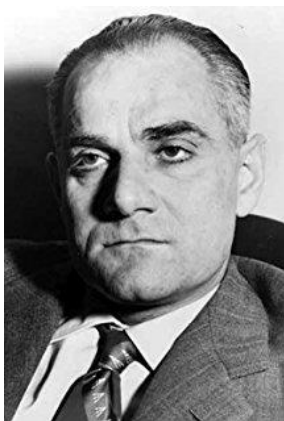


## Alberto Moravia

Pseudonym italského spisovatele a novináře Alberta Pincherleho (28. 11. 1907 Řím – 26. 9. 1990 Řím).



**Alberto Moravia** je čelným představitelem **italského neorealismu**.

Narodil se do **majetné rodiny**: jeho otec byl **židovského původu** a pracoval jako architekt a malíř. Rodina se zajímala o kulturu a politiku. Alberto však nedokončil svá školní studia, protože od devíti do osmnácti let trpěl **tuberkulózou** a střídal pobyt v alpském sanatoriu s domácím léčením. Měl ovšem pronikavý intelekt a vzdělával se s pomocí domácích učitelů i rozsáhlou **čtbou**.

Jako osmnáctiletý zahájil zhruba tříleté období rekonvalescence, jehož podstatnou část strávil v alpském **Brixenu** (italsky Bressanone; v 19. století, kdy město náleželo Rakousku, tam prožil léta své policejní deportace český spisovatel, novinář a politik Karel Havlíček Borovský).

Během svého brixenského pobytu se Alberto začal intenzivně věnovat spisovatelské práci; pseudonym Moravia si zvolil podle dívčího příjmení své babičky. Přesídlil do Říma a začal pracovat jako novinář v proslulém deníku *La Stampa* (Tisk) i v časopisech, do nichž psal povídky.

V r. **1929**, v pouhých 22 letech, publikoval – na vlastní náklad – svůj **první román, *Lhostejní***. Kritika dílo příznivě přijala a Moravia si získal pozici výstižného beletristického analytika **krize italské střední třídy**.

V následujících letech Moravia napsal několik dalších románů, ale **italský fašistický režim** vedený **diktátorským premiérem Benitem Mussolinim** je stíhal **zákazy**.

**Moraviův styl** vychází z **vypravěčské tradice klasické realistické prózy 19. století**. Zápletky a charaktery pramení v **sociálních a kulturních podmínkách** a jsou **typickými reprezentanty reálného, běžného života**; významnou roli hrají i **charakterizační detaily**. Moravia vnáší do svých knih také jasné **morální postoje** odpovídající **levicovému liberalismu**.

Moraviovo rodinné okolí hrálo dvojnásobnou roli. Dva jeho bratrance patřili mezi vůdce italského protifašistického odboje a v r. 1937 byli na Mussoliniův příkaz zavražděni ve Francii tamními fašisty. Moraviův strýc byl ovšem řadovým vládním úředníkem Mussoliniova režimu.

Od r. 1936 byla Moraviovou přítelkyní **spisovatelka Elsa Moranteová** (1912 – 1985), vzali se v již válečném roce 1941, kdy proti Moraviovi vrcholila režimní štvánice. Usídlili se na ostrově **Capri**, pokračovali zde v psaní a v tomto ústraní žili až do léta 1943, kdy po spojenecké invazi do jižní Itálie byl sice Mussolini svržen, ale s podporou německého vpádu se pokusil o návrat k moci. Alberto a Elisa se v nastalé atmosféře všeobecné nejistoty uchýlili do ještě odlehlejší lokality: do Fondi v kopcovitém, folklorně zajímavém a vůči světu dosti uzavřeném kraji **Ciociaria**; jejich cestu Moravia později využil jako inspiraci ke svému románu ***Horalka*** (1957).

Na jaře 1944 se Moravia s manželkou vrátili do Říma hned po jeho osvobození Spojenci. Moravia se opět vrhl do novinářské práce: stal se přispěvatelem velmi čteného deníku *Corriere della Sera* (Večerní kurýr) a zůstal jím až do smrti.

Po skončení Druhé světové války Moravia zažil strmý **vzestup popularity**: jednak díky svým občanským postojům, jednak díky nové aktivní etapě své tvorby. V rychlém sledu napsal řadu románů, jimiž pronikl i do světové literatury. Rozvinul svůj dosavadní styl a stal se jednou z osobností specificky italského uměleckého směru – **neorealismu**, jehož počátky sice sahají již do meziválečné doby, ale jenž se stal typickým pro italskou literaturu i film až v 50. letech.

**Neorealismus** zaujímá nekonformní, kritický postoj ke společenské realitě, zejména k fašistické éře a jejím dozvukům. Neorealismus podobně jako klasický realismus nachází své hrdiny mezi **obyčejnými lidmi**, jejich život však zobrazuje – včetně jeho nejproblematictějších stránek – **syrovým, až dokumentárním způsobem**; důraz klade na **lapidární jazyk**, blízký autentické řeči všedního dne;



neorealistická díla otevřeně prezentují **roli sexuality** v životě moderního člověka. **Moravia** ovšem navíc dokáže důkladně zprostředkovat spleť **vnitřní život postav**; odtud bývá v jeho díle spatřován **vliv surrealismu** i rakouského psychologa **Sigmunda Freuda** (1856 – 1939), jenž zdůrazňoval úlohu nevědomých složek lidské psychiky. Moravia ve svých zralých dílech sice neopouští úsilí po jasném mravním poselství, ale využívá **vypravěčský vícehlas** – podobně jako **Dostojevskij** nebo českofrancouzský prozaik **Milan Kundera**; v tomto směru bývá řazen mezi **předchůdce literární postmoderny**.

Moraviovými klíčovými **tématy** jsou – v **měšťanském prostředí** – **morální vyprahlost, absence životní perspektivy**, znuděnost, neschopnost nalézt životní štěstí v tradičních vztazích. Nositelkami **touhy po smysluplné změně** bývají životně pojaté **ženské postavy**; Moravia se stal průkopníkem ve **velmi realistickém zobrazování sexuálního života**. Řada Moraviových knih byla **zfilmována**.

Moravia hodně cestoval. V letech 1959 – 1962 byl **předsedou Mezinárodního PEN klubu**.

V r. 1961 se Moravia a Elsa rozešli. Moravia si pak našel jako velmi mladou přítelkyni **spisovatelku Daci Marainiovou** (\* 1936); žili spolu v letech 1962 – 1978. Poslední Moraviovou partnerkou byla (od r. 1984) španělská, v Itálii naturalizovaná spisovatelka Carmen Lleraová (\* 1953); vzali se r. 1986. Všechny Moraviovy intimní vztahy ovšem zůstaly bezdětné.

V r. 1962 římskokatolická církev zařadila díla Alberta Moravii do *Indexu zakázaných knih* – stalo se 4 roky předtím, než byl tento seznam, založený již v 16. století, zrušen.

Moravia vstoupil do **Italské komunistické strany** a v letech 1984 – 1988 byl jejím **poslancem v Evropském parlamentu**.

### **Některá díla:**

**Romány** **Lhostejní** (Gli indifferenti; 1929), **Marné ctízádnosti** (Le ambizioni sbagliate; 1935), **Římanka** (La Romana; 1947; film 1954: režie Luigi Zampa, v titulní roli Gina Lollobrigida), **Konformista** (Il conformista; 1951; film Itálie – Francie aj. 1970: režie Bernardo Bertolucci, v titulní roli Jean-Louis Trintignant), **Pohrdání** (Il disprezzo; 1954; film Francie – Itálie: režie Jean-Luc Godard, hrají Brigitte Bardotová, Michel Piccoli), **Horalka** (La Ciociara; 1957; film 1960: režie Vittorio De Sica, hrají Sophia Lorenová, Jean-Paul Belmondo), **Nuda** (La noia; 1960), **Já + On** (Io e lui; 1971);

**Povídkový soubor Římské povídky** (Racconti romani; 1954).

### **Alberto Moravia (1907 – 1990): Horalka (1957)**

(1) Vzbudila jsem se asi za hodinku, vlak stál a bylo hluboké ticho. Uvnitř vagónu teď horkem skoro nebylo k vydechnutí. Rosetta vstala, stoupla si k okénku a koukala se nevím na co. Moc jiných si tak taky stoupla, řada přes celou délku vagónu. Vstala jsem s námahou, protože jsem byla jako omámená a zpocená, a stoupla jsem si taky k okýnku. Venku bylo slunce, bylo tam modré nebe, byla tam zelená krajina, samé pahorky pokryté vinicemi; a na jednom tom pahorku, zrovna naproti vlaku, stál bílý domeček a hořel. Z oken šlehaly rudé jazyky ohně a valil se černý kouř, a ty plameny a ten kouř bylo jediné, co se hýbalo, protože celá krajina byla bez hnutí a pokojná, den byl opravdu nádherný, a vidět nebylo nikoho. Potom ve vagónu všichni vykřikli: "Tuhle je, tuhle je!" Podívala jsem se na oblohu a viděla jsem v koutku na obzoru černou mušku, která se skoro ihned proměnila v eroplán a zmizela. V tu chvíli, zčistajasna, jsem ho slyšela nad hlavou, jak přelétává vlak s pekelným rámusem zbláznělé železné rachoty, a po tom rámusu bylo slyšet něco jako ťukání šicího stroje. Hluk trval okamžik, pak zeslábl, hned nato se ozval zblízka náramně silný výbuch a všichni se vrhnuli na podlahu, mimo mne — já jsem to neudělala včas a ani jsem na to nepomyslela.

(2) A tak s kufry na hlavách, boso, po kraji silnice, který zarůstal trochu trávou, jsme vyrazily odtamtud, směrem k Fondi. Ušly jsme kus cesty. Silnice byla opuštěná a v polích nebylo taky vidět živou duši. Městskému člověku, který se v tom nevyzná, by možná ta krajina byla připadala normální; ale já jsem byla dřív vesničanka než měštka a viděla jsem, že je to opuštěná krajina. Hrozny vína na vinicích už měly být dávno otrhané a místo toho visely mezi zažloutlými listy, příliš zlaté, některé přímo hnědé a shnilé, na půl sežrané od vos a od ještěrek. Kukuřice byla tu a tam polehlá, v nepořádku, samý

plevel, a klasy zralé, skoro červené. Kolem fíky, po zemi spousta fíků spadlých z větví, jak byly přesládlé, potlučené a rozpraskané, naklované od ptáků. Nebylo vidět žádného rolníka a řekla jsem si, že všichni utekli. A přece byl krásný, teplý, jasný den, opravdu jako na venku. Taková je válka, řekla jsem si: všechno vypadá normální a zatím vespod pod tím vším se prokousal červ války a lidi dostanou strach a utečou, a zatím krajina pořád dál, netečná, rodí ovoce, zrní, trávu a rostliny, jako kdyby se nic nestalo.

(3) Měly jsme se špatně a dnes, když na to zas myslím, musím říci, že za celou tuhle válečnou dobu, co jsme byly pryč z domova, jsem se nikdy neměla tak špatně jako u Concetty. Dala nám svoji ložnici, ve které spávala s manželem od toho dne, co se vzali. Ale třeba jsem z venkova jako ona, musím říci, že jsem ještě jaktěživa neviděla takový svinčík. Okna sice byla pořád dokořán, ale světlice smrděla tak hrozně, že v ní nebylo dost vzduchu, a zdálo se to k udušení. Čím světlice smrděla? Zatuchlinou, starou žluklou špínou, šváby, močí. Hledala jsem, co tak smrdí, a otevřela jsem oba noční stolky: byly v nich dva hodně vysoké a úzké nočníky, bez ucha, jako dvě roury, z bílého porcelánu a s růžovými kytkami. Ty nočníky nebyly nikdy myté, uvnitř hrály všemi barvami a pěkný díl toho smradu šel z nich. Vyndala jsem je za dveře a Concetta div že mi nenabila: řekla vztekla, že má ty nočníky po mamince, že jsou to rodinné nočníky a že nechápe, proč je nechci v pokoji. Slamník v té ohromné manželské posteli byl samá díra a boule, plný kuliček a pichlavých, praskavých stébel, z tenoučké látky, která vypadala, že praskne při každém našem pohybu; první noc, co jsme na něm spaly, jsem celou dobu cítila svědění a zrovna tak Rosetta se nemohla uklidnit, pořád se převalovala a nespala. Nakonec jsem rozžehla svíčku a se svícem v ruce jsem prohlížela postel: ve světle plamínku jsem viděla ne jednu nebo dvě, ale celá hejna štěnic utíkat na všechny strany, temně rudé, veliké, nabobtnalé krví, kterou z nás cucaly celé hodiny. Postel byla od štěnic celá černá a na mou duši, nikdy jsem jich neviděla tolik najednou. (...)

V tom domě bylo všechno odporné: jak spaní, tak jídlo. Concetta byla lajdák, špinavá, věčně upospíchaná, věčně nedbalá a její kuchyně byla černá díra, kde na pánvích a na talířích lpěla letitá špína, nikdy tam nepřišla voda, nic se nemylo a vařilo se nahonem, jen tak, už aby to bylo. Concetta dělala dennodenně totéž jídlo, to, čemu se v Ciociarii říká šlichtička: tenké krajíčky chleba se narovnají do kameninové mísy až po okraj a pak se na ten chleba nalije hrnec fazolové polévky. Tohle jídlo se jí zastudena, až když se fazolová polévka vsákla do chleba a rozmočila ho na kaši. Šlichtička mi jaktěživa nechutnala. Ale u Concetty, trochu pro tu špínu, že v tom vždycky byla nějaká moucha nebo šváb, a trochu proto, že Concetta nesvedla pořádně ani tenhle prostý pokrm, se mi přímo zvedal žaludek. A potom jedli, jak jsou sedláci zvyklí, bez talířů, všichni dohromady v tom lovili lžícemi, strkali si je do úst a pak je zas máchali v kaši. A věřili byste? Jeden den jsem k ní udělala poznámku právě o té spoustě mrtvých much, co jsem našla zamíchané mezi chlebem a fazolemi, a ona, jako pravá křupanka, mi odpověděla: "Jez, jez! Konečně, co je moucha? Maso je to, o nic víc a o nic míň než telecí."

(4) A tak jednou odpoledne, když odešla celá rodina ke kolně, šla jsem tam za chvíli taky a schovala jsem se za pomeranči. Kolna stála na druhé, menší mýtině, a vypadala jako učiněná troska: celá vybledlá, střecha nakřivo, trámy jako když drží pohromadě zázrakem. Uprostřed mýtiny stála Vincenzova kára, připravená k mule, a na káře jsem viděla na hromadě sama už nevím co věci: drátěnky z postelí, židle, noční stolky, balíky. Vrata kolny, hodně veliká, dvoukřídlová, byla dokořán a oba synové s Concettou právě rozvazovali provazy, které držely všechny ty krámy pohromadě. Vincenzo se držel stranou, připitoměle jako obvykle, seděl na pařezu a kouřil fajfku. Ale Concetta byla uvnitř kolny, neviděla jsem ji, jen jsem slyšela její hlas: "Šup, honem, dělejte, je už pozdě." Viděla jsem vždycky oba syny tiché, ale teď byli jako vyměnění: čilí, pilní, přičinliví, rozhodní. Napadlo mě, že člověk musí lidi vidět, když dělají věci, které je zajímají: sedláky na poli, dělníky v dílně, obchodníky při obchodu a zkrátka, proč bychom to neřekli, zloděje u nakradeného zboží. Protože ty drátěnky, ty židle, ty matrace, noční stolky, balíky byly všechno kradené věci; na to jsem měla podezření hned, ale potvrdila mi to ještě večer sama Concetta, když jsem si dodala odvalu a tak, z ničeho nic, jsem se jí zeptala, čím je to všechno zařízení, co ten den skládali v kůlně. Synové tu jako obyčejně nebyli, odešli, už pryč.

Concetta tak na chvíli zůstala jako vyvedená z míry. Ale pak se hned vzpamatovala a řekla s tou svou nadšenou přehnanou veselostí: "Á, ty jsi nás viděla, to jsi udělala špatně, že jsi nevyšla ven, mohla jsi nám pomoci. É, nemáme s čím se schovávat, vůbec ne. To jsou věci z jednoho domu ve

Fondi. Majitel, chudák, utíká přes hory a kdo ví, kdy se vrátí. Než ty věci nechat v domě, aby to zničili při nejbližším bombardování, rozumíme — tak jsme si to radši vzali. Takhle to poslouží aspoň někomu. Máme válku, rozumíme, člověk se musí přičinit, každé opomenutí je ztráta, milá kmotra. A pak, až válka skončí, majitel to dostane zaplacené od vlády, určitě, a koupí si ještě hezčí věci než předtím." Na mou duši, zatráslo to se mnou, padla na mne hrůza a asi jsem zbledla, protože Rosetta ke mně zvedla oči: "Ale copak ti je, mámo?" Padla na mne hrůza, protože jako obchodnice mám náramně silný smysl pro majetek, byla jsem vždycky poctivá a vždycky jsem si myslila: moje je moje, tvoje je tvoje a v tom nemůžou být žádné zmatky, a když jsou, skončí všechno nohama vzhůru. A zatím, vida, upadla jsem mezi zloděje a co horšího, ti zloději se nebáli, protože v tom kraji už nebyly ani zákony, ani četníci; a nejenže neměli strach — div že se tím zlodějstvím nehonosili.

(5) Opičák nevypadal, že je přesvědčený. Bylo vidět, že je chytřejší, než se zdálo: "To jsem nevěděl, že máš příbuzný ve Vallecorse. Mně jsi vždycky říkala, že jsi z Minturna. A jak se jmenuje tohleto hezký děvče?"

"Rosetta se jmenuje," povídám já.

Dorazil sklínku, potom vstal a přešel k nám: "Rosetto, ty se mi líbíš. Zrovna potřebujeme služku, tady na středisku, aby nám trochu vařila a stlala. Chceš jít s námi, Rosetto?" Při těch slovech natáhl ruku a vzal Rosettu za bradu. Hned jsem ho plácla přes ruku a řekla: "Ruce pryč!"

Podíval se na mě vyvalenýma očima a dělal udiveného: "Nono, copak tě chytá?"

"Chytá mě, abys mi nesahal na dceru."

A on vyzývavě sundal s ramene pušku a namířil ji na mě: "Víš, s kým mluvíš? Ruce vzhůru!"

Ale já, úplně klidná, jako kdyby po mně namířil měchačkou na míchání polenty a ne puškou, jsem odstrčila hlaveň, ale jen maloučko, a řekla jsem pohrdavě: "Jakýpak ruce vzhůru! Ty si myslíš, že mi tou flintou naženeš strach? Víš, na co ti je ta flinta dobrá? Na to, aby ses přižívoval na víně a na suchejch fíkách. To by poznal i slepý, že jsi hladolet a hotovo."

On se kupodivu z ničeho nic uklidnil a řekl tomu druhému se smíchem: "Přinejmenším by aspoň zasloužila zastřelit, co říkáš?" Ale ten pokrčil rameny a zabručel něco jako: "Ženský, vykašli se na ně!"

Nato Opičák sklonil pušku a řekl důrazně: "Pro tentokrát ti to prominu, ale pamatuj si, že jsi vyvázla životem: kdo sáhne na milici, dostane olovo." Tahle věta byla napsaná na zdech v Římě a ve Fondi taky a on se ji naučil z těch zdí, mizera. Za chvíli dodal: "Ale jsme dohodnutý, pošleš nám dceru do střediska jako služku, do Coccuruzza."

"Nech si o ní zdát, o mé dceři. Nepošlu ti ani tohle!" A on se obrátil na Concettu: "Něco za něco, Concetto. My už nebudeme pátrat po tvých synech, co jsou tady, a ty to víš, a kdybysme je opravdu začali hledat, tak je zaručeně zavřem. A ty nám na oplátku pošleš sestřeničku. Jsme dohodnutí, he?"

(6) Teď jsem vykřikla já taky, ještě ostřeji než Rosetta, a myslím, že jsem do toho křiku vložila všechno své zoufalství nejenom z toho, co se mi mělo stát v téhle chvíli, ale taky z toho, co se mi stalo až dosud, od toho dne, kdy jsem odešla z Říma. Ale on mě teď chytl strašnou silou za vlasy, jako by mi chtěl odervat hlavu od krku, a pořád mě strkal dozadu, až jsem nakonec cítila, že padám — a opravdu jsem upadla na zem a on se mnou. Teď ležel na mně a já jsem se bránila rukama a nohama; on mi pořád držel hlavu u země, jak mě jednou rukou táhl za vlasy; a přitom jsem cítila, jak druhou rukou jde po sukni a vyhrnuje mi ji nahoru na břicho a pak mi šel mezi nohy. Najednou jsem znova vykřikla, ale bolestí, protože mě chytnul za chloupky stejně silně, jako mě rval za vlasy, aby mi držel nehybně hlavu. Cítila jsem, že mě síly opouštějí, nemohla jsem skoro dýchat; on mě přitom rval z a chloupky a dělal mi bolest.

Bleskem mi prolítlo hlavou, že mužští jsou na tom místě hodně choulostiví, a tak jsem mu taky zajela rukou na břicho a nahmatala ho; a on si při dotyku mé ruky snad pomyslel, že se mu podvoluji a že mu snad chci pomoci, aby si se mnou užil — hned povolil sevření na chloupkách i na vlasech a taky se na mne usmál, ukázal černé zlámané zuby — byl to hrozný úsměv. Ale já jsem vespod natáhla ruku, chytila jsem ho za varlata a vši silou jsem mu je zmáčkla. Vyrazil řev, chytnul mě zas za vlasy a bouchnul mi spodkem hlavy o podlahu, tak prudce, že jsem skoro ani nepocítila žádnou bolest, ale ztratila jsem vědomí.

Rosetta pořád stála nehybně, podobala se soše — na hlavě krabici, jednou rukou si ji přidržovala, nohy držela u sebe. Najednou mě přepadl strach, že se z té hrůzy pomátla na rozum, stáhla jsem jí sukni a zeptala jsem se: "Děvenko moje, co nemluvíš, co ti je, řekni něco mámě." Nato ona klidně řekla: "To nic není, mámo. Je to přirozené a už se to zastavuje." Ulevilo se mi, protože jsem se opravdu bála, že se z toho dojmu pomátla, trochu jsem pookřála a zeptala jsem se: "Můžeš jít ještě kousek?" Odpověděla: "Ano, mámo." Vzala jsem krabici zas na hlavu a znova jsme vykročily po silnici. (...)

Rosetta neřekla jako obvykle nic, ale teď už jsem byla klidnější, protože jsem věděla, že není pomatená, ale jen rozrušená, a to se <lalo taky pochopit, po tom, co se stalo. Zkrátka, cítila jsem, že už není jako dřív, že se něco změnilo nejenom v jejím těle, ale taky v duši.

(7) Abych odvedla řeč jinam, zeptala jsem se ho, co dělá teď. Odpověděl, že se dal do spolku s nějakými kamarády a převáží sem a tam tím nákladákem uprchlíky, kteří se chtějí vrátit domů, rozumí se, že si přitom nechává mastně zaplatit. "Od vás dvou nebudu chtít nic," řekl hned nato a hodil pohledem po Rosettě. Měl hrubý chraplavý hlas, na obrovský krk mu padala spousta světlých kudrn, takže měl hlavu jako kozel. A opravdu v něm bylo něco kozlího, jak se díval na Rosettu nebo spíš jak jí jezdil očima po prsou, jak jen mohl. Taky řekl, že se jmenuje Clorindo, a zeptal se Rosetty, jak se jmenuje ona. Řekla mu to a on poznamenal: "Věčná škoda, že je konec nouze. Ale uvidíš, že se stejně dohodneme. Líbí se ti hedvábný punčochy? Chtěla bys pěkný kus látky na šaty? Nebo hezkej pár bot z kozlečiny?" Rosetta k mému úžasu za chvíli řekla: "Komu by se nelíbil?" On se zasmál a opakoval: "Dohodneme se, dohodneme."

Zkrátka, taková je válka, jak říkala Concetta, a já jsem se teď bála, že v našich duších ta válka bude pokračovat ještě hodně dlouho po tom, co skutečná válka skončila. (...)

Pak najednou se stalo něco podivného, co jsem nepředvíдалa: Rosetta, která až do té chvíle, jak jsem řekla, neprojevila žádný cit, se dala do zpěvu. (...) Ta písnička byla v módě před pár lety a Rosetta ji zpívala doma při uklízení, jak jsem už řekla. Najednou jsem si řekla, že mi možná tím novým zpěvem chce dát najevo, že to není pravda, že se změnila, že je naopak ta bývalá Rosetta, hodná, milá a nevinná jak andílek. A opravdu – myslila jsem si to a pak jsem se na ni podívala a uviděla jsem, že má oči plné slz, slzy jí tryskaly z rozevřených očí a stékaly dolů po tvářích, a najednou jsem si byla docela jistá: nezměnila se, jak jsem se bála — to plakala především pro Rosaria, kterého zabili bez slitování jak psa, a potom pro sebe a pro mne a pro všechny, které válka zasáhla, zavraždila a strhla; to znamenalo, nejenom že se v podstatě nezměnila, ale taky že já jsem neukradla Rosariovy peníze a že válka za celou dobu svého trvání nepřipodobnila lidi k svému obrazu. Najednou jsem dostala útěchu, a z té útěchy sama od sebe vystála myšlenka: "Jen co budeme v Římě, pošlu ty peníze Rosariově matce." Neřekla jsem nic, zavěsila jsem se do Rosetty a stiskla jsem jí ruku.

### Alberto Moravia: *Horalka*: poznámky k interpretaci

Alberto Moravia se svým románem *Horalka* i dalšími díly stal hlavním představitelem typicky italského uměleckého směru **neorealismu**, jehož datačním těžištěm jsou 50. léta 20. století. Neorealismus **rozšiřuje záběr klasického realismu** dvěma směry: jednak k syrovější a drsnější autentičnosti děje i prostředí (vše je až naturalistické), jednak k hlubší psychologizaci postav; projevil se v próze i ve filmu (film *Posedlost*, režie Luchino Visconti; *Řím, otevřené město*; režie Roberto Rossellini; *Zloději kol*; režie Vittorio De Sica aj.).

Neorealismus si ovšem udržel i **silné stránky realistické tvorby**: dynamickou dějovou linii a rozsáhle uplatňovanou typizaci.

*Horalka* je také typem **introspektivní prózy**. Hlavní postava je zároveň **vypravěčkou** – povšimněme si, že autor-muž vypráví v ženské roli (v české literatuře najdeme takový postup např. v *Postřižínách* Bohumila Hrabala, v románu *Když v ráji přšelo* od Jana Otčenáška nebo v novele *Nemilovaná* od Arnošta Lustiga). Jde vlastně o **hraniční polohu mezi objektivním („vševědoucím“) vypravěčem a vypravěčským vícehlasem**.



**Hlavní postava má autorovu mentalitu** i způsob nazírání – to je **objektivní prvek**, ale zároveň je **líčení reality** doprovázeno **úvahami**, váháním, nejasnostmi a jejich vyjasňováním – to je **prvek subjektivní**. **Čtenář** tak má pocit, že je **přímým účastníkem vyprávění**; cítí, že autor/vypravěč mu své názory nepředkládá jako autoritativní pravdy, ale že jej vybízí k **samostatné hodnotící úvaze**. Najdeme tu zásadní odlišnost od běžné spisovatelské praxe, kdy autor usiluje o to, aby se čtenář cítil **přímým účastníkem** samotného příběhu (vyprávěného s použitím historického přítentu apod.).

**Moraviův způsob vyprávění v 1. osobě** je vlastně **analytickým, sebezpozorujícím komentářem**, kdy postava hodnotí své vlastní činy z časového odstupu. Oddělují se tu tedy od sebe dvě filozofické kategorie: **bytí a vědomí**. V **dramatu** (či ve filmu) je takovému postupu blízký **zcizovací efekt**: divák je upozorňován, že to, co vidí, je jen scéna, nikoli realita.

Moraviu dovádí jeho introspektivní přístup k tomu, že **napětí odsouvá ze samotného děje**, jehož těžiště spočívá v pouhé každodennosti (Cesira sleduje vlastně zcela samozřejmý, nedramatický cíl: zajistit normální, všední existenci své dceři i sobě). V Horalce se tedy napětí dlouho přenáší mimo samotnou akci, ovšem autor této skutečnosti využívá k **pozvolné, ale o to působivější gradaci**. Hrozba válečných událostí se před námi objevuje pozvolna, stejně jako přicházela k té velké většině obyvatelstva, která se hned neocitla v pásmu bojových operací. Cesira a Rosettě válka klade do cesty překážky dlouho jen izolovaně a jakoby jen na čas (náhle ukončená cesta vlakem, přelety letadel). Pak se hrozba vzdálí, aby se objevila až po nějaké době, ale přesto cítíme, že k nevyhnutelnému přímému střetnutí nakonec musí dojít. Moravia tu vlastně používá stejný princip, na němž jsou vystavěny **thrillery** – reálné nebezpečí my i postavy příběhu dlouho jen tušíme, často se zdá, že je možné střetu uniknout nebo jej obejít, i když zkušený čtenář ví, že by to bylo proti zákonitostem promyšlené prózy.

Dalším velkým tématem je **vztah obyčejných lidí – v tomto případě Italů – k válce**. Když Cesira přemýšlí o Rosettě, uvědomuje si, že její dcera by v podmínkách míru byla ideální dívkou i ženou pro svého životního partnera, ale že válka ji připravila o možnosti ukázat všechny žádoucí přednosti své osobnosti.

**Italští rolníci** dávají ve válečných podmínkách průchod pouze **animálním pudům**, z nichž na prvním místě stojí hromadění zásob – jako zvířata před zimou. Snaha vytěžit z každé situace hmotný prospěch kvete právě v podmínkách, kdy i běžná existence má zbládnělou podobu. Tito lidé také nejsou primárně zlí: jakmile jim svítne naděje na přežití, dokážou být družní, i když opravdové přátelství, předpokládající i připravenost k oběti mezi nimi nenajdeme – stejně jako u stádní zvěře.

**Obě ženy**, matka dcera, tomu všemu **vzdorují**. Cesira získává sílu ze svých životních zkušeností a z vědomí vlastní důstojnosti, kterou načerpala jako obchodnice (viz dvojaký vztah k intimní epizodě s Giovannim). Rosetta čerpá z naivní, ale upřímné religiozity.

Pokud jde o **vztah k velkému světu politiky a války**, Moravia výstižně ukazuje, že jeho postavy typických, obyčejných Italů se vlastně o nic z toho pořádně nezajímají. Fašisté, Mussolini, Němci, Angličané – ti všichni mají pro ně význam jen potud, pokud lze od nich očekávat přežití s trochou hmotného zajištění. Zájem o skutečnou akceschopnou angažovanost tu není, protože nikdo z dosavadních vládců nedal rolníkům ani uprchlíkům šanci, aby mohli kvalifikovaně rozhodnout o vlastním osudu.

Jedinou výjimkou je tu **Michele; mladý intelektuál** s pevnými zásadami získanými vlastní zkušeností (Cesira sice tvrdí, že on toho ještě mnoho nezažil, ale již to, že se ke vzdělání propracoval z chudých poměrů, má svůj význam). Michelův demokratismus se spojuje s levicovou názorovou orientací, se schopností oslovit svými názory okolí a s odhodláním k oběti (má i křesťanské kořeny – viz podobenství o Lazarovi).

**Závěrečné drama** má symbolický význam: obě ženy obětovaly své cestě za novým životem i za poznáním sebe sama to nejvíce, co obětovat mohly. Povšimněme si, že autor je nechá přežít – kdyby zemřely, příběh o naději by ztratil smysl. Kompozice je záramována motivy, které jí dodávají spirálový charakter: začíná se a končí dvěma pohlavními akty a odjezdem z Říma a návratem tam: druhé verze těchto motivů jsou významově těžší: válka změnila i Cesiru a Rosettu, ale protože měly pevné jádro svého charakteru, nepodlehly brutalitě doby a uchovaly si své ideály pro další, již snad klidný život, byť již napořád budou vědět, že jeho jistoty mohou být kdykoli otřeseny (tady se ozývají akcenty **existencialistického pojetí** člověka i světa).

