

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Bakalářská práce

Denisa Ricigliano

Obraz Neapole ve vybraných hrách Eduarda De Filippa
The image of Naples in the selected plays of Eduardo De Filippo

Praha 2023

Vedoucí práce: Mgr. Chiara Mengozzi, Ph.D.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí práce Mgr. Chiare Mengozzi, Ph.D. za odborné postřehy a ochotný přístup v průběhu konzultace, ale také za čas, který této práci věnovala.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 08.05.2023

Denisa Ricigliano

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou čtyř divadelních her Eduarda De Filippa v souvislosti s městem Neapole. V práci hledám spojitost mezi De Filippovou tvorbou a jeho rodným městem, jehož obraz se v každém díle určitým způsobem zobrazuje a postupně vyvíjí. V díle *Filumena Marturano* analyzuji obraz Neapole především skrze jazykovou stránku, která zdůrazňuje rozdíly mezi vrstvami v neapolské společnosti. V souvislosti s *Natale in casa Cupiello* a *Il figlio di Pulcinella* se věnuji tématům neapolské tradice, jež je v těchto dílech zobrazena dvojím způsobem. Na jedné straně tématem betlému, jehož vývoj se historicky pojí se slavnou ulicí v centru Neapole San Gregorio Armeno a na straně druhé Pulcinellou, který v Eduardově díle představuje neapolský lid. Posledním analyzovaným dílem je *Napoli milionaria!*, kde jako reakce na těžkosti války vystupuje na povrch obranný mechanismus masky, která bývá přiřazována právě neapolcům. Ne náhodou jsou tyto obyvatelé označováni za skvělé herce nosící „masky“ i mimo divadelní prostory. Vidíme, že obraz Neapole je v jednotlivých dílech zastoupen trochu jinak, i když za povšimnutí stojí také opakování se některých motivů. U divadelních her, které jsou datem nejbližší ke dvěma světovým válkám, lze zpozorovat větší naléhavost o návrat k tradici. Postupem času však De Filippo Neapol ve svých dílech zredukuje po jazykové i tematické stránce, která se při popisu univerzálních témat omezí v první řadě na toponomastiku.

Klíčová slova:

Eduardo, Neapol, *Filumena Marturano*, *Natale in casa Cupiello*, *Il figlio di Pulcinella*, *Napoli milionaria!*

Abstract

This bachelor's thesis deals with the analysis of four theatre plays by Eduardo De Filippo in connection with the city of Naples. In my work, I look for a connection between De Filippo's work and his hometown, whose representation is displayed in a different way in each work and gradually develops. In the work of *Filumena Marturano*, I analyze the image of Naples mainly from the language perspective, which emphasizes the differences between the classes in Neapolitan society. In connection with *Natale in casa Cupiello* and *Il figlio di Pulcinella*, I also focus on the themes of Neapolitan traditions, which are depicted in two ways in these works. On one hand, it portrays the theme of the nativity scene, the development, which is historically linked to the famous street in the center of Naples, San Gregorio Armeno. On the other, Pulcinella, who represents the Neapolitan people in Eduardo's work. The last analyzed work is *Napoli Millionaria!*, where the defense mechanism of the mask acts as a reaction of the hardships of war, which is also usually assigned to Neapolitans. It is not by chance that these residents are well known as great actors wearing "masks" also outside the theatre. We can see that the image of Naples is depicted differently in the individual works, although the repetition of some motives is also worth paying attention to. We can notice the tendency of returning to traditions especially in the plays from the Second World War period. Over time, however, when describing universal themes, De Filippo focuses less on Naples in his works in terms of language and subject matter.

Key words:

Eduardo, Neapol, *Filumena Marturano*, *Natale in casa Cupiello*, *Il figlio di Pulcinella*, *Napoli milionaria!*

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Cesta k divadlu.....	8
3	Neapol na scéně	11
4	Natale in casa Cupiello	14
4.1	Motiv betlému	15
4.1.1	Ulice San Gregorio Armeno.....	17
4.2	Rodinný mikrokosmos	18
5	Filumena Marturano	19
5.1	Jazyková a společenská roztržitost	21
5.1.1	Význam dialektu v De Filippově tvorbě	23
5.1.2	Italština x neapolština.....	24
6	Il figlio di Pulcinella	26
6.1	Jazykové rozdíly.....	29
6.2	Vztah mezi baronem a Pulcinellou	30
6.2.1	Vzájemná komunikace.....	31
7	Napoli milionaria!	32
7.1	Neochota naslouchat	35
8	Závěr	36
9	Riassunto.....	38
10	Seznam použitých zdrojů.....	40
10.1	Primární zdroje	40
10.2	Sekundární zdroje	40

1 Úvod

Ve své bakalářské práci se zaměřuji na četbu Neapole ve čtyřech vybraných hrách Eduarda de Filippa. Tato díla jsou analyzována chronologicky v samostatných kapitolách podle data tvorby za cílem lepší čitelnosti proměn obrazu města. Primární literaturou jsou tedy divadelní hry s několikaletým odstupem, kde hledám témata spojená s Neapolí a s postupnou změnou jejího obrazu v jednotlivých hrách. Na začátku práce se ve zkratce věnuji počátkům Eduardových zkušeností s divadlem a pro větší srozumitelnost i charakteristice samotné Neapole jako divadelním prostorem.

K De Filippovi jsem se dostala do bližšího kontaktu při mém studijním pobytu na Erasmu na neapolské univerzitě Federico II. Zpozorovala jsem, že je pro Neapol ikona, na kterou všichni moc rádi vzpomínají a nesetkala jsem se s nikým, kdo by ho neznal. Tento fakt mě podnítl ke studiu čtyř velice známých děl ve snaze pochopit Eduardovu důležitost pro tamní obyvatele skrze obraz města v jeho tvorbě.

Použité zdroje jsou knihy v neapolském a italském znění. Dvě z nich o De Filippovi napsal profesor Nicola De Blasi působícího na neapolské univerzitě. Především jeho dílo *Storia linguistica di Napoli* je pro mou práci stěžejní při jazykové analýze a porozumění dialektu. V průběhu studia v Neapoli jsem pochopila problematiku slova „dialekt“, proto se při mém bádání termínu opírám za účelem rozlišení jazykových jevů, tak jak jej chápe právě De Blasi.

Analýza jazykové stránky, které se blíže věnuji při rozboru děl *Filumena Marturano* a *Il figlio di Pulcinella* nejen v souvislosti s dialektem, je pro mou práci i De Filippovu tvorbu velmi důležitou částí. Vede k lepšímu pochopení Eduardových děl i k samotnému obrazu Neapole. Dostáváme se tak k tématu závislého vztahu mezi šlechtou a neapolským lidem, kterého znázorňuje maska Pulcinelly. Jejím studiem se zabývám pouze v souvislosti s výše zmíněným dílem, jelikož její komplexnější studium by nebylo možné pojmut. V *Napoli milionaria!* je neapolská společnost zachycena v souvislosti s druhou světovou válkou, na kterou reagují právě „nasazením masky“. Jediným předválečným dílem je *Natale in casa Cupiello*, kde Neapol není blíže zasazena do historického kontextu, jelikož téma není tak univerzální. Ústředním tématem je návrat k tradici, ke které nás tentokrát De Filippo navrácí skrze neapolský betlém.

2 Cesta k divadlu

Eduardo De Filippo je jedna z nejvýznamnějších osobností italského divadla dvacátého století. Byl nejen velkým autorem, hercem, ale i režisérem. Do kontaktu s divadlem se dostal již v útlém dětství, což ovlivnilo jeho pozdější percepci divadla a rodiny. Rodinná situace totiž pro Eduarda a jeho dva sourozence, Tittinu a Peppina, z řady důvodů nebyla vůbec snadná. Divadlo v jejich dětství bylo především zdrojem samoty, jelikož často zůstávali doma s chůvou, když jejich matka doprovázela Scarpettu na představení.¹ Až postupem času malý Eduardo svého otce začal doprovázet do divadel a stal se rovněž jeho studentem, na kterého Scarpetta neustále dohlížel. Cesta k divadlu prostřednictvím otce, jak Eduardo vzpomíná, tak byla mnohem snažší: „le scorciatoie che potevano farmi raggiungere in più breve tempo la porta grande del teatro.“²

Poměrně složitý vztah s Eduardem Scarpettou se odráží nejen ve vnímání role otce, ale také v De Filippově tvorbě. Zřetelným důkazem toho je Peppinova kniha *Una famiglia difficile*. Již z názvu můžeme odvozovat atmosféru a těžké prostředí, ve kterém vyrůstali všichni sourozenci. Scarpetta měl celkem devět dětí a Eduardo byl jeden z jeho nemanželských potomků. Dvě manželské děti měl s Rosou De Filippo, tetou Eduardovy matky Luisy, a další nemanželský vztah byl s nevlastní sestrou Rosy, Anni De Filippo.³ Scarpetta byl pro Eduarda velice vlivnou osobou, nutno podotknout především jako umělec nežli otec, neboť roli otce vnímal především skrze divadlo. Jedním takovým důkazem je jeho odpověď na otázku „jaký byl Scarpetta otec“, na kterou Eduardo odpověděl, že byl významný herec. Role otce se pro něj pojila s divadelní dimenzí, neboť to, co se od Scarpetty naučil, bylo herectví a divadelní techniky.⁴ Vzhledem k tomu, že o svém rodinném životě veřejně hovořil jen málo, je poměrně obtížné proniknout do jeho nitra. Nezbyvá nám než vycházet z pár informací, které nám Eduardo prozradil a domnívat se, že role otce byla pro něj vždy pojena pouze s divadelní dimenzí. K této myšlence nás také může vést předmluva ke knize *Scarpetta e il suo tempo*, kterou De Filippo napsal ve svých šedesáti letech bez jakékoliv osobní vzpomínky na svého otce. Pro Eduarda věnování se divadlu znamená kompletní odevzdání se a obětování života, tak jak tomu bylo u Scarpetty a později

¹ ANTONUCCI, Giovanni. *Eduardo De Filippo: Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana*. Firenze: Le Monnier, 1980, s. 19.

² Tamtéž, s. 22. „zkratky, které mě mohly v co nejkratším čase dovést k velké bráně divadla“

³ Tamtéž, s. 19.

⁴ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 13.

i u De Filippa samotného, který rovněž obětoval život divadlu na úkor výchovy svých dětí. Právě toto pro něj znamenalo „dělat divadlo“.⁵ Odsunutím rodiny vzniká prostor pro divadelní tvorbu, kdy se jeviště stává opravdovým životem a Eduardovým jediným domovem, kde na rozdíl od reálného života ví přesně jak se pohybovat.⁶ Na druhou stranu ke konci jeho života při předávání ceny Taormina v roce 1984 *Una vita per il teatro* přiznává, že si je vědom obrovské oběti, kterou přinesl svým dětem. Celý velice dojemný proslov věnuje svému synovi, kterému se rozhodl věnovat zbytek života. Zmiňuje pouze jeho, neboť dcera Luisella zemřela v pouhých deseti letech a tou dobou byla už dávno po smrti.⁷

Po divadelní spolupráci s Enricem Altierim se se svou sestrou Titinou připojí ke společnosti nevlastního bratra Vincenza Scarpetty, kterého později Eduardo zastíní. Vincenzovi však nezbývalo než De Filippův umělecký úspěch tolerovat, protože spolu s ním prospívala i společnost. Tento zdar můžeme přiřadit Eduardovým obrovským schopnostem v práci na komických charakterech postav. Také jeho fyzické rysy byly zdrojem humoru. Peppino Eduarda popisuje jako hubeného s odstátýma ušima a celkovým legračním dojmem.⁸ Sourozenci De Filippo však toužili po své vlastní společnosti, která by byla určitým protikladem komického divadla Eduarda Scarpetty. Chtěli vytvořit *La commedia napoletana*⁹, tedy divadlo, které by bylo schopno vyjádřit jak klady, tak záporny Neapole a zachytit ji v každodennosti s jejími sociálními problémy.¹⁰ Vedle komičnosti a grotesknosti nabídnout ještě vážnost.

V roce 1931 se jim sen o vlastní společnosti nakonec podařilo zrealizovat a vytvořili tak *Teatro Umoristico I De Filippo* se sídlem v neapolském divadle Sannazaro. Jezdili na turné i mimo Neapol na významná italská jeviště. Dostali se například do Janova, Turína, San Rema, Boloně či Bari. Všude se jim dostalo úspěšného ohlasu jak od publika, tak divadelních kritiků.¹¹ Každému takovému úspěchu předcházela pečlivá analýza a skvělá spolupráce bratrů De Filippo. Nápady na náměty promýšleli dlouhou dobu, které poté prodiskutovali se zaměřením na sebemenší detaily. Z každého možného návrhu nejprve projednali divadelní záměr, a v neposlední řadě také charakterové rysy postav. Teprve až po důkladné analýze se

⁵ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 11.

⁶ Tamtéž, s. 12.

⁷ *Il testamento di Eduardo De Filippo (1984) a Taormina* [online].

⁸ ANTONUCCI, Giovanni. *Eduardo De Filippo: Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana*. Firenze: Le Monnier, 1980, s. 23.

⁹ „Neapolskou komedii“

¹⁰ ANTONUCCI, Giovanni. *Eduardo De Filippo: Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana*. Firenze: Le Monnier, 1980, s. 24.

¹¹ Tamtéž, s. 28.

mohlo přistoupit k samotnému psaní. Ovšem ani po dopsání nebylo možné dílo považovat za dokončené. Mnoho úprav totiž prováděli také při scénickém čtení, a dokonce derniéře.¹²

¹² ANTONUCCI, Giovanni. *Eduardo De Filippo: Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana*. Firenze: Le Monnier, 1980, s. 29.

3 Neapol na scéně

Mnoho autorů spojuje Neapol s jevištěm, tvrdí, že se zde hraje nepřetržitě a jen nepatrný detail může být podnětem pro zrod dramatu. Některé názory říkají, že v Neapoli jsou všichni dramaturgové a herci, kteří vzbuzují pozornost okolního publika.¹³ Tento jev De Matteis nazývá *comportamento sociale recitato*¹⁴ a podotýká, že se nikdy nesetkal se společenským chováním tak teatrálním, jak je to neapolské.¹⁵ Tato teatrálnost má však své opodstatnění, neboť má za cíl nastolení harmonie. Neapolcům se totiž přiřazuje určitá maska, která má odlehčovat tíhu nejistoty a nestability pojící se s řadou problémů, se kterými se musí město potýkat.¹⁶ Z geografického hlediska je Neapol vystavena hned několikanásobnému nebezpečí, ať už poukážeme na vulkanickou oblast Campi Flegrei, Lago d'Averno nebo na fakt, že je objímána stále aktivním Vesuvem. S nasazením masky se obyvatelé od neustále hrozícího nebezpečí distancují a vyjadřují naopak jistotu.¹⁷ V souvislosti s nestabilitou si můžeme vzpomenout také na legendu o hradu Castel dell'Ovo, jenž byl na moři postaven na pouhém vejci.

Nutno zmínit i samotnou podstatu zrodu Neapole a uvědomit si, že je to právě kopáním do hloubky, co se na povrchu začalo slunit město.

„La nascita delle maschere è il rapporto con il sottoterra: ogni maschera viene da sottoterra e il sottoterra napoletano è tutto vuoto, pieno di vulcani, di esalazioni; Napoli è un sorgente e un manifestarsi sul vuoto o sulle catacombe, e quindi sulla morte.“¹⁸

Tato maska se tak rodí jako reakce na smrt, nebezpečí a nestabilitu. De Matteis proto říká, že je lepší Neapol pozorovat z dálky, protože v momentě, kdy se k ní člověk více přiblíží, začne vnímat těžkosti, se kterými se tamní obyvatelé potýkají.¹⁹ Proto je pro Eduardovu tvorbu naprosto zásadní zasazovat postavy do prostředí, ve kterém se nacházejí,

¹³ DE MATTEIS, Stefano. *Napoli in scena*. Roma: Virgola, 2012, s. 13.

¹⁴ „hrané společenské chování“

¹⁵ Tamtéž, s. 21.

¹⁶ Tamtéž, s. 13.

¹⁷ Tamtéž, s. 18.

¹⁸ Tamtéž, s. 17. „Zrod masek znamená vztah s podzemím: každá maska pochází z podzemí, a neapolské podzemí je celé prázdné, plné vulkánů, výparů; Neapol je pramen a manifestace v prázdnotě nebo v katakombách, tedy smrti.“

¹⁹ Tamtéž, s. 12.

neboť rovněž protiklady představují ideální pozadí pro „divadlo reality“. Jeho dlouhé popisy mizanscény, které můžeme vidět například v díle *Napoli milionaria*, mají důležitou funkci v určení společenského a historického kontextu. Přestože Eduardo představuje konkrétní prostředí, příhody, situace a dává váhu na toponomastiku, zachovává si také univerzálnost. Jeho díla jsou tak přístupná i pro čtenáře, kteří nejsou dobrými znalci Neapole. Eduardova snaha o zachycení reálných dojmů a různých detailů, které se následně promítly v jeho dílech, obvykle vedla k časové náročnosti přípravy díla na několik měsíců i let.²⁰ Ne náhodou je někdy nazýván perfekcionista divadelní mizanscény. Tento De Filippův smysl pro detail a popis byl obecně známý též v kinematografii. Filmy, které zrežiroval nebo kde byl hercem, nejčastěji začínají v ulicích Neapole. Snažil se totiž o realistické zachycení prostředí, kdy se divák neuspokojí pouze s fikcí a uměle vytvořenými scénami. Eduardo dává důraz na pečlivé pozorování místa v jeho každodennosti, kam až poté zasazuje rodinné zápletky.²¹ Nad divadelním prostředím tedy přemýšlí ve spojitosti s tím, co se „hraje“ ve skutečném životě.

Jeho díla odrážejí podobu tehdejší Neapole, která se potýkala s řadou problémů. Pokud ponecháme stranou Camorru a prostituci, nemůžeme opomenout chudobu a celkové podmínky, v jakých museli žít místní obyvatelé. Také tento aspekt je při četbě Neapole v Eduardových hrách velice důležitý a často se k těmto tématům v tvorbě navrácí. Život pro chudé Neapolce v úzkých a tmavých uličkách s nedostatkem světla a vzduchu nebyl vůbec snadný. Město bylo bez kanalizace a vodovodu, což vedlo za dešťových dnů k přeměně ulic v potoky.

„Lì, dentro ai mille bugigattoli oscuri e crollanti, stanno fino a quattrocento le famiglie ammunticchiate, mescolate, confuse, perdute in quei labirinti; lì nascono vivono e muoiono migliaia di individui, che non hanno mai veduto Capodimonte né il Vomero.“²²

Podobně na Neapol svého dětství vzpomíná Filumena Marturano z Eduardovy stejnojmenné divadelní hry. V podobně vykresleném prostředí bydlí i Gennaro se svou rodinou z *Napoli*

²⁰ GIAMMUSSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: Beat, 2009, s. 251.

²¹ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI. *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 118.

²² D'AMBROSIO, Alfredo. *Storia di Napoli dalle origini ad oggi*. Napoli: Vima, 1976, s. 213. „Tam v tisíce temných a rozpadajících se komůrkách pobývají rodiny do patnáctého století na sobě nahromaděné, smíchané, zmatené a ztracené v těch labyrintech: tam se rodí, žijí a umírají tisíce jedinců, co nikdy neviděli Capodimonte ani Vomero“

milionaria! Mnoho Neapolců tyto špatné životní a ekonomické podmínky řešilo odchodem do Ameriky, která je vedlejším tématem díla *Il figlio di Pulcinella*.

4 Natale in casa Cupiello

Mezi jedno z velice významných děl Eduardovy tvorby patří divadelní hra *Natale in casa Cupiello*, jež je součástí sbírky *Cantata dei giorni pari*. K prvnímu debutu došlo 21. prosince 1931 v divadle Kursaal, kdy se jednalo o jednoaktové představení, které dnes známe jako druhé dějství. Rok poté se rodí první dějství a ze hry se tak stává představení o dvou aktech. Nakonec roku 1934 vychází na povrch také poslední část,²³ kterou Eduardo až do roku 1936 neměl odvahu v Neapoli zahrát, jelikož by ukázala bídu této nešťastné rodiny. V roce 1943 byla hra se všemi třemi dějstvími zveřejněna v časopise *Dramma*²⁴ v neapolském dialektu, což bylo za fašistického režimu poněkud neobvyklé, jelikož se usilovalo spíše o jeho omezování.

Natale in casa Cupiello se řadí mezi komedie, ovšem výrazná je rovněž bolest příběhu reálně ztvárněné rodiny,²⁵ nebo chceme-li „reálných příběhů“ hned několika neapolských rodin.²⁶ Vedle komičnosti vychází najevo tragické aspekty, ke kterým se děj uchýlí ve třetím jednání smrtí pana Cupiella. Spolu s ním umírá část Eduardovy humoristické tvorby přítomné ještě v prvních dvou aktech. Smrt lze tedy chápat jako rozloučení se s minulostí a zároveň prohloubení vztahů mezi postavami. Dílo vyústí v tragický humor, který lze považovat za základ Eduardovy komické tvorby.²⁷

„Io sono convinto che le mie commedie siano sempre tragiche, anche quando fanno ridere... [...]”²⁸

Eduardo vnímá humor jako hořkou část smíchu,²⁹ která prochází mozkem a vede k zamyšlení.³⁰ Při jeho hrách je možné se smát ne pouze ve chvíli, kdy s postavou nesoucíme, ale i tehdy, kdy jsme plně součástí dramatu.³¹ Příklad, kdy nás groteskní situace nevede ke smíchu, neboť silně převládá tragičnost. je v závěru, kdy Luca leží na posteli a zamění Nicolina za Vittoria.

²³ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 75.

²⁴ Tamtéž, s. 76.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž, s. 82.

²⁷ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI. *Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini, 2014, s. 13.

²⁸ Tamtéž, s. 14 „Jsem přesvědčený, že moje komedie jsou vždy tragické, i když rozesmějí... [...]“

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž, s. 15.

³¹ Tamtéž, s. 25.

4.1 Motiv betlému

Tragické téma smrti v *Natale in casa Cupiello* uzavírá třetí dějství, rovněž se také prolíná s komickým aspektem, který se pojí s postavou pana Cupiella. Stačí se podívat na jeho vztah k betlému, kterému věnuje veškerou svou pozornost, což je hlavním důvodem jeho roztržitosti. V této souvislosti lze pozorovat načasování s jeho přípravou, se kterou Luca začíná 22. prosince. V neapolské tradici je ovšem zvykem s chystáním betlému začít alespoň dva týdny před Vánoci.³² Dílo odkazuje právě na neapolskou betlémskou tradici, která není zachycena v typicky uvolněné vánoční atmosféře, nýbrž v duchu rodinného dramatu.³³ Ze začátku se první dějství může zdát jako poklidná rodinná příprava na Vánoce, která se později promění v jeho obtížnou realizaci.³⁴

Eduardo drama zasazuje do neapolského poválečného období, tedy Neapole, která chce zapomenout na vše špatné, co válka přinesla a navrátit se zpět k lásce a tradici. Předmětem klidu, míru a očištění se od stavu veškeré zlosti a nenávisti je právě narození Ježíška a s ním také betlém, ke kterému se hlavní postava Luca Cupiello až téměř infantilně upíná. Někdy se může zdát, jako by dával větší důležitost betlému před realitou, což nesdílí například jeho syn Nenillo, kterého příprava betlému vůbec nezajímá. Hned na začátku prvního dějství tak čelíme střetu mezi hlavní postavou a jeho synem, který lze chápat v širší perspektivě než pouze v této rodinné souvislosti. Stojíme totiž před rozsáhlejším konfliktem, než je ten mezi otcem a synem, čímž je historicko-sociální hledisko v přenosu hodnot, tradic a zvyklostí z generace na generaci.³⁵ Setkáváme se nejen s typicky neapolským problémem, jelikož touha po modernitě zasáhla celé dvacáté století.³⁶

Zájem o betlém však nesdílí ani jeho žena Concetta, kterou si opět po boku Eduarda zahrála jeho sestra Titina,³⁷ jež celou věc vnímá jako vyhazování peněz. Ve srovnání s Lucou se jedná o postavu, která nemá sny a její hlavní prioritou, podobně jako pro Filumenu z díla *Filumena Marturano*, je budoucnost vlastních dětí. Zatímco Concetta představuje smířenou ženu, která v rodině působí jako stabilní bod, Luca pokračuje s infantilními a stále vracejícími se otázkami o betlému. O jeho důležitosti se mu syna nedaří přesvědčit ani po zastáním se ho před Lucovým bratrem, kterému Nennillo prodal boty a kabát. Luca je tak místo lásky nucen

³² DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 82.

³³ Tamtéž, s. 80.

³⁴ Tamtéž, s. 81.

³⁵ Tamtéž, s. 84.

³⁶ Tamtéž, s. 85.

³⁷ INFUSINO, Giampaolo. *Eduardo De Filippo. Un secolo di teatro*. Napoli: LITO-RAMA, 2000, s. 77.

proti své vůli čelit potyčkám. Jeho snahu o klidnou atmosféru však můžeme vidět v druhém dějství, kdy pozve Vittoria na večeři. Neví ovšem, že je milencem jeho dcery.

Lucovi se rodinu ani skrze betlém nepovede sjednotit, a tak tato ztráta celistvosti a citového souladu vyústí v jeho ztrátu harmonie, připoutání na lůžko a následnou smrt. Rovněž na smrtelné posteli má zájem vidět svou rodinu sjednocenou. Na svého syna se také obrací s otázkou „[...] te piace 'o Presebbio?“³⁸, kdy mu Nennillo konečně odpovídá „Sì...“³⁹, a tak Luca může poklidně zemřít.

³⁸ DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973, s. 108. „[...] Líbí se ti betlém?“

³⁹ Tamtéž „Ano...“

4.1.1 Ulice San Gregorio Armeno

Když ve spojitosti s dílem *Natale in casa Cupiello* hovoříme o betlému jako o návratu k tradici, míníme tím historickou spojitost s jeho vznikem a tvorbou.

V Neapoli je dodnes s betlémy spojována ulice San Gregorio Armeno plná umělců a ručně vyráběných postaviček, která je turistickou atrakcí nejen v období Vánoc. Dlouhá tradice této ulice sahá do římského období, kde již tehdy, byly vyráběny hliněné postavičky.⁴⁰ Betlémská tradice však v Neapoli začala s františkány, kteří se v této ulici usadili a spojili s místními umělci. Inspirací pro jejich hliněné postavičky se stal Francesco d'Assisi znám pro svou tvorbu živé prezentace Ježíše ve vesnici Greccio.

Neapolský umělec Gaetano da Thiene později betlémy „zmodernizuje“ převléknutím postaviček do dobového oděvu, což přineslo obrovský úspěch až do té míry, že ho lze považovat za tvůrce moderního neapolského betlému.⁴¹ Postavičky se tvořily i ze dřeva a dosahovaly až životní velikosti. Postupným vývojem se rozměry začaly opět zmenšovat a taktéž zdokonalovat. Oči se vyráběly skleněné a vlasy z pravých vlasů. Neapolský betlém také rozšiřuje tematický záběr, kdy vedle biblického narození Ježíška, se vyskytují obchody a taverny.

Lze tak rozlišit alespoň tři typy betlému, které lze rozdělit dle účelu. Liturgický betlém je umístěn v kostelech a neobsahuje elementy, které by odváděly pozornost od náboženské tematiky. Další typ byl určen především pro lidi náležící do bohaté buržoazie. Jejich vzájemné soupeření vedlo k dalšímu zdokonalování postaviček a snaze o jejich realistickou podobu.⁴² Pro tento betlém je charakteristické dokonalé ztvárnění oblečení i předmětů každodenního života, které se prezentují formou ovoce, zeleniny a salámů. Postavami jsou různé společenské vrstvy, ať už se jedná o pastýře, obchodníky, měšťáky či vojáky, kteří jsou zobrazeni při jejich denních činnostech. Tyto nákladné betlémy z drahých materiálů sloužily buržoazii k satirickému zachycení společenských vrstev a zesměšnění lidí na okraji společnosti. Kontrastem je lidový betlém, který je naopak vytvořen z chudých materiálů a méně zachycuje biblická témata, neboť se více soustředí na obyčejný život a jeho autentičnost. Dnešní neapolské betlémy se charakterizují svou detailností, a nejen náboženskou tematikou.⁴³

⁴⁰ *Il presepe napoletano*. Napoli: Tullio Pironti editore, 2007, s. 5.

⁴¹ Tamtéž, s. 6.

⁴² Tamtéž, s. 7.

⁴³ Tamtéž, s. 8.

4.2 Rodinný mikrokosmos

Se třetím dějstvím také mnohem jasněji vyplývá na povrch hlavní postava, kterou je právě Luca Cupiello. Do této doby držel celistvě s rodinou, neboť všechny postavy byly součástí jednotného chorálu. Bylo možné tedy hovořit o rodinném mikrokosmu, kde se proplétaly jednotlivé postavy: matka Concetta, která se stará o domácnost z role ženy i muže, syn Tommasino, jemuž je vše dovoleno a dcera Ninuccia, jež uzavřela výhodný sňatek, který se nyní chystá zahodit kvůli lásce k Vittoriovì.

Důležitou roli v tomto malém mikrokosmu hrají rovněž rodinné prostory, které mají až význam očištky. Hlavním intimním bodem rodiny je ložnice, kterou Eduardo v dalších svých dílech nahradí kuchyní jak je tomu například v *Sabato, domenica e lunedì*. Lze se setkat například s výčitkami, ale k opravdovým potyčkám dochází mimo. Proto bychom *Natale in casa Cupiello* mohli označit za „vnitřní“ komedii, neboť děj se odehrává převážně uvnitř. Všechny nástrahy, však přicházejí zvenku. Příkladem je hádka Elia s manželem Ninucci, ke které dochází venku mimo tyto prostory. K rozdělení prostoru dochází také v díle *Il figlio di Pulcinella*, kde autor rozděluje mezi dějem co se hraje na balkónech a na „zemi“.

Přítomné výčitky s sebou nesou velice důležitý význam, neboť skrze ně dochází k posílení vztahů a rolí. Vzpomenout si můžeme na Ninucciu, která vyčítá své matce, že ji donutila k urovnání sporů se svým manželem, k čemuž ji dovedla skrze výhrůžné obrazy o omdlení či smrti. Tím se dostáváme i k tématu „dobré lži“, které jsou pouze částečnými pravdami jejichž hlavním cílem je osobní klid. Matka je tak schopná všeho, aby donutila dceru k rozhodnutí, které povede k jejímu vlatnímu dobru. Uchýlí se tedy k předstírání nevolnosti, čímž se jí podaří přesvědčit Ninucciu.

Veškerá komunikativnost je v díle pouze maskování skutečné nesdílnosti a snahy po klidu a míru v rodinných vztazích. Podobné téma masky jsme viděli v úvodní kapitole, v souvislosti s jejím „nasazováním“ ze strany Neapolců za účelem vlastní ochrany. Tato ochranná metoda se v De Filippově tvorbě objevuje nejen formou přílišné komunikace, ale v případě *Napoli milionaria!* naopak nesdílností.

Je to především u poválečných děl, kde Eduardo své postavy vybaví těmito maskami, které mají za cíl zapomenout, což se manifestuje právě skrze problémy s komunikací.

5 Filumena Marturano

Filumena Marturano je sociální komedie o třech dějstvích, která byla napsána během pouhých dvanácti dní a hned po válce v roce 1946 poprvé odehrána v divadle Politeama v Neapoli.⁴⁴ Divadelní hra měla natolik ohlas, že do roku 1949 byla přeložena do devíti jazyků.⁴⁵ Pět let po prvním veřejném představení se Eduardo ujal režie pro filmovou adaptaci a o třináct let později se filmu chopil i Vittorio De Sica. Dílo tentokrát nese název *Matrimonio all'italiana*, kde hlavní roli obsadila Sofia Loren a Marcello Mastroiani. V této bakalářské práci analyzuji hru z knihy *I capolavori di Eduardo* z roku 1973, Torino.

De Filippo tuto komedii napsal pro svou sestru Titinu, která si zahrála Filumenu. V jeho tvorbě se tak poprvé objevila žena v hlavní roli.⁴⁶ Po jejím boku stál Eduardo, který obsadil druhou hlavní roli jako Domenico Soriano. Jeho smysl pro dokonalost ovšem přiměl sestru scény několikrát za sebou opakovat. To ji vedlo k následování příkazů, aniž by roli dokázala reálně prožít.⁴⁷ Ze svého prvního veřejného představení před diváky byla nešťastná, a také Eduardo byl nespokojený. Publikum však tuto sladko-hořkou komedii přijalo velmi dobře.⁴⁸ Ženy chodily Titinu do šatny často objímat, jako by i tam byla divadelní postavou.⁴⁹ Rovněž po stažení hry z jevišť se ji mnoho lidí svěřovalo s podobnými příběhy, ať už se jednalo o ženy či muže. Dostávala dary, květiny, dopisy a kamkoliv šla byla okamžitě rozpoznána jako Filumena.⁵⁰ V Neapoli po ní byla dokonce pojmenována i ulice.⁵¹ De Filippo se tak svou reálnou inspirací dotýká příběhů řady lidí. Sám vzpomíná na tři chlapce, které viděl jednoho rána schovávající se pod deštníkem v úzké neapolské uličce, ze kterých se poté zrodili tři Filumeny synové.⁵² Chtěl svým dílem nejen poukázat na lidská dramata pojící se s válkou, ale též na roztržštěnou italskou společnost a vnést do ní dávku lásky, míru a lidskosti. Je to také tento aspekt, díky kterému hra byla publikem přijata s tak otevřenou náručí.⁵³

Hlavní postavou je žena, která i přes svou minulost prostitutky vystupuje jako velice silná a sebevědomá. Její budoucí manžel Domenico však tuto její minulost ani prostý původ

⁴⁴ ANTONUCCI, Giovanni. *Eduardo De Filippo: Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana*. Firenze: Le Monnier, 1980, s. 86.

⁴⁵ GIAMMUSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: Beat, 2009, s. 264.

⁴⁶ Tamtéž, s. 259.

⁴⁷ Tamtéž, s. 256.

⁴⁸ Tamtéž, s. 257.

⁴⁹ INFUSINO, Giampaolo. *Eduardo De Filippo. Un secolo di teatro*. Napoli: LITO-RAMA, 2000, s. 77.

⁵⁰ GIAMMUSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: Beat, 2009, s. 260.

⁵¹ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 154.

⁵² GIAMMUSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: Beat, 2009, s. 267.

⁵³ INFUSINO, Giampaolo. *Eduardo De Filippo. Un secolo di teatro*. Napoli: LITO-RAMA, 2000, s. 78.

nezapomněl a považuje ji za služku, zatímco ona se stará o domácnost jako dáma. Lze ji chápat také v symbolickém významu jako alegorii Itálie. Příjmení „Marturano“ by tedy mohlo odkazovat na trpící Itálii „Italia martoriata“.

5.1 Jazyková a společenská roztržitost

Setkáváme se s tématem třech Filumeny nemanželských synů, které tajně vychovala mimo domov z Domenicových peněz. Jeden z chlapců je také Soriana, ale Filumena nechce prozradit, který z nich to je, aby nedošlo k jeho zvýhodňování před ostatními. Lze si všimnout spojitosti mezi těmito chlapci a sourozenci De Filippo, kteří rovněž byli nemanželskými dětmi. Podstatné je téma společenských vrstev, které reprezentují právě tři bratři. Filumena se snaží o rovnost mezi nimi i o jejich společenský status. To povede k předstírání nemoci na smrtelné posteli, aby Domenica donutila k sňatku. Všichni tři chlapci se díky tomu stanou jeho legitimními syny a on nezjistí, který je jeho biologický potomek. Ke konci hry se však může zdát, že tato informace ztrácí na důležitosti, jelikož vše zakončuje slovy: „[...] ’E figlie so’ ffiglie... E so’ tutte eguale... Hai ragione, Filume’, hai ragione tu!...“.⁵⁴ Větou „děti jsou děti“ se De Filippo inspiroval ze svého života, kterou pronesla Rosa Scarpeta, když Scarpeta dal Eduardovi pohlavek.⁵⁵

Klíčové téma rozdílů a nerovnosti mezi společenskými vrstvami v poválečné Neapoli se v díle manifestuje prostřednictvím snahy o sjednocení rodiny, ale též skrze jazyk. Eduardo pro postavy volí dialektálně ovlivněnou mluvu, kterou používá v obrovském nepoměru s italštinou. Neapolský dialekt je v De Filippově tvorbě spojován s nevzdělaností, s níž se neapolská společnost reálně potýkala, a kterou rovněž zachycuje.

Filumena patří do nižší společenské vrstvy, proto hovoří výhradně neapolsky. Italštinu nezná aktivně ani pasivně, což se ukáže jako překážka například při komunikaci s advokátkou, která mluví italsky. Ta je však příkladem vyšší vzdělanosti, jelikož hovoří jak italsky, tak dialektem. Z následujících ukázek jsou zřetelné Filumeny známky negramotnosti.

„Filumena Io nun aggio capito.

Filumena State zitto, ca manco tu he’capito. Avvoca’, spiegateve
’a napulitana.“⁵⁶

⁵⁴ DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973, s. 346. „[...] Děti jsou děti... a jsou všichni stejní... Máš pravdu Filumeno, máš pravdu ty!“

⁵⁵ GIAMMUSSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: Beat, 2009, s. 254.

⁵⁶ DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973, s. 328.

„Filumena (strappa il foglio senza neanche guardarlo) Io nun saccioleggere e po' carte nun n'acetto!“⁵⁷

„Filumena Nun saccio leggere.“⁵⁸

V kontrastu s nevzdělanou Filumenou stojí dále její syn Umberto, který umí číst a psát. Také Domenicova milenka Diana hovoří výhradně italsky. V ukázce, kde se Filumena obrací na Domenica se slovy „State zitto, ca manco tu he'capito“ je zřejmé, že i podnikatelská třída v případě Domenica má své limity, neboť rovněž Domenico komunikuje výhradně neapolsky. Je bohatý obchodník, ale tato skutečnost není zárukou jeho vzdělanosti. Ostatně Eduardo se nás popisy o jeho „vzdělanosti“ nesnaží přesvědčit, jelikož v Domenikově pracovně chybí tištěné knihy i noviny. Pro maloměšťáckou vrstvu je používání dialektu typické, ale postupem času se začíná stále více přibližovat k italštině. Tato tendence vede k bilingvní společnosti, které Eduardo v tvorbě věnuje pozornost.⁵⁹

⁵⁷ DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973 s. 328. „Filumena: Nic jsem nepochopila“/ „Filumena: Buď ticho, vždyť ani ty jsi nic nepochopil. Advokátko, vysvětlete mi to neapolsky.“/ „Filumena (roztrhne papír, aniž by se na něj ani podívala) Já neumím číst a papíry nepřijímám!“

⁵⁸ Tamtéž, s. 331. „Filumena: Neumím číst“

⁵⁹ DE BLASI, Nicola. *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carocci editore, 2012, s. 124.

5.1.1 Význam dialektu v De Filippově tvorbě

Termín „dialekt“ v této práci ve spojitosti s De Filippovou tvorbou používám v souvislosti, jak ho chápe Nicola De Blasi za cílem rozlišení komunikačních jevů. Uvědomuji si problematiku významu tohoto termínu, jelikož někteří lingvisté neapolštinu nepovažují za dialekt, ale přímo za jazyk.

V souvislosti s návratem k tradici jsme se již setkali s tématem betlému, ale nutno zdůraznit rovněž s ní spojenou funkci dialektu. V Eduardově tvorbě má neapolština taktéž význam tradice, jelikož právě Neapol poskytovala ideální podmínky pro její zachování. Ovšem vzhledem k tomu, že inspirací pro jeho díla jsou reálné příběhy z neapolských ulic, je pravdou, že časem „poitalšřující“ tendence společnosti zachytí i ve své tvorbě. Tato změna se bude týkat například přepsání díla *Natale in casa Cupiello*. Jsme tak svědky bilingvní společnosti, kde postupně začne dialekt a italština koexistovat společně, i když v jistém smyslu také odděleně.⁶⁰ Tímto důkazem je též De Filippova tvorba. Lidé si začnou být vědomi, kdy mluví v italštině, a kdy v neapolském dialektu. Vzniká tak další forma, nazývaná „lokální italština“, která představuje mezník mezi italštinou a dialektem. Jedná se o italskou mluvu ovlivněnou dialektem, která se prezentuje například rozdíly v intonaci a způsobem mluvy.⁶¹ Svou práci zaměřuji na psanou analýzu divadelních her, ale přesto i z písma lze výslovnost v některých případech zachytit. Tomu se krátce věnuji v následující podkapitole.

Jak jsem výše zmínila, dialekt je dalším aspektem tradice, od které se Eduardo nechce ve svých dílech kompletně odloučit. Skrze tuto jazykovou volbu konkretizuje univerzální témata a zasazuje je do specifického prostředí. Neapolština pomáhá věrněji zachytit prostor spolu s postavami jejichž společenské postavení lze rozpoznat právě skrze jazykové schopnosti. Zároveň je důležitým nástrojem, který De Filippovi pomáhá k promítnutí problémů Neapole. Uvézt lze například negramotnost a společenskou nerovnost, která je tématem dalšího analyzovaného díla *Il figlio di Pulcinella*.

⁶⁰ DE BLASI, Nicola. *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carocci editore, 2012, s. 119.

⁶¹ Tamtéž, s. 136.

5.1.2 Italština x neapolština

Přestože dílo analyzuji v psané formě, kromě typicky neapolských jevů je možné rozpoznat také lišící se výslovnost italštiny z grafické formy. Příkladem je zdůrazňování intervokálních souhlásek „o'ccafè“⁶² nebo ve druhém slově „děti“, kde se zdvojuje intervokální „f“: „'E figlie so'ffigli“.⁶³ Další rozdíl je i ve znělosti, kdy místo „s“ se v psané formě používá „z“ „nun ce pozzo penza“.⁶⁴

Kromě těchto případů jsou v textu rovněž přítomné typicky dialektální jevy. Za povšimnutí stojí používání *passata remota* pro popisování blízké minulosti. Od italštiny se liší svými tvary, což lze zpozorovat z tvarů: „me dicette“,⁶⁵ „io dicette“,⁶⁶ nebo „dicistevuoi“.⁶⁷ V italštině by tato slova zněla jako: „mi dicessi“, „io dicessi“ a „voi diceste“. Výrazná je i inverze členů, kdy mužský singulár má člen „o“ jak je tomu například ve slově „'o matrimonio“⁶⁸ a ženský „a“ „'a notte“.⁶⁹ Naproti tomu plurál se tvoří s členem „e“ v ženském i mužském rodě „'e ccalze“,⁷⁰ „'e figlie“.⁷¹ Velice charakteristické je zkracování vokativů, kde se oslabuje koncovka, která v neapolštině začíná téměř mizet.⁷² Příkladem je Domenikovo jméno, které je v díle zastoupeno dvojím způsobem, neboť Filumena ho oslovuje „Dummi“ zatímco Michele s větším odstupem „don Dome“. Zkracování se však netýká pouze vokativů, ale také imperativů „nun parla“⁷³ nebo často po modálních slovesech „nun ce pozzo penza“.⁷⁴ K rozdílu dochází rovněž v případech, kde se používá italské „avere“, které je často nahrazováno „tenere“ „nun 'o tengo“.⁷⁵ Místo slovesa „essere“ zase stojí „stare“ „io sto acciso“.⁷⁶ Při rozhovoru s advokátkou, která vysvětluje neplatnost manželského sňatku vzhledem k faktu, že Filumena nezemřela, používá imperfektum „Avev' 'a muri'“.⁷⁷ V této větě by se v italštině použil složený kondicionál s pomocným slovesem „essere“. Advokátka Nocella i Domenico v této stejné komunikační

⁶² DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973, s. 313.

⁶³ Tamtéž, s. 346.

⁶⁴ Tamtéž, s. 298. „nemůžu na to pomyslet“

⁶⁵ Tamtéž s. 299. „Řekl mi“

⁶⁶ Tamtéž, s. 299. „Řekl jsem“

⁶⁷ Tamtéž, s. 298. „Řekli jste mi“

⁶⁸ Tamtéž, s. 328.

⁶⁹ Tamtéž, s. 330.

⁷⁰ Tamtéž, s. 300.

⁷¹ Tamtéž, s. 346.

⁷² DE BLASI, Nicola. *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carocci editore, 2012, s. 133.

⁷³ DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973, s. 299. „Nemluv“

⁷⁴ Tamtéž, s. 298. „Nemůžu na to myslet“

⁷⁵ Tamtéž, s. 324. „Nemám ho“

⁷⁶ Tamtéž, s. 312. „Jsem mrtvý“

⁷⁷ Tamtéž, s. 328. „Měla jsem zemřít“

situaci složený kondicionál z hlediska italštiny používají správně. Filumena však používá imperfektum v případech, kde by se měl volit kondicionál a také konjunktiv. Když se tedy Marturano zeptá, zda pro platnost zákona měla raději zemřít, použije imperfektum místo složeného konjunktivu „si murevo“.⁷⁸ Na rozdíl od italštiny vidíme také odlišnou pozici přivlastňovacích zájmen ve větě, kdy zájmeno nestojí před podstatným jménem, ale za ním „a’vita mia“.⁷⁹ Jako pozůstatek Mussoliniho vlivu, který zakázal vykání formou „Lei“, vidíme například u advokátky, která při komunikaci s Filumenou používá druhou osobu množného čísla „voi“.

⁷⁸ DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973, s. 328. „Kdybych bývala zemřela“

⁷⁹ Tamtéž, s. 298.

6 Il figlio di Pulcinella

Další Eduardova komedie o třech dějstvích, která je součástí sbírky *Cantata dei giorni dispari* nese název *Il figlio di Pulcinella*. Napsána byla mezi lety 1955-1958, ale na jevišti odehrána až roku 1962. Tento časový odstup Eduardo vysvětluje tím, že tehdejší publikum ještě nebylo na hru připraveno tak, aby ji mohlo ocenit. Nelze však vyvrátit, že se chtěl vyhnout přímému propojení s tehdejším populistickým starostou Neapole Achille Lauro.⁸⁰ De Filippo by si přál opravdovou demokracii,⁸¹ která se stará i o prostý lid a nerozděluje ho na „více důležitý“ a „méně důležitý“, což je tématem nejen tohoto díla, ale uvidíme jej rovněž při rozboru *Napoli milionaria!*.

Politická kritika je v díle zdrojem grotesknosti, která se manifestuje také skrze ironii. Příkladem je scéna, kde se na jevišti objeví hlavní postava a okřikuje publikum, aby se utišilo a nechalo mluvit dámy a pány, kteří draze zaplatili. Ostatním říká, že sedí na bidýlkách a jsou pouze klamání pojmem „balkón“.⁸² Tuto část lze chápat jako kritiku, jelikož hlavní postavou je Pulcinella, který představuje neapolský lid,⁸³ jenž byl buržoazií využíván a devalvován. V níže uvedených ukázkách vidíme zřetelný vztah mezi neapolským lidem a mocnými.

„Pulcinella [...] Perché mi hanno ridotto così [...] Quando hanno avuto bisogno di me non mi sono mai rifiutato [...].
Pulcinella Quando i padroni hanno bisogno di me mi chiamano, mi fanno complimenti...e poi da un momento all'altro si ritirano.”⁸⁴

Tato typická jihoitalská postava improvizovaného divadla s sebou nese svou tradici od prvního ztvárnění Silviem Fiorillem.⁸⁵ Následně se dostavuje četný počet „reprezentací“, kdy každý autor Pulcinellu pojal svým způsobem.⁸⁶ Ve skutečnosti je ale toto téma ještě složitější, protože než že by herec postavu „reprezentoval“, jej spíše tvoří, proto ji lze jen

⁸⁰ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 197.

⁸¹ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI *L'arte di Eduardo*. Le forme e i linguaggi. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 270.

⁸² DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 297.

⁸³ CROCE, Benedetto. *Pulcinella*. Napoli: Grimaldi & C. Editori, 2019, s. 61.

⁸⁴ DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 271. „Pulcinella: [...] protože mě takhle zničili...když mě potřebovali, nikdy jsem je neodmítl.../když mě páni potřebují, zavolají mě, lichotí mi...a pak se zničehonic vypaří“

⁸⁵ CROCE, Benedetto. *Pulcinella*. Napoli: Grimaldi & C. Editori, 2019, s. 42.

⁸⁶ Tamtéž, s. 55.

těžko definovat. Nakonec jedině bez čehož se Pulcinella neobejde, je pouze maska a jméno.⁸⁷ Nejedná se totiž o jednu uměleckou postavu, ale o jejich celou kolekci vyznačující se stejným jménem, černou maskou, bílou košilí a špičatou čepkou.⁸⁸

V této práci se chci zaměřit na De Filippovo ztvárnění Pulcinelly, kde se autor inspiruje velice špatnou kondicí neapolského lidu. Konkrétně vycházím ze sbírky *Cantata dei giorni dispari* z roku 1995. V Eduardově podání je Pulcinella sluha, jehož černá lesklá maska se špičatým nosem je kontrastem zbytku vrásčitého obličejě potřeného bělobou. Jeho vlasy jsou husté, bílé a odporně špinavé. Také jeho oděv je špinavý záplatovaný hadr. Naproti těmto vnějším rysům je popisován s mladistvým duchem i intuicí. Stejně jak tomu bylo u neapolského lidu, rovněž on trpí negramotností, což lze chápat ze situace, kdy se neuměl podepsat. Postava je zasazena do historicko-sociálního kontextu tehdejší Neapole mezi lety 1958-1962. Pulcinella ve hře vypráví své zážitky z bombardování Neapole za přítomnosti Němců a Američanů, kdy se zavřel v domě, aby nic neviděl ani neslyšel. Toto vedlo ke ztrátě povědomí, zda je den či noc. Poté se schoval mezi hlávky zelí, kde při bombardování jednu hlávku celou noc objímal a hladil v přesvědčení, že se mu z ní narodí syn. V úkrytu ho však našli čtyři američtí vojáci, se kterými hlávku vyměnil za maso.

Jak jsme již v předešlých kapitolách zmínili v kontextu s jazykem Eduardovu specifičnost a zároveň univerzálnost, též zde se na tento jev lze zaměřit. Na jednu stranu se příběhy odehrávají na přesném místě a času, ale na straně druhé by bylo možné je zasadit do zcela odlišné doby či prostoru, stejně jak je tomu u Pulcinelly. Z tohoto důvodu jeho přítomnost v Eduardově tvorbě nelze chápat jako návrat k historii, neboť se jedná o adaptabilní postavu na jakoukoliv dobu.⁸⁹ Tím se však dostáváme k tématu jeho osobnosti, která je proto jen těžko definovatelná, jelikož se musí přizpůsobovat, stále nosit masku a nebýt sám sebou.⁹⁰ Jeho ztrátu identity můžeme vidět v samém začátku, kdy potřebuje zjistit kolik je hodin, aby věděl, zda má jíst, či se cítit unavený a jít spát.

„Pulcinella: Se sapessi con certezza che sono le undici, undici e mezza...allora me venesse 'o suonno e me jesse a cuccà.“⁹¹

⁸⁷ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 210.

⁸⁸ Tamtéž s. 209.

⁸⁹ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 197.

⁹⁰ Tamtéž, s. 198.

⁹¹ DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 268. „Kdybych s jistotou věděl, že je jedenáct, půl dvanácté...tak bych začal být unavený a šel bych spát“

V současné době a čase je dezorientovaný, jelikož vždy se řídil podle hlasů prodejců, díky kterým poznal, jaké je roční období. Hodinky tedy nikdy nepotřeboval,⁹² ale jeví snahu o držení kroku s dobou. Je ochotný vzít na sebe jakoukoliv masku, jen považuje za velmi důležité ji před ostatními nesundávat. Proto svému synovi vysvětluje důležitost nošení této černé skvrny, díky které lidé nepoznají, co opravdu chce nebo si myslí. Mimo jiné jej označuje také jako prostředek, jak obalamutit svého pána. Syn John se svým otcem ohledně masky nesouhlasí. Považuje ho za falešného a nosit ji vnímá jako utrpení. Dokonce v takové míře, že by raději riskoval smrt bez masky s čistým obličejem nežli život se zakrytou tváří. V jeho srovnání však Pulcinella ze sundání masky má veliký strach. Na jedné straně v tomto strachu hraje roli nevzdělanost a na straně druhé zbabělost a egoismus.⁹³ John touto snahou o sundání masky představuje zároveň i tendence vzdálení se od svého původu.⁹⁴ To by však v jistém smyslu vedlo k její smrti, hlavně za předpokladu, že jediné, co Pulcinellovi opravdu vždy zůstává, je právě maska a jméno. Eduardo se k umírající masce, kterou Vincenzo Scarpetta nahradil Sciasciamoccou, navrácí a snaží se ji udržet při životě. Pulcinella je tak otevřený převzít na sebe jakoukoliv tvář. Masku si dle potřeby sundává a nandává, jelikož se jedná pouze o předmět, a nikoliv součást jeho těla. Jasným příkladem je závěr, kdy na jeho ztracený pohled nasadí masku, aby mohl vyslyšet baronovo přání.

Postava má pro dílo také další význam, neboť děj odsouvá od reality k fantasknosti.⁹⁵ Vedle reálného vztahu společenských vrstev se dotýkáme rovněž fiktivní a oneirické dimenze, které spolu vzájemně interagují. Jevišťe je dle těchto témat metaforicky rozděleno, přičemž ve výšce je prostor pro fikci, zatímco ve spodní části pro realitu.⁹⁶ Na začátku představení se Pulcinella objevuje na balkóně barona Arriga Carolis De Pecorellis Vofã Vofã. Explicitně vyjadřuje, že by se publikum místo překřikování mělo chovat slušně, jelikož jsou v divadle, zatímco on je na balkóně. Pulcinella totiž dotazem kolik je hodin v hledišti rozproudí reakce publika, kdy pomocí improvizace na jejich odpovědi se postupně dostává ke scénáři.

⁹² DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 267.

⁹³ Tamtéž, s. 246.

⁹⁴ ANTONUCCI, Giovanni. Eduardo De Filippo: *Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana*. Firenze: Le Monnier, 1980, s. 163.

⁹⁵ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 196.

⁹⁶ DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 247.

6.1 Jazykové rozdíly

V díle se dualita kromě dvojí scény a tváře pojí i s dvojitým jazykem Pulcinelly. Vedle italštiny, která samozřejmě převažuje, používá také dialekt. Syn John, stejně jako italští migranti, kteří se vrátili z Ameriky, používá zastaralou formu dialektu. Svého otce nazývá „tattillo“, což je zdvojnásobení pro „tata“. Stejně jako voják, který si ho s sebou odvedl, zaměňuje pomocná slovesa *avere* a *essere* „songo ditto“.⁹⁷ Odlišnost můžeme pozorovat rovněž ve členech, kdy místo „il“ používá „lu“ a „li“ místo „le“ a „i“. Takovým důkazem jsou slova „li gambe“⁹⁸ a „li fatti“.⁹⁹ Též Pulcinella tyto členy zaměňuje například, když říká: „lu figlio mio“.¹⁰⁰ Další slovo, které se v Neapoli už nepoužívá je „vava“, což v překladu znamená babička. Vidíme, že Eduardo dává prostor až dialektální polyfonii, která se ještě umocní s příchodem ostatních masek, kdy každá bude hovořit jiným dialektem.

⁹⁷ DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 314. „řekl jsem“

⁹⁸ Tamtéž, s. 328. „nohy“

⁹⁹ Tamtéž, s. 331. „věci“

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 314. „můj syn“

6.2 Vztah mezi baronem a Pulcinellou

Lingvistickou a společenskou vzdálenost by Pulcinella byl ochotný pro své zájmy překonat, ale baron společenské rozdíly není ochoten překlenout. Příklad tohoto momentu je, když Pulcinella obejmě barona, který se stále snaží držet odstup. On je přeci Baron, zatímco Pulcinella pouze jeho sluha. I přes jejich odlišnosti je z díla patrná důležitost jejich vzájemného a zároveň na sobě závislého vztahu. Přesně tak, jak tomu bylo mezi chudým lidem a střední třídou v poválečné Neapoli v padesátých letech.¹⁰¹ Tuto závislost lze zpozorovat ze sluhových obav, jakmile se dozví o komunistické straně, kde by již nebylo třeba baronů. Jejich nepřítomnost totiž nevnímá jako vysvobození, nýbrž jako problém, neboť v takovém případě by Pulcinella neměl komu sloužit: „Uh, mammamia... e io dove vado a servire?“.¹⁰² Z jedné strany máme tedy sluhu, který potřebuje pána, aby měl komu sloužit. Z druhé strany barona závislého na Pulcinellovi nejen při podpoře ve volební kampani.

¹⁰¹ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 199.

¹⁰² DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 294. „Pane bože... a já kam půjdu sloužit?“

6.2.1 Vzájemná komunikace

Vztah mezi baronem a Pulcinellou se vyznačuje také komunikační náročností, která je podmíněna hned několika faktory. V první řadě je to sluhova nevzdělanost, jež se projevuje jako překážka ve vzájemném porozumění. Když baron mluví o kampani, Pulcinella myslí na venkov, jelikož v italštině se pro (volební) kampaň a venkov používá totéž slovo „campagna“. Další případ je, kdy baron mluví o monarchii, ale pro sluhu je to evidentně nové slovo, jehož znění následně zapomene, a tak si vymyslí neexistující termín „la nsolarchia“.¹⁰³

V druhé řadě důležitou roli hrají též přeslechy, kdy Pulcinella slyší jiná slova než ta, co baron skutečně vyslovuje. Místo „appello inatteso“¹⁰⁴ rozumí „cappello appeso“¹⁰⁵ nebo zamění „soverchiato“¹⁰⁶ za „scoperchiato“.¹⁰⁷ Vzhledem k tomu, že Pulcinella myslí stále na jídlo, tak se slovem „cenci“ myslí na „ceci“:

„Barone	Hai capito, Pulcinella? Sei addetto alla mia persona. Però devi gettare i cenci.
Pulcinella	E quelli devono stare per lo meno ventiquattr'ore a mollo.
Barone	Che cosa?
Pulcinella	I ceci.” ¹⁰⁸

¹⁰³ DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 304.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 282.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 283. „Baron: Rozuměl jsi Pulcinello? Jsi přidělený mé osobě. Ale musíš vyhodit hadry. Pulcinella: Ty se musejí alespoň dvacet čtyři hodin namáčet. Baron: co? Pulcinella: Cizrna“

7 Napoli milionaria!

Peppinovým odchodem z divadelní společnosti třech sourozenců v roce 1944 nastalo několik změn. Eduardo píše první dílo bez bratrova začlenění, které rovněž zachycuje reálnou historickou událost.¹⁰⁹ Peppino se na rozdíl od bratra chtěl zaměřovat více na komická díla, zatímco Eduardo chtěl do své tvorby vnášet realitu.¹¹⁰ Představuje nám divadlo, které po válečných zkušenostech nemůže být tím co doposud v celé své komicnosti.¹¹¹ V prvním dějství zůstává věrný předešlému způsobu divadelní tvorby, ale v následujících dvou přichází s několika inovacemi.¹¹² Tyto inovace se týkají nejen reálného historického podkladu, ale také například hlavní postavy Gennara, jenž je výrazným kontrastem mužů, které jsme doposud viděli.

Tomuto neorealistickému příběhu z roku 1945 předcházela z Eduardovy strany pečlivá analýza Neapole, která mu pomohla město zmapovat.¹¹³ Popisuje události, které všichni dobře znaly ze svých zkušeností z neapolských ulic i rodin. Od druhého dějství se rovněž stále více prohlubují v hořkou realitu.¹¹⁴ Nutno zdůraznit, že Eduardova inspirace pramení z reality, která ho obklopuje, ale není to „pouze“ skutečnost, kterou vnáší do svých děl. Je to kreativní tvorba, která zpracovává realitu pomocí fantazie.¹¹⁵ Dějem se nemusíme omezovat jen na prostředí Neapole, přestože samotný název nás směřuje na přesné geografické místo. Příběh Gennara Jovine lze chápat univerzálně jako pojící se s neklidem a katastrofou války všude na světě.¹¹⁶ Bomby, které v díle vybuchují v Parco Margherita či na Capodimonte, lze vykládat jako průběh války kdekoliv jinde. Prostředí Neapole je možné chápat v miniatuře jako znázornění celého světa,¹¹⁷ proto čtenář by v díle neměl vidět pouze Neapol.¹¹⁸ Příkladem takové univerzálnosti je nemoc malé Ritucci, která neukazuje jednoduše na nemoc jedné holčičky, ale na problémy rodin spojené s válkou kdekoliv na světě. V tomto bodě by se mohlo zdát, že dílo dosahuje tragického závěru, ale nakonec se

¹⁰⁹ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 120.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 121.

¹¹¹ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 264.

¹¹² DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 121.

¹¹³ Tamtéž, s. 126.

¹¹⁴ GIAMMUSSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: Beat, 2009, s. 238.

¹¹⁵ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 91.

¹¹⁶ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 125.

¹¹⁷ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 84.

¹¹⁸ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 132.

pro Ritucci podají nalézt vhodný lék. Společně s ní tak naděje na hojení ran získává celé město a celý svět.¹¹⁹ Dílo končí velice slavnou neapolskou větou „Ha da passà 'a nuttat“,¹²⁰ kterou Gennaro vyzývá k vyčkání. Čas je totiž nezbytný ke zlepšení zdravotního stavu Ritucci i k utišení problémů spojených s válkou.

Gennaro se svou rodinou žije v typickém neapolském bytě „o' vascio“. Jedná se spíše o obří pokoj, který má vstup přímo z ulice. Věrnou scénografií chce Eduardo co nejlépe vystihnout stísněným prostředí plné nábytku, ve kterém museli Neapolci koexistovat často v početných rodinách.¹²¹ V díle skrze popisy a názory postav se dozvídáme informace o prostředí z období války, ať už se jedná o prudké zdražování či materiální nedostatky. Podle Gennara má člověk pouze tři možnosti. Buď zemře, bude žít z almužny, nebo půjde do vězení. On sám proti nelegálnímu obchodu své ženy často vystupuje a vyzývá, aby si lidé zásoby hledali jinde, neboť nechce kráčet tímto směrem. Válka však nezměnila pouze jeho ženu, ale také syna, jenž se vydal cestou krádeží a dceru, která otěhotněla s americkým vojákem. Opět se setkáváme s tématem prostituce, jako tomu bylo v díle *Filumena Marturano*.

Navracíme se rovněž k tématu nerovnosti, které bylo stěžejní pro dílo *Il figlio di Pulcinella*, tentokrát ovšem v souvislosti s fašismem. Gennaro totiž reaguje na slova vyšší moci, která ve svůj prospěch označuje neapolský lid za analfabetický, nevyzrálý a laxní, což označuje jako prostředek fašismu. Nelíbí se mu tento způsob manipulace skrze vyjádření méněcennosti Neapolců. Volil by spíše prostor, kde by každý měl svůj kousek zodpovědnosti, které by spolu tvořily jeden celek bez toho, aniž by muselo docházet k dělení, že někdo je důležitější a někdo méně.

„Gennaro [...] addeventato lloro 'e padrone...E a poco 'a vota, sempe facenno vedé ca 'o ffanno pe' bene tuoi, prima cu' manifesto, po' cu' 'o discorso, 'a minaccia, 'o decreto, o' provvedimento, o' fucile... t'arredúcenno nu popolo... [...] ca ce mettimmu paura pure 'e parlà.“¹²²

Kvůli ochraně své ženy před policií je dokonce nucen předstírat smrt na posteli, kde je ukryto zboží k černému prodeji. Podobně i Filumena ve snaze ošálit svého budoucího manžela

¹¹⁹ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 125.

¹²⁰ DE FILIPPO, Eduardo. *Napoli milionaria!* Torino: Giulio Einaudi, s. 101.

¹²¹ Tamtéž, s. 5.

¹²² Tamtéž, s. 19. „Gennaro: [...] stanou se pány a postupně předstírají, že to dělají pro tvé dobro, nejdříve s pomocí manifestu, potom rozhovorem, výhružkou, nařízením, opatřením, puškou...zredukuji ti lid... [...] tak že máme strach i mluvit“

předstírala nemoc na smrtelné posteli. V případě obou postav je tedy hraní smrti prostředkem k určitému záměru. Také v dalších dvou výše analyzovaných dílech má smrt důležitou roli. V případě smrti pana Cupiella dává závěru díla tragický nádech spolu s tragikomičností, která se nese v duchu zaměnění postav. A nakonec Pulcinella, kterého od smrti dělí v podstatě jen maska, jež za žádnou cenu ze strachu ze smrti nechce sundat. Určitou podobnost můžeme pozorovat mezi Gennarem a Lucou Cupiello, jelikož oba se chtějí navrátit k minulému a již prožitému. Gennaro se chce podělit o zkušenosti z války, což by mu mohlo pomoci ve zpracování traumatických situací. Na druhé straně Luca se navrácí k tradici stavbě betlému, který reprezentuje původní život.¹²³ V obou příbězích vidíme podobné reakce rodiny, popřípadě ostatních postav, které si od minulosti drží odstup. Na rozdíl od *Napoli milionaria!*, kde ostatní postavy nejsou ochotné naslouchat, v *Natale in casa Cupiello* vnímají betlém jako něco zbytečného a utrácení peněz. V první divadelní hře je řešením vyčkat do rána, tedy nechat uplynout trochu času k tomu, aby se společnost uzdravila. V druhém případě se setkáváme s méně nadějným koncem, jelikož Luca ztracenou harmonii nachází ve smrti.

¹²³ DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 266.

7.1 Neochota naslouchat

Již v předešlých analyzovaných dílech jsme se setkali s problémem v komunikaci, která nebyla vždy spojena s problematikou negramotnosti či dialektu. V případě *Il figlio di Pulcinella*, vedle komunikační náročnosti vyplývající z rozdílného společenského statusu, byly stěžejní i přeslechy. Zde však máme úplně nový fenomén, který se projevuje neochotou v naslouchání,¹²⁴ který rovněž funguje jako obranný mechanismus proti nepohodě nastolené válkou. Také v díle *Natale in casa Cupiello* setkáváme s obranným mechanismem postav, které naopak reagují přílišnou a prázdnou komunikací. Jistou snahu o obnovení neapolské tradice ve výše zmíněném díle ještě vidíme, ale v *Napoli milionaria* už tyto tendence nelze zachytit. Téma neochoty naslouchat se tak stává mnohem univerzálnější a obraz Neapole se vymezil pouze na prostředí.

Gennaro během bombardování zmizel na více než rok, aniž by o sobě nechal jakoukoliv zprávu, a ani po svém návratu se toto období neosvětlí, jelikož se s nikým nemůže podělit o své příhody. Ostatní lidé nejsou ochotni ho poslouchat, jelikož nechtějí nic slyšet o válce, a tak svou pozornost zaměřují úplně jiným směrem. Čelíme tedy určité komunikační krizi ve společnosti, která je založena na příbězích a vyprávění. Markantní je kontrast mezi člověkem, který chce mluvit o svých náročných zkušenostech a těmi, kteří se k prožitému již nechtějí navracet. Lidé po všech těžkostech spojených s válkou se nyní chtějí zaměřovat na svou vlastní pohodu a komfort. Slyší spíše na lichotky a peníze než na vážná a těžká témata.

Věrným příkladem je Jovineho žena, jež se zajímá především o své pohodlí, které se manifestuje skrz finanční stránku. Také malá Rituccia na tuto komunikační uzavřenost reaguje svou nemocí. Důležitější než lék, by k jejímu uzdravení bylo spíše srdečné gesto bez motivace z vyhlídky vlastního zisku.¹²⁵

¹²⁴ DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s. 132.

¹²⁵ Tamtéž, s. 133.

8 Závěr

Mým cílem v této bakalářské práci je hledání spojitostí mezi čtyřmi Eduardovými divadelními hrami a městem Neapole. Za účelem pozorování vývoje obrazu tohoto města s časovým odstupem jsem k analýze vybrala od sebe poměrně vzdálené hry, kdy mezi prvním a čtvrtým dílem je rozdíl 26 let.

Zastoupení Neapole v analyzovaných dílech je možné rozdělit do třech obecnějších celků. První se týká tématu snahy o zapomnění, jež se výrazně pojí s *Natale in casa Cupiello* a *Napoli milionaria*, které jsou datem nejbližší k první a druhé světové válce. Obě divadelní hry se vyznačují snahou zapomenout vše špatné, co přinesla předešlá válka. V případě prvního díla se tato snaha projevuje přehnanou komunikativností, která je ve skutečnosti jen maskováním skutečné neschopnosti komunikace. Zatímco u *Napoli milionaria* se u hlavní postavy Gennara Jovine setkáváme s neorealisticou touhou o sdílení a vyléčení se tak z těžkých zkušeností, což není možné, jelikož nikdo není ochoten ho naslouchat. Tato schopnost maskování problémů je často přiřazována právě Neapolcům, kteří bývají označováni za herce v jejich každodennosti, což je ochraňuje od starostí například ze stále hrozícího nebezpečí Vesuvu nebo Campi Flegrei. Naproti Gennarovi, který válku zažívá na vlastní kůži, o sedm let později vychází dílo *Il figlio di Pulcinella*, které je už jen její pouhou vzpomínkou.

Tímto dílem se také dostáváme k dalšímu tématu, kterým je návrat k tradici. Snahu o navracení se k minulosti jsme viděli u hlavní postavy *Natale in casa Cupiello*, která se projevuje Lucovým zájmem o betlém. V protikladu s Lucou jsou ostatní postavy, které znázorňují značný odstup od tradice. V případě *Il figlio di Pulcinella* se De Filippo navrácí k umírající postavě Komédie dell'arte, jež ztvárňuje ještě při síle. Eduardův Pulcinella se snaží co nejvíce adaptovat a vzít na sebe jakoukoliv podobu, jen aby nezemřel. Jelikož maska kromě toho, že dělá Pulcinellu tím, kým je, zakrývá jeho pravou tvář a umožňuje tak lepší adaptaci. Černou masku však volí na úkor své identity, která je tím jen těžko definovatelná. Vzpomenout můžeme na začátek divadelní hry, kdy se Pulcinella ptá publika kolik je hodin, aby věděl, jak se cítit, zda mít například hlad, či být unavený. Opět se tak setkáváme se spojitostí mezi Neapolci a maskou, jelikož Pulcinella v díle reprezentuje právě chudý neapolský lid, jenž je vyobrazen v těsném vztahu se střední třídou, jak tomu bylo v Neapoli padesátých let.

Tento vztah fungoval na základě nerovnosti, což je dalším Eduardovým tématem, ale zároveň vzájemné závislosti. Proto jen zmínka před Pulcinellou, že by mohl žít ve světě bez

baronů, ho naprosto vyděsí, jelikož by už neměl komu sloužit. Propast mezi společenskými vrstvami je tématem *Filumena Marturano*, kde se hlavní postava snaží o sjednocení své rodiny, a tedy zároveň také společnosti. Společenské rozdíly se projevují dále negramotností a hovořením výhradně v dialektu, čímž De Filippo věrně vykresluje neapolskou společnost. Na tento reálný problém reaguje Gennaro z *Napoli Milionaria!*, který vystupuje proti, aby se negramotnost a nedostatek vzdělání stávalo prostředkem manipulace mocných.

Vidíme, že některá témata jsou poměrně obecná. I když se v dílech vyskytuje mnoho odkazů na Neapol přes volbu prostředí, dialekt a tradici, je lze chápat též mnohem univerzálněji a překročit tak geografické hranice města. Právě toto byl postupně Eduardův záměr. Zůstat věrný neapolské tradici, ale zároveň být schopen skrze díla univerzální komunikace s širším publikem. V případě posledního analyzovaného díla je tato tendence nejvýraznější. Obraz Neapole se v *Napoli milionaria!* projevuje především jako prostředí a není zde snaha o návrat k tradici, jak tomu bylo v případě *Natale in casa Cupiello* nebo *Il figlio di Pulcinella*. Toto zjištění mě překvapilo, jelikož jsem v Eduardově tvorbě neočekávala vývoj, který by směřoval k univerzální četbě děl. Přesto se však též v *Napoli milionaria!* setkáváme s konkrétními problémy Neapolců, kterým musejí dokonce i dodnes čelit. Ať už se jedná o konkrétnější případ typických neapolských tmavých a těsných bytů „bassi“, či v širším smyslu modernizací, která neapolské obyvatele vede k vzdalování se od dialektu.

9 Riassunto

Il mio scopo in questa tesi di laurea è quello di cercare il collegamento tra la città di Napoli e i quattro lavori teatrali di Eduardo. Con l'intenzione di osservare il cambiamento dell'immagine di questa città con il passare del tempo, ho scelto per l'analisi opere abbastanza distanti tra di loro, in quanto tra la prima e l'ultima opera vi sono ventisei anni di distanza.

È possibile distinguere tra tre modi di rappresentare Napoli nelle opere analizzate. Il primo riguarda il tema del tentativo di dimenticare, il quale è fortemente collegato con le opere *Natale in casa Cupiello* e *Napoli milionaria!*, che sono come datazione le più vicine alla Prima e alla Seconda guerra mondiale. Entrambe le opere teatrali si caratterizzano per uno sforzo di dimenticare tutto il male portato dalla guerra appena trascorsa. Nel caso della prima opera questo sforzo si manifesta attraverso una comunicazione eccessiva, che in realtà, cela l'impossibilità di comunicare. Invece, in *Napoli milionaria!* tramite il personaggio principale, Gennaro Jovine, la velleità neorealista di raccontare le esperienze difficili per guarire, si scontra con il fatto che egli non può condividere le sue disavventure, visto che nessuno è disposto ad ascoltarlo. Questa capacità di mascherare i problemi viene assegnata ai napoletani, che sono spesso chiamati attori nella loro quotidianità: questo atteggiamento li potrebbe proteggere dalle difficoltà collegate per esempio al pericolo del tuttora attivo Vesuvio o dei Campi Flegrei. Sette anni dopo *Napoli Milionaria!* Eduardo de Filippo dà alla luce l'opera *Il figlio di Pulcinella*: se Gennaro in *Napoli Milionaria!* ha vissuto la guerra sulla propria pelle, i personaggi de *Il figlio di Pulcinella* conservano solo un debole ricordo della esperienza bellica.

Quest'ultimo lavoro teatrale di Eduardo affronta anche il tema del ritorno alla tradizione. L'aspirazione al ritorno al passato emerge anche in *Natale in casa Cupiello*, specie nell'interesse che il protagonista, Luca, manifesta per il presepe. In contrapposizione a Luca vi sono altri personaggi, che rappresentano una notevole distanza dalla tradizione. Nel caso de *Il figlio di Pulcinella* De Filippo ritorna alla maschera moribonda della Commedia dell'arte, che interpreta ancora con un po' di forza. Il Pulcinella di Eduardo cerca di adattarsi il più possibile e assumere qualsiasi forma pur di non morire. Cioè accade perché la maschera, oltre a rendere Pulcinella tale, copre la sua vera faccia e gli permette un camuffamento migliore. Egli sceglie la maschera a scapito della sua identità, che è solo difficilmente definibile. Possiamo ricordare l'inizio dell'opera teatrale, quando il personaggio di Pulcinella chiede al pubblico che ore sono per sapere come sentirsi, se dovrebbe avere fame o essere stanco. Ancora una volta incontriamo il collegamento tra

i napoletani e la maschera, perché Pulcinella nell'opera rappresenta appunto il popolo povero napoletano, che viene raffigurato in stretto rapporto con la borghesia come fu nella Napoli degli anni cinquanta.

Questo rapporto funzionava sulla base della disparità, che è un altro tema di Eduardo, ma al contempo anche della dipendenza. Per questo motivo solo il pensiero che Pulcinella potrebbe vivere in un modo senza baroni lo completamente spaventa, poiché non avrebbe più nessuno a cui servire. La distanza tra le classi sociali è anche un argomento dell'opera *Filumena Marturano*, dove la protagonista principale cerca di unire la sua famiglia, e quindi al contempo anche la società. Le classi sociali si manifestano attraverso l'analfabetismo e il parlare esclusivamente in dialetto, attraverso il quale De Filippo descrive fedelmente la società napoletana. A questo reale problema reagisce anche Gennaro di *Napoli milionaria!* che è contrario al fatto che l'analfabetismo e la mancanza di istruzione delle classi popolari vengano sfruttati dai potenti a proprio vantaggio.

Vediamo che alcuni temi sono piuttosto generali. Anche se nelle opere sono presenti tanti riferimenti a Napoli, attraverso la scelta dell'ambiente, il dialetto e le tradizioni, è possibile interpretarli anche in un modo più universale e superare così il confine geografico di questa città. Con il passare del tempo proprio questo è stato lo scopo di Eduardo: rimanere fedele alla tradizione napoletana e, al contempo diventare più universale riuscendo a comunicare attraverso le sue opere con un pubblico più vasto. Nel caso dell'ultima opera analizzata, questa tendenza è più evidente. L'immagine di *Napoli in Napoli milionaria!* si rivela soprattutto tramite l'ambiente e manca l'intenzione dei personaggi di tornare alla tradizione come era in *Natale in casa Cupiello* e *Il figlio di Pulcinella*. Questa scoperta mi ha sorpreso, perché non mi aspettavo nella produzione teatrale di Eduardo uno sviluppo che si indirizzasse verso chiavi di lettura universali. Nonostante tutto ciò, anche in *Napoli milionaria!* vengono rappresentati i problemi dei napoletani, i quali devono perfino tuttora affrontare. Che si tratti di un caso più concreto delle tipiche abitazioni napoletane scure e strette chiamate "bassi" o, in un senso più generale, dei processi di modernizzazione che porta i napoletani ad un allontanamento dal dialetto.

10 Seznam použitých zdrojů

10.1 Primární zdroje

DE FILIPPO, Eduardo. *I capolavori di Eduardo*. Torino: Einaudi, 1973, s. 394.

DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Giulio Einaudi, 1995, s. 530. ISBN 88-06-13790-5.

DE FILIPPO, Eduardo. *Napoli milionaria!* Torino: Giulio Einaudi, s. 101. ISBN 88-06-06585-8.

10.2 Sekundární zdroje

ANTONUCCI, Giovanni. *Eduardo De Filippo: Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana*. Firenze: Le Monnier, 1980, s.192. ISBN 88-00-64222-5.

GIAMMUSSO, Maurizio. *Vita di Eduardo*. Roma: Beat, 2009, s. 555. ISBN 978-88-6559-301-1.

DE GAETANO, Roberto a Bruno ROBERTI *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2014, s. 384. ISBN 978-88-6822-221-5.

DE BLASI, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, s.168. ISBN 978-88-6973-153-2.

DE BLASI, Nicola. *Storia linguistica di Napoli*. Roma: Carocci editore, 2012, s. 179. ISBN 978-88-430-6251-5.

CROCE, Benedetto. *Pulcinella*. Napoli: Grimaldi & C. Editori, 2019, s. 111. ISBN 978-88-32063-14-1.

DE MATTEIS, Stefano. *Napoli in scena*. Roma: Virgola, 2012, s. 218. ISBN 978-88-6036-719-8.

D'AMBROSIO, Alfredo. *Storia di Napoli dalle origini ad oggi*. Napoli: Vima, 1976, s. 231.

INFUSINO, Giampaolo. *Eduardo De Filippo. Un secolo di teatro*. Napoli: LITO-RAMA, 2000, s. 119.

Il testamento di Eduardo De Filippo (1984) a Taormina [online]. [cit. 2022-10-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eDtzW7VZFJI&t=14s>

Il presepe napoletano. Napoli: Tullio Pironti editore, 2007, s 80. ISBN 88-7937-413-3.