

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FANTASTICKÉ PRÓZY DINA BUZZATIHO

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

Autor práce: Taťána Machová

Studijní obor: Italský jazyk

Ročník: 3.

2011

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 1. května 2011

Poděkování

Děkuji vedoucímu bakalářské práce doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D., za cenné připomínky, odborné vedení a trpělivost.

Anotace:

Cílem této bakalářské práce je představit fantastická díla Tatarská poušť a Sessanta racconti Dina Buzzatiho. Po úvodu do fantastické literatury následuje praktická část, která se věnuje popisu tří bází povídek nalezených v souboru. Je popsána jejich syžetová linie společně s fantastickými motivy a jejich konkrétním zpracováním. Poslední část práce se věnuje motivickému rozboru románu Tatarská poušť s důrazem na fantastické téma paktu s ďáblem.

Annotation:

The aim of the bachelor thesis is to introduce fantasy works by Dino Buzzati, *The Tartar Steppe* and *Sessanta racconti*. The thesis starts with an introduction to fantastic literature, then follows a practical part devoted to a description of three short stories from *Sessanta racconti* collection. The practical part depicts the narrative structure with its fantasy motifs and their particular processing. The last part interprets a motif analysis of *The Tartar Steppe* emphasizing the motif of a pact with the devil.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Dino Buzzati, život a dílo.....	9
3. Fantastická literatura.....	13
4. Fantastika v Buzzatiho povídkách (zvolených ze souboru Sessanta racconti).....	20
4.1 Představení souboru.....	20
4.2 Pohádka.....	22
4.3 Znamení.....	24
4.4 Fantastická témata.....	30
4.4.1 Obživlá socha.....	30
4.4.2 Anděl smrti.....	32
4.4.3 Návrat mrtvého mezi živé.....	35
4.4.4 Mořský přízrak.....	36
5. Il desero dei Tartari	38
5.1 Měl jsem odejít dřív.....	38
5.2 Pakt s ďáblem.....	43
6. Závěr.....	50
Riassunto.....	52
Primární literatura.....	55
Sekundární literatura.....	55
Internetové zdroje.....	56

1. Úvod

Tématem této bakalářské práce je představení fantastické prózy Dina Buzzatiho na základě jeho nejúspěšnějšího románu *Il deserto dei Tartari* a vybraných povídek se souboru *Sessanta racconti*. Fantastická literatura mě vždy svým způsobem přitahovala, se studiem italského jazyka se mi otevřela cesta k dalším dosud netušeným autorům fantastické prózy, jako jsou Iginio Ugo Tarchetti, Tommaso Landolfi nebo Dino Buzzati. Nejvíce mě zaujaly povídky Dina Buzzatiho, ve kterých se mísí autorova originalita s archetypy žánru.

V první kapitole nalezneme nejzákladnější životopisná data, mezi nimiž upoutá celoživotní věrnost deníku *Corriere della Sera*, kde působil jako redaktor, stejně jako městu Milano a rodným Dolomitám. Zatímco Dolomity vnesly do jeho próz fascinaci/obavu z hor (potažmo vysokých budov) a přírody, Milano reprezentuje městskou džungli spojenou s mezilidskými vztahy. V biografii našeho autora nalezneme i zmínky o bibliografii.

Jestliže *Poušť*¹ ještě reflektuje válečnou realitu, lidské obavy, soukromé demony nebo nejistotu spojenou s historickými událostmi, *60R* se již plně vyjadřuje k otázkám aktuálním v Itálii 50. let. Dino Buzzati se sice nezačlenil do literárního proudu svých současníků, neorealismu, jelikož mu spisovatelsky ani ideově nevyhovoval, přesto však nalézá tvůrčí cestu. Stejně jako jeho současník Italo Calvino navazuje na kořeny fantastické literatury. Od těchto kořenů se nelze distancovat, stejně jako od dvou hlavních představitelů Hoffmanna a Poea, kteří mají v kapitole stručné medailonky. Úvod do fantastické literatury není samoučelný, jak bude dokázáno, sám Buzzati inspirace a oblibu přiznává. Mnohá díla autorů fantastické a dobrodružné literatury četl, a ať vědomě či nevědomě se různé prvky četby promítají do jeho vlastních textů.

Po úvodní části následuje praktická část, kde bude popsána syžetová linie fantastických dějů společně s nalezenými fantastickými motivy a jejich konkrétním zpracováním. Ze dvou autorových svazků upřednostníme *60R* jako zástupce žánru fantastické povídky, jelikož se považuje za Buzzatiho doménu, a zároveň skýtá největší

¹ V celém textu práce bude využíváno následujících zkratk: *Deserto* pro Dino BUZZATI. *Il deserto dei Tartari*. Milano, Mondadori 1995; *Poušť* pro Dino BUZZATI, *Láska. Tatarská poušť*. přel. Eva Zaoralová, Praha, Odeon 1989; *60R* pro Dino BUZZATI. *Sessanta racconti*. Milano, Mondadori 2008; *SP* pro Dino BUZZATI. *Sedm pater*. Přel. Alena Hartmanová. Praha, Odeon 1969; *TN* pro Dino BUZZATI. *Tíživé noci*. Přel. Kateřina Vinšová. Praha, Práce 1989; pokud není za českým překladem v některé z poznámek uvedena jedna ze zkratk, překlad je vlastní.

množství motivů ke studiu. Přestože byl korpus *60R* již jednou předmětem rozboru², nabízí dostatek prostoru k dalšímu zkoumání, a to aniž by hrozilo opakování. Budeme postupovat od povídek, v nichž fantastické prvky značně převažují nad těmi reálnými (konkrétně se jedná o pohádku *Zabití draka*), přes ty obsahující jak reálný základ, tak fantastické motivy, až po texty, jejichž děje můžeme považovat za sice nepravděpodobné, ale nikoli nereálné (fantastické motivy jsou zde utlumeny na minimum, hrdinové za různých okolností zažívají pocit strachu ze smrti nebo z neznáma). Největší prostor zabírají motivy-znamení předcházející odhalení fantastična a přítomná fantastická témata.

Buzzatiho alegorickému románu *Il deserto dei Tartari* bude věnována samostatná část práce, ve které se po shrnutí děje přesuneme přes drobné fantastické a pohádkové motivy až k tématu paktu s ďáblem. Otázkou místa a času, jež je s románem často spojována, se zabývat nebudeme, jelikož se jí věnuje samostatná bakalářská práce³.

Cílem práce je analýza obou Buzzatiho souborů se zřetelem na fantastické motivy.

² Lenka PAPOUŠKOVÁ. *Analisi dei fenomeni fantastici nei Sessanta racconti di Dino Buzzati*. Brno, Masarykova univerzita, Fakulta filozofická, 2004. Vedoucí práce Karolina Křížová.

³ Marie GEIEROVÁ. *La dimensione esistenziale dello spazio e del tempo nel Deserto dei Tartari di Dino Buzzati*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, Fakulta filozofická, 2010. Vedoucí práce Jiří Špička

2. Dino Buzzati, život a dílo⁴

[...] ero curioso di vedere quale personaggio-uomo si celasse dietro le spoglie del personaggio-autore. Non fui né deluso né appagato né sorpreso. Nulla di artistico, nulla di eccentrico in lui. [...] Buzzati era un perfetto gentiluomo, affabile ma non troppo espansivo, un giornalista zelante, forse innamorato del suo mestiere, un solitario piacevolissimo, abbastanza d'accordo con sé e con la vita.⁵

Dino Buzzati se narodil 16. října 1906 v hornatém kraji blízko Belluna jako třetí ze čtyř dětí. Rodina patřila k vyšší buržoazii a Buzzatimu poskytovala dostatečné intelektuální zázemí. Většinu roku trávili v Miláně, kde se ještě stále mohl setkávat s tradiční předválečnou buržoazií, v létě se pak rodina vracela do hor. Právě nespoutaná příroda ve Valle di Belluno a majestátné hory jako první působily na představivost budoucího spisovatele. Pouto k oběma prostředím potvrdil v jednom z článků, kde píše, že nejsilnější dojmy jeho dětství se pojí s rodným krajem Valle di Belluno a Milánem, kde rodina prožívala zimy.⁶ Otec působil jako profesor mezinárodního práva na univerzitě v Pavii a na Bocconi v Miláně. Zemřel bohužel během chlapcova dospívání a roli hlavy rodiny po něm převzala matka, sestra spisovatele Dina Mantovaniho. Díky matce neznamenal otcova smrt pro chlapce trauma, můžeme ovšem vysledovat určitý vliv na jeho budoucí soukromý život.⁷

V Miláně navštěvoval liceum Parini, kde se zajímal především o latinu a řečtinu a četl autory fantastické literatury Poea a Hoffmanna, kteří ho později ovlivnili v jeho vlastní tvorbě. Kolem roku 1920 začíná psát, malovat a po celý život si vede deník

⁴ Buzzatiho biografie je čerpána z: Antonia ARSLAN VERONESE. *Invito alla lettura di Dino Buzzati*; Giulio CARNAZZI. Cronologia. In: Dino BUZZATI. *Il deserto dei Tartari*.

⁵ Eugenio MONTALE. *Corriere della Sera*, 29. ledna 1972.

[...] byl jsem zvědavý, jaký muž se skrývá pod slupkou autora. Nebyl jsem zklamaný, spokojený, ani překvapený. Nebylo na něm nic uměleckého ani excetrického. [...] Buzzati byl pravý džentlmen, milý přesto ne příliš srdečný, horlivý novinář, do svého zaměstnání snad až zamilovaný, takový příjemný samotář, smířený sám se sebou i životem.

⁶ Srov. *L'uomo libero di Buzzati cerca un'uniforme per vincere la paura*, Il giorno 26. května 1959

⁷ Buzzati žil s matkou až do její smrti v roce 1961. Až po tomto definitivním odloučení hledá vlastní partnerku pro život.

s vlastními zážitky a myšlenkami.⁸ Během studií na právnické fakultě byl povolán na vojnu, z níž byl roku 1927 propuštěn do civilu s hodností podporučíka. Krátce po vojně nastupuje v *Corriere della Sera*⁹ jako praktikant-redaktor krátkých sloupků, po dvou letech se z něj stal řádný redaktor zapsaný v místních novinářských odborech. V *Corriere* pak působil na různých pozicích až do konce života. Novinářská praxe značně nasměrovala i jeho spisovatelskou tvorbu, Buzzati byl po svých prvních románech typický spíše krátkými prozaickými útvary, především povídkou, a to právě pod vlivem novinových článků.

Při jedné z alpinistických výprav po Dolomitech ho napadl první příběh a roku 1933 vyšel *Barnabo delle montagne*¹⁰. Dva roky nato následoval *Il segreto del Bosco Vecchio*¹¹, také umístěný do hor a lesů a stejně jako Barnabo byl spíše pohádkový než realistický. Současně s prací v *Corriere* začal přispívat i do literárního měsíčníku *La lettura*. Vyšly v něm některé z jeho nejlepších povídek jako „Sette piani“, „Una cosa che comincia per elle“, „I sette messageri“.

Roku 1939 ho noviny vyslaly do Etiopie jako speciálního zpravodaje. Ještě před odjezdem odevzdal nakladateli rukopis *La Fortezza*. Nakladatel ho prosil, aby titul vzhledem k předválečné situaci změnil, román tak dostal název *Il Deserto dei Tartari*¹². Román se prý zrodil «nella redazione del Corriere della Sera. Dal 1933 al 1939 ci ho lavorato tutte le notti, ed era un lavoro piuttosto pesante e monotono, e i mesi passavano, passavano gli anni e io mi chiedevo se sarebbe andata avanti sempre così, [...] se la grande occasione sarebbe venuta o no.»¹³ Plynoucí čas i nejisté zítřky tížily i hlavní postavu románu, Giovanniho Droga. Nejistota ovládala také tehdejší Evropu. Itálie se dala do zhoubného paktu s hitlerovským Německem a začala propadat rasové a válečné horečce. Když později vzpomínal na válečné roky, podtrhoval Buzzati jak

⁸ Z deníku mohl čerpat ve své autobiografii *Dino Buzzati: un autoritratto*, kterou namluvil před svou smrtí za pomoci Yvese Panafieu.

⁹ *Corriere della sera* je milánský deník založený r. 1876. Patří mezi tři nejdůležitější deníky v zemi společně s turínským deníkem *La Stampa* a římským *La Repubblica*. Do *Corriere* přispívali kromě Buzzatiho i další známí italští autoři jako například Eugenio Montale, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini.

¹⁰ Dino BUZZATI. *Barnabo delle montagne*. Milano, Treves-Treccani-Tumminelli 1933.

¹¹ Dino BUZZATI. *Il segreto del Bosco Vecchio*. Milano, Treves-Treccani-Tumminelli 1935.

¹² Dino BUZZATI. *Il deserto dei Tartari*. Milano, Rizzoli 1940.

¹³ Introduzione, in: Dino BUZZATI. *Deserto dei Tartari*. Milano, Oskar Mondadori 1966.

[...] v redakci *Corriere della Sera*. Od r. 1933 do r. 1939 jsem tam pracoval každou noc. Byla to těžká a monotónní práce, ubíhaly měsíce, roky, a já se ptal sám sebe, jestli to půjde stále tak dál, [...] jestli [má] velká příležitost přijde nebo ne.

tragédii konfliktu, tak přiznával válce určitou krásu, spojovanou především s mládím a životním elánem. Po roce v Etiopii a několika měsících na italských křižnicích jako válečný zpravodaj mohl konečně z dálky sledovat, jak jeho největší dílo vychází a jaké jsou ohlasy. První náklad se rychle rozebral a kritiky byly dobré. Ten samý rok přešel k nakladatelství Mondadori, u kterého vydal všechna svá ostatní díla, první sbírkou pod záštitou Mondadori byla *I sette messaggeri*¹⁴. S koncem války skončila i Buzzatiho kariéra válečného zpravodaje a on se vrátil do běžné praxe na via Solferino¹⁵. Návrat ovšem nebyl bez jistých potíží, jelikož situace byla značně zmatená a mnoho Buzzatiho přátel z novin odešlo.

Po válce začala na pokračování vycházet v *Corriere dei Piccoli*¹⁶ *La famosa invasione degli orsi*, nevyšla ale celá, a tak ji Buzzati přepracoval a vydal jako samostatný svazek pod názvem *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*¹⁷. Následovaly povídkové sbírky *Paura alla Scala*¹⁸, *Il crollo della Baliverna*¹⁹ a volné komentáře k cyklistickému duelu Bartali Coppi na Giro d'Italia.

V roce 1958 vydal sbírku *Sessanta racconti*. Jednalo se o antologii, kterou sestavil sám autor výběrem z předešlých souborů. Ten samý rok získala kniha ocenění *Premio Strega*²⁰ a zařadila Buzzatiho mezi nejocenenější italské literáty Novecenta. Po roce 1960 se poprvé v Buzzatiho tvorbě objevilo téma lásky a postava ženy. Můžeme to považovat za důsledek vzplanutí k mladší přítelkyni, později manželce, Almerině Antoniazzi. Vznikl tak román *Un Amore*²¹, který je považován za nejrealističtější a nejvíce autobiografický z Buzzatiho románů. V nakladatelství Neri Pozza vydává první sbírku poezie *Il capitano Pic e altre poesie*²². Kromě románů, povídek a nově i básní byl Buzzati také úspěšným malířem a autorem divadelních her. Jako malíř se nezaměřoval pouze na malbu obrazů, ale také si kresbami ilustroval svá literární díla. Divadelní díla vznikala většinou zdramatizováním krátkých prozaických

¹⁴ Dino BUZZATI. *I sette messaggeri*. Milano, Mondadori 1942.

¹⁵ Via Solferino 28 v Miláně je sídlem Corriere della Sera

¹⁶ *Corriere dei Piccoli* alias *Corrierino* byla příloha Corriere určená dětem. Vycházela mezi lety 1908 a 1995 ve formě komiksu.

¹⁷ Dino BUZZATI. *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Milano, Rizzoli 1945.

¹⁸ Dino BUZZATI. *Paura alla Scala*. Milano, Mondadori 1949.

¹⁹ Dino BUZZATI. *Crollo della Baliverna*. Milano, Mondadori 1954.

²⁰ *Premio Strega* je nejvyšší italské literární ocenění udělované každoročně od r. 1947.

²¹ Dino BUZZATI. *Un amore*. Milano, Mondadori 1961.

²² Dino BUZZATI. *Il capitano Pic e altre poesie*. Vicenza, Neri Pozza 1965.

děl jako například „Un caso clinico“, „Le finestre“, „Un verme al Ministero“, „Il mantello“²³.

V lednu 1971 se u Buzzatiho objevily první příznaky nemoci. Toho roku v létě natočil na magnetofon sérii rozhovorů s Yvesem Panafieu, z nichž později vznikla autobiografická kniha *Dino Buzzati: un autoritratto*²⁴. Mondadori vydal jeho poslední sbírku povídek a literárních novinových článků (elzeviri) *Le notte difficili*²⁵. Dino Buzzati zemřel 28. ledna 1972 na rakovinu slinivky.

²³ *Un caso clinico*, Milano, Mondadori 1953; *Le finestre*, in: Corriere d'Informazione, 13.-14. června 1959; *Un verme al Ministero*, in: Il dramma, 1950; *Il mantello*, in: Il dramma, 1960.

²⁴ Yves PANAFIEU. *Dino Buzzati: un autoritratto*. Milano, Mondadori 1973.

²⁵ Dino BUZZATI. *Le notte difficili*. Milano, Mondadori 1971.

3. Fantastická literatura

Vzhledem k tomu, že je naším cílem představit fantastické motivy z vybraných děl, logicky vyvstává otázka, co je v literatuře obecně považováno za fantastické a jaké motivy se s tímto fenoménem zpravidla pojí. V průběhu literární historie se náhled na definici fantastična různě měnil. „Teprve postupem času se začalo vytvářet pojetí fantastického v souladu s hegelovskou formulí, podle níž vše skutečné je totožné s racionálním, a přídavné jméno „fantastický“ se začalo chápat jako synonymum smyšlenky.“²⁶ Fantastické motivy se vyvíjely postupně s fantastickou literaturou jako takovou. Jejich domovským žánrem je fantastická povídka, setkáme se s nimi ale samozřejmě i v mýtech, pohádkách, pověstech, rytířských románech, fantaskních cestopisech, a zároveň v ostatních literárních žánrech, kde však tyto motivy neslouží k výstavbě textu, ale jen jako obohacující prvek.

Povídka je žánrem s bohatou historií, jelikož její počátky můžeme hledat už v ústní lidové tradici. Pro nesporné výhody, které skýtá, je oblíbená dodnes. Eva Lukavská vyzdvihuje její kouzlo hned na začátku své práce, když na řečnickou otázku, proč si za téma vybrala zrovna fantastickou povídku, odpovídá «protože je krátká a protože je vzrušující.»²⁷ «Fantastická povídka je tedy založena na dichotomii dvou různých řádů, přirozeného a nadpřirozeného²⁸, a napětí, které tím v textu vrcholí jejich dramatickým střetem. [...] V konfrontaci reálného s nadpřirozeným má fantastická povídka otřást čtenářovými jistotami, vyvolat v něm neklid a přimět ho, aby si kladl otázky o povaze světa [...] o charakteru samotné své existence.»²⁹ Tzvetan Todorov to vidí podobně, když fantastično popisuje jako «váhání pocíťované bytostí, která zná pouze přírodní zákony, tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události. [...] Váhání čtenáře je [...] podmínkou fantastična.»³⁰

S rozvojem vědy a techniky v průběhu průmyslové revoluce ustupuje vše iracionální jako náboženství či fantastická literatura do pozadí. Tuto atmosféru úspěšně narušuje až romantismus, kdy se...

[...] col Romanticismo tedesco che il racconto fantastico nasce, all'inizio del secolo XIX, ma già nella

²⁶ Jiří ŠRÁMEK. *Morfologie fantastické povídky*. Brno, Masarykova univerzita v Brně 1993, s. 6.

²⁷ Eva LUKAVSKÁ. *Had, který se kouše do ocasu*. Brno, Host 2008, s. 11.

²⁸ Nadpřirozeným míníme protikladnost fantastika k reálnému. Nadpřirozený jev se nám objevuje uprostřed každodenní skutečnosti, není součástí celého smyšleného světa jako v pohádkách.

²⁹ Tamtéž, s. 12.

³⁰ Tzvetan TODOROV. *Úvod do fantastické literatury*. Praha, Karolinum 2010, s. 26-31.

seconda metà del Settecento il romanzo „gotico“ inglese aveva esplorato un repertorio di motivi, d'ambienti e d'effetti (soprattutto macabri, crudeli, paurosi) dal quale gli scrittori del Romanticismo avrebbero attinto largamente.³¹

Zatímco Evropě vládl romantismus, němečtí spisovatelé již hledali jiné inspirace. Vděčných žánrem jim připadal právě gotický román se svou atmosférou. Děj textů přesunuli mnohdy ze středověku do své současnosti, oslabili, až ztratili prvek náboženství jako všeochraňující instituce, dali úplně novou formu fantastickým motivům, k nimž přidali množství vlastních. Prvky gotického románu se snovou atmosférou romantismu a spiritualismus daly vzniknout novému žánru, fantastické povídky. Mezi první slavnější představitele německého proudu patří E. T. A. Hoffmanna³², v jehož dílech nalezneme úplně nový fantastický svět. Hned v první povídce Rytíř Gluck autor popisuje opuštěnost umělce ve společnosti ovládané konvencemi, přetvářkou, nezájmem o nic kolem sebe. Vzhledem k autorovu životnímu osudu tušíme, že se již od začátku vypisuje z vlastních frustrací. Hrdina Rytíře Glucka je hudební skladatel, který bez notové podpory dokáže na klavír komponovat geniální skladby. Tento dar mu dává pocit štěstí, život v jistém druhu transu, jenž však nakonec nemůže vést k ničemu jinému než k šílenství. Téma monomana není považováno za čistě fantastické, nicméně se v povídkách 19. století objevuje celkem pravidelně. Dalším zajímavým fantastickým počinem je román Ďáblův elixír. Ten sice vyznívá jako oslava středověku a víry, ale my oceníme zápletku a témata. Láhev zázračného elixíru přímo z pekla se náhodou dostane do kapucínského kláštera, kde se z ní napije bratr Medard. Tím nad ním ďábel získá moc a v klášteře se začnou dít záhadné a hrůzostrašné věci. Najdeme zde téma rozdvojení osobnosti, kletby, šílenství, motiv předmětu propůjčujícího nadpřirozené schopnosti, apod. Z Hoffmannových besed s přáteli (jedním z nich byl například spisovatel Chamisso) vznikl soubor Serapionští bratři.

³¹ Italo CALVINO. *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano, Mondadori 1983, s. 9.

S německým romantismem se na začátku 19. století rodí fantastická povídka. Avšak již v druhé polovině 18. století anglický „gotický“ román vynalezl repertoár motivů, prostředí, efektů (většinou hrůzostrašných a krutých), z nichž romantičtí spisovatelé hojně čerpali.

³² Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann se narodil r. 1776 v tehdejší Prusku. Za civilní zaměstnání mu sloužila advokacie, kterou z duše nenáviděl. Pokud by mu to životní podmínky dovolily, věnoval by se nejspíše už od mládí plně hudbě (z obdivu k Amadeu Mozartovi si změnil křestní jméno na Amadeus, proto se podepisoval jako E. T. A. nikoli E. T. W.) a spisovatelské činnosti. Pro svou citovou labilitu, ironii a nonkonformní jednání se mu od jeho okolí dostávalo pouze nepochopení, které jeho duševní propady ještě zhoršovalo. Po společenském excesu na svatbě své žačky na klavír, jež zoufale miloval, úplně střízliví. Píše se rok 1808 a Hoffmann se začíná seriózně věnovat psaní. Jako mnohým jiným spisovatelům mu literatura nabízí možnost, jak se vypořádat se životní realitou nebo spíše, jak jí uniknout. Srov. Jaroslav BÍLÝ. E. T. A. Hoffmann, in: E. T. A. HOFFMANN. *Fantastické povídky*. Praha, MF 1959.

V jedné ze strašidelných povídek této sbírky, Slečna ze Scuderi, se v postavě zlatníka Cardillaca opět setkáváme s tématem rozdvojení osobnosti. Zlatník všechny šperky co prodá, získává hned zpět tím, že zákazníka po prodeji zabije. Nedělá to z chamtivosti ale z umělecké posedlosti, nesnesl by totiž, kdyby se svých krásných výtvorů musel zbavit. Tak je společností považován za řádného občana, uvnitř však skrývá druhou část své osobnosti, maniaka a vraha. Hoffmanových děl by vydal na dlouhý seznam, zmíněná díla budou pro ilustraci stačit, možná jen připomeneme, že je také autorem řady pohádek jako Zlatý hrnec, Zachýsek, zvaný Rumělka nebo Princezna Brambilla³³. Kromě vlastních textů tkví jeho hlavní přínos v tom, že se stal vzorem napodobování. V Rusku píše Gogol své Petrohradské povídky³⁴, ve Francii se Hoffmannův vliv projevuje v dílech Charlese Nodiera, Honoré de Balzaca, Théophile Gautiera³⁵ a dalších. Všechny tyto literární příspěvky dávají základ nové tradici. Zobrazují každodenní realitu a zároveň skrytý svět, ať okouzující nebo naopak hrůzostrašný, jehož existenci je možné vycítit.³⁶

„Poe³⁷ è stato, dopo Hoffmann, l'autore che più ha avuto influenza sul fantastico europeo: traduzione di Baudelaire doveva funzionare come il manifesto d'una nuova impostazione del gusto letterario.“³⁸ Bylo to tak, Bodelairův překlad Poeova díla vyrazil Evropě dech. Jestliže Hoffmann okouzloval lehkostí, s jakou pracoval s fantastickými

³³ Rytíř Gluck (Ritter Gluck, 1809), Ďáblův elixír (Die Elixiere des Teufels, 1815), Serapionští bratři (Serapionsbrüder, 1821), Slečna ze Scuderi (Fräulein von Scuderi, 1820), Zlatý hrnec (Der goldne Topf, 1814), Zachýsek, zvaný Rumělka (Klein Zaches, gennant Zinnober, 1819), Princezna Brambilla (Prinzessin Brambilla, 1820).

³⁴ Nikolaj Vasiljevič GOGOL. *Petrohradské povídky*. Přel. Anna Nováková. Praha, Lidové noviny 1984.

³⁵ Namátkou: Charles NODIER. *Contes*. Paris, Garnier Frères 1961; Charles NODIER. *Contes fantasques*. Paris-Londres, J. M. Dent 1961; Honoré de BALZAC. *L'Elixir de longue vie et autres contes fantastiques*. Verviers, Marabout 1971; Théophile GAUTIER. *Nouvelles*. Paris, G. Charpentier 1881.

³⁶ Srov. Italo CALVINO, s. 9.

³⁷ Edgar Allan Poe se narodil v Bostonu r. 1809. Jelikož biologičtí rodiče brzy zemřeli, dostal se do rodiny anglického obchodníka Allana, který ho adoptoval a dal mu možnost jít na studia. Ačkoli byl velmi nadaný, inteligentní a živý, zmítaly jím extrémy. Poté co se vrátil do Států, propadl alkoholismu a časem i drogám. Můžeme říci, že ho tento životní styl oddaloval od běžné společnosti. Jeho prvotinou byla sbírka básní *Tamerlán a jiné básně* (Tamerlane And Other Poems, 1827), jeho povídky vycházeli jednotlivě v novinách. Od roku 1840 vydává celé soubory povídek - *Grotesky a arabesky* (Tales Of The Grotesque And Arabesque, 1839), *Černý kocour a jiné povídky* (The Black Cat And Other Stories, 1843). Uznání kritiky i veřejnosti mu získává *Havran a další básně* (The Raven and Other Poems, 1845). I přes značnou konzumaci alkoholu a opia měl dostatek světlých okamžiků, aby mohl psát, a žít relativně spokojeným manželským životem se svou mladičkou sestřenicí. Zajímal se o psychologii a temnou stránku lidské duše, poznatky obojího využíval při psaní svých povídek. Smrt ženy r. 1847 ho zlomila, umírá dva roky na to. Hodnota celého jeho díla, především povídek, byla rozpoznána až po jeho smrti, a to dříve v Evropě než ve Státech. Srov. Gabriele LA PORTA, La vita, l'ubriacatura esistenziale, in: Edgar ALLAN POE, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*. Roma, Newton Compton editori 2008, s. 12-14.

³⁸ Italo CALVINO, op. cit., s. 11.

Po Hoffmanovi to byl Poe, kdo měl jako autor největší vliv na evropské fantastično: Bodelairův překlad musel fungovat jako ustanovující manifest nového literárního vkusu.

prvky a bavil ironickým obrazem společnosti, Poe dokázal na pár řádcích ve čtenáři vzbudit přesně takové pocity, jaké zamýšlel. Dalo by se mu přiznat, že časem neztrácí vůbec na kvalitách. Právě atmosféra byla v jeho dílech jedním z nejoceňovanějších, a ostatními spisovateli jedním z nejvíce napodobovaných prvků.³⁹ V próze se zaměřil výhradně na žánr povídky, který svou délkou nabízí ideální prostor pro rychlou výstavbu a překvapující pointu. Ne vždy jsou v povídkách přítomny fantastické motivy, někdy k vyvolání strachu, překvapení či jiných pocitů obvykle spojovaných s fantastickou prózou úplně postačí popis lidského chování. Pod heslem „Člověk člověku vlkem“ tak v jedné povídce přítel zazdí zaživa přítele v katakombách pod svým sídlem (Sud vína amontilladského), v jiné zase soused zabije starce kvůli jeho „zlému oku“ (Zrádné srdce). Co se týká fantastických témat, setkáme se s obživlou egyptskou mumii (Na slovíčko s mumii), s portrétem tak věrným, že ze ženského modelu vysál život (Medailon), s láskou trvající i po smrti (Morella), s andělem smrti (Maska červené smrti), s lidským rozkladem, jenž postupuje přímo úměrně pádu vlastního domu (Zánik domu Usherů)⁴⁰. Pokud bychom pro jeho díla měli najít nějaký symbol či typickou postavu, nabízí se podle Itala Calvina „una morta biancovestita e insaguinata [che] esce dalla bara in una casa oscara da cui fastosi arredi spira un'aria di dissoluzione.“⁴¹

Koncem 19. století zasahují nově do fantastické literatury především Angličané Stevenson a Kipling. Roberta Louis Stevensonova známe díky příběhu boje dobra a zla uvnitř člověka. Vážený doktor Jekyll vynalezne substanci, s jejíž pomocí v sobě dokáže oddělit dobrou a zlou stránku, a té zlé dát podobu pana Hyde. Tak se dle libosti proměňuje. Je spokojen do té doby, než zjistí, že se ke své civilní tváři doktora již nedokáže proměňovat trvale. Nakonec nenajde jiné východisko než smrt jednoho, která znamená smrt obou. Z dalších povídek upoutá například soubor Klub sebevrahů. Rudyard Kipling je do čítanek zařazován pro svou fantastickou Knihu džunglí, nenapsal ale pouze ji. Kromě sbírky povídek situovaných do Indie a dalších próz je také autorem několika povídek, jež se odehrávají v Anglii a hrdinové se v nich setkávají s nadpřirozenem nahánějícím strach.

³⁹ Ve francouzském prostředí je Poeovi blízký například Villiers de l'Isle Adam (*Kruté povídky*. Přel. Oskar Reindl. Praha, Odeon 1968.)

⁴⁰ Sud vína amontilladského (The Cask of Amontillado, 1846), Zrádné srdce (The Tell-Tale Heart, 1843), Na slovíčko s mumii (Some Words with a Mummy, 1845), Medailon (The Oval Portrait, 1842), Morella (Morella, 1835), Masky červené smrti (The Masque of the Red Death, 1842), Zánik domu Usherů (The Fall of the House of Usher, 1839).

⁴¹ Italo CALVINO, op. cit., s. 10.

Mrtvá žena oblečená v bílých zakrvácených šatech, která vystupuje z rakve v temném domě, jehož přepychové vybavení dýchá zkázou.

V italském prostředí spojujeme fantastickou povídku 19. století se jménem Iginia Uga Tarchettiho. Tarchetti byl z italské literární scény první, kdo se vydal tímto směrem. Jelikož mu chyběla opora v italské tradici, nechal se stejně jako další spisovatelé jeho doby inspirovat zahraničními vzory – Poem, Hoffmannem, Balzacem, Gautierem.⁴²

„Qualcuno arriva ad affermare [...], che il racconto fantastico dell'Ottocento rappresenta l'incarnazione principale e forse unica del fantastico propriamente detto.“⁴³ S tím nelze než souhlasit, s vývojem literatury se stala kánonem, se kterým se vždy nabízí srovnání, a z něhož spisovatelé často čerpají. To však neubírá na kráse, hodnotě ani zajímavosti fantastickým povídkám 20. století, kam patří náš autor. Rozdíl mezi fantastickou povídkou 19. a 20. století tkví podle literatury v tom, jak je zobrazován konflikt reálného světa a fantastických prvků. V 19. století byl svět považován za stabilní, tehdejší věda předkládala lidem daný obraz a jistoty. Racionální a iracionální bylo jasně odděleno a narušení této hranice vzbuzovalo samozřejmě strach. Ve 20. století vypadala situace jinak. Dnešní svět se všeobecně považuje za tak relativní, že se oba světy striktně neodděluje. Spisovatelé již nevykresluje fantastický svět jako něco děsivého, co člověka ohrožuje, ale jako další souběžnou realitu. Realitu, která vzbuzuje spíše údiv, někdy i pobavení, a která se s tou naší někdy protne.⁴⁴ Aby byl zachován princip ambivalence, uznává se současné viditelné uspořádání světa za racionální, zatímco fantastické prvky se ocitají v pozici sice nepravděpodobných, ale možných dějů. Dále má moderní fantastično novou tvář i v dalších aspektech.

Moderní fantastično nemá potřebu být vysvětleno [...] absence vysvětlení je dokonce základní vlastností [...] Existuje bohatý rejstřík realizací fantastična [...] témata jako dvojník, kontaminace reality snem a dílo v díle [...] dalšími nástroji vytváření dvojznačnosti jsou manipulace s fakty [...] začleňování skutečných postav a událostí do fikce [...] metamorfóza, různé projevy síly vůle a mysli, fragmentace těla a duše a také přítomnost démonických bytostí a přízraků, [...] které však mají zdání přirozenosti a zdají se být přirozenou součástí reality.⁴⁵

⁴² Podrobnější informace o autorovi a osm přeložených povídek je v českém prostředí k dispozici v knize Iginio Ugo TARCHETTI, *Fantastické povídky*. Přel. Jiří Pelán. Praha, Opus 2009.

⁴³ Nella GIANETTO. *Coraggio della fantasia*, Milano, Arcipelago edizioni 1989, s. 53. Někteří tvrdí [...], že fantastická povídka 19. století představuje hlavní a možná jediné zhmotnění fantastična jako takového.

⁴⁴ Srov. Eva LUKAVSKÁ, s. 29-30

⁴⁵ Lada HAZAIOVÁ. *Skryté tváře fantastična*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2007, s. 172-173.

Díky základnímu úvodu jsme získali představu o tom, co od moderní fantastické povídky očekávat. Vzhledem k tomu, že Buzzati není snadným autorem, bude pro nás zajímavé sledovat, jak se zařazuje do fantastické tradice nebo naopak, jak si nachází vlastní cesty. Můžeme tušit, že zatímco při psaní novinových článků ho svazovala různá pravidla, v beletrii měl volnou ruku. Naplno tak pouští uzdu své fantazii, vytváří vlastní světy nebo naopak vybírá obrazy a příhody každodenního života a přetváří je k nepoznání. Základním kamenem jeho tvůrčí práce se zdá být schopnost ponořit se do fantastického univerza podobného fantastické tradici jako takové a vytvářet z něj nová díla. Výsledkem jsou texty, kde město zužuje epidemie motorového moru, jedni jsou ztotoženi ve vlastním domě kolonií myší, pro jiného si osobně přijde anděl smrti.

Přece jen se však nabízí otázka, jaké vlivy přiznává sám Buzzati. Celkový obraz se dá složit ze dvou úryvků rozhovoru. Co se týče obdivovaných spisovatelů, uvádí: „Poe [...], poi Scott, Conrad, Hoffmann, Dickens, Čechov. Kafka mi ha molto impressionato, ma Tolstoj mi commuove⁴⁶.“ „E quali sono gli autori e le opere fantastiche di cui, secondo te, si può più chiaramente rintracciare l'influenza nella tua opera?“ „Dire Poe. Oscar Wilde, ma Oscar Wilde non è uno scrittore fantastico. E poi gli altri dicono Kafka...Io non dico niente⁴⁷.“ I v dalších rozhovorech se objevuje jméno Poe, často Hoffmann (literární kritika zmiňuje Kafku⁴⁸). Všechny tři však nemůžeme brát jako kopírované modely a Buzzatiho označit za kopistu. Jsou pro něj inspirací. Dávají mu především odvahu psát podle sebe, a jestliže si z jejich děl „vypůjčuje“, dělá to za účelem vytvářet nové texty, popř. někdy lze uvažovat i o intertextualitě. Hoffmann ho okouznil svým pojetím fantastična, v jeho dílech našel hravost, fantazii a zároveň schopnost skrýt pod pohádkové nebo fantastické prvky vlastní názory, a také nastavit zrcadlo své době. Poe mu zase ukázal, jak budovat atmosféry, jak vzbuzovat neklid, pochybnosti, strach. V několika málo případech nicméně vysvitne podobnost mnohem

⁴⁶ Nella GIANNETTO, op. cit., s. 56.

Poe [...], také Scott, Conrad, Hoffmann, Dickens, Čechov. Kafka na mě udělal velký dojem, ale Tolstoj mě dokázal dojmout.

⁴⁷ Yves PANAFIEU. *Dino Buzzati: un autoritratto*. Milano, Mondadori 1973, s. 175.

Podle tebe, jací jsou fantastičtí autoři a díla, ze kterých je možné nalézt nejjasnější stopy v tvém díle? Řekněme Poe. Oskar Wilde, ale Oskar Wilde není fantastický autor. A pak někdo říká Kafka... Já neříkám nic.

⁴⁸ Pokud bychom chtěli hledat neliterární podobnosti, zjistíme, že Dino Buzzati žil spořádaným životem uznávaného novináře, upřednostňoval spíše ústraní, ze sportů ho okouznil alpinismus. Vnitřním démonem mu byl šířící strach, že zemře ještě mladý jako jeho otec. Montaleho popis ze začátku práce nám připomíná více nenápadnost a pečlivost Franze Kafky než labilní osobnost Hoffmanna nebo Poea. S Kafkou ho také pojí blízkost smrti. Zatímco jeden při psaní svých vrcholných děl de facto umíral, druhý umíral strachy z možné nemoci. To že se jednalo pouze o fixaci, jí jistě neubíralo na síle.

konkrétnější, než jak bylo naznačeno. Jedná se o spojení lidského osudu s domem a následný pád obou – Pád Baliverny/Zánik domu Usherů + William Wilson (Poe), zamyšlení se nad během času – Tatarská poušť/Serapionští bratři (Hoffmann), nezastavitelná invaze myší, které dokážou ovládnout lidi – Myši/Louskáček, myší král (Hoffmann)⁴⁹. Krom fantastických autorů 19. století je také často spojován s Franzem Kafkou, přestože se Buzzati snažil tomuto srovnání vyhýbat.

⁴⁹ Srov. Nella GIANETTO, s. 61-67.

4. Fantastika v Buzzatiho povídkách (zvolených ze souboru *Sessanta racconti*)

4.1 Představení souboru

Po základním uvedení do fantastické literatury se dostáváme k představení korpusu povídek, jež budou rozebírány. Soubor se skládá přesně ze 60 povídek, jak již naznačuje sám název sbírky. Jejich výběr jistě není náhodný, jelikož se k tomu však autor v některém z četných rozhovorů nevyjádřil, jeho motivace zůstává skryta. Nechává na nás, čtenářích, abychom si našli vlastní klíč, ostatně jak je tomu u většiny jeho děl.

60R je výběrem z autorových předešlých sbírek, což znamená, že jednotlivé povídky se liší jak dobou vzniku tak tematicky. První část výběru nalezneme v Buzzatiho první sbírce *Sedm poslů* (*Sette messaggeri*) a zahrnuje povídky „Sedm poslů“ (*I sette messaggeri*), „Přepadení velkého konvoje“ (*L'assalto al grande convoglio*), „Sedm pater“ (*Sette piani*), „Přízrak pouště“ (*Ombra del sud*), „Ale na dveře tlučou dál“ (*Eppure battono alla porta*), „Plášť“ (*Il mantello*), „Zabití draka“ (*L'uccisione del drago*), „Tvor, který začíná na em“ (*Una cosa che comincia per elle*), „Starý vepř“ (*Vecchio facocero*). *Sedm poslů* vyšlo r. 1942 a atmosférou navazují na *Deserto*. Ostatní povídky pocházejí ze dvou následujících sbírek, *Paura alla Scala* a *Il crollo della Baliverna*, a jsou již poválečné. Poválečné se všim, co se k tomu období v literatuře pojilo. Jednalo se především o postoj k hlavnímu literárnímu proudu doby – neorealismu. Neorealismus se objevuje hned po válce a kromě literatury zasahuje výrazně i do filmu. V literatuře se hlásil k odkazu Vergova realismu. Neorealističtí spisovatelé jako například Pavese nebo Moravia se snažili zachytit tehdejší život v Itálii, bylo jim však vyčítáno, že jejich díla nejsou dostatečně realistická, že si témata jako resistenza, život v jižní Itálii nebo v chudých venkovských oblastech příliš idealizují. Kromě těchto výtek se spisovatelé museli dále vypořádávat s ideologickým ovzduším doby, kdy kulturní život ovlivňovala komunistická strana, která nad literaturou a její nezávadností bděla. Stejně jako Italu Calvinovi i Buzzatimu doba a oficiální proud nevyhovoval, každý z nich si tak našel vlastní únikovou kličku. Oba se vydali na cestu fantastické literatury, protože v ní viděli volný prostor bez omezení, s nepřebernými možnostmi jak nejen pobavit, ale jak pod fantastické ladění schovat třeba i aktuální témata nebo věci k zamyšlení (podobný postup volil i

Hoffmann). Můžeme říci, že až do 60. let se jejich literární zaměření ubíralo podobným směrem. Jako mladí se oba vzdělávali čtením děl fantastických klasiků, s příchodem války se jeden stává lidovým vypravěčem válečných a poválečných příběhů, zatímco druhý se válce věnuje nadčasovým způsobem, nevypráví o té aktuální válce, ale shrnuje ve svých příbězích témata a pocity ze všech válek historie. Objevuje se v nich touha po oslavované smrti v boji, válečná kariéra jako smysl života, síla a naivita mládí, která člověka žene i do ztracených podniků, apod. V 50. letech Calvino vydává alegorickou triologii „*Rozpůlený vikomt*“ (*Il visconte dimezzato*), „*Baron na stromě*“ (*Il barone rampante*) a „*Neexistující rytíř*“ (*Il cavaliere inesistente*), později sloučenou v soubor „*Naši předkové*“ (*I nostri antenati*), Buzzati upřednostňuje povídky. V 60. letech se rozcházejí, zatímco Calvino přechází k postmoderní literatuře, stěhuje se do Paříže a seznamuje se s tamními strukturalisty, Buzzati se od tvorby 50. let výrazně neodchyluje, a přestože napsal i nefantastické prózy, ty fantastické zůstaly jeho srdeční záležitostí. Po celý život zůstal věrný podobného modelu, jen kulisy a poselství se měnila, i neměnila zároveň, jak zjistíme.

Žánrové i tematické složení souboru je velmi pestré. Ze žánrů se setkáme s fantastickou povídkou, pohádkou, detektivní povídkou i běžnou povídkou. S ohledem na zaměření práce se nebudeme zabývat texty, jež nenesou žádný fantastický motiv ani nevyvolávají ambivalenci. Jakkoli nabízí zajímavá témata i zpracování, jedná se o běžnou fikci. Jelikož je soubor *60R* řekněme obsáhlý, nabízí se otázka, zda se mezi jednotlivými povídkami dají nalézt nějaká pojítka, společné body. Odpověď je kladná. Ano, lze vysledovat tři báze, na kterých jsou příběhy vystavěny, a to podle vztahu fantastických prvků a realistického základu. Míra užití fantastických prvků se pohybuje mezi absolutní převahou fantastického nad realistickým až po příběhy se základem sice málo pravděpodobným, ale nikoli nemožným. V samostatných kapitolách budou analyzovány první dvě báze. Místo třetí báze Buzzatiho povídek zaujímá nepřímý fantastický model založený na nepravděpodobných (nikoli však fantastických) dějích, na absurdnu nebo na paradoxu.⁵⁰ Hrdinové v nich zažívají pocity strachu a úzkosti z neznámého, ze smrti, z trestu za zločin, apod. Příkladem může být povídka „Pád Baliverny“ nebo „Zával“ (*La Frana*). Této bázi nebude věnován větší prostor, jelikož nedisponuje fantastickými prvky nutnými k rozboru.

⁵⁰ Srov. Nella Gianetto, s. 21.

4.2 Pohádka

Příběhy odpovídající první bázi, tudíž nejvíce fantastické, popisuje Nella Giannetto jako «[...] racconti che sin dall'inizio si mettono fuori dall'ambito della verosimiglianza, dal mondo dell'esperianza, fedeli solo a quella coerenza con la logica interna del mondo „secondario“ da loro creato che permette al lettore di inserirvisi senza perplessità [...]»⁵¹ Obzvláště to, že se příběhy odehrávají ve smyšleném nikoli reálném světě, ukazuje na pohádku. O pohádku jako takovou se však jedná pouze v jednom případě (Zabití draka), u ostatních se objevuje pouze některý z pohádkových motivů (Slavnostní otevření nové silnice), nebo naopak ukotvení v nereálném světě bez pohádkových motivů (Noční bitva na benátském Biennale).

V textu „Zabití draka“ (L'uccisione del drago) koluje po zemích hraběte Gerola vyprávění o tom, že jeden rolník «aver visto in valle Secca una grossa bestiaccia, che sembrava il drago. A Palissano [...] era da secoli leggenda che fra certe aride gole vivesse ancora uno di quei mostri. Ma nessuno l'aveva mai preso sul serio.»⁵² Hraběte nerozčilují lidové povídky, ale nedokáže přenést přes srdce, že by na jeho pozemcích žila nějaká bájná příšera. Příšera pro něj zosobňuje temnou stranu přírody a skvrnu na čistém obraze reálného světa, kterou nechce akceptovat. Třebaže drak nepůsobí v zemi žádné škody, v Gerolových očích představuje zlo, které se musí vymýtit. Máme tu pohádkový boj dobra se zlem, ovšem jak je nasnadě, za zlosyna bude Gerol. Drak mu při jeho zkáze jen sekunduje jako příklad nikoli dobra ale zdravých přírodních instinktů (pud sebezáchovy, ochrana mláďat). Otočení rolí vysvitne hned na začátku v postavě hraběnky Marie, která jako první navrhne uspořádat na draka lov. Tradiční úloha ženy v pohádce je tu potlačena. Hraběnka by podle pravidel žánru měla být křehkou bytostí, chránit rodinný krb, neprosazovat násilí, mít soucit s lidmi i zvířaty (přírodou). Zatímco tady se zúčastní lovu po boku mužů, a ještě k tomu nezakročí, když se Gerol dopouští krutosti (draka týrá). Pohádkový motiv, kdy je hrdinovi něco zakázáno, se tu mění v přítelovo doporučení za drakem nejit.⁵³ «Io non ci andrei se fossi in voi. [...] È una

⁵¹ Nella GIANNETTO, op. cit., s. 19.

[...] povídky, které se již od počátku vymykají pravděpodobným dějům, racionálnímu pojetí světa, podléhající pouze vnitřní logice toho „druhého“ světa, jež si samy vybudovaly, a který čtenáři umožňuje se do něj bez rozpaků ponořit [...]

⁵² 60 R, op. cit., s. 67.

[...] v Suchém dole spatřil potvorné zvíře, které vypadalo jako drak. V Palissanu [...] se po staletí udržovala pověst, že kdesi ve vyprahlých soutěskách jedna taková příšera dosud žije. Ale nikdo to nebral vážně. (SP, s. 24.)

⁵³ Srov. Lenka PAPOUŠKOVÁ, s. 56.

cosa di malaugurio.»⁵⁴ Po doporučení následuje i upozornění na možné drakovy schopnosti, prý totiž «manda fuori del fumo, che questo funo è velenoso, basta poco per far morire.»⁵⁵ Na upřímné rady přítele nedá a nechá skupinu pokračovat v cestě, která jakoby předpovídala, jak celý podnik skončí. Čím jsou dále a výše v horách, tím se krajina kolem nich stává bezútěšnější (stejně je tomu i v dalších povídkách, kde stav krajiny naznačuje budoucí neúspěch). Honci i mladík s kozou-obětí pro draka zastupují venkovany a udržují si svou tradiční podobu. Jsou pověřčiví (nosí drakovi denně k jídlu jednu kozu, aby si ho naklonili), ale existence draka jim nepřijde jako něco proti světovému řádu. Na krutostech na drakovi se odmítnou podílet a dokonce se děsí následků, které může zabití zvířete přinést. Už jejich předci žili ve shodě s přírodou a vším co dává i bere, a oni v tomto způsobu života a myšlení pokračují. Možná je to příliš odvážná analogie, nicméně venkované tu přeci jen připomínají poslední nositele křesťanských hodnot, jak je viděl neorealismus. Když se vrátíme zpět k drakovi, s vývojem příběhu se potvrzuje, že drak bude obětí, a to navzdory běžnému „krásní a bohatí vládcové jsou dobří“ a „ošklivé, staré příšery jsou zlé“. Poté co hrabě zabije drakovi i jeho dvě mláďata, svým způsobem dobro přeci jen vyhrává, jelikož zlo je potrestáno «“Che cosa c’è adesso?” [...] „Niente. Mi è andato dentro un po del fumo.“ „Di che fumo?” Gerol non rispose ma fece il segno con la mano al drago. [...] Tutto sembrava finito, una triste cosa da dimenticare e nient’altro. Ma il conte Gerol continuava a tossire, a tossire.»⁵⁶

V dalších povídkách nenajdeme celé smyšlené říše, ale pouze jednotlivé pohádkové prvky, respektive postavy, které plní v pohádkách typické funkce. Ve „slavnostním otevření nové silnice“ se setkáme s venkovským dědečkem (funkce pomocníka), jenž ukáže ztraceným hrdinům směr k hledanému městu. Ve „Hradbách Anagooru“ dovede průvodce hrdinu dokonce až na místo a do tajemství města ho zasvěťtí.

⁵⁴ 60R, op.cit., s. 68. Já na vašem místě bych tam nechodil. [...] Nepřináší to štěstí. (SP, s. 25.)

⁵⁵ Tamtéž, s. 68. [...] vypouští dým, a ten dým je jedovatý, stačí vdechnout jen trošičku, a s člověkem je amen. (SP, s. 26.)

⁵⁶ Tamtéž, s. 80-81.

“Co se ti stalo?” [...] „Nic. Nadýchal jsem se trochu toho kouře.“ „Jakého kouře?“ Gerol neodpověděl, ale ukázal mu rukou na draka. [...] Zdálo se, že je všechno skončeno, smutná záležitost, na kterou je třeba rychle zapomenout, a nic víc. Ale hrabě Gerol nepřestával kašlat a kašlat. (SP, s. 40-41.)

4.3 Znamení

V dalších bázích už je vždy přítomen realistický základ. Autor nejdříve vytvoří realistické prostředí děje, většinou nás uvede do nějakého konkrétního kraje, představí nám hrdinu, a až poté co takto čtenáře ukolíbá, nechá působit fantastické prvky. Přímý projev fantastična (např. setkání s přízrakem) se však neobjevuje zčista jasna, předcházejí mu různé náznaky připravující hrdinu na budoucí fantastické události.

Začněme od začátku. Fantastický příběh lze od toho nefantastického leckdy odhalit již od prvních řádků textu, kde nám autor nabízí drobné indicie. Jak zmiňuje Šrámek «[...] naskýtá se také při řešení vstupu do fantastického příběhu určitá škála možností a volba příslušné varianty není bez souvislosti se zápletkou. Počáteční situace připravuje rozvoj těch motivů epické struktury, které budou charakteristické pro příběh jako celek, ovšem se zvláštním zřetelem na fantastické prvky.»⁵⁷ Konkrétně druhá část citátu je velmi zajímavá a láká k porovnání s materiálem textů našeho spisovatele.

Prvním typem incipitu a dalo by se říci nejexplicitnějším je vypravěčovo poukázání na neuvěřitelný nádech událostí, které nám bude vyprávět. S takovým úvodem se setkáváme například v Tarchettiho povídce „Kost mrtvého“ (Un osso di morto)⁵⁸. Nabízí se otázka, zda podobně začínají i některé Buzzatiho povídky. Zdá se však, že toto prozrazení většinou chybí. Povídky jsou uvozovány spíše ve stylu novinového článku, kde se upřednostňuje shrnutí základních informací o zúčastněných osobách (v našem případě hrdinech)⁵⁹. Tohoto způsobu je využíváno záměrně s cílem zvýšit uvěřitelnost příběhu. Jestliže povídka začíná jako článek v novinách, čtenář jí podvědomě více věří a následný konflikt s fantastickými prvky vytváří dvojznačnost. Výjimkou z pravidla je „Schůzka s Einsteinem“ (Appuntamento con Einstein) se svým «In un tardo pomeriggio dell'ottobre scorso, Alberto Einstein, dopo una giornata di lavoro, passeggiava per i viali di Princeton, e quel girone era solo, quando gli capitò una cosa straordinaria.»⁶⁰ Na konci se objevuje zmínka o čemsi mimořádném, což čtenáře

⁵⁷ Jiří ŠRÁMEK, op. cit., s. 54.

⁵⁸ http://www.uvm.edu/~cmazzoni/3classici_on_line/un_osso_di_morto/testo.html: „Lascio a chi mi legge l'apprezzamento del fatto inesplicabile che sto per raccontare.“

Ponechávám na čtenáři, aby sám posoudil nevysvětlitelnou událost, o které budu vyprávět. (Igino Ugo TARCHETTI, *Racconti fantastici*. Přel. Jiří Pelán. Praha, Opus 2009, s. 54.)

⁵⁹ Pro ilustraci: *60R*, s. 82. Arrivato al paese di Sisto e sceso alla solita locanda, dove soleva capitare due tre volte all'anno, Cristoforo Schroder, mercante in legnami, andò subito a letto, perché non si sentiva bene.

Když dojel do města Segesto a ubytoval se v obvyklé hospodě, kde nocoval dvakrát třikrát do roka, šel si Kryštof Schroder, kupec s dřevem, hned lehnout, poněvadž mu nebylo dobře. (*SP*, s. 42.)

⁶⁰ Tamtéž, s. 227.

Jednoho pozdního odpoledne loni v říjnu se Albert Einstein po dni stráveném v práci procházel

předem připravuje na možné fantastické události. Žádná další povídka se souboru *60R* tento typický úvod nemá.

Jeden ojedinělý příklad ukázal, že Dino Buzzati užívá prozrazující formule zcela výjimečně a se svým čtenářem je zvyklý jednat sofistikovanejším způsobem. Jak bylo řečeno, čtenáři stejně jako hrdinovi povídky poskytuje autor znamení, které je na možnost fantastických dějů upozorní. Neříká čtenáři přímo, co si má myslet, naopak ho zkušeně vede, přesně kudy potřebuje. V literatuře je taková syžetová linie názorně popisována na povídce „Venuše Illská“ (La Vénus d'Ille) Prospera Mérimée. Povídka vypráví o antické soše, jež má schopnost ožít. Vypravěč se sice přímo nesetkává s konkrétním projevem fantastična, tzn. není přítomen u obživnutí sochy, ale postupně se setkává se stopami potvrzující jeho podezření. Slyší například vyprávění o tom, jak dva uličníci hodili po soše kamenem a ona jim ránu vrátila. Na vlastní oči se poté přesvědčuje, že Venuše má opravdu odřené místo na hrudi (od dopadu kamene) a zároveň na vnitřní straně dlaně (od hodů). Kolemjdoucím se také zdá, že má oproti jiným antickým sochám neobvykle zlý pohled. Všechny události a znamení vytváření nakonec řetěz-klíč k vraždě majitele panství, kde socha stojí.⁶¹

I v našem souboru je takových znamení množství. Ředitel vykopávek v Údolí králů Leclerc si v povídce „Král v Horm El-Hagaru“ (Il re a Horm-el-Hagar) například nevzpomíná na žádného archeologa jménem Mandranico, kterého mu Archeologický institut ohlásil za návštěvu. V neznámém návštěvníkovi Leclerc pozná cizího monarchu, který žil v Káhiře v exilu, a aniž by se král přímo představil, vědomě či nevědomě se svým chováním prozrazuje. Fatalita královi přítomnosti na vykopávkách se projevuje postupně. Při jeho příjezdu se v dálce začne zvedat písečná bouře a krátce po začátku prohlídky oznamuje asistent Leclercovi, že se dělníkům vyvlékl jeden kvádr z lan, protože «oggi gli dèi sono inquieti»⁶². Jakmile dovedl archeolog hosty (krále a jeho svitu) na druhé nádvoří chrámu, atmosféra rychle těžkne. Zatímco po vstupu do chrámu panovalo ticho, když se přiblíží k majestátní soše s výhružným výrazem (bůh Thot s ptačí tváří), všichni zaslechnou temný ševel. Ševel je blížící se písek, stejně jako hukot v „Ale na dveře tloučou dál“ znamená stoupající vodu. Obě varovná znamení se projeví dokonce více než jednou a připomínají začátek divadelního představení; první gong společnost skoro nezaznamená, druhý už vyvolá všeobecný šum a přesuny na „svá místa“ a konečně při třetím už jsou všichni napjatí a jen čekají, až se zvedne opona.

širokými ulicemi Princetonu. Byl zrovna sám, když se mu přihodilo cosi mimořádného.

⁶¹ Srov. Jiří ŠRÁMEK, s. 52.

⁶² *60R*, op. cit., s. 155. [...] bohové jsou dnes neklidní. (*SP*, s. 78.)

Představení nebude příjemné, oba živly totiž ohlašují zkázu. Ještě než se fantastično projeví, začne pršet, a to tu «da tre anni non era vista una goccia!...Era brutto segno a quei tempi.»⁶³ Když se konečně Leclerc odpoutal od rozmrzelosti nad deštěm, uviděl, jak král mluví k soše Thota, a ta mu k archeologově nesmírné hrůze odpovídá. Znamení nám ohlašovala obživnutí sochy a následný trest za její probuzení.

Funkci zkázonosného živlu a zároveň znamení nese v „Ale na dveře tlučou dál“ voda, respektive povodeň. To si ovšem paní domu Gronová odmítá připustit, protože takové obyčejné a obtěžující věci jako povodeň se přeci jejich panskému sídlu musí vyhnout. Signál, že se voda k sídlu blíží, se ukáže záhy. Dcera Giorgina vypráví, jak viděla dva kamenné psy, kteří stávali na konci aleje v jejich parku, naložené na voze jednoho sedláka. Ten je prý našel na břehu řeky. Když psi stáli ještě v aleji, děti jim jako žert nabarvily uši na zeleno. Částečně omytá zelená barva na sochách potvrzuje jejich původ, a zároveň skutečnost, že byly ve vodě. Celá rodina Gronových společně s rodinným přítelem tráví deštivý večer v salonku sídla, panuje tma a o okenice se třístí provazce vody, když v tom k nim zvenčí dolehne «un rombo sordo e prolungato»⁶⁴. Stejně jako v případě s pískem, nepřikládají hrdinové prvnímu znamení význam. Kromě živlu zde máme i postavu hosta. Nově příchozí, pan Massigher, nevystupuje jako postava, která zkázu způsobí, ale jako záchrana/posel. Zaráží ho klid a nečinnost rodiny, sám působí rozrušeně a chce jim vysvětlit vážnost situace, vždyť «“Avete sentito che l'argine...“»⁶⁵. Paní domu ho ale umlčí, a přestože se mladík snaží dál, vychází jeho pokusy přemoci Gronovou nadarmo. «Ed ecco per la seconda volta quel rombo sordo e inquietante. Ora sembrava provenire in realtà dal fondo di terra [...] „Ma è un tuono!“ ribatté con prepotenza la madre. [...] „Che cosa volete che sia?...Non saranno mica gli spiriti alle volte!“»⁶⁶ Massigherova odpověď na rýpnutí může být stejně jako poslední zoufalá snaha o zaktivování rodiny i prozrazení jeho pravé identity. «“Voi dite gli spiriti, signora...proprio stasera, attraversando il giardino, ho avuto una curiosa impressione, mi pareva che mi venisse dietro qualacuno... sentivo dei passi, come...dei passi ben distinti sulla ghiaietta del viale...“ „[...] semplicemente dei passi, probabilmente erano i miei stessi“ soggiunse „si verificano certi strani echi, alle volte.“»⁶⁷ Vesničané se modlí,

⁶³ Tamtéž, s. 157. [...] tři roky ani neukáplu... Za oněch dob to bylo špatné znamení. (SP, s. 81.)

⁶⁴ Tamtéž, s. 49. dlouhé, tlumené zadunění (TN, s. 162.)

⁶⁵ Tamtéž, s. 51. „Slyšeli jste, že se hráz...“ (TN, s. 164.)

⁶⁶ Tamtéž, s. 53. A znovu, už podruhé se ozvalo to tlumené, znepokojivé dunění. Tentokrát to vypadalo, že skutečně vychází z nitra země [...] „Ale to jenom hřmí!“ namítla pohotově matka. [...] “Co si myslíte, že by to mělo být? Duchové snad?“ (TN, s. 165.)

⁶⁷ Tamtéž, s. 53. „Vy říkáte duchové, milostivá paní... Zrovna dneska večer, když jsem procházel zahradou, měl jsem zvláštní pocit, že za mnou někdo jde...slyšel jsem jakoby kroky, jakoby zřetelné

zvony zvoní a Gronovi ve starém, vždy nedotknutelném sídle míchají na bridž. Hroživé rány ve sklepeních sídla se ozývají i nadále, rodina nicméně odhodlaně ignoruje realitu až do chvíle, kdy se zpod dveří začíná plazit jazyk vody. V tu chvíli Gronovým doslova teče do bot a jim už nezbývá nic jiného, než čekat na konec. Ten ohlašuje Massigher domněnkou, že rány zvenku nebyly dílem vody, ale možná posla, strašidla nebo ducha, který je přišel varovat (jako on sám?). A vzhledem k tomu, že se jedná o panské sídlo, považuje se za uctivé klepat. Jelikož se Massigher jako anděl smrti nebo duch přímo neodhalí, fantastický děj zůstává pouze naznačen. I bez vpádu mladého hosta prostředí starého sídla kopíruje typickou kulisu fantastické povídky a samo je znamením. Vždyť není snad využívanějšího souboru motivů (v kanonických povídkách 19. století) než staré panské sídlo na venkově, jehož vznešená domácnost sama sebe odsoudí k záhubě za ponuré večera, v salonku plném stínů, zatímco na okenice doráží neustávající liják. Liják nejenže zvedá v naší povídce hladinu vody, ale sám funguje ve fantastické literatuře jako motiv signalizující nástup fantastična nebo minimálně upozorňuje na možnost existence jiné reality než je ta prezentovaná. Jakoby měl proud vody z nebe stírat hranici mezi reálným a fantastickým světem. Motivu deště využívá často i film, především horor a thriller, kde se během něj odehrávají zlé věci. Pokud pršet přestane, znamená to podle pravidel žánru pro hrdiny spásu (minimálně u těch filmových).⁶⁸ U „Krále v Horm El-Hagaru“ můžeme vyzorovat opačnou situaci. Kapky deště ohlašují vstup fantastična, jakoby ptačí bůh Thot přicházel z nějaké nadpozemské říše s deštěm, narušil jím hranice světů, a se vstupem do sochy jej již nepotřebuje. Pršet přestává a socha mluví.

Děšť zastihne Kryštofa Schrodera v povídce „Tvor, který začíná na em“ (Una cosa che comincia per elle) na cestě a on si kvůli němu nevšimne podivnosti pocestného. Až když ho doktor později donutí vzpomínat, popíše ho jako neochotného

kroky po šterku aleje...“ „[...] jenom kroky, pravděpodobně moje vlastní,“ dodal, „občas vznikají tak podivné ozvěny.“ (TN, s. 165.)

⁶⁸ Děšť má však i druhou funkci, jak bylo zmíněno, a to upozornit na „nějakou skrytou vadu“ zobrazované reality. Ukázkovým příkladem může být film *La pura formalità* italského režiséra Giuseppe Tornatoreho z roku 1994. Divák vstupuje do děje společně s deštěm, za kulisu slouží stará venkovská policejní stanice. Jsou nám představeni dva hlavní hrdinové, muž jménem Onoff a inspektor. Jediný inspektorův požadavek tkví v „pouhé formalitě“. Muž mu má říci alibi na předchozí noc. Což se ukáže jako nemožný úkol vzhledem k Onoffově amnézii. Inspektor se mu tedy snaží vrátit paměť. Postupně se mu daří vyvolávat v něm ztracené vzpomínky a odkrývat tak divákovi i hrdinovi předešlou noc. Stále prší, za okny vidíme souvislé provazy vody a na skle nové a nové kapičky. Netušíme, že policejní stanice ani výslech nejsou reálné, poslední Onoffova vzpomínka staví celý děj do nového světla, když ukazuje jeho vlastní sebevraždu. Tímto odhalením film končí. Chybí doslov s explicitním vysvětlením, i přesto můžeme výslech považovat za očistec, inspektora za průvodce a dešť za znamení (nejen za kulisu).

muže zahaleného do pláště, se zvoncem na krku. S pomocí doktorových dotazů si uvědomí děsivou pravdu, že v dešti nepoznal malomocného.

I přízrak mrtvého hudebníka v povídce „Přátelé“ (Gli amici) přichází za deště, což se však dozvídáme až po projevu fantastična i jeho přijetí hrdinou. Motiv deště zde tedy nefunguje jako znamení, ale jako kulisa fantastického děje. Houslista Toni Appacher, blízký přítel Amadea Tortiho, zemřel před dvaceti dny. Jaké bylo překvapení rodiny Torti, když u jejich dveří jednoho večera zazvonil. Ještě před jeho objevením se nám nabízejí dvě zmínky připravující půdu pro příchod přízraku. Manželka u večerní kávy prohodí: «Vuoi che ti dica una cosa...? È tutto il giorno che ho una sensazione strana... Come se questa sera dovesse venire a trovarci Appacher.»⁶⁹ Když se poté do salónku připotácí oněmělá služebná, nežádá vysvětlení její hrůzy, «pur sapendo già benissimo chi fosse.»⁷⁰

Mladý voják Giovanni v „Plášti“ (Il mantello) se právě vrátil z války do rodného domu a vyjma jeho chování a vzhledu se nám náznaků nedostává. Mladíkova přílišná bledost ve tváři připomíná bledost mrtvolnou, tváří se smutně a unaveně. Synovy pohyby se matce zdají na dvacetiletého příliš těžkopádné, stává se neklidnou, ale nedokáže odhalit tajemství, které se zdá být na dosah. Až při pohledu na krvavou ránu úzkostlivě skrývanou pod vojenským pláštěm matka zjišťuje, že před ní sedí živý/mrtvý. Pokud fantastické bytosti pronikají do reálného světa v běžné lidské podobě (řekněme na první pohled nenápadné), často se při bližším pohledu dalších postav prozrazují bledostí či smutkem.

Nehledě na to, že jsme hned na počátku příběhu „Schůzka s Einsteinem“ (Appuntamento con Einstein) upozornění na mimořádnost budoucích událostí, přeci jen nečekáme, že Einstein při bloumání ulicemi města začne vnímat zakřivení prostoru. Jen na moment má to privilegium vnímat věci, jež zůstávají člověku běžně skryty. Sám vědec si to nedokáže vysvětlit do chvíle, kdy ho u nedaleké benzinové stanice zastaví černochoch se slovy «Sono il diavolo Iblis [...] sono l'Angelo della Morte e devo prendere la tua anima.»⁷¹ S trochou nadsázky se dá konstatovat, že černochochovo prohlášení by dokázalo vysvětlit mnohé, nejen fyzikální anomálie. Zakřivení prostoru pozorované Einsteinem ohlašuje Iblisův příchod a funguje jako znamení narušení běžného stavu věcí⁷².

⁶⁹ 60R, op. cit., s. 233. „Chceš, abych ti něco řekla? Celý den mám divný pocit... Jakoby nás dnes večer měl přijít navštívit Appacher.“

⁷⁰ Tamtéž, s.233. [...] poněvadž dobře věděla, kdo to je.

⁷¹ Tamtéž, s. 229. Jsem ďábel Iblis [...] jsem Anděl smrti a mám si vzít tvou duši. (TN, s. 203.)

⁷² Později si spojíme příběh Einsteina s hudebníkem Leverkühnem, kterého na přítomnost fantastična

Na několika příkladech jsme ukázali, jak fungují znamení v Buzzatiho povídkách. Jejich úkolem je připravit půdu pro vstup fantastična do dosud realistického děje. Tímto způsobem zaručují, že fantastično bude působit pravděpodobněji, než kdyby se projevilo zčista jasna. Znamení můžeme nalézt nespočet, všechna jsou však založena buď na nepravděpodobných událostech, smyslových vjemech nebo nezvyklých pocitech hrdinů. Šrámek ve své morfologii fantastické povídky následně popisuje celý sled typických dějových sekvencí odvíjejících se od znamení až po hrdinovo vypořádání s projevem fantastična. Mechanismus fungování *znamení* jako výchozí sekvence byl již rozveden. Po znamení následuje v narativní struktuře kanonické povídky 19. století *pokoušení*, kdy hrdina projevuje o tajemno živý zájem. Při pátrání po fantastičnu se mu většinou rychle dostane *zasvěcení* od nějaké další postavy (popř. snu, knihy) díky níž pronikne do tajemství. Po celou dobu *znamení/pokoušení/zasvěcení* převládá v povídce realistické vykreslení světa, situace se mění s *projevem fantastična*, který realitu narušuje. Ve chvíli, kdy se fantastično dává hrdinovi plně poznat (žena vystoupí z obrazu, mumie ožije, socha promluví, postavy poruší fyzikální zákony, apod.), se musí hrdina s touto skutečností vypořádat. Rozehrávají se dva možné scénáře. V prvním se hrdina přikloní k *pochybnosti* (nevěří tomu, co viděl/cítil a snaží se o racionální vysvětlení), které však po peripetiích končí *přijetím* (za častější se považuje varianta bez *pochybností*, ve které hrdina přijme projev fantastična jako fakt okamžitě, nezáleží, zda rezignovaně či s nadšením). V druhém případě se snaží o *boj* (funkce boje se zakládá na psychologickém základě, hrdinově vnitřním pnutí). Třebaže to odporuje pravidlům žánru, některé povídky končí racionálním *vysvětlením* událostí, jež byly považovány za fantastické. Jedná se o vysvětlení záměnou, snem, nebo působením drogy. Toto řešení má však v textech velmi malou distribuci.⁷³ Šrámkova práce je založena na studiu materiálu kanonických povídek, zatímco ty moderní, jako jsou Buzzatiho, by se jejich konceptu nemusely držet. Některé to přesto dělají. Můžeme to považovat za odkaz k tradici žánru nebo jednoduše za schopnost budovat na již osvědčených základech nové, originální texty. V následujících kapitolách budeme hledat Buzzatiho spisovatelská řešení funkcí *pokoušení/zasvěcení/projev fantastična* s důrazem na *projev fantastična* (který se překrývá s jednotlivými fantastickými tématy).

upozorňuje neobvyklý chlad, jenž nezvaného hosta (ďábla) obklopuje. Ďábel ho dokonce sám vyzve, aby se šel přiblížit, protože drkotání zubů není dobrou kulisou pro obchod.

⁷³ Srov. Jiří ŠRÁMEK, s. 57-75.

4.4 Fantastická témata

4.4.1 Obživlá socha

S obživlou sochou se v korpusu povídek setkáváme jednou, a to v „Králi v Horn El-Hagaru“. V části věnované motivům-znamením jsme se dozvěděli, že cizí monarcha navštíví inkognito egyptské vykopávky. Zároveň s jeho příjezdem se objeví první znamení ve formě blížící se písečné bouře, které je následováno opakovaným šelestem písku. Jakmile se celá skupinka v čele s archeologem Leclercem přesune do kryté části chrámu se sochou boha Thota, monarcha neobvykle ožije. Až dosud ho vykopávky nijak nezaujaly, zato o sochu starého egyptského boha projevuje aktivní zájem a sám vyzvídá informace (*pokušení*). Ačkoli soše chybí ruce a ptačí tváři zobák, vzbuzuje socha úctu, a pro svůj výhrušný výraz i strach. Tak alespoň působí na všechny s výjimkou krále, ten se zdá být pouze zvědavý. Leclerc vysvětluje, že se jedná o sochu, jež sloužila jako věštecká. «[...] i re, prima di partire per le guerre, chiedevano consigli a questa statua, una specie di oracolo... se la statua restava immobile la risposta era no... se muoveva la testa era approvazione... Alle volte le queste statue parlavano... chissà che voce... i re soltanto riuscivano a resistere... i re perché anche loro erano dei...» (*zasvěcení*).⁷⁴ Po tomto výkladu se král zajímá, zda se faraónové chodili ptát sochy osobně. Archeolog mu odpověděl kladně, aniž by si uvědomil vliv výkladu na hosta. Král se poté pod záminkou skupině vzdálil, aby se sochy na něco zeptal. «Dall'interno del tempio uscì un suono orribile [...] E le gocce di pioggia cessarono. [...] E poi si ampliò in un mugolo cavernoso [...] C'era dentro una specie di inferno»⁷⁵. Znovu je nám představen hluk tak neobvyklý a děsivý, že podle postav nemůže pocházet z „našeho“ světa. Řev funguje jako poslední signál vtělení boha Thota⁷⁶ ve starou sochu.

⁷⁴ Tamtéž, s. 156.

Králové před odjezdem do války žádali sochu o rady, o jakousi věštbu... když se socha nepohnula, odpověď zněla ne... jestliže pohnula hlavou, byl to souhlas... Někdy tyto sochy i mluvily... kdoví jakým hlasem... pouze králové mu mohli odolat... králové, protože králové byli rovněž bozi... (SP, s. 82)

⁷⁵ Tamtéž, s. 158.

Náhle přestaly padat kapky deště a zevnitř chrámu vyšel strašlivý zvuk [...] a pak zvuk zmohutněl do dutého řevu [...] Bylo v něm cosi infernálního. (SP, s. 82)

⁷⁶ V Buzzatiho biografii můžeme vyčíst, že se o egyptologii velmi zajímal během studií na liceu. Vzhledem k autorovým znalostem jistě nezvolil boha Thota náhodně. Zobrazování a funkce Thota se v průběhu egyptských dějin měnily, jistý základ však vždy zůstával zachován. Staří Egypťané zobrazovali Thota (Thovta) jako muže s ibisí hlavou a pokládali ho za vynálezce písma a slov. Krom toho zastával post mluvčího bohů, což můžeme spojovat se schopností sochy mluvit. Dalšími funkcemi byly písař bohů, archivář, dozorce nad zákony, patron léčitelů a kouzelníků. Vynikal prý důmyslem, vynalézavostí a jasnozřivostí. Přísný výraz sochy můžeme připsat jeho funkci soudce a zároveň strážce podsvětí. Právě jako strážce podsvětí přivádí k dohadu, že se král mohl ptát na

Pak už se přeražený zobák sochy roztáhne do šklebu a začne mluvit (*projev fantastična*). Není rozumět, co socha odpovídá, ale Leclercovi slova zní jako kletba. Archeolog zůstává ohromen královou odvahou i troufalostí zároveň. Opravdu ještě dnes existují vládci (i když penzionovaní), kteří se odváží rovnat s bohy? Z jakého titulu tak činí, a neřadí se tím po bok bájným králům a hrdinům, jež se nezastavili před ničím, ale v moderním světě už pro ně není místo? Thot ztichl, protože vše bylo řečeno. Čtenář se bohužel nedozvídá ani královu otázku ani boží odpověď. Otázka v textu nezazní vůbec a jako shrnutí věštby nám poslouží pouze starcovo zadržování «Ingegno: proprio ingegnoso...peccato che force la molla si è rotta... biciognava ciassi tabli cicata...»⁷⁷. Můžeme se tedy jen dohadovat. Pokud vezmeme v úvahu, že monarcha fakticky žádné zemi nevládl a v pohodlí exilu čekal na smrt, dobytelské otázky neměly smysl, ptal se snad na záhrobní říši, nebo na jiné věci, jež zůstávají běžným smrtelníkům skryté? Nevíme. Host odjíždí stejně sebevědomě, jako přijel. Vzhledem k tomu, že na něm projev fantastična nezanechal žádné stopy, můžeme ho považovat za osobu, která se mohla rovnat bohům. Představuje poslední svého druhu, podobně jako drak v „Zabití draka“, po jejich smrti už na světě nic fantastického nezbude, jen nudná, vždy jednoznačná realita. Buzzatiho tento zánik fantastického světa mrzí. Obživnutím sochy však povídka nekončí. Konec připomíná doslov po dramatu a přináší jen zkázu. Leclerc stojí na okraji vykopávek, své celoživotní práce a chlouby, a vše postupně přikrývá písek. Písek se chová jako obživlá masa, jelikož se pohybuje, aniž by foukal vítr. Trestá tak archeologa za odkrytí pohřbených chrámů, nebo jen zajišťuje, že už nebude bohy nikdo obtěžovat? Pokud bychom srovnávali s Venuši Illskou uvidíme, že výběr konkrétní sochy je záměrný. Stará řecká socha Venuše symbolizuje lásku společně s ženskostí (všeobecně známá je i Venušina žárlivost), a v tomto duchu se také projeví její aktivita. Na podstavci má vytesané varování považující její lásku za nebezpečnou (CAVE AMANTEM), mladý šlechtic jí z žertu navlékne snubní prsten a v tu chvíli je odsouzen. Socha si na něj vytváří nároky jako na partnera, a celý příběh končí tragicky, když socha zjistí, že si vzal jinou. Muže svým kovovým obětím zabije. Bůh Thot v Králi v Horm El-Hagaru byl ve starověkém Egyptě mluvčím a záhrobním božstvem, v tomto duchu se nesou zase jeho aktivity.

posmrtné záležitosti. S trochou fantazie to potvrzuje i počáteční slova králova hodnocení věštby, kde zdůrazňuje důvtipnost, tedy vlastnost nějakého procesu/myšlenky (cesta duše do podsvětí), nikoli stavu (jak bude vypadat svět v roce 2100). (Srov. <http://vandalusie.webgarden.cz/thot>)

⁷⁷ Tamtéž, s. 158.

Důtiplné, vášně důtipné...škoda, pero se polámalo...počebovala by tavit utáka... (SP, s. 83)

4.4.2 Anděl smrti

S personifikovanou smrtí se setkáváme v povídce „Plášť“ řazené mezi prvními povídkami souboru. Mladý voják se vrací z války do rodného domu, kde ho čeká rodina v čele s matkou. Přítomnosti smrti si matka zpočátku nevšímá, synovo zvláštní chování a až smrtelnou bledost ve tváři si vysvětluje nejdříve únavou z cesty. Než Giovanni přizná, že na něj venku čeká společník, nemá matka podezření. Když se však podívá oknem ven na dvorek, začíná být zmatená, ohromnou radost ze synova návratu jí zkazila neznámá vnitřní bolest. Druh přešlapující po dvorku není voják, ale právě smrt. Ta se ničím neobvyklým neprozrazuje, je to «una figura che camminava su e giù lentamente; era tutta intabarrata e dava sensazione di nero»⁷⁸. Až když mladší bratříček odhalí, že voják schovává pod pláštěm smrtelné zranění, matka si všechno spojí dohromady. Smrti nespílá, naopak je jí vděčná, že jim umožnila rozloučení, a ačkoli vládne světu, trpělivě čekala v prachu cesty. Ani živý/mrtvý nad svým osudem neběduje. Přestože tuší, co ho čeká, o smrti mluví jako o společníkovi, jenž se k němu jednoduše připojil na cestě. „Plášť“ spadá ještě do období války a je dozvukem Buzzatiho ideálu hrdinské smrti v boji. Givannimu se dostává dvojího „štěstí“, nejenže má tu čest padnout mladý ve válce, ale zároveň má možnost dát poslední sbohem nejbližším a sebe vnitřně připravit na cestu na sever do hor. Hory zde symbolizují definitivní konec, záhrobní říši. Neočekává se, že by se z nich voják kdy vrátil.

Další povídky, v nichž figuruje anděl smrti, jsou mladšího data a reflektují odlišnou historickou i společenskou realitu. Hlavní změnou je prostředí a životní hodnoty, přesouváme se totiž z venkovského domku těsně po válce do živé městské zástavby velkoměst v 50. letech. Hospodářský zázrak už pomalu ale jistě ohlodává mravní sílu společnosti, vzpomínky na válku i resistenzu⁷⁹ blednou, lidé chtějí jen žít

⁷⁸ Tamtéž, s. 62. [...] postava, která se procházela zvolna sem a tam; byla celá zahalená do pláště a působila černě. (TN, s. 6.)

⁷⁹ Resistenza byla hnutím odporu italského lidu za 2. světové války a reakcí na situaci v zemi, kde se osvobozování spojenci zastavilo na úrovni Montecassina, zatímco celou severní a střední Itálii ovládali Němci. Spojenci přesunuli své zájmy jinam a nechali hladovou a okupovanou Itálii čekat. Po Badogliově vyhlášení války Německu se všeobecně vyřešilo dilema, zda se Italové mohou Němcům aktivně bránit. Z tradičních antifašistů (komunistů, socialistů, liberálů, členů DC) a vojáků pravidelné italské armády se zformovaly partyzánské oddíly, které začaly zemi pomalu osvobozovat. Na konci války mělo hnutí sílu rovnocennou spojeneckým vojskům (většinu severní Itálie osvobodila resistenza a Comitato di liberazione nazionale Alta Italia byl dokonce prozatímní vládou). Pod resistenzu ale nespádala pouze činnost ozbrojených oddílů, ale i civilního obyvatelstva, které jim pomáhalo, a samozřejmě myšlenka definitivního rozchodu Itálie s fašismem. Po válce vznikl mýtus partyzána jako vzor vždy dobrého a statečného muže, jenž byl oslavován v dílech neorealismu. Právě v 50. letech se toto poválečné nadšení ztrácí v propadlišti dějin.

dobře. Společnost postupně přestává mít zájem o veřejné věci a o osud ostatních. Jediné, co ji dokáže vytrhnout z apatie, je přímé ohrožení Itálie komunismem⁸⁰, žádné další hrozby si lidé nepřipouštějí. Buzzatiho próza pobízí k zamyšlení, konkrétně ve třetí části *60R* (převzaté ze sbírky *Il crollo della Baliverna*) ukazuje nejen další možné hrozby moderní doby, ale nastavuje zrcadlo samotné společnosti. Jeho příběhy stále častěji vyznívají jako společenská satira.

Dvojitý zazvonění na domovní zvonek probudí hrdinu povídky „Vodíková“ (*All'idrogeno*). Už předtím se mu dostalo vyrušení v podobě dvou zmatených telefonátů od známých. Na trojí dotaz „Kdo je?“ mu nikdo neodpoví, nicméně hluk v útrokách domu stejně jako v povídce „Ale na dveře tlučou dál“ oznamuje, že pro hrdiny je konec všemu (*znamení*). Buzzati ostatně velmi často využívá zvukových efektů (nebo nepřívětivý zjev krajiny) jako signál přicházející zkázy. Podivný skřípavý zvuk jakoby postupně stoupal po schodech nahoru a burcoval ostatní nájemníky. Na mezipatro vylezla kromě hrdiny i sousedka. Ta mu bílá jako zeď tvrdí, že si pro ně přišla vodíková bomba, respektive že ji muži v modrých kombinézách nesou v bedně za nimi (*zasvěcení*). Anděl smrti tedy nepřichází jako figura, ale posílá za sebe zkázonosný předmět. Zprvu se zdá, že nájemníci včetně sousedky Arundy jsou přesvědčeni, že bomba je určena jim všem. «[...] All'idrogeno. Porci maledetti, l'ultimo tipo! Tre miliardi si uomini che esistono, proprio a noi ce l'hanno mandata, proprio a noi, via San Giuliano 8!»⁸¹ Panika a nářky se změní ve škodolibý smích, když se lidé dozví, že «“C'è un indirizzo con il nome, dicevano.“ „Come, il nome?“ „Sì, il nome di chi deve ricevere l'atomica...È personale, capisci?“»⁸² Zkáza je určena jen jednomu člověku, panu Bergamovi, našemu hrdinovi. Ostatním se ulevilo. Dalo by se očekávat, že se úleva přemění v soucit s nešťastníkem, ale není tomu tak. Přesně podle nálady doby, myslí každý jen sám na sebe, pro Bergama mají jen posměch. Zůstává sám. Přijímá svůj osud

⁸⁰ V prvních poválečných volbách r. 1946 se hlasy voličů rovnoměrně roztržily mezi tři největší strany DC (křesťanský demokraté), PSI (socialisté) a PCI (komunisté). Strany spolu musely spolupracovat. Poněvadž to nebylo dost dobře možné, konaly se volby nové – r. 1948. Celou zemi ovládla kampaň založená na polaritě dvou možných směřování země. Na jedné straně stála DC s podporou USA jako ochránkyně morálky, rodiny, kapitalismu a západního směřování, protivníkem jí byla Lidová fronta (PSI, PCI) zastupující dělníky a venkovany. Kampaň vedená DC stavěla proti sobě svobodu ztělesňovanou USA a totalitu SSSR. Italové se pod tímto tlakem začali bát hrozby připojení Itálie k socialistickému bloku, a tak pravicová DC vyhrála s 50 % hlasů (Lidová fronta získala 35 %). Tím byla hrozba zažehnána a od té doby už se společnost jako celek nepodařilo nikdy takto aktivovat.

⁸¹ Tamtéž, s. 247. [...] Vodíková. Bídáci, poslední typ! Existují tři miliardy lidí, a právě nám jí pošlou, právě nám, na via San Giuliano č. 8.

⁸² Tamtéž, s. 248. „Říkají, že je tam adresa se jménem.“ „Cože, se jménem?“ „Ano, se jménem toho, kdo musí bombu převzít...Je to osobní, chápeš?“

a za melodie *Le vie en rose* od Edith Piaf si jde zásilku převzít. Indicie, zda je bomba skutečná, nebo je pouze symbolem smrti, nám chybí.

Na „Vodíkovou“ a její technický vynález přinášející zkázu tematicky navazuje „Schůzka s Einsteinem“. Po projevu fyzikální anomálie se Einsteinovi na procházce zjeví anděl smrti v podobě černocho a dokonce se zdvořile představí (*projev fantastična*). Funkce *pokoušení* i *zasvěcení* schází, vědec však Iblisovi zpočátku nevěří, má ho za opilce, který neví, co mluví (*pochybnost*). Poté co mu černocho ukáže proměnu zelené ratolesti v prach, nezbyvá, než se smířit s osudem «*Accidenti. Ci siamo allora... Ma proprio qui, stasera... sulla strada?*»⁸³ (*přijetí*). Einstein klesl na mysl jen dočasně, jelikož ho po chvíli jako správného vědce nové éry napadlo, že ani setkáním s andělem smrti přeci nemusí znamenat definitivní konec. Začal s Iblisem smlouvat o možnosti ještě na zemi pobýt, aby dokončil rozdělanou práci. Smlouvání potažmo pakt s ďáblem bude rozvedeno ve zvláštní kapitole. My se přesuneme až na závěr povídky, kde se ukáže opravdová tvář obchodu. Dozvídáme se, že ďábel dokončení Einsteinovy práce potřeboval (tušíme, že k něčemu zlému). Když má vědec vše hotovo a chce smířeně odejít ze světa, Iblis ho pošle domů s vědomím, že «[...] i capi, laggiú, i demoni grossi. Dicono che già le tue prime scoperte gli erano state di estrema utilità... Tu non ne hai colpa, ma è cosí. [...] l'Inferno se ne è giovato molto... Ora fa assegnamento sulle nuove...»⁸⁴. Einstein se zprvu cítí vykolejen směrem událostí, brání se, že vzorečky ještě nikoho nezabily. Iblis ovšem trvá na svém a před svým zmizením uvrhá povzdechem «Oh se tu sapessi!»⁸⁵ smrtelníka do zoufalství. Na povídce oceníme zpracování klasického fantastického tématu společně s tématem dvojího možného vlivu technických vynálezů a dalších objevů na osud lidstva.

⁸³ Tamtéž, s. 229.

A hrome. Tak už je to tu... Ale zrovna tady a dnes večer... tady na ulici? (*TN*, s. 204.)

⁸⁴ Tamtéž, s. 231.

[...] šéfům dole, velkým démonům. Říkají, že už tvé první objevy pro ně byly nesmírně užitečné... Ty za to nemůžeš, ale je to tak. [...] Peklo z toho vytěžilo už spoustu užitku... Ted' počítá s dalším... (*TN*, s. 206.)

⁸⁵ Tamtéž, s. 231. Jo, kdybys tak věděl! (*TN*, s. 206.)

4.4.3 Návrat mrtvého mezi živé

Povídku „Plášť“ jsme zmínili už několikrát, můžeme snad jen dodat, že klíčem k rozřešení celé záhady se stane synova bledost a dlouhý plášť, který si i přes teplo v místnosti odmítá sundat. Až s odhalením krvavé rány rozpozná matka v synovi přízrak. To už se ale mrtvý voják hrnul ke dveřím a poté společně s andělem smrti, který na něj trpělivě čekal na dvorku, uháněl na onen svět. V tomto případě přízrak svou rodinu nevyděsil, pohyboval se, myslel i mluvil jako člověk. Jeho krátká návštěva měla svůj konkrétní účel, chtěl se naposledy rozloučit s matkou. Když se mu přání splnilo, nezbývalo, než se poddat přirozenému řádu.

Torti se s mrtvým setkává tváří v tvář a pro sebe konstatuje, že je to opravdu on, i když má trochu rozmazané kontury postavy. Vypadá, jak si ho přítel pamatuje «vestito di grigio, la camicia a righe azzurre, una cravatta rossa e blu e il cappello di feltro molto floscio ch'egli cincischiava nervosamente tra le mani.»⁸⁶ Torti nezapomene dodat, že jednotlivé kousky oblečení, jsou vlastně jen odrazy skutečných věcí, stejně jako mrtvý houslista. Přízrak přišel prosit o střechu nad hlavou, ale není vyslyšen. Na vině není jeho stav (to že je mrtvý), ale Tortiho slabost a pokrytectví. Sám se v duchu obhajuje tím, jak nad ztrátou přítele vyplýval všechny emoce, a teď když by se mohl znovu radovat z jeho přítomnosti, mu žádné nezbyly. Krom toho, co by tomu řekli lidé a jeho děti. Vidíme, jak se tradiční role obracejí. Přízrak se třese před živým, poníženež ho prosí, aby mohl zůstat, živý je ten aktivní, dominantní. Při přesvědčování se situace stává komickou. Torti hledá záminku, aby mohl mrtvého odmítnout, ten mu ale vypočítává, že nepotřebuje jíst, pít, koupelnu, postel, nic takového, jen roh, kde by mohl tak měsíc levitovat. Po definitivním odmítnutí «Appacher era svanito. Solo si udivano dei passi giú per la scala a precipizio.»⁸⁷ Vzhledem k tomu, že přízrak nenašel útočiště ani u dalších přátel, se příběh uzavírá smutným konstatováním, že právě proto s námi nechtějí duchové žít, ale prodlévají v opuštěných domech, mezi rozvalinami bájných věží, v opuštěných lesních kapličkách, apod. Za fantastickými prvky se schovává až příliš aktuální téma, což samozřejmě není bezdomovectví jednoho přízraku, ale lhostejnost člověka k osudu druhých.

⁸⁶ Tamtéž, s. 234.

[...] oblečený do šedivé, modře proužkovaná košile, červenomodrá kravata a zmačkaný plstěný klobouk, který nervózně žmoulal v rukou.

⁸⁷ Tamtéž, s. 236.

Appacher zmizel. Bylo slyšet jen uspěchané kroky dolů se schodů.

4.4.4 Mořský přízrak

„Bitevní loď Smrt“ (La corazzata Tod) je jednou z tematické rodiny *hrdinské a slavné smrti ve válce* společně s *čekáním na velkou příležitost*. Německý korvetní kapitán Regulus se od počátku stane naším průvodcem při odhalování jednoho námořního tajemství. Příprava fantastického pole probíhá ve třech krocích. Regulus sepíše o dosavadních výsledcích pátrání po neznámé mořském objektu rukopis, jenž si přečetlo několik málo přátel. Přátelé se zmohli pouze na konstatování, že «[...] i fatti riferiti confinato col regno dell'inverosimile se non addirittura della pura pazzia.»⁸⁸ To, že se jednalo o rukopis dostupný jen málo lidem a rozpačitost jeho čtenářů, podporuje záhadu. Jako třešnička na Regulově podivném svazku působí fotografie obrovského plavidla či mořské obludy (*znamení*). Dvě možné tváře objektu vytvářejí fantastický základ. Zpočátku nacházíme potvrzení existence obludy, když malý parník Maria Dolores III. plující z Falkland popisuje neznámý objekt jako «un serpente di mare grande come una collina [...] Il gigante flottava immobile [...] i marinai lo descrivevano munito di almeno tre o quattro teste e di numerosi testacoli, o antenne, simili a quelle degli insetti.»⁸⁹ Další související zpráva pocházela od letadla, které hlásilo vulkanický ostrov dosud nezanesený v mapách (*pokoušení*). Společně s Regulem se účastníme pátrání, jehož tažná síla spočívá nikoli v atmosféře strachu ale zvědavosti. Povídka osciluje mezi fantastickou a detektivní povahou textu. Záhada se samozřejmě po několika měsících usilovného pátrání rozplete. Na fotce nezachytil mořského živočicha ale loď (*zasvěcení*). Největší a střelecky nejsilnější bitevní loď, jaká kdy byla postavena, brázdila v utajení Atlantik a čekala na rozkazy. Velení podniklo vše, aby loď zůstala utajena. Posádka, i ta propuštěná, byla vázána slibem mlčenlivosti, obrovský suchý dok na odlehlém ostrově byl zničen, optické maskování lodi vypadalo dokonale, zásoby dostávala jen v malých objemech ze spřátelených přístavů. Zatímco však posádka König Fridrich II. čekala dlouhé měsíce na svou velkou příležitost, válka skončila. Z velení přišel podivný rozkaz držet se dále v utajení a zaručit tím nedotknutelnost poslední svobodné bašty německého národa. Tak se z König Friedrich II. stal Bludný Holanďan, vlastními námořníky přezdívaný bitevní loď Smrt. Historie

⁸⁸ Tamtéž, s. 450. [...] popisovaná fakta hraničí se smyšleným světem, ne-li přímo s úplným šílenstvím.

⁸⁹ Tamtéž, s. 452.

[...] mořského hada velkého jako hora [...] Obr se nehnutě vznášel na vlnách [...] námořníci ho popisovali, jako věc se třemi nebo čtyřmi hlavami a množstvím tykadél nebo antén, podobných těm hmyzím.

lodi končí stejně dvojnásobně, jako začala. Šílený kapitán lodi Smrt se rozhodl získat slávu v poslední bitvě, a to bez existence nepřítelů. Jediným nepřítelem, jak se zdálo, zůstal ten jediný, věčný, společný všem národům bez rozdílu – smrt. Kapitán vyzval smrt na souboj a ta se nenechala prosit. Příběh lodi se uzavírá apokalyptickou podívanou, kterou ze břehu sledují uprchnuvší námořníci. Na obzoru se objevila linie záhadných plavidel snad přímo z hlubin moře. Sami námořníci nevědí, zda jsou to «navi vere o soltanto fantomatiche parvenze.»⁹⁰ Jak se přibližovaly ke svému vyzyvateli/oběti byly stále více skutečné i neskutečné zároveň. «Esse torreggiavano con inusitate forme di intenso colore nero, e al paragone la gigantesca corazzata Tod sembrava una navicella da bambini. Dovevano essere alte centinaia di metri [...] dovevano essere uscite dall'inferno.»⁹¹ Po nerovném boji z ničeho nic všechny lodě zmizely, aniž by po sobě zanechaly jakékoli stopy či trosky. Zůstalo jen hrobové ticho. Sama bitevní loď Smrt byla tedy už před bitvou přízrakem, nebo se celá propadla rovnou do záhrobní říše? Zprvu se jeví jako fantastická König Fridrich II., když se záhada vysvětlí a čtenářovi je nabídnuto racionální vysvětlení, následuje zvrát a projev fantastična. Závěrečnou zkázu nepopisuje přímo Regulus, ale převypravuje nám příběh, který mu řekl očitý svědek. Vyprávění z druhé (až x-té) ruky se považuje za typický znak fantastických povídek. Vypravěč se tak distancuje od záruky pravdivosti příběhu.

⁹⁰ Tamtéž, s. 476. [...] opravdové lodě nebo pouhé přeludy

⁹¹ Tamtéž, s. 476.

Tyčily se do výše a zářily neobvykle silnými odstíny černé, ve srovnání s nimi vypadala obrovská bitevní loď Smrt jako lodička pro děti. Musely být vysoké stovky metrů [...] musely pocházet z pekla.

5. Il desero dei Tartari

5.1 Měl jsem odejít dřív

„Nominato ufficiale, Giovanni Drogo partì una mattina di settembre dalla città per raggiungere la Fortezza Bastiani, sua prima destinazione. [...] Era quello giorno atteso da anni, il principio della sua vera vita. [...] non aveva più da consumarsi sui libri né da tremare alla voce del sergente, eppure tutto questo era passato. [...] ma in fondo – si accorse Giovanni Drogo - il tempo migliore, la prima giovinezza, era probabilmente finito.“⁹²

Hned v prvních řádcích románu nás Buzzati nenásilně uvádí do děje. Mladý voják Giovanni Drogo právě dokončil nenáviděnou vojenskou akademii a těší se na začátek nového, lepšího života na přiděleném místě. Nedokáže se však radovat z hloubi duše, protože cítí, že zatímco jedna kapitola jeho života začíná, jiná musí zákonitě končit. Končí jeho rané mládí, musí opustit rodný dům, své kamarády i město. S tímto rozporem mezi očekáváním zářivějších zítřků a neúprosným plynutím času, který je každému člověku na světě dán, se nesetkáváme naposled. Můžeme dokonce říci, že je to jedním z ústředních témat knihy.

Drogo opouští všechny dosavadní jistoty svého života a vydává se na cestu do hor. Namlouvá si, že pevnost nebude jistě tak daleko od města a on se bude moci sem tam vrátit domů. Jak však postupuje horami směrem na sever, dobrá nálada ho přechází. Jede už celé hodiny, krajina se stává stále nepřívětivější (podobně jako ve “Slavnostním otevření nové silnice“ a “Zabití draka“) a pevnost není vidět. Nikdo z pocestných mu nedokáže přesně ukázat ani směr, kam jet, natož říci o pevnosti něco podrobnějšího. Až jeden tulák ve zchátralé tvrzi u cesty o pevnosti ví. Pevnost už byla vidět, Droga

⁹² *Deserto*, s. 3

Jakmile byl jmenován důstojníkem, odjel Giovanni Drogo jednoho zářivého rána z města, aby se dostavil do pevnosti Bastiani, kam byl přidělen. [...] Tohle byl tedy ten po léta očekávaný den, začátek nového života. [...] už se nemusí trápit nad knihami, ani se nemusí třást při hlase četaře, to všechno bylo pryč. [...] ale nejlepší léta, doba prvního mládí – uvědomil si Giovanni Drogo – vlastně už asi skončila. (*Poušť*, s. 231)

překvapuje, jak je ještě daleko, zároveň ho však fascinuje a začíná se těšit, až bude moci odhalovat její tajemství. Po nuceném přenocování v horách potkává dalšího důstojníka jedoucího do pevnosti. Je jím kapitán Ortiz, muž kolem čtyřicítky s podivně úsečným vyjadřováním. Drogo je z něj celý nesvůj, vlastní zvědavost a nejistota ho ale dotlačí k otázkám. Dozví se, že do pevnosti jdou důstojníci dobrovolně jen kvůli dvojnásobně započítávaným létům služby a tím pádem rychlejšímu služebnímu postupu. Když před Ortizem zmíní, že na místo nejde na vlastní žádost, je kapitán zaskočený. Ledaže by prý nedorazily žádné žádosti, v tom případě mu Drogovo úřední přidělení připadalo možné. Po dlouhé a únavné cestě, která již sama vzbuzovala nejistotu, můžeme poprvé zaznamenat narážku na to, že s pevností není něco v pořádku. Jak se právě hlavní hrdina dozvěděl, důstojníci se do pevnosti nehlásí s nadšením, ale pouze kvůli pobídce spojené s rychlým postupem. Následně zůstávají pouze dva roky, a hned jak je to možné, nechávají se přeložit jinam. Nyní už místa v posádce nedokáže velení obsadit ani tak, a proto muže do pevnosti jednoduše přidělují, aniž by se jich ptali. Vystává znepokojující otázka, proč do pevnosti nikdo nechce. Stále se v druhé kapitole dozvídáme další důležité indicie. Je to například ztráta pojmu o čase, kterou na sebe nevědomky prozradí v rozhovoru Ortiz. «„[...] Io ci sono da quasi diciott'anni. Mi sbaglio anzi, diciott'anni compiuti.“»⁹³ Kromě toho se dozvídáme, že se pevnost nachází v místech, kde se neočekává žádný nepřátelský útok, a že hrozba ze strany Tatarů je spíše báchorka.

Když konečně dorazili na místo, neshledal Drogo pevnost nijak obdivuhodnou. Měla nízké hradby, žádné věže, holé žlutavé stěny táhnoucí se do dálky, jednoduše nic co by člověka architektonicky okouzlo. Zato kapitán Ortiz se na pevnost i po osmnácti letech kouká jako na svatý obrázek. Drogovi to přijde směšné, pobavený úsměv ale vystřídá pocit osamělosti. Za chvíli vstoupí hlavní branou do nového světa, který nezná. Pohodlný život ve městě, společnost přátel, sebevědomí, všechny jistoty jsou rázem pryč, před ním se otevírá nový svět s vlastními pravidly.

⁹³ Tamtéž, s. 13.

[...] Já už jsem tam skoro osmnáct let. Vlastně, vždyť se pletu, už celých osmnáct let. (Tamtéž, s. 240-241.)

Uvnitř ho přijme jeho přímý nadřízený major Matti a hned mu případně nelehký úkol přimět nováčka zůstat. Kapitán se totiž už před vstupem do pevnosti rozhodl, že nezůstane. Má však schopného soupeře, Matti jak se zdá, neřeší takovou situaci poprvé. Pokud přihlédneme k budoucímu vývoji celého románu, může v postavě majora vidět ďábla nabízejícího pakt. Nakonec se Drogo nechává uchlácholit, mění názor a zůstává. Postupně se smiřuje s novou úlohou a místem samotným. Přestože mu ostatní kolegové připadají zvláštní, nejvíce z nich vyčnívá postava šikovatele Tronka. Ten je úplně posedlý předpisy, s radostí z paměti přeřikává různé články z řádu pevnosti a trvá na jejich doslovném plnění, ať jsou jakkoli nesmyslné. V krátké ukázce můžeme sledovat jak pedantství, tak následky izolace.

Il regolamento dice (intonò la voce a cadenza didascalica): „La parola d'ordine dura ventiquattro ore da un cambio della guardia al successivo; una sola parola d'ordine vige nella Fortezza e sue dipendenze.“ Dice proprio „sue dipendenze“. [...] Non c'è da fare nessun trucco.“ [...] Drogo lo guardava spaventato. Dopo ventidue anni di Fortezza, che cosa era rimasto di quel soldato? Si ricordava ancora Tronk che esistevano, in qualche parte del mondo, milioni di uomini simili a lui che non vestivano l'uniforme? E giravano liberi per la città [...].⁹⁴

Na postoji k Tronkovi můžeme vidět hrdinovu smířlivost. Jestliže ho zprvu šikovatel přivádí svým jednáním do rozpaků, časem se jeho názor mění, až se stává hrdinovi svým způsobem sympatický. Právě předpisy a řád dávají vojákům pocit jistoty, spokojenost s předem daným během věcí, neuvědomují si však, že je zároveň tlačí do otupělosti⁹⁵. Pod vlivem každodenní rutiny jim dny splývají jeden s druhým a čas

⁹⁴ Tamtéž, s. 35-36.

Předpisy praví (začal rytmicky odřikávat školáckým tónem): „Heslo platí dvacet čtyři hodin od jednoho střídání stráží k druhému, v pevnosti a jí příslušných objektech platí jediné heslo.“ Říkají doslova „v jí příslušných objektech“. [...] To nelze nijak obcházet.“ [...] Drogo se na něho vyděšeně díval. Co zůstalo z tohoto vojáka po dvaadvaceti letech v pevnosti? Pamatoval se Tronk ještě, že kdesi na světě žijí miliony lidí jako on, kteří nenosí uniformu? Kteří volně chodí po městě [...] (Tamtéž, s. 262.)

⁹⁵ Jejich prázdnota se stala i námětem obálky knihy, kde vidíme postavu v uniformě, které schází hlava.

v očích obyvatel pevnosti jakoby se zastavil. Je to však naopak, nehybnost času je zdání, plyne stejně rychle jako všude jinde, jen to není v pevnosti tak poznat. A tak aniž by si toho všimli, prokluzuje jim život mezi prsty. Ve skutečnosti nikoho z nich nejspíš nečeká žádná velká vojenská kariéra, jak si představují, jedinou blížící se jistotou je smrt, na kterou ale nikdo z nich ani nepomyslí.

Po čtyřech měsících má Drogo možnost uniknout. Každý nový člen posádky může jít po krátkém pobytu na místě za doktorem Rovinou a stěžovat si u něj na neurčité zdravotní problémy. Doktor jako jeden z mála soucitných lidí v pevnosti jim pak vypíše formulář s fiktivními zdravotními obtížemi a doporučí přeložení na jiné místo. I Drogo jde za doktorem s úmyslem nechat se takto přeložit, nicméně ve svém přesvědčení nevytrvá. Jeho motivace není čtenáři úplně jasná. Můžeme se přiklonit k vlivu prvního rozhovoru s velitelem Mattim, můžeme místu přiznat vnitřní kouzlo, stejně jako vytušit u Droga odpor ke změnám a sklon k pohodlnosti. Ať je tomu jakkoli, hlavní hrdina si nechává uniknout možnost místo opustit. Sám ještě neví, že to byla poslední možnost.

Roční období se střídají a roky plynou jeden za druhým, nepozorovaně. V pevnosti není úplně mrtvo, rozptýlující události nejsou jen tak časté jako jinde. Na obzoru se jednoho dne objeví neznámý černý kůň. Nikdo se k němu neodvážá jít kromě jednoho obyčejného zvědavého vojáka. Ten si neuvědomil následky svého malého dobrodružství a je podle pevnostního řádu svými vlastními kamarády na hlídce zastřelen. Nějaký čas poté je zase vyhlášen poplach kvůli přítomnosti cizích osob na poušti. Jak se ukáže, cizí vojáci patří k posádce sousedního státu (pevnost je objektem ležícím u hranic) a jejich úkolem je překontrolovat vytyčení hranic. Při soutěži mezi cizími vojáky a těmi řekněme našimi o jednu dosud neobsazenou horu umírá další muž. Je jím Droguv kamarád poručík Pietro Angustina. Jednou také Drogo dostane dovolenou ve městě. Neví, co má od města očekávat. Těší se a zároveň tuší, že se všechno změnilo. Což se mu záhy potvrzuje. «Straniero, girò per la città, in cerca dei vecchi amici, li seppe occupatissimi negli affari, in grandi imprese, nella carriera

politica. [...] Per quanto tentasse non riusciva a far rinascere i discorsi di un tempo, gli scherzi, i modi di dire».⁹⁶

Při dovolené ve městě se zastavuje na velitelství, aby se poptal na úřední postup při přeložení do jiné pevnosti. Velitel se podivuje Drogově neinformovanosti. V pevnosti Bastiani se prý budou podle nového řádu snižovat na polovinu stavy posádky a je nutné si podat žádost o uvolnění. Přichází pozdě a cítí se podvedený Mattim i Ortizem. Oba mu tvrdili, že může vlastně pevnost kdykoli opustit, že je však pro něj výhodnější zůstat. Teď vidí, jak se nechal napálit. Negativní emoce se postupně ztratili v čase. Uteklo pět, deset, patnáct let. Drogo byl již ve velení pevnosti, jen kdyby ho tak nezlobilo zdraví. Když konečně přišla tolik vytoužená chvíle a přes poušť začala k Bastiani pochodovat nepřátelská vojska, není už hlavní hrdina skoro schopný vstát z lůžka. Ačkoli má obranu řídit Drogo, na hradbách už plně operuje jeho kamarád Simeoni. Nemocný se ještě snaží sebrat síly a bojovat za svá práva, přesto to není nic platné. Poté co na hradbách omdlí, je o jeho osudu rozhodnuto. Nadcházející noc bude jeho poslední v pevnosti, druhý den ho čeká převoz do města, aby jeho místo mohlo být uvolněno pro nově příchozí důstojníky. Druhý den, po třiceti letech strávených čekáním na útok, odjíždí. Přicházejí se s ním rychle rozloučit jen známí od vidění, Simeoni je zaneprázdněný velením, nikoho dalšího v pevnosti nemá.

Cesta se táhne, jelikož Drogo není schopný jet na koni, ale musí využívat pohodlí kočáru. Staví se na přenocování v horské chatě, ubytuje se a přemýšlí o životě. Zjišťuje, že svůj život zasvětil čekání na událost, která ani přijít nemusela, a když už přišla, zradilo ho vlastní tělo. Připouští, že byl bláhový, když se dal do paktu s veliteli slibující nalezení smyslu života ve vojenské slávě v boji proti Tatarům. Sám je překvapen novou výzvou, která na něj v horách čeká. Stmívá se a hlavní hrdina si uvědomuje, že nikdy pořádně nepomyslel na největší lidskou výzvu, a to se v klidu a smířeně postavit smrti. Úspěch v tomto podniku by mu mohl vynahradit zklamání z dosavadních neúspěchů. «Oh, è una ben più dura battaglia di quella che lui un tempo

⁹⁶ Tamtéž, s. 129.

Bloumal po městě jako cizinec a vyhledával staré přátele. Zjistil, že jsou všichni nesmírně zaneprázdněni obchodem, podnikáním, politickou kariérou. [...] Ať se sebevíc snažil, nedařilo se mu vzkřísit staré časy, někdejší hovory, žerty, průpovědky. (Tamtéž, s. 349.)

sperava [...] può essere bello morire all'aria libera, nel furore della mischia, col proprio corpo ancora giovane e sano [...] ma nulla è più difficile che morire in un paese estraneo ed ignoto, sul generico letto di una locanda, vecchi e imbruttiti, senza lasciare nessuno al mondo».⁹⁷

5.2 Pakt s ďáblem

Literární kritik Pietro Pancrazi vystihl problém, na který záhy narazíme, velmi přesně: „Mi pare certo che *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati sia uno dei romanzi più singolari che siano pubblicati da noi negli ultimi anni. Romanzo simbolico? romanzo satirico-umoristico? romanzo allegorico? romanzo d'avventura, o almeno di quella rientrata avventura che molto spesso è la vita?“⁹⁸. Buzzati dovádí v *Poušti* typicky fantastickou vlastnost *dvojakost* tak daleko, že se celé dílo stává mnohovýznamovým a co hůře, několik významů tu zároveň může mít i každý jednotlivý prvek, což dává každému čtenáři možnost najít si vlastní klíč k románu (a to možná ještě při každé následné četbě jiný). Tento nevídaný záběr románu přivádí při snaze o jakýkoli popis všech motivů či o celkový vyčerpávající rozbor do úzkých, protože otevírá tolik otázek a ukazuje tolik cest, že není možné se jim všem v rámci diplomního úkolu věnovat. Východisko se nabízí jen jediné. Ač je to jistě vzhledem k autorově snaze o určitou výpověď z naší strany nekorektní, musíme se zaměřit pouze na jeden aspekt románu. Vzhledem k předcházejícímu souboru *60R* vybíráme cestu fantastických motivů.

Na začátek musíme konstatovat, že *Poušť* nepracuje s fantastickými prvky takovým způsobem, na jaký jsme zvyklí z Buzzatiho povídek. Hlavní slovo zde totiž přebírají symboly⁹⁹ a archetypy různých žánrů, zatímco fantastické motivy zůstávají

⁹⁷ Tamtéž, s. 200.

Čeká ho daleko krutější bitva, než byla ta, na níž se kdy těšil [...] může být krásné umřít uprostřed bitevní vřavy, kdy tělo je ještě mladé a zdravé [...] ale daleko nejtěžší je zemřít zestárlý a ošklivý v neznámém kraji, na cizí posteli v hostinci, a nezanechat po sobě živou duši. (Tamtéž, s. 413-414.)

⁹⁸ Pietro PANCRAZI. In: *Corriere della Sera*, 2. června 1940.

“Zdá se mi jisté, že Tatarská poušť Dina Buzzatiho bude jedním z velmi jedinečných románů, které byly u nás v posledních letech publikovány. Symbolický román? Satirický? Alegorický? Dobrodružný? Nebo spíše dobrodružstvím, kterým je často život?”

⁹⁹ Ilaria Crotti tvrdí, že Buzzati užil (pro svá díla *Barnabo delle montagne* a *Poušť*) literárního modelu podobného Mannově *Kouzelnému vrchu* (*Der Zauberberg*, v Itálii vydaném r. 1924 pod názvem *La montagna incantata*), což ukazuje na použití symbolů, jež mohou nést více významů, na tématu

spíše naznačeny než explicitně vyjádřeny. Tento způsob ilustruje jako první Drogova cesta do pevnosti. Již se rozloučil s přítelem, jenž ho byl kus cesty doprovodit, a dále pokračuje sám. Počet potkaných pocestných stále klesá, až není vidět živou duši. Hrdina znejistí. Jakmile se mu naskytne příležitost někoho oslovit, ptá se po cestě do Bastiani, pocestní však o pevnosti nic neví. Až u staré opuštěné pevnůstky narazí na tuláka, který jako jediný zná odpovědi. Právě tulák popisovaný jako «un tipo di vagabondo e di povero, con una barba grigia e un piccolo sacco in mano. Nella penombra però non si distingueva bene, solo il bianco dei suoi occhi dava riflessi.»¹⁰⁰, tu plní funkci postavy (pomocníka), která v pohádkách ukáže hrdinovi cestu k hradu a krátce nato se zmizí. Ani nepravděpodobný smích při vstupu do pevnosti ani bouchání dveří nezakládá potvrzení fantastična, jedná se pouze o jakési pomrkávání na čtenáře, který se ve fantastické literatuře orientuje a dokáže ocenit její prostředky. Nejsilněji v románu cítíme fantastické téma paktu s ďáblem.

V Buzzatiho próze nalezneme smlouvu s ďáblem hned dvakrát, jednou ve své „klasické“ podobě, kdy se anděl smrti/ďábel nešťastníkovi přímo zjeví a následně se dohodnou na obchodu (Schůzka s Einsteinem) a podruhé právě v *Poušti*, kde nám různé situace a jednání hrdinů smlouvu připomínají, aniž by došlo k náznaku fantastična či k faktickému potvrzení, že se jedná o dohodu s peklem.

Téma paktu s ďáblem dnes známe především díky faustovskému mýtu, který se v německém prostředí šířil již od 16. století. Jeho podoba se ústním podáním samozřejmě měnila, jak tomu bývalo zvykem, centrem příběhu však vždy zůstávaly životní osudy Johanna Fausta. V jednom z příspěvků do literární studentské soutěže se o postavě Fausta dočteme, že

„každý autor modifikoval celou podstatu Faustovi osobnosti. Nejprve byl proto pouhým kouzelníkem a černokněžníkem, který sloužil církvi jako odstrašující příklad spolčení s ďáblem. Poté se však stávala předmětem zájmu spíše jeho osobnost, (je) učencem a posléze dokonce filosofem, který smlouvu podepíše především kvůli nespokojenosti s filosofií a magií. Nakonec (u T. Manna) je tragickou postavou hudebního

opozice „výšek“ vs. „nížiny“, na přírodě-horách jako vězení, což jsou všechno společné body obou spisovatelů.

¹⁰⁰ *Deserto*, op. cit., s. 7. [...] patrně tulák či žebrák, s šedivou bradou a mošnou v ruce. V přítmí ho bylo těžko rozeznat, jen bělmo očí se mu lesklo. (*Poušť*, s. 234.)

skladatele, který do spolku s peklem upadne víceméně
nechtěně a až poté zjistí, jak jej lze využít.“¹⁰¹

Kromě dvou nejznámějších zpracování (Goetheho¹⁰² a Mannova¹⁰³) tak existuje celá řada dalších textů, které všechny dohromady, každý se svou variantou příběhu, tvoří faustovský mýtus jako celek. Tuto literární tradici využívají další spisovatelé (Buzzatiho nevyjímaje) ve svých dílech. Přenášejí většinou základní schéma (lidská touha-setkání s ďáblem-ďáblova nabídka a podmínky-potvrzení smlouvy-plnění smlouvy-ďáblova zrada přinášející hrdinovi utrpení), ale leckdy zůstávají jen u vykreslení situace připomínající podobný pakt (úlisný člověk nabídne hrdinovi obchod, který slibuje něco neobvyklého, popř. přímo reaguje na hrdinovu poptávku/touhu po něčem. Dohodnou se. Hrdina neupisuje přímo duši, ale bývá to něco velmi cenného, někdy i život. Obvykle už krátce po uzavření smlouvy, popř. během plnění, hrdina zjistí, že byl podveden. Obchod se ukáže jako velmi nevýhodný, a zatímco „ďábel“ dosáhl svého cíle, hrdina zůstává až na výjimky tímto neštěstím zdrcen).

Naším prvním „paktem“ bude domluva mezi Einsteinem a Iblisem v povídce „Schůzka s Einsteinem“. Se zápletkou jsme se již seznámili dříve, Einsteinovi se na obyčejné procházce městem zjeví ďábel v podobě černocho, představí se a oznámí vědci svůj úmysl vzít mu jeho duši. Třebaže Iblis vystupuje ve funkci anděla smrti, nese podobu i vlastnosti ďábla. Spojuje tak v sobě jak smrt a s ní spojenou konečnost, tak možnost se jí vyhnout. Postava smrtelníka se také štěpí, a to mezi Fausta a obyčejného člověka. Nelze si snad představit osobnost známější a více toužící po úplném poznání než Alberta Einsteina. Stejně jako tomu Buzzati dělá i v ostatních povídkách, vytváří reálný základ textu představením konkrétního místa a postav, ulice Princetonu a postava skutečně žijícího vědce poskytuje čtenáři iluzi skutečnosti. Můžeme si bez obtíží ztotožnit Fausta s Einsteinem pro jejich touhu «[...] vyzvěděl, čím je v jádru svět,/ odkud kam spěje na své dráze,/ a neomílal prázdné fráze.»¹⁰⁴ Oba Buzzatiho hrdinové

¹⁰¹ http://www.phil.muni.cz/fil/studenti/soutez2001/bican_faust.html : Vítězslav BICAN. *Pověst o Faustovi ve filosofii Jana Patočky*, Brno 2001, s. 1.

¹⁰² Johann Wolfgang GOETHE. *Faust*. Přel. Otokar Fischer. Praha, Academia 2008.

¹⁰³ Thomas MANN. *Doktor Faustus*. Přel. Hanuš Karlach. Praha, MF 1982.

¹⁰⁴ Jindřich POKORNÝ, *Kniha o Faustovi*. Praha, MF 1982, s. 76.

(jak Einstein, tak později Drogo v *Poušti*) se však od Fausta výrazně liší prostředky, jakými svých cílů chtějí dosáhnout a na rozdíl od něj jsou o něco pasivnější (d'ábla k sobě sami nepřivolají). Einstein celý život pracuje na své práci, a ač mu jistě nesmírná přání „vědět“ nedávala klidu, nespřáhl se s d'áblem ze své vůle. V paktu není představen jako aktivní strana, vědec tu vystupuje spíše jako oběť. Až blízkost smrti a nemožnost volby ho donutí riskovat a hrát o vlastní život. Vzhledem k jeho nevinnosti (minimálně ve srovnání s Faustem) a schopnosti z bezvýchodné situace přeci jen něco vytěžit, se přibližuje Mannovu hudebníku Leverkühnovi. Nalezneme hned několik společných bodů, jež můžeme vysledovat hned od prvního vstupu d'ábla do děje. V obou případech už d'ábel na svou oběť čeká, aby jí překvapil, oslovil a krátce vyložil, oč se mu jedná (jak jsme již předeslali, smlouva s peklém se vždy pojí s podvodem, o kterém hrdinové zpočátku nevědí). V Einsteinově případě mu Iblis pouze oznámí, že si přišel pro jeho duši, žádný obchod nenabízí. Naopak vědec po překonání prvotního strachu požádá o měsíční odklad, aby mohl dokončit rozdělanou práci. Černocho se mu vysměje s tím, že jakmile s ním sejde dolů, dozví se vše, po čem touží bez námahy. Einstein trvá na hodnotě vlastního poznání a s Iblisem se dohodnou na odkladu. Hrdina tudíž nežádá, aby mu Iblis odhalil nepoznané věci nebo mu poskytl nějaká jiná nadpřirozená privilegia. Chce jen čas, protože čas se stane jedinou devizou, kterou Einstein v tu chvíli nemá a touží po ní. Náš autorem je fascinován časem, možnostem jaké dává i jaké bere, jeho nehmatatelností a přesto jistotou, že pro lidské bytosti je z věčnosti poskytnut jen zlomek, nic víc. Přesáhnout tuto hranici, popřípadě alespoň tomu krátkému životu dát nějaký smysl, to je to jediné, oč může člověk usilovat, po čem toužit. V takovém duchu se ubírají i hrdinovi myšlenky, vždyť sám se prozrazuje «Ci fatico da trent'anni. E ormai mi manca poco...»¹⁰⁵ D'ábel mu čas dá. O to, jak jej vědec využije, se nestará (což je klam. Iblis ví, že hrdina se bude věnovat své celoživotní práci a k ničemu jinému by se stejně nenechal strhnout. A právě vědcova cílevědomost, zoufalá snaha po naplnění života, přinese peklu profit a peklo už ví, že tomu tak bude). Mannův d'ábel pojímá obchod aktivněji a přichází s konkrétní nabídkou. Zprvu se zdá,

¹⁰⁵ 60R, op. cit., s. 230.

Lopotím se s tím třicet let. A schází mi jen maličko... (TN, s. 204.)

že i on nabízí čas «Vidím [...], že chystáš optat se mě na tu záležitost. [...] čas, to je to nejlepší [...] již darováváme, a naším darem jsou přesýpací hodiny»¹⁰⁶, krátce nato se však vysvětlí, že nejde pouze o samotný čas, jak si jej vyprosil Einstein. «“Tak vy mi chcete prodat čas?“ „Čas? Pouze a jen tak čas? Ne, milý brachu, to není zboží pro čerta. [...] Jaké ustrojení čas, na tom záleží! Velký čas, bláznivý čas, docela čertovský čas, v němž všechno skáče a výská»¹⁰⁷ Obsah smlouvy se podobá té Mefistofelově, nabízí prožití života (schválně používáme „prožití“ nikoli „naplnění“), o jakém se člověku jen zdá. Einstein v tomto světle vypadá jako nenáročný zákazník, protože si vystačí sám s rozumem a vědou, což Mefistofeles pokládá za «nejvyšší z lidských met»¹⁰⁸, po níž Faust šlape.

V tomto bodě, kdy jsme se dostali k pekelným nabídkám, volně otevřeme i náš druhý pakt, kterým je domluva hrdiny *Pouště* poručíka Giovanniho Droga a jeho nadřízeného Mattiho. Přestože major Matti není fantastickou bytostí, vstupní rozhovor a pozdější vývoj Drogovy situace pakt s ďáblem přinejmenším připomíná. Matti se chová úlisně a mladíkem obratně manipuluje. Téma smlouvy se vždy odvíjí od lidské touhy (po vědění, času, bohatství, moci, apod.), ani zde tomu není jinak. Giovanni chce zprvu pevnost opustit, ale při rozhovoru s Mattim mění rozhodnutí. U majora v kanceláři ještě stále vězí v mladické nejistotě ohledně vlastních přání a cílů, až o něco později si konečně ustanovuje cíl. Jeho touhou se stane prožití života, jenž by měl smysl. To mu má smlouva zaručit. Setrváním v pevnosti a každodenní službou v ní se mu dostane privilegia být při útoku Tatarů, boji s nimi, a pokud se poštěstí i hrdinské smrti. K potvrzení smlouvy dochází postupně (nikoli jednorázovým aktem), a to poručíkovým setrváváním v pevnosti. Tím, že zůstává na místě, vyjadřuje souhlas s nabídkou (útok Tatarů a následná vojenská sláva). Zbývá objasnit, jakou má Giovanni za takové privilegium zaplatit cenu. Cenu si hrdina neuvědomuje, jelikož se mu jasně ukáže až později. Nicméně jí můžeme považovat za dost vysokou, jak tomu u podobných paktů bývá, vždyť co je cennějšího než lidský život? To, po čem Einstein tolik touží, a oč

¹⁰⁶ Thomas MANN, s. 238.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 238.

¹⁰⁸ Jindřich POKORNÝ, op. cit., s. 89.

Iblise prosí, o čas, ten je v Drogově případě nikoli darem ale cenou, kterou je nutno zaplatit. Drogo se zaváže, že bude v nudné pevnostní rutině setrvávat a trpělivě čekat na svou příležitost. Při prvním rozhovoru se „upíše“ na čtyři měsíce, když se nechá přesvědčit o odložení odjezdu do první regulérní zdravotní prohlídky, u které se dá bez újmy na cti požádat o přeložení. Od prvního dne, aniž by si toho pořádně všiml, už smlouva běží. Čím déle totiž v pevnosti zůstává, tím si lépe zvyká na její nesmyslná pravidla, a tím menší chuť má ke změně respektive k odchodu. Martirium obou hrdinů se odehrává na dějství. Vzhledem k tomu, že ani jeden z nich netuší, k čemu jejich snahy a ďáblovi manipulace vedou, své smlouvy dokonce prodlužují. Zatímco Einstein prosí o další měsíc «“E quel lavoro? Terminato?“ „Non è finito, [...] Lasciami ancora un mese! Mi basta, giuro.»¹⁰⁹, Drogo neví, že z pevnosti nebude moci později volně odejít, jak mu sliboval Matti, a proto se rozhodne zůstat i po uplynutí čtyř měsíců «“Io sto bene e voglio restare.“ „Restare qui alla Fortezza? Non vuole più partire? Che cosa è successo?“ „Io non so [...] Ma non posso partire. [...] Medico, butti via quella carta.“»¹¹⁰. Dušičky jsou lapené a již pro ně není úniku.

Nyní se dostáváme k bodu, kterým smlouvy s ďáblem vrcholí – hrdina zjistí, že byl podveden a upadá do zoufalství. Čtyři roky Drogova života utečou jako voda, aniž by se v pevnosti stalo něco, co by dokázalo smysluplně naplnit lidský život. K plnění paktu ze strany ďábla tedy nedochází, a proto se stále ještě mladý voják rozhodne požádat na velitelství o přeložení (a rozvázat tak smlouvu). Ale jak zjistí, již nelze svobodně odejít. Velitelství se rozhodlo snížit stav posádky pevnosti Bastiani na polovinu a všichni, kdo o tom věděli, si rychle zažádali o uvolnění. Poněvadž to Matti Drogovi neřekl, ten žádost nepodal, a přestože chce místo opustit, nemůže. Dokonce se kvůli tomu s novým nadřízeným pohádá «Lei ricorda che quando sono arrivato alla Fortezza, quattro anni e mezzo fa, il maggiore Matti mi ha detto che [...] che se uno voleva andarsene, era liberissimo di andare? [...] allora quelle erano tutte storie?»¹¹¹,

¹⁰⁹ 60R, op. cit., s. 230

„A práce? Hotová?“ „Není hotová, [...] Dej mi ještě jeden měsíc! Bude stačit, přísahám. (TN, s. 204.)

¹¹⁰ Deserto, op. cit., s. 59.

Mně nic není a chci tady zůstat.“ „Zůstat tady v pevnosti? Vy už nechcete odjet? Co se to s vámi stalo?“ „Já nevím [...] Ale nemohu odejít. [...] Zahod'te ten papír, pane doktore.“ (Poušť, s. 285.)

¹¹¹ Tamtéž, s. 147.

není mu to ale nic platné. Dostane se mu jen velmi vágního ujištění, že «Fra un anno, un anno e mezzo al massimo, lei sarà trasferito...»¹¹². Od té doby mu nezbývalo, než marnit svůj život službou na místě, kde se nejspíše nikdy nic nepříhodi. A přeci se po třiceti letech stal zázrak, na obzoru se objevila nepřátelská vojska, která pochodovala k pevnosti. Na to celý život Drogo čekal. Ovšem pakt s ďáblem nepřináší radost, a tak mu není dovoleno se bitvy zúčastnit. Drogo platil ve smlouvě časem, jak jsme řekli, a čas je neúprosný. Za třicet let se z mladíka stal jen stín člověka k tomu sužovaný nemocí. Zůstává jen deziluze a zoufalství nad vlastním osudem a jistota, že jedinou bitvou, jež ho čeká, je ta se smrtí. Přesto se na prahu života dokáže vzmuždit, když smysl života hledaný ve vytouženém vojenském mýtu nahradí důstojným přijetím smrti. Einstein dopadá hůře. Když dorazí na další schůzku s ďáblem Iblisem, čeká ho překvapení. Poté co se přesvědčí, že vědec práci dokončil, přestane mít o jeho duši zájem. Peklu prý posloužil právě dokončením práce, a není tedy nutné mu brát život. Einsteina samozřejmě zachvátil zmatek, vždyť co je nevinnějšího než vzorce a abstrakce? Ďábel ale trvá na svém, pekelní šéfové by se asi těžko spletli, jistě zamýšleli přesně toto a nic jiného. Krom viny za možné zlo způsobené objevy, mu ďábel k neštěstí ještě přidává tíživý pocit nevědomosti «Oh, se tu sapessi!»¹¹³.

Pamatujete se, jak jsem před čtyřmi a půl rokem přišel do pevnosti a major Matti mi řekl, [...] že kdo nechce, může bez překážek odejít? [...] Tak to byly všechno jen povídačky? (*Poušť*, s. 365.)

¹¹² Tamtéž, s. 149. Za rok, nejvýš půl druhého vás přeloží... (*Poušť*, s. 367.)

¹¹³ *60R*, op. cit., s. 232. Jo, kdybys tak věděl. (*TN*, s. 206.)

6. Závěr

Přestože Dino Buzzati psal mimo hlavní literární proud, nevídaným způsobem využíval a přetvářel prvky čerpané z literární tradice a trpělivě je skládal do nových celků. Tím dokázal vytvářet díla leckdy aktuálnější, než byla ta jeho neorealistickejších kolegů.

Kosmos, ve kterém se pohybuje, má příchut' vědecko-fantastické literatury, detektivky, dobrodružných příběhů, reality i pohádek. Zatímco Calvino nás provádí po čistě nereálných světech, které ovládají jeho fantastičtí hrdinové, Buzzati uvede čtenáře do světa reálného a pozvolna mu ukazuje cestu, jež vede až na hranice skutečnosti a dále za ní. Chce tím člověka pohnout k úvahám o životě a smrti. Vždy však vyjadřuje jistou naději, že i s životem a smrtí se dá se ctí poprat a nepropadat při tom beznaději. Neodsuzuje člověka za jeho slabosti, pokud je schopný slabosti jindy vyvažovat silou nebo dobrotou. Bere si na mušku vady společnosti nikoli, aby ji ponížil, ale aby jí otevřel oči. Vystupuje spíše umírněně. Svým postojem se tolik liší od Franze Kafky, se kterým je tak často spojován. Kafka si nebere servítky, přímo útočí na lidskou špatnost, zlobu, pokrytectví nebo egoismus, protože nevěří v lidskou nápravu. Člověka považuje za odsouzeného ke smrti, odsouzeného právem.

Věčnými tématy celé Buzzatiho prózy se stávají neovlivnitelné plynutí času a s tím spojená nemožnost návratu do dětství/mládí, úzkost provázející život i smrt, čekání na příležitost, která by lidskému životu dala smysl. Vzhledem k tomu, že tato příležitost často vůbec nepřichází, zůstává jedinou výzvou odevzdané přijmutí smrti. Člověk se během takového čekání (během života) zdá Buzzatimu spíše osamocen a musí se s tím vyrovnat. Útěchu mu může přinést vnitřní vyrovnanost, víra, zájem o svět kolem něj (to vše shrnuje základní křesťanská morálka).

Pokud bychom shrnuli výsledky rozboru fantastických motivů, narazíme na hrdiny neschopné fantastično vidět, nebo mít odvahu ho akceptovat. Zdá se obrazem moderní společnosti, která fantastické vymazala ze světa i vědomí. Poněvadž hrdinové ztratili své kořeny a dávno už nepodléhají osvobozujícímu kouzlu fantazie (protipólu bezpečné, ale nudné každodenní reality), žijí smutný život s vědomím vlastní slabosti. Fantastické postavy (duch mrtvého přítele v „Přátelích“, přízrak v „Přízraku pouště“, a další) zvou trpělivě či opakovaně hrdiny povídek na hranice běžného a fantastického světa, ti však zůstávají paralizovaní vlastní nerozhodností, mezi příslibem a pochybami.

Zmítání vnitřním bojem zůstávají nehybní. Buzzati nám na nich prezentuje falešné lidské představy a sny, společně s neuskutečněnými ambicemi. Takto pasivně promarní své životy, aniž by si to sami sobě přiznali. Někdy se hrdinové fantastičnu aktivně postaví, protože se nedokáží smířit s existencí něčeho iracionálního, co nejsou schopní ovládnout. Proč ale člověk musí vždy vše ovládat? Buzzati používá fantastické prvky s radostí a spisovatelskou zručností, dokáže takto přinášet nejen estetický prožitek ale i sdělnost.

Stejnou kombinaci uměleckého zpracování skloubeného se sdělností přináší i ve své *Poušti* jen s tím rozdílem, že fantastické prvky nahradil množstvím symbolů. Používá archetypů různých žánrů, přidává běžné lidské obavy, intertextuality, náznaky, podobenství. Vzniká z toho jedinečný, nikoli však snadný text. Jak bylo řečeno, každý si v něm může najít, co sám chce, jednotný klíč k románu neexistuje. Po jeho přečtení si všimneme, že fantastické prvky tak typické pro Buzzatiho tvorbu jsou zde utlumeny nebo se minimálně neobjevují v tradičních podobách. Nenalezneme náznaky ani projevy fantastična jako takového, jedná se spíše o situace odkazující na fantastická témata či motivy, na tradici žánru. Nejsilněji v celém románu cítíme fantastické téma paktu s ďáblem.

Riassunto

Dino Buzzati è uno dei autori più noti della narrativa fantastica italiana e grazie ai parecchi traduzioni le sue opere sono apprezzate anche nel mondo. Durante la sua vita ha scritto una quantità dei racconti ed alcuni romanzi che tutti insieme creano l'intero universo fantastico buzzatiano. Nel tale universo cerchiamo di trovare punti comuni nel intreccio, nei temi e nei motivi fantastici.

Nei racconti della raccolta Sessanta racconti riconosciamo tre basi su cui le storie sono costuite rispetto al rapporto tra elementi fantastici e la base realistica. La frequenza del uso degli elementi fantastici oscilla tra il predominio del fantastico sul realistico e l'asenza del fantastico (le storie inverosimili).

I racconti del primo tipo sono considerati i più fantastici, sottoposti alla logica interna del proprio mondo, molto vicine alle fiabe. La vera fiaba c'è una, chiamata „L'uccisione del drago“. La storia si sviluppa secondo la regola fiabesca la quale suppone che il male attacca il bene e per questo viene punito. I ruoli però sono scambiati, il conte rappresenta il male e il drago il bene. Malgrado il drago non minacci nessuno, viva con i suoi piccoli in un valloncello e non esca tra la gente, il conte desidera ammazzarlo solo per la sua esistenza. Non riesce a lasciar perdere il fatto che nel suo paese vive un mostro fantastico, il resto del mondo fantastico che esisteva una volta. È in questo si nasconde il messaggio. A Buzzati dispiace che il mondo fantastico è stato rovinato e dimenticato dalla gente. Secondo lui la gente si impoverisce volendo vivere solo nel mondo reale senza il fantastico.

Il secondo tipo dei racconti è basato sulla base realistica. All'inizio l'autore descrive un ambiente realistico presentando un paese concreto e un protagonista, dopo questo lascia agire il fantastico. Prima della dimostrazione del fantastico (per esempio un uomo incontra uno spettro) però sono presenti vari segni che fanno notare il protagonista alla futura apparizione del fantastico. Questo svolgimento nutrice la verosimiglianza della storia. I segni possono essere suoni, sentimenti straordinari vissuti dai personaggi o azioni inverosimili. Nel racconto „Il re a Horm- el Hagar“ il segno si realizza come un suono della sabbia in moto e come le gocce della pioggia considerati rari nel deserto. Il sussuro della sabbia avverte alla futura rovina mentre la pioggia dal cielo fa entrare nel nostro mondo il dio Thot. Nel „Eppure battono alla porta“ il rumore, la pioggia e l'acqua servono come segni che annunciano la rovina della famiglia Gron.

Segni nei altri racconti sono per esempio una faccia umana troppo bianca, un'anomalia fisica, un presentimento. Con l'uso dei tali segni Buzzati rimanda alla tradizione fantastica.

Dopo segni segue nella struttura narrativa di un tipico racconto fantastico canonico una *tentazione*, con la quale il protagonista manifesta un interesse intensivo verso il fantastico. Investigando il protagonista incontra un altro personaggio (il personaggio può essere sostituito da un sogno o da un libro) e questo lo inizia nella natura del fantastico (*l'iniziazione*). Durante fasi segno/tentazione/iniziazione prevale nel racconto la rappresentazione realistica del mondo, la situazione cambia con un *'apparizione del fantastico* che perturba tutto. Con „l'apparizione“ vogliamo dire che il fantastico si fa conoscere (per esempio una donna scende da un quadro, una mummia diventa viva, una statua comincia a parlare, personaggi violano leggi fisiche). Il protagonista deve affrontarci. Nel nostro corpus troviamo molti esempi dell'apparizione, però non in tutti i racconti c'è una. Per esempio nel „All'idrogeno“ non si presenta nessun essere o azione fantastica, il protagonista vive solamente il confusione e poi la paura.

Il protagonista può affrontare il fantastico in due modi. O inclina al *dubbio* che però in pochi istanti finisce con l'*accettazione* del fantastico o cerca di lottare (la *lotta*). Buzzati favorisce l'accettazione del fantastico, senza dubbi e senza una lotta. Il protagonista buzzatiano pare così sorpreso che resta immobile aspettando la rovina. Non riesce a lottare contro il fantastico.

La seconda narrativa analizzata nella presente tesi è *Il deserto dei Tartari*. Il protagonista del romanzo Giovanni Drogo è un giovane tenente che dopo aver finito l'accademia militare deve raggiungere la sua prima destinazione, la Fortezza Bastiani. Prima della partenza resta perplesso perché deve lasciare tutti i punti fermi della sua vita – la casa paterna, la mamma, gli amici e la città. Sente il contrasto tra un'attesa della futura felicità e il fluire del tempo. Il fluire del tempo irreversibile possiamo considerare uno dei temi principali del romanzo.

Per primo dobbiamo constatare che *il Deserto* non utilizza gli elementi fantastici in modo tipico buzzatiano. Simboli, archetipi dei vari generi danno il tono mentre motivi fantastici restano accennati più che espressi esplicitamente. Nonostante questo fatto possiamo trovare nel romanzo un tema fantastico – il patto con il diavolo. Il patto con il diavolo si trova nella narrativa del nostro autore due volte. Nella forma „classica“ in cui l'angelo della morte/il diavolo si mostra a un disgraziato e poi gli propone

un contratto („Appuntamento con Einstein“) e poi nel *Deserto* dove i vari situazioni e comportamenti dei personaggi riecheggiano il patto.

In tutta la opera di Buzzati si rispecchiano riflessioni sulla vita e sulla morte. Ma Buzzati sempre esprime la speranza negli uomini. Crede che la gente non sia male però solo debole. Se la gente riesce a lottare propria debolezza e trovare un senso della propria vita, può vivere in pace e in contentezza. I temi principali della narrativa buzzatiana sono il fluire del tempo collegato con l'impossibilità del ritorno nella giovinezza, l'angoscia, l'attesa di un'occasione che facesse la vita umana ragionevole.

Primární literatura

Dino BUZZATI. *Il deserto dei Tartari*. Milano, Mondadori 1995.

Dino BUZZATI. *Láska, Tatarská poušť*. Praha, Odeon 1989.

Dino BUZZATI. *Sessanta racconti*. Milano, Mondadori 2008.

Dino BUZZATI. *Tíživé noci*. Praha, Práce 1989.

Dino BUZZATI. *Sedm pater*. Praha, Odeon 1969.

Sekundární literatura

Antonia ARSLAN VERONESE. *Invito alla lettura di Dino Buzzati*. Milano, Mursia 1974.

Italo CALVINO. *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano, Mondadori 1983.

Marcello CARLINO. *Come leggere Il deserto dei Tartari*. Milano, Mursia 1976.

Ilaria CROTTI. *Buzzati*. Firenze, La Nuova Italia 1977.

Aese Lagoni DANSTRUP. Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico. in: GIANETTO, Nella. *Il pianeta Buzzati* (Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 října 1989). Milano Mondadori 1992, s. 137-149.

Marie GEIEROVÁ. *La dimensione esistenziale dello spazio e del tempo nel Deserto dei Tartari di Dino Buzzati*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, Fakulta filozofická, 2010. Vedoucí práce Jiří Špička

Nella GIANETTO. *Coraggio della fantasia*, Milano, Arcipelago edizioni 1989.

Johann Wolfgang GOETHE. *Faust*. Přel. Otokar Fischer. Praha, Academia 2008.

Lada HAZAIOVÁ. *Skryté tváře fantastična*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2007.

E. T. A. HOFFMANN. *Fantastické povídky*. Praha, MF 1959.

Eva LUKAVSKÁ. *Had, který se kouše do ocasu*. Brno, Host 2008.

Yves PANAFIEU. *Dino Buzzati: un autoritratto*. Milano, Mondadori 1973.

Lenka PAPOUŠKOVÁ. *Analisi dei fenomeni fantastici nei sessanta racconti di Dino Buzzati*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta filozofická, 2004. Vedoucí práce Karolina Křížová.

Edgar ALLAN POE, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*. Roma, Newton Compton editori 2008.

Iginio Ugo TARCHETTI. *Racconti fantastici*. Milano, E. Treves & C. Editore 1869.

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

Jiří ŠRÁMEK. *Morfologie fantastické povídky*. Brno, Masarykova univerzita 1993.

Internetové zdroje

MAZZONI, Cristina. *Un osso di morto* [online]. Poslední revize 18. ledna 2011 [cit. 30. března 2011]. Dostupné na:
<http://www.uvm.edu/~cmazzoni/3classici_on_line/un_osso_di_morto/testo.html>

Vandalusie – Thot [online]. Poslední revize 29. dubna 2011 [cit. 25. března 2011]. Dostupné na:
<<http://vandalusie.webgarden.cz/thot>>