

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Přítelkyně a genialita románu

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Autor práce: Alena Lukášová

Praha 2023

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 22. 6. 2023

Alena Lukášová

Obsah

| | |
|---|----|
| 1. Úvod..... | 4 |
| 2. Literární postava | 5 |
| 2.1. Postava jako paradigma rysů..... | 6 |
| 2.2. Postava versus děj a text versus emoce | 8 |
| 2.3. Fikční světy a jejich obyvatelé | 9 |
| 2.4. Girard a postava | 12 |
| 3. Fenomén Ferrante | 15 |
| 3.1. Žánr | 19 |
| 3.2. Přítelkyně | 21 |
| 3.3. Affidamento | 24 |
| 4. Geniální prostřednice | 30 |
| 4.1. Společná školní léta..... | 31 |
| 4.2. Příběh s botami..... | 34 |
| 4.3. Milostné soupeření | 38 |
| 5. Závěr | 44 |
| 6. Seznam použité literatury..... | 46 |

1. Úvod

Tetralogie *Geniální přítelkyně*¹ (*L'Amica geniale*) spisovatelky vystupující pod pseudonymem Elena Ferrante sleduje spleť příběh dospívání dvou přítelkyň Lily a Eleny ve čtvrti na předměstí Neapole. Mapuje dobu začínající v 50. letech obdobím poválečného hospodářského boomu a pokračuje přes studentské revolty kolem roku 1968, až k přelomu tisíciletí. Série končí zhruba v letech, kdy se Silvio Berlusconi stává premiérem, ačkoli v příběhu není nikdy explicitně zmíněn.² Ferrante, podobně jako ve své další tvorbě, nevěnuje okolnímu dění mnoho prostoru. V *Neapolských novelách* je ústředním bodem celé série právě přátelství dvou hlavních hrdinek. Jejich vztah bývá ve studiích zabývajících se tvorbou Ferrante popisován jako ztvárnění italských feministických konceptů *affidamento* nebo *amicizia narrativa*. Oba tyto koncepty vychází z myšlení italských feministických skupin 70. let, především těch, které založily Kolektiv milánského ženského knihkupectví (Libreria delle Donne di Milano). Jak koncept *affidamento*, označující určité svěřování mezi ženami s cílem se vzájemně posílit, tak i teorie narativního ženského přátelství *amicizia narrativa* italské feministické myslitelky a filosofky Adriany Cavarero, se zaměřují na specifičnost ženského přátelství a dynamiku, která je s ním spojená. Soustředí se však výhradně na pozitivní důsledky, které by z meziženského svěřování, vzájemného posilování a pomoci mohly plynout. Závist, zášť a soupeření spojené s imitací a obdivem, které celým přátelstvím v *Neapolských novelách* prostupují, se tak vysvětlení skrze tyto koncepty vymykají.

Ve své bakalářské práci nejprve nastíním dosavadní přístup literární teorie k postavám jako takovým. Následně, vzhledem k množství kontroverze, která se s Ferrante pojí, bych chtěla osvětlit určité aspekty její tvorby za pomoci dosud vydaných monografií zabývajících se touto spisovatelkou. Těžištěm práce bude analýza vztahu mezi hlavními hrdinkami v prvním díle tetralogie, a to skrze teorii napodobivé, mimetické touhy francouzského teoretika, historika, filosofa, kulturního antropologa a literárního kritika René Girarda. Tuto teorii Girard představil ve své první knize *Lež romantismu a pravda románu*, založené na četbě děl Sartra, Stendhala, Prousta, Dostojevského a dalších.³ Na konkrétních příkladech bych chtěla ilustrovat promítnutí

¹ V práci budu používat název *Geniální přítelkyně* pro označení prvního dílu stejnojmenné tetralogie a pro označení celé série budu stejně jako v anglických monografiích o Ferrante používat název „*Neapolské novely*“ a nikoliv *Neapolské romány* nebo *sága*.

² RICCIARDI, Alessia. *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, 2021, s. 136, 137.

³ GIRARD, René, Pierpaolo ANTONELLO, Pavla DOLEŽALOVÁ a João Cezar de Castro ROCHA. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joaem Cezarem de Castro Rocha / René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2008, s. 23, 24.

pozdního stádia mimetické touhy, dvojího prostřednictví, do proměn vztahu dvou hlavních hrdinek. Specificky se zaměřím na události odehrávající se během Elenina studia, na příběh s botami a na události předcházející Lilině svatbě s místním podnikatelem Stefanem. Zároveň bych se v práci chtěla zaměřit na rozdíly mezi čtením přátelství Eleny a Lily jakožto vztahu podmíněného trojúhelníkovou, napodobivou touhu a interpretacemi zaměřujícími se na výše zmíněná italská feministická pojetí ženského přátelství.

2. Literární postava

Ústředním bodem tetralogie jsou dvě hlavní hrdinky, přítelkyně Lila a Elena, které provádí čtenáře dějem a umožňují jim se do jejich jednotlivých rolí promítnout. Díky specifickému způsobu, jakým jsou tyto dvě postavy v textu představeny, s nimi mohou čtenáři navázat intimní vztah a zároveň se otevírá možnost diskusí zaměřených na to, zda se konkrétní čtenáři identifikují spíše s Lilou, nebo s Elenou. Ferrante v rozhovoru pro *The Paris Review* zmiňuje, že díky rozdílům mezi hlavními hrdinkami se čtenáři mohou upnout jak na Elenu, tak na Lilu, podle toho, která z nich v danou chvíli působí jako spolehlivější průvodce textem.⁴ Vliv literárních postav na čtenáře je v rámci literární teorie kontroverzním tématem. Ačkoliv podle Chatmana jsou postavy právě tím, co čtenáři zůstává v paměti dlouho poté, co se vzpomínka na samotnou strukturu textu dávno vytratila⁵, bývá jejich vliv v literárních teoriích spíše upozadován nebo přímo opomíjen. Jeden z mála zastánců literární postavy a jejího významu pro čtenáře je E. M. Forster, který v knize *Aspekty románu* píše:

„V každodenním životě nikdy nerozumíme jeden druhému, nejsme ani dobří jasnovidci, ani se upřímně jeden druhému nesvěřujeme. Známe se jen přibližně, podle vnějších znaků, ty ostatně stačí pro společenské, a dokonce i pro intimní vztahy. Ale lidem v románu může čtenář dokonale porozumět, jestliže si to spisovatel přeje; může přiblížit jejich vnitřní i vnější život. A tak se stává, že lidé v románu se zdají často skutečnější než postavy z historie, ba dokonce nežli naši přátelé; dozvídáme se o nich vše, co je možné se dozvědět, zda jsou nedokonalí nebo nereální; jejich tajemství pro nás nejsou skrytá, zatímco naši přátelé mají a musí mít svá tajemství, vzájemná zdrženlivost v tomto ohledu je jednou z podmínek života na této planetě.“⁶

⁴ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016, s. 277.

⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 123.

⁶ Forster, 1971, přel. Tomáš Kubíček, s. 56. In: KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL, a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 27.

Ačkoliv jsou literární postavy jednou ze základních naratologických kategorií, nejsou v rámci literární historie a kritiky dostatečně systematicky probádané.⁷ Jakožto obyvatelé fikčních světů děl jsou obecně chápány jako textové odrazy jejich žijících protějšků. Tato dvojakost – na jedné straně čistě jen textový konstrukt, na druhé straně v čtenářské recepci plně vykreslená osobnost – se projevuje v jednotlivých přístupech k jejich zkoumání. Buď je rozebírána jejich ukotvenost v textu, látka, z které jsou tyto entity zkonstruovány, nebo naopak bývají literární postavy vyzdvihovány z knih, které obývají, a posuzovány podle psychologie osobnosti a jiných člověkem se zabývajících věd. Na nedostatečnou úroveň teorie postavy poukazují Seymour Chatman v *Příběhu a diskurzu*, Shlomith Rimmon-Kenanová v *Poetice vyprávění* a další.⁸ Podle nich se pokusím nastínit problematiku různých způsobů přístupu k literární postavě a nakonec představit možné východisko, které navrhuje jak Bohumil Fořt ve svém pojednání o literárních postavách, tak i Tomáš Kubíček v pasáži věnované postavám z *Naratologie* a jímž je chápání postavy skrze Doleželovu teorii fikčních světů.

2.1. Postava jako paradigma rysů

Existuje mnoho typologií, které dělí postavy na základě různých funkčních rysů. Pro příklad je možné uvést E. M. Forsterovo dělení postav na ploché a kulaté (flat and round characters⁹), nebo na podobném principu založenou typologii Daniely Hodrové. Ta mluví o postavách-definicích, textově uzavřenému typu postavy, jejíž jednání v příběhu je čtenářem snadno předvídatelné, a o postavách-hypotézách, které jsou otevřené různým interpretacím a které si vůči čtenáři ponechávají určitá tajemství. Další dvojice pojmů, které se při popisu postav často užívají, jsou například označení statická a dynamická postava nebo dělení postav na hlavní a vedlejší a kladné nebo záporné.¹⁰ Tato dělení pracují s ucelenou představou postav, které jen zbývá rozřadit podle vybraných aspektů. Proces, kterým je tato představa v textu vybudována, je nazýván charakterizace postav.

Oblast charakterizace postav zahrnuje způsoby, jakými je za použití různých textových strategií konstruována existence literárních postav. Díky ní literární postavy vystupují

⁷ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 8. nebo CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 112.

⁸ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 37. CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 112.

⁹ Oproti Kubíčkově překládá Fořt tyto dva termíny jako “ploché” a “plastické” postavy, stejně tak M. Orálek ve svém překladu Chatmanova *Příběhu a diskurzu*.

¹⁰ KUBÍČEK, Tomáš, Jirí HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 66, 67.

v čtenářské percepci jako ucelené osobnosti. Proces charakterizace se dělí na *přímou* a *nepřímou*.¹¹ Přímá charakterizace je explicitní. Jedná se o přímý popis postavy, jejího vzhledu, vlastností nebo charakteru, který je zprostředkován vypravěčem, nebo ostatními postavami. Otázkou je důvěryhodnost takovéto výpovědi, ať už pochází od jiné postavy, nebo od daného typu vypravěče. Nepřímá charakterizace probíhá prostřednictvím implicitního posuzování jednotlivých významových složek, které se kolem postav v textu kumulují. Do této úrovně patří jednání postav, jejich promluvy, vnější vzhled, jména, sociální zařazení nebo prostředí.¹² Fořt k tomuto výčtu přidává ještě kategorii narativního vědomí, označující způsob, jakým je v textu prezentováno narativní *já* postav, a která je zkoumána hlavně z pozice kognitivních věd.¹³ Na úrovni nepřímé charakterizace je tak nutná participace čtenářů, kteří napomáhají ve svých představách rekonstruovat postavu na základě stejných postupů, jaké používají v každodenním životě.

Chatman se v rámci této problematiky staví za „pojetí postavy jako paradigmatu rysů“¹⁴. Rysy se podle něj vynořují skrze interpretaci jednání, promluv nebo vnitřního vědomí postav, jako jejich hlavní osobní vlastnosti. Považuje je za relativně stabilní, ale nezavrhne ani jejich možné proměny v průběhu děje, ačkoliv na rozdíl od událostí nepodléhají času vyprávění. Zdůrazňuje navíc potřebu je odlišovat od proměnlivých přechodných afektů, nálad nebo postojů. Podle Chatmana jsou to právě rysy, které zajišťují jedinečnost postav a odlišují je od ostatních.¹⁵ Tvrdí, že „existují na úrovni příběhu: celý diskurz je ve skutečnosti úmyslně zkonstruován tak, aby zajistil, že se vynoří ve čtenářově vědomí“¹⁶. Toto „vynoření“ se odehrává tak, že čtenáři na základě své znalosti kódu rysů ze skutečného světa jsou z textu a jeho hloubkové struktury schopni odvodit rysy postav, ačkoliv v něm nemusí být explicitně zmíněny. Rysy literárních postav považuje za totožné s obecně lidskými, a to jak jejich pojmenování, tak i proces, kterým jsou jednotlivcům přisuzovány. Zároveň tvrdí, že pojmenování rysů podléhá kulturnímu kódování, které určuje způsoby charakterizování lidských vlastností podle konvencí dané společenské epochy.¹⁷ Literární postavy jsou

¹¹ Fořt tyto dvě úrovně nazývá *přímá charakterizace* a *nepřímá reprezentace*.

¹² KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 67–70.

¹³ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 70, 71.

¹⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 132.

¹⁵ Tamtéž, s. 126–134.

¹⁶ Tamtéž, s. 131.

¹⁷ Například romantické rysy jsou: deprimovaný, apatický, nesmělý; klasicistní zase pošetilý, necitelný, venkovský; nebo moderní rysy poznamenané psychoanalýzou: introvertní, nerotický, schizoidní atd. CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 129, 130.

nepochybně nositeli určitých rysů. Podle Chatmana můžeme předpokládat, že jejich odhalování ze strany čtenáře probíhá podobně jako odhalování osobnostních rysů skutečných lidí, zatímco proces charakterizace nám může přiblížit, na jakých úrovních se pohybuje jejich konstrukce.

2.2. Postava versus děj a text versus emoce

Bohumil Fořt ve svém pojednání o literárních postavách popisuje dvě osy, mezi jejichž mezníky se může literárněvědní zkoumání postav pohybovat. První osa, která podle Fořta vymezuje jednu oblast zkoumání literární postavy, se rozkládá mezi dějem a postavou jakožto kategoriemi, které určují, jak se příběh odehrává. Krajní pozice této problematiky ilustruje na dvou způsobech pojetí postavy, podle E. M. Forstera a podle Aristotelovy *Poetiky*. E. M. Forster k postavám přistupuje jako k reálným lidem a staví je nad děj do té míry, že děj popisuje jako zbabělý a mstivý, svádějící ztracený boj s triumfující postavou.¹⁸ Oproti tomu Aristoteles v *Poetice* staví jednání postavy na první místo a její povahu považuje za nepodstatnou, až na jeden zásadní rys jednání, který určuje, zda jsou dobří či špatní.¹⁹ Ačkoliv ruský formalista Boris Tomaševskij nezastává podobně radikální pozici, přesto považuje děj nebo osnovu za nadřazené postavě. Zdůrazňuje systém *motivů* jako zásadní složku fabule a postavám přiřazuje funkci průvodců, díky kterým jsou čtenáři schopni si nakupené motivy uspořádat a vyznat se v nich. Zároveň však uznává, „že jelikož narativ působí prostřednictvím emocí a morálního citění, vyžaduje od publika, aby s postavami sdílelo jejich zájmy a nenávisti“.²⁰ Tím potvrzuje, že postavy nejen provádějí čtenáře dílem, ale zároveň má jejich působení zásadní význam pro výsledné hodnocení celého díla. Děj, osnova nebo Chatmanův pojem událost, označující dynamický aspekt příběhu, který jej odlišuje od pouhého popisu, se nemohou obejít bez postav, podobně jako se postavy nemohou obejít bez nich. Tyto dvě kategorie jsou tudíž pro účely současného zkoumání literárních postav neoddelitelně spojené.²¹ Chatman k této problematice dodává, že „otázka ‚priority‘ či ‚dominance‘ nedává smysl“²², protože převaha jedné nebo druhé kategorie v textu závisí na dobovém vkusu autora i publika. Tvrdí, že například moderní texty ovlivněné individualismem dávají větší důraz na postavu a rozbor její psychologie.²³

¹⁸ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 14–18.

¹⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 113, 114.

²⁰ Tamtéž, s. 116.

²¹ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 20.

²² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 118.

²³ Tamtéž.

Druhou z os definuje zmíněná problematika toho, zda je postava jen textovým konstruktem, nebo jestli je od něj oddělenou, autonomní entitou. Na textové, formalistické a strukturalistické straně této osy se rozkládají narativní gramatiky Vladimira Proppa, Algirdase Juliena Greimase, Clauda Bremonda a Tzvetana Todorova. Tito čtyři teoretici jsou převážně zodpovědní za vybudování základních kamenů, na kterých staví veškeré další přístupy ke zkoumání literární postavy. Na jejich koncepcích je zároveň možné ukázat směřování zkoumání literárních postav od strukturalistických, lingvistikou inspirovaných systémů, až k otevřenějším přístupům, které kombinují poznatky z různých oblastí humanitního bádání a ukazují postavu v interakci s ostatními součástmi narativu.²⁴ Na druhé straně Fořtovy osy se nachází způsob přístupu k postavě, který je často nazýván mimetický. Oproti tomu strukturalistickému v něm není možné vysledovat vývojovou linii, která by jednotlivé příspěvky roztroušené v dějinách teoretického uvažování spojovala. Jejich pojičkem je sdílené přesvědčení, že literární postavy chápeme jako odrazy jejich lidských protějšků, a proto je nutné je zkoumat i jako mimotextové, autonomní entity.²⁵ Velký vliv na tento přístup má kognitivní naratologie, podle které čtenáři k porozumění literárních postav používají stejné kognitivní rámce jako v každodenním životě.²⁶ Blízkost, kterou jsou literární postavy schopny vzhledem ke čtenáři vyvolat, je výsledkem jejich intencionální narativní konstrukce. Za to, že postavy mohou z textu vystupovat a připadat čtenářům skutečnější než reální lidé, vděčí právě textu, který je utváří. Zároveň však nejsou textem připoutány ke stránkám, na kterých se pohybují, ale díky čtenářům, kteří je chápou jako plnohodnotné osobnosti, ze stránek vystupují a působí i mimo ně. Znovu se tedy projevuje provázanost obou přístupů a potřeba jejich účinné kombinace v dalším zkoumání.

2.3. Fikční světy a jejich obyvatelé

Na nedostatky obou představených os nebo dichotomií reaguje sémantika fikčních světů. Navazuje na směřování současné logiky a filosofie a díky modelu možných světů, je schopná formulovat teorii fikčních světů, které jsou suverénní, nezávislé na skutečných událostech, osobách nebo místech, ale zároveň přístupné čtenáři skrze sémiotické kanály.²⁷ Specifická povaha fikčních světů umožňuje této teorii při zkoumání literatury uplatňovat kombinaci různých přístupů od strukturalistických přes lingvistické až k sémantice, logice, psychologii

²⁴ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 32.

²⁵ Tamtéž, s. 58, 59.

²⁶ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 61.

²⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 27–35.

nebo teorii akce.²⁸ Literární díla tak pro tuto teorii představují samostatně fungující světy, které mohou, ale nemusí být modelované po vzoru světa skutečného (nikoli však jako jeho zobrazení nebo odraz), a do kterých čtenáři získávají přístup skrze text – látku, z které jsou tyto světy stvořené. Chápání literárních postav jako obyvatelů těchto narativních světů umožňuje teorii fikčních světů k nim přistupovat jako k jedinečným osobnostem, aniž by hrozil interpretační úhyb mimetické sémantiky, která „bere fikční jednotliviny jako zobrazení skutečných obecnin“²⁹. Teorie fikčních světů navíc překonává spor o převahu mezi kategoriemi postavy a děje tím, že pokládá přítomnost alespoň jedné osoby za nutnou podmínku vytváření příběhů.³⁰ Tuto teorii Doležel představuje v knize *Heterocosmica*, v které dále rozebírá dvě podoby narativních světů, a to světy s jednou osobou a světy s více osobami.

Světy s jednou osobou, ačkoliv nejsou tak obvyklé, podle Doležela odhalují „rudimentární rysy konání a duševního života“³¹. Lze na nich tak ilustrovat možné podoby akcí a motivů ve fikci bez komplikujícího vlivu dalších postav. Akce nebo konání Doležel rozlišuje podle délky jejich trvání na okamžité *akty* a trvající *činnosti*. V souladu s teorií akce navíc podmiňuje konání určitou duševní událostí, kterou nazývá *intence*. Tento pojem pro něj znamená podmínku konání, která jej činí účelovým, ale kterou si konatel nemusí uvědomovat. Pojem intencionálního konání navíc umožňuje jasné oddělení neintencionálních událostí, tedy takových, které se konatelům dějí, jako jsou přírodní a jiné katastrofy, od konání, které může být vysvětleno pomocí motivačních faktorů. Motivační faktory jsou podle Doležela dvojí. Jako první zmiňuje kognitivní systém motivací, který se řídí praktickými poznatky, rozhodováním a dalšími pragmatickými myšlenkovými pochody. Druhým důležitým motivačním faktorem jsou emoce. Emocionalita, ačkoliv obtížně uchopitelná, je nejen významným zdrojem fikčního napětí nebo osobní charakteristiky postav, ale navíc se, jak Doležel píše, „[f]ikční konstrukce emocí [...] těší velké popularitě mezi filozofy a psychology a jsou často citovány místo skutečných případů nebo spolu s nimi“³². Doležel dále uvádí seznam základních emocí, z kterých se mohou skládat i komplikovanější, složené emoce. Jako příklad složené emoce zmiňuje žárlivost – „směs lásky, nenávisti a strachu (viz Neu 1980)“³³. Emoce postav jsou důležité i pro mimetické způsoby přístupu k postavám. Ukazuje se na nich, že literární postavy

²⁸ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 89.

²⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 22.

³⁰ Tamtéž, s. 46.

³¹ Tamtéž, s. 51.

³² Tamtéž, s. 76.

³³ Tamtéž, s. 77.

cítí stejně jako skuteční lidé. I Girardova teorie trojúhelníkové touhy se zaměřuje hlavně na emoce postav. Obzvláště zmíněná žárlivost, jakožto emoce, v které se propojuje láska a nenávist, zastává v jeho teorii hlavní roli.

Fikční světy, které jsou obydlené pouze jednou osobou, se musí vyrovnat se zásadním omezením narativních možností. Ukazují se na nich základní polohy, které fikční postavy zastávají. Jakmile jsou do fikčních světů uvedeny další osoby, podmínky konání se komplikují. Napětí, které do světů s jednou osobou přinášely přírodní a jiné katastrofy, se rozšiřuje o rušivý vliv dalších osob. Konání postav již nestačí popsat v mezích akce. Jedná se o interakci, v rámci které „se intence a akce jednotlivce nutně střetávají s intencionalitou spolukonatelů“³⁴. Interakce je zásadním zdrojem dynamiky narativu. Motivační faktory, které Doležel popsal v souvislosti se světy s jednou osobou, se rozšiřují o meziosobní vztahy a společenské reprezentace. Dalším významným faktorem, podle Doležela dokonce tím nejsilnějším, který se plně projevuje až ve světech s více osobami, je moc. Uvádí tři možné způsoby interakce osob, které se od moci, jakožto motivačního faktoru, odvíjí. Prvním způsobem je spolupráce, při které si obě osoby udržují svou nezávislost a místo toho, aby se snažily navzájem se ovlivnit, „vytváří sdílené intence a sledují společný cíl“³⁵. Do této kategorie řadí přátelství, partnerství nebo milostné vztahy. Druhý způsob popisuje Doležel jako autoritářský, v kterém jedna osoba plně kontroluje intence podřízené osoby. Třetí způsob se odehrává v intencích ovlivňování. Jedna osoba se pokouší ovlivnit tu druhou, ovládnout ji a je na té druhé osobě, jestli se podřídí, čímž se tento vztah stane autoritářským, nebo jestli se začne bránit, čímž dochází ke konfliktu. Konflikt je podle Doležela podmíněn právě tímto způsobem interakce, založeném na snaze získat moc nad druhou osobou. Zároveň však zdůrazňuje, že konflikty jsou ze své podstaty chaotické, a že se odvíjejí jak podle okolností, ve kterých se osoby nacházejí, tak i podle osobností protivníků.³⁶ Stejně jako Doležel, i klasická naratologie považuje konflikt za hlavní hnací sílu dynamiky narativu.³⁷ Literární postavy jako obyvatelé fikčních světů svou vzájemnou interakcí mezi sebou vytváří vztahy. Ať už jde o přátelství, milostné vztahy, ovlivňování nebo soupeření, jsou to právě tyto vztahy a jejich proměny, které jsou zodpovědné za vytváření dynamiky narativu.

³⁴ Tamtéž, s. 105.

³⁵ Tamtéž, s. 113.

³⁶ Tamtéž, s. 117.

³⁷ SMEETS, Roel. "CONFLICT". In *Character Constellations: Representations of Social Groups in Present-Day Dutch Literary Fiction*. Leuven: Leuven University Press, 2021, s. 151.

2.4. Girard a postava

Girardova první kniha *Lež romantismu a pravda románu* vychází z četby Sartra, Stendhala, Prousta a Dostojevského v průběhu jeho působení na univerzitě v Indianě. V té době začal Girard přednášet o románu a objevovat spojnice mezi jednotlivými knihami, které četl a které vytvořily základy pro jeho později formulovanou mimetickou teorii. Když v roce 1959 dokončoval práci na své první knize, byl už rozhodnut, že chce „napsat dějiny touhy na základě významných literárních děl.“³⁸ Po dopsání této knihy a poté, co kvůli nedostatečné akademické publikační aktivitě ztratil místo na univerzitě v Indianě, se na jiném místě začal odklánět od literatury. V jeho práci se postupně začaly projevovat specifické antropologické a náboženské aspekty, kterými rozvinul svou v literatuře zakotvenou mimetickou teorii do mechanismu obětního beránka a teorie vzniku kultury a které se poté plně projeví v knize *Věci skryté od počátku světa*. V italštině vyšla Girardova první kniha *Lež romantismu a pravda románu* v roce 1965 nejprve se zavádějícím názvem *Struttura e personaggi del romanzo moderno* (Struktura a postavy v moderním románu). Odkazování na strukturalismus bylo v té době v Itálii populární. Zároveň se v tomto mylném překladu projevila obtížnost zařazení Girarda do jedné teoretické tradice. Tím, že překladatel z názvu vynechal pojmy „lež“ a „pravda“ se však zbavil odkazu na důležitý přesah knihy. Girardova kniha nepojednává jen o struktuře a postavách literárních děl, ale jeho cílem je zprostředkovat skrze vybraná literární díla porozumění skutečné lidské touze.³⁹

Základ Girardovy mimetické teorie tvoří struktura trojúhelníkové touhy. Tuto strukturu ve *Lži romantismu* demonstruje na vztazích literárních postav, které podle něj odhalují působení mimetické, napodobivé touhy. Touha není podle Girarda jednoduchou přímkou spojující subjekt s objektem, ale závisí ještě na třetí entitě, kterou Girard nazývá prostředník. Prostředník je pro postavu určitým vzorem, idolem, kterého se subjekt snaží napodobovat. Ve snaze přiblížit se prostředníkovi přebírá jeho touhy a touží podle „*Druhého*“. Subjekt obdivuje prostředníka, chce jej napodobit, a proto touží po stejném objektu, po kterém touží prostředník. Girard tvrdí, že málokterá touha je opravdu spontánní a autentická a vystupuje proti romantické literatuře,

³⁸ GIRARD, René, Pierpaolo ANTONELLO, Pavla DOLEŽALOVÁ a João Cezar de Castro ROCHA. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joaem Cezarem de Castro Rocha / René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2008, s. 24.

³⁹ CASINI, Federica, ANTONELLO, Pierpaolo. “The Reception of René Girard’s Thought in Italy: 1965—Present.” *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, [online] roč. 1 (2010), sv. 17, s. 140 [cit. 17.06.2023]

kteřá podle něj tuto falešnou představu rozšiřuje.⁴⁰ Trojúhelníkovou touhu dále dělí podle vzdálenosti subjektu od prostředníka na vnější a vnitřní. Vzdálenost Girard nechápe jen jako fyzickou veličinu, ale především mu jde o vzdálenost duchovní – společenskou a intelektuální. O vnější prostřednictví se jedná pokaždé, když vzdálenost mezi prostředníkem a subjektem neumožňuje protnutí jejich příslušných sfér. Díky ní může subjekt otevřeně přiznávat svůj obdiv k prostředníkovi a touhu jej napodobit.

V případě vnitřního prostřednictví se však sféry subjektu a prostředníka víceméně prostupují. Prostředník už není jen vzdáleným neproblematickým podněcovatelem touhy, ale nachází se ve stejném prostředí, a proto může do vztahu subjekt – objekt zasahovat i svou přítomností, a nikoliv jen svou symbolickou silou. Subjektem okopírovaná touha naráží na vztah, který má prostředník s objektem. „Jedině člověk, který se staví do cesty touze, již v nás sám probudil, je opravdovým objektem nenávisti. Ten, kdo nenávidí, nenávidí především sám sebe pro tajný obdiv, který se skrývá pod jeho hněvem“⁴¹, píše Girard. Prostředník se stává překážkou a obdiv, který k němu subjekt cítí, se přetváří v nenávist. Stává se tak z něj v rámci vnitřního prostřednictví rival. Subjekt se ve své snaze napodobit prostředníka uchyluje k různým strategiím, a ačkoliv svého prostředníka nepřestává obdivovat, ve chvíli, kdy jeho snažení ztroskotá, se jeho původní obdiv mísí s bezmocným zklamáním a vrací se mu ve formě zášti a nenávisti.⁴² Součástí vnitřního prostřednictví je podle Girarda i lež, o které se subjekt sám přesvědčuje, když zaměňuje „logické a chronologické pořadí touhy, čímž utajuje svoje napodobování“⁴³ a svaluje svou vlastní žárlivost na prostředníka. Subjekt vnitřního prostřednictví je přesvědčen, že začal toužit po objektu a usilovat o jeho zisk dřív než prostředník, a tudíž se sám snaží situovat se do role prostředníka, který je ve svých pohnutkách napodobován. Objektem v tomto trojúhelníkovém modelu nemusí nutně být konkrétní osoba nebo věc. Touhu po konkrétním objektu nazývá Girard „akviziční“ miméze a vymezuje ji od abstraktní touhy po „bytí“, od touhy stát se jiným podle modelu prostředníka, kterou pojmenovává metafyzická touha.⁴⁴ Metafyzická touha může působit jak ve vnějším

⁴⁰ Později říká: „Mimetickou teorii je třeba definovat mnohem radikálněji. Neexistují u ní žádné výjimky ani romantické rozlišování mezi autentickým a neautentickým. Autentická touha neexistuje, každá touha vede skrze druhé.“ GIRARD, René, Pierpaolo ANTONELLO, Pavla DOLEŽALOVÁ a João Cezar de Castro ROCHA. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joaem Cezarem de Castro Rocha / René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2008, s. 45.

⁴¹ GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*. Přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 16.

⁴² Tamtéž, s. 21.

⁴³ Tamtéž, s. 16

⁴⁴ KIRWAN, Michael. *René Girard: uvedení do díla*. Přel. Jiří Kučera. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008, s. 28.

prostřednictvím, což se projevuje v případě Don Quijota i paní Bovaryové, tak i ve vnitřním prostřednictvím. Ačkoliv je vnitřní prostřednictvím spíše zaměřeno na konkrétní objekty, v pokročilé fázi se vzdálenost mezi subjektem a prostředníkem zmenšuje a s tím i důraz na konkrétní objekt.

Vnitřní prostřednictvím Girard ve *Věcech skrytých* dále rozpracovává a rozšiřuje o dvojnícký vztah. Ten podle něj vzniká nevyhnutelným zapojením prostředníka do vzájemného napodobování způsobeného jejich zmenšující se vzájemnou vzdáleností. Subjekt napodobuje prostředníka, který jej také napodobuje: „[v]ývoj směřuje ke stále větší reciprocitě, a tedy k většímu konfliktu. [...] Mezi soupeři objekt mizí ze zřetele a jejich jediným a nutkavým přáním už není jej získat, ale porazit protivníka; objekt začíná být nadbytečný a funguje už jen jako záminka pro vzplanutí konfliktu. Soupeři se sobě navzájem stále víc podobají, až se stanou dvojníky“⁴⁵. Podobné schéma Girard popsal už ve *Lži romantismu* v kapitole, v které připodobňuje prostřednický vztah k Hegelově dialektice pána a raba. Zmiňuje v ní *Fenomenologii ducha*, kterou se jeho pojetí mimetické touhy podle Kirwana inspirovalo. Dialektiku pána a raba Girard v této kapitole ilustruje na příkladu Juliána a Matyldy ze Stendhalovy knihy *Červený a černý*. Milostný vztah Juliána a Matyldy je podle něj ovlivněn dvojitým prostřednictvím, které jej proměňuje v zápas.⁴⁶ Oba milenci zápasí o prvenství a ani jeden z nich nechce ustoupit a přiznat, že podléhá moci toho druhého. Jejich touha už není upřená na konkrétní objekt, ale přetváří se v touhu zvítězit.

Girard při psaní *Lži romantismu* četl Kojèevovy přednášky o Hegelovi, kterým se pravděpodobně silně inspiroval. U obou se například dá nalézt spojitost mezi touhou a konfliktem. U Girarda se projevuje ve vnitřním prostřednictvím, které přes rivalitu nevyhnutelně končí konfliktem, zatímco u Hegela se vazba mezi touhou a konfliktem projevuje v jeho koncepci touhy po uznání. Tato koncepce podle Kojèeva nabízí vysvětlení, proč „člověk riskuje svůj biologický život, aby mohl uspokojit svoji *nebiologickou* touhu“⁴⁷ a později se projevuje v Hegelově dialektice pána a raba. Kirwan však tvrdí, že chápání touhy je u Hegela a Girarda odlišné. Zatímco pro Girarda je důležitá relativně jednostranná touha podle druhého, pro Hegelovo pojetí je zásadní, aby i druhý toužil po subjektu, čímž by naplnil touhu subjektu po

⁴⁵ GIRARD, René, Pierpaolo ANTONELLO, Pavla DOLEŽALOVÁ a João Cezar de Castro ROCHA. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joaem Cezarem de Castro Rocha / René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2008, s. 48.

⁴⁶ GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*. Přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 94.

⁴⁷ Kojèev, s. 41. In: KIRWAN, Michael. *René Girard: uvedení do díla*. Přel. Jiří Kučera. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008, s. 38.

uznání.⁴⁸ Když však ve *Lži romantismu* Girard rozpracovává své pojetí dvojího prostřednictví, komplikuje jednoduché schéma touhy podle druhého. Obzvláště, když popisuje schéma sexuální touhy nebo koketnosti, pohybuje se velmi blízko Hegelově touze po uznání. Sexuální touha má podle Girarda trojúhelníkové schéma, ačkoliv jsou při ní přítomní jen dva aktéři, protože tělo jednoho z milenců představuje objekt, po kterém oba touží. Subjekt může toužit sám po sobě jenom díky napodobování touhy prostředníka, milence, po svém těle. Podobně jako u Hegelovy touhy po uznání, touží subjekt po tom, aby po něm bylo touženo.⁴⁹

Mechanismy touhy ve vnějším i vnitřním prostřednictví demonstruje Girard na literárních postavách. Románoví hrdinové mu dělají figuranty, na jejichž konání i myšlenkách ve *Lži romantismu* předvádí svou mimetickou teorii. Neustále se navíc obrací na vybrané spisovatele, romanopisce, jako na garanty svých světů. Za geniální romanopisce považuje jen ty, kteří ve svých dílech odhalují pravdu o nesvobodné, napodobivé, mimetické touze. Sám později přiznává, že s literaturou, stejně jako s mýty nebo rituály, ve svých knihách nakládal jako s „doličnými předměty“, důkazním materiálem a doklady oněch „věcí skrytých od založení světa“⁵⁰. Na otázku, jaké jsou jeho vědecké metody odpovídá: „Literární díla považuji za úvahy o skutečných vztazích ve společnosti a použil jsem je jako vědecké nástroje pozorování“⁵¹. Díla, kterými se Girard ve *Lži romantismu* a dalších pracích zabýval, byla ta, která odpovídala jeho tezi o napodobivé touze. Tento selektivní způsob výběru a jeho přesvědčení, že je možné používat poznatky získané z literárních děl při posuzování skutečného světa Girarda vyčleňují z literárněvědní tradice. Jeho koncepce trojúhelníkové touhy se i přesto nabízí jako zajímavý způsob přemýšlení o literárních postavách a jejich vztazích.

3. Fenomén Ferrante

Elena Ferrante začala svou spisovatelskou kariéru v roce 1992 novelou *Těživá láska* (*L'Amore molesto*). Ačkoliv se již před vydáním dohodla se svým nakladatelstvím Edizioni e/o, že se nebude účastnit jakéhokoliv propagování této knihy a že její úspěch nechá náhodě, vyhrála

⁴⁸ Tamtéž s. 39.

⁴⁹ GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*. Přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 91, 92.

⁵⁰ GIRARD, René, Pierpaolo ANTONELLO, Pavla DOLEŽALOVÁ a João Cezar de Castro ROCHA. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joaem Cezarem de Castro Rocha / René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2008, s. 11.

⁵¹ Tamtéž, s. 150.

ještě téhož roku cenu Elsy Morante (Procida Prize) za románovou prvotinu.⁵² Následující dvě novely, *Dny opuštění* (*I giorni dell'abbandono*, 2002) a *Temná dcera* (*La figlia oscura*, 2006) pokračují v obdobném duchu jako *Tíživá láska*. Jsou to výpovědi hrdinek procházejících osobními krizemi, vyprávěné jazykem násobícím psychologické a citové napětí, které tyto postavy, manželky a matky, stravuje. Celý děj se mimo retrospektivní pasáže odehrává během krátkého období a má rychlý, až překotný spád. Tyto texty, zdatelně poznamenané modernismem, se formou i stylem odlišují od *Neapolských novel*, ve kterých Ferrante dává přednost realismu a určité podobě historického románu.⁵³

Knih *Geniální přítelkyně* byla vydána v Itálii v roce 2011 a pouze o rok později vyšla v anglickém překladu Ann Goldsteinové. Okamžitý komerční úspěch, kterého *Neapolské novely* dosáhly v italském originále, byl mnohonásobně překonán jejich přijetím ve Spojených Státech. Rozsah čtenářského zájmu o Ferrantiny knihy dostal název „Ferrante Fever“ a s každým dalším vydaným dílem jen stoupal. Mezi lety 2014 a 2015 se její knihy prodávaly ve více než čtyřiceti zemích. V anglicky mluvících zemích šlo o zhruba 2.6 milionu prodaných kopií, zatímco v Itálii to bylo něco kolem jednoho milionu.⁵⁴ Popularita Ferrantiných knížek se projevuje i v jejich četných filmových adaptacích. První knížka *Tíživá láska* byla zfilmována italským režisérem Mario Martonem v roce 1995 a další její knihy jejich filmové adaptace záhy čekaly. Druhý román *Dny opuštění* byl zfilmován tři roky po vydání v roce 2005 a její třetí knihy *Temná dcera* se v roce 2021 ujala americká režisérka Maggie Gyllenhaal. Tento film dokonce získal několik nominací na Oscara, za nejlepší adaptaci scénáře a hlavní i vedlejší ženskou roli. *Geniální přítelkyně* vychází v podobě seriálu na HBO, stejně tak jako Ferrantina poslední kniha *Život ve lži*. V roce 2017 vyšel americký dokument *Ferrante Fever*, v kterém se režisér Giacomo Durzi prostřednictvím rozhovorů s různými autory, fanoušky Ferrante a lidmi z jejího nakladatelství snažil nabídnout odpověď na otázku, proč jsou její knihy schopny tak silně oslovit takové množství lidí.⁵⁵ Jeho dokument nakonec k žádné konkrétní odpovědi nedospěl a tato otázka tak stále nad Ferrantinou tvorbou visí nezodpovězená.

⁵² „I believe that books, once they are written, have no need of their authors. If they have something to say, they will sooner or later find their readers; if not, they won't“. FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016, s. 14, 15, 20.

⁵³ RICCIARDI, Alessia. *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, 2021, s. 12, 13.

⁵⁴ GATTI, Claudio. „Elena Ferrante: An Answer?“, *The New York Review* [online]. Zveřejněno 2. října 2016 [cit. 17.06.2023]. Dostupné z: <https://www.nybooks.com/online/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/>

⁵⁵ MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021, s. 3.

Neapolské novely, z velké části zodpovědné za Ferrantino dobytí mezinárodního knižního trhu, ji podle italianistky Stiliany Milkové zařadily k velikánům světové literatury, jako jsou Fitzgerald, Faulkner, Tolstoj nebo Flaubert, coby silný ženský hlas popisující proměny a požadavky současného světa.⁵⁶ Kromě očividného přirovnání k italské spisovatelce a částečně i jmenovkyni, Else Morante, tak Ferrante bývá řazena spíše k autorům světovým. Americký kritik James Wood ve své recenzi v *The New Yorkeru*, kterou zároveň dopomohl objevit první díl *Neapolských novel* pro americké čtenáře, načrtl paralelu mezi *Geniální přítelkyní* a populárním španělským filmem *Ženy na pokraji nervového zhroucení* (1988) nebo teorií *écriture feminine* (ženské psaní) francouzské feministky Hélène Cixous.⁵⁷ V Čechách o Ferrante píše například literární kritik a novinář Jan Bělíček, který ji zařadil do své knihy *Chapadla mormuru* (2022), čítanky současné „globální“ literatury. Od svého domácího publika, a hlavně od Italského tisku se však Ferrante podobně velkorysých přirovnání nedočkala.

I ve světle jejího mezinárodního úspěchu byla její pravá identita tím hlavním, co italská média na Ferrantině tvorbě zajímalo. Snahu vypátrat, kdo se za pseudonymem skrývá, odstartovala skupina fyziků a matematiků z římské univerzity *La Sapienza*. Ti se pokusili o korpusovou analýzu jejích knih, z níž vyplynula vysoká shoda s texty jiného italského autora Domenica Starnone.⁵⁸ O desítku let později vysledoval novinář Claudio Gatti, pomocí metody užívané spíše při pátrání po organizovaném zločinu, tok peněz z Ferrantina nakladatelství Edizioni e/o až k překladatelce z německého jazyka Anitě Raja, manželce Domenica Starnone. Gattioho článek vyšel v říjnu 2016 souběžně v italských novinách *Il Sole 24 Ore*, německém *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, francouzském *Mediapart* i na blogu populárního literárního magazínu *New York Review of Books*, což například Milková odsuzuje jako očividnou snahu upoutat na sebe co nejvíce pozornosti poté, co na jeho zjištění Ferrantino nakladatelství opakovaně odmítlo reagovat. Gatti ve svém článku Raju obviňuje z toho, že vzhledem k jejímu německému židovskému původu nejen zrazuje prostředí, z kterého vzešla⁵⁹, ale navíc se prohřešuje tím, že si svou tvorbou vytváří falešnou neapolskou identitu, na níž nemá právo vzhledem k tomu, že ji nikdy na vlastní kůži nezažila. Domenico Starnone však z Neapole

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ WOOD, James. „Women on the Verge“, *The New Yorker* [online]. Zveřejněno 13. ledna 2013 [cit. 17.06.2023]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>

⁵⁸ GATTI, Claudio. „Elena Ferrante: An Answer?“ *NYR Daily*, [online]. Zveřejněno 2. října 2016 [cit. 17.06.2023]. Dostupné z: https://www.nybooks.com/online/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/?lp_txn_id=1422525

⁵⁹ RICCIARDI, Alessia. *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, 2021, s. 2, 3.

pochází a Gatti tak ve svých člancích naznačuje, že „Ferrantin“ literární úspěch je výsledkem kolaborace s jejím známým manželem.⁶⁰

Ferrante navzdory veškerému snažení o odhalení její pravé identity neustoupila od svého prvotního rozhodnutí zůstat v naprosté anonymitě. Ve *Frantumaglii*, sbírce rozhovorů, korespondence a zamyšlení, která zhruba z půlky sestává z nezodpovězených otázek po její pravé identitě, na otázku, proč je stále přesvědčená o tom, že nic z autorovy osobní historie neprospívá lepšímu čtení jeho tvorby, svérázným stylem odpovídá:

„Skrze životopis autora cesta ke genialitě jeho tvorby nevede; jedná se jen o vedlejší mikro-příběh. Nebo, jak by řekl Northop Frye, rušivá síla obrazotvornosti díla *Král Lear* není ani v nejmenším ovlivněna tím, že jediné, co ze Shakespeara zbylo, je jen pár podpisů, závěť, křestní list a portrét chlapíka, co vypadá jako imbecil.“⁶¹

Ačkoliv Alessia Ricciardi tvrdí, že toto Ferrantino gesto považuje za velmi sympatické, přesto jej problematizuje vzhledem k otázkám kulturní a genderové apropriace. Stát si po vzoru Barthes nebo Foucaulta slepě za tím, že autor je mrtev, je podle Ricciardi ve Ferrantině specifickém případě nerozvážené, obzvláště pokud si chce zároveň zachovat svou feministickou politiku. Přetrvávající absence autora v jejím díle dává příležitost misogynním komentářům, které zpochybňují, že takto úspěšné, silné texty mohla napsat žena.⁶² Genderová identita spisovatele má v rámci feministických literárních škol nezpochybnitelný význam. Souvisí s dlouhodobým situováním ženské literatury do pozice odchylky⁶³, která potřebuje vlastní kategorii, jelikož s tou mužskou nemůže být srovnávána. Snahu o vytvoření určitého „protikánonu“ ženských spisovatelek podnítilo zjištění feministických literárních teoretiček, že velká část klasické literatury je poznamenána misogynií a jako taková nutí čtenáře přejímat mužský úhel pohledu.⁶⁴ Sama Ferrante ve spisu *Frantumaglie* vzpomíná na svou čtenářskou minulost, kdy se v mládí v přesvědčení, že ti nejlepší spisovatelé jsou muži, snažila naučit psát jako oni. Později zavrhl své předchozí přesvědčení a začala číst výhradně ženskou literaturu. Nakonec se však oprostila od obou radikálních pozic a začala psát bez pochybování o tom, jestli má její psaní mít ženský, mužský nebo neutrální tón.⁶⁵ Čtenáři Ferrante se veskrze řadí do dvou

⁶⁰ MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021, s. 8.

⁶¹ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016, s. 179.

⁶² RICCIARDI, Alessia. *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, 2021, s. 45, 46.

⁶³ FULKA, Josef. „Ženské psaní a nové genderové teorie“. *Plav*, roč.2 (2006), č. 4, s. 6.

⁶⁴ NÜNNING, Ansgar. et al. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*, Brno: Host, 2006, s. 217, 218.

⁶⁵ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016, s. 81, 82, 256.

táborů. Jsou tu ti, kteří považují mediální důraz na osobnost autora za zbytečnou komercializaci literatury a stojí za Ferrante v její snaze odmítnout současné vydavatelské praktiky prodávání knížky zároveň s osobností autora. Jiní, tak jako Ricciardi, dávají důraz na feministický a sociální aspekt její tvorby a požadují určité potvrzení, které by jednou provždy vyvrátilo veškeré pochyby o její identitě ženy, spisovatelky.

3.1. Žánr

Ve svém článku porovnávajícím přijetí jednotlivých děl *Neapolských novel* v italských médiích se Cecilia Schwartz zabývá tím, jak se změnil přístup italských recenzentů k Ferrante v souvislosti s jejím zahraničním úspěchem. Zároveň rozebírá překážky, kterým čelí ženské autorky ze strany dominantně mužské italské kritiky. Ferrantina tvorba byla podle ní v Itálii od začátku vnímána rozporuplně. Píše: „[k]ritika ji odsuzovala za příliš plochý styl, nudné až banální příběhy a její rozhodnutí zůstat v anonymitě bylo buď vnímáno jako těžká forma narcisismu, nebo jako marketingová strategie“⁶⁶. Zmiňuje dále studii, která se zabývá hodnocením spisovatelek v knihách o švédské literární historii, ze které vychází, že přístup k ženským spisovatelkám je v nich překvapivě jednotvárný. Tvorba spisovatelek v nich je často spojována s nízkými žánry, málokdy jsou přirovnávány k ostatním mužským spisovatelům a chybí jejich zařazení do literární tradice.⁶⁷ Přijetí *Neapolských novel* podle Schwartz potvrzuje minimálně první část této teze. Jejich odlišný styl a tematické zaměření je v očích italské kulturní publicistiky zprvu uvrhly do jednoho z nejhorších literárních ghett, do sféry červené knihovny. Obzvláště první díl byl italskými recenzenty přirovnáván k nízkým žánrům jako je fotoromán nebo sága. Po vydání dalších děl a díky pozitivním zahraničním ohlasům se o novelách začalo častěji psát jako o určité podobě *Bildungsrománu* nebo sociálního románu⁶⁸, ačkoliv nálepky typické „literatury pro ženy“ se kompletně nezbavily.

Ferrante sama přiznává, že se při psaní nevzdává ničeho, co by mohlo přinést čtenáři rozkoš.⁶⁹ Nejvíce se tato její tendence upoutat čtenáře projevuje v *Neapolských novelách*, ve kterých kombinuje prvky z různých žánrů a literárních tradic a zahrává si jak s prvky náležitými do „nízkých“ žánrů, tak i s těmi náležitými do žánrů „vyšší kultury“. Ferrante je schopná čerpat z obou zdánlivě neslučitelných sfér a její dílo, ačkoliv vychází z relativně radikální feministické

⁶⁶ SCHWARTZ, Cecilia. „Ferrante Feud: The Italian Reception of the *Neapolitan Novels* before and after their International Success“, *The Italianist* [online], roč. 40 (2020), č. 1, s. 123 [cit. 17.06.2023].

⁶⁷ Tamtéž, s. 125.

⁶⁸ Tamtéž, s. 124, 128, 129.

⁶⁹ „I renounce nothing that can give pleasure to the reader, not even what is considered old, trite, vulgar“ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*, přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016, s. 270.

pozice, je přesto považováno za produkt masové kultury. Stejnou pozici zastává i Elena, hlavní hrdinka a zároveň vypravěčka *Neapolských novel*, když ve třetím dílu série vychází z univerzity jako autorka teoretických a abstraktních feministických spisů, ale zároveň vydává knihu, která je kvůli jedné explicitně popsané milostné scéně zařazena jako sprostá erotická novela.⁷⁰ Ferrante tím vytváří určitou *mise en abyme*, v níž se vypravěčka příběhu stává obrazem samotné autorky díla. Laura Marsh ve své recenzi *Frantumaglie* popisuje situaci Eleny – literární postavy: „Elenina kariéra je příkladem dvou poloh ženského psaní, které by se neměly slučovat: té bezvýhradně vysoké, která zpracovává abstraktní touhy v textech přístupných pouze vzdělaným elitám, a té vzrušivě nízké, produkující psaní poháněné velkými, vulgárními vášněmi uchvacujícími lidovou představivost, které však nelze brát vážně. Představuje rozdíl mezi četbou Virginie Woolfové a *Cosmopolitanu* nebo mezi Shulamith Firestoneovou a populárním feminismem“⁷¹. Bez příslušného kontextu by se však toto její tvrzení mohlo aplikovat i na Elenu Ferrante – spisovatelku. Napříč celou tetralogií je tak možné vysledovat prvky jak populární literatury, milostného nebo historického románu, tak i metafikčního postmoderního textu, feministického sociálního realismu, nebo Bildungsrománu.⁷²

V rozhovoru pro *The Paris Review* Ferrante zmiňuje, že nemá mnoho respektu pro pravidla žánru a čtenáři, kteří k jejím knihám přistoupí s očekáváním, že se jedná o thriller, milostný příběh nebo Bildungsromán, budou vždy zklamaní.⁷³ Ze všech ostatních žánrů je to právě Bildungsromán, který je v souvislosti s *Neapolskými novelami* nejčastěji zmiňován. Tento podtyp vývojového románu se zaměřuje hlavně na životní cestu hlavní postavy a okolní události se do něj propisují jen jako vedlejší společensko-historický rámec, v kterém se postavy pohybují. Pozornost je věnována utváření osobnosti hlavní postavy, ve vyprávěních bývá důležité, jakou prochází hlavní postava výchovou a jak se sama cíleně snaží zdokonalit a dosáhnout svých cílů.⁷⁴ Ačkoliv Elenina životní dráha a následně i kariéra lineární trajektorii Bildungsrománu dodržuje, *Neapolské novely* do tohoto žánru plně nepatří. Hlavní hrdinky jsou v této tetralogii dvě a náhled do vnitřního života postavy, zásadní prvek vývojových románů, je čtenáři umožněn jen v případě vypravěčky Eleny. Ta se dostává z chudinského prostředí svého dětství díky své vlastní pili, vytrvalosti a akademickým úspěchům a splňuje tak typickou

⁷⁰ MARSH, Laura. „Between the Lines“. *Dissent* [online], roč. 64 (2017), č. 1 [cit. 17.06.2023]. Dostupné z: <https://www.dissentmagazine.org/article/elena-ferrante-frantumaglia-review>

⁷¹ Tamtéž.

⁷² RICCIARDI, Alessia. *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, 2021, s.165. nebo MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021, s.10.

⁷³ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016, s. 279.

⁷⁴ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 681, 682.

vývojovou linii Bildungsrománu. Lila je oproti tomu pro Eleny i pro čtenáře nepředvídatelnou silou.⁷⁵ Nepostupuje racionálně od jednoho dílčího cíle k druhému, ale přeskakuje mezi nimi, zůstává u činnostech, které jí v danou chvíli fascinují, ale vzápětí je bez rozpaků opouští a přemísťuje svou pozornost jinam. Právě skrze různá prozření, úskoky a intrikaření je schopná unikat jak zvyklostem patriarchální struktury Neapole 70 let, tak i předpokladům tohoto žánru.

3.2. Přítelkyně

V *Neapolských novelách* jsou čtenářům primárně představovány přítelkyně Lila a Elena. Elena vystupuje jako vypravěčka celé tetralogie. Skrze její pohled je čtenáři zprostředkován svět díla a zároveň je to jediná postava, jejíž myšlenky, představy a touhy jsou čtenáři zpřístupněné. O tom, co se v mysli odehrává Lile, se může čtenář spolu s Elenou jen domnívat. Většina výpovědí, které můžeme považovat za přímé charakterizace jednotlivých postav, pochází od Eleny. Obzvláště co se týče popisů Lily je nutné brát tyto charakterizace s rezervou vzhledem k soupeřivé povaze jejich přátelství. Zatímco Lila je vykreslena jako bystřejší, ale zlomyslná, Elena je ta pilná a hodná. Lila má tmavé vlasy a pleť, kdežto Elena je světloušná a špatně se opaluje. Lila je útlá, má zrak jako ostříž a lehkou chůzi, naproti tomu Elena se celou dobu obává, že dopadne jako svoje matka – obtloustlá, kulhající a se staromódními brýlemi.⁷⁶ Například na začátku jejich přátelství, kdy jsou obě ještě malé holky, co spolu pravidelně dochází do základní školy, popisuje Elena Lilu ve chvíli, kdy se spolu účastní vědomostní soutěže takto:

„I Lila se mi v jisté chvíli zdála překrásná. Obvykle jsem já byla ta krásná, a ona byla hubená jako lunt, vycházel z ní ostrý pach, měla protáhlou tvář s úzkými spánky, uzavřenou do dvou pruhů černých rovných vlasů. Ale když se rozhodla, že smete jak Alfonsa, tak Enza, rozzářila se vnitřním světlem jako nějaká bojovnice za svatou víru. Do tváří jí vstoupil ruměnc, který byl znamením žáru vycházejícího z každého koutku jejího těla,

⁷⁵ GHEZZO, Flora, TEARDO, Sara. „On Lila's Traces: Bildung, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's *L'Amica Geniale*“. *MLN*, [online]. Baltimore: John Hopkins University Press, roč. 134 (2019), č.1, s. 176 [cit. 17.06.2023].

⁷⁶ Jako další příklad by bylo možné použít tyto dva popisy přítelkyň, z doby, kdy navštěvují první třídu obecné školy. Elena: „Byla jsem holčička s blondatými lokýnkami, hezoučká, ráda jsem se předváděla, ale nebyla jsem drzá a působila jsem křehkým dojmem, což vzbuzovalo něhu.“; Lila: „Byla rozčuchaná, špinavá, na kolenou a na loktech měla pořád strupy, které se nikdy nestačily zahojit. Velké oči plné života se dovedly zúžit do štěrbin, za nimiž číhal před každou brilantní odpovědí pohled, který nejen že nevypadal moc dětsky, ale možná ani lidsky.“ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 39, 40.

takže jsem si poprvé v životě pomyslela: Lila je hezčí než já. Takže jsem druhá ve všem. Prála jsem si, aby si toho nikdy nikdo nevšiml.“⁷⁷

Ve většině pasáží, které popisují Lilu, se zároveň objevují porovnání s Elenou samotnou. Lila je čtenáři představována ve stálém kontrastu s její přítelkyní. Elena není objektivní vypravěčka a celý text je navíc motivován touhou vyhrát nad Lilou a zachytit jejich společný život navzdory jejímu přání. Příběh totiž začíná naprostým zmizením Lily z jejího neapolského bytu. Elena, když zjišťuje, že Lila po sobě opravdu nenechala žádné stopy, ani staré fotky, dokumenty nebo kousky oblečení, tak v rozčilení usedá k počítači. Poslední věty prologu představují čtenáři důvod vzniku celého textu, který se před ním právě otevírá:

„Lila to jako vždycky přehání, pomyslela jsem si. (...) Nechtěla zmizet jen ona sama, teď, v šestašedesáti letech, ale chtěla vymazat i celý život, který měla za sebou. Cítila jsem strašný vztek. Uvidíme, kdo bude mít tentokrát navrch, řekla jsem si. Zapnula jsem počítač a začala jsem sepisovat každý detail našeho příběhu, všechno, co mi utkvělo v mysli.“⁷⁸

Ferrante ve *Frantumaglii* odpovídá na otázku, co pro ni znamená akt vytracení se, zmizení, jako jeden z opakujících se motivů její tvorby. Píše, že když se žena rozhodne zmizet, ať už v literatuře nebo ve skutečném životě, neměl by tento její krok být interpretován jako vzdávání se boje proti násilnému, patriarchálnímu světu, ale určité odmítnutí, které popisuje italskou frázi „*Io non ci sto.*“⁷⁹, která vyjadřuje nesouhlas nebo odmítnutí. Pokud Lilino zmizení pojmem touto Ferrantinou optikou, Lila jako by jím říkala, že se odmítá účastnit, dále se podílet na hře. Soupeřivost dvou hlavních postav pokračuje celým retrospektivně vyprávěným příběhem. Tiziana de Rogatis ve své monografii popisuje vztah Lily a Eleny jako rovnováhu protikladů, určitou rozdělenou energii, která utváří svět příběhu. Považuje *Neapolské novely* za polyfonní narativ, ve kterém se „Elenin narativní hlas překrývá s hlasem její přítelkyně“⁸⁰. Zároveň však zmiňuje, že málokdy jsou obě přítelkyně vyobrazené jako sobě rovné a většinou se jedná o asymetrický vztah, ve kterém se Elena sama staví do podřadné role.⁸¹ Elena má sice zdánlivou výhodu pozice vypravěčky, její snaha zachytit Lilu je však neustále narušována jak nedostatkem podkladů, tak jejími vlastními vzpomínkami, které jsou zčásti neúplné a převážně zabarvené zvláštním přátelstvím, které s Lilou měly. Specifické kolísání příběhu mezi jednou a

⁷⁷ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 43.

⁷⁸ Tamtéž, s. 18.

⁷⁹ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016, s. 327.

⁸⁰ DE ROGATIS, Tiziana. *Elena Ferrante's Key Words*. La Vergne: Europa Editions, 2019, s. 42.

⁸¹ Tamtéž, s. 74.

druhou přítelkyní dělá z Eleny podle de Rogatis nespolehlivého vypravěče a z Lily tajemství⁸². Provázanost obou hrdinek provádí čtenáře celým textem a vytváří určitý „duální a zrcadlíci narativní nástroj“⁸³, z kterého se odvíjí děj celé tetralogie. Podle Tiziany de Rogatis je právě narativní mechanismus jejich přátelství zdrojem rozkoše, kterou čtení tohoto díla vyvolává⁸⁴. *Neapolské novely* částečně potvrzují Chatmanovu tezi, že moderní texty se soustředí spíš na postavu než na děj. Zároveň v nich však není tak zásadní důraz na psychologické rozbory jednotlivých postav, ale jsou to právě postavy, které určují pohyb děje.

Pokud bychom se na *Geniální přítelkyni* dívali optikou fikčních světů, obě přítelkyně se najednou stávají osobnostmi, obyvatelkami fikční Neapole, které knize dodávají jak napětí, tak pohyb. Jejich přátelství však není nekonfliktní, mířící ke stejnému cíli a zbavené tendencí ovlivnit druhou osobu a uplatnit nad ní svou moc. Je to spíš určitá forma konfliktu, na pomezí hry a zápasu, při které jejich neustálé vzájemné soupeření o převahu funguje jako velmi dynamická hnací síla celého narativu. Lila a Elena jsou na sobě navíc velmi citelně závislé. Začátek jejich soupeření vychází z příběhu se ztracenými panenkami. Obě přítelkyně si vedle sebe hrají na dvorku s panenkami, když Lila Eleně navrhně, aby si své panenky vyměnily. Chvilí poté však Lila hodí Eleninu panenku sklepním oknem dolů do tmy, což jí Elena vzápětí oplatí. Tato událost stvrzuje jejich vzájemné propojení: „tehdy jsem si osvojila jednu dovednost, kterou jsem pak velmi dobře ovládala. To zoufalství jsem v sobě zadržela, zadržela jsem je na krajíčku lesknoucích se očí, takže Lila se mě dialektem zeptala: ‚Tobě je to jedno?‘ Neodpověděla jsem. Cítila jsem palčivou bolest, ale tušila jsem, že kdybych se s ní pohádala, bolelo by to víc. Jako kdyby mě svíralo dvojí utrpení, jedno už skutečné, ztráta panenky, a jedno možné, ztráta Lily“⁸⁵, říká si Elena. Jak Lila, tak Elena usilují o to, omezit, nebo ovlivnit tu druhou, ačkoliv jsou tyto jejich snahy často skrývané nebo neuvědomované. Poté, co si navzájem shodí panenky do sklepa se rozhodnou spolu jít za donem Achillem, o kterém jsou přesvědčeny, že jim panenky ze sklepa vzal. Don Achilles je v novelách vykreslený jako monstrum, bývalý camorrista, který získal za minulého režimu, na poměry jejich čtvrti, velké bohatství lichvařením. Stiliana Milková popisuje moment, ve kterém Lila bere Eleny za ruku při cestě po schodech k bytu dona Achilla, jako začátek zásadního pouta, které spojuje jejich životy a jako Ariadnina nit' provází přítelkyně celou tetralogií.⁸⁶ Gesto držení se za ruce se jako

⁸² Tamtéž, s. 45

⁸³ MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2019, s. 125.

⁸⁴ DE ROGATIS, Tiziana. *Elena Ferrante's Key Words*. La Vergne: Europa Editions, 2019, s. 45.

⁸⁵ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*, přel. Alice Flemrová. Praha: Prostor, 2019, s. 45, 46.

⁸⁶ MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021, s. 150.

určité spojení opakuje ještě několikrát. Vyjadřuje jak vzájemnou podporu, tak i určité vzájemné uvěznění, sevření, ze kterého není možné se vyvléct – pokud já nepustím tvou ruku, tak ty nemůžeš pustit tu mou. Zároveň funguje jako propojení dvou těl v jedno. Elena slyší tepot svého srdce v uších a představuje si, že je to Lilino srdce, které rezonuje skrz jejich upoceně ruce. Tím, že jim zmatený don Achilles dá peníze místo panenek, určí směřování jejich osudu. Za darované peníze si dohromady koupí knížku *Malé ženy* a tu spolu dokola čtou a představují si, že se stanou spisovatelkami, spolu-tvůrkyněmi. Tento pakt Lila později poruší tím, že sama napíše knížku *Modrá víla*, kterou Elena považuje za nesporný důkaz Lilina talentu pro vyprávění příběhů a kvůli které se od té doby pokaždé, když něco píše, snaží kopírovat Lilin styl. Milková píše: „Elenin dlouhý příběh o své přítelkyni, existuje v kompetenci – nebo díky – novele, kterou si Elena představuje, že mohla napsat Lila“⁸⁷, potvrzuje tak Lilin vliv, který celou tetralogií prostupuje, navzdory tomu, že vypravěčkou je Elena.

3.3. Affidamento

Vzájemné propletení dvou hlavních hrdinek, jejich životů i hlasu, kterým společně píšou příběh *Neapolských novel* bývá spojováno s teoriemi a koncepty, které vzešly z „thinking of difference“ italských feministických skupin sedmdesátých let. Tyto skupiny se v Itálii vyvíjely v rámci feministické vlny mezi lety 1966 a 1986 a neusilovaly o emancipaci, kterou viděly jako ústupek patriarchálnímu uspořádání světa⁸⁸, ale snažily se o dosažení ženské svobody založené striktně na vztahu mezi ženami samotnými. Zásadním dílem, které popisuje historii této feministické vlny a shrnuje její myšlenky, je kniha v italštině pojmenovaná *Non credere di avere dei diritti: la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne* (Nemyslete si, že máte nějaká práva: vznik ženské svobody v myšlení a příbězích ženských skupin), která dokonce vyšla i v anglickém překladu, s názvem *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*. Tato kniha vzešla z intenzivní debaty vyvolané pamfletem Kolektivu Milánského knihkupectví, který vyšel v roce 1983 a který nesl název *Piú donne che uomini* (Víc žen než mužů), ačkoliv byl známý spíš podle barvy výtisku jako zelená *Sottosopra*. Text *Piú donne che uomini* byl průkopnický v tom, že mluvil o zkušenosti se zklamáním a neúspěchem a o ženské touze uspět.⁸⁹ Právě díky tomuto textu vznikl projekt ženského svěřování – v italštině *affidamento* – který měl být prostředkem vzájemné ženské podpory a

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ THE MILAN WOMEN'S BOOKSTORE COLLECTIVE. *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*. Přel. Patricia Cicogna, Teresa De Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1990, s.61.

⁸⁹ Tamtéž, s. 114, 115.

měl způsobit, že ženy najdou samy v sobě zdroj své hodnoty. Díky vzájemnému svěřování měly ženy spolu překonat střet s patriarchálním světem, který je nahlíží jako podřadné objekty, a ve kterém být ženou znamená smířit se s negativní sociální hodnotou svého pohlaví a zároveň si uchovat touhu po úspěchu.⁹⁰ Oproti většině ostatních způsobů ženského svěřování a posilování byl tento vztah od základu vystavený na nerovnosti mezi jeho účastnicemi a měl fungovat právě díky rozdílům, co se týče sociální a ekonomické třídy, věku, úrovně vzdělání nebo kulturního kapitálu.⁹¹

Projekt ženského svěřování vzešel z dřívější praktiky italských feministek, kterou nazývaly *autocoscienza*. Pojem *autocoscienza*, který je možné přeložit jako sebeuvědomování, používaly italské feministky pro označení skupinových sezení. Ta měla za cíl spojit ženy z různých sociálních vrstev a vytvořit místo, v kterém by se skrze vyprávění svých příběhů mohly navzájem ztotožnit, stanovit svou ženskou identitu. Tato sezení nedosáhla slibovaných výsledků a jejich účastnice často vyjadřovaly nespokojenost s tím, že určitým tématům se nechává víc prostoru než jiným a že ty průbojnější z nich jsou schopné vést debatu směrem, s kterým se většina nedokáže identifikovat.⁹² Vzniklou vlnu nespokojenosti postřehla i jedna z tehdejších prominentních italských feministek Adriana Cavarero, podle které tyto skupiny sice hrály důležitou politickou roli, ale zároveň ze své povahy nedovolovaly zaměření na individuální příběhy a stíraly je do jednoduté hmoty. Cavarero proto definovala specifický vztah *amicizia narrativa*, narativní přátelství, které by dovolovalo intimnější formu vzájemného sdílení a zároveň podle ní naplňovalo touhu, kterou nazvala *sé narrabile*, touhu slyšet svůj příběh převyprávěný z úst někoho druhého a skrze tento druhý narativ rozpoznat svou individualitu a jedinečnost.⁹³ Narativní přátelství chápala jako vystavené na principu vzájemnosti, při kterém jedna z žen zastává roli té, která sdílí podrobnosti svého životního příběhu a ta druhá se stává jejím životopiscem, správcem jejího příběhu. Zároveň v tomto vztahu funguje, podobně jako v *affidamentu*, určitá uvědomělá nerovnost, kdy jedna z přítelkyň sice touží po tom, aby její příběh byl převyprávěn, ale sama toho nedokáže dosáhnout.⁹⁴

⁹⁰ Tamtéž, s. 118.

⁹¹ Tamtéž, s. 8, 9.

⁹² Tamtéž, s. 45.

⁹³ ROMERO GUARRO, Adriana. „Narrative Friendships in Elisabetta Rasy’s ‘Posillipo’ and Elena Ferrante’s Neapolitan Novels“. *Italica* [online], roč. 96 (2019), č. 2, s. 260 [cit. 17.06.2023].

⁹⁴ Tamtéž, s. 261.

Ferrante s největší pravděpodobností zažila alespoň část doby, v které tyto italské feministické texty vznikaly.⁹⁵ Ve *Frantumaglii* píše, že za mnohé, co si o sobě a svém vztahu k ostatním ženám uvědomila, vděčí právě feministickým spisovatelkám, z kterých jmenuje nejen Firestone, Irigaray a Butler, ale i významné italské feministky Muraro, Cavarero a Lonzi.⁹⁶ Poslední z nich, Carla Lonzi, je autorkou textů *Sputiamo su Hegel* (Plivněme na Hegela) a *La donna clitoridea e la donna vaginale* (Žena klitorisová a žena vaginální), které figurují v třetím dílu *Neapolských novel*, v němž se Elena přidává k malé skupině florentských žen praktikující výše zmíněné *autocoscienza*, sebeuvědomování skrze debaty a setkávání.⁹⁷ Příběh *Neapolských novel* má k myšlení Milánských feministek a italskému ženskému hnutí velmi blízko. I to je důvodem, proč mnozí autoři zabývající se Ferrante využívají koncepty, které z tohoto myšlení vycházejí, jako klíč k interpretování Ferrantiných ženských postav. V případě přátelství Lily a Eleny se jejich jednotlivá uchopení rozcházejí. Například Alessia Ricciardi, ačkoliv si podle ní Ferrante dává pozor, aby Elenin příběh nedopadl jako schematická alegorie praktiky svěřování⁹⁸, na zmíněné pasáži z třetího dílu ukazuje, že Elena, navzdory tomu, že si s Lilou nejsou v té době tak blízké, se na ni znovu upíná: „něco nového, co mě přirozeně dovedlo k Lile, tu bylo. Okouznil mě způsob, explicitní, až to bylo nepříjemné, jímž se tam mezi sebou mluvilo, střetávalo (...) cítila jsem, že bych měla udělat něco takového s Lilou, že bychom se v našem propletení měly prozkoumat se stejnou neústupností, říct si všechno, co jsme si tajily a začít přitom u toho nezvyklého pláče kvůli mé nepodařené knize“⁹⁹. Lila na Elenin pokus promluvit si s ní ve stejném duchu jako při setkávání s florentskými ženami reaguje velmi agresivně.¹⁰⁰ Právě kvůli tomu, že Lila Eleně oklikou řekne, aby se přestala zabývat abstraktními feministickými problémy a věnovala se dál své práci, tak podle Ricciardi zaujímá roli symbolického prostředníka a v souladu s praktikou svěřování Eleny podpoří, schválí její snahu dosáhnout dobrého postavení a pobídne ji, aby ve svém snažení dál pokračovala.¹⁰¹ Jejich vztah podle Ricciardi odpovídá dynamice svěřování i tím, že se nezakládá na vzájemné podobnosti a sympatiích, ale spíš na rozdílnosti a na nerovnostech, které

⁹⁵ LUCAMANTE, Stefania (2018). Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante. *Italica*, sv. 95, č. 1, s. 33.

⁹⁶ FERRANTE, Elena (2016). *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, s. 332.

⁹⁷ 3:244–247

⁹⁸ RICCIARDI, Alessia (2021). *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, s. 128.

⁹⁹ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. Díl třetí, Příběh těch, co odcházejí, a těch, kteří zůstanou – Mezičas*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Prostor, 2017, s. 246.

¹⁰⁰ „co to kurva plácáš Lenù, rozkoš, píča, problémů už je i tak dost, jsi cvok (...) makej, udělej něco pěkného, co udělat máš, neplýtvěj časem.“ Tamtéž, s. 247.

¹⁰¹ RICCIARDI, Alessia. *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, 2021, s. 129.

se v jejich přátelství neustále objevují. Přátelství Lily a Eleny považuje za jediný úspěšný příklad svěřování, *affidamenta*, v celé tetralogii.¹⁰²

Stejně tak Stiliana Milková nezpochybnuje, že by *Neapolské novely* a způsob, kterým Ferrante zobrazuje praktiky ženského přátelství, kreativity a spoluautorství, nebyly v souladu s myšlením Milánských feministek.¹⁰³ Oproti Ricciardi se nepokouší vysledovat, jestli dynamika přátelství Lily a Eleny odpovídá principům svěřování, ale zaměřuje se na způsob, jakým vztah přítelkyň ovlivňuje vznik vyprávění. Tvrdí, že děj a struktura *Neapolských novel* jsou utvářeny přátelstvím Lily a Eleny jako produkt jejich sdílené ženské tvůrčí činnosti,¹⁰⁴ která odpovídá konceptu narativního přátelství (*amicizia narrativa*) Adriany Cavarero. Navazuje na práci amerických teoretiček Ghezze a Teardo, které Elenin způsob vyprávění o své přítelkyni také připodobňují ke konceptu narativního přátelství.¹⁰⁵ Podle nich je Elena schopná zachytit svůj vlastní životní příběh jen díky tomu, že nevypráví o sobě, ale zaměřuje se na Lilu. Zdůrazňují, že lidé nedokážou objektivně vyprávět o své minulosti, a proto potřebují nějakého zprostředkujícího druhého, který by jim jejich vlastní příběh pomohl převyprávět.¹⁰⁶ Cavarero však svůj koncept narativního přátelství postuluje z feministické perspektivy. Samotný příběh, který díky narativnímu přátelství vzniká, není cílem tohoto konceptu, ale vedlejším produktem. Hlavním účelem je ženě, která svůj příběh svěřuje té druhé, zprostředkovat uvědomění, že je jedinečná a umožnit jí setkat se se svou individualitou. Jeho základním prvkem je touha slyšet svůj příběh převyprávěný z úst druhého, kterou však Lila nikdy nevyslovuje, a naopak Eleně výslovně zakazuje, aby o ní psala¹⁰⁷. Porušením slibu Elena převrací účel, který by narativní přátelství, podle Cavarero, mělo mít. Elena není opatrným správcem Lilina příběhu, ale upřednostňuje svou vlastní touhu zvítězit nad přáním své přítelkyně¹⁰⁸ a převrací tak koncept narativního přátelství naruby.

Vzájemná soupeřivost přítelkyň se projevuje od úplného začátku vyprávění. Adriana Guarro Romero, která ve svém článku porovnává vyobrazení narativního přátelství v knize *Posillipo* Elisabetty Rasy a v *Neapolských novelách*, se soustředí hlavně na Eleny a Lilu bere

¹⁰² Tamtéž, s. 131.

¹⁰³ MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021, s.129.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 125.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 126.

¹⁰⁶ GHEZZO, Flora, TEARDO, Sara. „On Lila's Traces: Bildung, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's *L'Amica Geniale*“. *MLN* [online], roč. 134 (2019), č.1, s. 184, 185 [cit. 17.06.2023].

¹⁰⁷ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. Díl třetí, Příběh těch, co odcházejí, a těch, kteří zůstanou – Mezičas*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Prostor, 2017, s. 22.

¹⁰⁸ ROMERO GUARRO, Adriana. „Narrative Friendships in Elisabetta Rasy's 'Posillipo' and Elena Ferrante's Neapolitan Novels“. *Italica* [online], roč. 96 (2019), č.2, s. 270, 271 [cit. 17.06.2023].

spíš jako pasivního, nedobrovolného příjemce Eleniny ctižádostivosti. Tvrdí, že Elena Lilu neustále napodobuje a porovnává se s ní, hlavně co se týče jejich intelektuálních schopností. Těžko se pokouší dřinou a zastíráním udržet krok s Lilinou přirozenou inteligencí, a ačkoliv v průběhu tetralogie mnohokrát vyzdvihuje Lilin talent pro psaní, ani jednou přímo necituje nic z toho, co Lila napsala.¹⁰⁹ Čtenáři je zpřístupněn Lilin hlas, ale její text přebírá Elena. Když ve druhém dílu Lila Eleně svěří své deníky a nutí ji přísahat, že si je nikdy nepřečte, Elena nejen že tento slib poruší (znovu), ale cítí se Liliným písemným projevem a myšlenkami, které jsou v denících zachyceny, natolik ohrožená, že je hodí do řeky Arno.¹¹⁰ Místo toho, aby Elena ve svém vyprávění svou přítelkyni posilovala a pomáhala ji, spíš ji umlčuje a opakovaně jí znemožňuje promlouvat do textu. V závěrečné pasáži celé tetralogie přijdou Eleně poštou ve starém novinovém papíru zabalené panenky, s kterými si kdysi Lila s Elenou společně hrály u sklepního okna v jejich čtvrti a jejichž ztráta určila dynamiku jejich vztahu. Elena čeká, že se s panenkami objeví i Lila a když se tak nestane, rozpláče se:

„Tak vida, co udělala: podvedla mě, zatáhla mě, kam chtěla ona, už od začátku našeho přátelství. Po celý život vyprávěla *svůj* příběh vykoupení a využívala k tomu *moje* živé tělo a *moji* existenci. Anebo možná ne. Možná ty dvě panenky, které přepluly časem přes půl století a dorazily až do Turína, znamenají jen to, že se má dobře a že mě má ráda (...) Na rozdíl od vyprávění, když uplyne opravdový život, nenaklání se nad jasností, ale nad temnotou. Pomyslela jsem si: teď když se Lila ukázala tak zřetelně, musím se smířit s tím, že už ji nikdy nevidím.“¹¹¹

Vztah obou přítelkyň je v jednotlivých interpretacích opakovaně převrácen. Odpověď na otázku, kdo vypráví a o kom je vyprávěno, je nejasná i na samém konci příběhu. Adriana Guarro Romero ve svém článku navrhuje, že Lilino zmizení mohlo být způsobené Elenou. Když Elena začala psát o Lile, nahradila ji jejím fikčním odrazem. Pravá Lila tak provždy zmizela a jediné, co po ní zůstalo je ona hadrová panenka.¹¹² Ať už je Elena jako vypravěčka zodpovědná za přivlastnění si Lilina příběhu, nebo je to naopak a Lila je ta, která využívá Eleninu naraci a vystupuje z vyprávění jako jeho stínová autorka, považovat přátelství zobrazené v *Neapolských novelách* za neproblematické ztvárnění konceptů Milánských feministek se ukazuje jako

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 272.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 273.

¹¹¹ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. Díl čtvrtý, Příběh ztracené holčičky: Dospělost – stáří*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Prostor, 2018, s. 423. (Kurzíva v originále.)

¹¹² ROMERO GUARRO, Adriana. „Narrative Friendships in Elisabetta Rasy’s ‘Posillipo’ and Elena Ferrante’s Neapolitan Novels“. *Italica* [online], roč. 96 (2019), č.2, s. 275 [cit. 17.06.2023].

zjednodušující řešení, kterému komplexní povaha dynamiky mezi přítelkyněmi plně neodpovídá.

Jednou z autorek, které se vyhrazují proti opěvování Ferrante coby feministické autorky, je Stefania Lucamante. Myšlení italských feministek, které se do Ferrantiných knih promítá, je podle ní jen polovičaté a povrchně zpracované, a proto může přitahovat jen mladší nebo zahraniční publikum, které není s pracemi italského ženského hnutí obeznámeno. Obviňuje Ferrante z toho, že ve svých knihách přepracovává motivy a příběhy jiných italských spisovatelek, specificky Morante a Ramondino.¹¹³ V *Neapolských novelách* podle ní Ferrante navíc zneužívá nesystematického uplatnění praktiky svěřování, aby svému psaní dodala na věrohodnosti. Přátelství Lily a Eleny sice podle Lucamante prostupuje určitá forma svěřování nebo sesterství, je ale zvrácená tak, aby vyhovovala Eleniným cílům.¹¹⁴ Nesouhlasí s de Rogatis, podle které se Elenin hlas ve vyprávění proplétá s hlasem její přítelkyně a vytváří tak polyfonní, duální narativ. Elenin hlas podle Lucamante ve vyprávění absolutně převládá. Tvrdí, že stejná struktura se objevuje i v ostatních Ferrantiných knihách, ve kterých Ferrante demonstruje, že ženská nezávislost je možná jen na úkor sesterství. Jen tím, že překryjí, umlčí hlasy svých přítelkyň, jsou Ferrantiny protagonistky schopné začít svá vyprávění. Tím, že Ferrante umožňuje svým postavám dosáhnout nezávislosti jen na úkor sesterství a posilujících vztahů s ostatními ženami, zpochybňuje, podle Lucamante, feminismus.¹¹⁵

Pokusy popsat přátelství Lily a Eleny jako analogické zobrazení reálné italské feministické problematiky ve všech zmíněných pracích naráží na problematiku negativní emoce, které jím prostupují. V každé práci je k tomu přistoupeno z odlišné pozice, ale emoce, které komplikace způsobují, jmenují všechny autorky stejné. Například Lucamante tvrdí, že je Elenin narativ vystaven na „[z]ávisti, žárlivosti, soupeřivosti, ale také náklonnosti a obdivu pro sebe navzájem“¹¹⁶. Stejně tak Milková mluví o závislosti a žárlivosti, jako o emocích charakterizujících Elenino a Lilino přátelství. Zmiňuje však ještě krutost jako další aspekt jejich vztahu, který jej proměňuje ve vzájemné týrání. Tvrdí, že se přítelkyně navzájem týrají svými úspěchy. Čím víc se daří jedné, tím víc ta druhá trpí. Považuje však spojení úspěchu a utrpení nebo přátelství a soupeření za temnou, ale nepostradatelnou část Ferrantiny teorie ženské kreativity.¹¹⁷ Soupeřivé povahy přátelství si všímá i de Rogatis. Podle ní se však díky vzájemné

¹¹³ LUCAMANTE, Stefania. „Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante“. *Italica* [online], roč. 95 (2018), č. 1, s. 33 [cit. 17.6.2023].

¹¹⁴ Tamtéž, s. 35.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 39.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 37.

¹¹⁷ MILKOVA, Stilian. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021, s. 128.

rivalitě Lila a Elena dokáží lépe podporovat, čerpat ze sebe navzájem sílu a nehrozí, že by soupeření zničilo dlouholetý vztah, který je v novelách vykreslen.¹¹⁸ Neustálé předhánění je podle de Rogatis motivováno závistí, kterou pojímá podle teorie psychoanalytičky Melanie Klein, jako primární závist, odvozenou ze vztahu dítěte s matkou, která mu neposkytuje dostatečnou výživu. V bezbranném dítěti se v rámci této teorie mísí kombinace frustrované touhy, následného trestání matky a pocitů viny, které tato závist vzbuzuje. Stejnou moc nad sebou mají podle de Rogatis i Lila s Elenou, když si navzájem upírají svůj posilující vliv, trestají se, ale zároveň jsou svou touhou, provinilostí a paranoiou spojovány.¹¹⁹ Guarro Romero považuje znepokojivou povahu přátelství za plynoucí z porušeného slibu, kterým příběh začíná. Píše, že „Elenina touha vyprávět jejich příběh navzdory Lilině přání, v konečném důsledku vychází z napodobivosti a soutěživosti, které jsou neodmyslitelnou součástí jejich pouta.“¹²⁰ Zmíněné negativní emoce: soupeřivost, závist, zášť, žárlivost, vzájemné týrání a napodobování se, ale i obdiv a náklonost, vytvářejí komplikovanou kombinaci protichůdných emocí, kvůli kterým se však přítelkyně nerozchází, ale naopak jsou jimi o to silněji spojovány. Stejná kombinace emocí, která znemožňuje považovat přátelství Lily a Eleny za znázornění posilujícího ženského vztahu, jak jej chápaly italské feministky sedmdesátých let, charakterizuje Girardovo vnitřní prostřednictví. Jeho koncepce trojúhelníkové touhy a vnitřního prostřednictví je přímo vystavená na nápodobě, která vychází z obdivu, ale působením touhy se přetváří v závist, zášť a nenávisť. V následující části se tak pokusím o analýzu prvního dílu *Neapolských novel* podle Girardovy mimetické teorie popsané ve *Lži romantismu a pravdě románu*, s cílem zachytit i ty části přátelství, které dosavadním interpretacím unikaly.

4. Geniální prostřednice

Geniální přítelkyně, první díl stejnojmenné tetralogie, popisuje začátek přátelství Lily a Eleny od dětství, přes jejich dospívání a končí svatbou šestnáctileté Lily s místním podnikatelem Stefanem. Kniha je rozdělena do tří částí, na prolog s podtitulem *Zaměst stopy*, na část popisující jejich dětství, která je pojmenovaná *Příběh dona Achilla*, a na část dospívání s podtitulem *Příběh s botami*. Vyprávění uvádí již šedesátiletá Elena, která se dozvídá o tom, že její dlouholetá přítelkyně Lila beze stopy zmizela a retrospektivně se pouští do vyprávění jejich příběhu. V průběhu prvního dílu prochází vztah přítelkyň třemi většími proměnami. Tou

¹¹⁸ DE ROGATIS, Tiziana. *Elena Ferrante's Key Words*. La Vergne: Europa Editions, 2019, s. 66.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 72, 73.

¹²⁰ ROMERO GUARRO, Adriana. „Narrative Friendships in Elisabetta Rasy’s ‘Posillipo’ and Elena Ferrante’s Neapolitan Novels“. *Italica* [online], roč. 96 (2019), č. 2, s. 271 [cit. 17.06.2023].

první je jejich spřátelení, které se vyvíjí v Elenino napodobování Lily. Druhá proměna je způsobena narušením rovnováhy mezi přítelkyněmi, když je Eleně dovoleno pokračovat ve studiu, zatímco Lila musí začít vypomáhat v otcově ševcovské dílně a matce v domácnosti. Třetí proměna završuje jejich dospívání a vrcholí Liliným zasnoubením a následnou svatbou se Stefanem. Ve třech částích se tak postupně zaměřím na to, jak se promítá trojúhelníkové schéma subjekt – prostředník – objekt, do jejich vztahu od prvotního dětského spřátelení, po začínající rivalitu, která se nejprve projevuje primárně v rámci jejich studijních úspěchů a později se přesouvá do oblasti milostných vztahů.

4.1. Společná školní léta

Přátelství Lily a Eleny začíná v předchozí kapitole rozebíranou epizodou s panenkami. Elena začíná napodobovat Lilu a vzniká mezi nimi vztah, který odpovídá Girardově koncepci trojúhelníkové touhy. Lila zaujímá místo prostředníka, Elena je subjektem, z jehož perspektivy jsou všechny události nahlíženy a objekt jejich touhy se proměňuje v závislosti na tom, na co zrovna Lila upírá svou pozornost. V první části jejich přátelství je objektem, po kterém Elena touží, a který je jí Liliným vlivem zprostředkovan, úspěch ve škole. Elena v tomto období svoje napodobování Lily nijak neskrývá. Epizodě s panenkami ve vyprávění předchází následující Elenin popis zvláštních emocí, které jí k Lile odjakživa přitahovaly:

„Už tehdy existovalo něco, co mi bránilo ji opustit. Neznala jsem ji dobře, nikdy jsme na sebe ani nepromluvily, i když jsme spolu nepřetržitě soupeřily, ve třídě, i venku. Ale nejasně jsem cítila, že kdybych utekla s ostatními holčičkami, nechala bych jí něco svého, co by mi už nevrátila“¹²¹; „Rozhodla jsem se, že se té holčičky musím držet, že ji nesmím nikdy ztratit z dohledu, ani kdyby se naštvála a odehнала mě (...) *To byl pravděpodobně způsob, jak reagovat na závist, na nenávisť a jak je udusit. Nebo jsem tak možná maskovala pocit podřízenosti, okouzlení, jemuž jsem podléhala.*“¹²²

Jak epizoda s panenkami, tak i další pro Eleny významné události, které se dějí během toho, co přítelkyně docházejí do obecné školy, jsou vystavěny na tomto Elenině rozpoložení. Elena se od mala upíná na Lilu, která se odlišuje od ostatních dětí v jejich škole nebo čtvrti. Ačkoliv sama zapadá mezi ostatní malé hodné holčičky, vybírá si Lilu. Je si od začátku vědoma, že je Lila bystřejší než ona, a upírá veškerou svou sílu a tvrdohlavost na to, aby jí stačila. Cítí se sice

¹²¹ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 27.

¹²² Tamtéž, s. 38. (Vyznačila A. L.)

zrazená a raněná pokaždé, když ji Lila v něčem předstihne, přesto si nedokáže představit, že by při tom nemohla být přítomna. Vědomí, že nad ní má Lila navrch, posiluje v Eleně přesvědčení, že pokud se jí bude držet, dostane se z hrozivého stínu své matky a spolu s tím se bude schopná vymanit z dusivého ovzduší celé čtvrti. „Co uděláš ty, udělám i já“¹²³, prohlašuje Elena potom, co si navzájem hodí panenky škvírou v okně do sklepa. Spolu se účastní vědomostních soutěží, v nichž jejich učitelka staví Lilu proti chlapcům několikrát starším než obě přítelkyně. Spolu si kupují knížku *Malé ženy* z peněz, které jim dá don Achille za ztracené panenky. Spolu se poprvé vydávají za hranice jejich čtvrti. Jejich kamarádství je v té době definováno Eleniným obdivem a ochotou zůstat druhá hned za Lilou, následující v jejich šlépějích, schopná ji doplňovat. Lila Elenu v dětství okouzluje a stává se jí modelem, vzorem, který Elena následuje a napodobuje. Je spokojená v Lilině stínu a přijímá její nápady i zkoušky.

Tento stav se udržuje až do jejich posledního roku v obecné škole. Zatímco se Elena připravuje na přijímací zkoušky na měšťanku, Liliny rodiče už jí nedovolí pokračovat ve školní docházce. Ačkoliv se Lila snaží s rozhodnutím rodičů bojovat, nedokáže si prosadit svou a zakončí obecnou školu nikoliv jako premiantka, ale s několika dvojkami a trojkou z aritmetiky. Ve chvíli, kdy jí Elena se samými jedničkami předčí, obrací se Lila na jinou spolužačku, kterou začne upřednostňovat před Elenou. Elena se cítí zraněná a využívá první příležitosti vrátit to Lile a taky jí ranit tím, že ji zničí představu, že i přesto, že nesložila přijímací zkoušku, tak bude pokračovat na měšťanku. Dynamika vztahu přítelkyň se proměňuje ve chvíli, kdy vyjde najevo, že jejich vzájemné soupeření není omezeno zdmi školy a že protivníky už nejsou jejich spolužáci a kluci z vyšších tříd, ale že se přítelkyně dokážou zraňovat i navzájem. Elena se přiznává k tomu, že je zvyklá na Lilin obvyklý drsný způsob vystupování, ale Lilina poslední proměna ji znervózňuje: „za jejím starým chováním jsem cítila i žal, který mi vadil. Trpěla a mně se její bolest nelíbila. Měla jsem ji radši, když byla jiná než já, na hony vzdálená mým úzkostem. A nepříjemný pocit, který ve mně vyvolávala zjištění, že je křehká, se tajnými cestami měnil v potřebu mít nad ní navrch.“¹²⁴ Odhalení, že i Lila je zranitelná, ruší vzdálenost, která do té doby přítelkyním bránila v přímém střetu. Lila sestupuje na Eleninu úroveň, ukáže, že i ona umí být malicherná a že Eleniny úspěchy i v ní vyvolávají závist. Elena se ze své převahy těší, je pyšná na to, že svou kamarádku předčila a že od příštího roku bude moct být ve své třídě ta nejlepší. Obrat, který však v Elenině vnímání okolního světa bez Liliny přítomnosti

¹²³ Tamtéž, s. 46.

¹²⁴ Tamtéž, s. 68.

nastane, poprvé v textu plně odhaluje trojúhelníkovou povahu jejich vztahu a potvrzuje, že jejich kamarádství je ve skutečnosti vztahem subjektu s prostředníkem.

Elenin obdiv a snaha o napodobování Lily se po dokončení obecné školy proměňuje ve snahu zvítězit nad ní. Zjišťuje, že ačkoliv nad Lilou zdánlivě získává navrch, přesto se necítí dobře a pomyslné vítězství ji nenaplnuje ani neuspokojuje. Nejprve se ze své převahy těší: „Někde uvnitř v dobře utajeném koutku sama sebe jsem se těšila na školu, kam ona nebude nikdy smět, kde budu díky její nepřítomnosti ta nejlepší a o které ji budu, když na to přijde, povídat a vychloubat se přitom“¹²⁵. Od začátku se ale projevuje, že její spolužáci jsou na tom lépe než ona. Se spolužačkou ze čtvrti se musí snažit, aby ve třídě nebyly mezi nejhoršími a její prvotní nadšení se proměňuje. Později si uvědomuje: „V hlavě mi začala pokradmu klíčit myšlenka, že bez Lily už nikdy nepocítím potěšení z příslušnosti do uzoučkého kruhu premiantů.“¹²⁶ Elenino uvědomění, že bez Lily už jí škola nepřináší takové potěšení, do jisté míry popisuje skutečnost, kterou Girard nazývá metafyzický krach. Tímto pojmem popisuje Girard situaci, která nastává ve chvíli, kdy se subjekt zmocní vytouženého objektu a místo očekávaného pocitu zadostiučinění, cítí jen zklamání. Tento krach bývá pro hrdiny tím horší, čím blíže ke svému prostředníku se nachází.¹²⁷ Elena sice dosahuje úspěchu ve škole, dostává se dokonce na měšťanku, ale tím, že dosáhne onoho objektu její dosavadní touhy, zjistí, že ve skutečnosti nechtěla být dobrou studentkou, ale chtěla být stejně dobrou studentkou, jakou byla Lila. Po nástupu na měšťanku se ta tak do jisté míry Lile přibližuje. Tím, že se Elena dostává někam, kam Lila už nemůže, jako by si potvrdila, že Lila není geniální holčičkou, jejíž intelekt a prudkost překonají všechny překážky, ale že je vůči působení jejich čtvrti a moci svých rodičů stejně bezbranná, jako její vrstevnice. Lila tak přestává být jen Eleniným vzorem, modelem, ale stává se i rivalem. Elenin původní obdiv a snaha o napodobování své prostřednice Lily, se nejprve proměňuje ve snahu zvítězit nad ní. Povaha vztahu mezi subjektem a prostředníkem ji však vzápětí přivádí k uvědomění, že ani domnělé vítězství nad Lilou ji neuspokojuje, neboť se tím své prostřednici vzdaluje a vzdaluje se i jejímu symbolickému vlivu schopnému naplnit věci významem, udělat z nich něco, o co stojí za to soupeřit. Lilin magický vliv, který do té doby osvětloval jejich školní docházku, se najednou přesouvá na ševcovskou dílnu jejího otce.

¹²⁵ Tamtéž, s. 79, 80.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s.78.

4.2. Příběh s botami

Poté, co se Lila nedostane na měšťanku, začne pomáhat své matce v domácnosti a spolu se svým bratrem Rinem vypomáhá v otcově ševcovské dílně. Elena v té době dochází do školy, a tak se spolu vídají jen vzácně. Pokaždé, když se jim podaří se setkat, Lila místo toho, aby se vyptávala na Eleninu školu, mluví o botách, jejich výrobě, udržování a práci, kterou spolu se svým bratrem a otcem dělají. Elenu tato nová Lilina záliba vyvádí z rovnováhy, ztrácí zájem o školu a začíná se cítit nedostatečně:

„Hlavně jsem se pokaždé vrátila domů s pocitem, že jelikož netrávím dny v ševcovské dílně a můj otec je dokonce jen prachobyčejný vrátný, je mi odepřena vzácná výsada.

Moje přítomnost ve třídě mi začala připadat zbytečná. Po dlouhé měsíce se mi zdálo, že z knih vyprchaly všechny přísliby, veškerá energie. (...) Celé to období mělo tenhle průběh. *Brzy jsem si musela přiznat, že z toho, co dělám já sama, se mi srdce nerozbuší, jenom věci, kterých se dotkla Lila, nabývaly na významu.* Ale když se ona vzdálila, když se od těch věcí vzdálil její hlas, zašpinily se, padl na ně prach. Měšťanka, latina, profesoři, učebnice, jazyk knih, to vše se mi zdálo rozhodně méně přitažlivé než povrchová úprava boty, a to mě zdeptalo.“¹²⁸

V této pasáži Elena explicitně reflektuje vliv, který na ní Lilina přítomnost má. Věci, které Lila označí za významné, se stanou významnými i pro Eleny. Když od nich Lila odejde, vrátí se zpátky do banální šedi. Girard popisuje proces, kterým prostředník dokáže z banálních věcí učinit něco významného a kouzelného, na epizodě z Proustova *Hledání ztraceného času*. Zde vypravěč Marcel podléhá sugestivnímu vlivu spisovatele Bergotta. Marcel kvůli Bergottovu článku zatouží uvidět na jevišti herečku Bermu. Samotný zážitek však očekávané představě neodpovídá, až do té doby, kdy je Marcelovi potvrzen sugestivním vlivem jiné postavy, která herečku znovu vychválí.¹²⁹ Girard prostřednictvím mezi Marcelem a Bergottem připodobňuje ke vztahu mezi Donem Quijotem a Amadisem. Jedná se o prostřednictvím způsobené psanou sugescí. Vliv prostředníka skrze text označuje: „Když matka posílá Marcela na Elysejská pole, pokládá vypravěč zprvu tyto procházky za velice nudné. Žádný prostředník mu *neoznačil* Elysejská pole: ‚Jenom kdyby je byl Bergotte v jedné ze svých knih popsal, jistě bych zatoužil je poznat jako ostatní věci, jejichž duplikáty byly ukládány do mé fantazie.‘ (...) když jsem potom náhodou našel v některé jeho knize myšlenku, na niž jsem už předtím sám přišel, rozbušilo se mi srdce, jako by nějaký bůh ve své dobrotě mi ji vrátil a prohlásil ji za správnou

¹²⁸ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 86,87. (Vyznačila A. L.)

¹²⁹ GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 31–33.

a krásnou ... Dokonce i později, když jsem začal psát a když se mi zdálo, že kvalita některých vět není taková, abych mohl v psaní pokračovat, nalézal jsem jejich obdobu u Bergotta. Mohl jsem se z nich však těšit jedině tehdy, když jsem je četl v jeho díle.¹³⁰ Myšlenky, které Marcel nachází u Bergotta jsou již poznamenané mocí prostředníka, a proto je může vnímat jako správné a krásné. Naopak všechny vlastní pohnutky nebo myšlenky, na které prostředníková moc již nedosahuje, zavrhuje Marcel jako nedostatečné, banální nebo nudné.

Stejně jako Marcel v *Hledání ztraceného času* i Elena potřebuje vliv své prostřednice, aby jí označila tu správnou cestu. V příběhu s botami se projevuje, do jaké míry Eleniny touhy vychází z vlivu, který nad ní Lila má. Elena sama si uvědomuje, že její zájmy nevychází z ní samotné. Symptomatickým příznakem prostřednictví je navíc jak Marcelem, tak Elenou popisované „rozbušení srdce“, zastupující vliv, který má na obě postavy touha. Tato touha není jednoduše uspokojitelná, neboť ve skutečnosti není zaměřená na jednu konkrétní věc. V Elenině případě nejsou školní úspěchy tím, po čem ve skutečnosti touží, stejně jako v Marcelově případě to není herečka Berma. Aby se pravá podstata jejich touhy projevila, musí nejdříve zmizet vliv prostředníka. Ve vakuu, které po prostředníkově magické působnosti zůstane, vyvstává uvědomění, že jejich touha byla od začátku zaměřená na toho, kdo jim ji zprostředkoval. „Objekt je jen prostředkem k dostižení prostředníka. Touha směřuje právě k bytí tohoto prostředníka“¹³¹, píše Girard, když popisuje snahu hrdinů stát se svým prostředníkem jako založenou na určitém prokletí, vědomí nedostatečnosti vlastní subjektivity. Rozebírá, proč se hrdinové takto cítí, odkud koření jejich odpor k vlastní subjektivitě, že cítí tak silné nutkání nahradit ji *Druhým* a usvědčuje z jejich nespokojenosti specifický příslib modernity, která na místo překonaného Boha, staví člověka samého. Mylný příslib metafyzické autonomie podle Girarda vrhá člověka do surové, beznadějně „iluze samoty“, která nemůže být ničím ukonejšena, protože člověk, podle moderního hlásání, by měl být sám pro sebe odpovědí.¹³²

V *Neapolských novelách* je Elenina nespokojenost s vlastní subjektivitou ilustrována strachem, že vyroste ve vlastní matku. Právě v příběhu s botami se Elena poté, co se odloučí od Lily, zaměřuje na vlastní nedostatky a specificky na své tělo: „Už jsem nevěděla, kdo jsem, Začala jsem mít podezření, že se budu měnit čím dál víc a že ze mě vážně vyroste moje máma, kulhavá, se šilhavým okem, a nikdo už mě nebude mít rád. (...) Připadalo mi, že jsem vydaná

¹³⁰ Tamtéž, s. 32.

¹³¹ Tamtéž, s.50.

¹³² Tamtéž, s. 50–53.

napospas temným silám působícím z vnitřku mého těla, cítila jsem neustálou úzkost.“¹³³ Girardem tematizovaná snaha všech hrdinů skrývat svou vlastní nedostatečnost a tajně ji vyplňovat domnělou dostatečností Druhých, se u Eleny promítá do kolísání mezi děsivým obrazem a tělesností své matky, a snahou přiblížit se Lile, v které se podle jejího přesvědčení skrývá něco božského, nadaného, co jí samotné chybí. Zarputilé a ukrutné záchvaty pocitu nedostatečnosti bývají zažehnány právě vlivem prostřednictví, které ji do nich dostalo. Nikdo totiž v *Neapolských novelách* nedokáže Elenu dostat z těchto úzkostných stavů tak dobře, jako ta, která ji do nich uvrhla – Lila.

Poté, co Elena ztratí zájem o školu, nastává obrat. Zjistí, že si Lila potají chodí do knihovny jejich obecné školy vypůjčovat knížky, ačkoliv už nestuduje. Chvíli potom se obě přítelkyně znovu dají dohromady. První opravdová konverzace mezi nimi Elenu probudí. Znovu získá nadšení z věcí, co se kolem ní dějí, připadá si chytrá a vidí věci jasněji. Lila se jí svěřá, že bavit se s lidmi je krásné jenom pokud jí odpovídají na to, co říká, což Elena bere jako povzbuzení, že je jako jediná schopná svou přítelkyni stíhat.¹³⁴ Lila se navíc dozví, že Elena bude muset skládat reparát z latiny a přizná, že si na průkazky své matky, otce i bratra půjčovala z knihovny spoustu knížek a může tak Elenu přes léto doučovat. Elena díky Lilině pomoci složí reparát na výbornou a pokračuje ve studiu. Zpětně si tuto dobu vykládá tak, že se začala učit intenzivněji než předtím právě kvůli tomu, aby jednou mohla Lile pomoci, až se na ni obrátí. V té době se z Eleny znovu stává premiantka. Celý cyklus Elenina zápalu do učení, odmítnutí ze strany Lily a následné Elenino znechucení ze sebe samotné se opakuje znovu poté, co Elena dokončí měšťanku s výborným prospěchem. Chlubí se ve čtvrti, ale kromě rodičů nikoho neoslňuje. Lila jí posměšně říká „A pochvalu ti nedali?“¹³⁵, což Elenu znovu velmi rozruší. Přijde jí jasné, že pokud by Lila chodila do měšťanky, dostala by nejen samé jedničky, ale i pochvalu. Upadá do melancholie, smutku a nespokojenosti, bez Lilina posvěcení toho, co dělá, se znovu obrací se znechucením ke svému ženskému tělu. Přijde si ošklivá a nabobtnalá a jako temnou výstrahu neblahé budoucnosti si znovu připomíná hrozbu, že by mohla skončit jako svá matka, šilhavá a kulhající.¹³⁶ Vztah obou přítelkyň je v tuto chvíli plně rozvinutým vnitřním prostřednictvím. Elena místo toho, aby otevřeně Lilu napodobovala, tak snahu, co nejvíce se své přítelkyni přiblížit, skrývá. Uvědomuje si, že její touha po studijních úspěších nevychází z ní samé, ale že vzniká, jen když se jimi může vyrovnat Lile. Ve chvíli, kdy jí Lila coby

¹³³ Viz.: FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 83.

¹³⁴ Tamtéž, s. 92.

¹³⁵ Tamtéž, s. 104.

¹³⁶ Tamtéž, s. 105.

prostředník uniká, obrací se proti sobě. Pokud se Lila přiblíží k někomu druhému, začíná Elena žárlit, je nejspokojenější, když má Lilu u sebe, když je pro ni jedinou společnicí.

Druhé opakování stejného procesu, při kterém Lila zasahuje do Elenina studia, završuje slavnostní událost v místní knihovně, jejíž správce, učitel Feraro, se rozhodne ocenit nejpilnější čtenáře knižní odměnou. Elena získává až pátou cenu a po Lile na prvním místě se za sebou umísťují další členové její rodiny. Školní úspěchy od této chvíle přestávají být hlavním předmětem jejich soupeření a vzájemný vliv, který na sebe přítelkyně mají se rozrůstá do dalších oblastí jejich života. Po soupeření ze školních let přichází soupeření ve věcech milostných. Celý příběh s botami je určitým mostem, který tyto dvě oblasti propojuje. Lila se postupně od svého otce a bratra naučí, jak spravovat, udržovat a vyrábět boty a vymyslí si plán, že navrhne nové boty a přemluví otce, aby je začal ručně vyrábět. Podnik s botami zaměstná veškerou její pozornost, od návrhů, po tajné vyrábění prvního páru. Tyto první boty představují pro celou čtvrť nastupující éru ekonomického vzestupu a zároveň s tím, jak je Lila s bratrem Rinem postupně a tajně zhotovují, tak i Lila prochází proměnou z vyzáblé holčičky do atraktivní dívky, které si začínají všimnat chlapci z jejich čtvrti, od komunisty a zedníka Pasquala po camorristy, bratry Solarovi. Tím, že Lila zaměřuje pozornost výhradně na podnik s botami, ztrácí s ní Elena kontakt. Přistihne se, že mluví s ostatními o výrobě bot se stejným zápalem jako Lila a uvědomuje si, že v této oblasti s Lilou nemůže soupeřit. Pokud by se také začala zajímat o výrobu bot, příliš očividně by se projevila její snaha Lilu napodobit. Pouhé napodobování své prostřednice už Eleně nestačí, snaží se Lilu dohnat, předčít, připoutat ji k sobě, dosáhnout toho, aby i Lila na ní závisela:

„Předstírala jsem o jejich tajný podnik zájem, ve skutečnosti mě to mrzelo. Třebaže mě do něj zasvětili tím, že si mě vybrali jako důvěrníka, pořád šlo o zkušenost, které jsem se mohla zúčastnit jenom jako svědek: Lila takhle vykoná něco velkého sama, já byla ze hry venku. (...) Takové mrhání city mě bolelo, protože jsem byla nucena odejít, protože ona dávala přednost dobrodružství s botami před našimi rozhovory, protože dokázala být nezávislá, zatímco já jsem jí potřebovala, protože v sobě ukrývala věci, ke kterým jsem neměla přístup (...) zkrátka protože ona mě bude potřebovat pořád míň a míň. A tak, abych zahrnala pocit zhnusení, který ve mně ty myšlenky vyvolávaly, skoro jako bych chtěla zdůraznit svou hodnotu a svou nepostradatelnost, jsem vyhrkla, že půjdu na gymnázium. (...) *Udělal jsem to, protože jsem chtěla, aby si uvědomila, že jsem naprosto nepostradatelná a že i kdyby zbohatla výrobou bot s Rinem, nikdy se beze mě neobejde, tak, jako se já neobejdu bez ní.* (...) Zatvářila se jako někdo, kdo je nadobro ztracený a už nemá

co říct. Nakonec zamumlala bez jakékoliv souvislosti: „Minulý týden jsem dostala měsíčky.“ A třebaže ji Rino nevolal, vrátila se dovnitř.¹³⁷

Epizoda s botami představuje určitý mezník. Ačkoliv to tak Elena ještě nevnímá, výroba bot je pro Lilu určitým způsobem, jak se vyrovnat se zklamáním, že už nemůže pokračovat ve studiu. Od dětství obě přítelkyně společně toužily stát se *někým*, dosáhnout úspěchu a bohatství a překonat tak jasně vymezené hranice jejich čtvrti. Možnost, že by tohoto vytouženého stavu mohla dosáhnout jen jedna z nich, je pro ně určitou hrozbou, se kterou různými strategiemi bojují. V průběhu jejich společné školní docházky je pro Eleny napodobování Lily východiskem, jak se odlišit od ostatních a zajistit si vedle ní místo na výsluní. Ve chvíli, kdy Elena Lilu zdánlivě předčí, vrhá se Lila do projektu s botami, čímž jejich stav vyrovnává. Mají najednou obě své cesty, které je potencionálně mohou dostat z tísnivého prostředí jejich čtvrti. Proto Elena, když se cítí ohrožená vidinou, že Lila zbohatne výrobou bot, vyhrkne, že půjde na gymnázium. Vzájemnou rivalitu zároveň prostupuje jejich nerozlučnost, která se nejzřetelněji projevuje ve chvílích, kdy Elena potřebuje Lilu k tomu, aby svou působností označila knihy a studium a udělala z nich něco zajímavého a nenahraditelného. Lila zároveň také potřebuje Eleny, respektive potřebuje, aby jí Elena potřebovala. Ani Lila totiž není ušetřena vlivu vnitřního prostřednictví. I ona cítí nutkání s Elenou soupeřit. Její odpověď na Elenino prohlášení, že půjde na gymnázium, není bez souvislosti. Měsíčky představují znak vyzrálosti, vyspělosti, odkazují k tomu, že Lila už není dítě a že může s Elenou najednou soupeřit i jinak.

4.3. Milostné soupeření

Lila se mění v mladou dívku a Elena, kterou proměny spojené s dospíváním dostihly dřív, si uvědomuje, že z Lily se za chvíli stane nejpřitažlivější dívka z celé čtvrti. Přítelkyně spolu začnou chodit tancovat do bytu jejich spolužačky, ale je to Lila, která na sebe strhává veškerou pozornost chlapců ze čtvrti. Navíc při jednom takovém večeru Lila Eleny poučí, že slovo gramofon vychází z řečtiny a přizná tak, že se sama začala učit řecky potom, co jí Elena vysvětlila, že se na gymnáziu bude učit jak latinu, tak řečtinu. „Pustila se do studia řečtiny ještě předtím, než půjdu na gymnázium? Sama od sebe, zatímco mě to ani nenapadlo a v létě, o prázdninách? Dělá vždycky věci, které mám dělat já, dřív a líp než já? Uniká mi, když ji pronásleduju, a mezitím mi šlape na paty, aby mě předběhla?“¹³⁸, říká si Elena. Tyto její

¹³⁷ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. I, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 115, 116. (Vyznačila A. L.)

¹³⁸ Tamtéž, s. 124.

myšlenky přesně kopírují vývoj vnitřního prostřednictví tak, jak ho popsal Girard v knize rozhovorů *O původu kultury*. Soupeření, které je s vnitřním prostřednictvím spojené, podle něj nevyhnutelně sílí spolu s tím, jak se sobě prostředníci přibližují: „subjekt má snahu napodobovat svůj vzor, a na druhé straně vzor napodobuje jej. Výsledkem je, že nakonec subjekt se stává vzorem svého vzoru a napodobující napodobuje toho, kdo jej napodoboval. Vývoj směřuje ke stále větší reciprocitě, a tedy k většímu konfliktu“¹³⁹. Přítelkyně jsou si tak blízké, že se jak rivalita, tak napodobování stává vzájemným. Z jednoduchého napodobování se jejich vztah stále více noří do vzájemné závisti, tajné zášti a ještě tajnější touhy, především však touhy zvítězit nad tou druhou. Stávají se z nich dvojnice, které se snaží nejprve tu druhou oklamat svým nezájmem a následně uspět přesně v té věci, o kterou ta druhá dříve jevila zájem. Jak škola, tak podnik s botami dále pokračují, novou a významnou roli začínají hrát kluci, kteří se kolem přítelkyň točí. Především je to Nino Sarratore, bývalý spolužák z obecné školy, kterého Elena potkává, když nastoupí na gymnázium, a Marcello Solara a Stefano Carracci, kteří se oba zajímají o Lilu.

Nino v příběhu nejprve figuruje jako jeden z žáků, které učitel Ferraro postaví ve vědomostní soutěži na obecné škole proti Eleně a Lile. Chvíli po této soutěži navíc vyzná Eleně lásku a řekne, že by se s ní chtěl oženit, až vyroste. Elena ho odmítne a odůvodňuje to tím, že jí zmáhá úsilí držet s Lilou krok. Navíc je to ještě před tím, než jdou s Lilou za donem Achillem a Elenou ztráta její panenky velmi trápí.¹⁴⁰ Když Elena potká Nina na gymnáziu, snaží si, podle jejích slov, „najít okamžitě kluka, než mi Lila oznámí, že chodí s Pasqualem“¹⁴¹. Její první instinkt je běžet hned za Lilou a hned ji povědět, koho potkala, ale rozmyslí si to. Je totiž přesvědčená, že by Nino Lilu okamžitě poznal a byl by z ní nadšený. Rozhodne se nechat si Nina pro sebe a jeho obraz si „hýčkat v tichu“¹⁴². Dvojí prostřednictví nebo také dvojnictví, se vyznačuje tím, že nutí oba účastníky skrývat svou touhu. Vzájemná rivalita je nutí vstoupit do hry přetvářek. Girard tento fenomén popisuje na milostných vztazích, rozebírá například vztah Juliána a Matyldy ze Stendhalovy knihy *Černý a červený*. Julián i Matylda předstírají, že o toho druhého nemají zájem. Ve chvíli, kdy by se jeden z nich prozradil ten druhý okamžitě ztratí zájem. Dvojí prostřednictví je tak podle Girarda zápasem, v kterém „[v]ítězství připadne ze

¹³⁹ GIRARD, René, Pierpaolo ANTONELLO, Pavla DOLEŽALOVÁ a João Cezar de Castro ROCHA. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joaem Cezarem de Castro Rocha / René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2008, s. 48.

¹⁴⁰ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 49.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 137.

¹⁴² Tamtéž, s. 139.

dvou milenců tomu, kdo déle vydrží svou lež. Vyjavit touhu je chybou o to neomluvitelnější, že pokušení dopustit se jí pomine v okamžiku, kdy se jí dopustil spoluhráč¹⁴³. Předstíraná lhostejnost je strategií, jak si zajistit, že ten druhý neprohlédne skutečnou touhu hrdiny. Selhání je o to horší, že ukazuje nedostatečnost subjektu. Jak subjekt–prostředník, tak prostředník–subjekt, chtějí být obdivováni a napodobováni. Objekt jejich touhy je v této fázi druhotný, zápasí o zdání své vlastní svobody. Když Lila předstírá, že se už nezajímá o to, co Elena ve škole probírá, dohání tím Eleny k zoufalství a udržuje si svou převahu. Ve chvíli, kdy prozradí, že se tajně učí řecky, přizná se k tomu, že i ona podléhá vlivu napodobování. Tím, že Elena zatají Nina, pokračuje jen v zápasu, který Lilina poznámka o původu slova gramofon odstartovala.

Navzdory Elenině obavě si Lila žádného kluka nenachází. Spousta z nich jí sice dělá návrhy, Lila je ale odmítá. Až Marcello Solara se prosadí jako velmi neodbytný nápadník. Požádá dokonce Lilu o ruku, a i přes to, že ho Lila odmítne, tak za ní dochází domů, kupuje si první boty, které Lila spolu s bratrem vyrobila a pořizuje její rodině televizor. Elena mezi tím odjede na léto na Ischii, kam shodou náhod jezdí na dovolenou rodina Sarratorových. Zamiluje se do Nina, který ji ale řekne, že jeho dětská žádost o ruku byla jen pokusem, jak se připojit k přátelství Lily a Eleny. Ačkoliv Elena posílá Lile dopisy, dostane od ní jen jednu odpověď, po jejíž přečtení se okamžitě vrací zpátky do jejich čtvrti. Těsně před odjezdem z Ischie ji znásilní Ninův otec Donato. V knize se termín znásilnění neobjevuje. I později, když o této události Elena přemýšlí, zmiňuje akt znásilnění jako to „co mi udělal jeho otec“¹⁴⁴ a spojuje odpor s rozkoší, kterou nedobrovolně cítila. Téměř hned poté, co se Elena vrátí, začne se věnovat Lile a jejím problémům: „[o]dložila jsem Ninův hlas i píchající knír jeho otce někam do kouta. Ostrov vybledl, propadl se na nějaké utajené dno v mé hlavě. Udělala jsem místo tomu, co se dělo Lile“¹⁴⁵. Lila ve snaze vyhnout se sňatku s Marcellem Solarem a zároveň vyřešit vzniklou situaci s potencionální výrobou bot, které navrhla, vymyslí plán a zasnoubí se s místním podnikatelem Stefanem Carracci. Přátelství mezi dívkami je silnější než předtím, ačkoliv vzájemné soupeření neustává a ani jedna neustupuje ve snaze získat převahu nad tou druhou. Pokaždé, když by hrozilo prozrazení jejich touhy, jsou přítelkyně schopné se udržet a předstírat lhostejnost. Tento vyrovnaný stav reflektuje i Elena, když popisuje různá spojení mezi nimi: „Peníze ještě posílily dojem, že to, co mi schází, má ona, a naopak, v trvalé hře

¹⁴³ GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 94.

¹⁴⁴ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019, s. 224.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 214.

výměn a převrácení rolí, které nás tu vesele, tu trýznivě činily vzájemně nepostradatelnými¹⁴⁶. Lila navíc uplatňuje nový způsob, jak se bránit tomu, když před ní Elena začne rozebírat látku z gymnázia. Odpovídá Eleně ironickými poznámkami a převádí konverzaci na oblečení, šperky a další dárky, které jí její snoubenec Stefano dává. Elena na druhou stranu nereaguje na všechno Lilino nově nabyté bohatství a jako jediná z jejich čtvrti nedává najevo jakoukoliv závist vůči Lile nebo Stefanovi.¹⁴⁷

Vytvořená rovnováha se bortí až ve chvíli, kdy Lila Eleně oznámí datum její svatby se Stefanem. Stefano v té době už skoupil Liliny návrhy na nové boty a zafinancoval oficiální výrobu bot, na kterou se starý krámk Lilina otce předělá. Elena už není schopná najít žádná rovnítka mezi jejich osudy a začne si připadat jako nula:

„brala jsem jako hotovou věc, že její osud bude lepší než ten můj. Ještě nikdy jsem nevnímala tak silně svůj život plný studia jako bezvýznamný, bylo mi jasné, že jsem se před lety tou cestou vydala, *jen aby mi Lila měla co závidět*. (...) Přemýšlela jsem o svých chudičkových milostných zkušenostech: jednou jsem políbila Gina, letmo jsem se dotkla Ninových rtů, stala jsem se terčem kradmých a oplzlých dotyků jeho otce, toť vše. Zato Lila bude mít od března, v šestnácti letech, manžela“¹⁴⁸

Ačkoliv si Elena zpětně uvědomuje, že rozhodnutí, které ovlivnilo další průběh jejího života, bylo ovlivněné Lilou, nemění nijak svůj vzorec chování. Chvíli poté, co jí Lila oznámí datum své svatby, potká Elena Antonia, chlapce z jejich čtvrti a Stefanova vrstevníka. Ačkoliv je přesvědčená, že je stále zamilovaná do Nina, bez váhání souhlasí, když se jí Antonio zeptá, jestli se s ním zasnoubí. Antonio a Elena se spolu začnou vídat a pokračují ve schůzkách i po začátku školního roku. Postupně se začne chystat svatba Lily se Stefanem, což je pro celou čtvrť velká událost. Lila Elenou vtáhne do celého procesu připravování, čímž ji, jako vždy, když Lila projeví, že ji potřebuje, stoupne sebevědomí. V den svatby je dokonce Elena tou, která Lile pomáhá se připravit a obléct. Konverzace, kterou spolu přítelkyně vedou, když se Lila myje v měděné kádi v jejich starém bytě, převrací naruby představu, kterou název knihy a celé dosavadní vyprávění vytváří. Lila pronese, že by Elena měla ve studiu pokračovat i po gymnáziu, a když Elena

¹⁴⁶ Srov: „Bylo to, jako kdyby nějakým zlým kouzlem radost a bolest jedné vyžadovaly bolest nebo radost té druhé.“; „Nutnost nosit brýle ve mně posílila touhu objevit vzorec, který by v dobrém i zlém držel pohromadě můj osud, s osudem mé přítelkyně: já slepá, ona ostříž; já s matnými zorničkami, ona, která odjakživa mhouřila oči a vystřelovala pohledy, které viděli všechno; já se křečovitě držím její paže mezi stíny, ona mě vede svým přísným pohledem.“ Tamtéž, s. 226–228.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 230.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 244. (Vyznačila A. L.)

odpoví, že jednou její školní léta skončí, prohlásí: „Pro tebe ne, ty jsi moje geniální přítelkyně, musíš se stát nejlepší ze všech, z kluků i holek“¹⁴⁹. Jako geniální přítelkyně však do té doby vystupuje Lila. Tím, že Eleně přisoudí místo, které od začátku vyprávění zaujímá, jako by potvrzovala rivalitu dvojího prostřednictví. Obě jsou si pro sebe navzájem geniálními přítelkyněmi, ale onu výsadní pozici může zaujímat jen jedna¹⁵⁰. Elena na toto Lilino prohlášení nereaguje. Když jí pomáhá s utíráním, přemýšlí jen nad tím, že zatímco ona teď pomohla Lilu umýt, Stefano ji při svatební noci pošpiní. Bolest, kterou v ní tato představa vyvolává, se rozhodne zahnat tím, že zažije s Antoniem ve stejnou noc to samé, co její přítelkyně se svým manželem. Pozve Antonia na svatbu, ačkoliv svým rodičům nic nepřizná a při svatební hostině se celou dobu baví s Ninem. Po konci veselky se po krátké hádce s Antoniem vydají pěšky domů. Celou cestu se líbají a u hranic jejich čtvrti dotáhne Elena Antonia do staré konzervárny, kde se snaží posunout věci dál. Přemýšlí celou dobu nad tím, co právě dělají Lila se Stefanem. „chtěla jsem říct Lile, až se vrátí: já už taky nejsem panna, co uděláš ty, dělám i já, mně neutečeš“¹⁵¹, říká si Elena a opakuje tak slova, která pronese poté, co jí Lila hodí panenku do sklepa. Touto scénou začíná vyprávění druhého dílu *Neapolských novel*. Zopakováním stejného prohlášení, které začíná jejich dynamický, napodobivý vztah, se zároveň tematicky uzavírá vyprávění, které začalo ztrátou panenek a zahajuje se nová fáze jejich přátelství.

Na začátku *Lži romantismu a pravdy románu*, popisuje Girard dva termíny, podle kterých dělí díla na ta, která podporují a obhajují moderní iluzi o autentické touze, a na ta, která odhalují přítomnost prostředníka, podle kterého se touha hrdinů řídí. Těmito termíny jsou *romantičnost* a *románovost*. Románová díla považuje Girard za geniální. Tím, že odhalují přítomnost prostředníka, vyvrací lež o spontánní touze a ukazují její pravou povahu.¹⁵² „Pouze romanopisci odhalují napodobivý charakter touhy“¹⁵³, píše Girard a pouští se do rozboru vybraných autorů, na kterých postupný vývoj napodobivé, trojúhelníkové touhy rozebírá. Na četných příkladech z prvního dílu tetralogie *Neapolských novel* Eleny Ferrante se projevilo, že přátelství Lily a Eleny je také prostoupené trojúhelníkovou touhou. Text vyprávění opakovaně odhaluje Elenino

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 277.

¹⁵⁰ V českém názvu je možné číst přítelkyně i v množném čísle, italské *amica* je jasně jednotné.

¹⁵¹ FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. Díl druhý, Příběh nového jména: mládí*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání druhé. Praha: Prostor, 2018, s. 26.

¹⁵² GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 20, 21.

¹⁵³ Tamtéž, s. 19.

napodobování své přítelkyně. Ukazuje navíc, jak se vliv prostřednictví rozšiřuje i na Lilu, která ke konci také začíná Elenu napodobovat. Konflikty, které mezi přítelkyněmi vyvstávají, jsou způsobené jejich vzájemným napodobováním a soupeřením. Odvíjí se od jejich vztahu nikoliv přítelkyň, ale prostřednic a pohání dynamiku celého vyprávění. Tiziana de Rogatis tvrdí, že Ferrantino vyprávění nejenže oslovilo několik miliónů čtenářů z celého světa, které realisticky vyobrazený svět jejího díla pohltit, ale že umožnilo těmto čtenářům vyvodit si z něj určitý způsob bytí nebo systém hodnot, za jehož pomoci mohou přistupovat k současnému světu.¹⁵⁴ Pod tímto systémem hodnot, jako by se skrýval právě odkaz k napodobivé touze a chorobné starosti o *Druhého*¹⁵⁵, který čtenáři nový způsob přístupu k současnému světu poskytuje. Na vztahu Lily a Eleny se projevuje, že i do přátelství mezi ženami vstupují ony moderní negativní emoce spojené s vnitřním prostřednictvím, závist, zášť a nenávisť. Stejně jako de Rogatis, podle které negativní aspekty jejich přátelství ukazují, že vztahy mezi ženami jsou stejně komplikované a zatížené, jako vztahy mezi muži¹⁵⁶, bych chtěla argumentovat, že toto vyobrazení ženského přátelství není antifeministické, ale naopak. V rámci vnitřního prostřednictví totiž přítelkyně nefigurují jako objekty touhy. Ačkoliv Elena nejprve zaujímá místo subjektu a Lila místo prostřednice, postupně se obě stanou subjektem-prostředníkem a prostředníkem-subjektem. Potvrzují tak pozici Carly Lonzi, která v eseji *Sputiamo su Hegel* (Plivněme na Hegela) tvrdí, že když se ženy situují do pozice subjektu, podílejí se tak na symbolické revoluci. „Neočekávaným osudem světa, je začít svou cestu znovu a tentokrát se ženou jako se subjektem“¹⁵⁷, píše Lonzi. Vztah Lily a Eleny sice není neproblematickým vyobrazením konceptů ženského přátelství, ale tím, že i v perspektivě Girardovy trojúhelníkové touhy zastávají přítelkyně prokazatelně místo subjektu, potvrzují feministickou pozici Ferrantina psaní.

¹⁵⁴ DE ROGATIS, Tiziana. Elena Ferrante's Key Words. La Vergne: Europa Editions, 2019, s. 277.

¹⁵⁵ GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 19.

¹⁵⁶ DE ROGATIS, Tiziana. Elena Ferrante's Key Words. La Vergne: Europa Editions, 2019, s. 290.

¹⁵⁷ THE MILAN WOMEN'S BOOKSTORE COLLECTIVE. *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*. Přel. Patricia Cicogna, Teresa De Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1990, s. 38.

5. Závěr

Literární postavy jsou navzdory tomu, jak je k nim přistupováno, důležitou narativní kategorií. Zprostředkovávají čtenářům zkušenost se světem díla. Tím, že si čtenáři musí vytvořit obrázek o osobnostech jednotlivých postav na základě stejných postupů, jakými poznávají lidi v každodenním životě, zůstanou jim v paměti stejně, jako kdyby se s nimi skutečně setkali. Postavy provádějí čtenáře dějem a mají zásadní vliv na to, jak čtenáři dílo hodnotí. Na Doleželově projetí postav jakožto osob ve fikčních světech se ukázalo, že tím, jak spolu postavy v díle interagují, vytváří napětí a dynamiku vyprávění. Girardova struktura trojúhelníkové touhy popisuje specifickou interakci postav založenou na touze. Struktura trojúhelníkové, napodobivé touhy ovlivňuje, jak se postavy chovají, jak se proměňuje jejich přemýšlení o okolním světě a jak se staví k sobě navzájem.

Hlavní hrdinky *Neapolských novel*, Lila a Elena, jsou přesně tím typem postav, se kterými se mohou čtenáři v průběhu rozsáhlého vyprávění intimně seznámit. Proměny jejich přátelství pohání chod celého vyprávění. Autorky, které se Ferrantinou tvorbou zabývají, popisují vztah Lily a Eleny jako vyobrazení některého z konceptů ženského přátelství a sestersví, které vytvářely italské feministické skupiny shromažďující se kolem Kolektivu milánského ženského knihkupectví v 70. letech. Jak koncept vzájemného svěřování, tak narativního přátelství, vznikly za účelem vytvořit strukturu vztahu, kterým by se ženy mohly mezi sebou posilovat a pomáhat si. Vztah Lily a Eleny však odhaluje i stinné a často kruté stránky ženského přátelství, které neumožňují považovat jej za jednoduchou analogii zmíněných konceptů. Každá z autorek se vyrovnává s negativními aspekty vztahu přítelkyň jinak. Emoce, které způsobují tento rozpor, však zmiňují stejné. Jde o soupeřivost, závist, zášť a žárlivost.

Pokud se na vztah přítelkyň díváme optikou trojúhelníkové touhy, jsou to přesně tyto emoce, které odhalují přítomnost prostřednictví. Od začátku vyprávění je to Elena, která napodobuje Lilu. Čím víc se však jejich přátelství prohlubuje, tím rychleji se nevinné napodobování přetváří v rivalitu. Tato rivalita se nejprve projevuje ve školních úspěších, kterých Elena po obecné škole dosahuje, a později se projeví i v milostných vztazích přítelkyň. Přítelkyně se v konečné fázi stanou vzájemnými prostředníky. Obě touží po tom překonat tu druhou, připoutat ji k sobě a nenechat ji odejít. Struktura dvojího prostřednictví jim ale nedovoluje, aby přiznaly, po čem ve skutečnosti touží, protože tím by se před tou druhou ponížily. První díl *Neapolských novel* v této fázi jejich vztahu končí.

Tetralogie Eleny Ferrante si získala velké množství čtenářů po celém světě. Úspěch Ferratiných knih potvrzují i jejich četné filmové nebo seriálové adaptace. Pojem „Ferrante Fever“, který vznikl jako odpověď na úspěch *Neapolských novel*, označuje mánii, která postihla především americké čtenáře. Ačkoliv je tvorba této spisovatelky zařazována mezi „červenou knihovnu“, literaturu pro ženy, nebo populární literaturu, nelze přehlédnout, že dokázala takto úspěšné, čtené vyprávění naplnit odkazy k mnohým literárním klasikám a radikálním feministickým teoriím. Přítomnost Girardovy struktury trojúhelníkové touhy, která v prvním dílu odhaluje a demaskuje nespontánní, napodobivou touhu obou přítelkyň, umožňuje považovat *Geniální přítelkyni* za románovou, a nikoliv romantickou literaturu. Je však otázkou, jestli Ferrante opravdu cíleně této struktury využívá, aby odhalila i negativní aspekty ženského přátelství, které nebývají tak často tematizovány, nebo jestli se jedná o tah, kterým upoutává pozornost čtenáře a nutí jej sledovat, jak se rivalita přítelkyň v knize velmi dynamicky vyvíjí. V *Neapolských novelách* je to právě vztah Eleny a Lily, který umožnil lidem, ale hlavně ženám z celého světa se k přítelkyním připodobnit a prohlédnout skrze ně k vlastním životům a vztahům, které udržují. Jako románové dílo odhalující napodobivou, nespontánní lidskou touhu, může přivést čtenáře k uvědomění, že i oni mají v životě někoho, kvůli kterému jsou schopni se nadchnout pro nové, do té doby absolutně nevýznamné činnosti nebo oblasti zájmu. Někoho, na koho žálí ve stejné míře, jako se mu obdivují, a v jehož blízkosti se cítí atraktivnější a zajímavější.

6. Seznam použité literatury

Primární texty:

FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Přel. Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016.

FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. 1, Dětství a dospívání*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání třetí. Praha: Prostor, 2019.

FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. Díl druhý, Příběh nového jména: mládí*. Přel. Alice Flemrová. V českém jazyce vydání druhé. Praha: Prostor, 2018.

FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. Díl třetí, Příběh těch, co odcházejí, a těch, kteří zůstanou – Mezičas*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Prostor, 2017.

FERRANTE, Elena. *Geniální přítelkyně. Díl čtvrtý, Příběh ztracené holčičky: Dospělost - stáří*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Prostor, 2018.

Sekundární literatura:

CASINI, Federica, ANTONELLO, Pierpaolo. "The Reception of René Girard's Thought in Italy: 1965—Present." *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* [online], roč. 1 (2010), sv. 17, s. 139–174 [cit. 17.06.2023].

DE ROGATIS, Tiziana. *Elena Ferrante's Key Words*. La Vergne: Europa Editions, 2019.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

FULKA, Josef. „Ženské psaní a nové genderové teorie“. *Plav*, roč. 2 (2006), č.4, s. 6–9.

GATTI, Claudio. „Elena Ferrante: An Answer?“ *NYR Daily* [online]. Zveřejněno 2. října 2016 [cit. 17.06.2023]. Dostupné z: https://www.nybooks.com/online/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/?lp_txn_id=1422525

GHEZZO, Flora, TEARDO, Sara. „On Lila's Traces: Bildung, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's *L'Amica Geniale*“. *MLN*, [online]. Baltimore: John Hopkins University Press, roč. 134 (2019), č.1, s. 172–192 [cit. 17.06.2023].

GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková a Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1968.

GIRARD, René, Pierpaolo ANTONELLO, Pavla DOLEŽALOVÁ a João Cezar de Castro ROCHA. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joaem Cezarem de Castro Rocha / René Girard*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2008.

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

KIRWAN, Michael. *René Girard: uvedení do díla*, přel. Jiří Kučera. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL, a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

LUCAMANTE, Stefania. „Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante“. *Italica* [online], roč. 95 (2018), č. 1, s. 31–49 [cit. 17.6.2023].

MARSH, Laura. „Between the Lines“. *Dissent* [online], roč. 64 (2017), č. 1 [cit. 17.06.2023]. Dostupné z: <https://www.dissentmagazine.org/article/elena-ferrante-frantumaglia-review>

MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as world literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.

NÜNNING, Ansgar. et al. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*, přel. M. Červenka, M. Pittermanová, H. Šmahelová. Jinočany: H&H, 1999.

RICCIARDI, Alessia. *Finding ferrante: authorship and the politics of world literature*. New York: Columbia University Press, 2021.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

ROMERO GUARRO, Adriana. „Narrative Friendships in Elisabetta Rasy’s ‘Posillipo’ and Elena Ferrante’s Neapolitan Novels“. *Italica* [online], roč. 96 (2019), č. 2, s. 257–280 [cit. 17.06.2023].

RUSSO BULLARO, Grace. a Stephanie V. LOVE (2016). *The Works of Elena Ferrante Reconfiguring the Margins*. New York: Palgrave Macmillan US, 2016.

SCHWARTZ, Cecilia. „Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success“. *The Italianist* [online], roč. 40 (2020), č. 1, s. 122-142 [cit. 17.06.2023].

SMEETS, Roel. "CONFLICT“. In *Character Constellations: Representations of Social Groups in Present-Day Dutch Literary Fiction*. Leuven: Leuven University Press, 2021, s. 151–190.

THE MILAN WOMEN'S BOOKSTORE COLLECTIVE. *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*. Přel. Patricia Cicogna, Teresa De Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

WOOD, James. Women on the Verge. *The New Yorker* [online]. Zveřejněno 13. ledna 2013 [cit.17.06.2023]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>