

Dospívající protagonistka v současném italském románu

Motiv zkoušek ne-dospělosti



Pavla Přívozníková

Univerzita Karlova

ADOLESCENT GIRL AS A PROTAGONIST IN CONTEMPORARY ITALIAN NOVEL MOTIF OF IM-MATURITY EXAMS

The essay focuses on the examination of the child or adolescent presence in the Italian adult fiction. Using text analysis it shows the role that the child or adolescent assume, on the semantic and also on the formal level. Special attention is dedicated to the representation of girl as a textual subject, which disposes of unique characteristics in contemporary Italian novel. Still in contemporary Italian prose, the girl protagonist has to undergo various exams and has to prove her im-maturity. The list of exams and the analysis of them conclude the essay.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Současná italská próza — dětský protagonista — dívka — dětství — mýtus ztraceného ráje — nedospělost — zkoušky

Contemporary Italian prose — child protagonist — girl protagonist — childhood — myth of the Lost Paradise — im-maturity — exams

OBRAZY DĚTSTVÍ A DOSPÍVÁNÍ V MODERNÍ ITALSKÉ LITERATUŘE

První obraz dětství v moderní italské literatuře vytvořil Ippolito Nievo (1831–1861) v románu *Le confessioni di un italiano* (1867, č. *Zpověď Italoova*, 1966). Již zestárlý, osmdesátiletý vypravěč rekapituluje celý svůj život a vrací se ve vzpomínkách do dětství, kdy vyrůstal coby sirotek u strýce na zámku Fratta, kde se zrodila jeho osudová láska k sestřenci, rozmarné a svéhlavé Pisaně.

V průběhu 20. století se v italské literatuře projevil výrazný sklon autorů dětství mytizovat. Týkalo se to především generace spisovatelů narozených kolem roku 1910 (Cesare Pavese, Elio Vittorini, Alba de Cespedes, Elsa Morante, Anna Maria Ortese), k touze po nalezení kořenů se u této generace přidává vůle vytvořit nový mýtus, mýtus nevinnosti. K nim se později zařadila i meziválečná generace autorů, Italo Calvino či Pier Paolo Pasolini. Gilbert Bosetti¹ podrobně popisuje historické, sociologické i kulturní příčiny mytizace dětství v italské literatuře i úpadek mýtu rajskeho dětství

1 Bosetti 1995, s. 23.



v závislosti na psychoanalytické teorii Sigmunda Freuda (např. v díle Alberta Savinia), ale i paralelně s ním.²

V devadesátých letech minulého století se dětství objevuje jako velké téma mnoha autorů próz pro dospělé: Simona Vinci a Niccolò Ammaniti ovlivnění „kanibalskou“³ poetikou nebo mimo hlavní proud písničkář Alessandro Baricco.

Důležitý milník pak pro italskou narativu představuje rok 2001. Nejen pro nestabilní politické klima (podruhé byl premiérem zvolen Silvio Berlusconi), v němž literatura vzniká, ale také vlivem teroristického útoku na World Trade Center v New Yorku (USA představovaly pro několik generací italských spisovatelů 20. století mýtus zaslíbené země, země svobody). Italský literární kritik Giulio Ferroni k tomu píše:

Nečekaný neklid nového tisíciletí má dvě příčiny: masakr, jenž se odehrál 11. září 2001 a způsobil zvrát dějin, a také zvláštní politickou situaci v Itálii. Literatura i kultura jsou zasaženy nepřipravené, v podivném údivu medituji samy nad sebou. Jen zřídka dokáží čelit rozporuplnostem současnosti, vykreslit její věrný obraz, zaznamenat ji skutečně výstižnými slovy.⁴

Obraz dětství zůstává prozatím novou realitou nedotčený a četnost „nedospělých“ subjektů v italské narativní próze po roce 2001 napovídá, že jsou to právě adolescenti, kdo může nacházet ona výstižná slova, neboť jejich oprávněná a nutná vzpoura vůči minulým generacím je obžalobou systémů, jež dovedly svět na pokraj kolapsu, a představuje nový způsob, jak se postavit hodnotám dospělých a nastolit nový pořádek.

Pokud tedy vyjdeme z předpokladu, že „jak zdůrazňují teoretikové, funkcí příběhů je také poskytovat nám informace o světě, ukazovat nám, jak funguje, umožňovat nám — pomocí prostředků fokalizace vidět věci z jiných výhodných pozic a rozumět pohnutkám jiných lidí, které pro nás za obvyklých okolností zůstávají utajeny“⁵ můžeme se domnívat, že autoři po roce 2001 skrze dětské subjekty svých příběhů odhalují, co bylo skryto, a dekonstruuji⁶ staré významy, aby našli významy nové.

DÍVKA JAKO TEXTOVÝ SUBJEKT

Období dospívání neznamená jen vzpouru vůči starým pořádkům, ale poprvé v tomto věku dochází k reálnému rozlišení chlapec × dívka. Pokud dříve byli všichni považováni jednoduše za „děti“, hormonální dozrávání je nyní bezpodmínečně rozděluje na dva tábory: chlapi jsou individualisté a potřebují vyniknout, naproti tomu „ženské ego se vyvíjí především ve vztahu k ostatním, proto je jejich pojetí sebe sama širší.

2 Například Federigo Tozzi, autor románu *Con gli occhi chiusi*, Freudovu teorii neznal.

3 Mladí autoři druhé poloviny devadesátých let; vyznačovali se glorifikací násilí, na hranici splatteru. Antologie povídek těchto autorů vyšla v r. 1996 pod názvem *Gioventù cannibale*.

4 Ferroni 2005, s. 35.

5 Culler 2002, s. 102.

6 Mínilme dekonstrukci podle Derridy. De-pozici a de-kompozici smyslu.



Tento detail nejspíš vysvětluje tu zvláštní schopnost dívek být empatické, cítit dojetí, ochránit slabší a zasáhnout, když někdo žádá o pomoc“.⁷

Tuto dívčí odlišnost vystihla již zmíněná Elsa Morante (1912–1985) v básnické sbírce *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968, Svět, který zachránily děti). Vypravěčka zachycuje epizodu, která se přihodila, když jí bylo čtrnáct let. Tehdy, za „dávných časů“, kdy byl „králem v Německu jistý Fuhrer“, se hlavní hrdinka Carlotta rozhodla k velkému činu: na obecnou vyhlášku, jež přikazovala všem Židům nosit žluté hvězdy a jakékoli neuposlechnutí rozkazu ze strany Židů trestala tvrdými perzekucemi a od árijců naopak očekávala spolupráci při dohlížení na Židy, odpověděla předefinováním celé vyhlášky: „Pro mě byla ta vyhláška špatně. Předpokládala NEPOSLUŠNOST Židů, ale árijců ne. (...) Příštího rána jsem si to štrádovala po ulicích a na klopě jsem jako růži hrdě nesla žlutou židovskou hvězdu.“⁸

Morantina Carlotta je jakýmsi předznamenáním protagonistek, které budou v italské literatuře vystupovat jako textové subjekty o tři až čtyři desítky let později. Elsa Morante poprvé pojmenovala to, co po roce 2001 v italské literatuře sledujeme jako jednu z podstatných tendencí — vyprávění příběhu ústy či z pohledu adolescenta, který je opravdový a uvěřitelný a který má zároveň právo, ne-li snad povinnost vymezit se vůči dospělým, obžalovat je a zachránit před nimi sebe i svět.

U protagonistek je motiv záchrany druhých úzce spojený s nutností nastoupit na místo matky, která buď nechtěla, nebo nemohla svou roli splnit. Zde jako předchůdkyni zmiňme Eriku Elia Vittoriniho z novely *Erika e i suoi fratelli* (1956, Erika e její sourozenci). Pokud však Erika musela zastat roli matky, která opustila svoje tři děti a zanechala je doma napospas sousedům, a této role se zhostila s naivitou svých čtrnácti let, její literární následovnice jsou v situaci, kdy už si naivitu dovolit nemohou. Péče o sourozence, převzetí role matky, záchrana sebe i rodiny, předefinování norem dospělých, ale také vyrovnání se s vlastní jinakostí, to jsou návratná témata, která buď všechna společně, nebo v různých kombinacích tvoří nedílnou součást literatury, v níž je subjektem dívka.

Zaměříme-li se na formální stránku krásné literatury, v níž jako protagonistka vystupuje dívka, musíme určit způsob, jakým se dívka v textu konstituuje a definovat textové subjekty, jejichž funkci dívčí protagonistka zaujímá. Z naratologického hlediska je pro naše účely především potřeba definovat diskurzivní kategorii vypravěče a fokalizátora.

Vypravěč je mluvčím narativní výpovědi, a považujeme-li narativ za komunikát, musí mít každý narativ svého vypravěče, na jehož utváření se spolupodílí čtenář. Vypravěč může být buď součástí světa postav, nebo do tohoto světa vůbec patřit nemusí. Podle starších definic bychom pak rozlišovali vyprávění v první osobě a vyprávění ve třetí. Jelikož se však toto rozlišení neopírá o definici jednoho subjektu vyprávění (v prvním případě definice stojí na určení vypravěče, ve druhém případě na určení postavy), budeme společně s Gérardem Genettem hovořit v prvním případě o homodiegetickém vypravěči, ve druhém o heterodiegetickém.⁹ Toto rozlišení nám zároveň pomáhá uvědomit si, že volba mezi vypravěčem homodiegetickým a heterodiegetickým představuje podstatnou součást autorské strategie a ustanovuje zcela jiné fikční světy.

7 Ammaniti 2015, loc 712.

8 Morante 1968, s. 217

9 Genette 1983, s. 248



U vypravěče homodiegetického totiž automaticky předpokládáme jistou limitovanost, jeho perspektiva je omezená jeho existencí ve světě postav, do jejichž myslí nemůžeme nahlédnout. Naproti tomu heterodiegetický vypravěč může měnit perspektivu, nahlížet fikční svět z více úhlů a z pohledu více postav v příběhu. Tyto postavy pak nazýváme fokalizátory či fokální subjekty.

Pokud v textu vystupuje vypravěč nedospělého věku, je zapotřebí zaměřit se také na aspekt nespolehlivosti vypravěče, neboť je-li vypravěč nízkého věku, bývá čtenářem apriori vnímán jako nespolehlivý.¹⁰ Podle Jamese Phelana a Marry Martinové¹¹ můžeme nespolehlivého vypravěče odhalit na základě šesti bodů: vypravěč podává nepravdivé informace o fikčních událostech; vypravěčovo vnímání událostí je chybné; vypravěč hodnotí události nesprávně; vypravěč podává nedostatečné zprávy o tom, co se událo; vypravěč není schopen vnímat události jako provázané, celkové; vypravěčovy soudy jsou unáhlené a nepromyšlené. Čtenář tak musí nahradit vypravěčovu verzi svou vlastní (v prvních třech případech) nebo hledá doplňující informace (v dalších třech případech).

V narrativech s nedospělou vypravěčkou bychom tedy mohli předpokládat její nespolehlivost, protože její vyprávění je omezené nejprve její příslušností ke světu postav, kdy má o fikčním světě omezené informace, a následně také jejím věkem, z jehož podstaty disponuje jen omezenými zkušenostmi se světem, čímž může být její vyprávění zkreslené. Vypravěčka sice zprostředkovává fikční svět jen omezeně, ale čtenář si je schopen do oněch mezer ve vyprávění ledacos doplnit.

Fikční svět je totiž textem aktualizovaný svět, v němž platí pravidla aktuálního světa, není-li stanoveno jinak.¹² Čtenář realizuje textem aktualizovaná pravidla fikčního světa na základě své vlastní zkušenosti s gramatikou, sémantikou i pragmatikou skutečného světa. „Copak bychom jinak mohli být pohnuti k slzám dojemným filmem či zastrášování hororem, kdybychom považovali postavy — jak činili strukturalisté — za pouhé soubory textově určených znaků?“¹³

Homodiegetickou nedospělou vypravěčku známe v současné české literatuře např. z románu Ireny Douskové *Hrdý Budžes*. A přestože Helenka Součková vypravuje o svém dětství ovlivněném normalizací a prezidentováním Gustáva Husáka, tuší jen tolik, že horší než „nebejt vůbec, je jenom bejt komunistá“.¹⁴ Čtenář její vypravování nepovažuje za nespolehlivé, přestože je v něm mnoho mezer. Do mezer ve vyprávění osmileté holčičky si totiž doplní informace, jež zná ze svého vlastního života. Autorka v tomto případě zvolila dětskou vypravěčku, která je součástí světa, o kterém vypráví, a byť má její vyprávění limity, nemůžeme je považovat za nespolehlivé, počítáme-li s účastí čtenáře na vytváření textového významu.

Ze současné italské literatury zmiňme dva romány, v nichž je vypravěčkou dospívající dívka, a to román *Margherita Dolcevita* (2005) Stefana Benniho (*1947) a román *Chi manda le onde* (2015, Kdo posílá vlny) Fabia Genovesiho (*1974).

10 Kubiček — Hrabal — Bílek 2013, s. 139.

11 Phelan — Martin 1988, s. 88–109.

12 Kubiček 2007, s. 187.

13 Ryanová; citováno z Kubiček 2007, s. 22.

14 Dousková 2002, s. 145.



Margherita Dolcevita má s Helenkou Součkovou na první pohled společnou lehkost vyprávění. Stefano Benni, stejně jako Irena Dousková, využívá humoru a nadšázky, byť poněkud jiným způsobem: zatímco Helenka Součková si neuvědomuje svou naivitu, Margherita si je tragických okolností svého života naprosto vědomá. Vyrovnat se nejen s vlastním vzhledem, ale i s rodinnou situací jí pomáhá nadhled: „Moji rodiče mě pojmenovali Margherita, ale já mám ráda, když se mi říká Maga nebo Maghetta. Moji spolužáci, když chtějí trochu zavtipkovat o tom, že nejsem úplně štíhlá, mi říkají Megarita; děda, který je trochu sklerotický, mi říká Margheritko, ale někdy taky Mariello, Marisello nebo Venusto, což byla jeho sestra. Ale nejčastěji, když jsem veselá, mi říká Margherita Dolcevita.“¹⁵ Benni vložil své typické výrazové prostředky jako sarkasmus, humor a ironii do úst čtrnáctileté Margheritě a vytvořil tak naprosto důvěryhodnou uštěpačnou pubertáčku, jež je odhodlaná se vypořádat s celým světem, a především zatočit s nebezpečím, do kterého se dostali její rodiče a bratr, když podlehli konzumním svodům nových sousedů: „Řekla jsem si: drž se, Margherito, tvoje rodina tě potřebuje.“¹⁶

Zatímco Helenka vypravuje o svém komplikovaném dětství na československém maloměstě sedmdesátých let minulého století, které nedokáže nijak změnit, Margherita vystupuje jako aktivní bojovnice, která se rozhodne použít všechny prostředky, od fantazie a představitosti, až po svou vyřídku, odvahu a rozhodnost, aby se pokusila zachránit svou rodinu i kousek světa, který jí náleží.

Příběh románu *Chi manda le onde* Fabia Genovesiho vypráví třináctiletá Luna, která žije se svou matkou a bratrem v přímořském italském městečku, a na rozdíl od Helenky a Margherity není výhradní vypravěčkou příběhu. Autor pracuje se změnou perspektivy a kromě Luny angažuje do příběhu i další vypravěče. I pro Lunu je však typický nadhled nad komplikovanými situacemi a odhodlání nepodlehnout okolnostem. Když ji Matka Greta po hodině katechismu nutí hrát podivnou hru v tunelu ze starých pneumatik, Luna vypráví:

Ale já jsem tam prostě nemohla vlézt, a hlavně jsem nechtěla. Jen jsem si přála, aby Bůh seslal z nebe na zem oheň, nebo aspoň kobyly, aby sežraly Matku Gretu. Kdyby měl Bůh moc práce, stačil by i nějaký ten svatej. Hlavně, aby nepřišel Ježíš, ten ne, prosím, protože stejně vím, co by řekl:

„Drahá Luno, vlez do toho tunelu.“

„Ale, Ježíši, já nechci!!“

„Já vím, ale stejně tam vlez, a odpusť jim to.“

„To jim mám navíc odpustit?“

„Ano, protože nevědí, co činí.“

„To není pravda, moc dobře vědí, co dělají, ubližují mi!“

A Ježíš by se na mě podíval, usmál by se a zvedl by oči k nebesům, pak by do tunelu vlezl se mnou, aby mi dělal společnost a abychom si tam chvíli trpěli pěkně pospolu.¹⁷

15 Benni 2005, s. 7.

16 Tamtéž, s. 71.

17 Genovesi 2015, s. 177.



Luna musí bojovat především se svým vlastním údělem — s tím, že je albínka, že špatně vidí, že nemůže na přímé slunce a že ji vychovává jen matka. Najít své místo v maloměstské společnosti není jednoduché. Luna však připomíná, že to mohlo být i horší, to kdyby se narodila v Africe. Ani Lunu nepovažujeme za nespolehlivou vypravěčku, přestože ona sama o sobě od začátku říká, že je naivní a věří úplně všemu, že až do loňských Vánoc věřila na Ježíška. Vypravěčku čtenář naopak z textu konstruuje jako zralou a důvěryhodnou:

Tady uvnitř můžu mít oči otevřené a uvolněné, nebolí mě hlava, necítím pálení a světlo mě neoslňuje, ale kdo dopřic řekl, že cítit se dobře znamená necítit nic? To je jako říct, že bavit se znamená neunavit se, a být šťastný, když se ti nestane nic ošklivého. A vím, že hodně lidí takhle žije, ale to znamená, že jsou to hlupáci. A čím víc se cítím na svém místě tady vevniř, tím mám větší vztek, a taky že jo, hned se otočím a jdu k východu, chci ven.¹⁸

Heterodiegetický vypravěč v narativu umožňuje svým ustoupením do pozadí jakýsi dojem objektivnějšího vyprávění. Čtenář má pocit, jako by byl svědkem toho, co se děje. V takových textech dívka vystupuje v textu v roli fokalizátora, tedy subjektu, skrze jehož vědomí vypravěč zprostředkovává čtenáři příběh. Genettův koncept fokalizace byl současnými literárními vědci revidován: Mieke Balová například redefinovala Genettovy pojmy externí a interní fokalizace, v českém prostředí se fokalizací zabýval Jiří Hrabal, který definuje fokalizátora jako subjekt, který nemůže být totožný s první gramatickou osobou, fokální postava je podle něj označována vždy osobou třetí. Fokalizovaný narativ je podle něj takový narativ, který je nutně nahlížen jiným literárním subjektem, než je vypravěč. Fokalizace představuje také účinný prostředek pro vyjádření interiority postavy ve funkci fokálního subjektu. Fokalizátorů pak může být v jednom narativu i více. Pokud vypravěč zaujímá hledisko více postav, pokud podává obraz fikčního světa z více úhlů pohledu, je fokálních subjektů v textu právě tolik, kolik pohledů na fikční svět.

Fokální postava bývá konvenčně využívána v narativu jako důvěryhodný zdroj informací, je přijímána jako ta, která je pro nás „čitelná“, tedy ta, jíž rozumíme a chápeme důvody jejího jednání. (...) Vyšší míra důvěryhodnosti fokální postavy při výstavbě fikčního světa plyne z toho, že dokážeme rozpoznat, z jakého důvodu jedná postava určitým způsobem, a ač je její jednání třeba rozporuplné, víme, jaké cíle, které nemohou být ostatním postavám známy, sleduje svým jednáním a podobně.¹⁹

Jako příklad současného italského románu s heterodiegetickým vypravěčem, ve kterém dívka zaujímá roli fokalizátora, uveďme *Lesatta sequenza dei gesti* (2008, Přesný sled gest) Fabia Gedy (*1972), *Sei come sei* (2013, Jsi, jaká jsi) Melanie G. Mazzucco (*1966), *Anna* (2015) Niccola Ammanitiho (*1966) a *Tina* (2016) Alessia Torina (*1975).

18 Tamtéž, loc 4177.

19 Hrabal 2011, s. 192.



Román sociálního pracovníka Fabia Gedy *L'esatta sequenza dei gesti* je obžalobou dospělých, kteří nejsou schopni poskytnout dětem péči, jež jim náleží. Vypravěč tohoto románu nahlíží svět očima dvanáctileté Marty, která musí zastoupit svoji matku alkoholičku i otce slabocha a starat se o své sourozence. Marta ve zkoušce neobstojí, protože je na takovou zodpovědnost jednoduše příliš malá. A když se její matka snaží přestat pít,

Myslí na to, že je jí na nic rodič, který něco zkouší, ale nedaří se mu to. Potřebuje někoho, kdo to dokáže, někoho, kdo ji bude držet za ruku, kdo ji bude držet za ruku celá léta, někoho, kdo jí otiskne sám sebe do dlaně, někoho, s kým bude tvořit dva dílky lega, které do sebe zapadají. Někoho, kdo bude vonět domovem, jídlem, časem, který plyne. Kdo řekne: *Postarám se o to, neboj se*. Žádné zkoušky. Žádné improvizace.²⁰

I zobrazení zkoušky, které je podrobena Eva z románu *Sei come sei* Melanie G. Mazzucové, vyplývá z událostí světa skutečného. Eva je dcerou dvou otců gayů, kteří si ji vysnili a udělali vše, co bylo možné, aby spolu s ní mohli vytvořit rodinu. Eva je opakovaně vystavována nepříjemným situacím a šikaně ve škole, přesto nám vypravěč z Evina pohledu zprostředkovává především informaci o tom, že láska obou otců je silnější než posměch spolužáků a že když jeden z nich zemře, hrdinka je schopná postavit se všem, jen aby mohla žít s tím druhým.

Vyrovnat se s rodinnou situací musí také osmiletá Tina v románu Alessia Torina. Tina na rozdíl od svého dvojčete jménem Bea spíše pozoruje, než mluví. Vypravěč úsporným způsobem vykresluje prázdniny dvou děvčat a jejich matky, kterou manžel opustil kvůli mladé studentce. Tinino trápení není nikdy vysloveno explicitně a čtenář musí být velice pozorný, aby si všiml lexikálních náznaků, které značí cestu až k Tinině konečnému rozhodnutí — pořezat si žíly a konečně se moci rozplakat.

Zkoušce největší je však vystavena čtrnáctiletá Anna ze stejnojmenného románu Nicola Ammanitiho: podobně jako Marta musí zaujmout roli matky a postarat se o svého mladšího bratra. Jestliže v předchozích případech musely dívky čelit rodinné situaci, špatné péči rodičů či prázdnotě, která po nich zbyla, v Annině světě už žádní dospělí nejsou, neboť úplně všichni zemřeli na náказu „červeným virem“. Lidé se v tomto apokalyptickém románě dožívají v průměru čtrnácti let. Ammaniti neobžalovává dospělé, ale táže se, jak by si děti vedly, kdyby byly ponechány jen samy sobě.

[Anna] si připadala, jako by ji někdo shora pozoroval. Psal její příběh a vymýšlel stále krutější způsoby, jak jí působit utrpení. Jako by před ní stavěl nové a nové zkoušky, aby zjistil, kdy to vzdá. Vzal jí otce, matku, nechal ji samotnou s dítětem, které musela vychovat. Pobavil se tím, že ji seznámil s Pietrem, dopustil, aby se stal nepostradatelnou součástí jejího života, a pak jí ho sebral. Pravda byla, že postupovala jako křeček po předem stanovené dráze. Myšlenka, že by se mohla rozhodnout, jestli půjde doprava, nebo doleva, byla pouze iluzorní.²¹

²⁰ Geda 2008, loc 2407.

²¹ Ammaniti 2015, s. 247.



Heterodiegetický vypravěč má od textových subjektů větší odstup, čtenář ho situuje mimo svět postav a velmi často jej vůbec nevnímá, dostává se do rovin „showing“, kdy vyprávění stále více nastává „jako by“ samo, dojem zprostředkovanosti ustupuje do pozadí. Homodiegetický vypravěč naopak bývá v příběhu angažovaný a má omezenou perspektivu, je silně personalizovaný. Volba vypravěčky-dívky umožňuje autorovi pracovat s čtenářskými předpoklady a očekáváními. Na jejich základě může volit i lexikální prostředky vhodné pro promluvu více či méně staré dívky a vytvářet na této úrovni jazykový humor, být ironický. Počítáme s tím, že „telling“ k nám přichází z úst nedospělého vypravěče. V případě, že jsou protagonistky v roli fokalizátora, vypravěč je mnohem vážnější a jazykové prostředky náleží dětskému slovníku jen v promluvách fokalizátora.

U všech citovaných děl je zajímavé, že u dívky nedochází ke skutečnému přerodu v ženu. Ve všech případech se příběh odehrává během několika měsíců dívčina dětství, nesledujeme dívčinu cestu směrem k dospělosti, vidíme jen obraz světa podávaný z jejího pohledu a zkoušky, jejichž překonáním dívka ani tak nedospěje, jako spíš odhalí svou vlastní hodnotu.

Jedním z důvodů by mohlo být, že „žena ve skutečnosti neprožívá nikdy skutečné dětství, je ženou už od začátku, jakmile je jí sotva několik málo let, sotva začne mluvit“.²²

TYPOLOGIE ZKOUŠEK

Na výběru ze současných italských románů jsme chtěli stručně ukázat proměny tématu zkoušky v souvislosti s tím, když jako protagonistka vystupuje nedospělá dívka. Analýzou textů jsme zjistili, že nejčastějším motivem se stává pocit jinakosti protagonistky. Ta se projevuje i v románu *Hrdý Budžes*, který jako román s dětskou protagonistkou představuje v českém prostředí ojedinělý jev, ale pro analýzu italských próz se z něj stává zajímavý komparativní prvek. Nemůžeme si totiž nevšimnout paralel i odlišností.

Děj románu *Hrdý Budžes* je umístěn do minulosti, do doby normalizace, oproti tomu italské texty navazují na současné dění v Itálii, a pokud jsou posunuty v čase, tak do dystopické budoucnosti. Pocit nesounáležitosti s prostředím, pocit vykořeněnosti a odlišnosti je nepřehlédnutelným styčným motivem ve všech textech s nedospělou protagonistkou (Helenka, Luna, Margherita, Eva, Tina).

Motiv odlišnosti protagonistky se navíc často váže na školní prostředí, nebo alespoň na vrstevnický kolektiv. Protagonistky jsou vystaveny posměchu, ne-li šikaně ze strany svých spolužáků (Helenka, Luna, Margherita, Eva, Tina).

Dalším návratným tématem v italských románech je bezesporu ne-funkčnost rodiny jako zázemí a bezpečného místa pro život. Protagonistky námi vybraných děl jsou vystaveny situacím, kdy se samy musí rozhodovat jako dospělé, rodina nefunguje, a pokud ano, může to být rodina sestávající se z jiných členů, než jaké ze své zkušenosti čtenář očekává (Eva). Protagonistky tak často vykonávají cestu za záchranou nejen sebe sama, ale i svých mladších sourozenců, nebo dokonce rodičů (Anna, Marta, Margherita).

22 De Cepèdes 1949, s. 121

Především rodiče jako „zástupní dospělí“ představují v současném italském románu s dětskou protagonistkou jakési nefunkční subjekty, jež poté, co dívkám zkomplikovaly život, nechají tíhu celého života na nich a zmizí (rodiče Marty, Anny, Luny) nebo jsou ze svých rolí vytlačeni (to je případ Eviných otců). Kdybychom společně s Niccolem Ammanitim hledali odpověď na otázku, co se stane, když dospělí zmizí úplně, narativy současné italské literatury nabízejí přinejmenším dvě odpovědi: děti (v našem případě dívky) si samy neporadí, potřebují vedení, ochranu a lásku. Zdá se, že pokud dívka zažila alespoň chvíli šťastného dětství, je schopna obstát ve zkouškách i v nezralém věku — tak jako Anna, Margherita nebo Luna. Pokud ale dospělí zastávají roli, která je jim přisouzena, dívky jen stěží mohou samy bojovat s přesilou světa a ve zkouškách selhávají, jako Eva.

KAM SE PODĚLY BILDUNGSROMÁNY

V této studii jsme se nesnažili hodnotit estetické kvality jednotlivých analyzovaných textů, ani jsme je po této stránce nechtěli vzájemně srovnávat. Pracovali jsme s nimi jako se vzorky a sledovali pouze roli, funkci a úhel dívčího subjektu.

Protagonistky současného italského románu překonávají různé nástrahy, ale spíše než abychom v jejich příběhu sledovali vývoj a přerod, iniciaci do dospělosti, stáváme se diváky, před kterými se rozprostírá obraz světa, v němž protagonistka žije. Zastihneme ji vždy v určitém období, nějaký časový úsek ujdeme s ní, ale jen zřídka s hrdinkou doputujeme do dospělosti a nesledujeme ani zkrácenou verzi nějakého dozrávání. Domníváme se, že to je nová tendence, kterou do italské literatury přineslo období po roce 2001.

Jelikož, jak jsme zmínili výše, jsou fikční a aktuální světy provázané, dá se na základě analytického prozkoumání současných italských narativů konstatovat, že mýtus rajskeho dětství, o kterém jsme psali na začátku této studie, v italské literatuře již nemá své jedinečné místo.

Dětství protagonistek je naopak prosyceno těžkostmi a starostmi, které dětem nejsou bytostně určeny. Každá z nich se se svým údělem vyrovnává jinak — některá humorem, jiná únikem z reality a některé se skutečně dostane opory od náhradních dospělých.

V pronikavém pohledu nedospělých protagonistek příběhů čtenář vidí až příliš ostrý obraz světa, který se sám často neodvažuje pojmenovat. Domníváme se, že právě proto si současní italští autoři volí jako protagonistku dívku, která naopak umně zachází se slovy a pojmenovává skutečnými jmény. Z podstaty jejího bytí jí navíc uvěříme ve chvíli, kdy se rozhodne zachránit svoji rodinu.

Protagonistky současnosti už nejsou ženami odmalička, touží po prožití dětství a nebojí se toto přání vyslovit. Ale nebojí se ani být těmi, kdo, slovy Elsy Morante, jednou zachrání svět.





LITERATURA

- Ammaniti, Massimo. Ammaniti, Niccolò. *Nel nome del figlio. Adolescenza raccontata da un padre e da un figlio*. MÍSTO VYDÁNÍ, NAKLADATEL, ROK.
- Bosetti, Gilbert. *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*. Grenoble : ELLUG, 1995.
- Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno : Host, 2002.
- Ferroni, Giulio et alii, *Storia e testi della letteratura italiana. Verso una civiltà planetaria* (1968–2005). Milano : Mondadori, 2005.
- Genette, Gérard: *Nouveau Discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- Hrabal, Jiří. *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie*. Praha : Dauphin, 2011.
- Kubíček, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007.
- Kubíček, Tomáš — Hrabal, Jiří — Bílek, Petr A. *Naratologie*. Praha : Dauphin, 2013.

PRIMÁRNÍ LITERATURA

- Ammaniti, Niccolò. *Anna*. Torino : Einaudi 2015
- Benni, Stefano. *Margherita Dolcevita*. Milano : Feltrinelli 2005
- Dousková, Irena. *Hrdý Budžes*. Brno : Petrov 2002.
- Geda, Fabio. *L'esatta sequenza dei gesti*. Ebook. Torino : Instar libri 2008.
- Genovesi, Fabio. *Chi manda le onde*. Ebook. Torino : Einaudi 2015.
- Mazzucco, Melania G. *Sei come sei*. Torino : Einaudi 2013.
- Morante, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino : Einaudi 1968.
- Torino, Alessio. *Tina*. Ebook. Roma : Minimum fax 2016.

Pavla Přívozníková (*1986) vystudovala francouzštinu a italštinu na FF UK. Na ÚRS FF UK je také doktorandkou. Ve své disertační práci se zabývá současnou italskou prózou, zejména studiem dětského prizmatu ve vyprávění. Vyučuje italštinu na CJP FSV UK.
E-mail: Privp6af@ffuk.onmicrosoft.com

Tento výstup vznikl v rámci stejnojmenného projektu v rámci Vnitřních grantů FF UK řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy z prostředků Specifického vysokoškolského výzkumu na rok 2016.