v rámci kinematografie chápáno dvojmým způsobem – pro jedny to byla „angažovaná reportáž, která volala po reformě ve jménu politické jednoty, již bylo krátce dosaženo během odboje a italského jara. Druzí kladli důraz na morální dimenzi filmů a tvrdili, že význam filmů spočíval v jejich schopnosti dodat osobním problémům postav obecnou platnost.“<sup>13</sup> Nelze však opominout ani názor Cesara Zavattiniho, dle kterého má neorealismus především ukázat krásu obyčejného života, události opakující se každodennosti a má odhalovat drama skryté ve všedních činnostech (např. nákup bot nebo hledání bytu).

Význam neorealismu lze spatřit nejen v jeho názoru a náhledu na svět, ale i v jeho nové filmové formě. Tradičně je za neorealistickeé film považován ten, který byl natočen v exteriéru, využívá neherce v hrubých kompozicích, herci pak nepoužívají výrazných kostýmu či líčení a v jejich hereckém projevu je vysoce ceněna schopnost improvizace. Ve skutečnosti však pouze pár neorealistickeých filmů splňuje všechna tato kritéria. Scény z interiéru jsou i nadále pečlivě připravovány a natáčeny v dekoracích ve studiu, zvuk bývá nahráván dodatečně, takže je umožněna celá řada úprav včetně náhrady hlasu hlasem jiného člověka a pouze v některých filmech vystupovali skuteční neherci a to většinou v kombinaci s hvězdami typu Anny Magnani nebo Alda Fabrizi. „Zkrátka neorealismus není o nic méně rafinovaný než jiné filmové styly“.<sup>14</sup>

Na počátku 50. let se ještě setkáme s termínem „růžový neorealismus“. Jedná se o kombinaci pracujících postav s komedií 30. let, která částečně zachovává natáčení v exteriérech i využití neherců, dotýká se sociálních problémů, ale následně splyne s tradiční italskou komedií. Mnoho italských uměleckých filmů začátku 50. let čerpá z neorealistickeých postupů elipsy, otevřeného konce, zdramatizování a zaměření se na každodenní záležitosti.

---

<sup>13</sup> THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007, str. 369

<sup>14</sup> Tamtéž, str. 371

Postupně se filmová tvorba zaměřuje na osobní problémy jednotlivce. Namísto dokumentování historické události líčením kolektivních bojů filmoví tvůrci dělají sondu do života postav ze střední a vyšší třídy.

K nejvýznamnějším režisérům neorealistickej éry patří např. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Renato Castellani, Luigi Zampa, Federico Fellini, Francesco Maselli, Francesco de Robertis, Cesare Zavattini.

## 2.5.2 Neorealismus v literatuře

„Pronikání neorealismu do literatury probíhalo pomaleji, než do filmu; nejen proto, že šlo mladé umění, které se tudíž nemuselo příliš opírat o kulturní tradici a vynakládat nadměrné úsilí na odstranění starého a vybudování nového, ale také z důvodu, poněvadž to nové bylo již částečně připraveno za fašismu zkušenostmi z francouzského naturalistického filmu, kritickou činností rozvíjenou několika skupinami budoucích filmových režisérů a hlavně teoretickými pracemi Pudovkina<sup>15</sup> a Ejzenštejna<sup>16</sup> [...] <sup>17</sup>. V literatuře se celý proces odehrává pozvolna, jelikož naráží na několik překážek. Je třeba najít nová obsahová témata, která nestačilo jen vizuálně hodnotit, ale i strukturálně analyzovat, aby se autoři vyhnuli kronikářské popisnosti. „Dále šlo o to, osvojit si vyprávěcí hledisko, které by umožnilo odrážet skutečnost v jejím pohybu a nevyhraňovalo ji do lyrických tvarů, do oněch čistých forem, které byly hlavní náplní literatury za fašismu.“<sup>18</sup> Literatura se tedy v rámci neorealismu posouvá vpřed. Ve snaze o co největší konkrétnost a objektivitu se začínají objevovat díla, která chtějí být především zprávou či dokumentem. Z nejvýznamnějších jmenujme *Kristus se zastavil v Eboli* (C. Levi), *Prokletá země* (F. Jovine), *Seržant ve sněhu a Zemědělci z jihu* (M. Rigoni Stern), *Regapetrské farnosti* (L. Sciascia), *Je-li toto člověk* (P. Levi). Význam tohoto směru nespočíval pouze v tvorbě autorů starší generace, ale také v tom, že v jeho rámci debutovala řada významných osobností příštích let (Fenoglio, Calvino, Ortese, Testori, Bonaviri, Romano, N. Ginzburg, Pasolini). Jejich tvorba je pak také vynikající ukázkou toho, jaké tendence (směry) neorealismus překonaly a nahradily. V rámci

<sup>15</sup> Vsevolod Illarionovič Pudovkin (16. Březen 1893 Penza – 20. Červen 1953 Riga) byl sovětský režisér.

<sup>16</sup> Sergej Michaljovič Ejzenštejn (23. leden 1898 Riga – 11. březen 1948 Moskva) byl sovětský režisér, scénárista, spisovatel, filmový producent a scénograf.

<sup>17</sup> SALINARI, Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1964, str. 149

<sup>18</sup> Tamtéž, str. 149

jazyka se do spisovné italštiny začalo postupně začleňovat nářečí, nikoli však ve snaze diferencovat literaturu dle regionů, ale spíše jako příspěvek ke slovní zásobě.

## 2.6 Alberto Moravia – tvorba

Alberto Moravia se na rozdíl od některých svých současníků (např. Paveseho nebo Vittoriniho) nesnažil o jakoukoli ideologickou angažovanost a od počátku své tvorby se soustředil na sociální prostředí, z něhož sám pocházel. Nazírá na něj značně kriticky, s ohledem na pravé příčiny úpadku vlastní společenské třídy. V roce 1929 vychází jeho románová prvotina *Lhostejní* („Příběh několika postav analyzovaných ve vší své vulgárně sobecké nízkosti a ovládaných dvěma základními impulsy, dvojím božstvem, jediné hodným jejich úcty: penězi a sexem, jakožto měřítkem zvrácených lidských vztahů, mravního úpadku a slabosti vůle.“<sup>19</sup> Podobně kriticky se k měšťácké společnosti staví ve svých dalších románech z předválečné i válečné doby. V *Promarněných ctižádostech* odsuzuje podlézavost středních vrstev a jejich snahu vetřít se mezi aristokracii, v *Maškarádě* korupci vedoucí společenské vrstvy. S koncem fašismu dochází k jistému oživení. Moravia se vrací do dětství a svůj zájem částečně přesouvá do lidového prostředí. Z tohoto období pochází román s prvky existencialismu *Agostino*. Příběh dospívajícího chlapce, který se marně snaží začlenit do kolektivu svých vrstevníků. Obdobnou tematiku (mládí, existencialismus) najdeme ještě v románu *Neposlušnost*. Přesun do lidového prostředí Moraviu nezbavil pesimismu, ale inspiroval ho k zařazení kladných ženských typů jako ústředních postav v románech *Římanka* a *Horalka*. V románech ze šedesátých let se vrací do bezvýhodně uzavřeného světa, ze kterého volí náměty pro své romány *Nuda* a *Pozornost*. V obou případech popisuje život zkrachovalých umělců, neschopných ani lidské ani umělecké realizace, pro které se sex stává lékem na ochablé smysly a neustálý pocit nudy. Ani v 70. a 80. letech neopouští tematiku sexu a existencialismu. Promítá se např. v románech *Já a on*; *Voyeur aneb Muž, který se dívá*; *Cesta do Říma* a *1934*. Povídkové tvorbě se podrobněji věnuji v následující kapitole, za zmínku nepochybně stojí fakt, že Moravia byl nejen žurnalistou a prozaikem, ale také esejistou (např. *L'uomo come fine*), tvůrcem divadelních her (*Il dio Kurt*), scénáristou a režisérem (*Colpa del sole*, *Ultimo incontro*).

---

<sup>19</sup> ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, str. 282

K neorealismu se staví spíše odmítavě. Podle Moravii neorealismus aktivně nepodporuje sjednocení státu, naopak se pozitivně staví k dělení státu na menší autonomní celky. Nepovažuje se za neorealistu a připojuje názor, že se tento směr projevil výhradně v kinematografii, nikoli v literatuře. V jeho díle však najdeme spoustu rysů, jimiž byl neorealismus v průběhu let charakterizován a na základě čehož byl i definován jako umělecký směr. Je to především tendence co nejpřesněji zachytit opravdový život anebo se mu alespoň co nejvíce přiblížit a pečlivě ho zdokumentovat. Je logické, že během fašistické éry nebylo možné otevřeně pojmenovávat příčiny společenského úpadku. Bylo třeba skrývat je do náznaků, neposkytovat tak záminku cenzuře k zakročení a „neútočit příliš nápadně proti oficiálním mýtům o dokonalé souhře všech společenských vrstev nebo o semknutosti italského lidu jako jedné velké rodiny. To nekonformistické, zkoumavě kriticky zaměřené stanovisko k současnosti sdíleli však všichni neorealisté (nazval je tak Gramsci) toho období, i když každý z nich na ni reagoval svým osobitým způsobem a užíval přitom vlastních hodnotících měřítek: od záměrného odkrývání mravní prohnilosti měšťácké třídy u Moravii, od úniku do světa dětství v próze Paveseho nebo od lyrického symbolismu Vittoriniho až po zjištěný mladistvý neklid Pratoliniho nebo posléze vypodobnění antagonismu mezi venkovem a městem u Jovineho.“<sup>20</sup>

Prostřednictvím svého díla Moravia zachycuje stav moderní italské společnosti a demonstruje její úpadek v letech předválečných, válečných i poválečných. Římské povídky jsou považovány za dílo, v němž je realistický prvek nejvýraznější z celé jeho tvorby. Hrdinové jsou zde prostí lidé, kteří v rychlém tempu každodenních událostí přinášejí obraz poválečného Říma.

## 2.7 Obecná analýza Římských povídek

Itálie hraje v dějinách evropské literatury velice důležitou roli a po staletí může být právem považována za tradiční zemi povídky, ať už je povídka součástí složitějšího celku spjatého jednotícím rámcem (např. v Boccacciově *Dekameronu*) nebo samostatnou položkou sbírky. Jedná se o linii, která trvá od 18. století, kdy se ke knižním povídkám připojuje novinová povídka. Renesanci pak zažívá v 19. století v rámci verismu, zejména v podání

---

<sup>20</sup> ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, str. 239-241

Giovanniho Vergy, který ve svých venkovských povídkách přináší objektivní obraz událostí s téměř reportážními detaily. Dalším vývojem prochází v díle Pirandella, který připojuje téma psychologie s iracionálními zvraty hrdinů. Následujícím krokem ve vývoji je právě Moravia. „Spisovatel už není nad dějem, nereferuje o něm. Mluví sám hrdina nebo hlavní svědek příběhu. A zároveň se fejetonová povídka mění v typ prózy, kterému se říká short story: pět stran hutného vyprávění.“<sup>21</sup> Moravia píše povídky na objednávku, zatímco současně pracuje na svých románech, ale i povídkách jiného druhu a tvaru – tzv. dlouhých povídkách (novely o sto a více stranách, analyzující určitý psychologický problém). Povídka nebyla pro Moravii jen prostředkem, jímž se obratně vyjadřoval, ale zároveň se ji pokusil i teoreticky uchopit a definovat ve vztahu k románu, který označil za „il suo fratello maggiore“<sup>22</sup>. Dochází k závěru, že je téměř nemožné definovat literární druh tak svébytný a, na rozdíl od románu, s tolika možnými variantami (krátké, dlouhé, blížící se románu, vykazující rysy básně v próze či lyrického dokumentu). Jakési shrnutí poskytuje Moravia na závěr své úvahy: „Zatímco povídka se více přibližuje lyrice, román, jak už jsme naznačili, se často dotýká eseje či filozofického pojednání“ („Così, mentre il racconto si avvicina alla lirica, il romanzo, come abbiamo già accennato, sfiora spesso il saggio o il trattato filosofico“<sup>23</sup>)

Produkcí povídek se Moravia věnoval po celou dobu své tvorby. Jednotlivé povídky nejprve publikuje jako součást různých časopisů a novinových příloh a následně jsou vydávány v rámci sbírek (*La bella vita, L'imbroglio, I sogni del pigro, Cosma e i briganti, L'amante infelice, L'epidemia, Racconti romani, Nuovi racconti romani, L'automa, Una cosa è una cosa, La ville del venerdì e altri racconti, Romildo*).

*Římské povídky* jsou sbírkou 70 povídek, které v letech 1950-1954 Moravia publikoval jako novinou přílohu deníku *Corriere della sera* a následně byly souhrnně vydány v roce 1954 nakladatelstvím Bompiani. Moravia v nich přináší svědectví o životě v poválečném Římě. Je logické, že během války je dovoleno téměř vše, člověk se snaží přežít i za cenu toho, že bude jednat protizákonně, popř. se bude chovat nemorálně. S návratem do „normálního“ života je třeba smířit se s faktem, že se musí opět žít podle určitých pravidel, ačkoli podmínky jsou srovnatelné s těmi válečnými. „Podle vlastního prohlášení chtěl autor vytvořit protějšek k slavným sonetům Belliho<sup>24</sup>, a proto otevřel svůj jazyk v skladbě i volbě výrazů římskému

<sup>21</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Doslov in MORAVIA, Alberto. Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 518-519

<sup>22</sup> MORAVIA, Alberto. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani. 1980 „jeho větší bratr“ (vlastní překlad)

<sup>23</sup> MORAVIA, Alberto. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani. 1980

<sup>24</sup> Giuseppe Gioacchino Belli (7. 9. 1791 Řím – 21. 12. 1863 tamtéž) – jeden z nejvýznamnějších italských básníků, vrcholný představitel italské nářeční poezie.

dialektu, „nízkému jazyku“. “[...] Ty dvě tisícovky medailónků – figur, situací, anekdotických postavení mluvčích v určitém osobním rozpoložení – přinášejí v epigramatické zkratce s jedovatou pointou panoráma celého Říma od papeže v negližé až po podsvětí té doby. A Belli píše šřavnatým podřečím římské ulice. Moraviovy povídky-monology, soustředěované na jednu anekdotickou situaci nesložitého děje několika postav, nejsou tak širokým panorámamem Říma padesátých let a jazyk není klasicky výrazný římský dialekt – neopouští nikde polohu spisovného jazyka, i když základ „romanesco“ je v intonaci pod ním zjevný.“<sup>25</sup>

Řím hraje pochopitelně hlavní roli a rozhodně není pouze městem, do kterého se Moravia rozhodl umístit své postavy s jejich příběhy. Je to město, ve kterém se narodil, strávil v něm určitou část svého života a také v něm zemřel. Toto město se společně se svými obyvateli stalo pro Moraviu inspirací, z níž dokázal vytěžit skutečně mnoho. Už v roce 1976 upozorňuje Jaroslav Pokorný (v doslovu k českému překladu *Římských povídek*), že město, o němž Moravia píše, není tím, které bychom našli tehdy, natož dnes. Postrádá některá charakteristická prostředí, stejně jako některé vrstvy životních osudů. „Schází Řím antických památek i Berniniho baroka, třebaž už dnes léty otlučený. Není tu Vatikán, Řím prelátů, páterů a bezbřehých švadron mnichů a jeptišek. Autora nezajímá prostředí „sladkého života“ a věčných finančních afér a skandálů, pomíjí svět centrálních úřadů, diplomatů a aristokracie.“<sup>26</sup> Spisovatel Renzo Paris uvádí v jednom z rozhovorů, že Řím, který Moraviu oslovoval a vzbuzoval v něm zvědavost, byl Řím temný a nebezpečný. Přesně tak viděl Řím šestnáctého století – pochmurný, neveselý, takový ho přitahoval úplně nejvíc. K jeho popisu přistupoval se stejným zaujetím, s jakým nám přibližoval hrdiny jednotlivých povídek.

Postavy jsou další složkou, kterou nelze opomenout a jsou velice úzce propojeny nejen s Římem, ale současně také s poválečnou dobou. Jak už jsem zmínila, po skončení války bylo třeba najít způsob, jak žít a přežít. Podmínky nebyly příliš dobré, a tak narůstal počet těch, kteří se rozhodli řešit svoji situaci podvody, krádežemi, prostitucí a v případě nutnosti byli schopni i vraždit. Moraviu v Řím je „veškerý onen svět spočívající na podvodu a malicherném chytračení, v němž vystupují v celé své trapné ubohosti lehká děvčata, tuláci, šofěři, drobní úředníci, prodavačky[...].“<sup>27</sup> Obyvatelé Říma byli pro Moraviu stejně nebezpeční jako město samo. Viděl v něm mnohem více těch „zkažených“ než napravených. Ve většině povídek se vše točí okolo malého počtu postav, jejichž charakteristika podléhá určitému opakujícímu se

<sup>25</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Doslov* in MORAVIA. Alberto. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 519-520

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 519-520

<sup>27</sup> SALINARI, Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1964, str. 165

schématu. Nacházíme tak dvojici slaboch – surovec, podceňovaného burana, groteskní typ, který můžeme nazvat loutkou. Mezi postavami, které zrovna nejsou zloději a podvodníci, se objevují číšníci, instalatéři, řemeslníci a dělníci. Právě tyto typy se v jeho příbězích ujímají dominantní role, zatímco vyšší vrstva (profesor, advokát) zůstává upozaděna. Zajímavou roli mají postavy ženské. Nejsou nikdy vypravěčkami, tedy nikdy nemáme šanci vidět události z jejich úhlu pohledu. Jsou jim svěřeny „typické úlohy“ kopírující skutečný život. Setkáváme se tak např. s matkami, partnerkami, milenkami a manželkami. Věnují se tradičním úkonům (péče o domácnost, výchova dětí, práce v rodinném podniku), jsou svérázné a temperamentní, často hrají klíčovou úlohu, jsou hybatelkami děje. Typickými rysy jsou horkokrevnost, hašteřivost, částečně marnotratnost, která někdy vrcholí až tyranii manžela (např. v povídce *Sciupone*). Krásu, kterou jim Moravia přisuzuje, často doprovází pokřivený charakter (např. v povídce *L'amicizia*). Ženy si pohrávají s muži a leckdy jsou příčinou jejich sporů, nutí je k zoufalým činům a veřejně je zesměšňují (např. v povídce *Il godipoco*).

Čtenář má vždy možnost sledovat veškeré události z pohledu jedné postavy (výjimkou je povídka *Brýle*). Moravia nechává vyprávět protagonistu (výhradně muže) a díky tomuto monologickému podání se dovídáme nejen to, co se stalo, ale i jak se na věci díval ústřední hrdina a co se v průběhu událostí dělo v jeho nitru. Neustálá přítomnost tohoto „já“ tak umožňuje přímou kontrolu nad tím, co se právě odehrává, a zároveň se tak texty vyznačují vysokou mírou subjektivity. Autor události nikdy nekomentuje, pouze konstatuje fakta. Sděljuje jednu skutečnost po druhé, klade je vedle sebe a tím vyvolává ve čtenáři atmosféru příběhu a díky detailnímu líčení přírody dosahuje i výrazně lyrických nálad. Zatahuje nás do děje, prožíváme vše společně s hrdinou, ale zároveň nám ponechává potřebný odstup, abychom mohli být nejen účastníkem, ale i soudcem. Nezanedbatelnou úlohu sehrává v této promluvě ke čtenáři jazyk.

Pro Moraviu byla v rámci jazyka důležitá především osobitost a i v tomto směru je patrná spojitost s Bellim, který ve svých sonetech užíval *romanesca*. Moravia neopouští spisovnou italštinu, ale zejména v dialozích se nebojí oživení v hovorovém duchu, čímž ještě více umocňuje prvek realismu. Svůj záměr držet jazyk na úrovni lidové hovorovosti realizuje Moravia dvěma způsoby – užitím slov z reálného života nebo vytvořením výrazů, které jsou, dalo by se říci, pseudohovorové a v zásadě uměle vytvořené pro potřeby *Římských povídek*. Prostředky mluveného projevu čerpá Moravia, stejně jako mnozí další neorealisté, z jazyka italských autorů devatenáctého století, zejména veristů a pokračovatelů Alessandra Manzoniho. S dialektem nakládá velmi opatrně, snaží se tak zamezit tomu, aby *Římské*

*povídky* měly čistě regionální význam a dosah. Z *romanesca* upřednostňuje neologismy, které se v té době postupně šířily do celé Itálie (*mancorrente, pappagallo, cercar rogn*). Všechny tyto formy, promíchané s tradiční italskou prózou, pak vzbuzují různé dojmy. Působí jako hovorové výrazy římského původu, ale ve skutečnosti římské nejsou, jindy kolísají mezi *romanescem* a spisovnou italštinou. Užitím dialektu nechce Moravia demonstrovat opozici ke zbytku Itálie užitím místního výrazu, spíše se řídí hlediskem četnosti, tedy používá ty formy, které jsou velmi frekventované v Římě a zároveň náleží do literárního jazyka celé Itálie. Z hlediska celkového stylu je důležité i rozmístění daných výrazů, jelikož příliš častý výskyt umocňoval expresivní nádech a lehce narušoval pro Moraviův styl typicky konstantní, monotónní a „zašedlý“ charakter. *Romanesco* pro něj v jistém ohledu bylo základním kamenem nově se utvářejícího národního jazyka. Vždy upřednostňoval jeho „vznešenou“ podobu a odmítal anarchistickou verzi reprezentovanou mluvou mládeže. Moravia jednoduše nechává postavy promlouvat jazykem, který odpovídal příslušné vrstvě a situaci. Pozorovací talent, který rozvíjel od dětství, kdy byl připoután na lůžko a věnoval se především četbě a sledování okolí, prokázal nejen svou znalostí prostředí, ale také schopností popsat cokoli (město, přírodu, postavy) do nejmenších detailů.

„Prohlédl jsem si je, když jsme domlouvali, kolik za to: jeden byl velký blondák, pořizek, tvář bez barvy, celou popelavou, a oči jak z bleděmodrého porculánu, zapadlé do tmavých důlků; mohlo mu být tak pětatřicet. Druhý byl mladší, černý, vlas jak vrabčí hnízdo, brýle s obroučkou ze želvoviny, nedomrlý, vyčouhlý, asi student. A žena byla tenoučká, obličej měla vyhublý a protáhlý a kolem něho z každé strany vlnu nepřičísnutých vlasů, drobnou postavičku v zeleném hadříčku – vypadala jako had. Ale pusku měla červenou a plnou jak malinu, oči hezké, černé blýskaly jak mokré uhlí[...]“<sup>28</sup>

„Li osservai mentre discutevano il prezzo: uno era biondo, grande e grosso, con la faccia senza colori, come grigia e gli occhi di porcellana celeste in fondo alle occhiale fosche, un uomo sui trentacinque anni. L'altro più giovane, bruno, coi capelli arruffati, gli occhiali cerchiati di tartarus, dinoccolato, magro, forse uno studente. La donna, poi era proprio magrissima, col viso affilato e lungo tra due onde di capelli sciolti e il corpo sottile in una vesticciola verde che la faceva parere un serpente. Ma aveva la bocca rossa e piena, simile ad un frutto, e gli occhi belli, neri e luccianti come il carbone bagnato[...]“<sup>29</sup>

<sup>28</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 7

<sup>29</sup> MORAVIA, Alberto. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1963, str. 5

„Tu zimu jsem byl já jako vlk, a dokonce jsem, docela jako vlk, nebydlel v bytě, ale v jeskyni, tam dole pod Mariovým vrchem, v opuštěné jámě v sopečném tufu. Bylo tam několik jeskyň, většinou byly zarostlé ostružinami a jenom dvě byly obydlené, ta moje a jeskyně nějakého dědy, který trochu žebral a trochu obcházel jako hadrář a jmenoval se Puliti. Místo těsně pod vrchem bylo žluté a zarostlé a otvory jeskyň celé začouzené a černé. Před Pulitiho jeskyní byla pořád hromada hadrů a on se v nich hrabal; před mou jeskyní býval sud od benzínu, který jsme měli jako kamna, stála tam moje žena s dítětem na prsou a máchala vějačkou, aby jí uhlí chytlo Uvnitř byla jeskyně dokonce lepší než pokoj v zděné stavbě, prostorná, suchá, čistá, na zemi žíněnka a věci rozvěšené na hřebících“<sup>30</sup>

Quel ´inverno io ero come il lupo e, anzi, proprio come un lupo non abitavo in una casa ma in una grotta, laggiù, sotto Monte Mario, in una cava abbandonata di pozzolana. Ce n´erano parecchie di grotte, ma le più erano ostruite dai rovi, due sole erano astate, cella mia e cella di un vecchio che un po´mendicava e un po´andava in giro e raccoglie stracci e si chiamava Puliti. Il luogo, a ridosso del monte, era giallo e pelato, non le aperture delle grotte tutte affumate e nere. Davanti la grotta di Puliti c´era sempre un mucchio di stracci e lui che ci frugava; davanti alla mia c´era un bidone di benzina che ci serviva da fornello e mia moglie, in piedi, con il bambino al petto, che menava la ventola per accendere i carboni. Dentro, la grotta era perfino meglio di una camera in pratura; spaziosa, asciutta, pulita, con il materasso in fondo e la roba appesa ai chiodi.“<sup>31</sup>

Moraviův jazyk je velmi specifický, osobitý, ve své jednoduchosti schopný vystihnout cokoli a přesně to popsat, v zásadě vytváří fotografie prostřednictvím slov. Zdá se, jak by jeho postavy – vypravěči měli kameru a snažili se vše, co je obklopuje, natočit.

V příbězích bychom jen těžko hledali šťastné konce. Postavy, neschopné zvrátit osud či jakýmkoli způsobem uniknout, jsou vystavovány každodenním tragédiím. Chtějí si utvářet život podle svých představ, ale vyjde jim to často naruby. Jsou zasaženi historickou událostí, avšak zcela bez možnosti jí čelit. V zásadě pokračují v existenci, aniž by měli šanci do ní jakkoli aktivně zasáhnout, a stávají se tak pouze pasivními účastníky svých životů.

---

<sup>30</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 281-282

<sup>31</sup> MORAVIA, Alberto. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1963, str. 299

### 3 KNIHA A FILM

V této kapitole se pokusím blíže popsat vztah literatury a filmu, a to jak v rovině obecné, tak na konkrétních příkladech. Soustředím se na adaptaci literární předlohy, tedy situaci, kdy kniha vznikla dříve než film.

Vztah mezi literaturou a filmem může být definován z různých úhlů pohledu či na odlišných úrovních odbornosti. Můžeme se zabývat změnami, ke kterým dochází v rámci výběru textů, které jsou převáděny do filmové podoby, popř. sledujeme, jaký typ vztahu se následně vytváří mezi počátečním literárním textem a textem konečným – filmovým. To vše můžeme „zkoumat“ a vyhodnocovat na základě konkrétních příkladů (dvojce kniha - film), nebo analyzovat literární, resp. filmový mechanismus ze širšího hlediska a věnovat se principům a zákonitostem, které v textech a filmech fungují v mnohem obecnější rovině. Na konkrétních případech či všeobecně pak docházíme k závěru, že kniha i film jsou tvořeny nejen příběhem, ale i stylem a jazykem. Více než otázka, zda je lepší film či kniha, by nás mělo zajímat, zda film převádí knihu do filmové řeči zdařile.

Na první pohled je jasné, že literatura popisuje prostřednictvím určitých konvenčních znaků – slov, zatímco film využívá jiných vyjadřovacích prostředků – obrázků v pohybu. Nebylo by však správné domnívat se, že vztah literatury a filmu končí u definice něčeho tak banálního. Celá záležitost je mnohem komplikovanější, než se na první pohled může zdát. Většinou vnímáme literaturu jako to, co filmu předchází, tedy že je to film, který se „podřizuje“ svému předchůdci. Podíváme – li se na celou situaci z druhé strany, nutně musíme připustit, že v době, kdy film zaujímá dominantní postavení v uměleckém odvětví, vzniká nová generace autorů, kteří jsou ovlivněni nejen v rámci atraktivity námětu, ale i čistě z hlediska vyprávěcích postupů. Moderní autor se jednoduše nemůže vyhnout určité konfrontaci s jazykovými prostředky a rétorikou, které jsou vlastní filmu. Vztah mezi literaturou a filmem se tedy stává skutečně obousměrným. Tam, kde si dříve bral film z literatury, bere si nyní literatura z filmu (pochopitelně i s ohledem na odvětví, jakým je např. scenáristika). Celkově pak oba tyto vyjadřovací prostředky náležejí mnohem komplikovanější mediální síti a kromě návaznosti jeden na druhého jsou vázány na další audiovizuální média (např. televize, internet, videohry atd.)

### 3.1 Historie

Vytvořit seznam všech literárních děl, která se v historii stala inspirací nějakému filmu, je pochopitelně téměř nemožné, a pokud je to možné, tak by celkový seznam svojí délkou zdaleka přesáhl rozsah nejen této DP, ale i většiny dosud existujících knih. Z toho vyplývá, že pro shrnutí toho, jak se vztah mezi filmem a literaturou vyvíjel, je třeba držet se v případě potřeby emblematických příkladů, tedy těch, které byly určujícími, a řídily tak jeho vývoj. V praxi je třeba zohlednit nejen dobové tendence, ale i dílčí záměry jednotlivých autorů, popř. umělecké směry, ke kterým dotyční autoři náleželi.

Na počátku kinematografie stojí proslulí bratři Lumierové, kteří v pařížském Grand Café 28.12. 1895 poprvé veřejně promítali svůj film *Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Georges Meiles následně odkoupil jejich promítací stroj, aby jej mohl vylepšit a obohatit promítání o množství triků. Film tak začíná dělat první krůčky směrem ke skutečnému vyprávění příběhu. Bude to ještě nějakou dobu trvat, než budeme moci mluvit o skutečném propojení literárního textu a filmové adaptace, ale již v této době existují např. filmová zpracování některých scén ze shakespearových her či z *Božské komedie*. Jedná se zatím spíše o zachycení významných zásadních okamžiků, které ještě zcela neodkazují k výchozímu textu.

V italském prostředí dochází v období němého filmu k výraznému posunu, kdy se z inspirace literaturou stává skutečný charakteristický rys. Mezi první, kteří jsou oslovováni hlavními produkčními společnostmi, patří skupina v tu dobu méně známých autorů (např. Carolina Invernizio, Lucio D'Ambrà), ale také velká jména jako jsou Verga, D'Annunzio, Pirandello aj. I ve dvacátých letech se kinematografický průmysl nepřestává volně inspirovat literárními díly a to napříč Evropou, a tak se filmových podob dočkají např. díla Hoffmana, Poea, Goetheho, Stendhala či Stokera. Postupně vstupujeme do období zvukového filmu, ve kterém už nestačí mezi postavami vytvořit vášnivou dějovou zápletku, ale přidává se požadavek kvalitního dialogu, který zaujme diváka a dodá postavě další specifický rys.

V roce 1948 přichází jeden z nejvýznamnějších filmových teoretiků a kritiků André Bazin s názorem, že existuje nepopiratelný vztah mezi americkou moderní literaturou (Hemingway, Faulkner, Dos Passos) a italským neorealismem ve filmu. Na tu dobu skandální

názor opřel o schopnost zachycení reality v okamžiku jejího zrození z osob, situací a míst bez jakéhokoli zprostředkovatele. Tato bezprostřednost je patrná např. ve filmech jako jsou *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciusià* nebo *Ladri di biciclette*. Z autorů, kteří v následujících letech dokázali nechat vyniknout svou jedinečností prostřednictvím prostého zobrazení faktů, stojí za zmínku právě Alberto Moravia nebo Corrado Alvaro. V italském prostředí nedošlo nikdy k přerušení úzkého napojení filmu na literaturu, šanci prosadit se dostávalo stále více a více autorů, známých či méně známých. Je téměř nemožné představit si historii italské kinematografie bez jmen, jakými jsou Bassani, Buzzati, Calvino, Gadda, Arpino, Moravia, Brancati aj.

Během 50. let a ještě více v 60. letech prožívá vztah literatura – kinematografie zásadní změny. Vyvstává otázka, proč převládá tendence spisovatelů psát pouze „pro film“ a zároveň kritika směřuje do řad scénáristů, kteří ztrácejí veškerou kreativitu a jsou schopni pouze vytvářet adaptace velkých románů a převádět je na filmové plátno. K této problematice se zásadním způsobem vyjádřil Francois Truffaut<sup>32</sup>. Jeho názor, uvedený v publikaci *Cinema e letteratura* Giacoma Manzoliho, spočívá v odsouzení hesla „inventare senza tradire“<sup>33</sup>, jehož principem bylo zachovat ducha literárního díla a najít alternativu dokonce i pro scény, které v knize sice jsou, ale na plátno jsou téměř nepřeveditelné. Možnost odlišného přístupu dokládá na adaptaci knihy Georgese Bernanose (*Diario di un curato di campagna*) v podání režiséra Roberta Bressona, který se naopak nebál zredukovat dlouhé literární pasáže, i přesto zachoval celkový charakter textu a minimalizoval veškerá možná zkreslení a neporozumění. Odlišný, Truffautem kritizovaný, postup zvolili francouzští scenáristé Pierre Bost a Jean Aurenche, kteří si dovolili upravit určité zásadní okamžiky knihy tak, aby vyhovovaly potřebám filmu, čímž ovšem vyvolali značnou míru nedůvěryhodnosti a neúcty k záměru samotného Bernanose. Truffaut požadoval, aby byl film vytvářen stejně suverénně, jako spisovatelé píšou knihy, ale zároveň by měla být dodržována úcta k literární předloze a k zákonitostem, které stanovují její strukturu. Již v 50. letech jsou tvůrci schopni reagovat na tyto požadavky. Truffaut se svojí prací a názory stal inspirací pro mnoho současných, ale i budoucích filmových teoretiků.

Postupně dochází ke stírání neviditelné hradby, která doposud oddělovala literární svět od toho filmového. Spisovatelé začínají ve filmu spatřovat neuvěřitelnou krásu a věnují se mu se skutečným nadšením. Vynikajícím příkladem propojení filmového a literárního talentu je

---

<sup>32</sup> François Roland Truffaut - (6. února 1932 Paříž – 21. října 1984 Neuilly-sur-Seine) byl francouzský filmový režisér, který se na svých filmech podílel také jako producent, scenárista a herec.

<sup>33</sup> „vytvořit, ale nezpronevřit se“

např. Pier Paolo Pasolini, který se v 50. letech etabloval jako spisovatel a léta šedesátá pro něj pak znamenala úspěch ve filmovém průmyslu. Ve svých prvních filmech (*Accattone*, 1960), *Mamma Roma*, 1962) neopouští svoji tradiční tematiku subproletariátu a neváhá dané prostředí a postavy rozvést do ještě větších detailů. V jeho filmech skutečně dochází k propojení divadelních, malířských i muzikálních prvků, inspirace literaturou však neustále dominuje (např. *Decameron*, 1971), *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974). V roce 1968 se s filmem *Teorema* vydává na cestu multimediálního díla, které vzniká zároveň jako film i jako kniha. Svůj význam měl Pasolini nejen jako spisovatel a režisér, ale i jako vynikající teoretik v oblasti vztahů mezi uměními.

V letech následujících se celá situace ještě o něco více komplikuje. Od samotného počátku se filmoví tvůrci snaží vést s literáty dialog ve stylu „rovný s rovným“, všemožně se snaží inspirovat se jimi a s postupným úpadkem rozdílu mezi vysokým a nízkým uměním se tyto dvě oblasti prolínají ještě více. Své místo v pomyslném žebříčku popularity si drží zpracování velkých úspěšných románů. Z nejznámějších jmenujme např. *Il conformista*, *Il tè nel deserto*, *Il Gattopardo*, *Morte a Venezia*, *A ciascuno il suo*, *Todo modo – Il giorno della civetta* aj. Výjimkou nejsou ani romány, jejichž literární úspěch je pro filmaře zárukou a jakousi jistotou snadného a velmi vysokého výdělku např. *Vzpomínky na Afriku* či *Jméno růže*. Výjimkou nejsou ani texty, jež vznikají cíleně jako předlohy pro film. Po výrazném úspěchu *Mlčení jehňátek* takto například vzniká „pokračování“ *Hannibal*. Z dalších knih, které vznikly cíleně pro účely filmu například *Případ pelikán* (1993) či *Vyvolávač deště – obojí z pera Johna Grishama* či hit posledních let – *Harry Potter*, jehož autorka J.K. Rowling měla již během práce na třetím dílu podepsanou smlouvu s Warner Bros. Důležité začínají být pojmy jako reklama, značka či franchising<sup>34</sup>. *Harry Potter* se stává logem, který je využíván napříč mediálním spektrem – v knize, ve filmu, v komiksech, v reklamách, ve videohrách, na oblečení, doplňcích atd.

Je tedy patrné, že od samotného počátku plní literatura roli nevyčerpatelné zásobárny námětů, příběhů a postav. Mnozí spisovatelé ve filmu vidí „nadřazenou“ formu kultury, a proto k němu chtějí patřit. Zároveň jsou pro filmaře zárukou kvality a nositeli hlubších hodnot, než je jen pouhé pobavení. Někteří hledí na svět filmu s určitou mírou nedůvěry.

---

<sup>34</sup> Franchising - systém marketingu produktů, služeb a technologií, spočívající v těsné a stálé spolupráci mezi právně a finančně odlišnými podniky – franchisorem a franchisantem – v rámci které franchisor poskytuje svým franchisantům určitý nárok, ale rovněž je zavazuje k povinnosti provozovat činnost v souladu s koncepcí franchisingu. Tento nárok opravňuje každého franchisanta, výměnou za bezprostřední anebo zprostředkované finanční služby, k využívání obchodního názvu, ochranné značky zboží nebo značky služby, know-how, obchodních a technických metod, systémů procedurálních a jiných vlastnických průmyslových nebo intelektuálních práv, při zajištění stálé obchodní a technické pomoci, v rámci a na období trvání písemné franchisové smlouvy uzavřené za tímto účelem mezi oběma stranami.

Zneklidňuje je přílišná povrchnost a téměř neomezený vliv. Jiní v něm spatřují možnost využít plně možnosti, které s sebou toto „nové umění“ přináší, a zároveň ho obohatit o vlastní osobitý přístup. Ačkoli se v průběhu let vzájemný vliv proměňoval, jednoznačně tu byl od samého počátku a nepochybně tu bude, dokud budou zmíněné složky existovat.

## 3.2 Teorie

V rámci předchozí části bylo zmíněno, že vztah mezi literaturou a filmem lze popsat jako vztah systému, který je založen na slovech, a systému, který převážně staví na obrázcích. V obou případech se jedná o systémy „vyprávěcí“. Tedy za jakýsi první styčný bod můžeme pokládat fakt, že vyprávějí příběh. Často zmiňovaný názor byl pak takový, že literatura mnohem více podněcuje čtenářovu fantazii a dává mu prostor pro vlastní imaginaci, zatímco film servíruje divákovi vše již hotové. Dá se říci, že i tento pohled je dnes postupně překonáván a film se ocitá na stejné straně barikády jako literatura či další umělecké složky, které ponechávají svým „uživatelům“ prostor pro vlastní názor, náhled a pochopitelně i trochu kritiky.

Tradiční názor je takový, že si v tomto případě oponují dvě kultury – kultura slova a obrazová kultura, což je pochopitelně zbytečně přehnané, jelikož slovo mluvené se zcela přirozeně může stát slovem psaným, a to už má k obrázkům velmi blízko. Egypské hieroglyfy či japonské ideogramy mnohem lépe dokládají spojnici mezi výše zmíněnými systémy, avšak nemusíme chodit tolik do minulosti či do jiných krajů, bohatě stačí uvědomit si grafické možnosti dnešních počítačů, což jen opět potvrzuje příbuznost s malířstvím, a to už je jen kousek k fotografii a film jsou zjednodušeně fotografie v pohybu. Tuto myšlenku potvrzuje ve své práci i Francesco Casetti: „[...]film vzniká jako amalgám různých prostředků původu výtvarného, divadelního a narativního, které jsou namíchaný způsobem filmu vlastním[...].“<sup>35</sup>

### 3.2.1 Jazyk jako kód

Na jedné straně tedy máme psaní, založené na kódu mluveného a psaného jazyka. Tento kód je postaven na konvenčních a dohodnutých znacích, což znamená, že aniž bychom byli nějak zvlášť zasvěceni do tajů sémiotiky, jsme schopni rozluštit, že zvíře se čtyřmi tlapkami, která štěká a podobá se komisaři Rexovi, je pes. Toto slovo pak musí být psáno tak,

---

<sup>35</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008, str. 72

že umístíme za sebe tři písmena a to v dohodnutém pořadí. Vše pochopitelně funguje jen v prostředí, ve kterém je tato konvence funkční, tedy pokud budeme anglicky mluvícímu člověku, který s námi tuto konvenci nesdílí, říkat „pes“, porozumíme si jen stěží. Film oproti tomu užívá jazyk ikonický, tedy znaky, které přímo a velice přesně odkazují k předmětům, jež mají reprezentovat. Pokud před objektiv kamery postavíme Julii Roberts, obrázek, který získáme, neponese ani známky nahodilosti či konvence. V zásadě každý divák by měl být schopen rozšifrovat, co vidí – ženu, štíhlé postavy, vysokou, s hnědými vlasy. Otočíme-li tento postup, tedy pokud si představíme, že spisovatel má v mysli během tvorby právě Julii Roberts, musí předpokládat, že většina čtenářů ji musela minimálně jednou za život vidět, popíše ženu stejného typu, a i přesto všechno jen stěží vyvolá v každém čtenáři obrázek právě té ženy, kterou se rozhodl „uvést na scénu“. V tomto směru je vždy zajímavé porovnat s jiným čtenářem naši představu např. o postavách románu, který jsme právě dočetli. Jen zřídka dochází v těchto porovnáních k výrazné shodě. Zjednodušeně řečeno – co čtenář, to představivost a názor. Ve filmu je vše jinak. V zásadě ve vteřině můžeme prostřednictvím jediného záběru obdržet dostatečné a přesné množství informací, kvůli kterým by spisovatel popsal spoustu stran. Nedá se ovšem říci, že by to z tohoto důvodu měli filmoví tvůrci jednodušší. Možná naopak. I ve svých konkrétních znázorněních musejí myslet na očekávání diváků, na jejich vkus. Jestliže se spisovatel rozhodne popsat ideál ženské krásy, může se záměrně vyhnout tomu, aby popsal barvu vlasů, čímž nevyloučí ani obdivovatele blondýnek, ani ty, kteří spíše tíhnou k brunetkám. Režisér ovšem tuto možnost nemá, musí zvolit, a pravděpodobně se tak netrefit do vkusu určité části publika.

Pro dešifrování filmového jazyka je také nezbytné mít správný klíč. Pokud jej nemáme, může se stát, že neporozumíme zcela tomu, co nám chtěl „básník říci“, ale zůstaneme jen v jakémsi stádiu domněnky. Pokud se např. dnes podíváme na některý italský němý film, nemusíme zcela chápat „krásu“ tehdejších div. Korpulentní postavy, přehnaně navrstvené oděvy, obrovské klobouky zdobené peřím, to vše může někdy vyvolat jedinou reakci – smích. Nejedná se o vnímání dnešního diváka, ale už zhruba divák ve 40. letech se musel velmi snažit, aby správně „přečetl“ daný film, a musel proto opustit jazyk, který mu byl vlastní.

Filmový jazyk stárne ve srovnání s tím literárním velmi rychle. I dnes jsme schopni číst *Snoucence* či jiná literární díla, která byla napsána v dřívějších stoletích, v zásadě bez větších potíží. Avšak ke zhlédnutí filmu pár desítek let starého se občas musíme vybavit prostředky, které nám pomůžou překonat bariéru, jež nám do cesty správného porozumění

postavila léta. Jedině tak jsme schopni plně pochopit to, co právě běží na obrazovce či filmovém plátně.

Literatura užívá jazyk, ve kterém se prolínají denotační a konotační rovina. Dá se říci, že v každém románu se střídají čistě denotativní výrazy s těmi silně konotačními. Román je pak natolik výstižný, do jaké míry se autor pohybuje v rovině konotační. Toto platí i pro filmové plátno, nicméně poněkud odlišně. I zde můžeme odlišit výše zmíněné roviny. Mluvíme pak o rozdílech mezi záběry čistě naturalistického či možná lépe řečeno neutrálního charakteru a mnohem propracovanějšími záběry zejména z hlediska techniky, ale také s ohledem na ikonografický význam. Zejména proudy spjaté se silným expresionismem jsou důkazem dominance konotační roviny. Tvůrce má vždy úkol zvolit, jakou z rovin nechá převážet, jelikož každá věc je zachytitelná oběma způsoby.

K teorii filmového jazyka se v průběhu svého život vyjadřuje i Pier Paolo Pasolini. Jeho názor, který shrnuje ve své publikaci *Cinema e letteratura* Giacomo Manzoli, je pak takový, že film využívá výhradně jazyka metaforického, tedy poetického, který se rodí z „chaosu“ věcí, paměti či představivosti. Dále se domnívá, že jazyk poezie, se svojí vyjadřovací schopností, vniká do jazyka prozaického, který je autory tradičně využíván. Následně pokládá otázku, zda je podobný postup možný také ve filmu. Literární postava je ihned identifikovatelná skrze svoji výpověď, volbu lexikálních prostředků (standardních, nářečních atd.), a tak spisovateli pouze stačí schopnost jazykově vypořádat prostředí, do kterého chce svého hrdinu umístit. Režisér však tuto možnost nemá. Může se pokusit využít procesů, kterými dosáhne obdobného efektu. Může např. využít značně stylizovaných záběrů, zaostření či výrazného nasvícení, nebo může vše zachytit v reálných parametrech, přesně tak, jak to vidí divák. Na základě toho Pasolini tedy definuje možnost, jak se filmovým jazykem přiblížit poezii – ať už na základě vyjadřovacích prostředků či prostřednictvím technických záležitostí, jako je například střih či mnohé další.

Jak již bylo zmíněno výše – film i literatura jsou „uzly“ určité kulturní sítě se silným vzájemným vlivem. Nicméně motivace propojení jednotlivých zástupců může být různá a leckdy se dá jen těžko odhadnout, proč si např. určitý režisér vybral právě ten a ten film k natočení. Jako příklad jisté motivace uvedu znovu Pasoliniho a jeho film *Decameron*, ve kterém se nechal inspirovat některými novelami z Boccacciova proslulého díla. Můžeme se pokusit zastavit nad jakýmsi hlubším významem díla, co nám chtěl sdělit Boccaccio a co Pasolini, v čem se tato dvě zpracování liší, co nám film vypovídá o literární předloze a rozhodně stojí za to, pokusit se odhalit, proč si Pasolini vybral právě Boccacciův *Dekameron*. Je třeba si uvědomit, že jsme na konci šedesátých let, tedy v revoluční době, která se pokouší

přinést změnu současného života a s tím i změnu ve vnímání tělesnosti a sexuality. Právě proto se Pasolini inspiroval v díle, které ve své době bylo podobně revoluční a které symbolizovalo životní sílu nové společenské třídy, jež byla předurčená k úspěchům v letech následujících. Zároveň nesmíme opomenout i „kritickou“ úroveň, jelikož Pasolini patřil ke kritikům dané společenské vrstvy – měšťanstva. V konečném výsledku je pak Pasoliniho verze považována za lehkou pornografii nižší úrovně a zároveň stojí na počátku směru, do kterého budou následně patřit filmy erotického rázu, nikoli pornografie, tzv. *decamerotici*<sup>36</sup>.

Film, stejně jako literatura, tedy potřebuje k vyjadřování svůj jazyk. Zatímco literární jazyk je postaven na konkrétních významech, které náleží slovům, film staví na obrázcích, které, ve většině případů, zachycují svět takový, jaký je. Mezi těmito dvěma strukturami existují rozdíly, ale zároveň velmi významné styčné body. Film není tvořen pouze výše zmíněnými obrázky, ale má značně multimediální povahu.

### 3.3 Scénář a adaptace

„Scénář je ve scénickém umění psané literární dílo určené k dalšímu zpracování. Užívá se v divadle, v televizi či ve filmu, přesněji zde hovoříme o literárním scénáři. Většina literárních scénářů vypadá tak, že na každé stránce jsou uvedeny dva sloupce. V tom levém je zaznamenán popis toho, co při dialogu (či monologu) postava dělá, jaká hraje hudba atd. V pravém sloupci je napsáno, co postava říká. Navíc při úvodu nové scény či změně v celkové scéně je nadpis nebo poznámka přes celou šíři scénáře.“<sup>37</sup> Zjednodušeně řečeno scénář je v zásadě textem, který je určen k zániku. Je pouze jakýmsi prostředníkem mezi prvotní myšlenkou – námětem a finálním zpracováním – filmem. Jde v něm i o proměnu materiálu: papír se stává celuloidem nebo magnetickým pásem, slova se stávají ozvučenými obrazy. K určité míře nevděčnosti scénářistického řemesla se vyjádřil např. režisér Miloš Forman:

„Psát scénář je ten nejnevděčnější úděl spisovatelů. Scénář není určen ke čtení a vavříny sklízí v případě úspěchu filmu zpravidla režisér. A přece je scénář páteří každého filmu a umění psát scénáře vyžaduje výjimečný talent. A není to talent jednoduchý. Obsahuje smysl pro drama zbavené teatrálnosti. Vyžaduje sílu osobnosti, která se nebojí sloužit. Předpokládá cit pro živý dialog, ať z ulice nebo z bible. Dovede stejně pronikavě vidět, jako

---

<sup>36</sup> Decamerotici – označení pro skupinu filmů s erotickou, nikoli pornografickou, tematikou, z pravidla z prostředí italského středověku vyprávějící často sexuální dobrodružství prostých lidí či dokonce kléru.

<sup>37</sup> <https://cs.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9n%C3%A1r>

slyšet. Vycítí, kde obraz je schopen vyjádřit myšlenku účinněji nežli mluvené slovo, a v poslední řadě scénárista musí být filozofem, který ví, proč a o čem vypráví.“<sup>38</sup> Dle slov významného francouzského scénáristy Jean – Clauda Carrièra není správné a snad ani možné definovat jakákoli základní pravidla scénaristiky. Je přesvědčen o tom, že scénáristé si mohou vymýšlet cokoli, ovšem to vše, co si vymyslí a co vypráví, musí být zajímavé. Základem je vždy zaujmout publikum. Důležitou roli při vzniku scénáře hrají následující postavy – autor, dramaturg, producent a režie. Autor je jednoduše ten, který vše vymyslí. Je v zásadě nenahraditelný, ale jen do okamžiku, kdy dílo dramaturg prohlásí za hotové a producent je odsouhlasí. Pak autor začne překážet. V lepším případě je mu ponechána možnost zasahovat při úpravě dialogů a výběru herců, v horším mu je zaplaceno, v nejhorším jen poděkováno. V různých vývojových fázích vzniku scénáře je autor vystaven rozličným tlakům. Musí se rozhodnout, bude-li poslouchat spíše režii, dramaturgii nebo produkci. Ti všichni totiž zpravidla bývají v rozporu. Autorova ochota vyhovět je pak přímo úměrná jeho touze, aby bylo dílo zrealizováno, a nepřímá úměrná jeho tvůrčí ješitnosti. Dramaturg je ten, který posuzuje životaschopnost díla. Neustále jej pro to zkoumá, hledá nedostatky. Dramaturg je při procesu vzniku naprosto rozhodující. Schvaluje vybudování zápletky, hodnotí dialogy, věrohodnost postav a jejich motivaci. Je a musí být kritický. Kritika s autorem by měla být dialog, nikoli snaha předvést svoji převahu. Producent pak vytváří hmotné a organizační podmínky, aby dílo mohlo vzniknout. Vše zastřešuje a financuje, což mu tak trochu umožňuje mluvit do všeho. Chce, aby dílo bavilo a zejména – aby mělo ohlas. Mají-li autor, dramaturg a režisér umělecké ambice, můžou se logicky dostat s producentem do konfliktu, neboť jeho cíle jsou především komerční. Je tedy důležité položit si a zodpovědět ihned na začátku otázku, zda má dílo pobavit a vydělat peníze či „zneklidňovat“ a hýbat čímsi v lidském myšlení. Režisér – ten, kdo přivede dílo na svět a vtiskne mu rozhodující podobu. Nese s sebou určitý střet s dramaturgem, jelikož režisér musí vidět dílo po stránce technické proveditelnosti, zatímco dramaturga zajímá spíše psychologie postav. Zároveň režisér musí hlídat čas, a to nejen při sčítání natáčecích dní, ale také ve stopáži, neboť ji nesmí překročit ani o vteřinu.

V předchozí kapitole jsem se pokusila v několika směrech popsat a zachytit vztah mezi literaturou a filmem, do jaké míry se dokážou ovlivnit, v čem spočívá jejich základní pracovní postup. Jean – Claude Carrière ve své knize vyslovuje zásadní myšlenku: „Film není literatura. Toto klišé je stejně závažné jako všechna ostatní. Literatura je pro film a pro scénář

---

<sup>38</sup> IN CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*, Praha: Limonádový Joe 2014, str. 5

snad vůbec nejzákeřnějším nepřítelem. Je třeba vyvarovat se příliš krásných slov a dobře postavených vět. Náleží jinému rejstříku, totiž literárnímu. Na plátno však neproniknou a do filmového jazyka nepatří. Máme například sklon napsat, že „v místnosti panuje ponurá atmosféra“ nebo že „Petr se necítí ve své kůži“. Co to ovšem znamená? Scénárista se má k filmu, který se z jeho slov zrodí zachovat čestně. Nesmí napsat nic, co divák neuvidí a co nakonec zůstane někde zbytečně ležet jako vrak lodi vyvržený na pobřeží. Chceme-li napsat, že „Charles Swann se vzbudí ve špatné náladě“, musíme si napřed ujasnit situaci. Psát tak, aby se všechno dostalo na plátno, je obtížné. Můžeme napsat: „Elegantní, asi pětaticetiletý muž unaveného zevnějšku se budí na lůžku ve stylu Ludvíka XVI.“ Napsat ale, že se „budí v myšlenkách na Odettu“, by byla čirá literatura, která se nám se zákeřnou samozřejmostí vloudila do pera.“<sup>39</sup> Scénář je sice nepochybně psaná forma, ovšem jedná se o zvláštní, specifické psaní s přesným cílem a vyžaduje velice osobitou techniku. Zároveň platí, že scénář je velice obtížné číst. Je nám sice předkládán jako román, na který jsme zvyklí – obracíme stránky, čteme řádky a dialogy, je tu začátek i konec. Pokud někdo vyhodnocuje scénář jako dlouhé a nudné čtení, nepochybně zapomíná na základní věc – scénář je pouze přechodná forma, není to román, a tak je třeba vždycky myslet na to, že scénář by se neměl číst, ale už vidět. Tomu, co tedy potencionální čtenář může najít ve scénáři, se věnuje i Pasolini ve svém dalším teoretickém eseji *La sceneggiatura come „struttura che vuole essere altra struttura“*. Pasolini se, podobně jako Carrière, nesnaží definovat pravidla určující tvorbu scénáře, ale pokouší se najít, co v sobě skrývá z čtenářského hlediska. Dochází k podobným závěrům – scénář je v zásadě základním prvkem filmu, kromě pouhých dialogů v sobě nese další odkazy týkající se dané situace, postav, jejich oděvů, pohybů, prostředí, které je obklopuje. Scénář je specifická struktura, jako takový nesměruje k tomu, aby byl knihou, ale zároveň není ještě filmem, resp. audiovizuální formou. I v tomto tvrzení je patrná shoda s francouzským scénáristou. Ve své práci dále definuje prvky, které jsou filmu a románu společné, popř. prvky, které jsou sice vlastní pouze jedné formě, avšak velmi dobře fungují i v té druhé. Mezi společné rysy pak řadí příběh, postavy, dialogy a jako poslední zmiňuje titulky, popř. popisy. Dříve než vznikl zvukový film, byla veškerá „mluvená“ složka filmu závislá právě na nich. Nicméně s jejich výskytem se setkáváme i ve filmech současných, a to nejen v rámci titulků cizojazyčných, ale i v podobě popisů, které nás informují např. o časových či místních posunech. Jedná se tak o okamžité propojení obrázkového systému se systémem literárním (slovním).

---

<sup>39</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Praha: Limonádový Joe 2014, str. 14-15

Scénář není jediným textem, který má co dělat s filmem. Existují i další, které můžeme definovat. Liší se tím, jakou informaci nesou a v jaké fázi realizace je s nimi pracováno. Patří mezi ně např. technický scénář, bodový scénář, námět. „Bodový scénář, který obsahuje námět s doplněním chronologie a kauzalit; technický scénář, ve kterém jsou použity také další podrobné informace zejména o umístění kamery a jak má kamera postavy zabírat, případně i další technické detaily. Využívá zkratky, které označují umístění kamery a záběr (např. PD – polodetail, DPD – dvojitý polodetail atd.). Z technického scénáře pak skriptka vyškrtává natočené scény a doplňuje dodatečné informace jako oblečení herců a osvětlení. Před natáčením jej vytváří především režisér s kameramanem příslušného díla, případně i další specialisté.“<sup>40</sup> V případě filmu inspirovaného literárním dílem je za námět tradičně označována původní kniha. První náčrt námětu, ve kterém dochází ke zdůraznění klíčových prvků/okamžiků, je pak označován jako synopse, což je v zásadě stručný obsah. Scénář jako takový je pak skutečně literárním textem, který zahrnuje rozdělení děje do jednotlivých scén, dialogy, označení prostředí, popř. pohyby kamery. Nedá se říci, že by se tím, co prezentuje, výrazně lišil od většiny literárních textů. I ty obsahují informace o tom, kdo mluví, kde se vše odehrává a co se bude dít dále, avšak scénář je mnohem schematictější.

Z hlediska typologie můžeme rozlišovat scénáře, které vznikají bez předchozí předlohy, a scénáře, jimž bylo námětem nějaké literární dílo, a jedná se tak v zásadě o „přepis“. Pro označení tohoto druhého typu se užívá termín *adaptace*. Může mít několik podob. Ta nejvíce svobodná se nechává inspirovat pouze některými body a ve zbytku se ubírá svojí vlastní cestou, další typ má s předlohou mnohem užší vztah, jelikož přebírá klíčové momenty a těch se drží. Existují i „utopistické“ pokusy, které se snaží zůstat absolutně věrné předloze. Určitým druhem mezifáze, který se nám během přepisu objevuje, je tzv. *storyboard*. Jedná se o „vizuální materiál, který vzniká při procesu tvorby. Je to sada rámečků s obrázky, doplněné texty, která připomíná komiksy. Obrázky mohou být hrubé skici, barevné, ale i fotografie. Storyboard je nástrojem, který pomáhá popsat vizuálně složitou scénu a způsob, jakým scéna pracuje, zobrazuje základní sekvence filmu.“<sup>41</sup>

Jak bylo zmíněno již několikrát, scénárista, který se ujme úlohy převést knihu na plátno, musí šikovně „přeložit“ slova v obrazy. Některé části mohou zůstat téměř beze změny, např. přímá řeč se může stát dialogem a není třeba ji nějak zvlášť měnit. V žádném případě si nelze představovat, že se mu podaří zachytit vše, co bylo předem napsáno stylem jedno slovo

<sup>40</sup> <https://cs.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9n%C3%A1r>

<sup>41</sup> <https://www.mediaguru.cz/medialni-slovník/storyboard/>

– jedno gesto, jedna věta – jeden obraz. Pokud bychom se pokusili vzít v úvahu všechny faktory, které jsou ve hře, tedy – rovinu ikonografickou a tematickou, hledisko stylistické a vyprávěcí a došli bychom až k samotnému smyslu celého díla, uvědomíme si, že film je ve výsledku skutečně zredukován na nezbytné minimum své literární předlohy a že jednoznačně musejí být při jeho tvorbě upřednostněny vyprávěcí požadavky před těmi lingvistickými. V obou textech, filmovém i literárním, pak můžeme odlišit rovinu výrazovou a obsahovou. A je to právě obsah, který je určujícím prvkem v tom, že, ačkoli k sobě kniha a film mají po formální stránce velmi daleko, dokážou nakonec vyjádřit něco tak podobného, že vedou diváky/čtenáře k tomu, aby si dotyčná dvě díla spojili a kritiku, aby je porovnávala. Můžeme tedy mluvit o propojení filmu a knihy z hlediska společných prvků v rovině obsahové. Můžou mezi ně např. patřit základní otázky, jež si obě díla kladou, dále pak objektivní okolnosti, za nichž jsou dané otázky rozvíjeny či charakterové a emocionální proměny postav, které můžeme během děje zaznamenat.

Pokud se pustíme do procesu porovnání, nejčastěji si jako prvního všimneme, co ve filmu zůstalo a co naopak zmizelo. Není také vyloučeno, že něco může být naopak doplněno. Motivace k vypuštění některého z prvků (postavy, příhody, epizody) může být např. dána tím, že na rozdíl od knihy má film „omezený“ rozsah. Pokud se filmoví tvůrci musejí vejít mezi 90 až 180 minut, nemůžou si pochopitelně dovolit to, co spisovatel, který má z hlediska rozsahu v zásadě neomezený prostor. Dalším důvodem pak může být, že některé scény jsou jednoduše nefilmovatelné, tedy jsou čitelné, ale jen těžko mohou být viditelné. Škrty však nemusejí být nijak radikální, může se stát, že určitá postava třeba jen dostane ve filmu menší prostor, nemusí být ihned kompletně zlikvidována. Za příklad doplnění něčeho nad rámec literární předlohy je považován např. prvek, který je oblíben ve filmech podle skutečné události, kdy zejména na závěr zakomponuje fotografie lidí, jejichž příběh byl danému filmu předlohou. Oba procesy rozhodně neexistují odděleně, naopak, vzájemně se prolínají a doplňují, a ačkoli redukce bude vždy dominantní, těžko najdeme film, který by si nedoplnil něco nad rámec své literární předlohy. Na hranici doplnění a přepracování pak stojí „rozšíření“, jehož vynikajícím příkladem je „*Legenda o 1900*“ (*La leggenda del pianista sull'oceano*), film trvající přes dvě hodiny, ovšem inspirovaný knihou Alessandra Baricca, která je původně divadelním monologem, tedy skutečné krátkého rozsahu.

Neexistuje jeden správný postup jak analyzovat zvolená díla. Můžeme směřovat od filmu ke knize, všimnout si příběhu jako celku či jeho jednotlivých komponentů, sledovat záměry autora i stylistické postupy, nebo naopak vezmeme jako výchozí bod knihu a

pokusíme se zachytit, co se s ní a proč stalo ve filmu, co nám daná přeměna může vypovědět o tvůrcích, ale i o „příjemcích“, na které se obrací. Vždy je potřeba mít na paměti, že záměrem filmových tvůrců není vytvořit film srovnatelný s předlohou, ale chtějí vytvořit zcela nový projekt.

### 3.4 Prvky a nástroje vyprávění

V následující kapitole se pokusím zachytit základní charakteristiky literárního a filmového vyprávění. Elementárním prvkem je příběh, tím myšleno obsah daného díla, kterého se můžeme „účastnit“ v roli čtenáře či diváka. „Podle strukturalistické teorie má každý narativ dvě části: příběh (historie), tj. obsah neboli řetězec událostí (jednání, dění) spolu s tím, co lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurs (discours), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. Jednoduše řečeno, příběh je to, co je v narativu zobrazeno, a diskurs je způsob, jakým je to zobrazeno.“<sup>42</sup> „Také ruští formalisté provedli toto rozlišení, používali však pouze dva termíny: fabule neboli základní příběhový materiál, úhrn všech událostí, které narativ zachycuje, a naopak syžet neboli příběh, jak ho narativ skutečně vypráví, když události spojuje dohromady. Podle formalistů je fabule soubor navzájem spojených událost, o nichž jsme zpravováni v průběhu díla nebo to, co se skutečně stalo, syžet je způsob, jakým se čtenář dozvídá o to, co se stalo“<sup>43</sup>. Zmíněné události pak mohou být předvedeny přirozeně, tedy chronologicky či retrospektivně. „Už od Aristotela se má za to, že události v narativech jsou zásadním způsobem souvztažné, že se zřetězují a jedna z druhé vyplývají. Jejich posloupnost není podle tradičního názoru čistě lineární, nýbrž příčinná. Tato příčinnost může být odkrytá, tj. explicitní, nebo skrytá, tedy implicitní. [...] V klasických narativech se události vyskytují v určitých samostatných sekvencích: jedna událost je vždy příčinou a druhá následkem, následky způsobují další následky a tak dále až po konečný následek.“<sup>44</sup> Události příběhu jsou vázány na čas, existenty jej pak vymezují z hlediska prostoru. „Ve filmu je explicitním prostorem příběhu výsek světa aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem příběhu je všechno, co sice nevidíme my, co však vidí postavy, anebo to, co pouze slyšíme nebo vyvozujeme z dějových náznaků.“<sup>45</sup> Zatímco čas,

---

<sup>42</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs-Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008, str. 18

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 19

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 46

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 100

odmyslíme-li si jeho občasně subjektivní vnímání, plyne pro všechny z nás stejně, prostorové umístění objektu je značně relativní, ať už ve vztahu k ostatním objektům či ve vztahu k divákovi. Spisovatel i režisér se snaží dovést čtenáře/diváka k jasně určenému vnímání prostoru. V literatuře hrají roli vhodně zvolené lexikální prostředky, ve filmu pak spolupráce volby prostředí, ve kterém se dané události odehrávají, a kamery. Zásadní roli v příběhu hrají pochopitelně i postavy.

„Literární postavou může být jakákoli bytost (člověk, bůh, netvor, oživený předmět, zvíře). Zpravidla vyjadřuje přímo nebo metaforicky téma člověka. Autor postavami překračuje své ego – hledí na svět očima druhého pohlaví, jiné generace, jiné sociální skupiny“<sup>46</sup> Charakterizace postav zahrnuje vnější podobu, řeč, jednání, nitro, komentář vypravěče a stanoviska druhých postav. Konkuruje si zejména vnější a vnitřní charakteristika, charakteristika přímá (explicitní hodnocení vlastností) a nepřímá (hodnocení řeči či jednání postavy v určité situaci). Z hlediska literárních směrů je rozlišováno realistické a symbolické pojetí obrazu postavy. Podle vztahu ke skutečnosti můžeme postavy dělit na historicky reálné a fiktivní, podle druhu fikce na přirozené a fantastické. Podle důležitosti postav v rozvíjení děje a při utváření smyslu se rozdělují na hlavní a vedlejší, podle morálního hodnocení v rámci představeného světa jsou postavy kladné a záporné. Dobro a zlo je striktně rozlišeno zejména v literatuře pro děti a mládež. Tomuto rozlišení odpovídají postavy typu anděl, rytíř, čert, lupič. Ve většině případů se ovšem, stejně jako v životě, dobro se zlem prolíná v podobě tzv. kontroverzních, morálně sporných postav. Není důležité jen to, co postavy dělají, ale také to, jakým způsobem jsou vykresleny. Na základě toho pak můžeme rozlišovat postavy plošné a postavy plastické. To, co tyto dva typy postav odlišuje je množství rysů, které jsou jim připsány autorem. Plošné jsou charakterizovány jednoduchými typovými znaky (krásná pyšná princezna, superman) bez odstíněné psychologie a zpravidla bez vývoje. Jsou příznačné pro pohádky, satiru, grotesky. Postavy plastické zobrazují bohatý vnitřní život. Brání se stereotypům. Podle jedné z Chatmanových teorií je třeba u postav rozlišovat rysy a zvyky. Tedy oddělit zautomatizované chování od psychologických dispozic. Je třeba chápat postavu jako otevřený subjekt, který má svoji určitou roli v rámci daného vyprávění, ovšem v tomtéž okamžiku může být vnímána publikem jako autonomní bytost charakterizována svým jednáním a chováním.

---

<sup>46</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2001, str. 144

„Každý narativ je – podle naší teorie – strukturou s plánem obsahovým (zvaným „příběh“) a plánem výrazovým (zvaným „diskurs“).“<sup>47</sup> Základní otázkou, která s diskursem souvisí, je: kdo vypráví? Bylo by nesprávné si myslet, že tím, kdo vypráví, je autor (ať už knihy či filmu). Každý text má svého autora. Tímto pojmem bývá označen původce díla. „Tím bývá pro laickou veřejnost nejspíš jeho psychofyzicky reálný původce – nositel autorských práv.“<sup>48</sup> Literární věda však rozlišuje tři typy autorů – reálného, implicitního a recepčního. Reálný či empirický autor je skutečně žijící člověk, tvůrce konkrétního díla, implicitní autor je „implicitně představený původce díla – označuje vědomí, které je schopné generovat danou strukturu a dá se tedy rekonstruovat při vnímání textu. Slouží rozlišení od reálné osoby biografického autora, existujícího vně textu, vně díla, a je reakcí na pojetí literatury jako biografického dokumentu. Existuje skrze dílo, i když bude biografický autor neznám nebo vymazán z paměti. Existuje i tam, kde nepadne slovo JÁ.“<sup>49</sup> Recepční autor pak vzniká v procesu čtenářské konkretizace díla. V jeho obraze se odráží znalost osoby autora, jeho společenská image, ale také samotný obsah textu. V zásadě se jedná o jakéhosi dvojníka reálného autora, se kterým se může i překrývat. Další zásadní postavou je pak vypravěč. Tedy ten, kdo uvnitř textu formuluje výpovědi. Obvykle charakterizuje a cituje postavy, spoluprožívá a komentuje příběh a někdy i způsob vyprávění, kontaktuje fikčního adresáta. Můžeme rozlišit několik typů vypravěče – vypravěč nadosobní (též zvaný autorský vypravěč objektivní) je vševědoucí, neutrální a fyzicky nepřítomný. Může nahlížet do vědomí postav, zná vývoj příběhu, zůstává tedy „nad věcí“. Zachovává postoj neúčastného svědka, a to vůči situacím, které jsou pro čtenáře silně iritující. Užívá er formu. V čisté podobě se vyskytuje minimálně, zpravidla bývá kombinován s vypravěčem autorským. Vypravěč autorský je také netělesný jako vypravěč vševědoucí, ale zaujímá k tématu a často i k vyprávěcímu aktu angažovaný postoj. Může mít neomezené nebo limitované informace, užívá er formu nebo ich formu, obvykle kontaktuje fiktivního adresáta. V praxi bývá kombinován s vypravěčem personálním. Vypravěč personální je fyzicky přítomen a situován do určité postavy, s níž v podstatě splývá. Má limitované informace (o sobě neomezené), zaujímá angažovaný postoj, vyjadřuje se v ich formě. Může být realizován v podobě postavy hlavní i vedlejší. Dalším typ vypravěče je označován jako „oko kamery“. Jedná se o vypravěče neosobního, který má informace radikálně zúžené na vnější smyslové vjemy. Časově se omezuje na přítomnost, nezná minulost ani budoucnost, nenahlíží do nitra postav, nezmiňuje se o osobních pocitech,

---

<sup>47</sup> PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2001, str. 152

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 36

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 37-38

úvahách. Postavy charakterizuje pouze zvenčí jejich chováním. V praxi pak dochází ke kombinacím různých typů vypravěčů v rámci jednoho literárního díla.

Situace s filmovým vypravěčem, jak ji popisuje Chatman, je poněkud komplikovanější. „Svou povahou film odolává tradičním lingvocentrickým poznámkám vypravěče. Většina filmů samozřejmě „nevypráví“ své příběhy v žádném obvyklém smyslu slova.“<sup>50</sup> Chatman velmi podrobně analyzuje Bordwellovu teorii, která „povoluje filmovou „naráci“, ale ne vypravěče.“<sup>51</sup> Oba dva se shodují v tom, že film náleží do obecné naratologie, že je tedy vypravován, avšak ne nutně lidským hlasem. „Domnívám se, že filmy jsou vždy prezentovány – většinou a často výlučně předváděny, ale někdy i částečně vyprávěny – vypravěčem nebo vypravěči. Všudepřítomného činitele, který předvádí, bych nazval „filmový vypravěč“. [...] Filmový vypravěč není identický s hlasem vypravěče. Hlas vypravěče může být jednou složkou celkového předvádění, jedním z přínosů filmového vypravěče[...] Filmový vypravěč je složenost širší a komplexnějšího druhu sdělování znaků.“<sup>52</sup> Za zmíněné znaky Chatman považuje zvukové kanály, do kterých patří hluk, hlas, hudba a je třeba rozlišit, jestli se jejich bod původu vyskytuje na plátně či mimo plátno, a vizuální kanály, do kterých řadí rekvizity, místo, herce (vzhled, hrani), filmování (osvětlení, barvu, kameru), střihání (typ, rytmus).

Stejně jako pojem autora i pojem čtenáře má v současné literární teorii několik rozdílných významů. Pokud máme na mysli čtenáře jako fyzickou osobu, která vnímá text, mluvíme o čtenáři reálném. Existuje i termín implicitní čtenář (též modelový či očekávaný). „Implicitním čtenářem se rozumí typ subjektu, jemuž je text předurčen zaměřením své nabídky. Struktura textu jeho kompetence předpokládá a zároveň stimuluje. Modelový čtenář odpovídá vnitřním podmínkám recepce textu. Třebaže s reálným (empirickým) čtenářem, jímž může být kdokoli, přímo nesouvisí, hraje významnou roli v orientaci čtenářů a v nemalé míře předurčuje jejich preference.“<sup>53</sup> V rámci vztahu těchto dvou čtenářů dochází jak k souznění, tak k míjení, tedy že výsledné dílo může být čteno či viděno zcela jinak, než byl původní záměr. „S modelovým čtenářem se nekryje fiktivní (tematizovaný) adresát, který je protějškem vypravěče, popř. lyrického hrdiny. Fiktivní adresát je jako komunikační partner výslovně tematizován – oslovován (Co vám mám povídat, holčkové...), připomínán,

---

<sup>50</sup> CHATMAN, Seymour. Dohodnuté termíny. Olomouc: Univerzita palackého, 2000, str. 123

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 123

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 131-132

<sup>53</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2001, str. 48

charakterizován, komentován, naznačován zájmeny a slovesnými tvary druhé osoby (Kdybyste hledali ostrůvek Tana Masa na mapě). Umožňuje vyprávět formou otázek a odpovědí, dynamizuje vyprávění.“<sup>54</sup> Zásadní roli v *Římských povídkách* má výše zmíněný personální vypravěč, vše, co se odehrává je vnímáno jeho očima, stejně jako ostatní postavy. K dynamice vyprávění na několika místech skutečně přispívá svoji přítomností i fiktivní adresát. To vše doložím na příkladech jednotlivých povídek v následující kapitole.

---

<sup>54</sup> PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2001, str. 50

## 4 ANALÝZA VYBRANÝCH ZFILMOVANÝCH POVÍDEK

V této kapitole podrobněji rozeberu některé z povídek, které se staly inspirací pro zvolené filmy. Pokusím se na jejich základě doložit prvky a rysy, o kterých se zmiňuji v předchozí kapitole v rámci všeobecné charakteristiky *Římských povídek*.

### Fanatico (Zběsilce)

Římský taxikář podřimující na piazza Melozzo da Forli je osloven třemi zákazníky – dvěma muži a dívkou, kteří chtějí svézt někam, kde budou sami a budou mít klid. Během cesty se z podivné trojice, kterou řidič odhaduje na milenecký pár a nadbytečného žárlivého přítele, vyklubou zloději s úmyslem ukrást mu automobil. Dojde na střelbu, ale nikomu se nic nestane. Chlapci se začnou dohadovat mezi sebou, ztratí kuráž a v zásadě dobrovolně se nechají vysadit z vozu. Zpáteční cestu absolvuje jen dívka a řidič, který si od toho, že zůstali sami dva, slibuje více, než na co je ona ochotna přistoupit, ačkoli si s ním od počátku cesty pohrává, a tak v něm vzbuzuje určitou naději. Ve chvíli, kdy pochopí, že z její strany šlo o pouhý kalkul, popadne ho zlost a začne běsnit. Doveze ji zpět do Říma a tam ji vztekle vyhodí z vozu. Ona ho v tu chvíli nazve zběsilcem a důstojně, zcela nevzrušeně odchází.

Součástí plánu, který si připravili tři mladí lidé a který jim má vylepšit finanční situaci, jsou hned dva zločiny – vražda a loupež. Role vypravěče se v této povídce, stejně jako ve všech ostatních, ujímá jedna z postav. Dozvídáme se o něm minimum, napovídá nám pouze jeho jednání, reakce ostatních na něj a pár informací, které o sobě sám prozradí „Já mám horkou krev a hned mě popadne zlost“<sup>55</sup>. Víme, že je taxikář, zřejmě místní, jelikož se vyzná v okolí. Svědčí o tom nejen schopnost spočítat si, za jak dlouho dorazí do cíle cesty, „Počítal jsem, že je to takových padesát kilometrů, bylo půl desáté, dojedeme tam k jedenácté, to je zrovna nejlepší čas jít se vykoupat k moři.“<sup>56</sup> ale celková znalost okolí nejen z hlediska zeměpisného, ale i historického „Za houštím byl piniový háj a za piniemi pláž a moře. V háji,

<sup>55</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, s. 11 („Ho il sangue caldo e presto monto in corella“)

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 7 („Calcolavo che ci fossero una cinquantina di chilometri, erano le nove e mezzo, saremmo arrivati verso le undici, giusto in tempo per un bagno in mare“)

jak jsem věděl, se během vylovení u Anzia zachytili Američani, ještě tu byly zákopy zrezivělé krabice a prázdné nábojnice, a lidé sem nechodili, protože se báli min.“<sup>57</sup>. Emoční rozpoložení této postavy nám doplňují myšlenky, které jsou nám zpřístupněny pouze u něj. Veškeré jeho okolí (postavy, prostředí atd.) je nám zprostředkováno pouze jeho pohledem. Soustředí se především na to, co je mu nejdostupnější, tedy vnější popis (tvář, vlasy, oči, ústa, oděv), do kterého ovšem, na rozdíl od vypravěče nadosobního (neutrálního) vnáší subjektivní, do jisté míry nejisté, postřehy „[...]mohlo mu být tak pětatřicet“, „[...]asi student“ „[...]vypadali na cizince, asi utekli z některého koncentračního tábora“<sup>58</sup>. Typickým můžeme nazvat i schéma daných postav. Máme protikladnou dvojici blondák-brunet a nechybí výrazná ženská postava, která reprezentuje „jablko sváru“. Sice se kvůli ní dotyční neprou přímo, ovšem svojí přítomností výrazně ovlivňuje vývoj událostí. Brunet s ní flirtuje, ačkoli bylo dohodnuto, že k tomu nedojde, blondák je tím natolik rozhozen, že ani on nedodrží smluvený postup, a celá akce tak končí fiaskem. Taxikář kvůli ní přechází fakt, že se ho pokusili zabít, a v naději, kterou v něm od začátku cesty živila svými pohledy a náhodnými doteky, propouští dva spolucestující na svobodu, aby s ní mohl být sám. Ona svým chováním splňuje to, co se dá očekávat od postavy, kterou nazveme hybatelkou děje, navíc přidává lehce pokřivený charakter a schopnost donutit muže k až zoufalým činům. Jen těžko můžeme tři „zloděje“ označit za negativní postavy. Výstřel vyjde v zásadě omylem a jsou z něj vyděšeni stejně jako ten, kterého chtěli zasáhnout. Svůj čin si nakonec rozmyslí, ztratí odvalu a vezmou za vděk tím, že je taxikář nechá jít. Tak trochu vzbuzují soucit a lítost. Četné popisné pasáže jsou prokládány dialogy postav, díky tomu poklidně plynoucí text nabývá rázem na dynamice. K tomu současně přispívá grafický záznam promluv, kdy je využíváno tří teček (...) na místě, kde by měla být čárka. I to z mého pohledu podtrhuje expresivitu výpovědí, a dotváří tak atmosféru situací. Povídka, kterou přečteme za několik minut a z níž máme dojem, že se odehrála během hodiny (díky vyvedeným dynamickým pasážím), v nás tak vyvolá mnohem déle trvající pocit. Možná nejednoznačný – soucítíme s taxikářem, který málem přišel o život, s chudákem, který se cítí podveden tím, že přítel nedodržel úmluvu o flirtování, anebo obdivujeme krásnou Pinu, která se sice tváří, že se jí nic netýká, ale přitom má vliv úplně na vše?

---

<sup>57</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 9 („Dopo la macchia c'era la pineta e dopo la pineta, la spiaggia e il mare. Nella pineta, come sapevo, durante lo sbarco di Anzio s'erano attestati gli americani, c'erano ancora trincee, con le scatolette arrugginite e i bossoli vuoti, e la gente non ci andava per paura delle mine.“)

<sup>58</sup> Tamtéž, str. 7 („... un uomo sui trentacinque anni...forse uno studente...forse rifugiati, di quelli che vivono nei campi di concntramento intorno a Roma“)

## Arriverderci (Na shledanou)

Povídka začíná okamžikem, kdy je mladý muž (Rodolfo) propouštěn z vězení v Portolongone a s ředitelem věznice se rozloučí slovy: „Na shledanou...“. Doma ho nečeká žádné zvlášť vřelé přivítání, a tak vyráží do hospody ve vicolo dei Cinque za svým přítelem Gigim, který ho jako jediný přivítá s upřímnou radostí. Během jejich hovoru dojde řeč i na Guglielma, na základě jehož svědectví se Rodolfo dostal do vězení. Gigi ho vyzývá ke smíru, domlouvá mu, aby nebyl pořád horká hlava a s Guglielmem vše urovnal. Po pár sklenicích vína Rodolfo vše promyslí, dá Gigimu za pravdu a rozhodne se Guglielma navštívit. V okamžiku, kdy ho zahlédne, začne se v něm vařit krev, zapomene na myšlenku smíru a jediné, co chce, je pomsta. Pokusí se Guglielma zabít. Zabrání mu v tom lidé a zavolají policii. Ocítá se tak zpátky ve vězení a jeho úvodní „Na shledanou“ nabývá téměř prorockého významu.

Motiv vězení, který se objevuje nejen v této povídce, ale i v dalších, není ničím výjimečným a zvláštním. To, že je někdo uvězněn, vnímá společnost jako přirozenou součást každodenního života. V rámci postav je nám tentokrát známo jméno hlavní postavy-vypravěče – Rodolfo, a to díky tomu, že zazní v jedné z promluv. Stále tedy platí, že ve většině případů se informace o vypravěči dozvídáme pouze z promluv a reakcí ostatních. Výskytem rodinných příslušníků narůstá celkový počet postav, o nichž nám Rodolfo poskytuje strohé, ne příliš lichotivé informace. V těchto popisných pasážích, ve kterých nám Rodolfo přibližuje členy rodiny, se kromě tradičního zachycení obličeje a jeho částí, objevuje časté užití nepřímé řeči v případech, kdy se nám vypravěč snaží převyprávět to, co daná postava řekla někdy v minulosti. Přímou řeč pak užívá pro hovor v přítomnosti. Zajímavou postavou je matka, která ho jako jediná nekriticky přijímá s otevřenou náručí (typické pro vztah matka-syn). Bez ohledu na to, zda byl v právu, vede ho, stejně jako přítel Gigi, k odpuštění, jehož nezbytnost dokládá náboženskou paralelou s Ježíšem „...na Pánu Ježíši se také dopustili násilí, když ho přibili na kříž, ale on svým nepřátelům odpustil...a ty bys chtěl víc než Pán Ježíš?“<sup>59</sup>, náboženskou inspiraci pak kombinuje i s lidovou moudrostí. Zanechává silný dojem (jako většina ženských postav), ačkoli ve srovnání s jinými postavami (Rodolfo,

---

<sup>59</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 13 („a Gesù gliela fecero la prepotenza, mettendolo in croce, mai lui perdonava a tutti i suoi nemici..e tu vorresti essere dappiù di Gesù“)

Gigi) nedostává velký prostor. Aktualizace a dynamizace Rodolfova vyprávění probíhá s využitím řečnických otázek a fiktivního adresáta, na kterého se obrací „A teď si představte mne, když jsem na tenhle okamžik čekal léta.“<sup>60</sup>. Přechody mezi klidovými, lyrickými pasážemi (popis toho, o čem přemýšlel ve vězení) a akcí plnou napětí (rvačka s Guglielmem) jsou skutečně bleskové a troufám si tvrdit, dobře načasované. Ve chvíli, kdy už by čtenář mohl být unaven poklidným tempem, přichází akce, která ho dozajista probudí.

## **Il biglietto falso (Falešná bankovka)**

Životem různě se protloukající podvodníčka zastaví jednoho dne na piazza Risorgimento přítele Staiano a navrhne mu, že by si mohl vydělat spoustu peněz. Trik spočívá v tom, že Staiano mu dá bankovku vyšší hodnoty, on s ní půjde a koupí něco malého, např. cigarety. Zbytek vrácených peněz si potom rozdělí. Háček je v tom, že daná bankovka bude falešná a půjde tedy o to, podstrčit ji někomu a získat za ni sice o něco méně, ale pravých bankovek. Nejprve se mu do toho nechce, ale nakonec svolí. Vezme si od Staina bankovku a má den na to, aby ji utratil. Vlivem událostí se mu během dne podaří utratit spoustu svých peněz (např. v hospodě na piazza dell'Unità, v bufetu na piazzale Flaminio) a až na poslední chvíli ho napadne udat bankovku v hromádkách. Nechá si ihned rozměnit, dvakrát si vsadí a pak odchází na smlouvanou schůzku se Staianem na piazza Risorgimento. Dozví se od něj, že se nechal podvést a že peníze, které přinesl, jsou falešné stejně jako jejich původní bankovka. Víc než ztráta peněz ho ovšem zasáhne fakt, že o něm Staiano prohlásí, že se hodí tak maximálně na prodej cigaret na černém trhu.

Podvodníci jsou dalším lidským typem, který je nám v této povídce představen. Závěrečná část, ve které je hlavní hrdina degradován na prodej cigaret ukazuje, že „existuje“ i jejich určitá hierarchie, tedy že nejsou všichni podvodníci stejní. V tradičních popisných pasážích se kromě myšlenek a pocitů postavy-vypravěče, objevují opět obraty na fiktivního adresáta, které v kombinaci s přímou řečí výrazným způsobem oživují jinak monotónní text. Hojně se vyskytuje řeč nepřímá, stejně jako v předchozí povídce ve funkci zprostředkování toho, co bylo vyřčeno v minulosti (jím samotným či jinou postavou). Epizodní, avšak zásadní úlohu má opět ženská postava – Matilda. Zachycena dle tradičního postupu – vlasy, obličej,

---

<sup>60</sup> Tamtéž, str. 18 („Figuratevi io che aspettavo questo momento da anni.“)

oči, oděv, postava: „Byla to bruneta s velkým ducatým červeným obličejem a černýma očima, pěkně přistrojená v červené pletené blůzce a kaštanové sukýnce, s nahýma nohama a shrnutými punčochami.“<sup>61</sup> Právě kvůli ní utrácí během dne peníze, takže ve výsledku prodělá víc, než mohl kdy vydělat. Za zmínku určitě stojí, že jediným šťastným okamžikem toho dne pro něj byl žurnál ze zápasu Itálie – Rakousko, jak o sobě sám přiznal, je velký fanoušek fotbalu.

## **Il Pupo (Miminko)**

Pár, který žije se šesti dětmi ve velice nuzných podmínkách v jedné místnosti v Tormaranciu, se rozhodne odložit právě narozené sedmé dítě v kostele, aby mu mělo šanci na lepší život a zároveň sobě pomohl od jedné starosti. Vyrazí do města, ale nedaří se jim jejich plán zrealizovat. Kostel ve via Condotti se jim nelíbí a v jiném u piazza Venezia jim jejich počín překazí jedna z modlářek. Nakonec se uchýlí k okamžitému nepromyšlenému činu a ponechají dítě v odemčeném autě, které náhodně míjejí. Ani tento pokus jim nevyjde, jelikož žena velice rychle změní názor, a tak se pro dítě vracejí. Spatří je majitel vozu, který si myslí, že v něm chtějí něco ukrást. Žena mu ale velmi rázně vysvětlí, že nic nekradou, naopak berou si, co jim patří a na co by se on sám jen těžko zmoohl. Po tomto výstupu se v poklidu přidává ke svému muži a odcházejí.

Další příklad tíživé situace – bída v kombinaci s početnou rodinou – vede postavy k zoufalému činu, který má být alespoň částečným řešením. Vypravěčem je muž – otec dítěte, který nám, kromě svých pocitů, myšlenek a názorů, v úvodu povídky prozrazuje něco ze své minulosti, což u ostatních postav – vypravěčů není běžné „Když jsem byl ještě mladý a svobodný, bavival jsem se často tím, že jsem si v novinách čítal římskou kroniku, ve které se píše o neštěstích, co mohou lidi potrefit. „[...]Byl jsem mladý, jak jsem povídal, a nevěděl jsem ještě, co to znamená vydržovat početnou rodinu.“<sup>62</sup> Informace o ženské postavě jsou zprostředkované mužem. Tentokrát ani nevíme, jak dotyčná vypadá, není to pro příběh

---

<sup>61</sup>POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, s. 60 („Era una bruna noc una facciona rossa e solida e due occhi neri, vestita alla buona di una maglia rossa e una gonnellina marrone, noc le gambe nude e i calzerotti rovesciati.“)

<sup>62</sup>POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 93 („Quando ero giovane e non ero ancora sposato, spesso mi divertivo a leggere nel giornale la cronaca di Roma, dove sono raccontate tutte le disgrazie che possono capitare alla gente[...] Ero giovane, come ho detto, e non sapevo ancora che cosa voglia dire mantenere una famiglia numerosa.“)

důležité, s otazníkem zůstává i motivace jejího jednání, protože do hlavy jí nevidíme. Charakterizují ji pouze její činy, tedy nejprve společné rozhodnutí odložit vlastního potomka, postupné vyhodnocování kostelů, chování v kostele (pokřičuje se), přehodnocování situace a na konci je to právě ona, u koho převáží láska k dítěti a v autě ho nenechá. Na základě toho na mě působí mnohem emotivněji než muž, který mi přijde, že ji bez většího citového zapojení následuje a je mu v zásadě jedno, kde dítě odloží, jestli v kostele či v autě. Popisné pasáže se nevěnují pouze exteriérům, ale zejména i vnitřkům kostela, opět se smyslem pro detail. Přímá řeč plní aktualizační funkci, v okamžiku vyřčení zvyšuje napětí, navozuje atmosféru akce a následně se zase vracíme do poklidného popisu děje nebo prostředí.

### **Ladri in chiesa (Zloději v kostele)**

Početná rodina žije v otřesných podmínkách v jeskyni pod Mariovým vrchem, a proto se matka a otec rozhodnou vyrazit loupit do kostela, a vylepšit tak trochu rodinný rozpočet. Chtějí se nechat v kostele zavřít přes noc a ráno, až se kostel zase otevře, odejít se svojí kořistí. Tuto strategii jim doporučil „soused“ z vedlejší jeskyně Puliti. Plán jim ale nevyjde. V kostele v okolí Corsa sice zůstanou, ale usnou, takže je ještě před rozbřeskem probudí farář společně s policií. Na stanici pak žena během výslechu odmítá přiznat, že by cokoli ukradla. Náhrdelník, který u ní našli, jí prý dala sama Madona, která sestoupila z oltáře. Komisař ji považuje za blázna a pošlou ji do nemocnice. Muž nedokáže odhadnout, jestli se doopravdy zbláznila nebo to hraje nebo se skutečně stal zázrak, který, bohužel, neviděl.

Objevuje se znovu motiv početné rodiny, která trpí hladem. Tentokrát není řešením zbavit se některého z hladových krků, ale krádež v kostele. Povídka začíná působivou pasáží, ve které otec rodiny přirovnává svůj vlastní život k tomu, jak žijí vlci. Stejně jako oni i on se svojí rodinou žijí v jeskyni, ze které vyráží „na lov“ a je si vědom toho, že pokud jim opakovaně nepřinese žádnou kořist, může se kořistí stát on sám. Kromě dvou hlavních postav – muže a ženy, se objevuje vedlejší postava souseda Pulitiho, díky němuž víme, že otec se jmenuje Domenico, a který je tím, kdo mu navrhuje přilepšit si krádeží v kostele. Zároveň jsou nám jeho prostřednictvím odkrývány další možnosti, jak si přilepšit v nevyhovujících životních podmínkách – sbírat špačky, chodit žebrať do kostela, nechat se na pár měsíců zavřít do vězení, a mít tak alespoň na čas střechu nad hlavou a něco do žaludku. Domenico svoji

ženu popisuje jako velmi nábožnou, i proto, podobně jako je tomu v povídce *Miminko*, je to právě ženská postava, která sice jde do kostela páchat trestný čin, ale nezapomíná na tradiční rituály (pokleká, křížuje se), což ovšem v celkovém kontextu působí poněkud úsměvně. Manžel ji popisuje jako hloupou, která se nechá obalamutit náboženskými řečmi, ale zároveň odhodlanou. Její úloha je zásadní – je to ona, kdo v kostele rozhodně jedná, zatímco on se projde a usne. V závěru se nechce dát zadarmo, a tak předvede scénu na téma zázraku a Madony, která k ní sestoupila z oltáře. V této povídce se vypravěč kromě tradičních popisů okolí a ostatních postav věnuje i sám sobě, takže víme, že je hubený, vychrtlý, s ostře sekaným obličejem černým od vousů, oči má zapadlé a jiskřící. Opět se zde vyskytnou obraty směrem k fiktivním adresátům, které společně s přímou řečí aktualizují převládající popisné pasáže.

### **Il naso (Nos)**

Zloděj Silvano se sejde na piazza della Libertà se svým kamarádem (také zlodějem) a snaží se ho přemluvit k akci, která by jim mohla vynést peníze. V novinách se objeví zpráva o tom, že ve viale Parioli zemřel jistý významný muž. Silvano má informaci od nosiče pohřebního ústavu, že bude pohřben i s prstenem vysoké hodnoty. A právě na ten si Silvano dělá zálusk. Druhému zloději se do akce příliš nechce a to především proto, že Silvano je ztělesněné neštěstí. Odmítne se tedy na celé akci podílet. Nakonec si to ale rozmyslí a vydává se do bytu zemřelého na vlastní pěst, potká se tam se Silvanem, který se jeho neúčasti nedal odradit a pro prsten vyrazil také. Dojde k potyčce, během níž Silvano druhého zloděje zamkne ve skříni, sám naneštěstí způsobí povyk, oba dva jsou odhaleni a končí na komisařství.

Zásadní roli v této povídce hraje charakteristika postavy Silvana, která je nám zprostředkována zlodějem – vypravěčem, a ve které je kladen důraz na fyzický popis, zejména obličej. Silvanův nos považuje druhý zloděj za symbol neštěstí, které se Silvanovi neustále lepí na paty „Především nos prozrazoval, že je smolař, nos jak plácačka, promáčklý, promodralý, špičku jak knedlík a na ní ohromnou bradavici“<sup>63</sup>. To vše doplňuje ještě Silvanovým chováním (sebere špačka, kterého vyhodí dívka z auta), a dává tak najevo, že i

---

<sup>63</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, s. 399 („Il naso soprattutto lo rivelava sfortunato: un naso a batocchio, storto, livido, con la punta a gnocco sormontata da un brutto neo marrone.“)

mezi chudáky existuje určitá hierarchie. Jako doklad své nadřazenosti vůči Silvanovi připojuje svůj vlastní popis, takže ačkoli neznáme jeho jméno, víme, jak vypadá a jak žije. Z dalších jeho výroků můžeme usoudit, že se jedná o zloděje zkušeného, skoro bych řekla pyšného na svou profesi. „Věděl jsem – řekněme spíš, že jsme to vycítil tak, smyslem pro věc. Zloděj má oči jako chirurg, hned napoprvé vidí, kolik milimetrů už by byla chyba a kolik je správně.“<sup>64</sup>. Přirovnání zlodějské profese k chirurgovi působí úsměvně. Podobně jako hovor, který vedou u mrtvého a Silvano svého přítele nazve zlodějem, jako by on sám byl někým lepším. Kromě tradičních místních popisů a charakteristiky postav značný prostor zabírají informace o samotném procesu loupeže – přípravě, výrobě klíče, postupném provedení. To vše nás může znovu utvrdit v tom, že se nejedná o zloděje začátečníka a že zlodějina byla v podstatě řemeslo.

### **Le luci di Roma (Světla Říma)**

Tullio vypráví, jak kdysi našel práci jako číšník v Sabatucciho kavárně na via Marsala. Během svých směn pozoruje lidi a na doporučení šéfa se s nimi snaží nebavit, rozhodně ne se ženami. Osudově se ovšem do jeho života zapíše krásná dívka jménem Drusilla, která jednoho dne vstoupí do kavárny a okamžitě je středem pozornosti. Postupně Tulliovi dojde, že Drusilla hraje každý den tu samou hru – vybere si nějakého muže, nechá se pozvat na kávu a zákusky a následně odmítne jakékoli další návrhy z jeho strany. Muži jsou sice vždy rozladěni, ale to nevádí, každý den přicházejí noví a noví. Tullio s Drusillou naváže přátelství, a tak ho pozve k sobě domů. Tullio pochopí, že nechat se živit od mužů v kavárně je její jediný způsob, jak Drusilla může bez práce přežít v Římě, kterým je okouzlena a nechce jej opustit, i když by se jí doma v Campagnanu žilo lépe. Dojde k incidentu v kavárně, do kterého se Tullio zapojí, a přijde tak o práci. Drusilla se mu na nějaký čas ztratí, setkají se až v její rodné Campagnanu, kdy pro změnu ona obsluhuje jeho. Ani po nesnázích, které jí život v Římě přinesl, na něj toto město nezanevřela a doufá, že se do něj při nejbližší příležitosti vrátí.

---

<sup>64</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, s. 401 („Sapevo; diciamo piuttosto che sentivo, così, per simpatia. L'occhio del ladro è come quello del chirurgo: sa, di primo acchito, a quanti millimetri sbaglia e a quanti no.“)

Hlavní postava – číšník Tullio nám vypráví epizodu svého života, kdy potkal dívku Drusillu a právě o ní, dá se říci, je tato povídka. Tullio, který tentokrát není zlodějem či podvodníkem, nám o sobě prozrazuje, že byl nějaký čas nezaměstnaný a následně našel práci jako číšník, že je nesmělý a koktá. Po tom, co je kvůli incidentu propuštěn, nachází práci jako závozník. Můžeme i tvrdit, že je to slušný člověk – nedělá si na Drusillu nějaký „speciální“ nárok a dokáže se zachovat jak skutečný přítel, když se jí zastane během potyčky v kavárně. Tentokrát to není on, kdo se snaží nějak přežít v tíživých podmínkách, ale v nesnadné situaci se nachází ženská postava – Drusilla. Jak tomu v *Římských povídkách* bývá, opět se jedná o postavu, která dokáže rozčeřit poklidné vody. Vliv na přítomné muže připisuje Tullio její kráse a jejímu chování.

„Prohlédl jsem si návštěvnici taky: byla bruneta, s vlasy sčesanými přes uši, černé a lesklé oko bez výrazu se podobalo oku zvířete, obočí měla čistě vyklenuté, nos orlí, ústa červená, obličej bledý a protáhlý. Byla velká a urostlá; jak prve procházela kavárnou, vyvolal ve mně její vztyčený krk na okamžik představu venkovanky se džbánem vody na hlavě.“<sup>65</sup>

„La guardai anche io: era bruna, coi capelli ravviati sulle orecchie, l’occhio senz’espressione, nero e lucido, simile, a quello di un animale, il sopracciglio puro, il naso aquilino, la bocca rossa, il viso pallido e lungo. Alta e ben fatta, mentre passava per il bar, per un momento me l’ero immaginata, per via che tenevo il collo eretto, con il conccone, dell’acqua sulla testa, assestato sul cercine, alla maniere delle contadine.“<sup>66</sup>

Jednoduše jsou přítomní muži plně v její moci a ona, jak se posléze dozvídáme, toho dokáže využít. Ze své krásy udělala prostředek, díky němuž je schopná přežít bez práce, aniž by se uchýlila k dalším možnostem, jakými byly např. krádeže či prostituce. Její strategie může na první pohled vypadat velmi vypočítavě a chladně, ale na druhý pohled je vše poněkud veselejší a, troufám si tvrdit, romantičtější. Řím je pro ni jednoduše symbolem, překrásným místem, ve kterém chce žít za každou cenu.

---

<sup>65</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, str. 510

<sup>66</sup> MORAVIA, Alberto. *Nuovi racconti romani*. Milan: Bompiani, 2016, str. 405

„Tady v Římě jsou krámy, biografy, kavárny, auta, ulice plné lidí, světla, ale v Campagnu není nic. Chodí se spat se slepicemi a se slepicemi se vstává. V šest už je na ulicích tma. A nepotkáš leda křupany.“<sup>67</sup>.

„Qui a Roma ci sono i negozi, cinema, i caffè, le macchine, le strade piene di gente, le luci, ma a Capmagnano non c'è niente. Si va a letto con le galline e ci si alza con le galline. E alle sei è già buio per le strade. E non si vedono che contadini.“<sup>68</sup>

Nevzdává se ho ani po zkušenosti s násilníkem. Důvod k návratu, který uvádí v závěru, pak musí vyvolat usměv snad u každého „Když nic, aspoň je v Římě tolik světla, když člověk vyjde večer na ulici.“<sup>69</sup>. *Světla Říma* nám sice ukazují, že život v Římě nebyl růžový, ale pro některé mohl být mnohem přijatelnější, než způsob, jakým se žilo mimo něj.

#### 4.1 Závěr analýzy vybraných povídek

Smyslem analýzy vybraných povídek bylo doložit rysy, o kterých jsem se zmínila v rámci všeobecné charakteristiky. Není pochyb o tom, že Řím má dominantní úlohu. Právě proto jsem, možná trošku nepřirozeně, zmiňovala jednotlivé lokace v rámci shrnutí děje jednotlivých povídek. Jsem si jistá, že by dané povídky mohly existovat, aniž bychom znali přesné názvy ulic, náměstí, budov. Nemuseli bychom přesně vědět, kudy vedla cesta, než protagonista dorazil do cílové stanice. Tedy nemuseli bychom to vše vědět, pokud by se nejednalo o *Římské povídky*. V každé povídce se tak setkáváme s přesnými a skutečnými (dodnes existujícími) místopisnými názvy, které drží atmosféru příběhů v jasně vymezených hranicích, jsou určujícími pro dané situace a události, protože takový život, jaký nám Moravia popisuje, byl právě v Římě, a protože Řím znal dokonale, mohl si dovolit ho detailně vystihnout. V rámci postav zachycuje neuvěřitelně pestrou škálu a asi skutečně více těch zkažených než napravených. Souhlasí i to, že v jednotlivých povídkách nenajdeme nikdy moc postav. Setkáváme se s podvodníky a zloději. Z profese (*Il naso, Il biglietto falso*) i z „donucení“ (*Ladri in chiesa*). S nešťastníky, kteří se ve své bídě rozrostli a teď mají na starosti spoustu hladových krků (*Il pupo, Ladri in chiesa*), s těmi, kteří se pokusili žít poctivě

---

<sup>67</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, s. 513

<sup>68</sup> MORAVIA, Alberto. *Nuovi racconti romani*. Milan: Bompiani, 2016, str. 405

<sup>69</sup> POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976, s. 515 („A Roma se non altro ci sono tante luci quando, la sera, si esce per le strade.“)

a pracovat (*Světla Říma, Doporučení*). Vězení se stává součástí života a strávit v něm nějaký čas neznamená nic nenormálního, někdy se pobyt za mřížemi stává strategickou volbou (*Arriverderci, Ladri in chiesa*), anebo může přinést pověst, o kterou dotyčný ani nestál a kvůli které musí jednat proti své vůli (*Prepotente per forza*). Postavy „vyšších“ vrstev jsou skutečně upozaděné a spíše vystupují proto, aby je vrstvy „nižší“ využily a možná tak trochu zneužily (*La raccomandazione, La parola mamma, Il naso*). Výjimkou nejsou ti, kteří se nezastaví ani před vraždou (*La marcia indietro*). Ženy vystupují v mnoha rolích. Setkáme se s manželkami (*Ladri in chiesa, Il pupo, La voglia di vino*), matkami (*Arrivederci, Ladri in chiesa, Il pupo*), sestrami i milenkami. Vždy hrají zásadní roli a mají nepopiratelný vliv nejen na chod událostí, ale zejména na muže v okolí (*Fanatico, Le luci di Roma, La marcia indietro*). Působí temperamentně, ohnivě, vznětlivě, vypočítavě, hašteřivě, někdy nesympaticky. Kdo ví, jaký podíl na tomto dojmu nese fakt, že jsou vždy popisovány z pohledu muže. V některých případech jsou jejich negativní stránky nepopiratelné (*La marcia indietro*). Příčinou smutného příběhu nemusí být nutně tíživá situace způsobená nedostatkem financí, ale třeba jen fyzická dispozice, která s sebou nese neštěstí v lásce (*Bassetto*). Nezbývá než dané hrdiny politovat, soucítit s nimi a v zásadě jim tak trochu porozumět. Popisem Moravia skutečně nešetří. Díky tomu máme velice konkrétní představy. Působivým detailním líčením přírody dokáže navodit lyrické nálady. Opakujícími se postupy zároveň naplňuje to, co jsem v celkové charakteristice nazvala monotónním stylem. Stále tytéž postupy – popis prostředí (Říma, náměstí, kostelů, bytů, hospod, společnosti, hierarchie zlodějů, chudáků), popis osoby (důraz na vlasy, oči, ústa, tvář, oděv, opakující se přirovnání), to vše proloženo nepřímou řečí, kterou vypravěč (vždy mužská postava, o němž máme informace omezené jen na to, co nám o obě prozradí sám, popř. co je nám prozrazeno ostatními postavami v rámci dialogů) subjektivně přibližuje, co kdo řekl v minulosti ve vztahu k době, ve které odehrává jím vyprávěný příběh. Aktualizace je zajištěna vždy přímou řečí, řečnickými otázkami a výroky, kterými se obrací na fiktivní adresáty. Následně zase dojde k návratu do poklidného, stereotypního tempa.

## 5 ANALÝZA FILMŮ

V této kapitole rozeberu filmy, které se inspirovaly některými z *Římských povídek*. Soustředím se zejména na to, do jaké míry ve filmu zůstává intence původního textu, co z povídek se do filmu přeneslo, co nikoli, a jaký k tomu byl důvod, typologii postav, roli Říma a volbu herců.

### Peccato che sia una canaglia

Povídka: Il fanatico

Film Alessandra Blasettiho z roku 1954. V hlavních rolích vystupují Sophia Loren, Marcello Mastroianni a Vittorio De Sica. Na scénáři spolupracovali Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza a Ennio Flaiano. Hudbu složil Alessandro Cicognini.

Mladá atraktivní zlodějka Lina se společně se svými komplici rozhodne ukrást auto taxikáři Paolovi. Vyzvou ho, aby je svezl na pláž, kde budou sami, Lina odláká jeho pozornost a dva mladíci se pokusí automobil ukrást. Nepodaří se jim to, avšak ani Paolovi se nepodaří předvést je na komisařství – mladíci utečou ihned, Lina Paolovi zmizí po cestě zpět. Paolo se i v příštích dnech snaží vypečenou trojici najít a zcela náhodně padne na Linu. Opět se ji snaží dopravit na policii a opět neúspěšně. Lina využije své výřečnosti, půvabu a krásy, takže ji okouzlený Paolo místo na policii doveze domů. Setkává se tam se zbytkem rodiny – otcem - zlodějem se specializací na zavazadla a babičkou, která též nezapře lapkovské geny. Po několika dalších setkáních s Linou, během kterých je zřejmé, že nedokáže odolat její kráse, a několika dalších intrikách z její strany, Paolo odhalí pravdu o zlodějské rodině. Veškerá jeho snaha zjednat pořádek končí fiaskem. Na komisařství sice přivede všechny zúčastněné zloděje, avšak podezřelým je nakonec on sám. Paolo vzdává boj se zločinem a naplno propadá Lině. V závěrečné temperamentní scéně jí nejprve dá pár facek, aby vzápětí skončili v láskyplném objetí.

Moraviova povídka se v tomto případě stala pouze úvodní zápletkou, z níž se následně rozvine množství událostí, které už s předlohou nemají nic společného. Spojujícím prvkem se stávají protagonisté – taxikář Paolo, okouzující zlodějka Lina, její komplici a všudypřítomný Řím. Základní charakteristika postav byla dodržena – máme zde blondáka, bruneta, krásnou dívku a taxikáře, o kterém se v povídce hned z počátku dozvídáme, že se do Liny zakoukal. Právě toto „zakoukání“ ale ve filmu nabývá mnohem větších rozměrů a v zásadě se stává ústředním motivem. Zatímco v povídce dominuje krádež a vše je jí podřízeno, ve filmu se s ní sice také po celou dobu operuje (právě proto Paolo Linu neustále hledá a snaží se ji předvést před soud), ale spíše jen jako s kulisou temperamentně se rozvíjejícího vztahu mezi Paolem a Linou. Množství dalších přečinů proti zákonu, kterých jsme ve filmu svědky, navíc ubírá úvodnímu deliktu na důležitosti. Z toho důvodu dochází k několika odlišnostem hned v úvodu – trojice usedá k Paolovi do taxíku, ale na rozdíl od povídky jsou všichni na zadním sedadle. Jelikož ve filmu nedojde ke střelbě, není třeba, aby blondák seděl hned vedle řidiče. Stejně tak se mezi Linou a brunetem neodehrává nic, co by měl sledovat ve zpětném zrcátku, mělo by to v něm vyvolat žárlivost a ovlivnit jeho chování natolik, aby pokazil celou akci. Dominantní úlohu hraje Linina krása, výřečnost a schopnost strhnout na sebe pozornost jakéhokoli muže, který se vyskytne v jejím okolí. Krásu, kterou taxikář v povídce charakterizuje několika slovy a příměry, aplikuje Sophia Loren v roli Liny na každém kroku, v každém pohledu, i v nejnenápadnějším pohybu. Po celou dobu je pyšná, důstojná, nad věcí, zcela nevzrušená v jakékoli situaci. Je to právě ona (a její krása), kdo má odvést Paolovu pozornost na pláži, aby dva mladíci mohli ukrást auto. Není tedy třeba násilí, stačí nasadit správnou ženu. Dalším prvkem, který nebyl ve filmu ošizen je Řím. Konkrétní místa ve filmu buď přímo „vystupují“, jako např. Piazza Ugo La Malfa, kde Paolo čeká na své klienty, Piazza della città Leonina, kde sídlí dílna, kam chtějí odvézt kradené auto, Piazza dei mercanti, zde bydlí početná zlodějská rodina, anebo jsou, jako je tomu v případě významných památek, alespoň zmíněny (Colosseo, Foro Traiano...atd.). Kulisa Říma zajišťuje atmosféru, kterou by těžko vystihlo jiné město. Stejně jako v povídkách hraje i zde zásadní roli. V rámci charakteristiky *Římských povídek* zaznělo, že pro ně není typický happy end, ani šťastné příběhy. Slova, která mě při jejich charakteristice napadala, byla spíše lítost, smutek a soucit. V tomto duchu se tedy film, který nelze nazvat jinak než komedií, a literární předloha značně rozcházejí. Je pochopitelné, že v povídce nebyl takový prostor, ale k smíchu nás donutí stěžít. Zatímco film je humorem napěchován. Dalo by se říci, že divák se směje od začátku až do konce. K smíchu je Paolo, který se neustále snaží předvést zlodějíčky na polici, a přitom je to právě policie, která ho několikrát zastaví, a dovolí tak Lině uniknout. Stejně tak téměř

v závěru na komisařství, kdy opět díky výřečnosti „profesora“ (v kombinaci s krásou Liny) jsou všichni lupiči propuštěni jako nevinní a chudák Paolo se pro komisaře na okamžik stává hlavním podezřelým. V dobrém slova smyslu je úsměvné i chování Liny, která je sice zlodějkou, ale nedovolí Paolovi, aby si za svezení turistů řekl vyšší částku, stejně tak zbytek zlodějské rodiny – profesor Stroppiani, který se specializuje na krádeže zavazadel, nerad vidí, když jeho dcera chce obrát cestující v autobuse (může tak okrást nějakého chudáka na penzi!), nebo když jeho vlastní matka okrade Paola přímo u nich doma (nebohého taxikáře!). Nelíbí se mu, jakým způsobem se vyvíjí nová generace (myšleno ovšem zlodějů), která nemá úctu k řemeslu, kterému se v jejich případech věnují všichni členové rodiny od nejstarších až po ty nejmenší. Není to první film se sympatickými postavami zlodějů. Držíme jim palce, aby je nechytily, a přejeme jim úspěšný lup (zejména, pokud jsou oloupenými nesympatické dámy s drahými zavazadly). Oceňujeme jejich smysl pro humor (např. že se jim líbí výhled z okna na vězení, protože v opačném směru by to nebylo tak dobré), jejich morální zásady, které striktně dodržují, precizní systém práce, znalost paragrafů - mají neustálý přehled o tom, kolik let by je zhruba mohlo čekat za mřížemi. Jednoduše řečeno jsou to mistři svého řemesla ve všech směrech. Není se co divit, že ve srovnání s nimi Paolo se svým věčným běsněním (ve filmu skvěle podtrženým gestikulací a výrazy obličeje), mrmláním a snahou dostat ty milé, sympatické lidi za mříže, nepůsobí tolik příjemně. Ženských postav ve filmu není mnoho, ale svým chováním si nezadají s těmi v knize – např. nesympatická žena na nádraží, kterou profesor okrade, popř. manželka muže, kterého se pokusili obrát v autobuse. Obě dominantní, hašteřivé, příliš hlasité, komandující, manipulativní.

Myslím si, že ve výsledku došlo k zásadní proměně a z malé lidské tragédie, se tak stala rodinná komedie. Zůstaly lokace, Řím dostal mnohem více prostoru. Tam, kde vypravěč navozuje lyrické nálady detailními popisy krajiny, sehrává ve filmu důležitou roli kamera a hudba, která záběry doprovází. Celkově veselý charakter navíc podtrhuje neustále se opakující a z radií znějící melodie písně *Civilization (Bongo, bongo, bongo)* z roku 1948 od skupiny Andrews sisters. Píseň americké skupiny, stejně jako anglicky mluvící turisté nebyli v poválečném Římě, zdá se, nic neobvyklého.

Postavy se také proměnily. Lina v podání Sophie Loren nepochybně ztělesňovala krásu, jež dokáže rozhýbat okolí. Ve srovnání s literární předlohou mi ale přišla až příliš luxusní (oděvem, doplňky, znalostí angličtiny). Z Piny a jejich kumpánů v povídce na mě doléhalo určité zoufalství, které je vedlo k trestnému činu. V knize se bavila tím, že si pohrávala s Paolem, ve filmu se baví úplně vším. Paolo nebyl v knize nijak charakterizován

z hlediska vzhledu, nicméně volba Marcella Mastroianniho mi přijde dobře promyšlená, a to zejména proto, aby bylo uvěřitelné, že i Lina v něm najde zalíbení, a tak se může realizovat zásadní milostná zápletka.

### **Tempi nostri - Zibaldone n. 2 - Il pupo**

Povídka: Il pupo

Film Alessandra Blasetiho z roku 1954 se skládá z několika samostatných příběhů ze života různých lidí. Je pokračováním *Altri tempi – Zibaldone n.1* (1952). Jednotlivé příběhy jsou inspirovány povídkami italských autorů 20. století (kromě Moravii např. Achille Campanile, Vasco Pratolini, Ercole Patti aj.) Scénář k epizodě *Il pupo* napsala Suso Cecchi D'Amico, v hlavních rolích rodičů se objevují Lea Padovani a Marcello Mastroianni. Hudbu složil Alessandro Cicognini.

Mladí manželé z italského předměstí se delší dobu nacházejí v těžké finanční situaci. Manželovi se nedaří najít práci a musí živit sedm dětí. Poslední se jim narodilo nedávno. Nejprve se ho pokoušejí udat do ústavu, který jim materiálně vypomáhá, ovšem když jsou odmítnuti, dohodnou se, že ho odloží v kostele, a zajistí mu tak lepší život. Tedy jakýkoli jiný, než žijí právě teď oni. Vyrazí společně do města, avšak hned první kostel sv. Petra zavrhnou. Ženě se nelíbí, protože je příliš velký. V dalším, menším, jí nevyhovuje farář, v posledním už dítě skoro odloží, ovšem žena nevydrží jeho pláč a vrátí se k němu, aby ho nakrmila. Všimne si jich farář a z kostela je vykáže. Žena chce v zoufalství odložit celou akci na následující den, otec nesouhlasí a dítě umístí do jednoho z aut, kolem kterých právě procházejí. Nic nebrání tomu, aby odešli. Matka ale propadne hysterii, což otec nevydrží a dítě z auta vytáhne. Bohužel se k tomu přitočí i majitel auta, který je podezřívá z krádeže. Žena mu dá co proto a následně s manželem po boku a dítětem v náruči odcházejí.

Příběh je tedy v zásadě stejný jak v povídce, tak ve filmu. Ocitáme se v rodině s mnoha dětmi, otec nemá práci a asi ji jen tak nesežene. Nově narozené dítě se nevejde do už

tak dost napjatého rozpočtu, a proto se ho rozhodnou „zbavit“. Nechtějí ho ovšem nechat jen tak někde odložené. Tím, že se ho vzdají, mu chtějí zároveň zajistit lepší život u dobrých lidí. Jako místo, kam dobří lidé chodí, zvolí kostel. I ten ale hodlají pečlivě vybrat (zejména matka). Ani v povídce, ani ve filmu se ovšem plán s kostelem nezdaří, v obou případech dojde k improvizaci s autem a následnému závěrečnému zvratu a k definitivnímu ukončení pokusu zbavit se nejmladšího člena rodiny. Kromě detailů, kterými se povídka a film liší, spatřují rozdíl i v tom, na co je kladen důraz. Zatímco v povídce, dle mého názoru, převládají postavy a prostředí, ve filmu mi přijde upřednostněný samotný děj. V úvodu filmového zpracování se vytrácí jedna z mála humorných poznámek o tom, že mají tolik dětí proto, že místo do kina, chodí do postele. Pro potřeby filmové verze je důležitější dát najevo, že dříve, než se rozhodli dítě odložit v kostele, pokusili se ho neúspěšně umístit do ústavu. Tím se otevírá prostor pro následné řešení – kostel. V knize peprná poznámka spíše slouží jako součást charakteristiky ženské postavy – hned od počátku víme, že je to žena, která se s ničím nemaže. Ve filmu je stejná a pochopíme to také ihned na začátku. Stačí slyšet její tón hlasu a vidět její gestikulaci. Nic z toho psaná forma nemůže využít, a proto si musí vypomáhat slovy. Není možné realizovat ani „vzpomínkovou“ část, kdy otec rekapituluje, jaké to bylo, když byl mladý a četl v novinách o lidech, kteří žijí v bídě a kteří se v nouzi rozhodnou zbavit vlastního dítěte, a že si uvědomuje, že ve stejné situaci je právě teď on. Určité povědomí o tom, že nejsou prvními, kteří se takto zachovají, ale má. Projeví se to ve scéně, kdy ženě říká, že tu a tam se objeví zpráva v novinách o lidech, kteří se zbavili dítěte. Na informaci o fotografii, která v novinách vždy článek doprovází, reaguje žena v podobném duchu, v jakém se nese odpověď, že za vysoký počet dětí může nedostatek financí na kulturní vyžití. Je ráda, že budou mít alespoň společnou fotku a doufá, že bude pěkná. Úvodní poznámka tak sice byla ve filmu vynechána, ale sarkasmus ženy zůstal a objeví se ještě několikrát (např. scéna v kostele, kdy muže napomene, aby se pokřižoval, protože není v hospodě, nebo v úplném závěru, kdy říká, že na světě jsou děti bez rodičů, ale tohle jejich má tu smůlu, že ty svoje má). Zůstala jí i snaha vybrat nejlepší kostel, stejně jako obava, aby dítě nepřehlédli, ať už z důvodu zaslepeností penězi či rozlehlostí kostela. Trvá její starost o to, aby se dítě dostalo do co nejlepších rukou, neprobudilo se a nevidělo hned nějakého příšerného člověka. Stejně pečlivě, jako vybírala kostel, vybírá místo, kam ho v kostele uloží. Pořád je tedy matkou, která se sice chce svého dítěte zbavit, ale současně ho neustále drží na prsou, aby ho ochránila před vším zlým. Muž je stejně jako v povídce iniciátorem nápadu, ale ve zbytku už spíše jen tiše následuje svoji ženu, která má jasné požadavky. On působí dojmem, že se chce dítěte prostě zbavit a hlavně už mít klid. Ona ho sice obviní z přemíry sentimentu a tváří se v tu chvíli mnohem rozhodněji a

chladněji, ale stejně jako v povídce i ve filmu považuji za mnohem více emotivně zapojenou právě ji. V povídce mi otec dítěte svojí „neutralitou“ zapadl krásně do role vypravěče (byť subjektivního), ve filmu mi nepřijde ani kladný, ani záporný. Pokud by se v této roli neobjevil za všech okolností okouzující Marcello Mastroianni, byl by pro mě od počátku jen jakýmsi nevýrazným doplňkem, který tam musí být, aby žena měla s kým vést dialog, a zároveň zklidňujícím prvkem k jejímu temperamentu. Je ovšem otázka, jestli tento dojem slabého a zbytečného muže nemá na svědomí spíše silná a dominantní žena. I v tomto ohledu tedy zůstává Moraviova představa o ženách zachována. Opět máme tu čest s ženskou postavou, která dává do pohybu nejen děj, ale především vlastního muže směrem od jednoho kostela ke druhému.

V povídce se setkáváme s popisnými pasážemi, které zachycují prostředí – místnost, ve které rodina bydlí, popis cesty do města, názvy náměstí, kostelů, ulic a určitě nelze opomenout vykreslení interiérů jednotlivých kostelů. Ve filmu, možná s ohledem na kratší rozsah, je kamera mnohem více zaměřena na ústřední dvojici, tedy na dějovou složku, než na to, co je obklopuje, kudy projíždějí atd. Kromě sv. Petra nezazní název jiného náměstí či kostela. Zmíněných interiérů se nedočkáme, většina záběrů je zvenku, popř. sice uvnitř, ale v popředí stojí ústřední dvojice v dialogu. Dalo by se pochybovat o tom, zda jsme vůbec v Římě. Film má ovšem výhodu mluveného slova, a tak, díky římskému dialektu, není o prostředí nejmenších pochyb.

Popisné pasáže, stejně jako některé dialogy či detaily byly skutečně ve filmu vypuštěny. Zároveň se ale objevily prvky, které bychom jen těžko dokázali umístit do povídky. Na mysli mám například samotný začátek, kdy vstupujeme do příběhu záběrem na několik domků a k tomu zní hudba z rádia. Clara Jaione zpívá píseň *Alle terme di Caracalla* z roku 1949. Veselá hravá píseň rozhodně nepředesílá, že bychom v následujících minutách měli být svědky něčeho smutného. Stejně tak džíp s americkými vojáky, který se v záběru sice ocitá asi na pět vteřin, ale knize by vysvětlení, že jsme v Římě a není to tak dávno, co skončila druhá světová válka, a proto není nic nenormálního na tom, že zatímco chudí italští manželé se snaží udat jedno ze svých dětí, američtí vojáci si užívají poklidného mírového života, zabralo mnoho stran. Možná je to i tak trochu srovnání toho, jak se daří těm, v jejichž zemi se válčilo, a těm, kteří „jen“ přijeli válčit.

Povídka i film končí tím, že rodiče dítě neodloží. V obou případech se na rozhodnutí t podílejí oba dva. V povídce je to otec, kdo řekne, ať se pro něj vrátí a nechají si ho, a následně

ho žena vyndá z auta, ve filmu se pro dítě vrací otec, zatímco žena hořekuje nad ztrátou. V obou případech je to ale právě ona, kdo se vypořádá s majitelem vozu a nedá mu nejmenší šanci z čehokoli je obvinít. Zůstávají tedy všichni spolu. V tomto případě se dá snad i mluvit o happy endu. Byť možná jen dočasném.

Celkově na mě film opět působí mnohem veseleji než povídka. Temperamentní, ironická žena, okouzující Mastroianni, a jen tak na okraj se snaží zbavit dítěte. Film si od Moravii vypůjčil příběh, postavy a prostředí. Něco upozadil a zbytku ubral na tragice a přidal humor.

### **Racconti romani**

Povídky: Arrivederci, Il biglietto falso, La voglia di vino, Prepotente per forza, Il terrore di Roma, La parola mamma, Bassetto, Luci di Roma

Film Gianni Francioliniho z roku 1955. Na scénáři spolupracovali Sergio Amidei, Age & Scarpelli. Alberto Moravia, Francesco Rosi. V hlavních rolích Franco Fabrizi, Antonio Cifariello, Giancarlo Costa, Maurizio Arena, Vittorio de Sica, Totò. Hudbu složil Mario Nascimbene.

Čtyři mladíci z Říma se setkávají po tom, co jednoho z nich (Alvara) právě propustili z vězení. Alvaro má množství nápadů a plánů jak rychle zbohatnout, a tak ostatní mladíky, kteří jinak mají svá zaměstnání, zapojí do spousty akcí. Štěstí jim ale nepřeje a veškeré pokusy na snadný výdělek končí fiaskem. Při posledním pokusu jsou dokonce zatčeni. Všichni až na Alvara, kterému se podaří skrýt. Pro ostatní je to poslední kapka. Další Alvarům projekt odmítnout tím, že ho shodí do řeky. Všichni se vrací ke svým povoláním a pokračují v klidném životě po boku svých snoubenek.

Francioliniho film v sobě spojuje hned osm povídek, což mi v první chvíli přišlo jako nadlidský úkol, ovšem ukázalo se, že většina toho, co se v Moraviových *Římských povídkách* odehrává, by se mohlo stát pouze jednomu člověku. Ne všechno a ne najednou, ale postupně ano. Pokud se navíc nejedná o jednu postavu, ale větší počet, může se vše odehrát během

několika dní. Zároveň to dává prostor pro využití postavy různých povolání, navíc typických pro *Římské povídky*. Přesně tak tomu je ve filmu, kdy se díky ústřední čtveřici setkáváme s číšníkem, pomocným holičem, prodavačem na rybím trhu a nezbytným zlodějíčkem – podvodníkem v jedné osobě. Spolu s tím se do filmu dostává další v povídkách všudypřítomná situace – nedostatek peněz. Tedy není to nedostatek, kvůli kterému by někdo měl umírat hlady, ale jednoduše nemají dost peněz na realizaci svých plánů. Hlavním iniciátorem nápadů jak přijít snadno a rychle k penězům je Alvaro, kterého právě propustili z vězení. V jeho postavě se hned v úvodu spojují motivy z povídek *Arrivederci* a *Prepotente per forza*. Je propouštěn po šesti měsících, které si odseděl za napadení jiného muže. O příčině napadení se v povídce nedozvíme, důležitější je tam postava Guglielma, který křivě svědčil a se kterým si to propuštěný muž jde poněkud nešťastně vyříkat. To vyřikání ho stojí svobodu, neboť se ke slovu znovu dostanou pěsti a nůž. I Alvaro jde ihned po propuštění srovnávat účty, ale v tomto případě se jedná o muže, kterého napadl. V zásadě ho žádá o prominutí a smír. Před ostatními chlapci chce ovšem dostát své pověsti, kterou mu na rozdíl od psané předlohy nepřisoudilo okolí, ale on sám se prezentuje jako „násilník“, a tak tvrdí, že se s dotyčným vůbec nemazal. Další motivy se objevují právě ve spojení s ostatními chlapci – maličký Spartaco, pomocný holič, který pracuje v podniku u svého švagra, jako je tomu i v povídce *Voglia di vino*, je dlouho zamilován do pokladní z kavárny, kam chodí. Je příliš nesmělý na to, aby jí dal najevo své city. Navíc se obává, že ona by o něj neměla zájem. V povídce šlo o zinscenovanou schůzku, na kterou maličký Francesco nedorazil, ve filmu nedošlo ani k tomu smluvení. Zůstalo ale překvapení a rozhořčení ve chvíli, kdy Spartaco vidí dámu s jiným mužem, mnohem menším než je on sám. Kdyby býval něco řekl, mohlo být vše jinak. Zbylé povídky posloužily jako inspirace pro Alvarovy plány. Některé z nich navíc neskončí jen nulovým výdělkem, ale navíc ještě prodělají i vstupní investici, na kterou si také mnohokrát musejí půjčit. Nejprve se snaží prodávat lístky na fotbal těsně před začátkem a za vyšší cenu. Nejen, že nejsou jediní a velmi záhy objeví přítomnost konkurence, ale ve chvíli, kdy musejí volit mezi dvěma klienty, vyberou si tajné policisty. Neskončí sice ve vězení, ale jsou bez lístků a bez výdělku. Další šancí na zbohatnutí je vymámit peníze z nějakého zámožného člověka, např. advokáta. K tomuto účelu jim má posloužit spisovatel, kterému Alvaro vysvětlí, že je třeba napsat tklivé řádky o ztrátě rodičů, čímž advokáta obměkčí. Akce opět troskotá, tentokrát na tom, že dotyčný, který jim dopis vytvořil, je předběhne, a zinkasuje tak peníze, na které si pomýšleli. V povídce se o podvůdku pisatele dozvídáme pouze zprostředkovaně, zatímco ve filmu vidíme celý průběh návštěvy. Z mého pohledu jedna z nejhumornějších scén. K čemuž přispěly dva aspekty - za prvé – rozvine se lingvistická

zápletka – mamma není jediné slovo, které advokát nenávidí, jmenuje další a dokonce vyzve spisovatele, aby mu svěřil svá neoblíbená slova a za druhé si myslím, že scéna by ztratila polovinu své krásy, kdyby se v ní neobjevili Vittorio De Sica v roli advokáta a Totò v roli spisovatele. Byla by chyba nevyužít potenciálu, který tato dvojice slibuje a jakkoli tuto část omezit. Falešná bankovka, jak se ve filmu ukázalo, také skrývala velké možnosti, resp. bylo ukázáno množství situací, ve kterých ji nelze utratit. Díky tomu, že je k dispozici více postav, vidíme tak skutečně směs všeho – nepřízeň osudu, pokud se to tak dá nazvat, kdy buď zaplatí někdo jiný (např. snoubenka) anebo dotyčný, co bankovku přijímá, nemá na rozměnění, když už na rozměnění je, nachomýtnou se k tomu policisté, a svědomí velí k útěku. Jediný, kterému se vcelku snadno podaří rozměnit je Alvaro, ovšem v tomto případě se dostane ke slovu jeho povaha, takže vše, co získal, obratem prohrává na dostizích. Stydlivý Spartaco je pak tím, který, stejně jako je tomu v povídce, tak dlouho odkládá zaplacení falešnou bankovkou, až se nechá napálit při kartách a přináší také falešné bankovky. Závěrečným plánem je snaha vylákat peníze z párů, které se scházejí v parku. V „přestrojení“ tedy vyrážejí v podvečer na obhlídku. Z povídky *Il Terorre di Roma* zůstává v zásadě tato myšlenka, společně pak ještě s tím, že vše skončí vězením. Pryč je potřeba nových bot, popř. agresivní postava Lorusa, který musel za každou cenu někoho zabít. Převládajícím nástrojem je opět humor, a tak násilí nemá šanci se prosadit. Touto akcí a po noci strávené ve vězení končí ztřeštěné Alvarovy pokusy a mladíci se vracejí ke svým poklidným životům a snoubenkám. Ženské postavy sice nedominují ani jedné z povídek, které se v tomto snímku realizují, ale ve filmu mají výrazné úlohy. Svým způsobem naplňují Moraviovu charakteristiku – jsou výrazné, hlasité, haštěřivé, mají na své muže velmi silný vliv, a pokud se jim něco nelíbí, umí jim to dát najevo. Ve chvíli, kdy vidí, že se děje něco nepěkného s jejich partnery, neváhají se spojit a vyrážejí za Alvarovou snoubenkou a tchyní a žádají po nich, aby zjednaly nápravu a Alvarovi domluvily. Není pak divu, tedy alespoň já se nedivím, že Alvaro se skutečně více než jako dospělý muž, chová jako malý chlapec.

Řím je představen v celého své krásy. Řekla bych, že je přítomná krása každodenní a intimní - vidíme množství domů, bytů, náměstí, uliček, tržiště, kavárny, benzínové pumpy, to vše, co bylo součástí života každého v Římě. Přítomné jsou i dominanty, díky kterým zná Řím celý svět – např. Koloseum či kostel sv. Petra.

Velice dobrá mi přišla i volba herců, kteří ztvárnili ústřední čtveřici. Všichni „stejní“, jeden druhého ničím nepřevyšoval (odmyslíme-li si Spartaca a jeho výšku), jako jednotlivci by na sebe asi nedokázali upoutat tolik pozornosti, jako to dokázali ve čtyřech a ve službách

neuvěřitelných příběhů a plánů. Nepochybně se dalo sáhnout po větších jménech italské kinematografie, důkazem toho jsou Vittorio De Sica a Totò v epizodních rolích. I tuto volbu považuji za více než povedenou. V roce 1955, kdy film vznikl, už měli mnoho úspěchů za sebou, a tak jejich jména sloužila nejen jako vynikající reklama, ale zároveň jako záruka něčeho výjimečného.

*Racconti romani* jsou pro mě kombinací mnoha skvělých prvků (příběh, prostředí, herci), které v souhrnu vytvářejí úžasný celek. Z Moravii se přenesly do filmu postavy a situace, nedostatek financí a každodenní snaha vylepšit svůj život. Moraviova realita mi přišla pochmurná ve srovnání s tím, co můžeme vidět ve Franciolliniho filmu, který komickou, humornou, místy lehce ironickou formou zpracovává téma minimálně dramatické, když ne tragické. Je tak právem označován jako *commedia all'italiana*.

## **Risate di gioia**

Povídky: Risate di Gioia, Ladri in chiesa

Film Maria Monicelliho z roku 1960. Na scénáři spolupracovali Suso Cecchi D'Amico, Age & Scarpelli a Mario Monicelli. V hlavních rolích Anna Magnani, Totò (poprvé a naposledy společně) a Ben Gazzare. Hudbu složil Lelio Luttazzi.

Gioia Fabricotti, která pracuje jako komparsistka v Cinecittà, kde jí neřeknou jinak než Tortorella, potká náhodně během oslav konce roku svého dlouholetého přítele Umberta Pennazzuta, zvaného Infortunio, který se pro tuto noc stal komplicem kapsáře Lella. Setkávají se v místě, kde chce Lello okrást slavící společnost. Umberto se stydí za to, proč tam ve skutečnosti je, a tak se Tortella, která na plese nevědomky kazí jeden pokus o loupež za druhým, snaží všemožně uniknout. Nepodaří se mu to, naopak Tortella, která má pocit, že ji Lello svými pohledy cosi naznačuje, se přidá k nim. Lello se ovšem Tortelly zbaví v metru, aby měli s Umbertem klid na nějakou tu loupež. Další vytipovanou obětí se stává opilý Američan, kterého následují až do dalšího baru. Ani v tomto případě nebude akce úspěšná. Další příležitost se jim naskýtá v německé společnosti, kam se dostanou tak trochu podvodně. Lello zde vidí spoustu cenných předmětů, které by se daly nepozorovaně odnést. Umberto, který se snaží Tortellu (která je opět s nimi) před Lellem a jeho zdvořilostmi ochránit,

prozradí, co jsou ve skutečnosti zač, a musí tak společnost opustit. Lello se s Tortellou pohádá a odchází neznámo kam. Ta sice konečně pochopí, kým Lello skutečně je, ovšem ani to jí nezabrání v tom, aby k němu něco cítila. Po tom, co se znenadání spustí déšť, schovají se do kostela. Tortella spatří Lella, jak klečí před sochou Madony, a tak si myslí, že se přišel kát ze svých hříchů. Pravda je ale jiná. Ukradl ze sochy náhrdelník. Tortella se ho snaží zastavit, avšak jemu se podaří uniknout, navíc na poslední chvíli hodí náhrdelník Tortelle. Z krádeže je obviněna tedy ona a na osm měsíc putuje za mříže. Před branami věznice ji po propuštění čeká věrný Umberto, společně odcházejí a pokračují ve svých hereckých snech, jako by vlastně nikdy nepřestali.

Moraviovy povídky *Risate di Gioia* a *Ladri di chiesa* se v tomto případě stávají tím, co si představuji pod pojmem námět. Z první se do filmu dostává poslední noc v roce a poupravená ženská postava, z druhé pak v samém závěru oloupení sochy Madony, z obou pak přetrvávají nedostatek peněz a kulisy Říma (např. Piazza della Repubblica (ve filmu Piazza della Ereda), Via del Corso, Lungotevere Ripa atd.), který je od prvních záběrů oslnivý, zářivý, zábavný, oslavující. Přesně takový, jak se sluší na poslední den v roce. Stejně jako v povídce i zde se příběh rozehrává v rámci malého počtu postav a znovu, podobně jako tomu bylo ve filmu *Peccato che sia una canaglia*, vstupují do hry city. Ovšem poněkud odlišné, než o kterých jsme mohli číst. Vše souvisí s tím, že v knize je Gioia vykreslena jen jako jakási neustále se hihňající postavička, jež je příčinou Ruggerovi žárlivosti a v samém závěru dokáže obstarat peníze na zaplacení taxíka. Působí tedy jen jakási kulisa k ději, který s ní tak úplně nesouvisí. Ve filmu je Gioia jednoznačně postavou hlavní a cokoli se děje, děje se kvůli ní, s ní, o ní anebo záměrně bez ní. V tomto případě, dle mého názoru sehrála důležitou úlohu volba Anny Magnani, protože si neumím představit, kdo jiný by byl schopen zanechat v této roli podobně silný dojem. V povídce na mě působí spíše přihlouple. Je sice popsána jako krásna, dobře stavěná a důležité je, že se směje každé maličkosti. Anna Magnani je jiná. Je okouzlivá, temperamentní, horkokrevná, dominantní. Směje se hodně a nahlas, ale rozhodně ne každé maličkosti. Společnost jí během noci nedělá mileneček Ruggero, ale letitý přítel Umberto, v jehož případě platí podobně jako u Tortelly – nebyl by tím, kým je, kdyby tuto roli neztvárnil Totò. Velmi dobře funguje i volba Bena Gazzara, uhrančivého „lupiče gentlemana“. Těžko si představit lepší typ, který by dokázala zamotat tvrdou a vzpurnou hlavu Tortelle. V povídce putuje Gioia od jednoho podniku k druhému proto, že takový byl Ruggerův plán. Ve filmu se jednoduše snaží prožít hezkou poslední noc roku. Jednotlivé události vznikají tak trochu náhodou a trochu nešťastně, prostě přesně těmi způsoby, jakými se

často vyvíjí novoroční party. Lello se snaží ukrást něco za každou cenu, Tortella chce prožít zajímavý večer s Lellem a přítelem Umbertem, Umberto chce především ochránit Tortellu před Lellem, který je, jak se zdá, schopný všeho. Monicelliho film je řazen k žánru komedie, s čímž naprosto souhlasím. Objevují se ovšem názory, že v sobě nese i cosi tragického. Je sice pravda, že od samého počátku řeší všichni tři protagonisté finanční potíže, ovšem nezdá se mi, že by to skutečně prožívali nějak tragicky a že by tím jejich večer jakkoli utrpěl. Naopak, je zábavné sledovat, jakým způsobem řeší opakující se situaci s placením, jak se snaží Lello něco ukrást a pořád mu to někdo/něco kazí. Ať už je to Tortella, která rozptyluje Umberta, řetízek, na němž je přivázána peněženka, kterou si Lello vyhlídnul, a když už se konečně k peněžence, resp. saku opilého Američana Lello dostane, překazí mu celou akci policie, přivolaná jak jinak než Tortellou. Právě její čistá nevědomost, která ji provází celým večerem a nedá jí prohlédnout, co je Lello ve skutečnosti zač, může působit dojemně. Stejně jako Umberto, kterému Tortella nechce věřit, že je Lello zločinec a je donucen dokázat to tím nejnevhodnějším způsobem na plese mezi německou smetánkou. Dojemný je svým způsobem i Lello. Ať už tím, jak se mu neustále cizí vinou nedaří či v závěrečné hádce s Tortellou, ve které se vysloví, že je radši zlodějem, než aby umřel hlady jako jeho otec či dopadl tak špatně jako přítomný Umberto. Připouštím tedy, že film v sobě nese trochu tragiky, které známe právě z Moraviových povídek, ale opět je vše zpracováno v mnohem veselejší duchu. Přijde mi, že každý smutnější okamžik je ihned kompenzován momentem humorným. Za vrchol vtípu, pak považuji závěrečnou scénu „zázračnou“ scénu v kostele. Ve chvíli, kdy už jsem ani nedoufala, že se ve filmu objeví něco z povídky *Ladri in chiesa*, zavede Tortellu a Umberta děšť do kostela, kde Tortella předvede, co se naučila v komparsu – padá na kolena a prožívá znovu zázračný okamžik. V další scéně je právě propouštěna z vězení, kde místo Lella odseděla osm měsíců. Těžko se ale můžeme nasmát, kdy si vykračuje podél řeky ve večerních šatech, zatímco kolem běhají děti v plavkách. Kdyby nám to snad nedošlo, vše navíc okomentuje anglicky mluvící žena. A následná asi vteřinová jízda taxíkem? A zase ten stejný hovor na téma, kdo platí. Nikdo. Ne tohle vážně není tragédie.

Nejen kvůli rozsahu, ale i z čistě praktických důvodů mohlo být ve filmu zase o něco víc, než je možné dostat na papír v rámci povídky. Hudba opět funguje jako zesilovač atmosféry. V povídce sice také víme, že se jedná o závěrečnou noc v roce a že postavy míří od jedné zábavy k druhé a že všude je spousta lidí, ale těžko v tu chvíli pocítíme to samé, jako když kamera snímá osvětlené ulice a zářící bary, vidíme mihotající se páry, popíjející jednotlivce, slyšíme ze všech stran spoustu hlasů a to vše v rytmu rokenrolu. Našel se prostor

i pro novoroční tradice – řidič metra dostává od manželky čočku, tradiční pokrm, který má zajistit peníze anebo vyhazování starých věcí z oken domů, čehož je báječně využito pro to, aby se Lello a Umberto pokusili poprvé okrást amerického občana. Ten společně s anglicky mluvící dámou v závěru opět reprezentuje „americký“ prvek, bez kterého, zdá se, poválečný Řím nemůže být. Zábavné je i to, jak se s cizojazyčnými postavami v tomto filmu zachází – Italy během zábavy se okrást nepodařilo, další obětí má být tedy Američan, když to ani s ním nevyjde, jsou na řadě Němci. Pak už zbývá jen socha Madony v kostele.

Řekla bych, že v tomto filmu převládá vliv povídky *Risate di Gioia*. Z *Ladri in chiesa* skutečně nezbyl než závěr, který byl ovšem dle mého názoru velmi dobře zvolený. Povídka *Risate di Gioia* na mě působí podobně veselým dojmem, jakým působil i Monicelliho film. Ano, nedostatek peněz je přítomný v obou zpracováních, ale bez toho by celý příběh ztratil smysl. Lello by nemusel krást, Umberto by mu nemusel pomáhat a zároveň před ním chránit Tortellu, Tortella by se tak s Lellem nikdy ani nesetkala. Nouze tam být musí, ale v obou případech si bez ohledu na ni postavy večer užili tak, jak se sluší na poslední noc v roce. Moravia by asi jen těžko popsal ženskou postavu tak, aby si čtenář ihned představil Annu Magnani, proto mi přijde skvělé, že Monicelli jí dal mnohem větší prostor a v zásadě celý film postavil na ní.

### **La giornata balorda**

Povídky: Il naso, La raccomandazione

Film Maria Bologniniho z roku 1960. Na scénáři spolupracovali Alberto Moraiva a Pier Paolo Pasolini. V hlavních rolích Jean Sorel, Lea Massari a Jeanne Valérie.

Mladík David, který žije na předměstí Říma, se před dvaceti dny stal otcem. Je nezaměstnaný stejně jako matka dítěte, a tak vyráží hledat práci. Jeho strýc ho pošle za účetním, který mu má práci zajistit, David ovšem dostává pouze doporučení a další adresu. Po menším nedorozumění s adresami se dostává na správné místo, ovšem opět odchází jen s doporučením. V tomto případě navíc s doporučením, které má donést účetnímu, u kterého začínal. Po cestě David potkává svoji dávnou lásku Marinu, která směřuje na stejnou adresu. Právě díky ní a díky jejímu vlivu na účetního Davide získává práci u průmyslníka Romaniho.

Zaměstnání nebude mít dlouhého trvání, ovšem i tak stihne románek s Romaniho manželkou. Tato krátká událost mu však zajistí peníze, o které mu šlo a díky kterým si bude moct zajistit stabilní místo. Není to první milostná aférka, která se mu toho dne naskytne. Stihl si užít i s Marinou. Využili k tomu byt nebožtíka, který sousedil s účetním. Tělo zesnulého je stále v bytě a už při první návštěvě si David všimnul drahého prstenu, který má na ruce. Napoprvé ještě odolal, ale večer, po celém tom bláznivém dni, se do bytu vrací a prsten krade. Peníze odevzdává matce svého dítěte a slibuje jí lepší společnou budoucnost.

Bologniniho film je inspirován povídkami *Il naso* a *La raccomandazione*. Tedy příběhem dvou zlodějíčků, kteří se, nakonec každý na vlastní pěst, vydají do bytu zesnulého, aby ho okradli o prsten, který si s sebou chtěl vzít do hrobu. Pochopitelně mrtvému už nemůže posloužit, tak proč by z něj nemohli mít užitek oni – živí a věčně bez peněz. V případě druhé povídky se setkáváme s řidičem, který se snaží získat práci. Má mu k ní pomoci doporučení. Ovšem jedno doporučení se střídá s druhým a práce stále žádá. Nakonec ho přijímá advokát, který ho sice tak úplně nepotřebuje, ale hryže ho svědomí, že ho poslal na špatné místo. Zásadní postavou v tomto filmu je mladík David, který výrazí hledat práci. Touto základní charakteristikou tedy spíše odpovídá šoférovi, který ani v náznaku nepomýšlel na to, že by svoji situaci řešil zlodějinou. Davidova situace mi přijde o to více „moraviovská“, že nejde hledat práci jen tak, ale je k tomu donucen okolnostmi v podobě čerstvě narozeného dítěte a taky tím, že on i matka dítěte jsou nezaměstnaní. Povinnost či snaha postarat se o rodinu je nepochybně motiv, který se u Moravii najde a vícekrát. Davidovo odhodlání najít práci je zřejmé, nezdá se, že by mu krádež byla vlastní, ale ve chvíli, kdy se ocitá „tváří v tvář“ cennému předmětu, je vidět, že mu úvaha nad tím něco ukrást není úplně cizí. Zejména pokud se jedná o majetek bohatých lidí, kteří už ho nepotřebují (nebožtík) anebo těch, kteří by si ani nevšimli, že jim něco chybí (hodinky a šperky ve stanu na pláži). Mají tolik věcí a peněz, že si jich ani neváží. Berou je jak samozřejmost, přirozenou součást života. David v tom vidí nespravedlnost – on dělá možné i nemožné pro to, aby si dokázal zajistit určitou částkou stabilní místo. Romaniho manželka nechá v minutě shořet zboží za mnohem větší cenu a ani se kvůli tomu nijak nevzrušuje. Neodolá tedy a ke krádeži se odhodlá. Nejedná se ale vůbec o natolik promyšlený počin, jako tomu bylo u Moravii, kde celá akce začínala u informátora z pohřební služby, následoval plán, kdy bude možné se do bytu dostat, jak postupovat, aby si nikdo ničeho nevšimnul. Zcela pak z filmu vymizela postava zloděje s nosem, který ho předurčoval jenom k neštěstí. V povídce byl, dle mého názoru, kladen důraz právě na fyzický popis postavy. Moraviovo typické zachycení člověka, tentokrát nabylo na

důležitosti, nešlo jen o to říct, že byl takový a makový, ale posunul charakteristiku dál, když řekl, že byl takový, a proto se mu muselo stát to a to. Nebožtík v opuštěném bytě se zdá být téměř nedosažitelnou metou, asi i proto je tedy značná část povídky věnována pečlivým přípravám. Jedná se skoro o takovou zlodějskou exhibici. Je pravdou, že ve filmu jsou dveře nebožtíkova bytu neustále otevřené, a tak se prsten stává naprosto snadnou kořistí. Je tedy logické, že nebylo třeba věnovat se zlodějské tématice tolik, nakolik se jí věnoval Moravia. Zůstává nebožtík s prstem, který už nebude potřebovat, zatímco někdo jiný ano. Přenesli se nám i postavy „vyšší“ společnosti – účetní a právník. Stejně jako v knize působí upracovaným dojmem. Doporučení sice vydají, ale jak je vidět, je to pro mě každodenní rutina, tedy opět tak trochu ukázka nespravedlnosti společnosti. Zatímco pro Davida znamená list papíru velmi mnoho, oni k tomu přistupují jako k něčemu, na čem jim vůbec nezáleží. Je jim jedno, jestli napíší správně adresu – v povídce i ve filmu pošlou Davida na nesprávnou adresu – je jim jedno jestli ho pak pošlou zpátky tam, kde začal, nedokážou si zapamatovat ani jeho jméno, natož o jakou práci se uchází (v povídce). Práce se tedy nakonec najde a v zásadě v obou případech je na vině černé svědomí účetního (v povídce právníka). Ovšem důvody pro výčitky jsou odlišné. V literární předloze se advokát Moglie cítí provinile, protože Alfreda tak trochu vodil za nos, poslala ho na špatnou adresu, Alfredo kvůli němu ztratil den, a tak se rozhodne dát mu místo u sebe. Nepotřebuje sice šoféra, ale do doby, než si Alfrédo najde místo, může být u něj. Ve filmu se do hry dostává zmíněná přítelkyně Marina, která k účetnímu dochází „na zavolání“. David rychle pochopí, za jakým účelem ji k sobě zve, Marina zase rychle pochopí, jak by se toho dalo využít v Davidův prospěch. Pouhou zmínkou o účetního manželce, která je zrovna u moře, dává najevo, že by měl Davidovi nějakou práci sehnat. Tomu vše dojde a skutečně se věci dají do pohybu. Milostné aféry, kterým se David během dne nejenom nebrání, ale v zásadě jim jde naproti, jsou určitě přidanou hodnotou, která jeho postavu malinko odklání od toho, jak nám Cesara představil Moravia (zároveň to nepochybně přidá na atraktivitě filmu), ovšem kromě vehementní snahy najít práci má v sobě i uvažování, se kterým se u Moravii setkáváme také. Je to právě jakési vědomí nespravedlnosti světa a také toho, že jedni nemají nic a druzí toho mají mnoho, tak by bylo namístě se o to rozdělit. Pokud se nechtějí dělit dobrovolně, tak si to ti nemajetní prostě vezmou, protože na to mají právo. S podobným uvažováním se setkáváme např. v povídce *Ladri in chiesa*. Cesare mi přijde jako kladná postava, nejen ve srovnání s mnohými jinými postavami z *Římských povídek*, ale určitě i proto, že o něm víme pouze to, že shání poctivou práci. David by mohl působit podobným dojmem, ale jsme svědky pár věcí, které nám určitě nedovolí vnímat ho jako kladného hrdinu bez poskvřny. Má nemanželské dítě, ačkoli tvrdí, že

jeho matku Ivanu má rád, stihne ji během jediného dne dvakrát podvést, a když už se mu podaří získat potřebné peníze a může se klidně vrátit domů, neodolá touze po prstenu a dalších snadno vydělaných penězích a jde krást. David je více člověk, který má sice starosti a právě je řeší, ovšem z každé příležitosti, která se mu naskytne, hodlá vytěžit maximum. Velmi dobře mi do tohoto popisu zapadá jeho představitel Jean Sorel. Ve srovnání s Cesarem, možná až příliš velký floutek a příliš okouzlující, ale na druhou stranu, jak už jsem napsala výše, kdo ví, jak by pokračoval Cesarův příběh po tom, co dostala práci. Jean Sorel je pro mě tím typem, který sice provedl vše, co provedl, ale když se v závěru filmu usměje na Ivanu a řekne, že během dne neublížil živé duši, nelze mu než věřit a usmát se také. Zajímavá, byť zcela mimo rámeček povídky, mi přišla i volba ženských postav, zejména z hlediska vzhledu – zatímco doma David nechal naivní, cudně vypadající blondýnku, po cestě si užívá se zkušenými a lehce prohnányi brunetami.

Opět nás filmem provázejí kulisy Říma – vidíme chudší předměstí, ale i ulice v centru. Množství lidí, dopravních prostředků, hluk a neustálý pohyb obyvatel. To vše obklopuje Davida do té míry, že mi navzdory tomu všemu, co probíhá kolem něj, přijde izolovaný ve svém vlastním světě, ve svých vlastních starostech. Město mi v tomto filmu přijde „netečné“ ve vztahu k Davidovi, k tomu, co právě prožívá. Zdá se být chladné, žije si svým vlastním životem a nebere ohled na životy jednotlivců. A ti jsou pak v jeho ulicích nuceni k různým činům.

Z Moravii dle mého názoru zůstalo hodně – postava, která se snaží najít poctivou práci, ale je si vědoma i jiných možností, jak zbohatnout. Vnímá svůj neúspěch a zároveň pociťuje nespravedlnost vůči těm, kteří jsou úspěšní a mohli by pomoci jen mávnutím ruky, ale neudělají to, protože k tomu nemají důvod a rozhodně nejsou schopni se do toho jakkoli citově interesovat. Zůstává cosi tragického, od čeho nedokáže odpoutat pozornost ani Sorelův vzhled, ani jeho avantýry. Melancholii, která je přítomná jak v knize, tak ve filmu, umocňuje tklivé blues, které nás filmem provází.

## Una ragazza piuttosto complicata

Povídka: La marcia indietro

Film Damiana Damianiho z roku 1968. Na scénáři spolupracovali Damiano Damiani, Alberto Silvestri. V hlavních rolích Jean Sorel a Catherine Spaak.

Alberto se omylem napojí na telefonní hovor dvou žen, z nichž jedna v rámci hovoru nešetří množstvím erotických detailů. To ho vede k tomu, aby jí (Claudii) našel. Setkají se a postupně se mezi nimi rozvíjí velmi specifický vztah založený nejen na fyzické přitažlivosti, ale také na společném úmyslu spáchat vraždu. Obětí se má stát Claudiina nevlastní matka Gréta, kterou Claudia v zásadě obviní ze zneužití. Právě s ní vedla hovor, do kterého se Alberto vmísil. Claudia se navíc od počátku netají tím, že má přítele Pietra. Vše tedy vypadá jako značně divoká hra, ve které ovšem není jasné, kdo si s kým hraje. Claudiin nepopiratelný vliv na Alberta se vystupňuje ve chvíli, kdy tráví společně pár dní u Gréty. Neustále vymýšlejí, jak by mohli Grétu zabít. Alberto sice realizaci vraždy odmítá, ale myšlenky na ni mu nedají spát. Claudia Albertovi znenadání oznámí, že už se nevrátí do bytu, ve kterém spolu bydleli, posílá ho pryč a v zásadě to vypadá, že s ním končí. Alberto odjíždí, a ačkoli na první pohled vypadá nad věcí, nezvládne emoce a srazí autem Grétu, která si to ráno vyjela na kole. Claudia odmítá, že by ho k něčemu takovému kdy naváděla. Rozcházejí se definitivně. V závěrečné scéně si s Albertem ještě srovnává účty Pietro, Alberto končí v krvi a svého přítele přesvědčuje o tom, že o nic nešlo. Jen avantýra, ve které se nedal zlákat k šílenému činu.

Mohlo by se zdát, že z Moraviovy povídky *La marcia indietro* nezůstalo v Damianiho filmu mnoho. Pryč je zápleтка postavená na tom, že Tullio, řidič nesnesitelné tety a neoficiální přítel protivné a manipulativní neterě, je levák a již od autoškoly s tím má problémy, zejména pokud jde o zpátečku. Tento problém se stává v povídce podnětem pro to, spáchat trestný čin – zabít protivnou tetičku. Iniciátorem myšlenky není nikdo jiný než její vlastní neter Flaminie. Tullio sice nějakou dobu odolává, nápad mu přijde absurdní, avšak Flaminie ho nakonec donutí a on se odhodlá k činu. Shodou okolností, které Tullio následně

nazve diktátem svědomí, srazí místo tety právě Flaminii. Nedá se říci, že by tetička byla ztrátou neteře nějak zasažena. Po tom, co se Tullio vrátí z vězení, jej znovu zaměstná, ale už jen jako komorníka.

Ve filmu máme co dělat se značně manipulativní ženou. Podobně je to i v povídce, ve které Tullio mluví o tom, že Flaminie po něm chtěla vraždou dokázat lásku. Zprvu se může zdát, že zatímco v knize jde spíše o city, ve filmu pak o čistě fyzickou přitažlivost. Ovšem i v povídce Tullio zmiňuje, jak vyčerpávající pro něj bylo celé dny být po ruce tetě, coby řidič, a v noci být k dispozici Flaminii a jejím potřebám. Je tedy zřejmé, že filmová ženská postava jen rozvedla to, co bylo v psané podobě naznačeno. Navíc i Flaminie dokázala o vraždě tety mluvit jako o nejnórmálnější věci na světě. Mísila se v ní dětinskost spolu se zvráceností, přesně jako v Claudii. Zůstává i „rodinná příslušnost“ – Flaminie se chtěla zbavit své tety, Claudie nevlastní matky. Literární Tullio se přetělil do Alberta jen z části, zejména té závislé na Flaminii. Přesně tak je Alberto fascinovaný Claudií. Ovšem v mnoha okamžicích, zejména zpočátku filmu, není zcela jasné, do jaké míry využívá Claudia Alberta a do jaké Alberto Claudií. Manipuluje on s ní a využívá ji ke svým psychologicko-filozofickým analýzám, anebo je to Claudie, která má od první chvíle jasno – chce Alberta jednoduše využít pro svoji (nejen svoji, např. i Pietrovu) zábavu? Tullio, stejně jako Alberto, se nakonec rozhodne vykonat, c o po něm Flaminie žádá. V povídce vše ale dopadne jinak. Zabije Flaminii a s odstupem času sám sebe přesvědčuje o tom, že právě tak to mělo být. Ve filmu Alberto zabije správnou osobu, ale v závěrečné scéně, podobně jako je tomu i v samotném průběhu, odmítá přiznat, že by na něj Claudia měla jakýkoli vliv a že by ho byla schopná donutit k něčemu jako je vražda. Vzhledem k tomu, jak celá akce dopadne, nezjistíme, jaká by byla Flaminii reakce, kdyby Tullio tetu skutečně zabil. Damianiho zpracování ale můžeme brát jako jednu z možností. Troufám si tvrdit jednu z velmi reálných možností, pokud vezeme v úvahu, jak se do té doby, než dojde k rozhodujícímu momentu, Flaminie chovala. Šance, že dodrží slovo a po smrti tety bude Tullio její šofér byla nepatrná. Řekla bych, že, vzhledem k vývoji samotného příběhu, došlo i k obměně motivu vraždy. Ve filmu vše směřuje k tomu, že Claudie nevlastní matku nenávidí kvůli tomu, že ji v podstatě sexuálně zneužila, ale od prvního setkání s Grétou, milou příjemnou dámou, která navíc odmítne Albertův návrh, a dá tak najevo, že cizoložství ji není vlastní, je na tomto obvinění cosi podezřelého. I když se do konce filmu nedozvíme, jak vše doopravdy bylo, dá se odhadnout, že nic z toho, co Claudia o Grétě a jejich vztahu navyprávěla, není pravda. V knize teta Flaminii vadí, protože nemá jedinou dobrou vlastnost. Je ale těžké brát za bernou minci názor někoho, pro nějž řešením

špatného charakteru je vražda. Spíše si můžeme domyslet, že teta, stará osamělá šlechtična, jednoduše disponovala majetkem, který by po její smrti připadl právě Flaminii. Jsme přece v *Římských povídkách* a peníze hrají svoji roli. V obou případech, ale dokáže dotyčná ženská postava přenést svoji antipatii vůči tetě/nevlastní matce i na muže. Tullio tetičku, začne také nenávidět a dá Flaminii za pravdu, Alberto kromě toho, že „lituje“ Claudii pro to, čím si musela projít, navíc, zdá se, pocituje vůči Grétě i žárlivost, kterou v něm ovšem opět vzbudila Claudie. Jean Sorel pro mě v roli Alberta splňuje, co bych očekávala od někoho, kdo zaujme ženu typu Claudie, která střídá jednoho partnera za druhým, jak o ní řekne i Gréta, navíc vždy určitého typu (nejsou tak nervózní jako Alberto). Zdá se, že je výjimečný ve srovnání s jejími dosavadními partnery, o čemž svědčí i vzhledový kontrast mezi ním a snoubencem Pietrem. Odlišnost by ale nestačila, musí být okouzující a to Jean Sorel nepochybně je. Z Catherine Spaak pak skutečně nelze spustit oči. Ať už proto, že je částečně neustále, pouze částečně oblečená, anebo proto, že její, troufám si tvrdit, neforemná paruka upoutá pozornost každého. Zásadní asi není její vzhled jako takový, ale spíše výstřednost, kterou splňuje nejen oděvem a parukou, ale i svým chováním a „dostupností“. Právě tyto vlastnosti mi přijdou důležité pro to, aby se stala jednoduše až k smrti přitažlivou. S tím rozdílem, že ta smrt se týká někoho jiného.

Na začátku jsem sice uvedla, že na první pohled jsem jen těžko hledala spojitost mezi Moraviou a Damianiho filmem. Spojitost tam nepochybně je a je velmi dominantní. Natolik, nakolik je dominantní ženská postava. Nezáleží na tom, jestli se jmenuje Flaminia nebo Claudia, důležité je, že si hraje. Hraje si s muži. S Tulliem a Albertem, donutí ho, aby jí byl fascinován natolik, že je schopen alespoň uvažovat o tom, že by kvůli ní (s ní) vraždil. Dotyčnému muži to přijde absurdní, tu myšlenku odmítá, jedná se přece jen o žert. Postupně ale mění názor, vrtá mu to hlavou. Jestliže to ona myslí vážně, měl by to udělat? A do jaké míry si případně vykonáním zajistí její pozornost? Lásku? Její tělo? Lepší budoucnost? Neustále v něm probíhá souboj, ze kterého nechce vyjít jako poražený, ale co je vlastně porážka. Neprovést domluvený zločin, přijít tak o milostnou aférku, vypadat jako zbabělec a být neschopný nějakého velkého zásadního činu? Na rozdíl od Alberta mi Tullio nepřijde nijak zásadně poznamenaný, tím, co provedl. Zdá se, že odvedl dobrou službu tetičce, která pro svoji neteř neměla dobrého slova ani po její smrti. Alberto je mnohem více zasažen vším, co se událo v posledních dnech, o čemž svědčí závěrečná scéna, ve které především sám sobě nalhává, že on se rozhodně nějakou takovou Claudií nenechá pobláznit. Někdo jiný snad, ale

on ne! Zůstala nám tedy ženská postava – mrcha a mrchou ovládaný muž. Objekt nenávisti – teta/ nevlastní matka a zločin, kterým ani jeden z mužů nezískal, co chtěl. Pokud budu považovat povídku *La marcia indietro* skutečně především za ukázkou nepěkných ženských vlastností, pak Damianiho filmu vystihl Moraviův záměr velmi pěkně. V povídce ještě můžeme vnímat, že teta byla též negativní postavou a jako taková si zasloužila zemřít, ovšem ve filmu je Gréta zcela bez viny a její smrt vrhá na Claudii o to horší světlo. Alberto je pro mě chudák, který se nechal ovládat pudy a to do té míry, že se nezastavil ani před vraždou.

## 6 ZÁVĚR

Alberto Moravia se k neorealismu stavil odmítavě, realita v *Římských povídkách* je však nepopíratelná. Nemusíme nutně mluvit o dokumentu, avšak svědectví je to nepochybně. Obrovské množství příběhů v kulisách jediného města – Říma. Města, které Moravia dokáže přiblížit jako málokdo. Široké spektrum postav, které všechny ty příběhy prožívají. Motivem, který většinu z nich spojuje, je nedostatek peněz. Po válce nic tak neobvyklého. Práce, tedy té legální, je málo, a tak se obvyklými stávají i způsoby, které do té doby byly připisovány jen spodině společnosti. Podvody, krádeže, prostituce, černý trh. To vše víceméně z donucení, protože jiná možnost prostě není, anebo je, ale hloupý by byl ten, kdo by nevyužil příležitosti přizívit se na bohatství někoho jiného. Tedy alespoň tak to vypadá v Moraviových *Římských povídkách*. Ve filmech je situace trochu jiná. Stále vidíme Řím, stále sledujeme malé množství postav bez peněz, stále je to všechno boj o lepší zítřek anebo lepší dnešek, protože kdo ví, co bude zítra.

Ten boj ale ztrácí na tragice a stává se humorným, chvílemi až zábavným. Možná by i *Římské povídky* byly veselejší, kdybychom měli možnost sledovat je o něco déle než jen tři strany. Možná bychom zjistili, že i tito protagonisté dokázali být veselí, nejen ti filmoví. To všechno jsou jen spekulace. Jisté je, že z Moraviových povídek se ve filmech, které byly vybrány pro tuto práci, stala spíše komedie než tragédie. Výjimku tvoří snad jen Damianiho film z roku 1968, který v sobě má cosi lehce depresivního. Vliv na celkově humorné vyznění má nepochybně „ružový neorealismus“, který se právě v 50. letech hlásí ke slovu. Tento směr částečně zachoval natáčení v exteriérech, nadále využíval neherců a příležitostně se dotýká sociálních problémů, ale posléze splynul s tradiční italskou komedií. Itálie se v těchto letech začíná ekonomicky sbírat, a je tak logické, že se publikum nechtělo dále dívat na neorealismem ztvárňovanou bídu, nezaměstnanost a neustále politické problémy. Neherci hráli zásadní roli v rámci neorealistickej kinematografie, ale troufám si tvrdit, že ve filmech, jež byly rozebrány v rámci této diplomové práce, hrála velká herecká jména důležitou úlohu. Nedá se říci, že by ztělesňovali to, co si člověk představí při čtení Moraviových povídek, nepochybně však měli vliv na celkový úspěch filmu. *Peccato che sia una canaglia* by bez Sophie Loren, Marcela Mastroianniho byl možná více věrný literární předloze, ale ztratil by tak kouzlo, které tato italská komedie nepochybně má. *Risate di gioia* bez Anny Magnani?

Nemyslitelné! Tento film je důkazem toho, že ženy u Moravii měly důležitou roli a to i v případě, že z nich Moravia udělal pouze kulisu.

Tvůrci filmů dokázali velmi dobře vybrat, čeho z povídek se držet. Navíc dokázali zvolit to, z čeho se jako mávnutím kouzelného proutku dá udělat komedie. Pochmurné *Římské povídky* se pak v tomto světle jeví jako zásobárna komických situací, a to i přesto, že je od vzniku daných filmů dělí jen pár let.

## 7 RIASSUNTO

Il tema di questa tesi di laurea sono i film italiani che hanno tratto ispirazione dai *Racconti romani* di Alberto Moravia.

Il capitolo introduttivo si dedica al contesto letterario e storico della produzione moraviana. Alberto Moravia inizia a scrivere i suoi primi racconti sulla rivista '900 con la quale collabora a partire dal 1927. Grazie al romanzo *Gli indifferenti* (1929) ottiene il primo grande successo che gli permette di continuare la sua attività di scrittore. Durante il periodo fascista la sua opera era controllata e alcuni suoi scritti erano vietati. Moravia però non abbandona la scrittura e scrive opere di carattere allegorico e continua a svolgere l'attività giornalistica usando uno pseudonimo. In questo periodo escono le raccolte dei racconti *La bella vita* (1935), *L'imbroglione* (1937) e *I sogni del pigro* (1940). Dopo la guerra torna alla scena letteraria e cerca di proseguire il successo degli anni trenta. Viaggia, si dedica al giornalismo, s'interessa di cinema, di teatro e di saggistica. La sua opera è legata al realismo e lui indaga le patologie delle classi sociali, specialmente dell'alta e della media borghesia. Il suo periodo neorealista si apre con il romanzo *La romana* (1947) e continua con *I Racconti* (1952) e *Racconti romani* (1954) e *Nuovi racconti romani* (1959). I *Racconti romani* sono più di centotrenta e sono stati pubblicati su quotidiani e riviste fra il 1948 e il 1959, soprattutto sul *Corriere della Sera* e su *La lettura*, rivista mensile dello stesso *Corriere della Sera*. Raffigurano problemi di vita quotidiana nella Capitale nel secondo dopoguerra. I racconti sono narrati in prima persona, e le vicende hanno vari protagonisti appartenenti a tutte le condizioni sociali. Attraverso la descrizione dei personaggi Moravia riesce a dare un'idea chiara di come era la vita dopo la Seconda guerra mondiale. Lo scrittore dimostra una notevole capacità di osservazione, grazie alla quale riesce a inquadrare la gente e a saperne poi raccontare solamente con uno sguardo. I film tratti dai *Racconti romani* sono numerosi, tanto che i racconti del libro sono stati definiti sceneggiature in forma di racconto. In questa tesi sono analizzati i titoli seguenti: *Peccato che sia una canaglia* (1954), *Tempi nostri*. *Zibalone n.2* (1954), *Racconti romani* (1955), *Risate di gioia* (1960), *La giornata balorda* (1960), *Una ragazza piuttosto complicata* (1968).

Il secondo capitolo si occupa del rapporto tra la letteratura e la cinematografia. Inizia con una breve descrizione di questo legame dal punto di vista storico. Fin dalle sue origini il cinema guarda alla letteratura come a un serbatoio di storie e personaggi. Gli scrittori e intellettuali guardano al cinema con un atteggiamento ambivalente. Alcuni sono spaventati dalla sua superficialità e dalla sua influenza illimitata. Altri vi si rivolgono con grande interesse, mettendo in rilievo caratteristiche peculiari di questa nuova arte. Lo scambio continuo fra cineasti e letterati si mantiene costante nel tempo. Il capitolo procede con la dimostrazione delle tendenze e delle procedure che uniscono o al contrario distinguono le opere scritte e quelle cinematografiche. In questa parte ho concentrato la mia attenzione sulla lingua, cioè sul codice fondamentale della comunicazione. Cerco di descrivere i diversi modi della formulazione su cui la lingua è basata nel caso letterario e cinematografico. Il cinema, come la letteratura, per esprimersi ha bisogno di una lingua. La lingua letteraria si basa sul preciso significato che viene attribuito alle parole, quella del cinema su immagini che riproducono la realtà così com'è. Fra questi due linguaggi esistono differenze strutturali ma anche importanti punti di contatto. Una breve parte di questo capitolo è dedicata ai momenti di passaggio – sceneggiatura e adattamento. Più ampiamente descrivo gli elementi e gli strumenti del racconto che includono l'autore, il lettore, lo spettatore, il narratore, i personaggi e l'ambiente. Con questi termini lavoro nel terzo e quarto capitolo, cioè nella parte pratica.

Dopo questa parte la tesi procede con l'analisi di alcuni racconti su cui sono basati i film scelti. L'obiettivo di questa analisi è la conferma della caratteristica che fa parte del primo capitolo e riguarda *Racconti romani* in genere. Infatti, gli elementi dei racconti si assomigliano notevolmente. Incontriamo lo stesso ambiente – Roma, persone poverissime, perseguitate dalla fame, che passano le giornate alla ricerca del lavoro o di qualcosa da rubare. Le vicende sono narrate sempre in prima persona e per questo è evidente una forte soggettività. I film vengono studiati in ordine cronologico relativamente ai racconti originali. Cerco di seguire in che modo sono trasformati nei film i motivi fondamentali di Moravia.

Nella conclusione menziono in che misura è nei film presente l'intenzione di Moravia e dei *Racconti romani*, in che modo e perché si sono trasformati i personaggi, l'ambiente e anche la trama. Valuto anche la scelta degli attori e ricordo le tendenze della cinematografia degli anni cinquanta e sessanta che hanno influenzato la forma finale dei film. Senza dubbio i *Racconti romani* sono nei film presenti, però un po' ridotti. Oltre a Roma ci sono soprattutto i personaggi e le loro vicende, però la natura tragica che le accompagna nel testo scritto cambia di carattere. I racconti influenzati dallo sviluppo della cinematografia italiana verso il

nerorealismo rosa diventano commedie. Si possono vedere tante scene divertenti che cercheremmo invano nella opera di Moravia. Anche per questo è interessante che quasi allo stesso periodo una certa situazione può essere rappresentata da diversi punti di vista, cioè la prova che la vita, nemmeno quella del dopoguerra, va vista o bianca o nera.

## 8 RESUMÉ

### Moraviovy Římské povídky ve filmu

Diplomová práce se věnuje filmům, pro které byly inspirací některé z *Římských povídek* Alberta Moravii.

V první kapitole je představen literárně-historický kontext Moraviovy tvorby. Jedná se o stručné zachycení situace v Itálii od 20. let 20. století do doby krátce po válce. Důraz je kladen zejména na éru fašistickou, která výrazným způsobem ovlivnila nejen civilní život obyvatelstva, ale také kulturní sféru. Moravia vstupuje do literatury v době, kdy italská společnost prožívá krizi a tradiční hodnoty ztrácejí na významu. Všudypřítomná fascinace válkou, vyzdvihování mužnosti a síly, to vše způsobuje postupné zvětšování propasti mezi buržoazní společností a sociálně slabšími. Ze skupinových hnutí na sebe nejvíce upozornil futurismus, individuální tendence umělců se pak spojovaly v rámci významných periodik té doby. Život na pozadí války a v poválečných letech se stal námětem pro nový umělecký směr - neorealismus. Právě *Římské povídky* jsou u Moravii považovány za dílo, v němž nejvýrazněji zaznívá realistický prvek. Hrdinové jsou zde prostí lidé, kteří v rychlém tempu každodenních událostí přinášejí obraz poválečného Říma, který není pouhou kulisou, ale má zde plnohodnotnou roli.

Druhá kapitola popisuje vztah mezi literaturou a filmem. Začíná stručným nástinem historie a pokračuje zachycením tendencí, kterými se literární a filmové postupy liší či ve kterých se shodují. Je zde charakterizován jazyk jako komunikační kód, vysvětleny pojmy scénář a adaptace. Větší prostor je věnován jednotlivým prvkům vyprávění (autor, čtenář, divák, vypravěč, postavy), se kterými je dále pracováno v praktické části.

Ve třetí a čtvrté kapitole jsou analyzovány některé z povídek, které inspirovaly vybrané filmy. Na těchto konkrétních případech je doloženo to, co zaznívá v úvodní části v rámci všeobecné charakteristiky. Rozbory filmů jsou prováděny zejména s ohledem na jejich provázanost s literární předlohou.

V závěru je pak shrnuto, do jaké míry byla zachována intence původního textu, jakým způsobem bylo ve filmech pracováno s jednotlivými složkami vyprávění (prostředí, postavy,

děj), zda se projevila na celkovém vyznění volba hereckých protagonistů (kladně či záporně) a zmíněny jsou i obecné tendence italské kinematografie 50. a 60. let, jejichž vliv je nepopíratelný.

## 9 SUMMARY

### Moravia's Roman Tales in Film

Our thesis devotes itself to films which were inspired by some Roman Tales by Alberto Moravia.

The first chapter introduces the literary and historical context of Moravia's work. It is a brief capture of the situation in Italy in the 1920's, shortly after the First World War. The emphasis is especially put on the Fascist Era, which significantly influenced not only the civil life of its inhabitants but also the cultural life. Moravia enters literature during the period when Italian society undergoes a crisis and traditional values lose their importance. The omnipresent fascination with war, the worshiping of masculinity and power, this all causes the deepening of the gap between the bourgeois society and the socially weaker. It was Futurism which raised most attention of all the group movements, individual activities of artists merged within the framework of significant periodicals of its time. Life on the background of war and post-war years became inspiration for the new art movement - Neorealism. It is precisely Moravia's Roman Tales which are considered to manifest the realistic features the most. The main characters are common people who, in the fast pace of the day-to-day events, create the picture of the post-war Rome, which is not a simple coulisse but plays a full-fledged role.

The second chapter describes the relation between literature and film. It starts with a brief historical outline and continues with the depiction of tendencies in which literary and film processes differ or correspond with one another. The chapter characterizes language as a communication code and explains the concepts of script and adaptation. More space is devoted to the individual narration features (author, reader, spectator, narrator, characters), which are further implemented in the practical part.

The third and fourth chapters analyze some of the stories which inspired the selected films. These specific examples show what is sounded in the opening part within the general

characteristics. Analyses of the films are performed especially with respect of their intertwining with the original literary piece.

The conclusion sums up to what extent the intention of the original text was preserved, how the individual narration features were treated in the films (background, characters, plot), whether the choice of actors influenced the general impression (in a positive or a negative way) and we also mention the general tendencies of Italian cinematography of the 1950's and 1960's, whose influence is undeniable.

## 10 POUŽITÁ LITERATURA

### Knižní prameny:

#### Primární literatura:

MORAVIA, Alberto. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1963

MORAVIA, Alberto. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2016

MORAVIA, Alberto. *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 2016

#### Sekundární literatura:

AJELLO, Nello. *Intervista sullo scrittore scomodo*. Roma: Laterza, 2008

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Praha: Limonádový Joe 2014

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008

DELL'ARTI, Giorgio. *Moravia. Sono vivo, sono morto*. Firenze: Edizioni Clichy, 2015

ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2007

HOLCOVÁ, Milena. *Poprvé a naposledy*. Brno: Šalvar, 2007

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 2008

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita palackého, 2000,

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs-Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008

DI MARIO, Maria Grazia. *Alberto Moravia. Il profeta indifferente*. Roma: Onyxeditrice, 2012

- FLEMROVÁ, Alice. Doslov: *Originální život Ettore Schmitze*. IN SVEVO, Italo. *Svědomy a vědomí Zena Cosiniho*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2005
- KUPSC, Jarek. *Malé dějiny filmu*. Praha: Cinemax, 1999
- LAUTA, Gianluca. *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli Indifferenti ai Racconti romani*. Milano: Franco Angeli, 2005
- MANZOLI, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2003
- MORAVI, Alberto. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1980
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990
- MRAVCOVÁ, Marie. *Od Oidipa k Francouzově milence*. Praha: Národní filmový archiv, 2001
- PANDINI, Giancarlo. *Invito alla lettura di Moravia*, Mursia, Milano 1976
- PARIS, Renzo. *Alberto Moravia. Una vita contro voglia*. Roma: Castelveccchi, 2013
- PELÁN, Jiří et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004
- PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, 2007
- PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2001
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: NLN, 1997
- POKORNÝ, Jaroslav. *Římské povídky*. Praha: Odeon, 1976
- ROSENDORSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978
- SALINARI, Carlo. *O moderní italské literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1964
- SANGUINETI, Edoardo. *Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1962
- THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Lidové noviny, 2007
- ZUSKA, Vlastimil. *Sborník filmové teorie*. Praha: Český filmový ústav, 1991

Internetové prameny:

Mediaguru: Článek Storyboard, dne 12.4.2017 dostupný z  
<https://www.mediaguru.cz/medialni-slovník/storyboard/>

Wikipedia: Článek o scénáři, dne 10.4.2017 dostupný z  
<https://cs.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9n%C3%A1%C5%99>

Filmografie:

*Peccato che sia una canaglia.* Režie Alessandro Blasetti. 1952

*Tempi nostri. Zibaldone n.2.* Režie Alessandro Blasetti. 1954

*Racconti romani.* Režie Gianni Franciolini. 1955

*Risate di gioia.* Režie Mario Monicelli. 1960

*La gironata balorda.* Režie Mauro Bolognini. 1960

*Una ragazza piuttosto complicata.* Režie Damiano Damiani. 1968

## 11 SEZNAM PŘÍLOH

Alberto Moravia – životopis

iLiteratura: heslo Alberto Moravia, 8.5. 2017 dostupný z

[www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=21707](http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=21707)

PELÁN, Jiří et al. Slovník italských spisovatelů. Praha: Libri, 2004

ROSENDORSKÝ, Jaroslav. Moderní italská literatura. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978

## 12 PŘÍLOHY

### 12.1 Alberto Moravia - životopis

Alberto Pincherle se narodil v Římě 28. 11. 1907 v rodině malíře a architekta. Po materiální stránce byla rodina, náležející k vyšší střední vrstvě, velmi dobře zajištěna, ale Alberto přesto prožil nepříliš šťastné dětství a dospívání, neboť onemocněl kostní tuberkulózou, která ho po mnoho let upoutala na lůžko. Od devíti do šestnácti let se léčil nejdříve doma, pak dva roky v sanatoriu v Cortině d'Ampezzo a i poté trávil dlouhá období v horských hotelech v rámci rekonvalescence, zejména v Brixenu, a byl schopen chůze jen s podpůrnými ortopedickými pomůckami. V letech své nemoci téměř neabsolvoval běžnou školní docházku, ale v duševním vývoji nijak nezaostal, naopak – omezené možnosti pohybu z něj udělaly vášnivého čtenáře, takže než se definitivně vyléčil, stačil přečíst většinu evropské moderní klasiky.

Důvěrný vztah k literatuře a nevídaná sečtělost Alberta rychle dovedly na dráhu spisovatele. Již od roku 1927, tedy od svých dvaceti let, publikuje povídky v různých římských časopisech, z nichž nejprestižnější je časopis *Novecento*. Jako romanopisec debutoval knihou *Lhostejní* (*Gli indifferenti*, 1929), kterou začal psát ve svých osmnácti letech, ale uveřejnil ji až za tři roky. Román měl původně vycházet na pokračování právě v časopise *Novecento*, ale byl odmítnut, a tak Moravia uspěl až v nakladatelství Alpes, kde kniha vychází v roce 1929 za finančního přispění otce. Román měl okamžitý úspěch u čtenářů i kritiky (Borgese, Pancrazi, Solmi aj.) a byl několikrát vydán znovu. Tvrdý odsudek si naopak Moravia vysloužil u některých fašistických kritiků díky tomu, že podává pesimistický obraz italské buržoazie. Velký literární úspěch a znovunabyté zdraví Moraviovi umožnily dále se literatuře věnovat. Pokračuje ve spolupráci s různými časopisy a novinami, další dva časopisy zakládá (ale vždy brzy krachují), píše reportáže ze svých cest do zahraničí (Anglie, Československo, Francie, Mexiko, Řecko), na některých místech pobývá celé měsíce (Spojené státy, Čína), aby unikl z nezdravého prostředí fašistické Itálie. Od roku 1938,

vzhledem ke svému židovskému původu ze strany otce se přestává podepisovat Moravia a volí pseudonym „Pseudo“.

Moraviovy následující prózy zdaleka nedosahují úrovně prvotiny – jsou to román *Marné ctíždosti* (Le ambizioni sbagliate, 1935), povídkové sbírky *Krásný život* (La bella vita, 1935), *Podvod* (L'imbroglio, 1937), *Lenochovy sny* (I sogni del pigro, 1940), novela *Maškaráda* (La mascherata, 1941, česky 1947), a další sbírky *Nešťastný milenec* (L'amante infelice, 1943, česky 1973) a *Epidemie, surrealistické obrázky* (L'epidemia, cartoni surrealisti, 1944). Politické podmínky se rychle zhoršují – po vydání *Maškarády*, která se pod rouškou obraznosti vysmívá Mussolinimu a která je při druhém vydání zakázána, už Moravia nesmí psát ani pro film, což mu způsobuje vážné finanční potíže. Dále se situace vyostřuje po pádu fašistické vlády v létě 1943 a rozdělení Itálie na jih, pod kontrolou spojeneckých vojsk, a středosever, obsazený nacisty. Moravia dostává zprávu, že má být zatčen, a snaží se prchnout na spojenecký jih. Nepodaří se mu však překročit hranici a je nucen přečkat zimu u známých v ciociarských horách nedaleko Fondi. Na útěku ho doprovází Elsa Morante, se kterou se oženil v roce 1941 a která se stane v prvních poválečných desetiletích nejvýznamnější italskou ženskou spisovatelkou.

Po válce se Alberto Moravia vrací na literární scénu a navazuje na svoji kariéru ze 30. let. Znovu se vydává na cesty, intenzivně přispívá do periodik, píše scénáře a ve své poetice se jednak vrací ke svému počátečnímu zaujetí psychologíí odcizení a jednak ji začíná prokládat prózami v duchu poválečného neorealismu.

K prvně jmenované linii patří novela *Agostino* (1944, česky 1964), která poprvé vyšla v malém nákladu téměř potají v roce 1944 a po válce je vydána oficiálně, novela *Neposlušnost* (La disubbidienza, 1948), romány *Konformista* (Il conformista, 1951, č. 1984) a *Pohrdání* (Disprezzo, 1954, č. 1959) a povídková sbírka *Láska manželská* (Amore coniugale, 1949, česky 1967), jejíž titulní povídka bude později rozpracována v románu *Pozornost*. Na počátku Moraviova neorealistickeho období stojí román *Římanka* (La romana, 1947, č. 1966), za nímž následují *Povídky* (Racconti, 1952, česky výbor *Konec jedné známosti*, 1988), *Římské povídky* (Racconti romani, 1954, česky 1958) a *Nové římské povídky* (Nuovi racconti romani, 1959, česky výbor *Světla Říma*, 1959). V tomto období mizí dosud dominantní témata odcizení a scény ze života buržoazie a poprvé se výrazně prosazují kladné postavy z lidu. Ve titulech povídkových sbírek je nikoli bezdůvodně zmíněn Řím, město, které je ve své lidové i buržoazní podobě kulisou nejen povídkám, ale téměř všem

Moraviovým dílům. Jeho vypravěčská fantazie a fabulační talent našly uplatnění ve zmíněných sériích římských povídek, krátkých črtů ze života římské chudiny. Zachycují ve zkratce životní existence v jejich klíčových, často dramatických okamžicích. Zápletky, které jsou v povídkách krátké a jednoduché, bez širšího kontextu, působí méně vykonstruovaně než v románech, místo jindy obvyklé psychologické analýzy postav je zde však přítomen jakýsi naivně shovívavý pohled zprostředkovaný vyprávěním v 1. osobě.

Ve druhé polovině 40. let se Moravia dostává na italské kulturní scéně do popředí. *Římanka* ho po dlouhých letech bez většího literárního úspěchu vynesla mezi nejčtenější domácí autory, získává první literární ceny (Corriere Lombardo za *Agostina*, Stregu za *Povídky*), přispívá do předních novin a časopisů, překlady jeho románů se prosazují i v zahraničí a často se stávají námětem pro filmová zpracování. V roce 1952 Moravia spoluzakládá časopis *Nuovi argomenti*, do kterého budou přispívat nejslavnější italští i evropští spisovatelé. V roce 1952 dává Vatikán jeho prózy na seznam zakázaných knih.

Vrcholem Moraviovy neorealistickej tvorby je román *Horalka* (*La ciociara*, 1957, česky 1962). Autor v něm využil vlastní zkušenosti z pobytu v horách v době německé okupace Itálie. Zralou hrdinkou románu je Cesira, žena z lidu, původně venkovanka, která se vdala do Říma a nyní, za německé okupace, když ve městě scházejí základní potraviny, se vrátila zpět na venkov. Je to silná, praktická, bojovná žena, jedna z nejnáročnějších a nejhluběji vykreslených Moraviových postav a jeho vůbec největší ženská hrdinka.

V 60. letech Alberto Moravia dále cestuje, v roce 1962 s ním do Indie jedou i Elsa Morante a Pier Paolo Pasolini. Krátce poté se s Elsou rozchází a začíná žít s mladičkou spisovatelkou Daciou Maraini, se kterou se pak bude vydávat na cesty do dalších exotických zemí. Pěstuje nejrůznější žánry: reportáže a cestopisy, rozhovory, sbírky esejů a sílí jeho zaujetí pro dramatickou tvorbu, které začalo doutnat již na konci 50. let. S Daciou a s Enzem Sicilianem zakládá divadelní společnost *Porcospino* a píše hry, jež jsou často uváděny na prestižních scénách: *Maškaráda* (*La mascherata*), *Beatrice Cenci*, *Svět jaký je* (*Il mondo è quello che è*), *Rozhovor* (*Intervista*), *Bůh Kurt* (*Il dio Kurt*), *Život je hra* (*La vita è gioco*, 1969), později bude následovat ještě *Informační anděl* (*L'angelo dell'informazione*) a *Opasek* (*La cintura*, oboje 1985). Po vypuknutí studentských nepokojů v osmašedesátém roce je Moravia jedním z autorů, které mládež nejvíce napadá. Moravia na to reaguje ještě intenzivnější publicistickou aktivitou, věnovanou kromě italských otázek i globálním

problémům, jako je zbrojení nebo atomová hrozba. Jeho politická angažovanost po mnoha letech vyvrcholí kandidaturou a zvolením do Evropského parlamentu (1984).

Oproti divadlu, esejistice a publicistice je v pestrých šedesátých letech v Moraviově tvorbě próza na ústupu. Ale na jejích prahu, v roce 1960 vychází *Nuda* (La noia, česky 1967), poslední velký Moraviův umělecký i čtenářský úspěch. V tomto románu se autor vrací k tematice odcizení. V roce 1963 Moravia vydává sbírku povídek *Automat* (Automa, česky *Třídílné zrcadlo*, 1967), na kterou naváží sbírky *Věci jsou věci* (Una cosa è una cosa, 1967, česky výbor 1970) a *Ráj* (Il paradiso, 1970). Mezitím v roce 1965 vychází román *Pozornost* (L'attenzione, česky 1968), ovlivněný strukturalismem a dalšími módními literárněvědnými směry. Jeho hrdina, opět odcizený intelektuál, se snaží napsat román o svém zkrachovalém manželství s ženou z lidu. Zmíněné sbírky obsahují krátké povídky, které Moravia psal pro deník *Corriere della Sera*, a jsou již jen vyprázdněnými variacemi na téma odcizení. Další várka těchto povídek vyjde pod titulem *Jiný život* (Un'altra vita, 1973), tentokrát zažívaného ženskými představitelkami.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se Alberto Moravia kromě soustavné publicistické aktivity častěji vrací k próze, aniž by se mu však podařilo přiblížit se ke svým nejlepším dílům. Publikuje romány *Já + On* (Io e lui, 1971, česky 1992), *Vnitřní život* (La vita interiore, 1978), *Přežít vlastní smrt. 1934* (1934, 1982, česky 2000), *Voyeur aneb Muž, který se dívá* (L'uomo che guarda, 1985, česky, 1994), *Cesta do Říma* (Il viaggio a Roma, 1988, česky 1993), sbírku bajek *Historiky z prehistorie* (Storie della preistoria, 1982) a další povídkovou sbírku věnovanou ženským protagonistkám *Kdo ví* (Boh, 1976).

V této poslední fázi tvorby Moravia ukazuje, že není schopen vymanit se z tvůrčích stereotypů a jeho fabulace je již jen ve vleku dlouhodobých spisovatelských a osobních, převážně sexuálních obsesí. Teprve v této poslední fázi se v jeho tvorbě výrazněji objevuje postava otce, a to vždy jako protagonisty nestandardních milostných vztahů. V roce 1986 se Moravia žení se Španělkou Carmen Llera, o 47 let mladší než on.

Ráno 26. listopadu 1990, dva dny před svými třiaosmdesátými narozeninami, Alberto Moravia ve svém římském bytě umírá.

