

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Elena Malcangiová

Mezi snem a skutečností:

koncepce ireálna ve vybraných prózách Anny Marie Ortese

Between Dream and Reality:

the conception of unreality in chosen works by Anna Maria Ortese

Praha 2021

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Alice Flemrová, Ph.D.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 9. 8. 2021

Elena Malcangiová

Poděkování

Upřímně děkuji PhDr. Mgr. Alici Flemrové, Ph.D. za vedení mé práce, za její čas, cenné poznámky a velkou ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala.

Abstrakt

Tato bakalářská práce si klade za cíl analyzovat povídkovou tvorbu italské spisovatelky Anny Marie Ortesové (1914-1998) s konkrétním zaměřením na ireální prvky. Teoretická kapitola obsahuje přiblížení pojmu „fantastično“, jeho vývoj a proměny. Podrobnější pohled bude věnován statím o fantastičnu dvou vlivných teoretiků, Tzvetana Todorova a Rema Ceseraniho. Těžištěm práce pak bude tematická a stylistická analýza sbírek *Pohřbená infantka* (*L'Infanta sepolta*, 1950), *Moře neomývá Neapol* (*Il mare non bagna Napoli*, 1953) a *Ve spánku a v bdění* (*In sonno e in veglia*, 1987).

Klíčová slova

italská literatura 20. století, Anna Maria Ortesová, ireálno, povídky

Abstract

The main aim of this bachelor thesis is to analyze chosen short stories of the Italian author Anna Maria Ortese (1914-1998). Special focus will be given to the unreal motives present in her work. The theoretical part contains a description of the concept of fantastic fiction and its evolution and transformation. It also focuses on the essays about fantastic fiction by two influential theorists, Tzvetan Todorov and Remo Ceserani. The core of this thesis is focused on the analysis of *L'Infanta sepolta* (1950), *Il mare non bagna Napoli* (1953) and *In sonno e in veglia* (1987).

Keywords

Italian literature of the 20th century, Anna Maria Ortese, unreality, short stories

Obsah

1. Úvod	6
2. Životopisný medailon Anny Marie Ortesové	8
3. Fantastično: vývoj a proměny	14
4. Pohřbená infantka (L'Infanta sepolta)	23
4.1 „Šikmé oči“ (Occhi obliqui)	24
4.2 „Pohřbená infantka“ (L'Infanta sepolta)	30
4.3 „Jedinečná postava“ (Il personaggio singolare)	35
5. Moře neomývá Neapol (Il mare non bagna Napoli)	38
5.1 „Brýle“ (Un paio di occhiali)	42
5.2 „Město proti vůli“ (La città involontaria)	47
6. Ve spánku a v bdění (In sonno e in veglia)	51
6.1 „Dům v lese“ (La casa del bosco)	52
6.2 „Léčba“ (La cura)	57
7. Závěr	61
8. Riassunto	62
9. Seznam použité literatury	63

1. Úvod

Anna Maria Ortesová je dnes považovaná za jednu z nejzajímavějších figur italské literatury 20. století, nebylo tomu tak ale vždy. Jejím knihám se po většinu jejího života nedostávalo mnoho pozornosti a byla to až druhá polovina 80. let, která jim přinesla větší zájem kritiky a čtenářů. V současné době jsou její knihy běžně dostupné v italských knihkupectvích, vznikají nové překlady.

Je obtížné zařadit většinu děl Ortesové do jednoho konkrétního literárního proudu nebo žánru. Literární prvotiny se nesly v duchu magického realismu Massima Bontempelliho, byly v nich přítomné četné fantastické prvky. V padesátých letech vyšla sbírka *Moře neomývá Neapol* (*Il mare non bagna Napoli*, 1953), se kterou se Ortesová vřadila do neorealistickeho kontextu. Poslední období pak charakterizuje odklon od realistických tendencí a vytvoření osobitého, originálního stylu propojující snové dimenze a morální témata. Mezi vrcholná díla patří zejména romány *Leguánka* (*L'Iguana*, 1965), *Toledský přístav* (*Il porto di Toledo*, 1975) a *Žalostící stehlík* (*Il cardillo addolorato*, 1993).

Příznačným rysem pro díla Ortesové je prolínání prvků reálna a ireálna, kterému se věnuje bakalářská práce. Jako výchozí materiál poslouží tři povídkové sbírky ze třech období spisovatelčiny tvorby. Povídky sice nejsou zcela opomíjené, ale rozhodně tvoří méně prostudovanou část tvorby Ortesové.

Po životopisném medailonu se práce orientuje na teoretickou kapitolu o fantastičnu. Přihlédnutím k pracím dvou vlivných teoretiků napomůžeme v další kapitole k identifikaci fantastických a ireálných prvků.

Těžištěm této práce je tematická a stylistická analýza třech sbírek s těmito tituly: *Pohřbená infantka* (*L'Infanta sepolta*, 1950), *Moře neomývá Neapol* (*Il mare non bagna Napoli*, 1953) a *Ve spánku a v bdění* (*In sonno e in veglia*, 1987). Analýza je vedena

s důrazem na rozvíjení ireálných prvků a motivů, na roli snové dimenze v narativní struktuře textů a na přítomné stylistické prvky.

Výsledky analýz jsou shrnuty v závěru.

Díla Anny Marie Ortesové nejsou do češtiny, až na výjimky, přeložena. Výjimkou je *Leguánka* (L'Iguana), která vyšla v roce 1977 v překladu Jitky Minaříkové, a nově i *Žalostící stehlík* (Il Cardillo addolorato), který vyšel roku 2019 v překladu Jiřího Pelána.

Posledním existujícím překladem je povídka „Brýle“ (Il paio di occhiali), která vyšla roku 1959 v antologii neorealistickejch povídek *Černý chléb*. Soubor sestavila a přeložila Alena Hartmanová. Práce se přidrží jejího překladu. České překlady titulů děl jsou uvedeny tak, jak zazněly v překladu Jiřího Pelána v poznámce k románu *Žalostící stehlík*, pokud byly uvedeny. V ostatních případech jsou překlady vlastní.

2. Životopisný medailon Anny Marie Ortesové¹

Anna Maria Ortesová se narodila 13. června 1914 v Římě jako jedno z dvojčat. Sourozenců bylo dohromady šest. V Římě se narodila náhodou – otcovo zaměstnání neustále přemísťovalo rodinu z místa na místo. Matka Beatrice se narodila v Neapoli a otec Oreste byl Sicilan s katalánskými kořeny (příjmení Ortese je italianizovanou podobou Ortez). Pracoval jako zaměstnanec státní správy. I přes stabilní příjem rodina finančně strádala, jednak kvůli početnosti členů, jednak kvůli dramatickému válečnému období. V materiálním nedostatku pak strávila Ortesová celý život.

Svého otce popsala v rozhovoru pro Daciu Marainiovou (1977) jako neklidného, nestálého člověka se sklonem k fantazírování. Měl podle ní smysl pro dobrodružství a také pro plno velkých plánů, které nerealizoval. Kouzlo matky spočívalo v její dobrotě a v hluboké emocionalitě, její přístup k dětem byl však – podle Ortesové – jako k hračkám, někdy je zaplavovala pozorností, jindy na ně úplně zapomínala.² Dívka měla křehké zdraví a ve svých sedmi letech prodělala plicní edém. Očekávalo se, že umře, ale zotavila se. Později přiznala, že to byla zkušenost, která se jí vepsala hluboko do paměti a která započala její celoživotní rozjímání nad smrtí.³

V roce 1924 otec požádal o přeložení do Lýbie, tehdejší italské kolonie. Ortesová tam navštěvovala italskou základní školu v Tripolisu. Pobyť v Africe pro ni představoval významnou zkušenost, při které si zvykla na přírodní prostor.⁴ Čtyřicet kilometrů od města začal otec stavět nový dům z kamene z lomu na pozemku, který zakoupil. Přes velké úsilí se dům ale nikdy nepodařilo dostavět a rodinu to zadlužilo.

1 Údaje o životě Anny Marie Ortese čerpám převážně z: Borri, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988. Ostatní zdroje jsou citovány zvlášť.

2 Maraini, Dacia. *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*. Milan: Bompiani, 1973. „Ma questi figli per lei erano come giocattoli, qualche volta ci ossessionava con le sue cure, qualche volta si dimenticava completamente di noi.“

3 Tamtéž.

4 Tamtéž. „Mi ha abituata allo spazio. Questa è la lezione dell’Africa. Essere dentro la natura anziché fuori.“

Ortesovi strávili v Africe čtyři roky. V roce 1928 se přestěhovali zpět do Neapole, kde zůstali až do bombardování za druhé světové války. Usídlili se v chudé čtvrti v domě s výhledem přímo na přístav. „Z okna šlo vidět lodě, jak připlouvaly a odplouvaly. Já jsem žila a snila na těch lodích. Někdy jsem šla ven a prošla jsem si křížem krážem celé město.“⁵ Neapol hraje v literárních obrazech Ortesové významnou roli: k neapolskému dětství se vrací v románu *Toledský přístav* (*Il porto di Toledo*, 1975), Neapol konce 18. století je ztvárněna v románu *Žalostící stehlík* (*Il cardillo addolorato*, 1993) a poválečné obrazy města jsou ve sbírce *Moře neomývá Neapol* (*Il mare non bagna Napoli*, 1953), částečně i v *Pohřbené infantce* (*L'infanta sepolta*, 1950).

Mladá Ortesová se zapsala na obchodní školu, kam docházela s nevolí, a tak ji po pár měsících opustila. Namísto toho četla, hlavně dobrodružné knihy a později klasické autory. V těchto letech napsala i své literární prvotiny. Popudem k tvorbě byla tragická zpráva o smrti bratra Manuela – námořníka, který zahynul daleko od vlasti. Rodinu to velmi zasáhlo. Plodem této bolesti jsou tři básnické skladby, jedna z nich pojmenovaná „Manuele“ (1933).

Báseň otiskl prestižní časopis *La fiera letteraria*, což pro Ortesovou znamenalo nadějný začátek spisovatelské kariéry. Publikovat první knihu *Andělské bolesti* (*Angelici Dolori*, 1937), pomohl dvaadvacetileté Ortesové Massimo Bontempelli, prominentní figura tehdejšího literárního světa a podporovatel poetiky magického realismu v Itálii. Opomíjeným biografickým momentem v životě Ortesové zůstává její důležitý vztah k Bontempellimu jako mentorovi a podporovateli, rozvíjený epistolární výměnou.⁶ Zachovalé dopisy skýtají cenné informace ohledně formujících let života spisovatelky.⁷

5 „Dalla finestra si potevano vedere le navi che andavano e venivano. Io vivevo fantasticando su quelle navi. Ogni tanto uscivo e mi facevo tutta la città a piedi.“

6 Ghezzi, Flora. Introduction. In: *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*. London: University of Toronto Press, 2015, s. 16.

7 Bohatou epistolární výměnou (1936–1952) a vztahem mezi Ortesovou ‚bez formálního školního vzdělání‘ a vlivným spisovatelem se zabývá Amelia Moser v kapitole *Epistolary Self-Storytelling: Anna Maria Ortese's Letters to Massimo Bontempelli* obsažené v souboru: Annovi, Gian Maria – Ghezzi, Flora. *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*. London: University of Toronto Press, 2015.

V následujícím období Ortesová cestovala po Itálii za prací a dva roky bydlela v Benátkách, kde pracovala jako korektorka v benátském deníku. Během války byl zavražděn její bratr Antonio a další bratr byl uvězněn na Kubě. Neštěstí rodinu provázelo dál a dům nad přístavem zničilo americké bombardování v roce 1942. Rodina katastrofě unikla pouhou náhodou: v době náletu byli členové mimo dům.⁸

Ortesová s rodinou byla během války nucena pobývat u příbuzných na různých místech Itálie, poté se vrátili do Neapole. Válka a spojenecká okupace mezitím uštědřily městu obrovskou ránu: nacházelo se v děsivém materiálním i morálním rozkladu. Mnoho chudých žen bylo donuceno vydělávat si na chléb prostitucí, šířil se zde tyfus a další nemoci.⁹ Dopady války na město Ortesová těžce nesla a zachytila je ve sbírce *Moře neomývá Neapol* a v některých prózách sbírky *Pohřbená infantka*.¹⁰ Rodina s Ortesovou si našla náhradní ubytování v chudé čtvrti ve via Palasciano, která přímo inspirovala povídku „Brýle“ (Un paio di occhiali, 1949).

Po válce se Ortesová intenzivně věnovala psaní příspěvků pro různé deníky, dvakrát jí byla udělena prestižní cena za novinářinu *Saint Vincent*. Významná spolupráce proběhla s neapolským časopisem *Sud* (1945-47) založeným Pasqualem Prunasem. Kolem něj se soustředil kruh intelektuálů se zájmem o problémy poválečného italského Jihu. Časopis rovněž usiloval o zprostředkování evropské literatury a publikoval články a překlady mnoha zahraničních literátů.

V roce 1950 vyšla druhá sbírka povídek, *Pohřbená infantka* (L'infanta sepolta, 1950), snová sbírka plná zvláštních nálad a polobožských bytostí. O tři roky později byla vydána sbírka již jiného ražení, neorealismem ovlivněný soubor textů *Moře neomývá Neapol* (Il mare non bagna napoli, 1953). Kniha toho roku získala ocenění *Premio Viareggio*, ale vzbudila také ostrou kritiku a autorka z toho důvodu Neapol opustila.

8 Maraini, Dacia. *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*. Milan: Bompiani, 1973.

9 Fumarola, Silvia. 'Americans 1943-1945', quando Napoli era una Saigon mediterranea. *La Repubblica* [online]. 14. 5. 2020, [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2020/04/14/news/americans-253897119/>

10 Mezi realističtější texty ve sbírce, otevírající období neorealistickej inspirace v životě spisovatelky, patří např. „Neapolské moře“ (Il mare di Napoli).

Jablkem sváru byla především povídka-reportáž s titulem „Mlčení rozumu“ (Il silenzio della ragione). Ortesová v ní zachytila s odstupem času své kolegy z časopisu *Sud* s jejich deziluzemi, které postupně nahradily prvotní ideologické nadšení.

Rodina se mezitím značně ztenčila: po smrti dvou bratrů zbylí sourozenci emigrovali do Ameriky a Austrálie a v padesátých letech umřeli i oba rodiče. Z původní početné rodiny zůstala pouze Anna Maria a její sestra Maria. Od této chvíle až do stáří, kdy zakotvila v Rapallu, se Ortesová stěhuje „z jednoho domů přátel do druhého, z města do města“¹¹: Nico Orengo ji navzal „nejtoulavější spisovatelkou“ tehdejší italské literatury. „Řím, Neapol, Milán, znovu Milán, znovu Řím, ve vleku toho agresivního neklidu, touhy jít a nezapustit kořeny [...]“. Literaturou si během svého života nedokázala nikdy vydělat na živobytí. V rozhovoru z roku 1977 přiznala, že za ní nikdy nestál opravdový nakladatel, se kterým by měla alespoň minimální ekonomickou jistotu. Nicméně jedinkrát, kdy se objevila naděje, bylo právě v Miláně v těchto letech.¹²

Delší pobyt v Miláně inspiroval Ortesovou k napsání krátkých povídek žurnalistického stylu „Mlčení v Miláně“ (Silenzio a Milano, 1958). Na milánská léta ráda vzpomínala, psala tehdy pro noviny *L'Europeo*, pro které podnikla také cestu do Londýna a do Ruska.¹³

11 Orengo, Nico. Il miglior gioiello? È il giardino che non sono mai riuscita ad avere. *TuttoLibri*. 13. 1. 1979, 6. Dostupné též z: http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_las-tampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1635_04_1979_0001_0006_25908815/

„La ,scrittrice più randagia' della nostra letteratura contemporanea continuò la sua vita di nomade da una casa di amici all'altra, da una città all'altra: Roma, Napoli, Milano, ancora Milano, ancora Roma, trascinandosi dentro quella inquieta aggressività, la voglia di andare e non mettere radici, (...)“

12 Giuga, Giovanni. Anna Maria Ortese: Il mare non bagna la Liguria. *La Fiera Letteraria*. 13. 2. 1977, s. 8-9. Dostupné též z: <https://www.facebook.com/164203726960347/posts/anna-maria-ortese-il-mare-non-bagna-la-liguriaintervista-a-cura-di-giovanni-giug/2223109124403120/>

„Ortese con la letteratura non è riuscita a far sodi, a sopravvivere. ,Credo perchè non ho mai avuto alle spalle un vero editore e, con l'editore, prestigio anche minimo e sicurezza economica. Conobbi un solo periodo di speranza, a Milano, nel '53. Subito finì e cominciarono le terribili ansie per vivere (affitto, pane) che non sono mai più finite'. Oggi può contare solo su una pensione paterna e un ,sussidio' del Sindacato.“

13 Polese, Ranieri. Questa mia vita terremotata. *Amica*. 14. 6. 1996, 61-65. Dostupné též z: <https://www.facebook.com/164203726960347/posts/questa-mia-vita-terremotataintervista-di-ranieri-polese-amica-14-giugno-1996-pp-/1300982703282438/>.

Šedesátá léta autorčiny produkce už ukazují jasný odvrát od neorealisticky laděných próz. Krátký román *Leguánka* (L'Iguana, 1965) představuje originální vyprávění o polozvířecí bytosti žijící na ostrově Ocaña, ve kterém se prolínají témata spřízněnosti s utlačovaným, vykořisťování přírody a slabších, podivné lásky, šílenství. O tři dekády později vyšel podobně laděný nejúspěšnější spisovatelčin román *Žalostící stehlík* (Il cardillo addolorato, 1993), odehrávající se na pozadí Neapole konce 18. století, a román *Alonso a vizionáři* (Alonso e i visionari, 1996). Ve všech třech románech se objevují zvířecí bytosti, obyvatelé dávného, přírodního světa, které se stávají nevinnými oběťmi moderní průmyslové civilizace.¹⁴

V šedesátých letech vyšel román *Chudí a prostí* (Poveri e semplici, 1967) s autobiografickými prvky, za který získala ocenění *Premio Strega*. Spisovatelka své dětství ztvárňuje v autobiografickém románu *Toledský přístav* (Il porto di Toledo, 1975). Nejedná se o pouhý návrat ve vzpomínkách, ale o „rozmyšlení“¹⁵ (ripensamento) za hranicemi reality. Autobiograficky laděný je i *Klobouk s peřím* (Il cappello piumato, 1979).

V roce 1975 se Ortesová přestěhovala do Rapalla, města na pobřeží Ligurského moře, kde bydlela spolu se svou sestrou Marií. Většího ohlasu se jí dostalo až v osmdesátých letech. V roce 1985 získala *Premio Rapallo scrittrici* za dlouhou povídku *Ruský vlak* (Il treno russo, 1954), některé její prózy se dočkaly nového vydání. Z osmdesátých a devadesátých let pochází také většina dostupných rozhovorů se spisovatelkou. Roku 1987 vyšla sbírka textů nejednotného charakteru *Ve spánku a v bdění* (In sonno e in veglia), které Monica Farnettiová definuje jako „transgenderové“ prózy mezi povídkou, esejí, ‚rozmluvou‘, ‚žertem“¹⁶.

„Trovai degli amici, che mi davano le chiavi di casa loro senza chiedermi nulla, gente meravigliosa. E qui trovai del lavoro. Scrivevo per i giornali, per L'Europeo della Rizzoli.“

14 Pelán, Jiří, et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, s. 529.

15 Borri, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988, s. 20.

16 Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 1998, s. 7.

„(...) le posteriori prose ‚transgender‘ (tra racconto, saggio, ‚conversazione‘, ‚scherzo‘, ecc.) di In sonno e in veglia“

V devadesátých letech vyšly dva již zmíněné vrcholné romány s fantastickými prvky, *Žalostící stehlík* a *Alonso a vizionáři*. Anna Maria Ortesová umřela v roce 1998 v Rapallu v přítomnosti svého bratra Francesca.¹⁷

¹⁷ Tamtéž, s. 22.

3. Fantastično: vývoj a proměny

Nadpřirozené prvky byly součástí literatury odnepaměti: objevují se v dávných mýtech, eposech, pohádkách, bajkách. Vznik fantastické povídky se obecně datuje až na začátek 19. století, z té doby pochází například přelomový román *Frankenstein* (1818) anglické spisovatelky Mary Shelleyové. Má se za to, že vznik fantastična souvisí přímo s německým romantismem – podle J. A. Guischarda je fantastická povídka jeho přímým produktem. Rozvíjí se nejvíce v Německu, Anglii, Francii, objevuje se v literatuře ruské a americké. Se vznikem fantastické povídky se obecně pojí jméno Němce E. T. A. Hoffmanna, velice vlivnými se staly rovněž povídky E. A. Poea.

Povídkou se rozumí „specifický žánr vyprávění, téměř vždy vymyšleného obsahu, kratší a méně složitý než román“.¹⁸ Fantastická povídka pak může být obecně chápána jako žánr charakterizovaný vyprávěním zasazeným do přirozeného světa, ve kterém se přihodí cosi nevysvětlitelného, znepokojujícího.

Otázka definice a bližšího vymezení fantastična v literatuře se však zdá být poněkud složitější. První statě o nejednoznačné povaze fantastična vznikaly souběžně se vznikem fantastických povídek. Původně se za fantastické označovaly ty texty, které ve čtenáři vyvolávaly pocit děsu. Postupně se přidaly další pokusy o nalezení spolehlivějších kritérií.

Velmi úzkou definici – ale dodnes velmi vlivnou – předložil ve své stati o fantastické literatuře strukturalistický literární vědec Tzvetan Todorov. Žánr fantastična je v jeho pojetí historicky ohraničený, a to koncem osmnáctého století z jedné strany a koncem devatenáctého století ze strany druhé. Definuje dvě základní podmínky, za kterých může být dílo označeno za fantastické. První podmínkou je *váhání čtenáře* při kontaktu s neuvěřitelnou událostí. Ve světě – takovém, jaký ho známe – se přihodí událost, která

18 „Il racconto invece è un particolare genere di testo narrativo, quasi sempre d'invenzione, più breve e meno complesso del romanzo.“ Racconto. *Treccani* [online]. 2018, [cit. 30. 7. 2021]. Dostupné z: https://www.treccani.it/vocabolario/racconto_res-e15c2102-e3b1-11eb-94e0-00271042e8d9/

nemůže být vysvětlena obecně známými zákony. Ten, kdo událost vnímá, si dříve či později musí vybrat mezi přirozeným a nadpřirozeným řešením záhady. Fantastično trvá pouze po tuto dobu *váhání*.

Jakmile se však čtenář přikloní k jedné či druhé interpretaci, přechází do jednoho ze sousedních žánrů: do *podivuhodna* nebo do *zázračna*. Fantastično se tedy může v jakémkoli okamžiku vytratit. Typickým příkladem zázračna jsou pohádky, kde jsou nadpřirozené prvky přijímány bez podivení, naopak v podivuhodnu dochází k událostem, které působí nadpřirozeně, ale lze je racionálně vysvětlit.

Může se také stát, že interpretace zůstává otevřená a fantastično trvá i nadále, po skončení příběhu. Ve většině děl existuje soulad mezi váháním čtenáře a váháním postavy, výjimečně se uvnitř některých fantastických děl váhání neobjevuje – žádná z postav v příběhu neváhá, ale čtenář ano.

Druhou podmínkou pro existenci fantastična je podle Todorova čtenářovo *odmítnutí alegorické a básnické interpretace textu*. Poezie být fantastická nemůže. Je čtena doslovným významem, oproti tomu fantastično může existovat pouze ve fikci. Alegorie předpokládá existenci alespoň dvou významů textu (vlastní a přenesený) a tento dvojitý význam je v díle explicitně dán, nezávisí tedy na interpretaci čtenáře. Pokud v díle druhý význam explicitně dán není, nejedná se o alegorii. Toto vymezení je užitečné z toho důvodu, že při svobodě interpretace lze jinak každý text číst alegoricky. Fantastično je oproti alegorii žánr, který je třeba číst pouze v jednom významu.

Todorov identifikuje také čtyři podžánry přechodu mezi podivuhodnem a zázračnem: čisté podivuhodno, fantastično-podivuhodno, fantastično-zázračno, čisté zázračno. Čisté podivuhodno je spjato s pocity postav (zejména se strachem), ale neobjevují se zde nadpřirozené, nevysvětlitelné události. Do podivuhodna řadí Todorov většinu povídek Edgara Allana Poea. Fantastično-podivuhodno je pak podžánrem, ve kterém události působí nadpřirozeně, ale dočkají se racionálního vysvětlení odhalující příčinu iluze (sen, vliv drogy, náhoda, šílenství, smyslový klam). Fantastično-zázračno je charakterizováno

vyprávěním, ve kterém se přijme nadpřirozenost určité události. Čisté zázračno je například pohádka, kde přítomnost nadpřirozených prvků nepřekvapí. Čisté fantastično se pak nachází na pomyslné dělicí linii mezi fantastičnem-podivuhodnem a fantastičnem-zázračnem. Při Todorově striktním omezení by se do čistého fantastična dalo zařadit pouze malé množství textů – jeden z bodů, které byly jeho modelu vyčítány.

Charakteristická pro fantastično je tedy jistá dvojznačnost, která jeho existenci udržuje. Dva stylistické postupy, které dvojznačnost podporují, vidí Todorov v imperfektu a modalizaci. Použitím imperfekta vzniká nejistota ohledně toho, zda děj stále pokračuje, či nikoliv. Modalizací se rozumí užívání některých slovních spojení, které značí nejistotu hovořícího: *možná, snad, asi, zdálo se mi, měl jsem pocit, měl jsem dojem...*

Z hlediska struktury identifikuje další typické vlastnosti fantastického žánru. Jedná se o hyperbolu vystupňovanou až do nadpřirozena; dále o řečnickou figuru, která nabude doslovného významu; a o obrazná přirovnání, která připravují čtenáře na jejich uskutečnění: „Říci o očích portrétu, že vypadají živě, je banální; tady nás však tato banalita připravuje na skutečné „oživení“¹⁹. Ohledně vypravěče uvádí Todorov pro fantastično nabízející se ich formu – pokud je vypravěč zároveň protagonistou, fantastický efekt působí mnohem silněji.

Mnozí se již dříve pokusili vytvořit kategorie témat, která by byla pro fantastično charakteristická – například duch, upír, vlkodlak, změny času a prostoru – ale tyto klasifikace se omezují na vyjmenování konkrétních kategorií, aniž by přinášely návrh týkající se jejich významu a funkce v textu. Todorov proto navrhuje vlastní rozdělení témat do tematických sítí, témata pojící se k *já* a témata pojící se k *ty*.

Témata pojící se k *já* – témata pohledu – jsou charakterizována prolomením hranice mezi psychickým a fyzickým světem. Pro příklad Todorov uvádí úryvek z Nervalovy knihy: „Byli jsme v krajině, osvětlované ohni hvězd; zastavili jsme se, pozorující

¹⁹ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 70-71.

to divadlo, a duch vztáhl ruku k mému čelu, podobně jako jsem to ve snaze hypnotisovat svého druha udělal minulého dne já sám; hned se jedna z hvězd, jež jsem viděl na nebi, jala zvětšovat...“²⁰

Tyto momenty prolomení hranic byly v 19. století (v době rozmachu fantastického žánru) považovány za první charakteristický znak šílenství. Je možné vnímat analogii mezi fantastičnem a psychózou, drogou nebo světem dítěte: u psychotického člověka dochází k přelévání duševních obsahů do vnějšího světa a ty jsou zpětně vnímány jako skutečné. Podobně propustné hranice zažívá člověk v drogovém opojení a nakonec dítě preverbálního věku: to do určité fáze svého vývoje nevnímá rozdíl mezi sebou a okolním světem a žije v plné symbióze s matkou.

Druhou tematickou sítí podle Todorova jsou témata pojící se k *ty* – ta se vztahují ke stínům sexuální sféry: incest, nezřízená sexualita, sadismus, nekrofilie. Témata pojící se k *já* jsou spjata s pasivním vnímáním; témata pojící se k *ty* naopak představují působení na okolní svět, člověk v nich vstupuje do vztahu s ostatními.

Za jedinou společenskou funkci fantastična označil Todorov jeho schopnost překročit jisté hranice, a to z hlediska obecně tabuizovaných témat jako jsou právě zmiňovaná témata incestu, nezřízené sexuality nebo nekrofilie na jedné straně a stavy podobné šílenství na straně druhé. Ve dvacátém století se už tradiční fantastično nevyskytuje, o což se zapříčinila psychoanalýza: ta víceméně nahradila a vypudila fantastickou literaturu, neboť tato témata se stala předmětem otevřeného psychoanalytického bádání a fantastično v literatuře se stalo zbytečným.

Todorova *Úvod do fantastické literatury* (Introduction à la littérature fantastique, 1970) je dodnes považován za jednu z ústředních statí týkající se fantastického žánru, ale hned po svém vydání vyvolal mnoho nesouhlasných odpovědí ze strany jiných literárních vědců. Z italského prostředí se vůči Todorovi vymezuje literární kritik Remo Ceserani, ten odmítá pohled na fantastično jako na literární žánr a navrhuje jej řadit do kategorie

²⁰ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 96.

literárního *modu* (žánrového příznaku), který se může aplikovat na různé žánry a modifikuje je.

Tím přesahuje Todorovo žánrové ohraničení jediného století, nicméně i Ceserani se soustředí zejména na literární tvorbu 19. a 20. století. Rozkvět fantastična v tomto období pak shledává specifickou písemnou tradicí, „ve které je fantastický modus využit k uspořádání základní struktury zobrazení a k předání znepokojivých zážitků silným a originálním způsobem čtenářově myslí.“²¹

Remo Ceserani se také snaží o identifikování formálních postupů fantastického modu a předkládá seznam rétorických a narativních postupů, které sice nemohou být izolovány a chápány jako postačující k tomu, abychom text mohli označit za fantastický, ale ve fantastických textech se objevují, a to v určitých kombinacích.

Prvním takovým postupem je přímé poukázání na mechanismus vyprávění (1.). V 18. století byla prozkoumána široká paleta různých narativních způsobů, z nichž fantastično vyvíjející se ve století následujícím čerpá. Narace se může blížit hře se čtenářem, ten je umně vtahován do děje a zároveň mu je neustále připomínáno, že se jedná o vyprávění. Charakteristické je vyprávění v ich formě (2.) – příběh vyprávěný přímo z pohledu vypravěče zní důvěryhodně (toho, jak postřehl Todorov, využívají obratně některé detektivky, při kterých čtenář zapomíná, že vypravěč je také postavou a že může z pozice postavy lhát)²². Ich forma také umožňuje detailně popsat emoce protagonisty-vypravěče, pro fantastično tak typické, zejména pokud jde o emoce strachu, děsu nebo překvapení.

Vyprávění v první osobě ve fantastických příbězích zmiňuje mimo jiné i Jiří Šrámek v *Morfologii fantastické povídky*: podle něj nese dvě funkce, vypravěč hraje roli očitého svědka zaručujícího spolehlivost výpovědi a zároveň představuje „subjektivní vědomí“,

21 Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 11:

„E però c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore.“

22 Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 73.

keré podané svědectví relativizuje. Tak může vypravěč fungovat zároveň jako garant spolehlivosti i jako „pomatené já“.²³

Jazyk fantastična vidí Ceserani jako kreativní a schopný vytvářet novou, odlišnou realitu (3). Důležitou roli zde hraje metafora (4.), protože dovoluje náhlý přestup do jiné dimenze (5.). Takový přestup může zprostředkovat určitý předmět (6.), mnohdy zcela obyčejný – například kus nábytku. Fantastično je dále charakterizováno prázdnými místy (7.), která přicházejí v momentě vystupňovaného napětí a zvědavosti čtenáře. Lačnost po zodpovězení otázek není ukojena a namísto toho je fantastično podpořeno prázdným místem, které udržuje čtenáře dále v nejistotě. Dva další narativní postupy Ceserani spatřuje v teatralitě (8.) a figurativnosti (9.), v prvním případě jde o schopnost vytvářet ve čtenáři efekt iluze za pomoci teatrálnosti, v případě druhém jde o bohatost prvků spojených nějakým způsobem se zrakem. Frekventovaně se totiž v příbězích objevují předměty jako jsou brýle, zrcadla, dalekohledy či mikroskopy, ale i gesta, pózy, připomínající opět divadelní představení. Jako poslední Ceserani identifikuje narativní funkci detailu (10.), který figuruje v popředí a je nabit významy.

Mezi opakující se fantastická témata Ceserani řadí noc, tmu a říší duchů (1.). V jungiánském pojetí je protiklad světla a tmy dobře znám jakožto symbolika vědomí a nevědomí, rozumu a iracionality. Vše, co je spojeno s nocí, má pak potenciál být tajemné, skryté, nevědomé, hrůzostrašné, iracionální. Souvisejícím tématem je dále posmrtný život (2.). Jedinec a jeho vnímání jsou stavěni do popředí vyprávění (3.). Časté je rovněž téma šílenství (4.) – vnímané jako velké poznání, sestup hluboko do sebe samého, do nevědomí. Člověk v šílenství poznává určité hranice, stinná místa své duše, v moderním pojetí se ztenčuje hranice mezi šílencem a géniem. Šílenec halucinuje a zároveň se stává jasnoživým. Rozdvojení (5.) je téma, které se ve fantastickém modu projevuje jako rozervanost osobnosti, její uvedení do krize, promítnutí vnitřní skutečnosti navenek. Uvnitř každodenního života se ve fantastickém světě objevuje prvek neznámého a hrozivého (6.). Posledními dvěma tématy jsou erós a frustrace romantickou láskou (7.) a prvek ničeho, nihilismu (8.).

23 Šrámek, Jiří. Morfologie fantastické povídky. Brno: 1991, s. 91.

Fantastično se ve 20. století proměnilo, a to zejména s příchodem psychoanalýzy a surrealismu. Avantgardní směry dodaly fantastičnu nové způsoby zobrazování, novou koncepci literatury a jazyka.²⁴ S proměnou fantastična vznikaly i snahy jeho novou, moderní podobu pojmenovat a odlišit ho tak od tradičního fantastična 19. století. Jaime Alazraki, znalec latinsko-americké literatury, zavedl například označení „neofantastično“. Podobně jako surrealismus se neofantastické texty snaží poukázat na podprahovou, skrytou realitu. Na to poukázal i argentinský autor fantastických příběhů Julio Cortázar: „Naše realita skrývá druhou realitu [zázračnou realitu], která není ani mystická, ani teologická, ale naopak hluboce lidská.“²⁵

Surrealismus, francouzsky doslova „nadrealismus“, byl uměleckým hnutím přerůstajícím v životní postoj a poslední, vrcholnou formou avantgardy. Byl založený na umělecké komunitě, po světě vznikaly surrealistické skupiny. Jeho první (předválečná) fáze se objevila v Paříži s André Bretonem a navazovala na dadaismus. Podle Bretona byl surrealismus snahou prohloubit realitu, skutečný svět – ne snahou z reality utéct či vytvářet jinou. V literatuře se prosazoval tzv. psychický automatismus, který spočíval v bezprostředním zachycování myšlenek a pocitů bez morální či jakékoli jiné „cenzury“. Surrealismus se zaměřoval na projevy iracionality, představivosti, na podvědomé vize, sen, náhodu, lásku, šílenství.

Na fantastično měla nesporný vliv i psychoanalýza Sigmunda Freuda, která změnila ve 20. století pohled na svět a přivedla na povrch mnohá tabuizovaná témata. Freud poukázal na to, že člověka ovlivňují kromě rozumu i obsahy jeho nevědomí, které si neuvědomuje a nad kterými nemá kontrolu. Publikoval knihy a přednášel o fungování a významu snů, přechodů, lidské pudovosti. Jeho psychoanalytická metoda, která měla odhalit příčiny pacientových obtíží, spočívala ve volném, neřízeném vyprávění pacienta. Traumatické obsahy se tak měly vynořit z nevědomí. Podobně jako metoda volných asociací nabízely určitý vhled do nevědomí sny, které se tvoří nezávisle na kontrole rozumu.

24 Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 133-134.

25 Tamtéž, s. 134. „La nostra realtà nasconde una seconda realtà [una realtà *meravigliosa*], che non è né misteriosa né teologica, ma anzi profondamente umana.“

Mimo jiné založil Freud pojem „unheimlich“ (tajemný, úzkostný, hrozný, nejistý, tísnivý), který vyjadřuje pocit tísně plynoucí z prolnutí cizoty a důvěrně známého. Výchozím bodem mu byla esej Ernsta Jentsche *Zur Psychologie des Unheimlichen* (K psychologii tísnivého, 1906), ve které Jentsch zmínil jako příklad „unheimlich“ voskové figuríny, loutky, automaty. „Unheimlich“ může vzniknout pochybami o tom, zda takový neživý předmět v sobě náhodou neskrývá duši – nebo naopak, jestli není živá bytost ve skutečnosti bez duše. Dále ho může vzbudit zdvojení (které zmiňuje i Ceserani v tématech fantastična), náhoda a opakování.²⁶ Podle Freuda „unheimlich“ úzce souvisí s nevědomou oblastí psýché – jev člověku připomene cosi, co bylo v jeho mysli odsunuto do nevědomí (touhy, vzpomínky, představy, pocity...). Fantastično se podle Ceseraniho na „unheimlich“ zakládá.²⁷

Techniky a témata moderního fantastična částečně čerpají z fantastična tradičního, nicméně v průběhu let prošly významným vývojem. Do fantastických textů se dostávají existenciální a surrealistická témata. Pro moderní fantastično je také běžné nerespektování tradičního modelu, ve kterém začátek fantastického příběhu vychází z přirozené situace a vede k nadpřirození (postupnou gradací a „přípravením“ čtenáře k nadpřirození pomocí náznaků). Todorov v této souvislosti uvedl příklad Kafkovy *Proměny*, která postupuje opačně: Řehoř Samsa se probudí do nadpřirozené situace, která však nevyvolá váhání, protože svět je podroben zcela bizarní logice. Vyprávění situaci postupně dává naopak přirozenější podobu.²⁸

Teoretické pozadí fantastična je charakterizováno již problematikou samotné definice pojmu. Kniha Tzvetana Todorova stanovuje fantastično jako žánr trvající jedno pouhé století, a to devatenácté. Kritériem fantastického díla je nejednoznačnost, která vede čtenáře k váhání mezi dvěma interpretacemi, přirozenou a nadpřirozenou. Jakmile se čtenář přikloní k jednomu vysvětlení, opouští sféru fantastična a přesouvá se do jednoho ze sousedních žánrů, podivuhodna nebo zázračna.

26 Müller, Richard – Šidák, Pavel. *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Praha: Academia. 2012, s. 542-543.

27 Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino. 1996, s. 13.

28 Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 142.

Todorov také identifikoval dvě sítě fantastických témat – témata pojící se k já a pojící se k ty. Někteří teoretikové po Todorovi shledali jeho stať poněkud limitující a navrhli jiné nebo doplňující pohledy na fantastično. Problematické bylo pojetí fantastična jako žánru, protože se naskýkala například otázka, co si počít s texty, které v sobě nadpřirozené prvky nesou, ale v menším množství a nejsou jimi charakterizovány do té míry, že by se dalo hovořit o fantastičnu. Remo Ceserani, italský literární kritik, předložil ve své stati návrh na pojetí fantastična jako literárního modu, tedy žánrového příznaku, který se může aplikovat na různé žánry. Mimo to vypracoval seznam často se vyskytujících témat a formálních postupů. Dvacáté století s sebou přineslo kulturní a literární změny, které se odrazily i ve fantastičnu. To bylo ovlivněno zejména psychoanalýzou a surrealismem, který do umění (a konkrétně i do fantastična) vnesl zaměření na sen, imaginaci, iracionálno. Oproti tradičnímu fantastičnu si fantastično moderní neklade za hlavní cíl vyvolat ve čtenáři pocity strachu, ale snaží se upozornit na skrytou realitu.

4. *Pohřbená infantka (L'Infanta sepolta)*

Pohřbená infantka vyšla v roce 1950 jako autorčina druhá vydaná kniha. Sbíрка obsahuje celkem sedmnáct textů a je rozdělena do třech částí, ve kterých je možné vystopovat jisté rozdíly v tematice. V první části nacházíme povídky, ve kterých vypravěčka rozvíjí momenty z dětství a mládí, v části poslední již nacházíme například výrazné téma města, ve kterém Ortesová žila – Neapol. O realistickou autobiografii se však nejedná – povídky jsou protkané fantastickými obrazy a andělskými bytostmi a spíš než jako vzpomínky působí dojmem snů – nebo vzpomínek, které zastřel symbolický příval natolik, že je těžké od snu oddělit.

Mezi povídkami s vyfabulovanými postavami se objevují i texty nepovídkového, reflektivního rázu: například úvodní text „Lhostejnost matky“ (Indifferenza della madre) mluví o osamělosti malého chlapce lačnického po matčině zájmu, který mu byl odepřen příliš brzo. Svoje strádání nahrazuje sněním a bolest s úzkostí ho přivádějí do rozjitřené spřízněnosti se všemi a se vším, co by mohlo trpět.

Neuspokojená touha po citu a soucit s trpícím se pak jako jedny z hlavních témat linou celou sbírkou. Podobného rázu je například text „Utrpení“ (Supplizio), ve kterém vypravěčka přirovnává neopětovanou lásku k nejhoršímu možnému utrpení. Zvláštní je v textu zobecňující pohled: použitím generalizace²⁹ a přítomného času se autorka od sdělení distancuje a činí ho obecněji platným.

Jak lze vidět, texty ve sbírce nemají jednotný tematický ani formální plán. V následujících analýzách se pokusíme identifikovat fantastická témata, motivy a formální postupy ve vybraných textech ze všech tří částí. Ty nám poslouží k popsání ireálního světa, který spisovatelka zachycuje.

²⁹ Ortese, Anna Maria. *L'Infanta sepolta*. Milano: Adelphi, 2000. Všechny další citace budou z tohoto vydání.

Viz první věty z „Lhostejnosti matky“: „Capita che (...)“ – „Stává se, že (...)“ – str. 13, a z „Utrpení“: „Diversamente gravi e orribili possono essere le condizioni in cui può trovarsi una creatura umana (...)“ – „Rozdílně závažné a hrozné mohou být podmínky, ve kterých se může ocitnout lidská bytost (...)“ – str. 39.

4.1 „Šikmé oči“ (Occhi obliqui)

V první části se všechny texty vztahují k období dětství nebo raného mládí: v již zmíněné „Lhostejnosti matky“ figuruje chlapec Mario, v jehož jméně bychom mohli při troše představivosti vidět hru s vlastním jménem spisovatelky, Maria. Podobně tomu je v dalších textech.

V povídce „Pan Lin“ (Il signor Lin) dívka v horečce s hrůzou sleduje množící se pavouky lezoucí po zdech pokoje, dokud nepřijde ochránářská, andělská postava pana Lina. Ten rozpráví s babičkou o Bohu a o konkrétních politických událostech, které fungují jako ozvláštňující vtrhnutí reality do časově a prostorově neukotveného příběhu.

Podobně idealizovaná nebeská postava se objevuje v příběhu „Šikmé oči“ (Occhi obliqui). Vypravěčka se vrací ke svému dětství, ve kterém figurovala důležitá postava Otce-Boha. Jak dívka Ráchel roste, začne pociťovat touhu svého Otce potkat, chtěla by se v něm rozplynout, „sladce umřít“ v jeho blízkosti. Rodiče jejímu trápení nerozumí. Dívka vysněného Otce potkává, nejprve na louce a později je i pozvána do jeho domku s růžovou zahradou. Svými otázkami ohledně toho, proč na světě existuje tolik bolesti, v něm ale vyvolá nelibost: on sice také trpí, ale utíká stále k novým zábavám. Při druhém setkání se stane zázrak, na přání Ráchel ožíví Otec umírající růži. Její soucit ho dráždí, a tak ji při dalším setkání pošle domů. Dívka propadá zoufalství. Dozvěděla se také, že svět byl stvořen pro zábavu Boha a byl jím zapomenut. Po letech Ráchel Otce-Boha opět potkává a ten se jí svěří, že ho tehdy mrzelo, že ji ranil. Dodává, že je „jako dítě“ a opře se jí o rameno. Ráchel se zdá, že je zemí, matkou, s „nekonečnou trpělivostí, tajnou oddaností“³⁰. Když se ho zeptá, jestli je unavený, Otec odpovídá, že ne. V posledním odstavci se vypravěčka stává Zemí a prozrazuje, že vždy bude bdít, zatímco on bude unaven:

Sorrisi. Egli poteva essere stanco, ma io non più, mai, se egli era stanco. Io ora sapevo che anche Amore è un figliuolo triste, e può farsi cattivo senza esserlo. Lo sapevo io – la Terra –

30 Ortese, Anna Maria. *L'Infanta sepolta*. Milano: Adelphi, 2000, s. 38. „Una pazienza infinita, una fedeltà segreta“.

perché egli si era fermato vicino a me, e mi aveva guardata teneramente, con una lagrima nei suoi occhi obliqui.³¹

Usmála jsem se. Mohl být unavený, ale já už ne, nikdy, když byl unavený on. Já jsem teď věděla, že i Lásky je smutným dítětem a že se může stát zlou, aniž by taková byla. Tohle jsem věděla já – Země –, protože on se u mě zastavil a něžně se na mě díval, se slzou ve svých šikmých očích.

Postava Boha je vyobrazena ve své plné kráse a mládí. Nejprve se s ním dívka setkává skrz své skici jeho „zamlžené a smutně krásné“³² tváře, která je vícekrát porovnána s ubohostí rodiny i samotné Ráchel. Otec-Bůh není pro Ráchel staříkem na obláčku, ale krásným mladíkem kolem dvaceti pěti let, elegantně oblečeným, který se projíždí loukami na černém koni. Podobně jako Pan Lin (kterému nakonec narostou křídla a odletí), plní Bůh otcovskou, utěšitelskou úlohu: když si Ráchel ublíží, všimne si jejího utrpení a hned se zajímá, co si udělala. Další utěšitelskou mužskou figuru lze najít v krátké povídce „Šest večer“ (Le sei della sera), kde se vypravěčka trápí samotou ve svém pokoji. S příchodem starého přítele Donata (nebo vzpomínky na něj) se pokoj snově promění, rozzáří se; počasí se rozjasní. Pocit úzkosti zmizí, nahradí jej uvolnění. Donat vypravěčce slíbí, že pokaždé přijde v šest večer, že ji nenechá samotnou. Šest večer zde můžeme chápat jako moment, kdy se vypravěčka cítí osamocená a úzkostná. Postavu Otce, pana Lina a přítele Donata pak spojuje jejich polobožská podstata a otcovská, utěšitelská role.

Připomeňme hlavní téma fantastična, které Remo Ceserani uvedl ve své stati – noc a tmu. Z takového pohledu Ortosová do své literatury přináší pravý opak: ve vyprávění nepotkává demony, ale vytoužené andělské bytosti přinášející světlo a klid. Ceserani v souvislosti s tématem tmy cituje Lucia Lugnaniho – podle kterého fantastično preferuje temný svět, podzemí a podsvětí, tendence spíš „podpřirozené“ než „nadpřirozené“: „Člověk obývá pouze povrch [světa], který je tudíž považován za místo z definice přirozené. Nadpřirozeno se rozšiřuje nekonečně vzhůru i dolů

31 Tamtéž.

32 Tamtéž. „(...) disegnavo sempre una faccia sola, annebbiata e tristemente bella, che nella mia semplicità io chiamavo ‚il padre mio‘.“

pod povrch, směrem nahoru a směrem dolů, jako závratně hluboká propast. Ale nadpřirozeno evokované nebo vyprávěné ve fantastičnu je ve skutečnosti pouze jednou polovinou nadpřirozeného světa, a to tou spodní, (...) královstvím mrtvých a pohřbených, snů a nočních můr, démonů; místem nevyslovitelných pravd, temných čar, neodolatelých strachů, nepřipustitelných pokušení. Druhá polovina, vzdušné nadpřirozeno svobodných a čistých duchů a andělů, *caelicolae*³³ jakéhokoliv náboženství, se fantastična netýká a je mu svou samotnou podstatou cizí.“³⁴

Z takového hlediska by se dalo říct, že Ortesová vyzdvihává své „fantastično“ do té světlé poloviny nadpřirozena, která stoupá směrem vzhůru a zahrnuje čisté nebeské bytosti. Její fantastično by pak v tomto ohledu tvořilo kontrast k fantastickým povídkám 19. století, tak, jak jsou tradičně chápány: plné děsivých temných bytostí.

Figura Otce-Boha je pak také význačná tím, že nejde o neviditelnou, sublimovanou bytost, ale o Boha určité fyzické podoby: má černé šikmé oči, elegantní oblečení a hlavně lidské vady. Monica Farnettiová, editorka knih Ortesové u nakladatelství Adelphi, uvedla, že sbírku obývají „andělské figury božské podstaty, ač nepostrádající lidské vášně a pozemské slabosti“.³⁵ Zatímco Ráchel soucítí se vším, co trpí, Otec nazývá veškeré stvoření svými „hračkami“ (giuochi) a je jejími zoufalými otázkami – proč existuje na světě tolik bolesti – podrážčen, a dokonce znuděn:

„Tu credi ch'io sia buono, Rachele“ continuò crudelmente. „Peccato! Io non sono buono. Sono come te, come gli altri. Sono anche peggio di te, perché tu mi ami, e io no. Io non amo

33 Nebešťanů.

34 Lugnani, Lucio, *Verità e disordine*. Citace obsažena v: Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 86.

„Comunque si sia immaginato e si immagini il mondo, l'uomo ne abita soltanto la superficie, che è perciò considerata il luogo naturale per eccellenza. La sovrannatura si estende infinita sopra e sotto questa superficie, verso l'alto e verso il basso, come abisso vertiginosamente profondo. Ma la sovrannatura evocata o narrata nel fantastico è di fatto esclusivamente una metà del mondo soprannaturale, la metà di sotto, (...); il regno dei morti e dei sepolti, dei sogni e degli incubi, dei demoni; il luogo delle verità indicibili, degli incanti oscuri, delle irresistibili paure, delle inconfessabili tentazioni. L'altra metà, l'aerea sovrannatura degli spiriti liberi e puri e degli angeli, dei *caelicolae* di qualunque religione, non riguarda il fantastico e gli è sostanzialmente estranea.“

35 Farnetti, Monica. Klopa přebalu knihy: Ortese, Anna Maria. *L'Infanta sepolta*. Milano: Adelphi, 2000.

„Figure angeliche, di natura divina benché non prive di umane passioni e terrestri debolezze, popolano le novelle dell'Infanta sepolta.“

che la bellezza. Odio i tentativi, le decadenze. Abbandono quanto mi è piaciuto un'ora e mi preoccupo di cercare nuovi divertimenti.“ (s. 34)

„Ty věříš, že jsem dobrý, Ráchel,“ pokračoval krutě. „Škoda! Já nejsem dobrý. Jsem jako ty, jako všichni ostatní. Jsem i horší než ty, protože ty mě miluješ, ale já ne. Já miluju pouze krásu. Nenávidím snažení, úpadek. Opouštím to, co se mi hodinu líbilo, a mou starostí je najít si novou zábavu.“

Todorov předpokládal, že to, o čem hovoří fantastično, je od zbytku literatury rozdílné zejména v intenzitě, která v případě fantastična dosahuje maxima. Udává, že normou fantastična je mezní zkušenost, superlativ, přemíra.³⁶ Mezní duševní zkušenost je v příběhu výrazně přítomná: dívka se dostává do extatického, až mystického rozpoložení. V průběhu vyprávění se nacházejí pasáže popisující pocity lásky vůči všemu tvorstvu a po setkání s Otcem vypravěčka prožívá pocity mystické jednoty:

Per dire la verità, non ero più io, Rachele: ero il mondo. Io ero il mare azzurro le cui sponde appaiono così velate nelle mattine purissime di maggio; io ero i bei pesci dal dorso d'oro che guizzano nei sottofondi meravigliosi. Ero le montagne altissime e piene di neve che si mostrano tra le aperte nuvole a marzo; ero il vento, ero la neve, la dura pioggia che corre come un pianto e lava; ero i paesi che formicolano sulla terra; tutti i uomini, i loro padri morti, i loro figli e le loro figlie dai capelli fluenti e le carni intatte; ero i loro animali e i figli dei loro animali, guarniti di fini pellicce; ero le rose, gli uccelli, la gola degli uccelli e il profumo dolcissimo delle rose. (...) Io ero il tempo, io ero il Padre mio. (s. 29)

Popravdě řečeno, už jsem to nebyla já, Ráchel: byla jsem světem. Byla jsem modrým mořem, jehož břehy za čistých květnových ran vypadají tak zamlženě; byla jsem hezkými rybami se zlatými hřbety, co se míhají pod nádhernou hladinou. Byla jsem vysokánskými horami plnými sněhu, které se vynořují mezi mraky v březnu; byla jsem větrem, byla jsem sněhem, silným deštěm, co se řine jako slzy a očišťuje; byla jsem městečky, co se hemží na zemi; všemi lidmi, jejich mrtvými předky, jejich syny a jejich dcerami s rozpuštěnými vlasy a neposkvřněnými těly; byla jsem jejich zvířaty a mláďaty jejich zvířat, obdařenými hebkou srstí; byla jsem růžemi, ptáky, ptačími hrdly a přeslaskou vůní růží. (...) Byla jsem časem, byla jsem svým Otcem.

³⁶ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 82-83.

Příběh se zakládá na subjektivním vnímání vypravěčky a v souladu s Ceseraniho výčtem fantastických témat můžeme rovněž identifikovat všudypřítomnou „vizuálnost“ příběhu: čtenáři jsou předkládány barevné obrazy, často spjaté s krásou v přírodě (s květinami, zvířaty, nebem). Oči jako hlavní nástroj zraku nacházíme i v samotném názvu povídky: Otec má černé oči, v kterých se zračí tu klid a hloubka, tu hned něco nebezpečného, postava Ráchel z nich čte Otcovy pocity. Namátkou můžeme citovat úryvek z jejich prvního setkání:

Le sue pupille erano fisse come due stelle, e dentro, ma velata, c'era una cosa spaventosa come la morte, e dolce come il latte. (s. 23)

Jeho zorničky byly nehybné jako dvě hvězdy, a uvnitř, ale zahaleno, bylo cosi děsivého jako smrt a sladkého jako mléko.

Z hlediska představených teorií fantastična bychom mohli říct, že povídky Ortesové se tematicky přibližují tomu, co Todorov nazval sítí témat pojících se k já – přestože musíme pominout Todorovovy samotné podmínky fantastična a fakt, že dílo 20. století podle něj již z definice do žánru fantastična nespadá. Jeho tematický plán nám ale nabízí inspiraci k identifikování dalšího fantastického prvku přítomného ve sbírce Ortesové. Témata pojící se k já jsou podle Todorova tématy pohledu, ve kterých hraje hlavní roli jedincovo vnímání světa. To souvisí s již zmiňovaným šílenstvím postavy a míšením fyzického a pomyslného.³⁷ Ortesová tuto hranici v některých místech příkladně překračuje: z této povídky citujeme například proměnu počasí, když se dívka vydává za Bohem a když se od něj vrací, celá nešťastná.

(...) il sole illuminava con freschezza incantata il muro bianco della casa e le piccole erbe del sentiero, coi loro fiori luminosi, quando io uscii nuovamente di casa per andare dal signore mio Padre. (s. 30)

(...) když jsem se znovu vydala za svým panem Otcem, slunce s kouzelnou svěžestí ozařovalo bílé zdi domu a rostlinky se zářivými květy kolem cesty.

³⁷ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 118.

Benché fossero trascorse solo poche ore, adesso il tempo era mutato. Pioveva dirottamente, era buio. (s. 35)

Ačkoli uběhlo pouze několik hodin, počasí se teď změnilo. Lilo jako z konve, byla tma.

V bolesti se pak obrací k samotnému Otci, k Radosti (kterou Ortesová kapitalizuje), k zemi, k bratříčku noži a nakonec k nebi, které je příznačně nasáklé vodou:

Guardavo il cielo gravido d'acqua.

„Anche a te ha detto le stesse cose, nostro Padre?“ Il cielo versava lagrime ardenti. La terra taceva sotto il suo peso. Tutto, intorno, era raccolto dolore, antica ira, spavento. (...) Era lo smarrimento che riempiva la mia stessa anima, la triste debolezza di esseri che il Padre ha creati, per giuoco, e dimenticati. (s. 35-36)

Dívala jsem se na nebe plné vody.

„I tobě náš Otec řekl ty samé věci?“ Nebe ronilo žhavé slzy. Země mlčela pod jeho tíhou. Všechno kolem bylo nashromážděnou bolestí, dávným hněvem, děsem. (...) Mou vlastní duši zaplňovalo rozrušení – smutná bolest bytostí, které Otec stvořil jen tak, a zapomněl na ně.

Povídka „Šest večer“ je na tomto principu postavena: co se děje uvnitř postavy, se přelévá ven a podkresluje atmosféru pokoje. V širším měřítku bychom pak snad mohli všechny nadpřirozené prvky a podivuhodné shody náhod považovat za duševní obsah „přelitý“ ven, včetně přítomných idealizovaných postav a symbolických rozprav s nimi.

4.2 „Pohřbená infantka“ (L'Infanta sepolta)

V druhé části sbírky lze pozorovat drobnou tematickou změnu: pohled vypravěčky se v některých povídkách rozšiřuje o sociální dimenzi a ve vyprávění se někdy objevuje kritický náznak proti určitým konvencím. Příkladem může být povídka „Pohřbená infantka“, ve které vypravěčka vnímá černou sochu madony z kostelíka jako utiskovanou a bolestně opomíjenou, jednak kvůli jejímu vzhledu, jednak kvůli nepochopení: lidé v ní nerozpoznali život a „uvěznili“ ji ve výklenku za oltářem. Nepřímo kritizovanou konvenci můžeme vidět v opomíjení černé madony kvůli jejímu nezvyklému vzhledu, ač byla stejně svatá jako druhá madona, kterou lid naopak oslavoval. Socha se stane z pohledu vypravěčky svobodnou poté, co je rozbita na kusy.

Infantku, sochu černé španělské madony, vyložili kdysi v přístavu a zasadili do malé jeskyňky za oltářem skromného neapolského kostelíka. Lid se, přirozeně, se svým „zdravým úsudkem“³⁸ modlí k madoně jiné, k té, která je mnohem hezčí a symbolizuje naději a mateřskou péči. Černá madona, ke které se modlí vypravěčka, naopak budí dojem smutku: vypadá zamyšleně, její ruce připomínají ptačí pařátky, k dítěti v náručí nechová žádný cit. Jednoho večera se vypravěčce zdá, jako už mnohokrát v minulosti, že ve skutečnosti Infantka není sochou, ale živou dívkou: a skutečně, když se ve vytržení v prázdném kostele vyšplhá po žebříčku za madonou, aby zjistila, jestli je její tušení pravdivé, ucítí, že Infantčina ruka je teplá a v srdci jí musí tepat život stejně tak jako v jejím. Nehybná madona se bolestně ptá na spoustu věcí, beze slov: jaké zprávy přináší jaro? Větr? Mládí? Noc? Vypravěčka se Infantce s krutostí vytrhne a uteče pryč. Závěrem prozrazuje, že teď už je kostel zničený a části madonina těla rozmetané po okolí, v sutinách. Kostel nazve „vězením“ (la prigione) a dodává, že „existují pohromy, citlivě vzývané, neštěstí, která dávají klid“³⁹.

Vypravěčka odhaluje temnou stranu života dřevěné Infantky ve zdi, která dává najevo svůj život jen tajně, beze slov. Podnítlí představivost vypravěčky a té se zdá, že k ní

38 „Il popolo, il quale ben vede, col suo istinto sano (...)“ s. 67.

39 „Vi sono sciagure teneramente invocate, tristezze che danno pace.“ s. 69.

promlouvá úpěnlivým pohledem, aby sdílela svoje utrpení. Jako by si zvolila právě ji – vypravěčku, protože ta dokáže její zakletí za zdánlivou podobou sochy rozpoznat. Ostatně vypravěčka sama přiznává, že je vybavena schopností „spatřit v každém stromu vězení planoucích přízraků, v každém kameni strašnou celu“⁴⁰. Vypravěčka se tak vciťuje do sochy: zraňovali ji oslavami druhé madony, zatímco Infantce radost a potěšení byly navždy odepřeny.

Monica Farnettiová poukazuje na použití španělského výrazu „infantka“ (l'infanta), který označuje nepravorozenou dceru španělského krále a v italštině není příliš rozšířený.⁴¹ V díle Ortesové tak podle ní nabývá významu jisté vzpomínky na Španělsko jako na dávnou vlast (otec Ortesové měl katalánské kořeny). Španělskou sochu madony můžeme o to více spojit s postavou vypravěčky, která s ní cítí spřízněnost. Můžeme tušit, že zde vzniká jistý moment souznění, protože v madoně vypravěčka snad vidí to, co je její vlastní: sochu vidí jako mladou, zakletou, elegantní, osamocenou, vzdálenou od potěšení, zoufalou, uvězněnou na nějakém temném, podivném místě, zatímco roky mládí ubíhají.⁴²

Motiv sochy byl dobře znám již fantastičnu devatenáctého století: Caillois, který se podobně jako Todorov pokusil utřídit fantastická témata, označil oživlou sochu za jedno z tradičních témat, vedle například upíra nebo paktu s ďáblem.⁴³

Fantastickým rysem pak je obrazné balancování sochy na pokraji života a smrti – dvou výlučných kontrastů, jejichž míšení vyvolá přirozeně ve čtenáři neklid. Dvojznačnost je zde podporována modalizujícími formulami, které byly zmíněny v předchozí kapitole, v souvislosti s fantastičnem v pojetí Todorova⁴⁴:

40 „Può darsi che tutte queste non fossero che fantasticherie, torbide supposizioni di un cuore che, ieri come oggi, è portato a vedere dovunque dei prigionieri, a riconoscere in ogni albero un carcere di spiriti ardenti, in ogni sasso una cella infame, dove qualcuno arde e si lamenta.“ s. 68.

41 Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 1998, s. 8.

42 „(...) Quel luogo chiuso, allucinato, dove la sua giovinezza di idolo si consumava (...)“ s. 66.

43 Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 88-89.

44 Tamtéž, s. 36-37.

„Modalizovaná věta naznačuje nejistotu hovořícího subjektu. (...) Kdyby tato slovní spojení chyběla, byli bychom ponořeni do světa zázračna, bez jakéhokoli odkazu na každodenní, obvyklou skutečnost; jimi jsme drženi v obou těchto světech zároveň.“

Può darsi che tutte queste non fossero che fantasticherie (...). (s. 68)

Je možné, že tohle všechno nebylo nic víc než pouhý sen (...).

Una volta, però, *dubitali* che queste non fossero soltanto fantasticherie (...). (s. 68)

Jednou *jsem ale zapochybovala*, že to všechno byl jen pouhý sen (...).

Mi parve che i suoi occhi gridassero (...). (s. 68)

Zdalo se mi, že její oči křičí (...).

„*Forse* mi sono sbagliata,“ dissi a me stessa. (s. 68)

„*Možná* jsem se zmýlila,“ řekla jsem si.

Charakteristické je zde tedy váhání postavy: celkem šestkrát se v krátkém úseku textu vystřídá stanovisko s příklonem k racionálnímu či k nadpřirozenému vysvětlení, až nakonec vypravěčka zůstane u názoru, že ve socha živá byla.

Todorov ve své stati zmínil, že mezi fantastičnem a vyprávěním je neodmyslitelná provázanost. Nadpřirozené prvky se umí podílet na rozvoji děje. Ve velké části vypravěčských příběhů se nachází nějaká nadpřirozená událost, která změní směřování děje, pohádkami počínaje a moderními povídkami konče. Na podporu této teze o fantastičnu Todorov cituje H. P. Lovecrafta, který se zmiňuje o povídkáři E. A. Poeovi: „Jako většina autorů fantazií vyniká Poe spíše v ději a širokých vypravěčských efektech než v zobrazování postav.“⁴⁵ Vyprávění podle Todorova závisí na existenci zvrátů, na vyvedení situace z rovnováhy, a je to právě nadpřirozená událost, která dokáže narušit stabilitu účinněji než cokoli jiného.

Technika vyprávění je v této povídce výraznější než v ostatních. Vypravěčka v jistém momentu vstoupí do vyprávění s upozorněním na slovo *žila*, které zrovna použila. Vystupuje tím z příběhu a obrací se ke čtenáři – z „neviditelné“ vypravěčky se stává vypravěčka viditelná a komunikativní, snad i méně důvěryhodná, když se v průběhu vyprávění zamýšlí nad svými slovy. Čtenář je tak, můžeme říct, vytržen z „plynulé“

⁴⁵ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 138.

četby a uvědomí si neobjektivní roli vypravěče, která stojí mezi ním a příběhem. Opačně působící vypravěčskou techniku, která opět čtenáře vrhá do příběhu, můžeme najít v použití vzrušeného tónu, který je použit v momentech napětí:

(...) sedeva su uno scanno nero, reggendo sul braccio destro una specie di tubo di raso bianco – il Figlio – anch'esso regalmente vestito, e la cui testina nera, piccolissima, emergeva da quel tubo come cosa morta.

Lei no, lei, l'Infanta, era viva! (s. 66)

(...) seděla na černé stoličce, v pravé ruce jakousi kuklu z bílého atlasu – Děťátko – i ono v královském šatu, jehož černá malinká hlavička vykukovala z té kukly jako cosi mrtvého.

Ona ne – ona, Infantka, byla živá!

V teoretické kapitole o fantastičnu jsme zmínili, že typickým motivem (na kterém se shodnou Todorov i Ceserani) je stav blízký šílenství. Se stavem u vytržení souvisí také již zmiňované přelévání duševních obsahů ven, takže zpětně vnímaný svět je obohacený o projektované prvky. Kromě Infantky tak ožijí i kostelní lavice, které se obrazně promění v temný zástup:

Improvvisamente, con crudeltà rara, io staccai da me quella mano, corsi lamentandomi giù per la scala, attraversai, urtandole, le due ali di panche nere – che intanto si erano trasformate in una folla pensierosa di streghe –, uscii nella strada. (s. 69)

Náhle, s nezvyklou krutostí, jsem ze sebe tu ruku strhla, seběhla jsem s nářkem dolů po schůdkách, narazila v běhu do dvou křídel černých lavic – které se mezitím proměnily v zamyšlený zástup čarodějnic – a vyběhla na ulici.

Úhrnem můžeme říct, že „Pohřbená infantka“ byla možná inspirována fantastickými povídkami 19. století, kterým se v tematicky i formálně podobá. Povídka prakticky splňuje požadavky fantastična v pojetí Todorova – nebýt toho, že vznikla později. Podobné vypravěčské techniky, které zde byly identifikovány, používal například autor hororových povídek E. A. Poe, kterého Ortosová dobře znala.⁴⁶ Kromě „Pohřbené

⁴⁶ Greco, Ludovico. Anna Maria Ortese, littrice. Belvedere [online]. 9. 4. 1939, [cit. 7. 7. 2021]. Dostupné z: <https://annamariaortese.wordpress.com/2007/01/02/233/>

infantky“, která ze souboru jistým způsobem vybočuje, nacházíme v druhé části pokračování osobních, vzpomínkových povídek s nadpřirozenými a metaforickými motivy. Charakteristické jsou i filozofující pasáže existenciálního rázu: pro příklad uveďme povídku „Život Dey“ (Vita di Dea), ve které dívka pojmenovaná Dea (v italštině tedy zároveň Bohyně) zemře a reinkarnuje se do podoby žáby, jak sama vypravěčce předpověděla.

Ortesová zde na otázku ohledně oblíbených zahraničních autorů kromě E. A. Poea zmiňuje i známého autora fantastických povídek E. T. A. Hoffmanna.

4.3 „Jedinečná postava“ (Il personaggio singolare)

V poslední části lze najít texty, které již předznamenávají odvrát od fantastických osobních snů-vzpomínek a příklon k tématům sociálního rázu a k realističtějšímu zpracování, tak jak je tomu v následující sbírce *Moře neomývá Neapol*. Zatímco v první části souboru jsou texty časově a prostorově neukotvené, zde s realističtějším pohledem přibývá i časoprostorových údajů: víme, že vypravěčka v „Neapolském moři“ (Il mare di Napoli) se vrátila do Neapole hned po vylodění spojeneckých oddílů v roce 1943; často jsou v textech jmenovány i samotné názvy ulic. Nicméně, ač jsou texty zasazené do soudobé Neapole, jsou stále vyobrazené v metaforickém a snovém stylu. Text otevírající poslední část souboru, „Jedinečná postava“ (Il personaggio singolare), vykresluje na několika stránkách Neapol v celém svém bizarním kontrastu, připomínající karneval všech možných postav, je zde „všechno, dobro a zlo, zdraví a nemoc, nejzpečnější radost a nejdrásavější bolest“⁴⁷, „stolce a vězení, trhy a oltáře, popraviště a kolotoče“⁴⁸.

Celé město se točí, vře, křičí, zpívá, pláče. S nadsázkou lze říct, že na každém řádku se nachází metafora, která neslouží k vytvoření fantastického efektu, ale k obraznému, snad až karikaturnímu zachycení města.

Una marea di poveri uomini e donne anche più tristi, che si trascinavano curvi in avanti, come sotto il peso di dolori e affanni spaventevoli, di croci e supplizi inenarrabili: volti bianchi, occhi di malati. Gridavano selvaggi: „Signore! Signore!“.

Chi si trascinava sulle ginocchia con le braccia e le mani aperte, da cui correva il sangue dei chiodi appena tolti; chi non aveva più volto, ma solo due occhi gettati trascuratamente in un cappelluccio o sopra un piattino di metallo. (...) Ecco, la folla era già mutata. Non più crocifissi, epilettici, nani, meretrici, uomini, in una parola, segnati da Dio, ma una folla selvaggia e ridente di buffoni e di schermitori veniva avanti, saltando e gettando lazzi; e chi rideva dietro le vesti del Prete, chi metteva i ridicolo Sua Maestà e i Signori, chi sputava sugli alberi o negli occhi della propria madre, chi teneva un fiore aperto tra le dita e vi ficcava dentro un chiodo. (s. 119-120)

47 „Tutte le cose, il bene e il male, la salute e lo spasimo, la felicità più cantante e il dolore più lacerato“ s. 117.

48 „Troni e galere, mercati ed altari, patiboli e giostre“ s. 117.

Přival ubohých mužů a ještě smutnějších žen, co se vlekli vpřed, shrbení jako pod vahou děsných bolestí a trápení, nevýslovných muk a útrap: bílé tváře, oči nemocných. Křičeli divoce: „Pane! Pane!“ Někteří se vlekli po kolenou se zvednutými pažemi a dlaněmi, ze kterých stékala krev od právě vyndaných hřebů; jiní zas už neměli obličej, ale jen dvě oči zabořené nedbale do čapky nebo vržené na kovový tácek. (...) Tak – dav se již proměnil. Už žádní ukřižovaní, epileptici, trpaslíci, prostitutky, lidé, zkrátka a dobře, poznamenaní Bohem; dopředu se valil neurvalý a smějící se dav šašků a šermířů, poskakující a sršící vtipy; někteří se smáli Kněžím v rouchu, jiní si dělali šprýmy z Jeho Veličenstva a Pánů, někteří plivali na stromy nebo do očí vlastní matky, jiní zas drželi květinu – a bodali do ní hřebíky.

Kudy projede kočárem jedinečná postava, „Vášeň“ (Passione), „s tváří napůl zdrcenou, napůl sladkou a rozjasněnou, s jednou rukou na srdci, zadržujíc nářky, s druhou rukou na ústech, zakrývající smích“, město ožívá. Tančí i kosti a lebky poházené na zemi. Povídka, ač plná ireálných prvků, je fantastičnu vzdálena: spíše bychom o ní mohli říct, že je realistická, a to kvůli tématům, které představuje. Ireálné prvky zde mohou vést k efektu přiblížení či k prohloubení reality poválečného, rozvráceného města – podobně, jak tomu bude ve sbírce *Moře neomývá Neapol*.

Úhrnem: po tematické a formální stránce není sbírka zcela soudržná, ale identifikovali jsme opakující se témata ve sbírce, kterými jsou pocit samoty a neschopnost smířit se s existencí bolesti ve světě. Z hlediska fantastična zde nacházíme motivy polobožských, idealizovaných postav. Nejfrekventovaněji se objevují v první části sbírky. V případě Otce v povídce „Šikmé oči“ takové postavě nechybí ani lidské vady. Zatímco ve fantastických povídkách 19. století byly časté démonické postavy nahánějící hrůzu, ve „fantastičnu“ analyzované sbírky nacházíme naopak nejčastěji postavy andělského, čistého původu, které přinášejí klid a mají utěšitelskou roli.

Teorie Tzvetana Todorova se sice k fantastičnu 20. století nevztahuje, posloužila ale jako můstek pro identifikaci typicky fantastického tématu přítomného v povídkách, kterým je téma vnímání postavy. To je podle Todorova ve fantastičnu spjato s prolomením hranice psychického a hmotného světa – přirovnává ho volně k psychózám, halucinacím. Svět se při nich stává projektivním plátnem duševních stavů,

nevědomých strachů a tužeb. Těchto momentů se ve sbírce nachází mnoho: od proměn počasí podle nálady protagonistky až k samotným polobožským postavám a snových rozhovorů s nimi.

Rys fantastické literatury můžeme spatřit i v důrazu na pocity, navíc se vypravěčka někdy nachází v mezních duševních stavech, které jsou pro fantastično typické. Příznačným formálním postupem je vyprávění v první osobě, které samo o sobě text fantastickým nečiní, ale je pro fantastično ideální, protože – jak zmínil Ceserani – fantastické motivy dělá uvěřitelnějšími. Na utváření ireálné dimenze v díle se rovněž podílí častá neukotvenost příběhů v času a v prostoru, která ustupuje u reálnějších textů v třetí části sbírky. K identifikaci ireálných témat a formálních postupů jsme využili poznatků ze dvou teorií fantastična, představených v předcházející kapitole.

Zatímco první část sbírky obsahovala neosobní, úvahové texty a fantastické povídky, v druhé části se objevuje povídka „Pohřbená infantka“, která byla možná inspirována fantastickou povídkou 19. století. Obsahuje fantastické téma oživlé sochy a váhání čtenáře tak, jak jej definuje Todorov. Je pro ni charakteristická propracovaná vypravěčská technika, obracení se ke čtenáři, vyprávění v ich formě a stylistické modalizující formule, které přidávají na dvojznačnosti.

Ve třetí části nacházíme mezi povídkami s ireálnými motivy portréty (či karikatury) města Neapole, ve kterých se autorka odvrací od osobních témat k tématům sociálním. Je třeba také připomenout, že sbírka vyšla v roce 1950 a v tomto období Ortesová již intenzivně spolupracovala s novinami. V následující kapitole tak budeme moci poměrně plynule navázat na tvorbu ovlivněnou neorealismem, kterou zde bude reprezentovat soubor *Moře neomývá Neapol* (Il mare non bagna Napoli), vydaný tři roky po *Pohřbené infantce*.

5. Moře neomývá Neapol (Il mare non bagna Napoli)

„*Moře neomývá Neapol* je neobyčejným sestupem do Podsvětí: do království temna a stínů, kde se zjevují sinalé postavy zemřelých.“⁴⁹ Tak uvedl knihu literární kritik Pietro Citati. Fantastické motivy oproti prvním dvěma vydaným sbírkám ustoupily do pozadí, přesto nejde o texty čistě realistické. V dílčích analýzách přiblížíme, jakým způsobem se do realistické sbírky prolíná snová dimenze – a jakou roli, zejména v autorčině snaze postihnout realitu, ona dimenze hraje.

Sbírka se skládá z pěti textů: „Brýle“ (Un paio di occhiali), „Rodinné nitro“ (Interno Familiare), „Zlato ve Forcelle“ (Oro a Forcella), „Město proti vůli“ (La città involontaria) a „Mlčení rozumu“ (Il silenzio della ragione). Soubor můžeme pomyslně rozdělit na dvě části – první dva texty tvoří část povídkovou, druhá část sestává ze tří textů reportážního charakteru.

Čtenáři, jak předeslal v úvodu Citati, předkládá Ortesová procítěnou exkurzi do nejchudších čtvrtí města. Setkáváme se zde s téměř slepou dívkou Evžení a s Anastázií Finiziovou, svobodnou ženou na prahu čtyřiceti let, která si dovolí se na chvíli zasnít a ucítit naději – jen aby hned zapomněla a ponořila se zpátky do monotónního života, „snu“. V reportážní části čtenář následuje vypravěčku-průvodkyni na výpravě do monstrózního paláce *Granili* obývaného rodinami bez domova a do čtvrti *Forcella*. Detailní pohled je věnován sociálnímu prostředí a protagonistům posledního, nejrealističtějšího textu, „Mlčení rozumu“.

Sbírka byla publikována roku 1953 v proslulé edici *I Gettoni* pod vedením Elia Vittoriniho v nakladatelství Einaudi. Italo Calvino, který tou dobou pro nakladatelství pracoval, sbírku podporoval již před jejím dokončením a zasadil se o výběr konečného názvu.⁵⁰ Ten vychází z kapitoly „Zlato ve Forcelle“:

49 Citati, Pietro. Klopa přebalu knihy: Ortese, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Milan: Adelphi, 2008.

„*Il mare non bagna Napoli* è una straordinaria discesa agli Inferi: nel regno della tenebra e delle ombre, dove appaiono le pallidissime figure dei morti.“

50 Annovi, Gian Maria – Ghezzi, Flora. *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*. London: University of Toronto Press, 2015, s. 36.

Qui, il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuno lo avesse visto, o lo ricordava.⁵¹

Tady moře neomývalo Neapol. Byla jsem si jistá, že ho dosud nikdo neviděl – nebo si ho nikdo nepamatoval.

Při slově Neapol se každému nejspíš vybaví slunce a moře; název je tedy trochu znepokojující a dobře zapamatovatelný, protože zpochybňuje symbolickou podstatu města. Neapol, kterou Ortesová popisuje, je podle jejích slov „temnou jámou“ (una fossa oscurissima), místem, kde vládne bída a rezignace. Druhá světová válka a spojenecká okupace uštědřily Neapoli velkou ránu. Ta se nacházela v žalostném hmotném i morálním stavu, mnoho chudých žen bylo nuceno vydělávat si na chléb prostitucí, šířil se zde tyfus a další nemoci.⁵² Titul sbírky tak může naznačovat, že město upadlo do takové temnoty, kam ani životadárné moře – ani slunce nebo závan čerstvého vzduchu – nedosáhne.

Sbírka *Moře neomývá Neapol* se setkala s úspěchem a Ortesová za ni získala prestižní cenu *Viareggio* (1953). Narazila ale také na kritiku, podle které si kniha nezasloužila vydání u angažovaného nakladatelství Einaudi, protože podávala negativní a ponižující pohled na Neapol a na její obyvatele.⁵³ Ortesová pobouřila také své bývalé kolegy z neapolského časopisu *Sud*, které nelítostně vylíčila v posledním textu. Autorka nenesla kritiku lehce, své město opustila a nikdy se do něj už nevrátila.

V roce 1994, při příležitosti nového vydání knihy, doplnila Ortesová sbírku o předmluvu. V ní vysvětlila, že texty napsala po válce, a to v nesnesitelné iritaci realitou, odtud měl pocházet kritický a temný ráz. Na Neapol údajně promítla mnoho ze své vlastní bolesti. Sbírkou popsala takto: „Psaní v *Moři* má v sobě něco exaltovaného a horečnatého, uchyluje se k vysokým tónům, mění se v halucinaci, a skoro na každém

51 Ortese, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Giulio Einaudi editore, 1953, s. 75.

52 Fumarola, Silvia. 'Americans 1943-1945', quando Napoli era una Saigon mediterranea. *La Repubblica* [online]. 14. 5. 2020, [cit. 21.7.2021]. Dostupné z: <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2020/04/14/news/americans-253897119/>

53 Annovi, Gian Maria – Ghezzi, Flora. *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*. London: University of Toronto Press, 2015, s. 37.

místě stránky je něco, co je – i při své přesnosti – až ‚příliš‘. Jsou v něm zřetelné všechny známky skutečné ‚neurózy‘.“⁵⁴

Pro orientaci připomeňme, že kniha vznikala za nejistých životních a ekonomických podmínek autorky, v obecném měřítku pak za bouřlivého poválečného období, na literárním (a kinematografickém) poli se nejsilněji ozýval hlas neorealismu.

Neorealismus se svým způsobem projevoval jako obvinění soudobé politické a sociální situace. Každý literární hlas měl trochu jinou podobu a autoři se ve svých osobních vyjádřeních lišili – neorealismus nebyl založen na žádném manifestu a nepředstavoval ucelenou školu. Italo Calvino proto například mluví o „sboru hlasů“⁵⁵. Nicméně jistý kolektivní program existoval: po válce mnozí zažívali touhu vyprávět svou zkušenost a vymezit se vůči klamům fašismu a sociálnímu příkoří. Zároveň pociťovali naléhavou potřebu angažovat se v politické sféře. Literatura tak mnohdy nesla i výchovný účel. Konfrontace čtenáře s pobuřující realitou vyžadovala zaujetí kritického postoje. Lucia Re ve své stati uvedla, že jestliže fašismus chudou pracující třídu idealizoval, neorealisté se zaměřovali na vykořisťování a násilí.⁵⁶ Osobní introspekce a formální hra se netěšily velkému zájmu.⁵⁷ Upřednostňovaly se prozaické texty psané v duchu dokumentu a reportáže. Hlavními náměty byla válečná zkušenost a protifašistický odboj, poválečná realita, aspekty každodennosti. Konstantou byli protagonisté nižších vrstev společnosti. Z jazykového hlediska se v dílech často objevovaly dialekty z různých končin Itálie.

Sbírka *Moře neomývá Neapol* po tematické i formální stránce neorealisticke požadavky víceméně splňuje. Tři z pěti textů jsou navíc příznačně reportážního charakteru. Na místě je připomenout, že Ortesová tou dobou nebyla u novin nováčkem: již

54 Ortese, Anna Maria. Il «Mare» come spaesamento. In: *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi, 1994, s. 9-10. „Ebbene, la scrittura del *Mare* ha un che di esaltato, di febbrile, tende ai toni alti, dà nell'allucinato: e quasi in ogni punto della pagina presenta, pur nel suo rigore, un che di ‚troppo‘: sono palesi in essa tutti i segni di una autentica ‚nevrosi‘.“

55 Calvino, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 2002, s. 8. Jde o předmluvu z roku 1964. „Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, (...)“

56 Re, Lucia. Neorealist narrative: Experience and experiment. In: *The Cambridge Companion to the Italian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, s. 107.

57 Pelán, Jiří, et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, s. 90.

přispívala pravidelně do různých deníků a byla držitelkou ocenění *Saint Vincent* za žurnalistiku. V rozhovoru z roku 1993 odmítla některá označení sebe jako neorealistickej autorky: „(Je to) jen tím, že jsem tu knihu o Neapoli připravila po válce. Ale neorealistickejá, to ne. Vždy jsem následovala svobodu dívat se pod povrch věcí.“⁵⁸

Je pravda, že neorealismus měl zvláštní zaujetí pro popis materiální skutečnosti a že literatura Ortesové nespočívá ve střízlivém pohledu na realitu tak, jak ji známe. Její díla se rozvíjí v emočním, zasněném, „horečnatém“ tónu – a přitom pojednávají o významných tématech života a smrti, lidského neštěstí, morálky, postavení člověka ve světě a vůči přírodě.

Přestože je *Moře* primárně neorealismem ovlivněné dílo, můžeme předznamenat, že realistický obsah bude místy prostoupen ireálnými prvky. Na ty se zaměříme v následujících rozborech.

58 Pivetta, Oreste. «*Con Elmina e Albert per fuggire l'orrore*». *L'Unità*. 18. 6. 1993, s. 17.

„Solo perchè dopo la guerra ho preparato quel libro su Napoli. Ma neorealista no. Ho sempre inseguito la libertà di guardare oltre le cose.“

5.1 „Brýle“ (Un paio di occhiali)

Hlavní postavou prvního příběhu je skoro slepá Evženie, dívka z chudé rodiny. Teta Nunziata se jí rozhodne koupit drahé brýle, a tak se dívce dostává více pozornosti. Lidé se k Evženii chovají necitlivě, někdy až krutě: ona ale často zlý podtón v poznámkách na její konto nepochopí nebo mu nevěnuje pozornost. Je ostatně „příliš spokojena“. I o paní Markýze si myslí dobré věci. Markýza ji jednou zavolá nahoru do svého bytu, kde jí předá šaty. Evženie je okouzlena, myslí si, že šaty jsou nádherné, a přitom v ruce drží staré špinavé šaty plné záplat.

Evženie byla s tetou Nunziatou u optika v Římské ulici, aby si vyzkoušela brýle. Když se rozhlédla po obchodě a z okna ven, viděla samou nádheru: elegantní dámy, krásná auta, barevné záclony vlající ve větru. Vyprávění zachycuje netrpělivé čekání, které dívka prožívá v mezidobí, než budou nové brýle u optika připraveny k vyzvednutí. Těší se na to, až se bude moct dívat na svět a až uvidí hezké detaily jako tehdy při návštěvě optika. Téměř každá osoba Evženii řekne něco odrazujícího ohledně brýlí nebo jí samotné, a tak z ní postupně a nenápadně opadá radost. Příběh vrcholí scénou, kdy matka přinese brýle domů a Evženie si je nasadí. Namísto radosti zakouší děs – temná realita dvorku, na kterém vyrůstá, ji vyděsí, místo skoro nepoznává. Zamlžený zrak jí dovoľoval „více nevidět, než vidět“ a zaplňovat slepá místa fantazií. Vše, co teď vidí, je ošklivé, zdeformované a odpuzující. Evženii se udělá špatně od žaludku. Můžeme zde najít kontrast mezi ošklivostí a krásou, mezi rodným škaredým dvorkem a hezkým světem (tím nedosažitelným, venku).

Přestože se nejedná o fantastickou povídku, již od začátku se vyprávění nese ve zvláštním, ireálném tónu. Borri mluví o „zakleté, téměř krystalizované atmosféře“⁵⁹ podobné atmosféře pohádek. Jako kdyby byly skoro všechny dospělé postavy začarované: na Evženii reagují jako pod vlivem nějakého strašného kouzla,

59 Borri, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988, s. 83. „L'atmosfera incantata, quasi cristallizzata (...)“

s opakujícími se jízlivými narážkami na její ošklivost, na cenu brýlí, které si nezaslouží; nadávají a hořekují.

Téměř pohádkovým dojmem působí i Nunziata, která jako kdyby opakovala nějakou magickou, zakletou formuli: „Celých osm tisíc lir!“ (Otto mila lire vive vive!). Hodnotu brýlí pak několikrát zopakuje i bezelstná Evženie při rozhovoru s jinými lidmi, což může působit humorným dojmem.

Jako parodie nebo morální kritika mohou působit v textu plané nadávky a neustálé odkazy na Boha. Ty vystihují pokrytectví dospělých, kteří sice chodí do kostela a jejich slovník je plný křesťanských pojmů, ale ve skutečnosti jsou necitliví, sebestřední a zlí.

Podobně jako v dalších textech této sbírky se zde otevírá velké téma beznaděje a ztracenosti života. Malá Evženie je příkladem: narodila se do chudé rodiny a nikoho z okolí by nenapadlo, že její život bude lepší než ten jejich. Život je již dopředu odepsaný a neexistuje naděje v lepší zítřky. Lidé nepečují o svůj vzhled, jsou vázání na svou bezprostřední realitu. Vyprávění se točí kolem předmětů každodenního života: špinavé umyvadlo, záchod, mokré prádlo, plesnivé zdi.

Ve povídce můžeme nalézt další ireálné prvky, které hrají svou roli: motiv „začarovaných brýlí“, vnímání a myšlenky Evženie infiltrující vypravěčské pásmo.

Vypravěč je ve třetí osobě. Dětská perspektiva, prolutá do jeho pásma, pak částečně proměňuje realitu: vypravěč například následuje pohled na věci tak, jak si jich všímá Evženie. Příkladem může být úryvek, kde si Evženie všímá hezkých věcí v obchodě optika:

Eugenia si era alzata in piedi, con le gambe che le tremavano per l'emozione, e non aveva potuto reprimere un piccolo grido di gioia. Sul marciapiede passavano, nitidissime, appena più piccole del normale, tante persone ben vestite: signore con abiti di seta e visi incipriati, giovanotti coi capelli lunghi e il *pullover* colorato, vecchietti con la barba bianca e le mani rosa appoggiate sul bastone dal pomo d'argento; e, in mezzo alla strada, certe belle automobili che sembravano

giocattoli, con la carrozzeria dipinta in rosso o in verde petrolio, tutta luccicante; filobus grandi come case, verdi, coi vetri abbassati, e dietro i vetri tanta gente vestita elegantemente; (...).⁶⁰

Evženie vstala, nohy se jí třásly vzrušením a nemohla potlačit malý radostný výkřik. Po chodníku se procházelo tolik pěkně oblečených lidí: viděla je docela zřetelně, jen trošičku menší než obvykle: dámy v hedvábných šatech s napudrovaným obličejem, mladíky s dlouhými vlasy a pestrými svetry, stařečky s bílými vousy a růžovými rukama, které se opíraly o hůl se stříbrnou rukojetí, a v jízdni dráze auta tak krásná, že vypadala jako hračky, s lesklou karoserií nalakovanou červeně nebo petrolejově zeleně, vysokánské autokary se staženými okny a za nimi tolik elegantně oblečených lidí, (...).⁶¹

Hlasem vypravěče zaznívá například i infantilní přirovnání písmen k velkým krabičkám a ke špendlíkům. Vypravěč tak zachycuje dívčiny asociace, když čte písma:

Là, (...) il dottore le aveva misurato la vista, facendole leggere più volte, attraverso certe lenti che poi cambiava, intere colonne di lettere dell'alfabeto, stampate su un cartello, alcune grosse come scatole, altre piccolissime come spilli. (s. 14)

Tam v tom elegantním obchodě, (...) vyšetřil jí doktor zrak: musila několikrát číst přes čočky, které měnil, celé sloupce písmen, vytištěných na jakési tabulce, některá velikánská [jako krabičky], jiná malinká jako špendlíkové hlavičky. (s. 223)

V popisu Nunziaty, neprovdané tety, vypravěč přibližuje její nešťastné životní podmínky. K tomu se přidává i osobní hodnocení dívky:

Di suo, però, aveva qualche cosa da parte, e non era cattiva, tanto che si era offerta lei di fare gli occhiali ad Eugenia, quando in casa si erano accorti che la bambina non ci vedeva. (s. 14)

Ale přece jen měla stranou svých pár grošů a nebyla zlá, dokonce se sama nabídla, že dá Evženii udělat brýle, když si doma všimli, že holčička špatně vidí. (s. 223)

Pohled očima Evženie je charakteristický ve vrcholné scéně, kdy se dívka nasadí brýle a zatočí se jí hlava:

60 Ortese, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Giulio Einaudi editore, 1953, s. 14-15.

Všechny další citace budou z tohoto vydání.

61 Ortesová, Anna Maria. Brýle. In: *Černý chléb*. Přeložila Alena Hartmanová. Praha: Naše vojsko, 1959, s. 223. Všechny další překlady citací z povídky „Brýle“ budou z tohoto vydání.

Improvvisamente i balconi cominciarono a diventare tanti, duemila, centomila; i carretti con la verdura le precipitavano addosso (...). Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; (...) e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformati, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciavano a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali. (s. 33-34)

Z ničeho nic se balkóny začaly množit, bylo jich dva tisíce, sto tisíc, dvoukoláky se zeleninou se na ni řítily (...). Dvůr jako slizký trychýř špičkou obrácený k nebi a prašivé zdi, hustě ověšené ubohými balkónky, (...) a uprostřed dvorka ten hlouček otrhaných, ošklivých tvorů s tvářemi poďobanými bídou a resignací, kteří se na ni zamilovaně dívali. V obou začarovaných kroužcích brýlí se začali kroutit, mísit, zvětšovat. Všichni se na ni s křikem vrhali. (s. 238-239)

Předměty, jako jsou brýle a zrcadlo, zmiňuje Todorov ve své kapitole věnované tématům pohledu (tématům pojícím se k já) jako symboly pokřiveného a pokrouceného pohledu. Pokřivený pohled a předměty s ním spjaté staví do protikladu s rozumem.⁶² Zároveň pak ale udává, že „čisté a prosté vidění nám odhaluje fádňí svět bez tajemství“⁶³, a klade si otázku, zda-li není právě toto přestoupení pohledu vyšším stupněm vidění.

Brýle v povídce pokřivený pohled dodávají – Evženie vidí „sto tisíc“ balkónů, kroutící se a zvětšující se postavy – ale zároveň jí mohou umožnit vidět svět takový, jaký je, se všemi svými detaily. Pro představivost, která mohla zaplňovat zamlžená místa, teď už není místo a uvidět svět v jeho ošklivosti, tak náhle, není pro Evženii snadné. Vyprávění pak můžeme interpretovat tak, že pohledem přes „začarované kroužky brýlí“ uvidí Evženie realitu, ač se ona realita zdá být příšerná, absurdní a pokroucená.

Podobné dramatické procitnutí můžeme nalézt i v následující povídce, „Rodinné nitro“. Anastázie, která je podobně jako Evženie připravena prožít zbytek života bez radosti, se náhle dozví, že se po dlouhé době vrátil Antonio, muž, do kterého byla zamilovaná. Tato událost v ní probudí zapomenutou touhu po svobodě a štěstí a v denním snu Anastázii prostoupí jakési osvětlení: cítí naději a sní o novém životě, o manželství,

62 Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 104-105.

63 Tamtéž, s. 105.

o odstěhování se od rodiny, které slouží. Poté se však všechny její představy rozplynou a ona upadne zpět do neměnného života. Zajímavé je použití slov „sen“ (sogno) a „spánek“ (sonno):

Stupí, ricordando la grande festa della mattina, quell' affiorare di speranze, di voci. Un sogno, era stato, non c'era più nulla. Non per questo la vita poteva dirsi peggiore. La vita... era una cosa strana, la vita. Ogni tanto sembrava di capire che fosse, e poi, tac, si dimenticava, tornava il sonno. (s. 67)

Byla udivena, když vzpomínala na velkou oslavu rána, bujení nadějí a hlasů. Sen to byl – nic po něm nezbylo. Život se kvůli tomu nemohl nazvat horším. Život... byl divnou věcí, život. Někdy se jí zdálo, že rozumí, co to je, a pak puf, zapomněla, vrátil se spánek.

„Sen“ v tomto případě můžeme vnímat jako procitnutí, hlubší poznání skutečnosti – a návrat do „spánku“ jako návrat do utlumeného života.

5.2 „Město proti vůli“ (La città involontaria)

Reportáž je příkladným naplněním slov Ortesové, která o své sbírce napsala, že „v sobě má něco exaltovaného a horečnatého, uchyluje se k vysokým tónům, mění se v halucinaci“⁶⁴. Text je plný smyslových vjemů, barev a duševních stavů vypravěčky, což může na čtenáře působit těžkopádně.

Čtenáře exkurzí do neapolského podsvětí provází sama Ortesová. V ich formě popisuje – ve stylu připomínajícím nesestríhaný záběr chodící kamery – návštěvu III. a IV. Granili s jejich dočasnými obyvateli. Budova, grandiózní osvícenecký projekt z roku 1778, měla sloužit jako obrovská zásobárna obilí, to se ale neosvědčilo a později našla vojenské využití. Svou poslední funkci před demolicí splnila po bombardování v roce 1943: stala se útočištěm pro nejchudší.⁶⁵ Částečně zhroucený komplex, tmavě rudý a zapáchající, tvoří podklad pro portréty lidské bídy a rezignace.

Úvodní část představuje pokus o zachycení hrůz paláce Granili pomocí oficiálních dat a cifer, vypravěčka si záhy ale uvědomí, že takový výčet nestačí pro vylíčení skutečnosti. Deskriptivní úvod začíná „nevinně“:

È un edificio della lunghezza di circa trecento metri, largo da quindici a venti, alto molto di più.
(s. 83)

Je to budova o délce asi tří set metrů, široká je mezi patnácti a dvaceti, vyšší o hodně víc.

Postupně však zachází do humorných statistických krajností, včetně počtu lamp a dveří:

I piani sono tre, più un terraneo, nascosto per metà nel suolo e difeso da un fossato, e comprendono trecentoquarantotto stanze tutte ugualmente alte e grandi, distribuite con una regolarità perfetta a destra e a sinistra di quattro corridoi, uno per piano, la cui misura complessiva è di un chilometro e duecento metri. Ogni corridoio è illuminato da non oltre ventotto lampade, della forza di cinque candele ciascuna. (s. 83-84)

64 Ortese, Anna Maria. Il «Mare» come spaesamento. In: *Il mare non bagna Napoli*, s. 9.

„Ebbene, la scrittura del *Mare* ha un che di esaltato, di febbrile, tende ai toni alti, dà nell'allucinato (...).“

65 Di Mauro, Marco. La fabbrica dei Granili e la Casina cinese. *Napoli nobilissima*. 2002, 3, s. 215-221.

Patra jsou tři, plus přízemí, napůl schované v zemi a chráněné příkopem, a zahrnují tři sta čtyřicet osm pokojů, všechny stejně vysoké a široké, uspořádané s dokonalou přesností napravo a nalevo podél čtyř chodeb, každé na jednom patře, jejichž celková délka čítá jeden kilometr dvě stě metrů. Každá chodba je osvětlena ne víc jak dvaceti osmi světly, každé o svítivosti pěti kandel.

Může se zdát, že s přibýváním statistických detailů budově paradoxně ubývá na reálnosti. Obsesivně podrobný popis dobře slouží pro navození ireálné, až hororové atmosféry. Vypravěčka ukončí výčet se slovy, že tímto způsobem nedokáže vyjádřit pravou podstatu toho, co chce popisovat. Následuje vlastní reportáž.

Autorka také také přisuzuje budově jemný náznak začarování:

Cercare a Napoli una Napoli infima, dopo aver visitato la caserma borbonica, non viene più in mente a nessuno. Qui, i barometri non segnano più nessun grado, le bussole impazziscono. (s. 85)

Hledat příšernější místo v Neapoli po návštěvě těchto bourbonských kasáren už nikoho nenapadne. Tady už barometry neukazují žádná čísla, kompasy šílí.

Podrobný pohled na věc, která vyvolává úzkost, může připomenout Poeovy hororové povídky. V nich je obsese výrazným tématem – protagonisté bývají přitahováni tím, čeho se (ať už pochopitelně nebo iracionálně) děsí. Podobná pozornost bude v lehčí formě přítomna v celém textu. Nevole tuto cestu neapolským „podsvětím“ podniknout a zároveň neschopnost odtrhnout zrak se v textu frekventovaně objevuje.

Vypravěčka proniká do všech třech pater a potkává zde degradované, nemocné obyvatele. Chudoba degraduje: ženy nevypadají jako ženy; děti připomínají staré; všichni obyvatelé jako by byli poníženi na nějakou spodnější, nelidskou rasu. Nespadají už do žádné kategorie – připomínají spíš duchy nebo zvířata:

Gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi nessun male: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo. Strisciano o si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi. Parlano molto poco, non sono più napoletani, ne nessun'altra cosa. (s. 85)

Lidi, které potkáte, vám nemůžou ani v nejmenším ublížit: duchové ze života, ve kterém existoval vítr a slunce – na tyto dobré věci si už téměř nepamatují. Lezou nebo se drápají do kopce, potácí se – takové jsou jejich způsoby pohybu. Mluví velmi málo, nejsou to už Neapolitánci, ani nic jiného.

Ubohý stav obyvatelů je podobně jako v předchozích textech často ilustrován pomocí četných přirovnání k zvířecím druhům. Lo Savio, žena, která má vypravěčku po budově provést, je „královnou domu mrtvých“, má „myší očička“. Lidé se podobají „termitům“, vlasy žen připomínají zase „vrstvu prachu, spíš než vlasy“. Jedna ženuška „vypadala jako jedna z těch dlouhých fen, plných vemen (...). Její vlasy byly ještě zlaté, ale obličej hlinitý, oči zhaslé, ústa bez zubů.“⁶⁶ Jako kdyby se pod vahou bídy a neřestí stávali bestii.

Vypravěčce se podaří najít svou průvodkyni, Lo Savio, která jí dovolí vstoupit do všech špinavých a vlhkých příbytků – pokojů sdílených více rodinami. S každým vyšším patrem se životní podmínky o něco lepší: v nejvyšším patře hraje dokonce rádio.

Podobně jako v předchozích textech se zde vyskytuje motiv nemožnosti opustit podmínky, do kterých se člověk narodí. I když si to mnozí ještě neuvědomují, jakmile se člověk dostane do Granili, je nemožné odtud odejít a jediným možným posunem je směr dolů: o jedno patro – nebo zemřít.

Z hlediska mapování ireálna v této reportáži můžeme shrnout tyto prvky: objektivní, přehnaně podrobný popis komplexu Granili v úvodu paradoxně ubírá na reálnosti. Dodává prostředí goticko-hororový nádech, který se se plně rozvine v následné vlastní reportáži, kdy vypravěčka podniká návštěvu tří pater: strukturně rozvrstvených od nejmizernějšího po nejvyšší, s o něco lepšími podmínkami.

66 s. 109.

„Sembrava una di quelle lunghe cagne, piene di mammelle, che si trasciano con una solenne mestizia da un rifiuto all'altro. I suoi capelli erano ancora dorati, ma il viso terroso, gli occhi spenti, la bocca priva di denti.“

Návštěva je vedena s důrazem na podrobný popis ošklivosti a úpadku, místy v přehnaném, halucinujícím tónu, s originální metaforickou obrazností v jazyce (připomeňme častá přirovnání obyvatel k zvířecí říši).

Lidé žijící v krajní chudobě podtrhuje zaujetí vypravěčky výjimečnými, krajními situacemi. Ač se nejedná o fantastický text, je částečně hyperbolický – a přemíra je Todorovem identifikována jako základní kamen fantastična.⁶⁷

Úhrnem: Sbíрка *Moře neomývá Neapol* s neorealistickými tématy obsahuje některé ireálné a snové prvky. Navazuje tak svým způsobem na předchozí sbírku, *Pohřbenou infantku*, ve které se již sociální témata v poslední části knihy objevila.

V povídce „Brýle“ hrají takovou roli zvláštní, očarovaná atmosféra a motiv „polozačarovaných“ brýlí. Vypravěčovo pásmo, skrze které prostupuje vidění a myšlenky Evženie, můžeme také považovat za odvrácení od klasické realistické linie, protože dětská perspektiva nezachycuje realitu zcela objektivně. Funkce dítěte pak může být taková: dítě je nezkažené, a tak se může zdát naivní (nechápe tak úplně svět dospělých) a zároveň dokáže nezkaženým pohledem vidět realitu ve své absurditě a tu v příběhu umocnit.

V reportážním textu „Město proti vůli“ vypravěčka vykresluje poválečnou realitu neapolské budovy Granili, kterou zachycuje v přehnaném, až karikaturním rázu. Budova tak v jistém smyslu připomíná palác známý gotickým fantastickým příběhům.

⁶⁷ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 82-83.

6. *Ve spánku a v bdění (In sonno e in veglia)*

Sbírka obsahuje texty nejednotného charakteru, které je těžké definovat po žánrové stránce. Objevují se zde „pohádkové“ povídky i úvahové texty podobně jako v *Pohřbené infantce*. Nejvíce zaznívajícím útvarem je podle Monicy Farnettiové „saggio“⁶⁸ (pojednání). Text „Léčba“ (La cura) je z roku 1942, ostatní texty vznikly v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let. V roce vydání – 1987 – žila Ortesová již dvanáct let v Rapallu se setrou Mariou. Kniha zůstala kritikou téměř nepovšimnuta. Titul sbírky je příznačný, protože zaujetí hranicí mezi spánkem a bděním – mezi reálném a ireálnem, mezi snem a skutečností – charakterizuje téměř celé dílo Ortesové. V následujících rozborech přiblížíme fantastickou povahu sbírky.

⁶⁸ Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 1998, s. 65.

6.1 „Dům v lese“ (La casa del bosco)

Text je jedinou delší povídkou v souboru. Příběh je prostoupený těžko popsatelným halucinatívním stavem, vyskytují se v něm náhlé přechody do jiných dimenzí, z reality do snu, ze snu do reality. Jako destabilizující prvek působí i nečekaná zjevení a proměny postav.

Příběh otevírá dlouhý a detailní popis domu a jeho okolí, plný záhadných názvů: Z „Pokoje Noci“ (la Stanza della Notte) vede domem „Chodba Strachů“ (il Corridoio delle Paure), ze které může přijít *cokoli*. Dům totiž navrhl „Architekt“, který „musel být zajisté neurotik“⁶⁹. V domě nacházíme také děsivě chladnou „Kuchyň v Rozkladu“ (la Cucina in Decadenza) a křeslo „Grand’Mère“. Zajímavým je „Dvorek“ obklopený „Zdí“, kterou nelze přelézt, není v ní jediné okénko, co by dovolovalo pohled ven. Za zdí se rozléhá nedosažitelný „Park Znovuzrození“ (il Parco della Rinascenza). S obsesivní přesností jsou popsány rozměry domu, počet dveří, oken, dozvídáme se jejich orientaci vzhledem ke světovým stranám. Vypravěčka čeká na instalatéra, aby spravil potrubí v kuchyni, ze kterého ukapává voda. Čekání se zdá být nekonečné a vypravěčku zaplavuje úzkost. Venku děsivě kvílí vítr. Vypravěčka, znavena čekáním, usne: zdají se jí zvláštní, zmatené sny; už není snadné určit, kde sen začíná a kde končí. Po probuzení se snaží sen rozplést od skutečnosti, avšak dvě dimenze se opět prolnou. Nevědomí a sen tu tak vytváří zamotané, nevyjasněné vztahy mezi věcmi, čtenář je přesouván „z jedné dimenze do druhé“ a při každém přesunu musí přehodnotit, co považoval za skutečné.

Během dlouhého čekání si vypravěčka zapálí v krbu na obranu před pavouky a záhadnými bytostmi. Ochraňuje ji i příšerná maska na křbové římse, *William*. Vypravěčka se trápí smutkem, ze kterého nenachází cestu ven... – protože zeď dvorku je nepřekonatelná a dveře nikam nevedou. Venku je naopak odepřený „Eden, ráj, sedm

69 Ortese, Anna Maria. *In sonno e in veglia*. Milano: Adelphi, 1987, s. 15.

„Esso, probabilmente, è stato ideato dall’Architetto, che io non ho mai conosciuto, ma doveva essere di certo un nevrotico (...).“ Všechny další citace budou z tohoto vydání.

blahoslavenství a devět divů světa“⁷⁰. Vypravěčka usne u krbu a zdá se jí sen o dvou mužích, jak přesouvají nábytek. Venku pak potkává svého kocoura *Lucina*, který ve skutečnosti už nežije a v otevřeném potrubí pak vidí déšť barevných, nádherných diamantů – a pak i krásného Myškina.

Remo Ceserani v kapitole o formálních postupech fantastična mluvil o propracované vypravěčské technice. Ta vychází z dlouhé evropské zkušenosti s narací: její možnosti byly důkladně prozkoumány už v románech 18. století.⁷¹ Už tehdy se objevovala manipulace a „hra“ s narativními postupy, zdůrazňování vlastních mechanismů fikce. Fantastično tak v sobě mnohdy pojímá techniky, které vtahují čtenáře do děje – a zároveň čtenáři hravě připomíná, že se jedná jen o vyprávění. Takové aspekty se běžně objevují mezi vypravěči fantastických příběhů 19. století.

Technika vyprávění v povídce „Dům v lese“, jak se zdá, na tuto tradici navazuje: nejen, že vypravěčka v první osobě zaznamenává popis prostředí a surrealistické proudy myšlenek a obrazů, ale také z děje neustále vystupuje a otevřeně komunikuje se čtenářem. Vypravěčka tak není „schována“, ale dělá samu sebe i akt vyprávění viditelnými. Čtenáře v průběhu vyprávění oslovuje důvěrným tónem:

E con nessun'altra soluzione, Lettore malizioso, che accendere un ardente camino.⁷²

[Situace] s žádným jiným řešením, darebný Čtenáři, než si zapálit v krbu.

Vyprávění je pak rovněž podporováno tím, co Todorov jmenoval za kritérium fantastična: váhání čtenáře. I sama vypravěčka neustále přemýšlí, jaká je skutečnost, snaží se oddělit sen od bdění a neustále mění své stanovisko. Tak čtenář nikdy nedojde jistoty – a vypravěčka je po celý příběh schopna udržet napětí, potažmo fantastický efekt.

70 „Fuori di qui, l'Eden, il paradiso, le sette beatitudini e le nove meraviglie del mondo (...)“ s. 24.

71 Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 76.

72 Ortese, Anna Maria. *In sonno e in veglia*, s. 23.

Napětí mimo jiné podporují i záhadné předměty v domě, při jejichž zmínce připomeneme pojem „unheimlich“, uvedený již v teoretické kapitole o fantastičnu. Ernst Jentsch představil koncept tísnivého pocitu, který později rozvinul Sigmund Freud ve stati *Das Unheimliche*. V ní zkoumal předměty, které tento pocit vyvolávají: panenky, voskové figuríny, dvojníky, automaty. Takové děsivé předměty se soustřeďují v domě vypravěčky hlavně kolem krbu, paradoxně považovaného za jediné bezpečné místo v domě. Na římsu si vypravěčka postavila své „talismany“: dva nebo tři zarámované obrázky nejmenovaného francouzského spisovatele z 18. století, pár figurek, hodiny, zvonkohru a masku anglického šaška, pojmenovanou *William*. Na křesle sedí tajuplná postava Trude, která je částí „tvé mysli nebo města nebo širokého kraje, který jsi nechal za sebou“⁷³.

Todorov a další teoretici se shodovali na tom, že fantastično vzniká v dobře známém a důvěrném světě, do kterého náhle pronikne cosi neznámého, co přirozeně vyvolá úzkost. Tento aspekt neznámého, co pronikne děsivě blízko nás, do naší každodenní reality, můžeme také najít ve zmiňovaných částech domu, které by měly být vypravěčce důvěrně známé a bezpečné, ale ona se jich bojí a vyhýbá se jim. Má pro ně názvy, které umocňují tuto děsivou „cizost“ ve vlastním domě: připomeňme pro příklad „Chodbu Strachů“:

Inutilmente ho tentato di rivestirlo con tendaggi di cretonne rosso, dove carte da gioco si alternano ad allegre bottiglie di vino: è rimasto un angolo silenzioso, da cui tutto, dico tutto, può entrare. Esso, probabilmente, è stato ideato dall'Architetto, che io non ho mai conosciuto, ma doveva essere di certo un nevrotico, con questo intento: di creare uno stato d'animo di attesa, vuoto, crudele sospensione (complessi di una infanzia non felice e propensa quindi alle vendette), (...). (s. 15)

Zbytečně jsem se snažila ji ověsit závěsy z červeného kretonu, na kterém se střídají hrací karty s veselými lahvemi vína: zůstala tichým koutem, ze kterého všechno, říkám – všechno, může vstoupit. Byla pravděpodobně navržena Architektem, kterého já jsem nikdy nepoznala, ale musel

73 „Trude (o Trade), questo il nome – comprenderai: provvisorio – era tutta quella parte, realmente tumefatta, del tuo animo o città o vasto paese che ti sei lasciato indietro, crescendo o non crescendo: parte, terra, casa dimenticata.“ s. 27.

to být určitě neurotik, s tímto záměrem: vytvořit pocit napětí, prázdnoty, kruté nejistoty (komplexy z nešťastného, a tedy tíhnoucího k pomstám dětství), (...).

Podobný motiv strašidelného domu se nachází i v povídce „Na nekonečné terase“ (Sulla terrazza sterminata). Ten byl známý již autorům 19. století, objevoval se zvláště v gotickém románu a ve fantastických povídkách. Venku se naopak podle vypravěčky nacházel „Eden“:

Fuori di qui, l'Eden, il paradiso, le sette beatitudini e le nove meraviglie del mondo; tutti i prati, i boschi e le farfalle rosa-gialle della terra; e le nuvole e il mare e la gente comune che fa sì bene al cuore malato, e le normali occupazioni tanto consolanti. Ma per voi, niente. (s. 24)

Venku Eden, ráj, sedm blahoslavenství a devět divů světa; všechny louky, lesy a růžovo-žlutí motýli na zemi; a mraky a moře a obyčejní lidé, kteří dělají tolik dobře nemocnému srdci, a normální, velmi utěšující činnosti. Ale pro vás nic.

Podobný kontrast – mezi útrpnou realitou, co je postavě vlastní, a mezi tím, co je hezké a nedosažitelné, jsme už našli v povídce „Brýle“, obecně by se snad dalo říct, že tento kontrast tvoří jeden ze zásadních, opakujících se motivů. V řadě povídek totiž tento rozpor zaznívá: připomeňme Anastazii, pro kterou hezký svět existoval pouze ve chvíli náhlého vytržení ze „sna“, Rachel, která byla proti svému Bohu „prost'áčkem“ (una bestiolina), apod. Postavy v dílech Ortesové pak mají tendenci vyhledávat a lpět na lidech či představách, které jim jistý klid a mír dodávají. Roli utěšitele pak tvoří ony vysněné polobožské figury.

Ani tato povídka nebyla o takovou postavu ochuzena: v druhé polovině snového vyprávění se objevuje pohádková figura Myškina s diamanty, krásného, elegantně oblečeného mladého muže, jehož jméno může být převzato z románu *Idiot* Fjodora Michajloviče Dostojevského: *Idiot* je v něm přezdívkou hlavní postavy, nedoléčeného epileptika, knížete Lva Nikolajeviče Myškina. Vynikal svou ušlechtilostí a dobrotou – ztělesňoval snad tedy to „andělské“ nadpřirozeno, o kterém mluvil Lucio Lugnani a které jsme zmiňovali v rozboru *Pohřbené infantky*.

Úhrnem: příběh je příkladem moderního fantastična, které se oproti tradičnímu fantastičnu zakládá na osobnějším vyprávění, na snu. Do halucinativní atmosféry zasahují konkrétní reálné předměty. Borri postřehl: „odkazy a tvary naší ‚dábelské‘ každodennosti: vodní potrubí, ze kterého ukapává, rozbité umyvadlo, okenice, co nezadržují vítr, malé praskliny ve zdech, hrozba okamžitého vystěhování...“⁷⁴.

74 Borri, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988, s. 82.

„(...) i riferimenti e le forme della nostra ‚infernale‘ quotidianità: il tubo dell’acqua che perde, il lavello rotto, gli stipiti che non trattengono il vento, le piccole crepe nelle pareti, la minaccia dell’imminente sfratto...“

6.2 „Léčba“ (La cura)

Krátký text „Léčba“ je těžké zařadit z hlediska žánru. Na obtížné žánrové zařazení poukázala, jak jsme již zmínili, Farnettiová. Tento text označila konkrétně za „povídku oscilující mezi zápisem v deníku a *moralitée*, morálním ponaučením“⁷⁵. Povídka zachycuje smutek jako nevléčitelnou nemoc, stav bytí, na kterém je zároveň život postaven.

Vypravěčka prozrazuje, že je dítětem a trpí nevléčitelnou nemocí, kvůli které chodí za Doktorem Li do jeho kouzelného domku. Doktor Li a jeho velké oči ji uklidňují, vypravěčce se zdá, že doktor je jejím jediným zdrojem radosti. Sní o tom, že ji doktor požádá o ruku a budou spolu žít v jeho malém domě. Jednoho dne dá doktor vypravěčce doporučení do léčebného ústavu a léčbu s ní ukončí, dívka v bolesti odchází. Doma pláče. V závěru představí svůj „lék na bolest“, který funguje: vypít před usnutím dvě velké kapky slz rozmíchané ve vodě.

Vypravěčka sebe samu popisuje jako malou, zranitelnou dívku, vysokou sotva jako stůl⁷⁶. Povídka neobsahuje nadpřirozené, magické prvky, ale vyprávění přesto není realistické: pohled na svět je zkreslený a proměněný dětskou perspektivou.

Dětský prvek se odráží velkou mírou v jazyce: pozornost vypravěčky se zaměřuje na množství předmětů v domečku Doktora Li, ve kterém je vše malé a hezké. „Dřevěné schůdky“, „dřevěné podlahy“, „jahodově červené tapisérie na zdech“, „oválné rámečky“, „pozlacená zrcátka“, „knížečky“, „chvějící se barevné nádobíčko“. Nejhezčím předmětem z celého domu je však, podle vypravěčky, Doktor Li, „figurka“, „kouzelný chlapeček“, ne o moc vyšší než vypravěčka sama. Zdrobnělá forma slov tak dodává předmětům význam jak emoční (věci se vypravěčce líbily), tak kvantitativní (věci byly malé).

75 Farnetti, Monica. Anna Maria Ortese. Milano: Mondadori, 1998, s. 132.

„Un racconto della configurazione oscillante fra la pagina di diario e la *moralitée*“.

76 „(...) raggiungevo appena, con la testa, il tavolo (...)“ s. 76.

Míšení pomyslného a vnímaného, které jsme v analýzách již zmínili, se zde objevuje například v momentě, kdy vypravěčka přichází k domu doktora:

Le nuvole prendevano, a volte, forme di facce umane, gonfie e pietose, e: „Guardala, guardala!“ si dicevano indicando la figurina, che procedeva verso la casa del medico. (s. 75)

Mraky někdy nabývaly tvaru lidských tváří, nafouklé a soucitné, a: „Podívej se na ni, podívej se na ni!“ říkaly si a ukazovaly na figurku, co se pohybovala směrem k domu doktora.

Dětská perspektiva proměňuje celý dům a doktora na základě asociací do nereálné, snové podoby. Doktor je zároveň květinou, stejně tak jako vypravěčka, a taky připomíná kytici dvou nebo tří petrklíčů a kopretiny „v malinké sklenici na parapetu domečku po panenky“⁷⁷.

Deminutiva a kouzelná atmosféra malých předmětů pak vytváří kontrast k velkému utrpení, které v sobě vypravěčka nese. Záhadná nevléčitelná nemoc je v průběhu vyprávění několikrát zmíněna. Na začátku vypravěčka prozrazuje, že se její stav ani nezhoršuje, ani nezlepšuje – a že ona jediná zná příčinu své neochoty se uzdravit. Později upřesňuje: „Také proto jsem se neuzdravovala, ač bych si to upřímně přála. Nedostávalo se mi odvahy. Kdybych se uzdravila, musela bych mu dát sbohem, tak jako se sbohem dává snům sněným když se blíží úsvit.“⁷⁸ Při představách společného bydlení s doktorem říká, že něžná radost v jeho očích by pro ni byla lékem. Nakonec, když Doktor Li vypravěčku přesměruje na léčebnu a zavře za ní navždy dveře, popisuje vypravěčka s odstupem svůj stav. Neuzdravila se, možná jenom na chvíli. „Nikdo se z této bolesti v životě nevléčí, to se ví (...). Většina z nás ani neví, že je nemocná, a nese to velmi dobře; mnozí zase zoufají. Nejlepší je dělat jako by nic.“⁷⁹

77 „Somigliava tanto a un mazzetto di fiori, uno di quei mazzetti colorati disposti in un bicchiere piccino, sul davanzale di una casa di bambole: due o tre primule e una margherita di stoffa!“ s. 77.

78 „Era per questo, anche, che non guarivo, benché lo desiderassi sinceramente. Il coraggio mi veniva meno. Guarendo, avrei dovuto dirgli addio, così come addio si dice ai sogni sognati sul far dell'alba.“ s. 76.

79 „Nessuno guarisce di questo male, si sa (...). La gran parte di noi neppure sa di essere malata, e la porta benissimo; molti, invece, si disperano. Il meglio, è far finta di niente.“ s. 80.

Kontrast mezi „pohádkovým“ a krutým se vyostří na konci povídky: vypravěčka si nařiká, že už nikdy neuvidí Doktora Li.

„Oh oh oh! Mai più!“ gemevo, mettendo da parte, insensatamente, il libriccino di folle. Un bicchiere d’acqua era sul tavolino da notte. Lo presi con due dita (tanto faceva freddo, altre volte mi aveva giovato) e cominciai a bere.

„Mai più! Mai più! Mai più!“ ripetevo scorrendo il capo contro il muro, senza alcuna pietà di me.

A questo punto, sentii qualcosa corrermi sulle guance, e prima che me ne fossi resa conto, due lacrime grosse come noccioline caddero nel bicchiere.

Continuai a bere, ma ecco, non avevo ancora finito, il dolore sembrava svanito. Altre due lacrime, e un benefico torpore s’impadronì della mia testolina. (s. 80-81)

„Ó, ó, ó,“ naříkala jsem a odložila bezděčně knížečku pohádek.

Na nočním stolečku byla sklenice s vodou. Vzala jsem ji mezi dva prsty (tolik byla studená, jindy mi pomáhala), a začala jsem pít.

„Už nikdy! Už nikdy! Už nikdy!“ opakovala jsem a nelítostně tloukla hlavou do zdi. V té chvíli jsem ucítila, jak mi stéká něco po tvářích, a než jsem si toho stačila všimnout, do sklenice spadly dvě slzy velké jako oříšky.

Pila jsem dál, a hle – ani jsem nedopila a bolest už se mi zdála být pryč.

Další dvě slzy – a mé hlavičky se zmocnilo blahodárné omráčení.

Zneklidňujícím, absurdním dojmem může působit nejen obraz dítěte, zoufale narážející hlavou do zdi, ale ze stylistického hlediska i popis kruté situace s použitím zdobnělin („knížečka“, „stoleček“, „hlavička“), tak jak jsou používány v průběhu vyprávění pro popis idylického prostředí.

Snově působí nejen proměny v květiny, ale i nejasný věk doktora. Připomíná „chlapečka“ (ragazzino), ale zároveň ho vypravěčka skoro osloví „tatínku“ (babbo). Podobně věkově nejasná byla i postava Otce v povídce „Šikmé oči“: prvně byl

popisován jako mladík kolem dvaceti pěti let, dívka ho oslovovala Otče (Padre), zároveň sám sebe Otec připodobňoval k dítěti, pro kterého je všechno tvorstvo „hračkami“ (giuochi). I jeho přístup byl v mnohém podobný jednoduchosti dítěte.

Mohli bychom tak shrnout skupinu „polobožských otcovských figur“. Pro vypravěčku hrají všechny takové figury podobnou roli – utěšitele bolesti, vysněného otce. Vypravěčka se často naopak stylizuje do role úzkostného dítěte, v které prosí o ujištění. Názorným příkladem může být úryvek z povídky „Šest večer“ v souboru *Pohřbená infantka*:

„Donat,“ dicevo „verrai sempre, però, alle sei della sera? Verrai sempre, ugualmente, anche fra mille anni, quando questa terra ci sarà ignota?“

„Alle sei della sera? Sì, certamente.“⁸⁰

„Donate,“ řekla jsem, „přijdeš ale vždycky v šest večer? Přijdeš vždycky, ve stejný čas, i za tisíc let, až nám tato země bude cizí?“

„V šest večer? Ano, samozřejmě.“

Na závěr bude vhodné zmínit i rozměr sbírky, který zde neměl prostor: texty se nenesou pouze v fantastickém, surreálném duchu, v některých zaznívá také morální apel.

Povídky a texty ve sbírce *Ve spánku a v bdění* vykazují četné typické fantastické stylové i tematické prvky. Zvláště „Dům v lese“ v sobě zahrnuje i typické prvky známé již autorům gotické fikce 19. století. Zaznamenali jsme také témata, která se objevovala také v předchozích analyzovaných sbírkách: opakující se motivy dobrých, andělských mužských figur, motivy samoty, opuštěnosti, dětského světa, a velké téma prolínající se reality a ireality.

⁸⁰ Ortese, Anna Maria. *L'Infanta sepolta*. Milano: Adelphi, 2000, s. 49.

7. Závěr

V této bakalářské práci byla představena povídková tvorba Anny Marie Ortesové z pohledu fantastična a ireálných prvků. Tematická a stylistická analýza byla vedena s důrazem ireálnou dimenzi v díle Anny Marie Ortesové. V průběhu analýz bylo taktéž přihlíženo k teoretickým statím významných literárních vědců zkoumající fantastično.

V práci byly analyzovány tři povídkové sbírky napříč literární tvorbou spisovatelky. Zjistili jsme, že koncept ireálna nachází své vyjádření ve dvou vybraných sbírkách fantastického charakteru, stejně dokladným materiálem byla však i neorealistická sbírka *Moře neomývá Neapol*. Z hlediska zkoumání ireality a fantastických prvků se mohl zdát tento výběr zvláštní, nicméně ostře vykreslená realita je i zde zahalena do hlubokých pocitů – a do realistických textů vstupují snové dimenze.

Ve dvou sbírkách, které se fantastickému označení nebrání, jsme identifikovali rozvinuté fantastické formální i tematické postupy. Jednoznačně opakující se motiv jsme rozpoznali v otcovských, poloandělských figurách, v prolínání dvou protikladných dimenzí reálna a ireálna a v propracované narativní technice. Všechny tyto prvky bychom mohli přiřadit k modernímu pojetí fantastična, některé použité postupy byly známé už tradičnímu fantastičnu 19. století. Ireálno tak tvoří nedílnou součást próz Ortesové a jeho projevy jsou napříč literárními obdobími autorky charakteristické.

8. Riassunto

La presente tesi di Laurea è dedicata alle raccolte prosaiche di Anna Maria Ortese. La prima parte ha preso in esame la vita della scrittrice e illustra la sua specificità, indicando anche le possibili influenze sulla scrittura.

La parte successiva tratta il concetto del fantastico nella letteratura e presenta lo sviluppo del fantastico negli ultimi due secoli. Specialmente utili per la successiva analisi si sono dimostrate due teorie: il saggio di Todorov che ha mostrato una frequente applicabilità anche sui testi di Anna Maria Ortese, anche se non si tratta di una scrittrice ottocentesca; e le tematiche e procedimenti formali individuati da Remo Ceserani, i quali hanno mostrato una maggiore tendenza della scrittrice al modo fantastico.

Nell'analisi tematica e stilistica si individuano in particolare gli elementi fantastici, ma non abbiamo tralasciato i motivi ricorrenti che caratterizzano la prosa della Ortese oltre la concezione del irreal. Abbiamo identificato alcuni temi fantastici, fra di cui le figure maschili angeliche, il mescolarsi delle due dimensioni del sogno e del reale, e gli elementi fantastici dello stile. Il fantastico della scrittrice tende di frequente alla metà della „sovrannatura” di sopra, come l’ha definita Lucio Lugnani, il sovranaturale delle persone pure e angeliche. L’analisi si poi focalizza anche sul ruolo del narratore che spesso svolge la dimensione onirica.

9. Seznam použité literatury

Primární literatura

ORTESE, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Giulio Einaudi editore, 1953.

ORTESE, Anna Maria. *In sonno e in veglia*. Milano: Adelphi, 1987. ISBN 9788845902659.

ORTESE, Anna Maria. *L'Infanta sepolta*. Milano: Adelphi, 2000. ISBN 884591545X.

ORTESOVÁ, Anna Maria. Brýle. In: *Černý chléb*. Přeložila Alena Hartmanová. Praha: Naše vojsko, 1959, s. 222-239.

Sekundární literatura

ANNOVI, Gian Maria – GHEZZO, Flora. *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*. London: University of Toronto Press, 2015. ISBN 1442649003.

BORRI, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988. ISBN 8842591807.

CALVINO, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 2002. ISBN 880616368X.

CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996. ISBN 9788815056665.

CITATI, Pietro. Klopa přebalu knihy. In: Ortese, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Milan: Adelphi, 2008. ISBN 9788845922855.

DI MAURO, Marco. La fabbrica dei Granili e la Casina cinese. *Napoli nobilissima*. 2002, 3, s. 215-221.

FARNETTI, Monica. *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 1998. ISBN 8842494763.

FUMAROLA, Silvia. 'Americans 1943-1945', quando Napoli era una Saigon mediterranea. *La Repubblica* [online]. 14. 5. 2020, [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2020/04/14/news/americans-253897119/>

GIUGA, Giovanni. Anna Maria Ortese: Il mare non bagna la Liguria. *La Fiera Letteraria* [online]. 13. 2. 1977 [cit. 7. 7. 2021], s. 8-9. Dostupné též z: <https://www.facebook.com/164203726960347/posts/anna-maria-ortese-il-mare-non-bagna-la-liguriaintervista-a-cura-di-giovanni-giug/2223109124403120/>

GRECO, Ludovico. Anna Maria Ortese, littrice. *Belvedere* [online]. 9. 4. 1939, [cit. 7. 7. 2021]. Dostupné z: <https://annamariaortese.wordpress.com/2007/01/02/233/>

MARAINI, Dacia. *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*. Milan: Bompiani, 1973.

MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel. *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. ISBN 9788020020482.

ORENGO, Nico. Il miglior gioiello? È il giardino che non sono mai riuscita ad avere. *TuttoLibri*. 13. 1. 1979, 6. Dostupné též z: http://www.archiviolastampa.it/component?option=com_lastampa/task=search/mod.libera/action/viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1635_04_1979_0001_0006_25908815/

ORTESE, Anna Maria. Il «Mare» come spaesamento. In: *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi, 1994, s. 9-10. ISBN 9788845910548.

PELÁN, Jiří, et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004. ISBN 8072771809.

PIVETTA, Oreste. «Con Elmina e Albert per fuggire l'orrore». *L'Unità*. 18. 6. 1993, s. 17. ISSN 0391-7002. Dostupné též z: https://archivio.unita.news/assets/main/1993/06/18/page_017.pdf

Racconto. *Treccani* [online]. 2018, [cit. 30. 7. 2021]. Dostupné z: https://www.treccani.it/vocabolario/racconto_res-e15c2102-e3b1-11eb-94e0-00271042e8d9/

RE, Lucia. Neorealist narrative: Experience and experiment. In: *The Cambridge Companion to the Italian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, s. 104-124. ISBN 9780511999741.

ŠRÁMEK, Jiří. *Morfologie fantastické povídky*. Brno: 1991. ISBN 8021007001.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 9788024616766.