

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií – Italianistika



Diplomová práce

**Fantastická zvířata Tommasa Landolfiho**

Animali fantastici di Tommaso Landolfi

Tommaso Landolfi's fantastic animals

Bc. Anna Lachmanová

2024

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

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

V Praze dne

## **Abstrakt (CZ)**

Předkládaná diplomová práce se soustředí na zvířata objevující se v díle Tommasa Landolfiho. Zvířecí bytosti jsou konstantním elementem Landolfiho tvorby a jejich přítomnost byla nahlížena mnohými úhly pohledu. Nejnovější kritické studie o Landolfiho zvířatech se snaží zdůraznit autorovu polemiku s antropocentrismem a jeho snahu o nalezení jazyka, který by se neomezoval pouze na lidské vnímání skutečnosti. Tato práce si klade za cíl přispět k tématu kritiky antropocentrismu prostřednictvím fantastična a ozvláštnění, interpretačních klíčů, jimiž lze Landolfiho zvířata nahlížet. Tyto narativní strategie Landolfimu umožňují zrušit automatizaci lidského vnímání, zpochybnit absolutní pravdu a kritizovat tradiční dichotomii člověk-zvíře. Na základě výše zmíněných východisek jsou analyzovány vybrané povídky z Landolfiho sbírek *Rozprava o vyšších systémech*, *Švábí moře*, *Meč* a dlouhé povídky *Měsíční kámen*, *Dvě staré panny* a *Rakokrálovna*.

**Klíčová slova:** Tommaso Landolfi, italská literatura 20.století, zvířata v literatuře, fantastično, ozvláštnění

## **Abstract (IT)**

La presente tesi si focalizza sugli animali nella narrativa di Tommaso Landolfi, che sono un elemento costante nella sua opera. La loro presenza è stata studiata da molte prospettive, di cui la più attuale è quella che cerca di sottolineare la polemica dell'autore con l'antropocentrismo e il suo sforzo di trovare un linguaggio che non si limiti alla percezione umana della realtà. Lo scopo di questo lavoro è di contribuire al tema della critica antropocentrica scegliendo come chiavi d'interpretazione il modo fantastico e lo straniamento; le strategie narrative che a Landolfi permettono di annullare l'automatizzazione della percezione umana, mettere in crisi la verità assoluta e criticare la tradizionale dicotomia uomo-animale. Sulla base dei suddetti punti di partenza vengono analizzati i racconti di Landolfi selezionati dalle raccolte *Dialogo dei massimi sistemi*, *Il mar delle blatte*, *La spada* e lunghi racconti *La pietra lunare*, *Le due zittelle* e *Cancroregina*.

**Parole chiave:** Tommaso Landolfi, letteratura italiana del Novecento, animali in letteratura, fantastico, straniamento

## **Abstract (EN)**

This diploma thesis focuses on animals in the narrative of Tommaso Landolfi. Animals are a constant element in Landolfi's work and their presence has been examined from many perspectives. The most recent critical studies on Landolfi's animals try to highlight the author's polemic with antropocentrism and his effort to find a language that is not limited to the human perception of reality. This work aims to contribute to the theme of the critique of anthropocentrism through the fantastic mode and the estrangement, the two interpretive keys through which Landolfi's animal could be studied. These narrative strategies allow Landolfi to undo the automatisisation of human perception, to challenge the human belief in absolute truth and criticise the traditional human-animal dichotomy. Selected short stories from Landolfi's collections *Dialogo dei massimi sistemi*, *Il mar delle blatte*, *La spada* and the novels *La pietra lunare*, *Le due zittelle* and *Cancroregina* are analysed on the basis of the above-mentioned starting points.

**Key words:** Tommaso Landolfi, Italian literature of the 20th Century, literary animals, fantastic fiction, estrangement

# Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>Tommaso Landolfi</b>	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>Fantastično a jiné problémy</b>	<b>15</b>
3.1	Úvod do teorie fantastična	15
3.2	Landolfiho fantastično	21
3.3	Freudovo <i>unheimliche</i> a Šklovského <i>ozvláštnění</i>	30
<b>4</b>	<b>Zvířata Tommasa Landolfiho</b>	<b>36</b>
4.1	Několik slov k analýze	36
4.2	Zvířata „skutečná“ a fantastická	39
4.2.1	Rozprava o vyšších systémech.....	39
	Myš v povídce <i>Ruce</i> .....	39
4.2.2	Švábí moře .....	44
	Psi v povídkách <i>Bouře</i> a <i>Bajka</i> .....	44
4.2.3	Měsíční kámen .....	53
	Žena-koza .....	53
4.2.4	Meč.....	61
	Tasemnice ( <i>Mystická tasemnice</i> ).....	62
	Člověk jako zvíře v povídce <i>Nová odhalení o lidské duši. Mannheimský člověk</i> .....	66
4.2.5	Dvě staré panny.....	72
	Opice Tombo .....	72
4.3	Zvířata-jména	79
4.3.1	Rakokrálovna .....	81
<b>5</b>	<b>Závěr</b>	<b>88</b>
<b>6</b>	<b>Bibliografie</b>	<b>91</b>
6.1	Primární prameny	91

6.2	Sekundární prameny	91
<b>7</b>	<b>Příloha</b>	<b>94</b>
7.1	Bio-bibliografický medailon Tommasa Landolfiho	94

# 1 Úvod

V málokterém literárním díle se zvířata objevují s takovou programovou urputností, jako v díle italského autora 20. století Tommasa Landolfiho, jež bylo pro předkládanou práci zvoleno. Zvířecí element se v Landolfiho díle objevuje v různých podobách, vždy však souvisí s otázkou jazyka a tato souvislost jistě není čistě náhodná, vzhledem k tomu, že lidská řeč je to, co zvířeti chybí a na čem je založena veškerá diferenciacce mezi člověkem a ostatními zvířaty. Landolfi se jako jeden z mála spisovatelů pokusil dát zvířatům hlas, přičemž si byl vědom toho, že tento hlas musí být oproštěn od lidské percepce reality. Byl si také vědom nemožnosti takového cíle, přesto se o přijetí různých úhlů pohledu neustále pokoušel. Zvíře a jazyk, ústřední motivy Landolfiho tvorby, se tak v díle tohoto autora stávají prostředkem ke zpochybňování lidského antropocentrického pohledu na svět a potažmo skutečnosti jako takové. Jestliže se totiž naše vnímání omezuje jen a pouze na náš lidský pohled na svět, pak je náš svět nepravdivý. V tomto ohledu jsou Landolfiho zvířata fantastická: objevují se v textu jako znepokojivé elementy, které narušují běžné vnímání skutečnosti; stávají se médii, díky nimž je možné nahlédnout svět z jiné perspektivy, přenést se do jiné dimenze. Zvíře samo o sobě je vždy znepokojivým elementem, je to bytost z jiného světa, která je člověku zároveň tak podobná. V názvu této práce byla všechna Landolfiho zvířata nazvána jako „fantastická“. Takové označení dovoluje již samotný ambivalentní význam tohoto slova – jinými slovy, cílem bylo o těchto zvířatech říci, že jsou fantastická, protože jsou to bytosti neprobádané a tajemné, o jejichž světě vůbec nic nevíme, a zároveň bylo snahou naznačit, že to jsou úžasné bytosti, díky nimž je možné se na vše podívat z jiného a možná správnějšího úhlu pohledu.

První kapitola této práce má úvodní charakter: stručně představuje autora zkoumaných děl, proměnu kritického pohledu na něj a složitosti jeho zařazení do kánonu italské literatury Novecenta. Tato kapitola se také snaží vysvětlit, čemu se předkládaná práce bude věnovat a čemu se naopak vyhýbá. Druhá kapitola se zabývá fantastičnem, s nímž bývá tvorba Tommasa Landolfiho nejčastěji spojována, přičemž je kladen důraz na teoretické studie zabývající se fantastičnem jako literárním modem. Neprve je krátce nastíněna problematika samotné teoretizace literárního fantastična a otázky, zda lze mezi fantastično řadit i díla autorů píšících ve 20. století. Tato kapitola se dále zabývá studií *Něco tísnivého* Sigmunda Freuda a Šklovského metodou *ozvláštňení*, která se snaží zrušit automatizaci lidského vnímání. Šklovského *ozvláštňení* a Freudovo *unheimliche* jsou nahlíženy v souvislosti s literárním

fantastičnem a cílem je poukázat na možné spojitosti mezi zvířetem a narativními strategiemi, které umožňují přijetí jiné perspektivy.

Následně je přistoupeno k samotné analýze Landolfiho zvířat, jež je rozdělena na dvě části podle možné typologie mimolidských bytostí, které se ve vybraných dílech objevují. Analýza vychází z teoretických úvah týkajících se fantastična a ozvláštnění, které byly představeny v první části práce; jednotlivá díla jsou však rovněž nahlížena prizmatem současných kritických a filozofických esejí zabývajících se zvířetem v literatuře a vztahem člověka a ostatních zvířat. Podrobněji jsou zkoumána vybraná díla náležící k tzv. první fázi Landolfiho tvorby: sbírky povídek *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) a *Il mar delle blatte* (1939), dlouhá povídka *La pietra lunare* (1939), povídková sbírka *La spada* (1942) a dlouhé povídky *Le due zittelle* (1946) a *Cancroregina* (1950). Vybrány tedy byly tři dlouhé povídky a tři povídkové soubory, přičemž ze sbírek je zkoumána vždy jedna či dvě povídky.



Fra noi: in che modo penetrare d'un bruto i pensieri, il vero significato dei suoi gesti, anche ad adottare l'accezione umana di tali termini? Un uomo di fronte a un altro uomo ha almeno una convenzione, se non altro di linguaggio, alla cui stregua commisurarne gli attributi; ma riportare questa convenzione sugli animali sarebbe a dir poco arbitrario. Rispetto a che cosa, infine, ad esempio una scimia sarebbe buona o cattiva? Tanto vale dunque agnosticamente confessare dal bel principio di non capirci nulla, e chiudere l'imbarazzante parentesi. Quella scimia insomma era una scimia, con tutti gli attributi esteriori e le qualità apparenti della sua razza; era una creatura misteriosa.

*Mezi námi: jak můžeme proniknout do myšlenek zvířete, do pravého významu jeho gest, a přitom přijímat lidský význam oněch pojmů? Člověk tváří v tvář jinému člověku má alespoň konvenci, když už ničeho jiného tak jazyka, a podle ní poměřuje jeho vlastnosti, ale přenášet tuto konvenci na zvířata by bylo přinejmenším nahodilé. Podle jakého měřítka by konec konců byla kupříkladu opice dobrá či špatná? Mohli bychom tedy hned od začátku skepticky přiznat, že ničemu nerozumíme, a trapnou vskuvku tím uzavřít. Ta opice byla zkrátka opicí se všemi vnějšími znaky a zdánlivými vlastnostmi své rasy; byl to tajemný tvor.*

Tommaso Landolfi, *Le due zittelle*, 1946

## 2 Tommaso Landolfi

Tommaso Landolfi (1908–1979), prozaik, básník a překladatel z ruštiny, francouzštiny a němčiny, je doposud – v porovnání s ostatními velkými italskými spisovateli – autorem poměrně neznámým. Ti, kteří jeho tvorbu znají, ji často označují jako těžko uchopitelnou, surrealistickou, experimentální; či jako literaturu, kterou neocení široká veřejnost. V českém překladu si čtenáři mohou zatím přečíst pouze drobný výřez z jeho prózy – na konci minulého století některé Landolfiho povídky otiskla na svých stránkách „Světová literatura“<sup>1</sup>, v knižní podobě byl publikován roku 1983 *Podzimní příběh* v překladu Zdeňka Digrina a roku 1997 výbor jednatřiceti povídek Anny Kareninové nazvaný *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*. Nutno říci, že ani ve své rodné Itálii Landolfi nezískal takovou slávu, jakou by si byl zasloužil. Nestal se vůdčí osobností italské literatury, ne však proto, že by snad nebyl dostatečně talentovaný, ale spíše proto, že se odmítl přizpůsobit<sup>2</sup>, odmítl souhlasit s většinově vnímanou realitou a raději ve své tvorbě zůstal v neznámých, temných a mysteriózních světech, ve kterých si pohrává s postavami i se čtenářem, pro kterého se čtení může stát až nepříjemným. Jak píše italský spisovatel Italo Calvino (1923–1985), jeden z Landolfiho obdivovatelů, ve své předmluvě k antologii povídek, kterou uspořádal, základním principem Landolfiho hry se čtenářem je překvapení: „Toto překvapení však nebude příjemné ani konejšivé, naopak, v nejlepším případě bude působit, jako když se škrábne nehtem o sklo, jako když se hladí proti srsti nebo jako když nás napadnou věci, které bychom raději vytěsnili z mysli.“<sup>3</sup> Landolfi nepíše o hezkých a příjemných věcech. Postavy jeho příběhů jsou často vězni svých až obsesivních myšlenek, úzkostí a pochybností, které se vkrádají do mysli i čtenáři, jako by hlavním poselstvím textu byla právě ona nejistota – nejistota samotného bytí. Snad proto vypravěč čtenáři nepředkládá žádné řešení ani útěchu, a ten se tak snadno může cítit podvedený.

Landolfiho opus tvoří zejména krátké prozaické útvary a díla diaristického, respektive pseudo-diaristického žánru<sup>4</sup>, vzhledem k tomu, že autobiografické údaje jsou často založeny

---

<sup>1</sup> Povídku *Pohledy* lze nalézt v antologii *Deset italských novel* E. Ruxové z roku 1970, dlouhou povídku *Dvě staré panny* od L. Piruchty publikovala „Světová literatura“ v roce 1968, ve stejném časopise byly na počátku 80. let otisknuty povídky přeložené Věrou Pavlíčkovou a v 90. letech také překlady Anny Kareninové

<sup>2</sup> Mesárová, Eva. *Alcune considerazioni sulla scrittura di Tommaso Landolfi*, s. 75, in *Studia romanistica* 9.2, 2009, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: [www.dokumenty.osu.cz](http://www.dokumenty.osu.cz)

<sup>3</sup> Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, in *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*, Praha: ANNO, 1997, s. 286

<sup>4</sup> *BIERE DU PECHEUR* (1953), *Rien va* (1963), *Des mois* (1967)

na fikci. Landolfi psal také poezii, dramata, kritické eseje a je považován za jednoho z nejlepších italských překladatelů: přeložil do italštiny slavná díla autorů, jako byli Novalis, Hoffmann či Dostojevskij. Překladatelská činnost velmi ovlivnila jeho vlastní dílo. Landolfi překládal fantastické, hrůzostrašné povídky romantických klasiků Ottocenta<sup>5</sup>, pohádky bratří Grimmů, temné a psychologické ruské romány a groteskní povídky. Landolfiho dílo představuje nepřetržitý komentář k dílům jiných autorů, jimž vzdává hold i je paroduje a vytváří jakousi literární koláž, která jeho tvorbu přibližuje postmoderní literatuře. O intertextualitě Landolfiho díla podrobně píše mnohé kritické studie, tato práce se omezuje pouze na stručné zmínění některých souvislostí.

Vyjma velkého množství krátkých povídek Landolfi napsal několik próz většího rozsahu, které občas bývají řazeny mezi romány, ačkoli toto žánrové označení je spekulativní vzhledem k tomu, nakolik v nich vystupuje poměrně strohý počet postav a událostí, hlavní dějová linie je často přerušována odbočkami a fragmentována a děj se nerozvíjí takovým způsobem, jak by se očekávalo. Landolfi nikdy neinklinoval ke statutu romanopisce v pravém slova smyslu a neměl tendenci psát rozsáhlé příběhy.

Pozornosti kritiky Landolfi neutekl, ačkoli se o to velmi snažil: neposkytoval rozhovory a nechtěl, aby byly jeho texty doprovázeny komentářem; své soukromí si střežil a sám o sobě úmyslně vytvářel mystifikace, aby nikdo nezahlédl jeho pravou tvář. Na jednu stranu byl významným středem zájmu intelektuálů, kteří s ním nejen spolupracovali, ale také ho studovali; široká veřejnost si však autora dodnes příliš nevšimla. Ze strany kritiky, která se zabývala autorem samotným, byl Landolfi často popisován jako vášnivý hráč rulety, zchudlý, avšak hrdý šlechtic, romantický dandy blízký dekadentním spisovatelům z 19. století, který žil samotářským životem ve svém starobylém domě v malém městečku Pico u Frosinone, vysoko v lesnatých kopcích nedaleko od Říma, v jejichž prostředí se odehrává ne jeden z jeho příběhů, přestože v nich město Pico není explicitně jmenované. Kolem Landolfiho osobnosti bylo vytvořeno tolik mýtů, ať už ze strany jeho samého nebo z úsudků ostatních, že utváří spíše jakousi legendu než pravou podstatu jeho osobnosti<sup>6</sup>. Tato postava – ať už skutečná, či pouhá maska – je velmi pozoruhodná a v případě Landolfiho by bylo prokazatelné zabývat se jeho tvorbou na základě biografické a psychoanalytické interpretace. Tato diplomová práce se však spíše než na autora soustředí na jeho dílo. Ze stejných důvodů byl autorův stručný biobibliografický medailonek zařazen až na konec této práce ve formě přílohového aparátu. Lze

---

<sup>5</sup> Italský výraz pro 19. století

<sup>6</sup> Pandini, Giancarlo. *Tommaso Landolfi*, Firenze: La nuova Italia, 1975, s. 3

se totiž jen domnívat, do jaké míry Landolfiho dílo ovlivnily jeho vnitřní běsy a traumata z dětství, a nakolik je vlastně důležité, jestli jsou ony úzkostné představy čistě smyšlené, nebo jestli nějakým způsobem souvisí se skutečným životem autora či s jeho dílem. Skutečnost, že Landolfi o těchto vnitřních běsech píše bez cenzury, by mohla znamenat, že se „pravé podvědomí nachází jinde.“<sup>7</sup> Tato práce se rovněž vyhýbá psychoanalytickým interpretacím samotných zvířat, snaží se nehledat archetypy a neinterpretovat zvířata v Landolfiho díle jako skryté komplexy autora.

Kritici se obecně většinou shodují, že ze sebe Landolfi vydal to nejlepší v první fázi<sup>8</sup> své spisovatelské kariéry, za kterou je považováno období od roku 1937<sup>9</sup>, kdy vyšla jeho knižní prvotina, povídkový soubor *Dialogo dei massimi sistemi (Rozprava o vyšších systémech)*, až po 50. léta 20. století, kdy publikoval dlouhou povídku *Cancroregina (1950, Rakokrálovna)*. Značná část kritiky však za poslední dílo tohoto období považuje až *La bière du pecheur (1953, Rybářovo pivo či Hříšnickovy máry*<sup>10</sup>, název je dvojnásobný), dílo, které „uzavírá první fázi Landolfiho tvorby a otevírá novou, rozechvělejší, znepokojivější, snad také kvůli pravdivějším tématikám vázaným na Landolfiho osobu; značící však hlubokou krizi inspirace a geniální vynalézavosti Našeho spisovatele.“<sup>11</sup> V jeho tvorbě se poté podle většiny kritiků začaly stále více objevovat autobiografické prvky a snaha o napodobení svých vlastních nejlepších stránek; a současně čím dál tím více mizel sklon k ironii, absurdní grotesce a fantastickému vyprávění. Tato diplomová práce se ve své analytické části bude zabývat pouze vybranými díly spadajícími do období „prvního Landolfiho“, chápaného jako rozmezí mezi lety 1937 a 1950, ačkoli striktní rozdělování Landolfiho díla na dvě fáze bude zpochybněno.

Landolfiho próza je – zejména ve svých počátcích – psychologická a temná, pesimistická až nihilistická, zároveň však plná nadsázky a groteskního humoru. Byl autorem, kterého naplno neovlivnil žádný literární směr a jeho výjimečné, nekonformistické a originální postavení

---

<sup>7</sup> „che il vero inconscio è altrove.“ Calvino, Italo. *L'esattezza e il caso*, in: Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 2001, s. 557

<sup>8</sup> Landolfiho dílo bývá kritikou často rozdělováno na dvě období, ne všichni však s tímto názorem souhlasí - př. Giancarlo Contini, Leonardo Cecchini, Leone Piccioni a Simone Castaldi nahlížejí Landolfiho dílo jako jednotný celek. Srov. Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 359-360, [online], poslední návštěva 5.5 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>

<sup>9</sup> Povídka, podle níž se jmenuje celá sbírka, byla publikována již v roce 1935 v deníku „Italia letteraria“ a povídka *Maria Giuseppa* vyšla již v roce 1929.

<sup>10</sup> Pelán, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*, Praha: Libri, 2004, s. 426

<sup>11</sup> „chiude il primo periodo della narrativa di Landolfi, e ne apre un altro, più tremante, più sconcertante, forse per le tematiche legate all'uomo di Landolfi anche più vere, ma segno di una crisi profonda dell'ispirazione e della genialità inventiva del Nostro.“ Pandini, Giancarlo. *Tommaso Landolfi*, Firenze: La Nuova Italia, 1975, s. 72

v italské literatuře bývá často zmiňováno. Literární kritik a Landolfiho přítel Carlo Bo (1911–2001) o něm v této souvislosti napsal, že byl po celý svůj život nekonvenční a zůstal sám sebou, Landolfim, který se rozhodl vyhrát svou sázku se životem a s lidmi.<sup>12</sup> Narozdíl od většiny spisovatelů té doby Landolfiho dílo příliš neovlivnila tehdejší realita, tedy válka, a s dokumentaristickým neorealismem<sup>13</sup> neměl nic společného. Podle některých názorů se jeho tvorba nejvíce shoduje s hermetismem, avantgardním směrem, který ve válečném období vyjadřoval tragiku lidské existence, aniž by se politicky vyjadřoval k dané situaci a nejdůležitější pro něj bylo slovo jakožto nositel hlubokých významů. Tento proud se v Itálii nejvýrazněji projevoval v kroužku florentských antifašistických literátů, v němž se Landolfi dlouho pohyboval a ve Florencii také studoval a žil. Carlo Bo Landolfiho několikrát označil za právoplatného nástupce dekadentního a symbolického estéta Gabriela D'Annunzia, jako prvního, kdo po D'Annunziuvi „svede s perem cokoliv, co si zamane“.<sup>14</sup> Právě Landolfiho jazykovému nadání se věnovala velmi podstatná část intelektuálů. Novost a jedinečnost Landolfiho stylu psaní byly vůbec prvním předmětem zájmu kritických studií.<sup>15</sup> Landolfiho talent ke hře se slovy a specifičnost jeho jazyka – který svou složitostí a archaizujícím stylem spíše než jazyk náležící jeho době připomíná jazyk autorů písnicích v 18. a 19. století – upoutala pozornost mnohých odborníků. O důležitosti, kterou pro něj představovala slova, se zmínil sám autor mimo jiné na jedné stránce svého díla *Ombre* (1954, *Stíny*), když kontemплоval svou předchozí tvorbu:

„(...) Protože jsem v sobě tehdy choval jistý druh náboženské, a pověřivé, lásky a hrůzy ze slov (která mi pak dlouho zůstala), do nichž jsem soustředil veškerou náplň skutečnosti... Slova byla mou jedinou skutečností.“<sup>16</sup>

Není snad náhodou, že Landolfiho první sbírka povídek nese název *Rozprava o vyšších systémech* a povídka, která sbírce dává jméno, se zabývá lingvistickými otázkami: jistý básník

---

<sup>12</sup> Bo, Carlo. *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano: Rizzoli, 1994, s. 646-647

<sup>13</sup> Neorealismus byl italský literární a později především kinematografický směr, který realisticky zobrazoval životní podmínky lidí během 2.světové války a také po ní. Hlavními tématy byla chudoba, kritika fašismu, partyzánský odboj, život na venkově a další. Landolfiho dlouhá povídka či krátký román *Podzimní příběh* bývá s neorealismem spojován – objevuje se v něm téma partyzánského odboje, k popisu skutečných událostí a kritice fašismu má však příběh velmi daleko

<sup>14</sup> Calvino, Italo. *L'esattezza e il caso*, in: Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano: Adelphi edizioni S.p.A, 2001, s. 560

<sup>15</sup> Mesárová, Eva. *Alcune considerazioni sulla scrittura di Tommaso Landolfi*, in *Studia romanistica* 9.2, 2009, s. 72, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: [https://dokumenty.osu.cz/ff/journals/studiaromanistica/9-2/SR\\_2\\_2009\\_8\\_Mesarova.pdf/](https://dokumenty.osu.cz/ff/journals/studiaromanistica/9-2/SR_2_2009_8_Mesarova.pdf/)

<sup>16</sup> Perché io allora avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà... le parole erano quali le mie sole realtà.“  
Tommaso Landolfi, *Prefigurazioni: Prato*, in *Ombre*, in *Opere I*, Milano: Rizzoli, 1991, s. 744-745.  
Tento a také všechny následující překlady, pokud není uvedeno jinak, jsou mé vlastní.

Y. v ní hledá nový jazyk pro psaní svých básní, jelikož je podle něj „lepší psát v jazyce, který tak dobře neznáme, než v řeči, již jsme si dokonale osvojili.“<sup>17</sup> Landolfiho bohatá jazyková výbava je plná toscanismů, neologismů a také zastaralých slov, která se již v běžném jazyce nepoužívají a která musel znovu přivést k životu ze starých slovníků. Lze u něj však nalézt také smyšlená slova, jejichž významem si nebyl jistý ani sám autor. Na jedné straně tedy náš spisovatel inklinuje k zachování a znovuoživení starého italského lexika, na straně druhé k potřebě změny a inovace.

Jak bylo naznačeno, Landolfi je autorem těžko zařaditelným do jednoho jediného literárního proudu. Někteří kritici spisovatele z Pica řadí mezi surrealisty či k Bontempelliho magického realismu, vzhledem k tématům jeho tvorby, jako je útěk z reality do surrealistických, snových představ a do lidského podvědomí, absurdita a nonsens. Zřejmě nejčastěji se setkáváme s jeho jménem v souvislosti s literárním fantastičnem, ačkoliv se zřejmě jedná o nedostatečnou definici, nazveme-li Landolfiho fantastickým autorem. V jeho díle se prolíná velké množství různých literárních modů a fantastický modus je jistě jedním z nich; náš autor dokonce ve svém díle čerpá inspiraci i z tradičního fantastična 19. století, které překládal do italštiny. Díky znovuoživenému fantastičnu v dílech 20. století – které již nemělo za cíl čtenáře polekat strašidelnými jevy, ale spíše se stalo prostředkem, díky němuž je možné přijmout jiný úhel pohledu, zaujmout určitý odstup od skutečnosti<sup>18</sup> – se Landolfiho dílem začalo zabývat mnoho dalších literárních badatelů, mezi které patří kupříkladu Ferdinando Amigoni, Stefano Lazzarin a Leonardo Cecchini. Odpověď na otázku zařazení Landolfiho díla do fantastického žánru (později chápaného jako modu) se však u teoretiků často liší, podobně jako se liší pohledy na samotné fantastično. Literární kritik Stefano Lazzarin, a taktéž mnozí další, dělí Landolfiho dílo na fantastické, do něž spadají první sbírky povídek a krátké romány, a na „post-fantastické“ či „manýristické“, v němž fantastično mizí<sup>19</sup>. Odlišného názoru byl zřejmě kupříkladu Italo Calvino, který ve své antologii Landolfiho díla *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino* (1982, *Nejkrásnější stránky vybrané Italem Calvinem*) mezi „fantastické“ zařadil povídky, které Landolfi napsal v letech 1939 až 1974; tedy i ty, které patří do takzvané druhé fáze Landolfiho tvorby. Tendence považovat dílo našeho autora jako jednotný celek se

---

<sup>17</sup> Z doslovu Anny Kareninové, in Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*, Praha: ANNO, 1997, s. 12

<sup>18</sup> Calvino, Italo. *Definizioni di territori: il fantastico*, in: Calvino, Italo. *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*. Milano: Oscar Mondadori, (e-book)

<sup>19</sup> Lazzarin, Stefano. *Dissipatio Ph. G. "Landolfi, o l'anacronismo del fantastico"*, in *Studi novecenteschi*, vol. 29, 63/64, 2002, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43450319>

poté objevuje zejména u historicky novějších studií, které hledají fantastično i v jiných podobách, než v jakých se projevovalo v povídkách 19. století.

Pozornosti kritiky neunikla ani četná přítomnost zvířat v Landolfiho tvorbě. Zvířata se objevují již v Landolfiho prvních povídkách a provázela spisovatele v jeho tvorbě po celý život. Jedná se především o zvířata, která bývají spojována s lidským strachem, jako jsou myši, červy či brouci; dále o mýtické, často strašidelné bytosti na pomezí člověka a zvířete, jako jsou vlkodlaci či žena-koza z dlouhé povídky *Měsíční kámen*. V Landolfiho tvorbě se objevují také smyšlené bytosti, neexistující ani ve skutečném světě, který známe, ani v mýtech, pohádkách a fantastických povídkách. Tyto zvláštní bytosti, existující pouze ve sféře jazyka, budou v této práci nejčastěji nazývány jako zvířata-jména.

Landolfiho zvířatům věnovali svou pozornost nejen intelektuálové zabývající se Landolfiho jazykem, psychoanalytická kritika a kritika zkoumající dílo tohoto spisovatele z pohledu fantastična, ale také novější odborné studie, které vycházejí především z moderních, respektive postmoderních filozofických postojů a uvažují nad dichotomií vztahu člověk-zvíře. Současná literární věda se více než kdy jindy zabývá vztahem mezi člověkem a ostatními zvířaty, ekologickými otázkami a post-humanistickou filozofií, což jí umožňuje číst nová i již dříve napsaná díla inovativním způsobem. Zvířata objevující se na stránkách literárních děl se stala významnými v debatách o identitě člověka a o tenkých hranicích mezi člověkem a ostatními zvířaty. Tato kritika se zabývá i italskou literaturou a značnou pozornost v tomto ohledu upoutala díla autorů, jako byl právě Landolfi. Jeho zvířata se tak zařadila mezi objekty zájmu literární kritiky tvořící součást interdisciplinárního oboru *animal studies*, který se zabývá studiem vztahů mezi lidmi a ostatními zvířaty. Tato relativně nová literární kritika se snaží upozornit na to, že mnohá literární díla, ať už aktuální či náležící dobám minulým, lze číst ve zcela jiném klíči, než tomu bylo doposud, a to díky přehodnocování způsobu, jakým se člověk dívá na ostatní zvířata a obecně také na přírodu. Landolfiho dílo v tomto ohledu nabízí opravdu bohatý materiál, a to nejen pro početnost a různorodost zvířat, které se v něm objevují, ale také pro jeho zřetelnou a často i explicitní kritiku člověka.

V této práci budou Landolfiho zvířata nahlížena jak optikou *animal studies*, tak z pohledu fantastična a ozvláštňení, což jsou narativní strategie, které ono přehodnocování způsobu, jakým se člověk dívá na svět, umožňují.

## 3 Fantastično a jiné problémy

### 3.1 Úvod do teorie fantastična

„V jednom italském časopise, bezdůvodně, vrcholně lichotivé hodnocení mého „díla“; a mimo jiné jsem zde popsán pochvalnými slovy, při kterých by se leckdo začervenal, jako „autor fantastických povídek“. Označení vrcholně lichotivé, tedy chápané jako takové: jak mě však naopak mrzí a jak je anachronické. Ale kdybych chtěl být spisovatelem fantastických příběhů... Kým jsem naopak být chtěl a kým jsem? A kdo ví: jako vždy mé chápání bylo a je pouze negativní (...)“<sup>20</sup>

Těmito slovy Landolfi roku 1963 na jedné stránce *Rien va (Nic se nedaří)* odmítá nálepku autora fantastických povídek. Jeho nesouhlas nepřekvapí, Landolfi celý svůj život odmítal přijmout jakoukoliv etiketu.<sup>21</sup> I po tomto vyjádření však často byl a dodnes je jako autor fantastických povídek, dokonce jako jeden z nejlepších, označován.<sup>22</sup> Pasáž z *Rien va* nicméně upozorňuje především na problémy, které představuje samotné označení nějakého díla 20. století jako *fantastického*.

Fantastičnu v literatuře se již věnovalo nepřeborné množství badatelů. Definovat fantastično však dodnes představuje poměrně obtížný úkol, který se nezdá býti zcela vyřešen. Základním předpokladem fantastična, na němž se teoretici většinou shodují, je nadpřirozeno, které se objevuje ve skutečném světě a implikuje tak určitý rozpor mezi dvěma světy, mezi dvěma paradigmaty. Definovat fantastično pouze jako rozpor mezi skutečným a neskutečným by však bylo nedostatečné, a to už jen proto, že je obtížné definovat samotnou skutečnost.

Termínu *fantastique*, z něž vychází i italské označení *fantastico*, se pro označení literární kategorie začalo užívat až v roce 1828 ve Francii v souvislosti s dílem německého spisovatele E. T. A. Hoffmanna (1776–1822).<sup>23</sup> Toto označení mělo za cíl zdůraznit charakter jeho díla, který kombinuje nadpřirozené prvky s každodenní realitou. Hoffmann se tak stal prvním modelem fantastické literatury, která zažila své zlaté období právě v Ottocentu spolu se spisovateli jako byli Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Edgar Allan Poe, Charles Nodier a

---

<sup>20</sup> „Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia «opera»; e fra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, «autore di racconti fantastici». Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario, e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici... Che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa (...).“ Landolfi, Tommaso. *Rien va*, in Landolfi, Tommaso, *Opere II*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, s. 269

<sup>21</sup> Maccari, Giovanni. *Landolfi, il fantastico, i russi*, in *Strumenti critici*, n.3, settembre-dicembre 2019, s. 439, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <https://rivisteweb.it/doi/10.1419/95276>

<sup>22</sup> Takto o Landolfim hovoří kupříkladu Ferdinando Amigoni ve své tezi *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in *Strumenti critici*, n. 12, 1997

<sup>23</sup> Lazzarin, Stefano. *Il modo fantastico*, Bari: Laterza, 2000, 1. kapitola, s. 3, e-book



další významní autoři fantastických (a většinou hrůzostrašných) povídek. Prvními, kdo se zamýšleli nad fantastickou literaturou, byli její samotní autoři – za jednoho z prvních teoretiků fantastična je považován Charles Nodier (1780–1844). Posléze se problémem začala zabývat také literární kritika jako taková, která si začala klást otázku, jak lze fantastično definovat a vymežit ho vůči jiným žánrům. Jedním z těchto teoretiků byl francouzský esejista, spisovatel a antropolog Roger Caillois (1913–1978), který odlišil fantastično od pohádky: zatímco v pohádce nadpřirozené prvky čtenáře nepřekvapí, nenarušují totiž pravidla pohádkového světa, ve fantastických povídkách se nadpřirozeno objevuje jako náhlé a agresivní narušení přírodních zákonů světa, takového, jak ho známe, a toto narušení vyvolává ve čtenáři strach.<sup>24</sup> Caillois byl navíc první, kdo vznik fantastična spojil s počátky romantismu na konci 18. století v době osvícenství, kdy bylo vše nadpřirozené odmítáno. Vznik fantastična tedy představoval „kompenzaci přemíry racionalismu“<sup>25</sup> a zpochybnění pozitivistické víry ve vědu.

Doposud nejznámější studií věnovanou fantastické literatuře zůstává *Úvod do fantastické literatury* strukturalistického literárního vědce Tzvetana Todorova z roku 1970. Jedná se o první teoretickou práci zaměřenou na formální aspekty fantastična, v níž tento francouzský kritik popsal podmínky a pravidla fantastična, vymezil ho vůči „podivuhodnu“ a „zázračnu“ a limitoval jeho pole působnosti do doby, během níž čtenář váhá, zda se nepravděpodobné či nadpřirozené jevy a události mohly či nemohly ve skutečnosti stát, a také do přísně vymezeného období, které začíná *Zamilovaným ďáblem* Jacquese Cazotta (1772) a končí zrodem psychoanalýzy na přelomu 19. a 20. století připisovaným Sigmundu Freudovi. S příchodem modernity, rozvojem vědy a techniky a tedy i s úbytkem všeho neznámého, totiž podle Todorova fantastično mizí. Pocit strachu vyvolaný nadpřirozeným jevem či událostí bývá podle Todorova s fantastičnem často spojen, není však jeho podmínkou.<sup>26</sup>

Podle Todorova striktního vymezení by fantastično existovalo jen v dílech romantických a dekadentních autorů Ottocenta – a dokonce ani většina z nich by Todorovu definici fantastična nespĺňovala – a pouze během čtenářova *váhání*. Pokud by se čtenář během čtení díla rozhodl pro racionální vysvětlení nadpřirozena, nacházelo by se dílo ve sféře „podivuhodna“. Nevysvětlitelnost nadpřirozena a nutnost přijetí nových zákonů přírody by

---

<sup>24</sup> Caillois, Roger. *Obliques. Précédé de images, images...* Stock, Paris 1975, s. 14-15, in Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Bari: Laterza, 2000, 1. kapitola, s. 4, e-book

<sup>25</sup> Caillois, Roger. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli: Edizioni Theoria, 1991, s. 19

<sup>26</sup> Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, Praha: Karolinum, 2010, s. 34

naopak znamenala, že dílo spadá do žánru „zázračna“<sup>27</sup>. Fantastično tak podle Todorova „vede život plný nebezpečí a může se v každém okamžiku rozplynout.“<sup>28</sup> Todorova striktně omezující definice, založená na pouhém jednom aspektu, jímž je váhání ze strany čtenáře či postavy, je dnes již považovaná za překonanou, jelikož by její podmínku splňovalo jen několik málo vybraných děl a všechna ostatní díla „podezřelá“ z fantastična by bylo nutné dříve či později zařadit do „podivuhodna“ nebo „zázračna“. Todorova podmínka váhání se navíc nezdá býti dostačujícím odlišujícím prvkem, fantastično ve skutečnosti utváří celá síť narativních a rétorických postupů a témat, která se v něm mohou objevit. Navzdory značné kritice nedostatečnosti a přílišné reduktivnosti nicméně zůstává Todorova studie dodnes nejdůležitější studií o fantastičnu, a dokonce by se dalo říci, že tvoří jakousi pomyslnou dělící linii, díky níž by se odborné studie o fantastičnu mohly dělit na ty před Todorovem a ty po něm. Po vydání Todorova *Úvodu* se o tuto literární kategorii začala zajímat i kritika v Itálii, z níž budou pro účely této práce někteří teoretici zmíněni.

Italský spisovatel 20.století Italo Calvino, který se fantastičnem zabýval i jako teoretik, některá svá vlastní díla označil za fantastická po publikaci Todorovy vlivné studie však prohlásil, že žánrové zařazení svých vlastních děl přenechá kritikům. Problematikou fantastična se zabýval především ve své eseji *Definizioni dei territori: il fantastico (Definice oblastí: fantastično, 1970)* reagující na vydání Todorova *Úvodu* a v předmluvě ke své antologii *Racconti fantastici dell'Ottocento (Fantastické povídky 19. století, 1983)*. Calvinovy úvahy o fantastičnu sice do velké míry vychází z poznatků Tzvetana Todorova, narozdíl od něj však Calvino neváhal označit nálepkou „fantastická“ i některá díla minulého století (kupříkladu některé Landolfiho povídky) a jeho pohled se tak řadí mezi ty, které mají tendenci pole působnosti fantastična rozšiřovat do jiných žánrů i do jiných historických období. Inovativní je Calvinův pohled na fantastično zejména v tom, že tento „žánr“ nenahlíží jen z jednoho úhlu – v různých jazycích je totiž tento pojem různě chápán, a existují tedy různá paradigmata fantastična, z nichž Calvino zmiňuje alespoň dvě: prvním je francouzské *fantastique*, z něhož vychází Todorova teorie založená na *l'hésitation*; druhým je italské *fantastico*, které bývá zaměňováno s *immaginario* a spojováno s emblémy, které by Todorov zařadil do škatulky „zázračna“ (například mytologické bytosti či nadpřirozené bytosti spojené s náboženstvím a pověrami<sup>29</sup>). Italské *fantastico* implikuje nějaké nadnesení, odstup, a od

---

<sup>27</sup> Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, Praha: Karolinum, 2010, s. 39

<sup>28</sup> Ivi, s. 39

<sup>29</sup> Lazzarin, Stefano. *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, maggio-agosto 2008, vol. 37, n. 2, s. 61, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23937966>

čtenáře nevyžaduje emocionální reakci, kdežto francouzský termín v literatuře označuje především hrůzostrašná vyprávění.<sup>30</sup> Na základě těchto různých paradigmat Calvino navrhl fantastično dělit na „vizionářské“, v němž vystupují monstra a duchové a které dominovalo počátku Ottocenta, a „každodenní“, označované také jako „abstraktní“, „mentální“ či „psychologické“, které se odehrává ve vnitřní dimenzi, není očím viditelné a postava (či čtenář) ho pouze pociťuje<sup>31</sup>. Druhému typu fantastična podle Calvina odpovídají například povídky E. A. Poea, ale také – a především – moderní fantastično 20. století, jehož užití je intelektuální, představuje jakousi hru, ironii či rozjímání, a již pro něj není důležité nějaké neobyčejné události uvěřit či si ji nějak vysvětlit: podstatná je podle Calvina síť představ, kterou nadpřirozeno vytváří uvnitř a kolem sebe. Potěšení z moderního fantastična tkví v „rozvinutí logiky, jejíž pravidla, výchozí body nebo řešení si uchovávají nějaká překvapení.“<sup>32</sup>

Jedním z Todorových kritiků v Itálii byl Lucio Lugnani, podle nějž podmínkou pro fantastično není *váhání* mezi nadpřirozeným a racionálním vysvětlením, nýbrž jeho *nevysvětlitelnost* (*l'inesplicabilità*): nemožnost si nadpřirozeno vysvětlit. Ačkoliv *váhání* jakožto podmínku Lugnani považuje za abstraktní a zjednodušující, ve své studii *La narrazione fantastica* (1983) předkládá v podstatě podobný pohled na fantastično jako Caillois a Todorov – Caillois fenomén, kdy fantastično vstupuje na scénu, spojoval s efektem, který vyvolává hrůzu (*effet de terreur*), Todorov s *váháním* (*l'hésitation*) postavy a čtenáře, Lugnani hovořil o nevysvětlitelnosti (*l'inesplicabilità*) nadpřirozena<sup>33</sup> – vždy se nicméně jedná o nějaké narušení skutečnosti, o konflikt mezi možným a nemožným, a právě na tomto předpokladu většina teoretiků staví své definice. Lugnani však ve své úvaze nehovoří o narušení reality, nýbrž o narušení *paradigmatu reality*, které pro něj představuje výchozí bod pro zkoumání fantastična<sup>34</sup>. Fantastično se vždy projevuje vpádem nadpřirozena do skutečného světa, s nímž kontrastuje. Paradigma reality se však v každé době mění a s ním se mění i nazírání na to, co je považováno za neskutečné či znepokojující. Na tento fakt poukázal také profesor Boloňské univerzity a literární badatel Remo Ceserani (1933–2016), který

---

<sup>30</sup> Calvino, Italo. *Definizioni dei territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*. Milano: Oscar Mondadori, 2015, s. 266, e-book

<sup>31</sup> Calvino, Italo. *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano: Oscar Mondadori, 2015, s. 12

<sup>32</sup> „(...) nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese.“ Calvino, Italo. *Definizioni dei territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*. Milano: Oscar Mondadori, 2015, s. 260-261, e-book

<sup>33</sup> Lazzarin, Stefano. *Il modo fantastico*. Bari: Laterza, 2000, e-book, 1. kapitola, s. 7

<sup>34</sup> Mesárová, Eva. *Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia*, in *Romanica Olumocensia* 26.1, 2014, s. 79, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <https://romanica.upol.cz/pdfs/rom/2014/01/07.pdf>

napsal mnoho vlivných kritických studií. Fantastično je podle něj vždy spojeno s tím, čemu lidé v dané epoše věří, a proto ho nelze považovat jen za rozchod s osvícenským racionalismem<sup>35</sup>.

Ceserani Todorovo schéma považoval za užitečné a efektivní, zároveň však jeho vymezení považoval za zjednodušující a příliš abstraktně systematické. Navrhl o fantastičnu hovořit nikoli jako o žánru, ale jako o modu<sup>36</sup>; způsobu organizace textu, který charakterizují různé kombinace určitých rétorických a narativních postupů (jako je vyprávění v první osobě a teatrálnost) a témat (jako je například temný svět duchů a d'áblů, šílenství, zjevení monstra), a který se může objevit v různých žánrech, natolik je rozpětí témat a motivů užívaných ve fantastičnu široké. Díky tomuto rozpětí se může fantastično jako modus objevovat v románech, pohádkách, fantasy, science-fiction a v mnoha dalších žánrech.<sup>37</sup> Jakožto modus fantastično „naznačuje něco širšího a obsáhlejšího, než jsou jednotlivé a specifické literární žánry nebo kategorie textů a jen částečně odpovídá fantastičnu v Todorově rozdělení (...). Jedná se o novou možnost produkce a organizace literárních textů, jež byla literární představitosti zpřístupněna na začátku 19. století“<sup>38</sup>; a která umožňuje „objevení a uplatnění nových rétorických a narativních strategií“ a „rozšíření oblastí lidské skutečnosti, jež mohou být zachyceny jazykem a literaturou.“<sup>39</sup>

Ceserani s Todorovem souhlasí, že počátky fantastična jsou historicky i geograficky dané. To ovšem neznamená, že by se tento modus neobjevoval i v následujících stoletích: na otázku, zda se fantastično objevuje i ve 20. století a ve století následujícím, Ceserani a další literární vědci zastávající post-todorovské pojetí fantastična odpovídají kladně, ačkoli uznávají, že je toto nové fantastično značně odlišné od fantastična 19. století nebo od fantastična objevujícího se v gotických románech v 18. století. Moderní fantastično je poznamenané objevem psychoanalýzy, avantgardami, válkou; nemá už za cíl čtenáře vyděsit nebo ho překvapit, alespoň ne v pravém slova smyslu. Funguje spíše jako nostalgická či ironická revize tohoto žánru, jako prostředek k pobavení či přijetí jiné logiky, a podle Ceseraniho je

---

<sup>35</sup> Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino, 1996, s. 76-95

<sup>36</sup> O fantastičnu jako o modu přemýšlela již v roce 1974 francouzská teoretička Irène Bessière ve své studii *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Ceserani se k jejímu názoru přiklání.

<sup>37</sup> Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 8-11

<sup>38</sup> „(...) indica qualcosa di più ampio e comprensivo di singoli e specifici generi letterari o categorie di testi (...) e corrisponde solo in parte al fantastico nella partizione tracciata da Todorov (...). Si tratta di una possibilità nuova di produrre e organizzare i testi letterari che diventò disponibile all'immaginazione letteraria verso l'inizio del diciannovesimo secolo.“ Ceserani, Remo. *Le radici storiche di un modo narrativo*, in Ceserani, R., Lugnani, L., Goggi, G., Benedetti, C., Scarano, E. *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi, 1983, s. 15

<sup>39</sup> „la scoperta e l'impiego di nuove strategie retoriche e narrative (...) un'estensione delle aree della realtà umana che possono essere rappresentate dal linguaggio e dalla letteratura.“ Ivi, s. 15

třeba o něm hovořit jako o fantastičnu postmoderním či jako o *neofantastičnu*, jak ho nazval hispánsko-americký kritik Jaime Alazraki. Fantastično v dílech současné literatury – Ceserani uvádí jako příklad díla Julia Cortázara a Antonia Tabucchiho – užívá jiné postupy než fantastično Ottocenta. Ačkoliv tematicky se mu může podobat, jeho postupy a cíle jsou odlišné. Převládajícím postupem v moderním fantastičnu je podle Ceseraniho:

*„hledání logického absurdna, odhalení vztahů mezi různými úrovněmi prostorové a časové reality, které nelze vysvětlit tradičními kritérii alternativy mezi pravdou a chybou; provokativní a znepokojující kombinace diametrálně odlišných dimenzí přirozena a nadpřirozena, které jsou dány paralelně, jedna s druhou skandálním způsobem v rozporu, avšak obě jsou legitimizované.“<sup>40</sup>*

Také odborník na fantastickou literaturu Stefano Lazzarin se ve své studii *Il modo fantastico*, publikované roku 2000 – tedy 30 let po vydání *Úvodu do fantastické literatury* Tzvetana Todorova, během nichž problém fantastična nepřestal být velmi živý – přiklání k (v té době již všeobecně akceptovanému) názoru, že je nutné fantastično nahlížet jako literární modus, který v Novecentu nemizí, ale „nabývá nových forem a hledá nové cesty.“<sup>41</sup> Tzv. *meta-fantastično*, jak jej Lazzarin nazývá, je jednou z oněch nových forem, kterou využívají postmoderní spisovatelé, kteří podle něj často obnovují klišé příběhů devatenáctého století, jejich témata, stylistické a narativní postupy, ale mísí je s nostalgií a ironií. Již totiž není možné psát fantastické příběhy jako v 19. století, protože „tento model zestárl a příliš mnoho věcí se změnilo,“ a bylo tedy nutné „přijmout nějaký filtr, který by dovolil uvážené a nikoliv naivní převzetí onoho kódu.“<sup>42</sup>

Originální a poněkud odlišný pohled na fantastično představil Francesco Orlando. Ve své studii *Il soprannaturale letterario (Literární nadpřirozeno)*, jež byla vydaná posmrtně roku 2017, s fantastičnem také pracuje jako s modem, který se může objevit v různých žánrech; shledává ho však i u děl mnohem staršího data než ostatní teoretikové, a nahrazuje ho termínem *nadpřirozeno*. Fantastično jako kategorie totiž podle něj nemůže obsáhnout všechny druhy nadpřirozena, jelikož nadpřirozeno (které však nemá nic společného s nadpřirozenem pohádkovým) se v literatuře objevovalo mnohem dříve a to kupříkladu v Dantově *Božské*

---

<sup>40</sup> „(...) ricerca dell'assurdo logico, della messa a nudo di rapporti fra diversi piani della realtà spaziale e temporale che non sono spiegabili con i criteri tradizionali dell'alternativa fra verità ed errore, dell'accostamento provocatorio e perturbante di dimensioni diametralmente opposte, quella naturale e quella sovranaturale, che vengono messe in parallelo, scandalosamente in conflitto l'una con l'altra, ma entrambe legittimate.“ Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino, 1996, s. 135

<sup>41</sup> „(...) assume nuove forme, cerca nuove strade.“ Lazzarin, Stefano. *Il modo fantastico*, Bari: Laterza, 2000, e-book, 2. kapitola, s. 31

<sup>42</sup> „quel modello è invecchiato e troppe cose sono cambiate, è necessario adottare un filtro che consenta un'assunzione meditata e non ingenua del codice.“ Ibidem, s. 31

*komedii*, v Shakespearově *Hamletovi* či v Goethově *Faustovi*. Podle Orlanda, jehož metodologie vychází z Freudových úvah, již v naší „post-freudovské“ době nemá smysl mluvit o rozporu mezi skutečností a iracionalitou, protože objev lidského podvědomí dokázal, že existují *různé* racionality.

Fantastično často přivádí k psychoanalytickým interpretacím, jelikož může úzce souviset s lidským nevědomím. Tato práce se těmito interpretacím snaží do jisté míry vyhnout, jelikož pravé podvědomí se možná skrývá jinde<sup>43</sup> a zvíře možná „není žádný náhradník otce, ani žádný archetyp.“<sup>44</sup> Cílem této práce je poukázat na Landolfiho snahu nahlédnout skutečnost jinou než lidskou perspektivou; a psychoanalytické interpretace - přestože s fantastičnem nepochybně souvisí a často je obtížné se jim ubránit - by těmito cílům mohly protiředit. Fantastično je v této práci pojímáno především na základě některých myšlenek Itala Calvina a teoretizace Rema Ceseraniho. Jako výchozí bod jsou také často používány studie Stefana Lazzarina (ačkoli ty jsou na freudovském čtení částečně založeny), který se Landolfiho fantastičnu dlouhodobě věnuje; a esej Simona Castaldiho<sup>45</sup>, v níž je Landolfiho fantastično nahlíženo jako „fantastično lingvistické“.

### 3.2 Landolfiho fantastično

Ačkoliv Tommaso Landolfi nenapsal žádnou odbornou esej věnovanou fantastičnu, jako tomu bylo u jeho současníka Itala Calvina, z jeho umělecké tvorby jasně vyplývá, že si byl vědom evropské tradice tohoto „žánru“ a rovněž meditoval nad jeho proměnou ve 20. století. V citaci z *Rien va* na začátku této kapitoly Landolfi píše, že mu lichotí, pokud ho někdo označuje za autora fantastických povídek, toto označení je však podle něj anachronické.

Landolfi si dobře uvědomoval, že psát fantastické příběhy po vzoru slavných pozdně romantických spisovatelů je v nové době stále více nemožné. Jeho vlastní dílo podle Stefana Lazzarina představuje jakousi jednosměrnou cestu od fantastična k meta-fantastičnu, k literatuře o nemožném, až k úplnému tichu.<sup>46</sup> Lazzarin ve své studii *Dissipatio P.H.G.: Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, jejíž název odkazuje k latinské zkratce *dissipatio phantastici generis*, tedy k evaporaci fantastického žánru, kterou Lazzarin v díle Tommasa

---

<sup>43</sup> Calvino, Italo. *L'esattezza e il caso*, in: Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 2001, s. 557

<sup>44</sup> Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Za menšinou literaturu*. Praha: Hermann & synové, 2016, s. 23

<sup>45</sup> Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010

<sup>46</sup> Lazzarin, Stefano. *Dissipatio P.H.G.: Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, in *Studi novecenteschi*, vol. 29, 63/64, giugno-dicembre 2002, s. 207, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450319>

Landolfiho shledává; označuje Landolfiho literární produkci prvního období (tedy od 30. do 50. let 20. století) jako fantastickou, zatímco druhá fáze se podle něj skládá z děl, která pojednávají o nemožnosti pokračovat v psaní klasických fantastických povídek. Toto rozdělení však dle jeho slov není přesné a neplatí, zkoumají-li se Landolfiho díla jednotlivě – první Landolfi totiž často ohlašuje „pátrání po nemožném druhého, zrovna tak jako druhý si ještě čas od času dopřeje luxus a potěšení z nějaké fantastické povídky *na způsob let minulých*.“<sup>47</sup> Kupříkladu jedna z posledních povídek našeho spisovatele, *Le labrene*<sup>48</sup>, má podle Lazzarina typické předpoklady tradičního fantastična, jako je vyprávění v první osobě, čtenářovo váhání, zda se nadpřirozená událost mohla či nemohla ve skutečnosti stát, či téma pohřbení zaživa; přestože náleží do období druhého Landolfiho, které fantastično podle jeho názoru popírá. Dlouhé povídky *Měsíční kámen*, *Podzimní příběh* a *Rakokrálovna*, náležící do prvního období Landolfiho tvorby, podle něj „respektují normy, které tak dobře fungovaly u spisovatelů 19. století“<sup>49</sup>: Gurù, žena-koza z *Měsíčního kamene*, je ukázkovým příkladem lykantropie, ačkoli se dívka místo ve vlka mění v kozu; v *Podzimním příběhu* se objevuje téma strašidelného domu, typické už pro gotický román; děj *Rakokrálovny* se otvírá spolu s neodbytným bušením na dveře, topoi, které (nejen) ve fantastické literatuře ohlašuje příchod něčeho zlého, jako tomu je například v *Havranovi* E. A. Poea či ve *Slečně de Scuderi* E.T.A. Hoffmanna.

Tommaso Landolfi však není spisovatelem 19. století, prvky fantastična mísí s inovacemi, fantastičnu vzdává hold a zároveň ho téměř paroduje: *Podzimní příběh* lze číst jako klasický gotický román, v němž hlavní hrdina přichází do opuštěného domu plného tajných chodeb, připomínajícího labyrint, který skrývá děsivá tajemství, ale také jako inteligentní karikaturu podobných příběhů – protagonista románu se zamiluje do obrazu krásné dívky, jejich lásce však brání duch mrtvé matky, s níž dívky otec praktikoval sadomasochistické hrátky. Příběh je psán s ironickým odstupem, díky němuž se nejedná o banální revizi již dříve tolikrát zpracovaných klišé a lze ho tak číst spíše jako jakousi parodii na černý román. Vlkodlak v povídce *Vyprávění vlkodlakovo* ze sbírky *Il Mar delle Blatte e altre storie* si stěžuje na svůj úděl a obviňuje lunu, kterou pak se svým přítelem, také vlkodlakem, uvězní v komíně, aby tak zabránili svým dalším proměnám. Tento akt lze také číst jako lehce groteskní symbol konce

<sup>47</sup> „le ricerche sull'impossibilità del secondo, proprio come il secondo si concede ancora, di tanto in tanto, il lusso e il piacere di un racconto fantastico *à la manière d'antan*.“ Ibidem, s. 208

<sup>48</sup> *Le labrene* je jeden z Landolfiho neologismů, jímž ve zmíněné povídce (která dává jméno celé sbírce *Le labrene*, 1974) pojmenovává gekony, z nichž má vypravěč panickou hrůzu.

<sup>49</sup> „ (...) rispettano le norme che funzionavano così bene negli scrittori ottocenteschi, (...)“

Lazzarin, Stefano. *Dissipatio P.H.G.: Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, in *Studi novecenteschi*, vol. 29, 63/64, giugno-dicembre 2002, s. 212, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450319>

tradičních fantastických příběhů o vlkodlacích.<sup>50</sup> Analogicky k tomuto „symbolickému gestu“ lze uvést další příklad: povídka *Meč* ze stejnojmenné sbírky (*La spada*, 1942) podle Lazzarina představuje alegorii proměny fantastična, či lépe řečeno Landolfiho komentář ke konci tradice tohoto „žánru“. Protagonista povídky, Renato di Pescogianturco-Longino, je posledním potomkem urozeného šlechtického rodu, jehož rozkvět se za pouhé dvě generace „proměnil ve strádání a poté v apatickou bídu“<sup>51</sup>. Po předcích Renato zdědí kouzelný meč, nalezený mezi další zaprášenou veteší na půdě rodinného sídla. Neví, co si s ním počít, a tak místo toho, aby s ním vykonal ušlechtilé skutky, utne nejdříve hlavy bustám zobrazujícím jeho předky a poté rozpůlí ve dvě nevinnou dívku, která ho miluje. Podobně Landolfi, nahlížený jako jeden z posledních dědiců fantastické literární tradice, podle Lazzarina skconcuje se svými předchůdci, s tradičním fantastičnem, jehož zlatý věk trval pouhé století.

Jakého typu je tedy Landolfiho fantastično? Tuto otázku si pokládá Simone Castaldi ve své eseji *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi* (*Jazyk jako funkce fantastična v próze Tommasa Landolfiho*). Castaldi připomíná, že ono *váhání*, jež je pro Todorova podmínkou existence fantastična, je závislé na čtenářově práci s textem, na jeho pochybnostech o nadpřirozenu předkládaném v textu. Z odborných studií, které s Todorovým pojetím nesouhlasí, vyplývá, že *l'hésitation* se nemusí nutně týkat pochyb, zda jsou nějaké jevy v rámci fikčního světa příběhu či nějakého paradigmatu reality možné a zda jim lze uvěřit. Landolfi se sice po tematické stránce vrací k tradičnímu fantastičnu (k šílenství, duchům, monstrům), ale v jeho tvorbě je zřídkakdy ústředním problémem nejednoznačnost mezi normativní skutečností a nadpřirozenem<sup>52</sup>. Fantastično utváří široké spektrum různých prvků, které mohou být rozmanitě kombinovány a zároveň ne všechny z nich musí být přítomny. Efekt fantastična, který má podobu pochybností či přivádí k zamyšlení, protože nabízí jiný úhel pohledu, může být vyvolán i malým detailem, jako je kupříkladu drobná odchylka v jazyce. Fantastično se v tom případě odehrává zejména v lingvistické oblasti.<sup>53</sup> Samotné nadpřirozeno již podle Todorova „vzniká z jazyka, je zároveň jeho důsledkem i prubírským kamenem: nejenže d'ábel a upíři existují pouze ve slovech, ale také jen jazyk nám

---

<sup>50</sup> Ibidem, s. 220

<sup>51</sup> Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*, Praha: ANNO, 1997, s. 247. Překlad Anny Kareninové.

<sup>52</sup> Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 362, [online], poslední návštěva 21.4 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>

<sup>53</sup> Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 361, [online], poslední návštěva 5.4 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>



dovoluje uchopit to, co je vždycky nepřítomné: nadpřirozeno.“<sup>54</sup> Právě Landolfiho fantastično je podle Castaldiho především lingvistické: Landolfiho excentrický jazyk, který mísí zapomenutá slova tradičního lexika, archaismy a toskanismsy s neologismy a se slovy, která nemají žádného referenta, se jako celek jeví jako vypočítaná strategie spíš než jako pouhá hra se slovy<sup>55</sup> a „výsledkem je nejednoznačnost, která odráží jeho (Landolfiho) vnímání reality versus pozmeněné reality (fantastična a snu).“<sup>56</sup> Nejednoznačnost v Landolfiho díle se tedy podle Castaldiho odehrává především na lingvistickém poli. Právě nejednoznačnost jazyka, nemožnost přímého vyjádření některých významů, vyjadřuje nejednoznačnost vnímání reality. Klíčovým bodem Landolfiho psaní je samotný jazyk a jeho schopnost „vytvářet realitu“ – jak říká sám Landolfi a jak již zde bylo citováno, slova byla jeho *jedinou skutečností*. Co jiného definuje naši lidskou realitu, než právě jazyk?

Názornou ukázkou tohoto problému, kterým se Landolfi ve svém díle neustále zabývá, může být již jeho úplně první povídka *Maria Giuseppa*. Její vypravěč je takzvaný „nedůvěryhodný vypravěč“ (z toho, jakým způsobem je příběh vyprávěn, čtenář brzy usoudí, že tomuto vypravěči nelze zcela věřit): Giacomo, který sám sebe označuje za idiota, vypráví o tom, jak kvůli němu zemřela jeho služka Maria Giuseppa. Svoji vinou si však není jistý a na spoustu věcí si nevzpomíná. Čtenář je tak nucen si „vytvořit vlastní objektivní realitu událostí. (...) Ale ruku v ruce s tím, jak vyprávění pokračuje, se prostor empirické normativní skutečnosti, který tvoří základ pro fantastično, rozpadá. (...)“ – vypravěč totiž všechna možná vysvětlení, jež by čtenáře mohla napadnout, postupně shazuje ze stolu. „Jedinou objektivní skutečností, jediným referentem, zůstane jazyk vyprávění.“ Landolfi tak „poukazuje na paradox, při němž jazyk (a potažmo literatura) něco znamená, pouze pokud označuje něco jiného než sebe (referenční funkce) a současně jen sebe samého.“<sup>57</sup> Strach ze ztráty referenční schopnosti jazyka, ze ztráty vztahu mezi označovaným a označujícím, je dle Castaldiho hlavním centrem Landolfiho fantastična, jak napovídá také již zmiňovaná povídka *Rozprava o vyšších*

---

<sup>54</sup> Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, Praha: Karolinum, 2010, s. 72

<sup>55</sup> Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 364, [online], poslední návštěva 5. 5 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>

<sup>56</sup> „(...) result in the ambiguity that mirrors his perception of reality versus alter-reality (fantastic and dream).“ Capek-Hebekovic, Romana. *Challenging the Language: Tommaso Landolfi's Narrative Discourse*, Italian Culture. 10, 1992, s. 185, in Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 363, [online], poslední návštěva 5. 5 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>

<sup>57</sup> „a ricostruire una propria realtà oggettiva degli eventi (...). Ma mano a mano che il racconto prosegue lo spazio di realtà empirica normativa che costituisce lo sfondo del fantastico si dissolve. (...) L'unica realtà oggettiva, l'unico referente, rimane quello della lingua del narrato (...) Landolfi suggerisce il paradosso per cui il linguaggio (e di conseguenza la letteratura) significa solo quanto indica altro da se stesso (funzione referenziale) e contemporaneamente solo se stesso.“ Ibidem, s. 364

*systèmech*, v níž básník napíše své nejlepší básně v cizím jazyce, jenž – jak později zjistí – ve skutečnosti neexistuje, a neexistují tedy ani jeho básně, protože si je nikdo nemůže přečíst<sup>58</sup>.

Slova jsou v Landolfiho díle těmi pravými „monstry“, to ona nahání strach a způsobují pochybnosti, protože zpochybňují veškerou lidskou realitu. Často jsou tato slova zhmotněná a sémanticky autonomní<sup>59</sup>, živá, a v naprosté většině případů připomínají zvířata. V povídce *Parole in agitazione (Rozrušená slova)* ze sbírky *Un paniere di chioccioline* (1968) slova doslova vyskakují básníkovi z úst, když si ráno čistí zuby, a on je nemůže polapit. Tato slova se odpoutala od významů, které označovala a začala si žít po svém. Tato slova-zvířata však „nejsou ‚jako‘ zvířata; lezou, štěkají a hemží se po svém, neboť jsou psy, hmyzem či myšmi čistě lingvistickými.“<sup>60</sup> Zhmotněná slova z povídky *Parole in agitazione* jsou podle Castaldiho stejnými monstry jako švábi v povídce *Švábi moře* či podivní, neznámí ještěři z povídky *Le labrene* ze stejnojmenné sbírky publikované roku 1974, jejichž nejednoznačnost vyjadřuje už jejich smyšlený název, protože „la labrena“ ve standardní italštině nic neznamena<sup>61</sup>. Zvířata, objevující se s až obsesivní pravidelností v celém Landolfiho díle, jsou stejně ambivalentní jako Landolfiho jazyk a představují také stejnou programovost. Sám Landolfi se ke svému plánu zabývat se zvířaty vyjádřil hned v jedné ze svých prvních povídek („*Night must fall*“, 1937):

*Mimochodem: často mi vyčítají, že se příliš zabývám zvířaty. „Jednou skončíš u slepice,“ upozorňoval mě jistý přítel a tak krásně při tom používal hromadný singulár. Ano, nehleď na to, co řekl onen indický mudrc, který si „zaslouží, abychom mu věnovali pozornost...“, a vzhledem k tomu, co následuje, aniž bych to chtěl nějak příliš objasňovat, jsem se tu svěřil, že zvířata jsou mi bližní, takže není divu, když se s nimi tak snadno pouštím do spolku.“<sup>62</sup>*

Zvířata mají v Landolfiho díle zásadní funkci, protože představují důležitý klíč k interpretaci. Uveďme opět příklady z první a z jedné z posledních Landolfiho povídek: v povídce *Maria Giuseppa* je skrze psa vypravěče Giacoma možno nahlédnout postoj, jaký Giacomo očekává

---

<sup>58</sup> Tuto povídku je možné interpretovat jako ironickou poznámku k avantgardním literárním směrům počátku 20. století, jako byl futurismus, jehož zástupci vyhlášovali naprostou svobodu slov a někteří z nich skládali básně jen prostřednictvím znaků, či k hermetické poezii, jež byla aktuální v době publikace povídky.

<sup>59</sup> Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 367, [online], poslední návštěva 21.4 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>

<sup>60</sup> Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Za menšinou literaturu*. Praha: Hermann & synové, 2016, s. 41

<sup>61</sup> Tento neobvyklý termín odpovídá gekonovi zednímu, v určitých dialektech však označuje mloka a v mytologicko-esoterické tradici označuje pohádkovou bytost odolnou vůči plamenům. Srov. Di Taranto, Mattia. *Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E.T.A Hoffmann*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. LXIX, aprile-giugno 2017, s. 173

<sup>62</sup> Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábi moře*, Praha: ANNO, 1997, překlad Anny Kareninové, s. 199

od své služky Marie Josefy (podřazenost, poslušnost a bezpodmínečnou věrnost); způsob, jakým na tuto ženu nahlíží a v neposlední řadě vypravěčovo přirovnávání Marie ke zvířeti (a jeho chování ke zvířeti) mnoho vypovídají o něm samotném: „Vstával jsem časně, téměř za svítání, dlouho jsem si hrál se psem, také jsem ho trápil, chcete-li, dokud nepřišla Marie Josefa. Pak jsem trápil ji.“<sup>63</sup> Marie Josefa není jen jeho služka, je to žena a je popisovaná prostřednictvím zvířecích rysů, jimiž je dehumanizována, snížena na pozici zvířete, ba dokonce i níže: samotný pes z vypravěčova pohledu Marii nepovažuje za člověka ani za sobě rovného, ale spíše je pro něj na úrovni koček, které jsou pro něj podřadnými stvořeními („Ovšem tam, kde jeho pán nebyl baba, to znamená v jeho domě, s kocoury, s Marií Josefou, jako by také on nabył odvahy lva.“<sup>64</sup>).

„Le labrene“ z již zmíněné povídky mají sice podivný a nejednoznačný název, mělo by se však jednat o zcela běžné gekony zední (*tarentola mauritanica*) a tuto podivnou přezdívku protagonista příběhu kdysi převzal od svého venezuelského kamaráda z dětství. Povídka začíná jako realistické vyprávění, v němž protagonista vzpomíná, jak ho tyto ještěrky děsily a vzbuzovaly v něm odpor, už když byl malý chlapec. Realistické vyprávění se však brzy změní ve fantastické: jednoho večera se snaží ze svého pokoje jednu z obávaných ještěrek vyhnat, ta mu však nešťastnou náhodou přistane přímo na obličeji (což je ta nejhorší věc, která se vypravěči-protagonistovi, vzhledem k jeho fobii, mohla stát) a on se po náhlé ztrátě smyslů probudí v rakvi. Přestože nevykazuje téměř žádné známky života, pozoruje, co se děje kolem něj, například jak přichází jeho manželka a bratranec, který jí přímo před mrtvolou jejího manžela vyznává lásku. Dlouhá povídka končí v psychiatrické léčebně, v níž muž nepřestává „vidět podivné, děsivé věci“, podivné ačkoli běžné gekony, v nichž je „soustředěno veškeré zlo, veškerá bolest světa...“<sup>65</sup> Zřejmě není třeba poznamenat, že tito gekoni mohou představovat doslova ztělesněnou úzkost. Představují však také jakési médium, které zprostředkovává přechod do jiné, alternativní reality, tedy do mysli duševně nemocného.

„Skutečná“ zvířata, jako jsou psi, sovy, myši a žáby, však nejsou jedinými zvířaty, která mají v Landolfiho díle tuto fantastickou funkci – objevují se v něm také nedefinovatelná, neexistující zvířata stvořená pouze jazykem, zvířata-jména, v nichž Landolfiho „láska a hrůza“, již pociťuje ke slovům, zřejmě vrcholí. Takovými bytostmi je například *vipistrello* (připomínající italské slovo *pipistrello*, v češtině netopýr) či *porrovia* (italské *porro* znamená

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 158

<sup>64</sup> Ibidem, s. 157

<sup>65</sup> „vedere cose strane, spaventose (...) è concentrato tutto il male, tutto il dolore del mondo...“ Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 2001, s. 126-127

pór či bradavice, k možné etymologii tohoto slova se vrátíme v analytické části této práce). Landolfi tato zvířata-jména sám nazval jako „parole-viticci“ (slova-úponky či slova-šlahouny), protože se stejně jako úponky rostliny svinují samy do sebe a nemají tak žádný vztah k fenomenální skutečnosti.<sup>66</sup> Ve skutečnosti totiž nic neznamenají, neoznačují žádnou jinou existující bytost či objekt: jak Landolfi sám upozornil, jeho „bestia folgiorosa“ nemá nic společného s bleskem (la folgore). Podobně odmítl také jakoukoli souvislost mezi slovem *verania* (z krátkého románu *Pietra lunare*) a slovem *primavera*<sup>67</sup> (italsky jaro, latinsky ver).

Landolfi nebyl jediným autorem, který ve svém díle stvořil imaginární bytosti s imaginárními jmény, které nemají nic společného s antickou mytologií ani s jinými bájnými tvory: také Kafkův *odradek* či Cortázarův *adbekunkus*<sup>68</sup> patří ke zvířatům-jménům. Mezi těmito smyšlenými bytostmi, „přízraky“, a jménem, které je označuje, se podle Ferdinanda Amigoniho – který se jimi zabývá ve své studii *Fantasmî nel Novecento* (2004) – „vytváří přímé a úplné pouto: jméno přízraku má jediného referenta, a obráceně nemožná bytost má jedno jediné jméno“<sup>69</sup> Tato stvoření v textu existují jen díky jazyku a lze je snad i považovat za vrcholnou ukázkou fantastična 20. století: fantastična, které se snaží pojmenovat nepojmenovatelnou, podvědomou a znepokojivou součást Bytí, a jehož úkolem je „najít most mezi bytím a vyjádřením, uzavřít přízrak do jména“<sup>70</sup>, tedy pojmenovat ho.

Landolfiho parole-viticci jsou vždy zvířata, přestože imaginární. Jsou to živé bytosti, které sám Landolfi nazývá „bestie“ („Byla tam, ve stínu. Kdysi jsem jí pojmenoval Porrovio a definoval ji jako slovo. Lhal jsem. Je to má bestie... BLÝSKAVÁ BESTIE“<sup>71</sup>). Jsou to

---

<sup>66</sup> Landolfi, Tommaso. *Des mois*, 1967, in Landolfi, Tommaso. *Opere II. (1960-1971)*, a cura di I. Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, s. 765, in Lazzarin, Stefano. *Parole-viticci: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 311, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

<sup>67</sup> Ibidem, s. 311

<sup>68</sup> Kafka, Franz. *Starost hlavy rodiny (Die Sorge des Hausvaters)*, in *Ein Landarzt*, 1917); Cortázar, Julio. „*Now shut up, you distasteful Adbekunkus*“, in *Un tal Lucas*, 1979

<sup>69</sup> Amigoni, Ferdinando. *Fantasmî nel Novecento*, Torino: Bollati Boringhieri, 2004, s. 71, in Lazzarin, Stefano. *Parole-viticci: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 307, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

<sup>70</sup> „trovare un ponte fra l'essere e il dire, rinchiudere il fantasma in un nome (...)“ Lazzarin, Stefano. *Parole-viticci: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 307, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

Kurzíva patří autorovi.

<sup>71</sup> „Era lì nell'ombra. Un tempo la chiamai Porrovio e la definii una parola. Mentivo. È la mia bestia... BESTIA FOLGOROSA.“ Landolfi, Tommaso. *Rien va*, Vallecchi, 1963, in *Opere II. (1960-1971)*, a cura di I. Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, s. 307-308, in Lazzarin, Stefano. *Parole-viticci: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 310, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

Majuskule jsou autora.

fantastická zvířata, protože nemají nic společného se smyšlenými zvířaty z mytologie, legend, středověkých bestiářů a pohádek, jako jsou kentauři, jednorožci, fénixové, chiméry a draci, která by patřila do Todorova žánru zázračna. Nepatří ani do tradičního fantastična Ottocenta, pro nějž jsou typičtí spíše vlkodlaci a upíři. Podle Lazzarina vycházejí z lidského podvědomí, jsou to bytosti post-freudovské, noční můry nebo příznaky šílenství, „přízraky jazyka“, které „připomínají zvracení nebo záchvat kašle.“<sup>72</sup> Mezi Landolfiho porrovioem a bájným tvorem jako je hypogryf „je stejný rozdíl jako mezi samostatným fonémem a již zavedeným slovem jazyka jakožto *langue*.“<sup>73</sup> Stejně jako zvířata-jména, která neodkazují k ničemu ze známého světa či kolektivního nevědomí, také samostatné fonémy nemají referenční schopnost – narozdíl od slov, jež jsou součástí nadindividuálního systému, nepřenášejí významy.

Stačí malý detail, malý fonologický rozdíl, jako je ten mezi slovy „vipistrello“ a „pipistrello“, aby se rozplynula naše schopnost tyto bytosti zařadit do námi známého světa, a abychom díky tomuto malému detailu začali pochybovat o základech, na kterých celý náš svět stojí. O drobném detailu, který se zjevuje na pozadí známého světa a narušuje ho, mluvil ve své studii o fantastičnu již v roce 1965 Roger Caillois<sup>74</sup> v souvislosti s nejvíce znepokojivým fantastickým prvkem. Sám Landolfi ho však předběhl, protože o dva roky dříve v *Rien va* napsal, že částečná odchylka od normy se podle něj zdá být mnohem děsivější, než úplné převrácení do smyšlené dimenze, které by čtenáře ujistilo, že se jedná o pouhou hru.<sup>75</sup> Částečná a zneklidňující odchylka od normy, typická pro fantastično, se ve zmíněných slovech-úponcích či zvířatech-úponcích, jimiž si není jistý ani jejich autor („Porrovio! Co za zvíře je porrovio? Mrzí mě, že to musím říci, ale já sám to nevím.“<sup>76</sup>), zcela jistě objevuje. Vztah mezi zvířetem a jazykem se tak v Landolfiho díle jeví jako neoddělitelný a promyšlený celek a jako hlavní těžiště jeho fantastična.

---

<sup>72</sup> Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 313, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

<sup>73</sup> „c'è la stessa differenza che passa tra un fonema privato e una regolarissima parola delle *langue*.” Amigoni, Ferdinando. *Fantasmii nel Novecento*, Torino: Bollati Boringhieri, 2004, s. 85, in Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 314, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

<sup>74</sup> Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard, 1965, s. 32, in Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 334, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

<sup>75</sup> Landolfi, Tommaso. *Rien va*, Vallecchi, 1963, in *Opere II. (1960-1971)*, a cura di I. Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, s. 285, in Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), s. 334, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

<sup>76</sup> „Il porrovio! Che bestia è il porrovio? Mi duole dire che io stesso non lo so.“ Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 91

Dříve než bude přistoupeno k samotné analýze vybraných Landolfiho zvířat – ať už to jsou zvířata známá, jako je myš z povídky *Ruce*, či zvířata-jména, jako je porrovia vystupující v *Rakokrálovně* – je třeba (vzhledem k vytyčeným cílům této práce) pojednat o souvislostech fantastického modu s Freudovým termínem *unheimliche* a se Šklovského *ozvláštněním*.

### 3.3 Freudovo *unheimliche* a Šklovského *ozvláštnění*

*Das Unheimliche* (*Něco tísnivého*) je slavná studie Sigmunda Freuda z roku 1919. Zakladatel moderní psychoanalýzy v ní zkoumá ambivalentní pojem *unheimlich* (do češtiny překládaný jako *tísnivý*, do italštiny jako *perturbante*), jenž označuje něco neznámého a zároveň svým způsobem známého, co vyvolává tísnivý pocit – německé „unheimlich“ je zřejmě antonymem slov „heimlich“ (milý, útulný), „heimisch“ (domácký, útulný) a „vertraut“ (dobře známý); „heimlich“ však může znamenat také „ukrytý, skrývaný“. Něco tísnivého je tedy podle Freuda „oním druhem něčeho vyvolávajícího úlek“ co působí jako neznámé, ale „vychází z toho, co je odedávna dobře známé“<sup>77</sup> a co mělo zůstat skryto.

Freud zkoumá tísnivý účinek v literatuře především na základě Hoffmannovy povídky *Večerníček* (*Der Sandmann*, 1816). Hlavní postavou povídky je mladík Nathaniel, kterého v dětství rodiče strašili, že pokud nepůjde spát, přijde zlý písečný muž a sebere mu oči. Postavu tohoto Večerníčka („Der Sandmann“ v germánském folklóru uspává neposlušné děti tím, že jim sype do očí písek) si Nathaniel spojil s jistým advokátem Coppeliem, který byl přítomen při záhadné smrti jeho otce. Když je potom Nathaniel starší, setkává se s proslulým optikem Coppolou, který je obávanému advokátovi-Večerníčkovi nápadně podobný. Povídka má poměrně komplikovaný děj, během nějž se odehraje několik událostí, které ve čtenáři přinejmenším vzbuzují pochybnosti. Zlověstná postava písečného muže, která je podle Freuda hlavním důvodem onoho „tísnivého“ pocitu, Nathaniela neustále pronásleduje a on nakonec spáchá sebevraždu skokem z věže.

Jak jistě nikoho nepřekvapí, *unheimliche* podle Freuda pramení z lidského podvědomí a jeho původ je v Hoffmannově povídce vysvětlen zejména v souvislosti s kastrčním komplexem (strach z oslepnutí z psychologického hlediska souvisí s kastrční úzkostí). Tísnivě na nás podle Freuda působí něco, co jsme již dávno vytěsnili z mysli a co se později projeví nějakou úzkostí, přičemž se nemusí jednat jen o něco týkající se konkrétního člověka, ale i kolektivního nevědomí. *Něco tísnivého* tedy může osvětlit význam snů i původ duševních poruch, tísnivý účinek v literatuře však také vykazuje jasnou podobnost s literárním fantastičnem: Freud v této esteticko-psychoanalytické studii rozvedl koncept německého psychologa Ernsta Jentsche, podle nějž je jedna z „nejjistějších fint, jak snadno vyvolat vyprávěním tísnivý účinek (...) založena na tom, že ponecháme čtenáře v nejistotě (...)“ a

---

<sup>77</sup> Freud, Sigmund. *Něco tísnivého*, in *Spisy z let 1917-1920. Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Dvanáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2003, s. 174

který upozornil, že „E.T.A. Hoffmann ve svých fantazijních příbězích tento psychologický manévř opakovaně s úspěchem uplatnil.“<sup>78</sup> Jak víme, Hoffmann byl jedním z nejvýraznějších představitelů literárního fantastična. O podobnosti fantastických a tísnivých prvků svědčí i další definice z Freudovy teze:

„(...) pro vznik tísnivého pocitu je (...) potřebný spor o to, zda překonaná nevěrohodná věc není přece jen reálně možná, což je otázka, která je v důsledku předpokladů, z nichž pohádkový svět vychází, vůbec odstraněna z cesty. (...) Jinak je tomu ale, když se básník, jak se zdá, postavil na půdu běžné reality. Pak přijímá i on všechny podmínky, jež platí pro vznik tísnivého pocitu (...), klame nás tím, že nám slibuje obyčejnou skutečnost a potom přesto vychází za její rámec.“<sup>79</sup>

Freud ve své studii rozlišil pohádkové vyprávění od takového, které vzbuzuje tísnivý pocit. V Hoffmannově tvorbě (ve studii se poté zabývá i románem *Ďáblův elixír*) také objevil témata a narativní postupy, které mají onen tísnivý účinek, jako je například rozdvojení, přítomnost nadpřirozených událostí a udržování čtenáře v nejistotě, tedy prvky, které bychom dnes nazvali jako fantastické.<sup>80</sup> Důvodem zmínění Freudovy studie v této práci nicméně není snaha pojednat o fantastičnu z pohledu psychoanalýzy, která by za každým tísnivým elementem textu hledala skryté touhy a traumata. Snahou je spíše poukázat na možné souvislosti mezi fantastičnem, *ozvláštňením* a zvířetem a pro tento úkol se právě Freudovo *unheimliche* zdá být vhodným spojovacím článkem.

Fantastická literatura využívá specifické narativní postupy, které mají tísnivý účinek, jelikož spojují známé s neznámým, skutečný svět se světem alternativním. Podobně ambivalentním účinkem, který vykazuje jisté společné znaky s *něčím tísnivým*, se ještě před psychologickou interpretací Sigmunda Freuda zabýval také představitel ruského formalismu Viktor Borisovič Šklovskij ve své eseji *Umění jako metoda* z roku 1917, která se stala součástí jeho sbírky studií *Teorie prózy*. Podle Šklovského je úkolem každého uměleckého díla zobrazovat známý svět novým, neznámým způsobem, s cílem zrušit automatizované vnímání skutečnosti, které je typické pro každodenní život. Automatizace percepce způsobuje, že si věci naplno neuvědomujeme, nepřemýšlíme nad nimi, děláme (a vnímáme) je automaticky. Je-li skutečnost předkládána taková, jaká se zdá být, nemá na vnímatele takový účinek, jako když je mu podána *ozvláštňujícím* způsobem. Schopnost vyvést věci z automatizace, „vidět věci

---

<sup>78</sup> Jentsch, Ernst. *Zur Psychologie des Unheimlichen*, *Psychiatr.-Neurolog*, Wochenschrift, 1906, s. 22-23, in Freud, Sigmund. *Něco tísnivého*, in *Spisy z let 1917-1920. Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Dvanáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2003, s. 181

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 199

<sup>80</sup> Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: il Mulino, 1996, s. 19



vyvedené z jejich kontextu“<sup>81</sup>, má podle Šklovského umění – metoda každého umění je totiž metoda *ozvláštňení (ostranenie)*<sup>82</sup>. Efekt ozvláštňení, v literatuře užívaný jako postup a narativní strategie, je v umění využíván různými způsoby. Šklovskij pro vysvětlení svého konceptu uvádí jako emblematický příklad povídku Lva Tolstého *Cholstoměr (Cholstomjer, 1886)*, jejímž vypravěčem je kůň, který pochopitelně věci vnímá jiným způsobem než člověk. Díky ozvláštňení spočívajícím v přijetí jiného úhlu pohledu se čtenář může zamyslet nad věcmi, které by snad jinak vnímal automaticky a přehlédl by je: vypravěč-kůň se v této povídce zabývá otázkou, proč mají lidé potřebu používat přivlastňovací zájmena jako „můj“, „moje“, přestože danou věc ve skutečnosti nevládní; proč o něm člověk, který si s ním občas vyjede na projížďku, jen aby se ukázal ostatním, říká, že je to „jeho kůň“, a ne člověk, který mu každý den čistí stáj a dává mu najíst. Kůň implicitně – avšak evidentně – kritizuje podřazené postavení zvířat a nesmyslnost lidské potřeby něco vlastnit.

V případě povídky *Cholstoměr* je vnímatelem zvíře, ozvláštňujícím by však bylo také například vyprávění z pohledu dítěte či jiného „nedůvěryhodného vypravěče“. Ozvláštňením by byl rovněž pohled cizince, divocha, či jiné osoby nějakým způsobem vyloučené ze společnosti.<sup>83</sup> Jinými slovy, každý úhel pohledu, který je určitým způsobem „jiný“, lze chápat jako ozvláštňení. Za ozvláštňení Šklovskij považuje každý popis, v němž vnímatel o věcech či událostech mluví tak, jako by je viděl poprvé, vyhýbá se konvenčně přijatým názvům a známé věci tak působí jako nové a cizí. Ozvláštňením, jenž může autor ve svém díle využít, však není jen použití zvláštní fokalizace, díky níž mohou být všechny známé věci patřící do lidského světa najednou viděny jako neznámé, absurdní či dokonce jako nadpřirozené. Podle Šklovského je ozvláštňení všude tam, kde je obraz, jehož cílem „není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu (...)“<sup>84</sup> Ozvláštňující je (narozdíl od jazyka praktického) samotný básnický, umělecký jazyk, uměle vytvořený k tomu, aby zintenzivnil estetické působení – ozvláštňením tedy mohou být například archaismy i novotvary, specifický styl autora a podobně, vše, co jazyk vyvádí z automatizace.

Šklovského koncept dále rozvedli mnozí literární badatelé a byl zkoumán i v mnoha jiných oblastech. Mezi novější studie zabývající se ozvláštňením patří mimo jiné práce Niccola Scaffai, který se soustředí na ozvláštňení v literatuře z pohledu ekokritiky a animal studies. Niccolò Scaffai ve své knize *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*

<sup>81</sup> Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*, Praha: Akropolis, 2003, s. 18

<sup>82</sup> Ibidem, s. 14

<sup>83</sup> Takto Šklovského koncept rozvedl Remo Ceserani, in Ceserani, Remo. *Lo straniero*, Bari: Laterza, 1998

<sup>84</sup> Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*, Praha: Akropolis, 2003, s. 19

(2017) o ozvláštňení v souvislosti s ekologií mluví jako o literární technice a zároveň jako o způsobu, jak „znovuobjevit“ věci, které jsme přestali vnímat, a uchopit tak jejich pravou podstatu. Ozvláštňení podle něj může být výsledkem jak *naturalizace* (jež se uskutečňuje přijetím „jiného“ úhlu pohledu, z neznámého tedy dělá známé), tak *defamiliarizace* (při níž se naopak bytosti či věci v rámci normálního vnímání nijak ontologicky nezměnily, ale působí neobvykle), přičemž oba tyto postupy mohou být chápány jako fáze téhož procesu a mohou se objevovat ve stejném textu společně.<sup>85</sup> Scaffai se s pomocí ozvláštňení, chápaným jako převrácení perspektiv mezi známým a neznámým, soustředí na vztah mezi literaturou a ekologií. Šklovského koncept je totiž natolik variabilní, že je možné ho dále rozvíjet – a to i napříč různými obory – a využít ho jako inovativní způsob čtení nejrůznějších děl. Právě ekologická literární kritika (*ecocritica*) tak v dnešní době často využívá ozvláštňení pro jeho kritický potenciál, jelikož podstatou ekologického diskurzu je zpochybnění tradičních paradigmat, založených na ovládnání přírody člověkem. Prostřednictvím ozvláštňení může autor ve svém díle antropocentrické vnímání člověka ve vztahu k přírodě zpochybnit a implicitně kritizovat například tím, že je lidská civilizace nahlížena z pohledu zvířecích bytostí či fantastických tvorů, vyprávění se odehrává v dystopické budoucnosti nebo naopak v dávné minulosti, nebo je realistické vyprávění střídáno s nerealistickým, jako tomu bývá u fantastického modu. „Každé opravdové ozvláštňení vede k nějakému odhalení, z nichž nejdůležitější je to, že každý je někým „jiným“, každý je cizí, odlišný, jiný druh pro ty, kteří se dívají a soudí z jiného úhlu pohledu, v jiném prostoru nebo čase.“<sup>86</sup>

Zvířata (ale i další „jiné“ bytosti), právě proto, že jsou jiná a mají vlastní realitu, paralelní k té naší, jsou ideálními „prostředky“ ozvláštňení, díky nimž je možné nahlédnout skutečnost jiným způsobem a skrze něž může autor čtenáři pokládat etické, politické a existenciální otázky. V tomto smyslu se lze zabývat literárními díly z různých období, nejen moderní literaturou. Landolfiho tvorba sice přímo nesouvisí s ekologickým diskurzem, v jehož souvislosti lze zkoumat například dílo Itala Calvina, Landolfiho zvířata však lze taktéž považovat za ozvláštňující a znepokojující prvky, jejichž přítomnost v textu zpochybňuje antropocentrické vnímání světa. O vztahu mezi Landolfiho zvířaty a anti-antropocentrismem

---

<sup>85</sup> Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia: Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma: Carocci, 2017, s. 26-27

<sup>86</sup> „Ogni vero straniamento porta a una rivelazione, la più importante delle quali è che ognuno è l' „altro“ di qualcuno, ognuno è straniero, alieno, specie estranea per chi guarda e giudica da un altro punto di osservazione, nello spazio e nel tempo.“ Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia: Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma: Carocci, 2017, in Adamo, Sergio; Scaffai, Niccolò. *Straniamenti: teorie in movimento*, Between, vol. XII, n. 23, 2022, s. viii, [online], poslední návštěva 16.4 2024, dostupné z: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5257/5147>

bude nicméně pojednáno v analytické části této práce; nyní se ještě vrátíme k fantastičnu a k „něčemu tísnivému“.

O souvislosti mezi ozvláštňením a *unheimliche* se mimo jiné zmiňuje i Scaffai, podle nějž se ozvláštňení – vzhledem k tomu, že se netýká jen literatury či literární kritiky, ale umění obecně – prolíná také se svým „současníkem, Freudovým *unheimliche*, jenž s jistými odlišnostmi sdílí totéž: potřebu zpochybnit stabilitu vlastní pozice, ba dokonce vychází přímo z rizika úzkosti, strachu, zděšení, pro které neexistuje jednoznačné vysvětlení, a v němž je přirozeně zásadní spojitost mezi tím, co je nám důvěrně známé a tím, co nás svou odlišností přivádí k pochybnostem.“<sup>87</sup> Jak již bylo řečeno, tísnivý pocit, typický pro fantastické vyprávění – který může mít jak podobu strachu, tak pochybnosti či jen určitého pocitu nepatřičnosti – vyvolává vpád něčeho neznámého do světa, který vnímáme jako známý. Tento rozpor mezi dvěma paradigmaty skutečnosti, zdá se, využívá také ozvláštňení. Vztah mezi fantastičnem a ozvláštňením tedy nepřekvapí, považujeme-li fantastično za vpád něčeho neznámého a tajemného do skutečného života, za rozpad objektivního řádu normativní skutečnosti a podobně. Fantastično lze chápat jako ozvláštňení každodenního života. Ozvláštňení i fantastično se v tomto kontextu jeví jako snaha nebrat realitu jako samozřejmost<sup>88</sup>, slovy Viktora Šklovského jako „způsob, jak nahlédnout věci novým, neznámým způsobem“, slovy Itala Calvina jako určité „nadnesení a přijetí jiné logiky“.

Ozvláštňení v sobě jistě nemusí zahrnovat ono váhání, které bylo tak důležité pro fantastično z pohledu Tzvetana Todorova. V moderní a postmoderní literatuře, která využívá fantastický mód, váhání taktéž není podmínkou. Podoba fantastična v ní může být natolik různorodá, že je mnohdy velmi obtížné od sebe ozvláštňující a fantastické prvky odlišit. Lze se snad dokonce domnívat, že téměř všude tam, kde je fantastično, nalezneme také ozvláštňení, protože fantastično ozvláštňení využívá jako důležitý narativní postup. Obráceně toto tvrzení však zřejmě neplatí – ozvláštňení se velmi často objevuje v žánru science-fiction, který je třeba vůči fantastičnu vymezit, objevuje se také – jak bývá často připomínáno – například v Manzoniho *Snoubeních*, historickém románu, v němž sice můžeme nalézt nadpřirozené

---

<sup>87</sup> „(...) il coevo *Unheimliche* freudiano, il quale condivide, con le dovute distinzioni, le stesse esigenze di messa in discussione della stabilità della propria posizione, anzi che prende le mosse proprio dal rischio dell'angoscia, del timore, del terrore che non ha una spiegazione univoca; e in cui, naturalmente, il nesso tra ciò che conosciamo e che ci è familiare e ciò che ci mette radicalmente in dubbio, cioè la sua estraneità è fondamentale.“ Adamo, Sergio. Scaffai, Niccolò. *Straniamenti: teorie in movimento*. in *Between*, vol. XII, n. 23, 2022, s. x, [online], poslední návštěva 16.4 2024, dostupné z: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5257/5147>

<sup>88</sup> Ginzburg, Carlo. *Straniamento*, in *Occhiacci di legno. Nove Riflessioni sulla distanza*, Milano: Feltrinelli, 1998, s. 25, in Murru, Claudia. *Una ripetizione straniante. L'idea fissa in un racconto di I. U. Tarchetti*, Rivista Incontri, Anno 36, Fascicolo 1, 2021, s. 18, [online], poslední návštěva 16.4 2024, dostupné z: <https://rivista-incontri.nl/article/view/11004>

prvky (nadpřirozeno náboženské), vůči fantastičnu jako takovému se však toto dílo taktéž vymezuje.<sup>89</sup>

Během následující analýzy vybraných děl Tommasa Landolfiho bude cílem pokusit se zjistit, jakým způsobem v nich fantastično a ozvláštňení spolupracují, přičemž zvláštní pozornost bude věnována zvířecím či jiným mimolidským bytostem a jejich úloze ve fikčním světě autora. Jak již bylo v této práci řečeno, zvířata (a jazyk) v Landolfiho tvorbě umožňují přechod mezi dvěma různými světy a představují tak hlavní těžiště Landolfiho fantastična. Jakožto bytosti, které jsou samy o sobě „jiné“, mají odlišnou perspektivu oproti lidem, svou vlastní realitu, kterou lze v porovnání k té naší považovat za neznámou a fantastickou, je zvířata v literatuře možné studovat také skrze ozvláštňení.

---

<sup>89</sup> *I promessi sposi* (1827) Alessandra Manzoniho je dílo považované za vůbec první román v moderním smyslu na italské půdě, kde byl do té doby romantismus odmítán a dávala se přednost imitaci klasických vzorů. Manzoniho román byl jednou ze symbolických odpovědí na tzv. Romantickou diskuzi (1816-1826) – Italská literatura sice přijala romantismus jakožto novou literaturu psanou pro lid, která již nelpí na tradici, ale prozatím nepřijala nadpřirozené a strašidelné, fantastické prvky, typické pro německý romantismus, které se v Itálii objevily až ve druhé polovině 19.století s milánskou bohémou zvanou Scapigliatura.

## 4 Zvířata Tommasa Landolfiho

### 4.1 Několik slov k analýze

„Zvíře, ať už skutečné či fantastické, má přednostní místo v prostoru představivosti: jakmile je zmíněno, nabývá přízračné moci; stává se alegorií, symbolem, znakem.“<sup>90</sup>

Zvířata se v literatuře objevují již od jejich samotných počátků. Často byla využívána k popisu lidských, nejčastěji špatných vlastností a jejich přítomnost v literatuře ve většině případů podléhá stereotypům, díky nimž se tyto bytosti staly dokonce archetypálními symboly založenými na lidské zkušenosti a na lidském úhlu pohledu na svět. V dílech některých spisovatelů 20. století se zvířata možná poprvé objevují jako bytosti, které v příběhu stojí samy za sebe a nepředstavují již pouhé symboly či metafory odkazující k člověku, ale spíše způsob, jak se zamýšlet nad křehkými hranicemi, které člověka dělí od ostatních zvířat.

Jedním z takových spisovatelů – mezi něž patří například Federigo Tozzi (1883–1920) či Franz Kafka (1883–1924) a ještě před nimi Lewis Carrol (1832–1898) – je i Tommaso Landolfi. Zvíře objevující se na jeho stránkách již není pouze prvkem představujícím v textu postavu či obraz, ale „zvířetem, které se ukrývá v jeho záhybech, aby dalo formu určitému zdroji energie, který – po tom, co vymazal samotný základ psaného slova (jeho metaforický význam) – tento zdroj znovu oživí svou prapůvodní silou.“<sup>91</sup> Podle současného italského literárního badatele Paola Tramy, který se zabývá zoopoetikou, se zvířecí metafora u některých autorů, jako je Landolfi, proměnila v an(t)imetaforu: alegorické zobrazování zvířat se změnilo v tzv. prázdný alegorismus (*allegorismo vuoto*). Zvíře, které už nepředstavuje pouhou metaforu primárně odkazující k člověku, však v textu neztrácí na důležitosti – naopak se „uplatňuje jako prvek, který zde stojí, aby představoval nějakou hádanku (...)“ a který se zdá být „nabitý významem, nakolik je vstupní klíč často nevyhovující nebo chybí.“<sup>92</sup> Landolfiho zvířata, jak již bylo v této práci naznačeno, úzce souvisí s otázkou jazyka a

---

<sup>90</sup> „L'animale, vero o fantastico che sia, ha un posto privilegiato nella dimensione dell'immaginario: appena nominato s'investe d'un potere fantasmale; diventa allegoria, simbolo, emblema.“

Calvino, Italo. *Il cielo, l'uomo, l'elefante* (předmluva k Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, 1982) in Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*, Milano: Oscar Mondadori, 2017

<sup>91</sup> „(...) l'animale che si annida tra le sue pieghe, a configurare una sorta di serbatoio energetico che, dopo aver azzerato il fondamento stesso della parola scritta (il suo valore metaforico), la rivitalizza con la sua forza primigenia.“ Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 22-23

<sup>92</sup> „come rappresentante parziale di un aspetto della catena evolutiva che permane camuffato nell'uomo sotto le vesti borghesi (...). In questa nuova veste, l'animale si accampa sulla pagina come elemento che sta lì a significare un enigma (...) carico di senso, per quanto la chiave d'accesso risulti spesso inadeguata o assente (...)“ Ibidem, s. 40-41

s vnímáním skutečnosti: protože jsou zvířata jako taková prosta lidské řeči, je možné skrze ně vyjadřovat to, co se slovy vyjadřuje jen těžko a poukazovat tak na limity jazyka a potažmo literatury, a zároveň tak vést ironickou polemiku s lidskou perspektivou reality, zpochybňovat její nestabilní základy a dotýkat se témat, která jsou přinejmenším filozofická.

Landolfi se zvířaty zabýval dokonce ještě před tím, než se stal spisovatelem. Roku 1935, tedy několik let před publikováním své první sbírky povídek, napsal pro časopis „L'Italia letteraria“ recenzi ke třem souborům vycházejícím toho roku. Recenze se jmenovala *Conoscenza degli animali* a z jejího obsahu je patrné, že si byl Landolfi již v té době dobře vědom složitostí, které s sebou pokus o zobrazení zvířat, jenž by bylo prosté lidského pohledu na svět, přináší. Dokonce si byl vědom i jisté nemožnosti vytvářet konceptuální a lingvistické kategorie, jež by nepatřily člověku.<sup>93</sup> Přesto se o to však pokusil a jak uvidíme, jeho vlastní dílo potvrzuje, že se o to pokusil různými způsoby.

Následující analýza konkrétních Landolfiho děl, v nichž se zvířata objevují, je rozdělená na dva větší okruhy – zvířata skutečná a fantastická a zvířata-jména – přičemž toto rozdělení nesmí být chápáno jako striktní, jelikož se tyto kategorie často prolínají. Simone Castaldi ve své eseji *The Word Made Animal Flesh*<sup>94</sup> kupříkladu dělí Landolfiho zvířata do tří kategorií na: „Animals proper and Fantastic Animals“, „Anthropomorphic and Theriomorphic Creatures“ a „Animots“.

Výběr povídek a krátkých románů je především osobní, nejedná se jistě o jediná Landolfiho díla, která by se k tomuto rozboru hodila, vzhledem k tomu, s jakou četností se u tohoto autora zvířata objevují. Vybrala jsem povídky, v nichž se dle mého názoru zvířecí element objevuje pokaždé jiným způsobem a poněkud odlišně je také nahlížena realita. Tento skromný výřez z Landolfiho díla tak jako celek může lépe podpořit myšlenku mé práce a lépe ilustrovat rozmanitost způsobů, které Landolfi využíval na své cestě za nalezením jiného, anti-atropocentrického jazyka. Zároveň jsem se snažila vybrat některé povídky, které možná nejsou tolik známé. Díla jsou za sebou řazena chronologicky a všechny vybrané povídky a krátké romány spadají do první fáze Landolfiho tvorby. Z každé sbírky z tohoto období jsem vybrala jednu či dvě povídky: v případě *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) je to povídka *Mani*, ze sbírky *Il mar delle blatte e altre storie* (1939) dvě povídky s tituly *La tempesta* a

---

<sup>93</sup> Ibidem, s. 125-144

<sup>94</sup> Castaldi, Simone. *The Word Made Animal Flesh. Tommaso Landolfi's Bestiary*, in Amberson, Deborah. Past, Elena. *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, Italian and Italian American Studies, New York: Palgrave Macmillan, 2014, e-book

*Favola*; a z *La spada* (1942) jsem vybrala povídky *La tenia mistica* a *Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Mannheim*. Z krátkých románů se budu na základě vybraných pasáží zabývat díly *La pietra lunare* (1939), *Le due zittelle* (1942) a *Cancroregina* (1950), přičemž se pokusím stručně shrnout i jejich obsah. Díla, která rovněž patří do „prvního Landolfiho“ (ačkoli v případě posledního díla je to sporné), ale jež jsem z analýzy vyřadila, jsou: *Il principe infelice* (1943<sup>95</sup>), *Racconto d'autunno* (1947) a *LA BIERE DU PECHEUR* (1953). První dvě zmíněná díla jsem do analytické části nezahrnula především z omezených možností této práce, ale nejen z tohoto důvodu. *Il principe infelice* (*Nešťastný princ*) je pohádkový příběh plný melancholie. Objevují se v něm zvířecí bytosti a rovněž je v něm čitelný Landolfiho postoj ke světu, pohádkový žánr by však dle mého názoru mohl poněkud rozporovat „fantastické“ zaměření této práce. V dlouhé povídce *Racconto d'autunno* (*Podzimní příběh*) slouží zvířecí prvky především k popisu lidských postav či situací: vyprávění je z velké části postavené na fyziognomii dvou psů a na analogii mezi touto fyziognomií a postavami příběhu. Podobnou strategii však Landolfi využívá i na jiných místech svého díla a nejedná se zřejmě o skutečně revoluční postup, jaký se naopak objevuje v jiných jeho povídkách. Třetí ze zmíněných děl jsem k rozboru nevybrala proto, že se dle mého názoru pro účely této práce hodí méně než ta, která jsem zvolila, jelikož se jedná o fiktivní deník, o fragmenty Landolfiho myšlenek.

---

<sup>95</sup> Landolfi toto dílo napsal již v roce 1938, k publikaci však došlo až o 5 let později.

## 4.2 Zvířata „skutečná“ a fantastická

### 4.2.1 Rozprava o vyšších systémech

První Landolfiho povídková sbírka *Dialogo dei massimi sistemi* byla publikována v roce 1937. V této sbírce, jejíž název odkazuje ke Galileovi Galilei, se již objevuje všechno, co je pro Landolfiho důležité a čím se bude zabývat po celou svou spisovatelskou kariéru, jež byla jejím vydáním započata. Povídky tvořící sbírku jsou následující: *Dialogo dei massimi sistemi*, *Maria Giuseppa*, *Settimana di sole*, *Mani*, *La morte del re di Francia*, *La piccola apocalisse*, „*Night must fall*“.

K analýze jsem vybrala povídku *Mani (Ruce)*, v níž je zvíře obětí násilné vraždy ze strany člověka. Ačkoli je tento čin krutý a je popisován velmi detailně, nezdá se, že by Landolfi o drastické smrti zvířete psal proto, že by se v její představě zvráceně vyžíval. Zabití zvířete je líčeno groteskně, ale zároveň je nahlíženo jako něco velmi znepokojujícího, jelikož zvíře je podobné člověku. Lidský protagonista prostřednictvím svého provinění mění svůj pohled na zvíře a jeho vlastní duše je schopná propojit se s tou zvířecí.

#### Myš v povídce *Ruce*

Název povídky zní v českém překladu Anny Kareninové *Ruce*. Titul povídky má však i další význam, „Mani“ je totiž také italský překlad latinského *Dii Manes*, které ve starověku označovalo duše zemřelých. Dvojnáčnost titulu jistě není náhodná, vzhledem k tomu, že povídka vypráví o zabití, o zjevení ducha mrtvé bytosti (myši) a o jejím pohřbu.

Lidským protagonistou této povídky je Federico, typický hrdina Landolfiho prózy – znuděný, zamýšlený, osamělý muž, vykazující jisté znaky melancholie a šílenství (nebo alespoň duševní nevyrovnanosti, řekněme) – který se jednoho večera rozhodne zkrátit si dlouhou chvíli ve svém velkém domě honem na myš. Svou loveckou fenu vyprovokuje k tomu, aby myš chytila, a souboj dvou zvířat se zájmem pozoruje. V průběhu zápasu je myš zraněna, přičemž jí vyhřeznou střeva, a jak utíká, dlouhé tlusté střevo táhne za sebou. Nakonec pes myš přemůže a ta se zmítá na zemi v agonii. Federico pohled na trpící zvíře nemůže snést: zasáhlo ho „především to, jak ono tělo vyhlíželo nevinně“<sup>96</sup>. Myš „rozevírala malá ústa do V v nevýslovně spanilém výrazu“ a připomínala tak „malé děťátko, které natahuje moldánky“. Fenka se ke smrtícímu úderu nemá, považuje svou práci za hotovou, a tak se

<sup>96</sup> Všechny následující citace jsou z povídky *Ruce*, in Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*, Praha: ANNO, 1997, s. 58-65. Všechny citace z této publikace přeložila Anna Kareninová.



zoufalý Federico rozhodne jí dorazit sám lopatou, ale nedaří se mu to. Nakonec fena konečně poslechne pánův rozkaz a myška opouští tento svět. Federico položí mrtvé zvíře na dvorek, aby vyděsil služebnou, která ji snad druhý den ráno objeví, a vrací se do domu opět s dobrou náladou. Během své obvyklé osamělé večeře, při níž konverzuje francouzsky s imaginárním společníkem, ho však náhle ochromí vzpomínka na myš a začne jí zmítat „jakýsi smutek, soucit a hlavně neklidná a nevysvětlitelná úzkost.“ Má pocit, že se „dusí myšími střevy, že mu hrdlo svírá myší tělo; zatuchlý puch a příchut' onoho tučného lojovitého masa jako by začaly náhle podmiňovat jeho bytí a on je okoušel přímo krví a nevyléčitelně.“ Hned ráno Federico v noční košili vyběhne na dvůr a myšku obřadně pohřbí, zpívaje při tom církevní litanii, kterou se kdysi naučil v klášteře. V posledním odstavci povídky pak vypravěč vysvětluje, že se Federico nezbláznil, ba naopak, stal se zřejmě velmi uznávaným advokátem a „žil si potom se svou fenkou svorně až do skonání“. Až do konce života mu díky této události zůstala jistá slabost pro myši, které po nocích nepřestával hledat a volat na ně: „myšky moje, pojd'te ke mně do náruče!“

Tato povídka, zpočátku zcela realistická, postupně nabývá na fantastičnosti spolu se zneklidňující podobností myščiných částí těla s lidskými. Slovo „ruce“ je v povídce několikrát zmíněno: myš „zápasila seč mohla zuby a rukama“, vypravěč upozorňuje, že „myši mají vskutku jakési zakrnělé ruce“, přemožená myš potom ležela přetočená tak, že „vpředu spočívaly její ruce, (...) a dál sebou šhubala v křeči, hrabajíc tu a tam rukou o zem.“ Právě tato pasáž, ve které si Federico všímá myščiných *rukou*, představuje jakýsi zlom: až když si Federico začne všimnout podobnosti zvířecích částí těla s lidskými a nevinné němé tělo mu dokonce začne připomínat malé dítě, pocítí úzkost a není schopen myš zabít. Práci dokoná fena a Federicův neklid se na chvíli vytrácí, když se však chystá u večeře rozmlouvat se svým neexistujícím francouzským přítelem, není najednou schopný mluvit. Pokaždé, když se snaží něco říct, vyvstane mu na mysli mrtvá myš. Po večeři se jako obvykle odebírá ke čtení knihy – čte Flaubertův román *Citová výchova* – a snaží se v ní najít něco, co by „mohlo odpovídat jeho nynější palčivé trýzni“, ale vše mu v ní najednou připadá povrchní. Nepříjemný neklid dále graduje, Federico má pocit, jako by myš snědl, dusí se jejími střevy, cítí „páchnoucí teplo vnitřností“.<sup>97</sup> Začíná blouznit, vidí ducha mrtvé myši, který se nad ním téměř hmatatelně vznáší a je „s jeho vlastním duchem spojen hlubokými a nezlomnými pouty.“ V noci se mu potom zdá o myším průvodu, v němž se ocitá i on, přidržuje se myšího střeva jako lana a něco nebo někoho hledá.

---

<sup>97</sup> Motiv zvířecích vnitřností, které vypravěče výsostně zneklidňují, se objevuje mj. také na jednom místě autobiografického díla LA BIÈRE DU PECHEUR (1953).

Vpád něčeho neznámého a znepokojivého tedy v této povídce přichází náhle spolu s výčitkami svědomí, které mají podobu nepříjemného tísnivého pocitu a představ protagonisty, a který potom přechází až ve vidění ducha mrtvé myši a pokračuje bizarním obrazem pohřbu a vysvětlením vypravěče, které ve skutečnosti naopak spíše zasévá další pochybnosti – místo toho, abychom se dozvěděli, že se Federico zbláznil, jsme ujištěni o pravém opaku. Prostředkem, který umožňuje jakýsi přechod do jiné, fantastické perspektivy, v níž je Federico zmítán nevysvětlitelným znepokojením a halucinacemi, je v této povídce opět zvíře. Tísnivý pocit vyvolává především graduující antropomorfizace mrtvého zvířete, během níž je myš opakovaně přirovnávána ke člověku: na začátku povídky jsou hranice mezi lidským protagonistou a myší jasně vymezené, vše je líčeno realisticky, s cynickým odstupem, krutě až morbidně a bez náznaku sebemenší empatie. Perspektiva se však dramaticky mění, když si Federico začne všimát podobností mezi zvířetem a dítětem. Tuto proměnu doprovází a umocňuje zcela nový, ozvláštňující způsob popisu myši, který by se spíše než k popisu zvířete hodil pro popis člověka („rozevírala malá ústa do V v nevýslovně spanilém výrazu, (...) připomínala malé děťátko, které natahuje moldánky“). Proměna pohledu dále graduje, když si Federico na mrtvou myš vzpomene u večeře a začne se s ní ztotožňovat, cítí její maso a krev ve svých vlastních útrokách a duch myši, který se mu zjeví, s jeho vlastním duchem sdílí „hluboká a nezlomná pouta“. Z analogie mezi myší a dítětem se tedy stává analogie myš-Federico.<sup>98</sup> Tyto ozvláštňující proměny úhlu pohledu však nejsou jediné. Jiná perspektiva se objevuje také na samotném konci povídky, když vypravěč čtenáře informuje, že Federico, už jako starý muž, nepřestával myšky hledat a ty ho pozorovaly „zpola pobaveně, zpola vyděšeně“. Na konci povídky to tedy již není Federico, kdo se dívá, ale myši. Perspektiva se v celé povídce mění několikrát. Uveďme další příklady: během pohřbu je Federicovo chování popisováno, jako kdyby byl malým dítětem, což v této pasáži umocňuje také četné užití zdvojnásobení v českém překladu (a četné užití adjektiva „malý“ v originále):

„Federico myšce narovnal vousky, tiskl ji k hrudi, konejšil ji jako dítě, a přikládaje si ji k tváři, hladil ji po srsti; všiml si vykousnuté lysinky na zádičkách a jemně po ní přešel ukazovákem, jako by chtěl utišit bolest v ráně. „Ty moje myšičko, ty moje ubohá myško!“ (...) zanotoval jakýsi podivný žalm a

---

<sup>98</sup> Di Taranto, Mattia. *Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E.T.A Hoffmann*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. LXIX, aprile-giugno 2017, s. 170, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: [https://academia.edu/33871180/Bestiario\\_fantastico\\_e\\_metamorfosi\\_animali\\_in\\_Tommaso\\_Landolfi\\_e\\_E\\_T\\_A\\_Hoffmann/](https://academia.edu/33871180/Bestiario_fantastico_e_metamorfosi_animali_in_Tommaso_Landolfi_e_E_T_A_Hoffmann/)

počínal si jako děvčátko, které zpívajíc žalozpěvy pohřbívá panenku; poklekl, vyhloubil maličký hrob, opatrně do něj myšku uložil (...) a dlouho pak zůstal klečet pozoruje kopeček zkyplené půdy (...).“<sup>99</sup>

Ještě před tím, než Federico za ranního vánku vyjde z domu, aby myš pohřbil, je čtenáři předložen pohled vševědoucího vypravěče, který dvorek vidí z ptačí perspektivy a vše je najednou ozvláštňujícím způsobem antropomorfizováno: kolem mrtvoly myšky se hemžilo plno mravenců „s výrazem pilných pracantů a s očima ještě napuchlými, jaké lze vidat v městských ulicích za zimních rán (...). Akáty na dvoře jako by si na počátku nového dne chtěly pročistit hrdlo (...)“. Federico přichází na dvorek a myš už nevnímá jako mrtvolu, ale jako „ubohé živé maso“, které si jako takové zaslouží náležitý obřad pohřbu.<sup>100</sup>

Díky podobnosti mezi zvířetem a člověkem si Federico uvědomil svou vlastní smrtelnost. Název Landolfiho povídky odkazuje na důležitost, kterou dvojznačnost slova Mani v povídce představuje: dvojznačné vnímání zvířete jakožto bytosti odlišné a současně podobné člověku. Díky této podobnosti je člověk schopen s jinou bytostí soucítit, její smrt mu připomíná konečnost jeho vlastního života, osud společný všem živým bytostem. Mrtvá myš ve Federicovi vzbudila soucit a událost ho natolik zasáhla, že z něj dokonce udělala „lepšího člověka“ – a to nejen v lidské společnosti (z osamělého jedince bez přátel se stal uznávaným advokátem), definitivně se také proměnil jeho vztah k ostatním zvířatům. Hluboké spojení mezi duchem myši a Federicovou duší nemá nic společného s antropocentrickou dichotomií člověk-zvíře. Lidský protagonista příběhu až do konce svých dnů k myším mluví, komunikuje s nimi; jeho vlastní proměna představuje jakési napojení se na „univerzální duši“ světa. Tuto interpretaci povídky dále podporuje fakt, že je zde opět – jako tomu u Landolfiho bývá – zvíře dáváno do souvislosti s otázkou jazyka. Smrt myši způsobí Federicovu dočasnou ztrátu schopnosti vyjádřit se. Smrt tak představuje zhroucení všech hranic mezi člověkem a zvířetem, kterými je především schopnost řeči. Když jde o smrt, která je osudem všech živých bytostí, tak se schopnost vyjádření pomocí jazyka vždy rozpadá.

Schopnost vyjádřit se slovy Federico navíc ztrácí během večeře. Této ztrátě předchází moment, kdy má protagonista pocit, jako by se dusil myšími vnitřnostmi, jako kdyby myš snědl. Vztahem mezi animalitou a ústy, která přijímají potravu a rovněž slouží k artikulaci

---

<sup>99</sup> Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*, Praha: ANNO, 1997, s. 65. Překlad Anny Kareninové.

<sup>100</sup> Benvegnù, Damiano. *Deadly Mirrors: Animal Death in Tommaso Landolfi and Stefano D'Arrigo*. Paragraph, vol. 42, n.1, march 2019, s. 79-90, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <https://www.ebsco.com>

slov; se zabývá Paolo Trama<sup>101</sup>, vycházející při tom z prací francouzských filozofů Deleuzeho a Guattariho. Gilles Deleuze a Félix Guattari ve své studii, jejímž hlavním tématem je Franz Kafka a problémy související s jeho dílem, píše, že:

„Každý jazyk, bohatý i chudý, vždy implikuje deteritorializaci úst, jazyka a zubů. Ústa, jazyk a zuby mají svou prvotní teritorializaci v potravě. Jakmile se ústa, jazyk a zuby zasvětili artikulaci zvuků, deteritorializují se. Mezi jedením a mluvením tedy existuje jistý druh disjunkce – a ještě větší, ač se to nezdá, mezi jedením a psaním: při jídle můžeme sice mnohem snáze psát než mluvit, ale psaní navíc transformuje slova ve věci, které mohou soupeřit s potravou. Tedy disjunkce obsahu a výrazu. Mluvení, a především psaní je púst. U Kafky se projevuje neustálá posedlost potravou, potravou par excellence, jakou je zvíře nebo maso (...).“<sup>102</sup>

Paolo Trama připomíná, že mezi autory, v jejichž díle si lze všimnout spojitosti mezi zvířetem, psaním a oralitou; patří také Lewis Carroll či Tommaso Landolfi. V *Alence v říši divů* si Carroll

„neustále pohrává se dvěma primárními funkcemi, za něž jsou zodpovědná ústa, tedy s jídlem a zvukem. Příkladnou kapitolou je *Pig and Pepper* (Vepř a pepř). (...) Scéna se otevírá v kuchyni (tedy s bezprostředním odkazem na jídlo), kde jsme svědky postupné proměny dítěte v prasátko, tedy metamorfózy člověka v jedno z „jedlých“ zvířat per eccellenza. Na tuto proměnu Alici zpočátku upozorní chrochtání dítěte/prasátka.“<sup>103</sup>

Příkladem z díla Tommasa Landolfiho mohou být oživlá slova z již zmiňované povídky *Parole in agitazione*, která protagonistovi vyskakují z úst jako zvířata; *porrovia* z *Rakokrálovny*, jakožto hmota, již vypravěč nemůže spolknout<sup>104</sup>; či právě povídka *Mani*, v níž protagonista slova „polyká“ spolu s jídlem a s mrtvou myší.

Zvíře jako oběť násilného činu se objevuje také v Landolfiho pozdější povídce *La paura* (*Strach*). V tomto textu, patřícím do sbírky *La spada* (1942), je pasivní zvířecí obětí žába a její vražedkyní je stará žena. Ta se polomrtvé zvíře ležící u silnice snaží „schovat“ tím, že na

---

<sup>101</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006

<sup>102</sup> Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Hermann & synové, 2016, s. 36

<sup>103</sup> „(...) gioca costantemente appunto con le due funzioni primarie cui la bocca è addetta, quella alimentare e quella sonora. Capitolo esemplare è *Pig and Pepper* (Pepe e porcellino). (...) La scena si apre su di un cucina (con un immediato richiamo al cibo, dunque) dove si assiste alla graduale trasformazione dell'infante in porcellino, cioè proprio la metamorfosi di un essere umano in uno degli animali „commestibili“ per eccellenza. Tale trasformazione giunge inizialmente all'attenzione di Alice grazie ai grugniti del bambino/porcellino.“ Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 51

<sup>104</sup> „(...) il porrovia è una massa che io non posso inghiottire.“ Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 91

něj sype žhavý popel, jako kdyby věřila, že tím existenci zvířete doslova zakryje. Scéně přihlíží několik mladých lidí, kterými zmítá strach – děsí je postava ženy, která svým vzhledem i chováním připomíná čarodějnici; děsí je zoufalé skákání žáby, která se snaží se z popela pokaždé znovu vyhrabat, přestože už by dle očekávání měla být dávno mrtvá. Strach se však v povídce projevuje také jinými způsoby: jeden z mužů například neví, jak má na situaci reagovat, protože má strach, co jeho reakci řekne jedna z přítomných dívek, do které je zamilovaný. Nikdo z přihlížejících se kvůli svým různým obavám nedokáže rozhodnout, má-li zasáhnout a žabu zachránit, a všichni nakonec zbaběle odchází.

#### 4.2.2 Švábí moře

*Il Mar delle Blatte e altre storie (Švábí moře a jiné příběhy)* je soubor osmi povídek představující Landolfiho v pořadí druhé dílo, publikované roku 1939. Povídka *Il Mar delle Blatte* otevírá sbírku, dává celému souboru jméno a jedná se o snad vůbec nejznámější povídku, jakou kdy Landolfi napsal. Následují povídky *Da: „L'Astronomia esposta al popolo“ – Nozioni d'astronomia sideronebulare, Notte di nozze, Ragazze di provincia, Il sogno dell'impiegato, Il racconto del lupo mannaro, Teatrino* (již tvoří pět krátkých samostatných povídek: *La farfalla strappata, La tempesta, Il dente di cera, La matematica non è un'opinione, niente è un'opinione a Asfù*) a poslední povídka nese název *Favola*. Následující analýza se zaměřuje na povídky *La tempesta (Bouře)* a *Favola (Bajka)*. V obou těchto povídkách vystupují psi, ačkoli pokaždé poněkud odlišným způsobem.

#### Psi v povídkách *Bouře* a *Bajka*

Psi se v Landolfiho díle obecně objevují velmi často. Většinou představují pasivní, poslušné sluhly svých lidských protagonistů, jako tomu je i ve dvou již zmíněných povídkách *Marie Josefa* a *Ruce*. Často se přitom objevují ve spojitosti se starým a rozlehlým domem-palácem, opakujícím se topoi, které lze u Landolfiho považovat za částečně autobiografický prvek, a představují tak tiché a věrné společníky člověka, s nímž sdílí domov.

K analýze jsem záměrně vybrala dvě méně známé povídky, u kterých tomu tak není – v obou povídkách totiž psi vystupují aktivněji – a které v této práci zatím nebyly zmíněny. V první z vybraných povídek, již je *Bouře (La tempesta, 1939)*, fenka Châli téměř mluví lidskou řečí se svým pánem, v povídce *Bajka (Favola, 1938)* je pes vypravěčem celé povídky.

*Bouře* je jednou z autonomních částí souboru *Teatrino (Divadélko)*, který tvoří celkem pět velmi krátkých mimetických povídek. Žádná z těchto povídek nemá klasického vypravěče,

jedná se spíše o krátká dramata sestávající z přímé řeči postav, případně jejich myšlenek. Hlasy v povídce *Bouře* patří třem postavám: dvěma mužům a psovi, respektive fence, která se jmenuje Châli. Tak se ve skutečnosti jmenoval Landolfiho vlastní lovecký pes<sup>105</sup>, i zde se tedy setkáváme s autobiografickým prvkem. Jméno psa může odkazovat na stejnojmennou povídku Guye de Maupassanta z roku 1884, tragický milostný příběh odehrávající se v Indii. O postavách *Bouře*, stejně jako o celé situaci, toho moc nevíme. Z toho mála, co lze z rozhovoru vyčíst, je zřejmé, že se jedná o jakýsi experiment, během nějž si majitel psa druhého člověka pozval, aby mu dokázal, že tento pes dokáže mluvit lidskou řečí. Pozvaný z tohoto experimentu není zrovna nadšený, o druhém člověku si myslí, že je to blázen a nejraději by odešel, protože má ze psa i jeho pána strach. Tyto jeho myšlenky jsou v textu psané v závorkách a čtenáři kompenzují absenci vypravěčského hlasu, protože dotvářejí představu o tom, co se děje:

„Říkám vám, pojd'te! Chci, aby můj pes mluvil. Musí mluvit! Uvidíte. Dejte mi ruku.“

„(Bože můj, kam mě ten šílenec chce zatáhnout? A jaká je temná noc, jaké blesky, jak hřmí, a jaký zběsilý vítr!) Tady v kuchyni? A po tmě!“

„Tady si sedněte a už ani slovo. Dívejte se. Ke mně, Châli!“

„(To musí být jméno toho psa. A tady ho máme, už přiběhnul. Vlastně to musí být fena)“<sup>106</sup>

Hostitel k fence mluví, pobízí ji, hladí a snaží se ji tím přinutit k řeči. Je přesvědčený, že je psa nutné vydráždit k nepřičetnosti, jen tak bude schopen „mluvit“. Jeho promluvu charakterizuje neustálé opakování („Bella Châli, bella, cara, qui qui (...)“), typické pro každého člověka, který mluví se zvířetem, k němuž chová náklonnost nebo ho chce svými pobídkami a tónem hlasu přilákat. Druhému muži se sladký tón Châlinina pána ani trochu nezamlouvá, spíše ho děsí („jak umí svá slova zpívat, tak melodicky, jako by hrál na flétnu, ďábel!“<sup>107</sup>), stejně jako ho děsí samotný pes, kterého pobídky jeho pána čím dál více provokují, o čemž se rovněž dozvídáme díky jeho myšlenkám („kňučí, chystá se štěkat, vyje, už to nemůže déle vydržet. Začínám mít strach“<sup>108</sup>). Děsí ho také celková atmosféra: v místnosti je tma, venku zuří bouře a šlehlají blesky, které přihlížejícího muže chvílemi

---

<sup>105</sup> Landolfi, Idolina. *Tommaso Landolfi e il mondo francese*, in *Gli altrove di Tommaso Landolfi*, Roma: Bulzoni, 1989, s. 77-90

<sup>106</sup> „Venite vi dico! Voglio che il mio cane parli. Egli deve parlare! Vedrete. Date mi la mano“

„Mio dio dove vorrà condurmi questo pazzo? E che notte cupa, che lampi, come tuona, e che vento rabbioso! Qui in cucina? E al buio!“

„Sedetevi là e non fiate. State a guardare. Qui, Châli!“

„(Dev'essere il nome del cane. Eccolo che accorre, infatti; dev'essere una cagna)“

Landolfi, Tommaso. *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1997, s. 109

<sup>107</sup> „(...) come sa flutare, cantare le sue parole, il demonio!“ Ibidem, s. 110.

<sup>108</sup> „(...) mugola, sta per abbaiare, guaisce, non sta più nella pelle. Comincio ad aver paura“ Ibidem, s. 109

oslepují („kňučí, chtěla by se dostat k jeho obličejí, aby ho olízla... nevidím dobře... takové blesky!“<sup>109</sup>). Muž se během experimentu několikrát zvedá a chce odejít, druhý ho však pokaždé prudce zastaví a přinutí dále přihlížet. Jeho chování nabývá na zuřivosti, jak se snaží svého psa přimět mluvit a zároveň naléhá na druhého muže, aby bedlivě poslouchal a nic mu neuniklo, protože je přesvědčený, že pes začne mluvit. Skučení psa postupně skutečně začíná připomínat slabiky („cr cr hu hu ba ta mail cie vi hm hu cr sal...“) a jeho majitel na druhého muže rozrušeně doráží, chce si být jistý, že není jediný, kdo je slyší:

„Opakuji vám, slyšel jste to??“

„(Fena už to déle nemůže vydržet. Skutečně... je to zvláštní... přišlo mi, že... jak podivná věc!...)“

„Krásná, Châli, krásná, lásco, co? Ó jak je Châli krásná, Châli, Châli!... Vy ani necekněte, pse, nebo vás v momentě zabiju!“

„(Bože můj, to mluví ke mně?)“<sup>110</sup>

Vyděšený přihlízející, kterého lze považovat za vypravěče povídky, sám sobě v duchu přiznává, že zvuky, které pes vydává, se opravdu začínají formovat ve slabiky a později dokonce v jakási slova („Bata mail cievisal...“) a druhého muže prosí, aby experiment ukončil, jinak se zblázní („Hrůza hrůza! Stačí, zešílím!!“<sup>111</sup>). Svým zděšeným křikem zřejmě experiment narušil, „mluvení“ se utiňuje, vyčerpaný pes usíná, a neskutečně rozzlobený muž dále vyhrožuje, že toho druhého zabije:

„Zabiju vás, mlčte! Krásná Châli, krásná, co?... Vy zatracený, prokletý strašpytle! Překazil jste kouzlo (...) tohle je váš konec! Rozrušil jste ji, mě, všechno; zabránil jste tomu, aby byl zázrak plně uskutečněn, vy maloduchý tvore, vy... To je váš konec, podříznu vás! (...) Ale vyslovila zřetelně „bata mail cievisal“, sám jste to slyšel. Řekněte, žádám vás o to, zapřísahám vás, snažně vás prosím, slyšel jste to? (...)“<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> „(...) mugola, vorrebbe raggiungere il suo viso per leccarlo... non vedo bene... che lampi!“ Ibidem, s. 109

<sup>110</sup> „Avete udito, vi ripeto?“

„(La cagna non resiste più. Effettivamente... è strano... m'è sembrato... che cosa strana!...)“ (...) „Bella, Châli, bella, amore, eh? Oh com'è bella Châli, Châli, Châli!... Voi non fiutate, cane, o v'ammazzo sul momento! (Oddio, che sarà di me?)“ Ibidem, s. 111

<sup>111</sup> „Orrore orrore! Basta, impazzisco!“ Ibidem, s. 111

<sup>112</sup> „V'ammazzo, tacete! Bella Châli, bella, eh?... Maledetto, dannato coniglio! Avete rotto l'incantesimo (...) è la vostra fine! Avete distratto lei, me, tutto; voi avete impedito che il miracolo si compisse per intero, voi anima pusilla, voi... È la vostra fine, vi scanno! (...) Ma ha detto distintamente: „bata mail cievisal“, l'avete udito voi stesso. Dite, ve ne prego, vi scongiuro, vi supplico, avete udito? (...)“ Ibidem, s. 112

„Vypravěč“ ho prostě odbyje, aniž by dal najevo, že s ním souhlasí („Slyšel jsem. To stačí. Rozsviňte světlo, pane!“<sup>113</sup>) a jelikož Châlinin pán nepřestává zoufale žádat o ujištění, kleká před ním na kolena, prosí, pláče a dodává (a těmito slovy povídka končí):

„Pane, kéž vás nebesa spasí. Ale dříve než vám navždy řeknu sbohem, chci vám dát jednu radu. Jak krásný je, pane, svět, v němž ptáci poletují větve šustí psi štěkají, a jen člověk mluví, a mladí si možná váží čestného šedivění (nevidíte přece, kolik už mám šedivých vlasů?). A tímto jsem vám dal radu, kterou jsem vám chtěl dát. Nevím, jestli jste mě pochopil. Sbohem, pane.“<sup>114</sup>

Tuto povídku, bizarně humoristickou, jako je tomu u Landolfiho zvykem, lze jistě číst v komickém klíči. Objevují se v ní však také prvky fantastického modu, které narušují základy empirického světa a týkají se zde opět překročení tenkých hranic mezi tím, co je člověk, a co je zvíře. Châlinina mluva připomíná skutečná slova, ale rozluštění jejich významu zůstává na čtenáři. Ani jeden z mužů vystupujících v povídce totiž význam těchto – podle všeho zcela smyšlených – slov neobjasňuje, nevíme ani, jestli jim muži rozumí, či zda je také považují za smyšlená. Châlinin pán je přesvědčený, že jeho pes mluví a zřetelně vyslovuje slova, zároveň však zoufale potřebuje ujištění druhého člověka. Druhý muž s ním, zdá se, na chvíli téměř souhlasí, také slyší slabiky a poté dokonce i slova, a toto zjištění, kterému však nechce uvěřit, ho dohání k šílenství. Svého hostitele od začátku považuje za blázna a na konci povídky svůj názor znovu potvrdí svým proslovem, ale během experimentu i s ním otrásají pochybnosti („je to zvláštní... přišlo mi...“).

Čtenář se tak ocitá před typickým problémem fantastična: neví, čemu a komu má věřit. Toto váhání čtenáře a postav příběhu však samo o sobě není tolik důležité, vzhledem k tomu, že se i zde jedná o moderní fantastično – důležitější je spíše ontologický problém, na který toto váhání naráží a z nějž tyto pochybnosti pramení. Překročení hranic mezi lidským a zvířecím člověka vždy znepokojovalo a děsilo ho, což v povídce jasně vyjadřuje zděšení „vypravěče“, ale i zoufalství majitele psa. Povídka *Bouře* zpochybňuje lidskou víru, že mluví pouze lidé, a pokládá čtenáři otázku, zda lze řeč zvířat „přeložit“ – kdyby zvíře mohlo mluvit lidskou řečí, stejně bychom tomu nejspíše nerozuměli.<sup>115</sup> Zvíře nejen, že říká něco, co nelze vyjádřit přímo

---

<sup>113</sup> „Ho udito. Basta così. Fate luce, Signore!“ Ibidem, s. 112

<sup>114</sup> „Signore, il Cielo vi salvi. Ma prima di dirvi addio per sempre voglio darvi un consiglio. Com'è bello, Signore, un mondo in cui gli uccelli volano le fronde stormiscono i cani abbaiano, e solo l'uomo parla, e magari i giovani rispettano l'onorata canizie (non vedete per l'appunto quanti capelli bigi ho già?) E con ciò v'ho dato il consiglio che volevo. Non so se m'abbiate capito. Addio Signore.“ Ibidem, s. 112

<sup>115</sup> Lippit, Akira Mizuta. *Magnetic Animal: Derrida, Wildlife, Animetaphor*. MLN, Comparative Literature Issue, vol. 113, no. 5, dec. 1998, s. 1115, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3251500>



(jelikož v literatuře obecně zvíře většinou představuje nějakou metaforu, symbol) ale vlastně říká *něco jiného*, na což právě tato povídka (v níž zvíře představuje samo sebe, nejedná se o žádnou metaforu odkazující k člověku) naráží. Problém překladu a interpretace, kterého se povídka dotýká, se netýká jen zvířecí řeči, ale jazyka obecně. „Jiná“ řeč psa je jen nejextrémnějším případem tohoto problému, navzájem si nerozumí ani dva muži („Che dite, che dite Signore! Non vi capisco“).

V těchto ohledech lze tedy povídku *Bouře* považovat za skutečně emblematický příklad Landolfiho fantastična, které si pohrává s otázkou referenční schopnosti jazyka. Fantastické prvky lze v této povídce shledat také z hlediska tematické stránky – v tematickém plánu se ostatně Landolfiho fantastično jako takové nejvíce blíží tradičnímu fantastičnu. Děj se odehrává v noci, v temném bytě, venku zuří bouře a šlehají blesky, hostitel se chová jako šílenec a jeho host k zešílení nemá daleko. Šílenství, podobně jako noc a tma, je podle Rema Ceseraniho jedním z prvků, které fantastický modus často utvářejí. Tematický plán tedy dotváří téměř děsivou atmosféru, tísnivý pocit, který má text vzbudit.

Zajímavá je také ozvláštňující perspektiva, z níž Châlinin pán mluví ke svému hostu: dává mu příkazy („pojdte“, „tady si sedněte“, „ani necekněte“, „ani se nehněte“, „mlčte“ a podobně), vyhrožuje mu a nadává, chová se k němu, jako by byl psem. Dokonce ho jednou i jako psa osloví („Vy ani necekněte, *pse*, nebo vás v momentě zabiju“). Role se během rozhovoru několikrát mění, na konci povídky se do pozice „pána“ staví host, který předtím poslouchal příkazy a vystupoval spíše jako sluha. Lingvistické ozvláštňení se týká formálního oslovení a zvláštního výběru slov a slovních spojení, která působí zastarale a vznešeně („*voi anima pusilla*“<sup>116</sup>), v kombinaci s nízkým tónem; či smyšlené psí řeči, která čtenáře vyzývá k fonosymbolické četbě a přenáší ho do neznámého, lingvisticky denormalizovaného světa<sup>117</sup>.

\*

Druhá povídka vybraná z Landolfiho sbírky *Il Mar delle Blatte*, nesoucí název *Bajka*, představuje odlišného literárního psa. Narozdíl od povídky *Bouře*, v níž pes komunikuje se svým lidským protějškem, ale jeho řeči nerozumíme a o jeho vnitřním světě se nic nedozvídáme, v povídce *Bajka* pes se člověkem nekomunikuje, ale jeho řeč je přeložena do

---

<sup>116</sup> „Anima pusilla“, z lat. *pusillus* „velmi malý, nízký, přizemní“ a *animus* „duch“ je pejorativní výraz, popř. výraz užívaný v teologii. V dnešní standardní italštině se nepoužívá.

<sup>117</sup> Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 366, [online], poslední návštěva 23.4 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>

lidské řeči – jinak bychom si totiž povídku zřejmě nemohli přečíst, vzhledem k tomu, že vypravěčem, jediným hlasem a vnímatelem je právě pes. Ačkoliv však tento pes mluví lidskou řečí, svět vnímá odlišným způsobem než člověk. Skutečnost je ozvláštněna psí etologií – pro psího vypravěče jsou například důležité různé pachy. Psí koncept světa zahrnuje také poněkud odlišné použití jazyka.

Stará fena, jejíž jméno neznáme, se vyprávěním obrací na své psí potomky, cítí totiž, že nastal její čas, a tak jim chce vypovědět příběh – z lidského úhlu pohledu smutný i komicky bizarní – ze svého mládí, když se ještě jako malé štěně zamilovala do sochy, kterou už pak za celý svůj bídný život znovu nenašla. Povídka se po formální stránce blíží žánru pohádky<sup>118</sup> (začíná slovy: „Před dávnými časy, má drahá dítka, (...)“<sup>119</sup>) a již od první věty se setkáváme s ozvláštněním, které pak utváří celou povídku („(...) jsem ještě byla štěnětem jako vy a procházela jsem svět po boku jednoho výstředního pána.“<sup>119</sup>) Muže fena považuje za podivného (doslova bizarního) proto, že s sebou během svých cest po neznámých zemích nevozil jen jí a její rodiče, ale také mnohá další zvířata - papoušky, opice a zvířata z dalekých krajů – z čehož dále usuzuje, že musel být velmi mocný a bohatý, ale také melancholický a osamělý, protože ho často viděla jen ve společnosti

„oněch podivných předmětů, jejichž využití naše psí plemeno zatím nedokázalo blíže určit, přestože staří vyjádřili mnoho předpokladů. Předmětů jistě špatných, těch, jež muži drží ve svých rukách a s nimiž se dlouho obveselují, nehybní a tiší, zkoumajíc je pozorně po celé hodiny; špatných, poněvadž po čase jim tento němý rozhovor, jak jsem si mohla všimnout, na čele hloubí hluboké vrásky.“<sup>120</sup>

Čtenář se může domnívat, že tyto předměty mohou být kupříkladu knihy a onen bizarní muž, putující po světě s průvodem vozů plných zvířat, byl král či nějaký šlechtic doprovázený urozenou družinou, jenž si vezl poklady z dalekých zemí. Rovněž se však mohlo jednat o kočovníka, který ve svém voze, posetém něčím, co pes považoval za drahé kameny, projížděl po různých zemích se svými cizokrajnými zvířaty a potulnou společností bavičů (které pes považuje za služebnictvo a kteří, jak se z vyprávění dozvídáme, byli oblečení do barevných šatů a krajek). Díky ozvláštnění je téměř vše popisováno z jiného úhlu pohledu, psíma očima,

---

<sup>118</sup> Tato povídka jako celek dokonce dle mého názoru připomíná pohádku *Šťastný princ* (Oscar Wilde, 1888).

<sup>119</sup> „Molto tempo fa, miei cari figliuoli, ero appena un cucciolo come voi e giravo il mondo al seguito d'un bizzarro signore.“ Landolfi, Tommaso. *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1997, s. 139

<sup>120</sup> „(...) di quegli strani oggetti il cui uso noi della razza canina non siamo ancora riusciti a precisare, quantunque molte ipotesi siano state dai vecchi formulate. Oggetti cattivi di certo, questi che gli uomini reggono nelle loro msn e con cui si intrattengono a lungo, immobili e silenziosi, scrutandoli attentamente per intere ore; cattivi, giacché a lungo andare questo muto colloquio scava sulle loro fronti, ho potuto notarlo, profonde rughe.“ Ibidem, s. 141

známé věci často nejsou přímo pojmenovány a vše známé tak na čtenáře působí jako nové a jiné. Svým štěňatům fena vypráví, jak během jednoho podzimního odpoledne průvod dorazil do neznámého města, pro ni jako pro štěně stejně neznámého jako všechna ostatní města, ale které na ni obzvláště zapůsobilo:

„ačkoli pro mě bylo neznámé a ačkoli se mým očím zdálo úchvatné, přišlo mi, jako bych v tom městě žila už odjakživa, téměř jako bych se po dlouhém putování znovu ocitla ve své pravé a jedinečné vlasti. (...) Zřejmě to nedovedu vysvětlit, vzduch byl v tomto městě a kolem něj průzračnější a zároveň sladší a teplejší, lehký vítr se tam pohyboval s tak velkou láskou, že sotva rozechvíval větve stromů mezi domy; lidé mluvily sladkým jazykem, tedy jazykem, který se zdál sladký na patře tomu, kdo jím mluvil (...)“<sup>121</sup>

Lidé v onom městě mluvili jiným jazykem než „tady na severu“, kde se vypravěčka a její posluchači nachází: „Když mluvili, všichni tam dole působily jako ženy“ a „pachy, jenž nás občas tolik urážejí, byly přesně takové, jaké měly být, ani příliš výrazné ani příliš slabé, a delikátní; nicméně jsem si všimla, že všechny byly ženského pohlaví, nikdy jsem tam dole nepotkala mužský pach.“<sup>122</sup>

Po téměř básnickém popisu prostředí města, jeho staveb, věží, stromů a především jeho vůní fenska dodává, že ta úžasná zem, která jí přišla tak povědomá, byla možná Itálie, a protože se již nechce dále zdržovat, pokračuje rovnou k hlavní zápletce svého příběhu: onoho večera, když už všichni spali, se potají vydala ven kočičí dírou („jednou z těch děr, kterými naši staletí nepřátelé unikají zajetí“<sup>123</sup>), aby si město, které jí připadalo tak známé i nové, mohla dobře prohlédnout. Na jednom malém náměstí objevila podivnou sochu („nevím jistě, jestli to byl muž nebo mužská žena“<sup>124</sup>), do níž se na první pohled zamilovala a proto ji chtěla „zalít teplou poctou“<sup>125</sup>, což je podle ní ten největší dar, jakým může pes milovanou věc nebo člověka poctit a vyjádřit tak zároveň svůj závazek ochrany a věrnosti: „Neukazuje snad pes, jenž s grácií zvedá nohu proti rohu nějaké ulice, potom, co ho láskyplně očichal, že v něm

---

<sup>121</sup> (...) sebbene mi fosse sconosciuta, e sebbene apparisse meravigliosa ai miei occhi, mi pareva d'aver sempre vissuto in quella città, quasi ritrovassi, dopo un lungo peregrinare, la mia vera e portentosa patria. (...) Certo non so spiegare, l'aria era più limpida, e nel medesimo tempo più dolce e più calda in quella città e intorno; un vento leggero vi si muoveva con grande amore, agitando appena i rami degli alberi fra le case; la gente parlava una dolce lingua; cioè che oareva dolce al palato di chi la parlava, (...)“ Ibidem, s. 142

<sup>122</sup> „Laggiù parevano tutte donne, se parlavano (...) odori, che tanto ci offendono talvolta, erano come dovevano essere, né troppo forti né troppo leggere, e delicati; notai d'altronde che erano tutti femmine, non incontrai laggiù mai un odore maschio.“ Ibidem, s. 143

<sup>123</sup> „(...) uno di quei buchi per cui i nostri secolari nemici si sottraggono d'un subito alla presa.“ Landolfi, Tommaso. *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1997, s. 144

<sup>124</sup> „Non so bene se fosse un uomo o una donna d'uomo.“ Ibidem, s. 145

<sup>125</sup> „inondare (...) caldo omaggio“ Ibidem, s. 145

rozpoznal něco dobrého (...)?<sup>126</sup>“ Sochu si nejdříve dlouhou dobu prohlížela, zírala na ni (sochy totiž „nemají zrak, a tak je možné na ně zírat dle libosti“<sup>127</sup>, narozdíl od jejího tehdejšího pána, na něhož bylo kvůli jeho „žhnoucím a panovačným očím“ zírat nemožné), vnímala její pachy, a nakonec ji instinktivně obdarovala „svým zlatavým mokem... A najednou mi toto gesto, tak přirozené, přišlo ohavné, popadl mne neskutečný stud, a jako smyslů zbavená jsem odtamtud utíkala pryč (...)<sup>128</sup>.

Druhý den ráno její pán následovaný svou družinou město opustil a ona svou milovanou sochu již nikdy nespatriila, přestože ji po celý svůj život nepřestala hledat. Nepřestala na ni myslet, protože to byla socha jejího mládí, jediný světlý bod v jejím životě, který byl potom čím dál bídňější („Můj choť mě podváděl, (...) celé generace štěnat, plod mých útroby, můj tehdejší pán nechával zabít téměř před mýma očima; žádný paprsek slunce nerozptylil šed' mé existence, ztratila jsem veškerou naději (...)<sup>129</sup>). Nakonec od své rodiny utekla, prošla několik neznámých zemí a po dlouhé cestě, která ji téměř stála život, se konečně znovu ocitla ve městě svého srdce. Socha tam však již nestála, a tak se smutně vydala na dlouhou cestu zpět a zbytek svého života prožila ve zklamání. Na posledních stránkách povídky umírající fenka nabádá své potomky, aby se během svých poutí po světě, který nestojí za jejich slzy<sup>130</sup>, pokusili její sochu hledat, přestože již možná také zestárla a skončila stejně bídňě jako jejich nebohá matka.

Interní fokalizace patřící psovi tedy v povídce ozvláštňuje celé vnímání skutečnosti. Důležitost je dána především různým pachům a vůním a také „značkování“ močí. Člověk je nahlížen jako obávaná i obdivovaná autorita, ale také jako někdo, kdo se zaobírá z psiho pohledu nepochopitelnými činnostmi a v neposlední řadě také jako někdo, komu se nedá věřit (fena štěnatům například říká, že až zemře, zůstanou „pod zrádnou ochranou člověka“<sup>131</sup>). O ostatních zvířatech (tedy o všech, kteří nejsou psi) fena často mluví jako o jiných zvířatech či jako o nepřátelích, rozlišuje na „zvířata“ a „my“ (psi), což připomíná lidské rozlišování na „člověk“ a „zvíře“ (přestože zvířata jsou miliony druhů). Přítomnost jiných zvířat, která

---

<sup>126</sup> „Il cane che, dopo aver amorosamente fiutato l'angolo d'una strada, vi alza contro graziosamente la gamba, non dimostra forse d'aver riconosciuto in lui una presenza buona, (...)?” Ibidem, s. 146

<sup>127</sup> „(...) non hanno sguardo e perciò si possono fissare quanto si vuole.“ Ibidem, s. 145

<sup>128</sup> „(...) del mio liquido d'oro... E subito un gesto così naturale m'apparve mostruoso, un'immensa vergogna mi prese, e fugii come pazza di là (...)“ Ibidem, s. 147

<sup>129</sup> „Il mio sposo mi tradiva, (...) intere generazioni di cuccioli, frutto delle mie viscere, il mio padrone d'allora faceva uccidere quasi sotto i miei occhi; nessun raggio di sole dissipava il grigiore della mia esistenza, ogni speranza avevo perduta (...)“ Ivi, s. 148

<sup>130</sup> „(...) non è degno delle nostre lacrime“ Landolfi, Tommaso. *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1997, s. 149

<sup>131</sup> „(...) sotto la protezione infida dell'uomo“, Ivi, s. 139

nepovažuje za své „příbuzné“, je navíc hlavním důvodem, proč svého pána považuje za bizarního. Ačkoli fena mluví lidskou řečí či je její řeč přeložena, některé věci neumí pojmenovat nebo je vnímá jiným způsobem (kupříkladu moč, kterou nenazývá jinak než jako „liquido d'oro“ nebo jako „caldo omaggio“ či blechy, popisované jako „schifosi animali“ a „nostri più terribili nemici“). Realita je tímto jiným, psím pohledem deformována a lze se jen domnívat a domýšlet si, jak předměty skutečně vypadaly (nebo raději jak by vypadaly z pohledu člověka) a co se doopravdy odehrálo. Tento „jiný svět“, ozvláštěný psí perspektivou, má stále jisté kořeny v (lidské) skutečnosti. Fenka-vypravěč vnímá například čas, roční období, má povědomí o různých předmětech, obdivuje krásu přírody i měst; zároveň však všechno vnímá jiným způsobem než člověk (například to, že umírá, poznala podle blech, které se jí usadily v srsti). Čtenář se tak neustále pohybuje mezi dvěma alternativními světy, jedním založeným na lidské zkušenosti (v němž jsou popisovány známé předměty) a druhým ozvláštěným psím vnímáním, který se z lidského úhlu zdá nerealistický (jak si lze kupříkladu podle vypravěččina popisu představit onu sochu?). V tomto smyslu tedy lze i tuto povídku chápat jako fantastickou.

Příznačný název povídky (*Bajka*) odpovídá tomu, že se o bajku skutečně jedná, zároveň však název působí jako záměrně ironický, jistě se totiž jedná o jiný typ bajky, než jaké psal Ezop či La Fontaine. Bajky byly vždy založeny na alegorii odkazující ke člověku, mluvící zvířata v nich měla typicky lidské vlastnosti a zvíře tak představovalo jen prostředek, díky kterému je možné nepřímo hovořit o člověku a o jeho problémech.<sup>132</sup> Landolfiho bajka naopak antropomorfismus odmítá, snaží se nepodceňovat autenticitu psa a místo toho se snaží ukázat svět takový, jaký by z pohledu psa mohl být, přičemž tento pes zde stojí sám za sebe a představuje sebe samého, nikoli člověka – ačkoli tato snaha „mluvit za zvíře“ samozřejmě vždy riskuje, že s sebou ponese jistý antropomorfismus<sup>133</sup>, jelikož člověk neví, jak které zvíře vnímá svět.

Jak již bylo zmíněno, psi se v Landolfiho díle objevují velmi často, možná vůbec nejčastěji ze všech druhů zvířat. Kromě těch, kteří již byli zmíněni, se psi objevují také v mnoha pozdějších sbírkách a románech. V krátkém románu *Podzimní příběh* například sehrávají důležitou roli, protože jsou k nim neustále přirovnávány a tímto způsobem „dehumanizovány“ lidské postavy.

---

<sup>132</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 29

<sup>133</sup> Ibidem, s. 25

### 4.2.3 Měsíční kámen

*La pietra lunare* (Měsíční kámen, 1939) je Landolfiho první krátký román, který bývá označován jako jeho nejromantičtější dílo a rovněž jako dílo, v němž je možná nejvíce znatelný fantastický rozpor mezi skutečností a jiným, snovým světem. O tomto rozporu vypovídá již název knihy – titul *Měsíční kámen* přivádí k myšlence, že se bude jednat o únik z reálného světa, zatímco podtitul *Scene della vita di provincia* (Scény ze života na venkově) odkazuje ke všednímu, každodennímu životu. Romantický příběh vypráví o lásce mezi Giovancarlem, typickým Landolfiho *alter egem*, a Gurú, tajemnou dívkou z hor, která se za úplňku mění v kozu.

Gurù je jméno vymyšlené Landolfim, které pravděpodobně vychází z francouzského „loup-garou“ (italsky „lupo mannaro“, v češtině „vlkodlak“). Ačkoli Gurù není vlkodlačice, její metamorfóza spočívá v částečné proměně v kozu; i ona vychází z tradiční lykantropie, která se tak často objevovala ve fantastické literatuře Ottocenta a která má kořeny v pověrách evropského folklóru.<sup>134</sup>

#### Žena-koza

Protagonista románu, Giovancarlo Scarabozzo, je mladý básník, který se právě vrátil ze studií v Římě do svého rodného kraje (jenž připomíná Landolfiho rodné Pico a jeho okolí) a shledává se s rodinou svého strýce. Jeho návratem příběh začíná: Giovancarlo přichází do kuchyně domu, příbuzní ho vítají, vyptávají se na jeho studium, trochu se mezi sebou hádají a překřičují, v místnosti vládne mírný chaos, občas někdo řekne něco nemístného a rozhostí se trapné ticho. Situace připomínají typická rodinná setkání a velmi realistický a komický popis prostředí a postav představuje groteskní satiru venkovského života. Diskuze mezi postavami vytváří představu čtenáře o členech rodiny, kteří se mezi sebou skrytě nenávidí, a především o postoji přemýšlivého protagonisty, který by se rozhovorů raději neúčastnil, jelikož je považuje za přízemní a na svých příbuzných vidí nemalé vady. Vypravěč popisuje a z lingvistického pohledu hodnotí jazyk postav. Hned zkraje povídky se rovněž objevují zvířecí prvky (v kuchyni je cítit pach domácího hmyzu<sup>135</sup>, jeden z příbuzných má místo obličeje „tlamu“<sup>136</sup>,

<sup>134</sup> Lazzarin, Stefano. *Parole-viticci: Bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, Studi Novecenteschi, luglio-dicembre, 2007, vol. 34, n. 74, 307-337, s. 337, [online], poslední návštěva 22.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450125>

<sup>135</sup> „Nell'aria c'era odore pesante (...) d'insetti domestici.“ Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1995, s. 12

<sup>136</sup> „(...) tutti presero a gridargli (...) sotto il muso,“ Ibidem, s. 20

hlasy příbuzných nad stolem bzučí spolu s hejnem mušek<sup>137</sup> aj.) Zvířata z první části této kapitoly, která popisuje prostředí domu na vesnici a jeho obyvatele, by se dala rozdělit do dvou kategorií: v první by byla kategorie hmyzu („insetti“, „larvato“, „pidocchiale“, „impollinata“, „ronzavano“, „moscerini“ aj.) a druhá hospodářských zvířat („stronfiava“, „galline“, „uova“ aj.).<sup>138</sup> Animalizace prostředí a postav v této úvodní pasáži představuje princip samotné formální struktury textu, zatímco v následující části kapitoly, v níž se najednou zcela mění tón vyprávění, se zvíře stává dominantním tématem.<sup>139</sup>

Aby už Giovancarlo rozhovory a všudypřítomný zmatek nemusel dále vnímat, ponořil se do svých obvyklých melancholických úvah. Když potom znovu začal vnímat okolní dění, všiml si, že se rozhovor ubírá úplně jiným směrem: strýc nyní hovořil o nějakém černém kříži, který jednou v noci za ubývajícího měsíce spatřil na keři v zahradě za kuchyní. Giovancarlo se roztržitě podívá tím směrem: „otevřenými vnějšími dveřmi bylo na konci malé zahrady skutečně vidět černou změť listů. A vtom mladík náhle ucítil, že je sledován. Z hlubin tmy, která byla ještě potměnější díky pruhu měsíčního světla na venkovní zdi, se na něj upřeně dívaly dvě černé oči, rozšířené a divoké.“<sup>140</sup> Tyto oči, jak Giovancarlo vzápětí zjistí, patří dívce, která se zrovna chystá do domu vejít. Giovancarlo je z jejího nečekaného a podivného příchodu a z jejího divokého pohledu naprosto zděšený, ale k jeho překvapení ji všichni přítomní znají a zvou ji dovnitř. Dívka, již všichni oslovují Gurú, má na sobě podivný venkovský kroj a mluví poněkud chraplavým hlasem, ale je velmi krásná: „Mladík s velkým uspokojením sledoval linii zužujících se stehů, k nimž látka těsně přiléhala, nechal svůj pohled sklouznout přes oblé koleno a očekával, že nyní objeví štíhlý kotník, malé chodidlo. Místo toho... Krev mu ztuhla v žilách (...). Na místě útlého kotníku a půvabné nožky se ze sukně nořily dvě rozeklané kozí nohy (...).“<sup>141</sup>

Takto se tedy Giovancarlo setkává s Gurú, jejíž částečnou zvířecí podobu kromě něj nikdo jiný nevidí a která ho od této chvíle bude po nocích provázet po kopcích kraje, o němž si myslel, že ho dobře zná. Tajemná a mytická dívka mu ukáže jiný, snový svět, vždy ozářený

---

<sup>137</sup> „(...) ronzavano (...) in compagnia d'un nugolo di moscerini.“ Ivi, s. 20

<sup>138</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 90

<sup>139</sup> Ibidem, s. 89

<sup>140</sup> „(...) traverso la porta esterna aperta, all'estremo del giardinetto si vedeva infatti nereggiare una massa di foglie. E allora, d'improvviso, il giovane si sentì guardato. Dal fondo dell'oscurità, resa più cupa da un taglio alto di luce lunare sul muro di cinta, due occhi neri, dilatati e selvaggi, lo guardavano fissamente.“ Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1995, s. 21

<sup>141</sup> „Il giovane seguì con viva soddisfazione la linea delle cosce affusolate, cui la stoffa aderiva strettamente, lasciò scivolare lo sguardo sul tornito ginocchio, e s'aspettava ora di scoprire una caviglia esile, un piccolo piede. Invece... Il sangue gli si gelò nelle vene (...). In luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra (...).“ Ibidem, s. 22

měsíčním svitem, který ji ovládá. V tomto světě, paralelním k všednímu životu na maloměstě, spolu zvířata, rostliny, napůl zvířata a napůl lidé a duchové žijí společně v dokonalé symbióze. Dívka-koza a plachý mladík se do sebe zamilují, přestože zvířecí vzhled a chování dívky a její hrůzu nahánějící spojení s měsíčním cyklem v mladíkovi nepřestávají budit strach, nejistotu i jistý odpor. Měsíc, který v celém románu – a taktéž v celém Landolfiho díle – sehrává velmi důležitou roli, byl odjakživa spojován s ženstvím, s ženskou energií, s ženským menstruačním cyklem. Snad proto se v románu pod vlivem měsíce nemění muž, nýbrž žena. Gurù se spolu s lunárními fázemi nemění jen fyzicky, mění se i její chování a nálada.

Fantastický modus v románu není třeba dlouze představovat. Příběh začíná zcela realistickou scénou ze života na venkově, v kuchyni, což je konkrétní a všední prostředí *per eccellenza*. Ze slova dům (*Heim*) také vychází slovo *heimlich* a jeho opak *unheimlich*, zkoumaný Freudem. Měsíční kámen tedy v jistých ohledech představuje typické fantastično, jež „předpokládá prvotní konstrukci dokonale věrohodného diegetického vesmíru, v němž se stane něco, co není slučitelné s encyklopedií postulovanou samotným textem“<sup>142</sup>. Nečekaný vpád něčeho nepřirozeného představují – hned na konci první kapitoly – dívčina kopyta, přičemž na změnu argumentu vyprávění upozorňuje již onen černý kříž, o němž strýc vypráví, a který bezprostředně odkazuje k něčemu temnému a magickému. Hranice dvou různých světů, všedního a fantazijního, nicméně utvářejí celý román. Všední život v domě a na vesnici, spojený s lidskými malichernostmi a s denním světlem, je neustále dáván do kontrastu s temnou nocí ozářenou měsícem, kdy se odehrávají podivné a tajemné věci. Gurù je popisována jako „lunare“, tedy měsíční (podle venkovanů to však také znamená, že je neplodná), zatímco Giovancarlo je „solare“. Gurù je spojená s iracionálním světem, kdežto Giovancarlo se světem racionálním. Hranice mezi snem a skutečností se prolínají a příběh končí velmi nejednoznačně.

Samotný Giovancarlo si není po celý román jistý, jestli se mu koží části těla dívky náhodou jen nezdají: Gurù se jeho otázkám ohledně kopyt, která jako jediný z přítomných uviděl při jejich prvním setkání, nejdříve směje a když pochopí, že její milenec své narážky myslí vážně, cítí se zahanbená (asi jako někdo, kdo byl upozorněn na nějaké své nedostatky),

---

<sup>142</sup> „ (...) presuppone l'iniziale costruzione di un universo diegetico perfettamente verosimile, in cui accada qualcosa di non compatibile con l'enciclopedia postulata dal testo stesso“ Amigoni, Ferdinando. *Fantasmii del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004, s. 23



rozhodně však „bylo jasné, že i kdyby se ony události doopravdy staly, ona o nich nicméně neměla ani tušení.“<sup>143</sup> Ostatní lidé Gurù vidí jako krásnou mladou dívku, avšak

„všeobecná shovívavost vůči ní nebyla prosta jakési pověřivé podezíravosti; ‚hm, hm‘, mumlaly stařeny, když se o ní mluvilo, a kroutily hlavou, aniž by to chtěly dále vysvětlovat. Na její účet byly skutečně připisovány mnohé znepokojivé skutečnosti. Zprvč bydlela tam nahoře, kde zůstávala téměř vždy sama, jako by se jí nic netýkalo. Zadruhé četla knihy. A potom, často se i v noci vydávala na cestu otevřenou krajinou k horám, čímž by se nemohl pochlubit žádný z místních mladíků. V neposlední řadě zpívala ve všech hodinách, a někdy i po Zdravas Maria, jisté podivné a odporné ukolébavky, které neznala žádná jiná (...) ‚Hm, hm‘, nepřestávaly říkat stařeny, aniž by to dále objasňovaly, a mladé ženušky to nakonec uzavíraly s tím, že se za tím musela skrývat nějaká záhada.“<sup>144</sup>

Tématu lidské pověřivosti je věnována celá druhá kapitola, v níž se čtenář dozvídá, že Gurù je jediným potomkem dávného aristokratického rodu, o němž ve vesnici kolují strašlivé zvěsti. Pověřiví a předsudeční vesničané Gurù považují za až podezřele krásnou čarodějnici spřaženou s ďáblem, její částečnou kozí podobu však, zdá se, může doopravdy vidět jen Giovancarło, který tento fakt považuje za jakýsi důkaz lásky. Dívčinu kozí podobu si Giovancarło, neustále zmítaný pochybnostmi, může důkladně prohlédnout, až když je svědkem proměny během dlouho plánované noční procházky v horách. Gurù se při ní v jakémisi milostném aktu spojí s kozou, která takto získá nohy dívky, zatímco dolní část těla Gurù se stane zvířecí. Giovancarło je nejvíce zděšen tím, že mu její napůl lidská a napůl zvířecí podoba připadá naprosto přirozená a harmonická: „Vypadalo to, jako kdyby to děvče mělo kozí nohy již odjakživa. Giovancarłovi dokonce přišlo, že ženské tělo obecně by se mohlo libovolně a zcela logicky spojit s ženskými či kozími nohama (...)“<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> „Era chiaro che se anche quei fatti erano avvenuti davvero, ella non ne sapeva nulla tuttavia.“ Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1995, s. 76

<sup>144</sup> „la generale benevolenza nei suoi riguardi non andava esente da una specie di superstizioso sospetto; hm hm , facevano le vecchie quanto si parlava di lei, scuotendo la testa e senza volersi spiegare oltre. E in effetti, sul suo conto si citavano parecchi fatti inquietanti. In primo luogo abitava lassù, dove rimaneva quasi sempre sola, come se non fosse fatto suo. Secondariamente leggeva libri. Eppoi prendeva spesso la via dell'aperta campagna, la via verso i monti, anche di notte, senza che per questo uno ch'è uno dei giovanotti del paese potesse vantarsi d'esserle benacetto. Da ultimo cantava a tutte le ore, e qualche volta anche dopo l'avemaria, certe nenie strane e rivoltanti che nessun'altra conosceva (...). Hm hm, seguitavano a dire le vecchie senza spiegarsi e le giovani maritate finirono col concludere che qualcosa di misterioso doveva esserci sotto (...).“ Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1995, s. 37-38

<sup>145</sup> „(...) le sue zampe di capra la fanciulla sembrava averle sempre avute. Di più, pareva anzi a Giovancarło di scoprire che un corpo femminile in generale potesse indifferentemente e logicamente noc appendici caprine o femminili (...)“ Ivi, s. 92-93

Nahá Gurù, pokrytá jen srstí, svého milého odvede do jakési jeskyně. Společnost jim dělají zbojníci, jejichž jména jsou Giovancarlovi povědomá – slyšel je z vyprávění svých předků („Vincenzo di Squarcia... není to snad ten, kdo vzal mého pradědečka k Mostu chladu a žádal jako své výkupné v té době pohádkovou částku?“<sup>146</sup>). Tito v minulosti obávaní loupežníci, před nimiž utíkala i Giovancarlova praprababička<sup>147</sup>, musejí být jistě dávno mrtví. Mladíka však tato skutečnost příliš neznepokojuje, starosti mu dělá spíše otevřená náklonnost jednoho ze zbojníků ke Gurù, který se stává jeho sokem v lásce; a také prostředí kaverny. V této podivné jeskyni je naprostá tma a mladíkovi oči si ji nemohou přivyknout: nic nevidí. Musí se tedy spolehnout na svůj sluch a vnímání jazyka tak získává zcela nový, ozvlášťující rozměr:

„Byla to podivná konverzace, v níž Giovancarlo každého rozpoznával pouze podle jeho vlastního hlasu. Vycházející z hlubin husté temnoty, tyto hlasy, které jako jediné a ve všem a pro všechno představovaly mluvčího, nabývaly na zvláštní konzistenci. Pro zmateného mladíka se nakonec stávaly matně světélkujícími, bělostnými stopami ve tmě, střípky mléčného a sraženého světla (jako švábí krev) bez odlesků, které se líně vynořovaly a mizely; či spíše než hlasy věty samotné, se svými různými rozměry a různou pevností.“<sup>148</sup>

Textu v této části románu po formální stránce dominuje synestézie, rétorická figura používaná evropskými dekadentními symbolisty a také hermetiky<sup>149</sup>: Giovancarlo si najednou všimá, že věty mají různé barvy („(...) vybarvil větu rozčepýřenou žlutí“, „(...) řekla Gurù dost bíle, „(...) zvolal červeněji Bernardo di Spenna“<sup>150</sup> aj.). Ztráta jednoho ze smyslů (zraku) mu umožnila vnímat skutečnost jiným způsobem. Duchové loupežníků se ve tmě pohybují bez potíží, jako kdyby byla prozářena světlem a ztracenému mladíkovi tvrdí, že i on si brzy zvykne. Jeho smysly se skutečně postupně zostřují – je schopen „slyšet přítomnost nějaké osoby, aniž by promluvila (a tedy slyšet tloušťku vzduchu), ale také ji takto rozpoznat, pomáhající si snad pachem těl, předmětů a jejich příchutěmi, ochutnanými skrze zvláštní

---

<sup>146</sup> „Vincenzo di Squarcia... o non è quello che prese il mio bisnonno verso il Ponte del Freddo e chiese per il suo riscatto un prezzo a quei tempi favoloso?...“ Ibidem, s. 97

<sup>147</sup> Ibidem, s. 99

<sup>148</sup> „Strana conversazione era quella, dove ognuno si dava a conoscere, a Giovancarlo, unicamente attraverso la propria voce; sorgendo dal profondo della pinata oscurità, queste voci, che rappresentavano da sole e in tutto e per tutto il parlatore, acquistavano una particolare consistenza. Esse finirono col diventare, per il giovane smarrito, vagamente luminose, tracce biancastre per il buio, sfilacce di luce lattescente e coagulata (come sangue di scarafaggio) senza riflessi, che traevano e svanivano pigramente; o piuttosto non le voci, le frasi stesse, colle loro varie dimensioni e solidità.“ Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1995, s. 105

<sup>149</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 57

<sup>150</sup> „colorò la frase d'un giallo arruffato, „disse Gurù in modo assai bianco“, „esclamò più rossamente Bernardo di Spenna“ Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1995, s. 106-109

dotykovou projekci.“<sup>151</sup> Zmatení smyslů dále pokračuje monologem zbojníka Bernarda, který se snaží Gurù svést. I tento monolog je plný metafor založených na sdružení několika smyslových vjemů, které ozvláštňují běžné vnímání skutečnosti (například adjektivum *opalescente*, tedy „opalizující“, které se vztahuje k větě, jíž Gurù osloví, evokuje vábivý a vtíravý tón mluvčího). Ozvláštňující je také Bernardova perspektiva: zbojník dívce slibuje, že pokud se rozhodne pro něj, vyrobí jí z kradeného zlata hřebeny a zrcadla, její krk a boky ověsí rubíny, které jsou „kapky krve obětí“, a přinutí vlka, aby za ní všude chodil jako pes.

Z naprosté temnoty, která zde není jen absencí světla, ale jakousi vnitřní nevědomostí protagonisty, se tedy náhle jako světelné paprsky různých barev a intenzit začínají vynořovat hlasy a samotné věty, vnímané tentokrát zcela jiným způsobem, a tyto hlasy patří nadpřirozeným bytostem (mrtvým zbojníkům a ženě-koze), což se podle Paola Tramy nezdá býti náhodou.<sup>152</sup> Fantastično se zde objevuje v experimentální formě a opět je neodlučitelné od zvířecích prvků a jazyka. Zvířecí charakter v románu získávají nejen lidské postavy, ale i měsíc, světlo, stěny jeskyně, hlasy. Vše je pro Landolfiho živé.

Giovancarło posléze získává „zpět“ zrak, najednou vidí prostředí jeskyně, různé předměty, které pro něj předtím byly neviditelné. Jako kdyby se znovu narodil – pasáž odehrávající se v jeskyni připomíná počáteční chaos, vznik života. Podle některých kritiků tato jeskyně skutečně symbolizuje ženské lůno<sup>153</sup>. Této interpretaci napomáhá jedno z hlavních témat románu, kterým je žena – mýtus ženy, podobně jako je tomu u mýtického neorealismu Cesara Paveseho. Žena jako symbol života, jako dívka, matka i stařena. Ale také žena jako anděl i ďábel, známá i neznámá, téměř nadpřirozená. Gurù je v románu hlavní představitelkou ženské ambivalence, která se odráží i viditelně v její fyzické podobě. Je popisována jako krásná dívka, plachá, panna; ale často se mění v dominantní, divokou a sexuálně motivovanou bytost. Často je během románu také popisovaná jako dítě, malá holčička, která potřebuje pofoukat bolístku, a vzápětí jako matka, která Giovancarla chrání před bouří a před zlými duchy. V díle se objevují i další ženy, stařeny i mladé venkovské dívky. Téma ženy se u Landolfiho neobjevuje jen v tomto románu, ale v mnoha dalších dílech. Tyto ženy většinou představují nedosažitelný ideál, ale zároveň podléhají určité stereotypizaci – jak jsme již

---

<sup>151</sup> „(...) udire la vicinanza d'una persona senza che parlasse (e cioè a udire lo spessore dell'aria), ma anche a riconoscerla così, aiutandosi forse coll'odore dei corpi, degli oggetti, e col loro sapore gustato attraverso una curiosa proiezione tattile.“ Ibidem, s. 106

<sup>152</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 67

<sup>153</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 60

viděli v povídce *Maria Giuseppa*, v níž je žena snížena na pozici zvířete, musí mlčet a poslouchat příkazy, či právě Gurù, která je nahlížena skrze předsudky a pověřivost vesničanů. Mnoho žen v Landolfiho díle je nějakým způsobem zneužíváno nebo jsou dokonce zabity. Nezdá se však, že by tato misogynie byla způsobena Landolfiho zvráceností, a pokud ano, tak je tomu snad jen částečně. V mnoha případech totiž tato diskriminace či nenávisť k ženám ze strany Landolfiho protagonistů působí spíše jako ozvláštňující, implicitní kritika.

Vraťme se však k příběhu *Měsíčního kamene*. Ten dále pokračuje bitvou mezi zbojníky a jistým Napoleonem, o němž náš mužský hrdina podle odznaku zjistí, že je to přítel jeho rodu z dávných časů. Cítí povinnost ho zachránit, stát v bitvě na jeho straně, ale je příliš slabý a neschopný, a tak zbojníci nakonec Napoleonovi uříznou hlavu a koná se velká hostina na oslavu jejich vítězství. Když už téměř všichni usínají, objeví se na louce *veranie*, dívky-kozy podobné Gurù, které baví opilé muže-přízraky. Jedna z nich laškuje i s napůl spícím Giovancarlem a nabízí mu vzácný měsíční kámen. O něm se už však dále nedozvídáme. Giovancarlo usíná a probouzí se ještě za tmy, těsně před rozbřeskem. Vidí přicházet tři ženy zvané *Matky*, v dlouhých šedých pláštích, jejichž pohled zmrazí vše, na co se podívají. Kdo má tu zkušenost, jistě potvrdí, že v tuto brzkou ranní dobu, na hranici mezi nocí a svítáním, je svět na chvíli skutečně jakoby „zmražený“, nehybný a děsivě tichý.

Román končí jako typická fantastická povídka – hrdina se probouzí a zdá se, že se mu vše jen zdálo. Na sluncem prozářenou louku přibíhá jeho lovecká fenka Châli (ano, opět stejné jméno, jaké měl i Landolfiho pes), která ho snad celou noc hledala, a za ní přichází dva pastýři, muž a dívka, a ptají se ho, co dělá tak sám nahoře v horách. Doprovází ho dolů do vesnice, zvony odbíjí poledne... V poslední kapitole se pak Giovancarlo s Gurù loučí (odjíždí zpátky do Říma kvůli zkouškám), jako kdyby se nikdy nic podivného neudálo, dokonce jako kdyby se na svůj sen (byl-li to sen) vůbec nepamatoval.

Ozvláštění se v díle neobjevuje pouze ve zmíněných pasážích a ve stylistickém výběru slov, jako je četné užití toskanismů, knižních výrazů, přítomny jsou také neologismy (Gurù a *veranie*). Styl vyprávění se neustále mění v závislosti na mluvčích, ale i na situaci, jenž je zrovna popisovaná. Ozvláštění se týká celého románu, ten totiž jako celek „*mette in crisi*“, zpochybňuje racionální, všední život. Díky Gurù je protagonistovi (a čtenáři) umožněno podívat se na skutečnost jinými očima. Svět, který nám dívka-koza ukazuje, je plný fantazie, harmonie s přírodou, a je mnohem „živější“, než život všední. Pohled na svět je, podobně jako v ostatních Landolfiho dílech, i v tomto románu anti-antropocentrický. Gurù je pevně spjata

s přírodou: rostliny jsou – podle jejích slov – její kamarádky, svého milého učí jejich jména, vysvětluje mu jejich vůně a prosí ho, aby si dával pozor a náhodou nějakou nezašlápl. Giovancarlov pes a kočka si ji okamžitě zalíbí a všude ji následují, stejně jako i jiná, volně žijící zvířata. Polemiku s antropocentrismem pak dokazuje také ukolébavka, kterou Gurú zpívá, a kterou si čtenář může přečíst až v jedné z posledních kapitol, protože Giovancarlo je schopný jejím slovům porozumět až potom, co se proměnil jeho pohled na svět (po sestupu do nitra hory, po bitvě mezi duchy minulosti a po mrazivém, ale životodárném pohledu Matek).

Dlouhé romantické popisy krajiny, typický romantický hrdina, mýtické bytosti a bytosti spojené s evropskou lidovou slovesností, příroda jako matka i jako ničitelka, časté odkazy na Giacoma Leopardiho; to vše dílo spojuje s romantismem a potvrzuje také všudypřítomnou intertextualitu v Landolfiho díle. Ne náhodou Landolfi v dodatku k románu, který se tváří jako doslov k románu napsaný samotným Leopardim, ze zápisků slavného romantického básníka vybral myšlenky týkající se vztahu člověka a přírody, rozumu a iracionality, jako by tím chtěl vysvětlit své vlastní dílo: „Rozum je nepřitelem každé velikosti; rozum je nepřitelem přírody; příroda je velká, rozum je malý. Chci říct (...) že málokdo může být velký, a v umění a poesii snad nikdo, jestliže není ovládnán iluzemi.“<sup>154</sup>

Měsíc pro Leopardiho pesimismus představoval připomínku zbytečnosti lidského života, nicotnosti člověka oproti přírodě. Podobně Landolfiho luna je v románu často popisovaná jako „beffarda“ (posměšná, ironická), jako by se pozemskému životu vysmívala. Je nahlížena v kontrastivní ambivalenci s ní spojenou, jako je dobro a zlo, světlo a tma, všední pozemský život a jiný, tajemný svět... Měsíc je tedy i v Landolfiho díle symbolem, který odkazuje k něčemu metafyzickému. Landolfiho typický ironický tón v tomto krátkém románu nezaznívá tak silně jako v jeho jiných dílech, proto ho lze považovat skutečně za jeho nejromantičtější příběh<sup>155</sup>. *Pietra lunare* nostalgicky vychází ze symbolicko-romantické tradice. Nutno však říci, že Landolfi s touto tradicí experimentuje. Podle Simona Castaldiho je doslov k *Měsíčnímu kameni* důkazem, že si je Landolfi plně vědom toho, jakým způsobem s jazykem a literaturou pracuje: tedy jako s lingvistickou maskou a jako s nástrojem k vytváření koláží z jiných literárních děl, jako tomu bylo poté zvykem v postmoderní

---

<sup>154</sup> „La ragione è nemica d'ogni grandezza; la ragione è nemica della natura; la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire (...) ché pochi possono esser grandi, e nelle arti e nella poesia forse nessuno, se non sono dominati dalle illusioni...“ Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*, s. 93, in *Dal giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera*, Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1995, s. 151

<sup>155</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 78

literatuře.<sup>156</sup> Landolfi se svou zálibou v intertextualitě, auto-referencialitě (téměř ve všech dílech se neustále obrací na čtenáře, komentuje děj, zasahuje do textu svým jménem) a experimentování s jazykem i se samotnou literaturou, patří mezi autory Novecenta a i jeho experimentální fantastično náleží tomuto období.

Stefano Lazzarin v Leopardiho/Landolfiho tezích v doslovu ke knize dokonce nachází diskurs o složitostech spojených s reinkarnací tradičního fantastična v nové době, která již „nedovoluje hovořit jinak než prostřednictvím umění“<sup>157</sup>, uměle a ironicky a v níž je tedy nutné, aby tradiční fantastično ustoupilo jiným formám. Podle Lazzarina je důležité, že právě na samém počátku své spisovatelské kariéry, v prvním krátkém románu, který je zároveň ze všech Landolfiho děl nejvíce spojen s tradicí, se Landolfi zabývá otázkou nemožnosti fantastična v nové literatuře.<sup>158</sup>

#### 4.2.4 Meč

Třetí sbírka Landolfiho krátkých próz byla publikována roku 1942, samostatně však byla vydaná až roku 1961 (vydání z roku 1942 totiž ve skutečnosti zahrnovalo i dotisk *Il Mar delle Blatte*). Soubor obsahuje celkem patnáct povídek. Kromě již zmíněné povídky *La spada*, podle níž je kniha pojmenována, se zde nachází povídky *Da „La melotecnica esposta al popolo“*, *La tenia mistica*, *Il babbo di Kafka*, *Lettera di un romantico sul gioco*, *La notte provinciale*, *Il ladro*, *La paura*, *Il matrimonio segreto*, *Una cronaca brigantesca*, *Nuove rivelazione della psiche umana*. *L'uomo di Mannheim*, *Volturna*, *Colpo di sole*, *Il fuoco a Il racconto della piattola*.

Tyto povídky, stejně jako povídky ze dvou předchozích sbírek, jsou charakteristické svou strukturou založenou na technice *suspense* a překvapení<sup>159</sup>, stejně tak témata povídek opět nasvědčují, že i v tomto díle významně figuruje fantastický modus. Ze souboru byly k analýze vybrány povídky *La tenia mistica* (*Mystická tasevníce*) a *Nuove rivelazioni della psiche umana*. *L'uomo di Mannheim*. (*Nová odhalení o lidské duši*. *Mannheimský člověk*), výběr však

---

<sup>156</sup> Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), s. 369-370, [online], poslední návštěva 19.4 2024, dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205>

<sup>157</sup> Lazzarin, Stefano. *Dissipatio P.H.G.: Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, in *Studi novecenteschi*, vol. 29, 63/64, giugno-dicembre 2002, s. 215, [online], poslední návštěva 19.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450319>

<sup>158</sup> Ivi, s. 215

<sup>159</sup> Lazzarin, Stefano. *Dissipatio P.H.G.: Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, in *Studi novecenteschi*, vol. 29, 63/64, giugno-dicembre 2002, s. 216, [online], poslední návštěva 19.4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43450319>

ani tentokrát nebyl jednoduchý, jelikož tyto dvě povídky rozhodně nejsou jediné, které by se – vzhledem k cílům této práce – k rozboru hodily.

Obě vybrané povídky lze označit jako jakési falešné traktáty, mají vědecký (nebo raději pseudovědecký) charakter, jejich tón je však ironický a žertovný. Obě parafrázuji díla napsaná jinými autory – v případě *Mystické tasemnice* se jedná o utopický román norského osvícenského prozaika a popularizátora vědy Ludviga Holberga (1684–1754), zatímco druhá povídka zvolená k analýze paroduje studii biologa Williama Mackenzieho (1877–1971), který studoval a žil v Itálii a zabýval se mimo jiné fenoménem „myslících zvířat“. V obou Landolfiho prózách se rovněž jistým způsobem projevuje záliba našeho spisovatele ve vytváření imaginárních jazyků (ačkoli ve druhém vybraném textu se o smyšlený jazyk jako takový nejedná), již si lze povšimnout už v jedné z jeho prvních povídek *Rozprava o vyšších systémech* či v již zkoumané povídce *Bouře*, ale i v jiných Landolfiho povídkách a člancích (například v článku z roku 1941 *Qualche notizia sull'L.I.* pro časopis „Letteratura“<sup>160</sup>).

### **Tasemnice** (*Mystická tasemnice*)

Velmi krátká próza *Mystická tasemnice* otevírá celou sbírku *Meč* a končí slovy vypravěče, že by tímto textem rád „započal tyto drobné poznámky“<sup>161</sup>. Povídku tedy lze považovat za Landolfiho úvod k celé knize.

Na začátku tohoto smyšleného vědeckého textu se dozvídáme, že roku 1749 jistý Coëdic sestoupil do středu Země a ještě předtím se to podařilo Nicholausi Klimiusovi, lidově zvanému Niel Klim, s nímž se v jedné norské jeskyni utřhl provaz a on padal a padal, až se ocitl v samém nitru Země na planetě zvané Nazar. Ačkoli Landolfi norského spisovatele Holberga nezmiňuje, při napsání této prózy vycházel z jeho románu *Cesta Nielse Klima do podzemí* (1741, *Nicolai Klimii Iter Subterraneum*), který byl z publikačních důvodů poprvé vydán v latině. Landolfi vycházel nejen z Holbergova námětu, ale pouze s drobnými obměnami z románu převzal i smyšlená slova „Spik. Antri. Flak. Skak. mak. Tabu. Mihalatti Silac.“<sup>162</sup> (v Landolfiho verzi „spik autri flok skak mak tabu mihalatti“). V Landolfiho

---

<sup>160</sup> Albani, Paolo. *Landolfi inventore di lingue*, maggio 2013, Centro Studi Tommaso Landolfi, [online], poslední návštěva 19.4 2024, dostupné z: <https://www.tommasolandolfi.net/landolfi-inventore-di-lingue/>  
Článek je nyní k přečtení také v Landolfi, Tommaso. *Diario perpetuo. Elzeviri 1967-1978* a cura di Giovanni Maccari, Milano: Adelphi, 2012

<sup>161</sup> Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*, v překladu Anny Kareninové, Praha: ANNO, 1997, s. 242

<sup>162</sup> Holberg, Ludvig. *Il viaggio sotteraneo di Niels Klim*, a cura di Bruno Berni, Milano: Adelphi, 1994, s. 53-54, in Albani, Paolo. *Landolfi inventore di lingue*. maggio 2013, Centro Studi Tommaso Landolfi, [online], poslední návštěva 19.4 2024, dostupné z: <https://www.tommasolandolfi.net/landolfi-inventore-di-lingue/>

povídce je mimo jiné čitelný také odkaz na dobrodružné vědeckofantastické romány a fiktivní cestopisy z 18. a 19. století, jako je kupříkladu *Cesta do středu Země* Julese Verna či *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta. Tento stručný rozbor Landolfiho povídky se nicméně opět spíše než na odkazy k jiným dílům či na detailní lingvistickou analýzu zaměřuje na téma zvířete, které prostřednictvím fantastického modu a ozvláštnění kritizuje antropocentrismus.

Planeta Nazar, kterou obývají pouze stromy, není jediným tělesem, které obíhá „vesmír“ zemského nitra: jsou zde také hvězdy

„zalidněné hudebními nástroji, opicemi, všelijakými nestvůrami a zázraky; žijí tu i lidé v podivném odění, a přesto tu a tam jakoby rozumnější než lidé u nás... právě v ledových končinách Mesendoru se rozkládá Říše Univerzálních Bytostí. Každé zvíře, každá rostlina je tu nadána rozumem; k zasloužilým institucím této říše patří sloní senát, chameleoní dvůr, soudní stolice, jimž předsedají a v nichž zasedají stromy, stračí Forum. A lišky tu slouží jako velvyslanci, krkavci jako vykonavatelé závětí, skopci a kozy provozují jazykovědu, koně jsou konsuly.“<sup>163</sup>

Každé zvíře i rostlina má v tomto podzemním světě svou funkci a (jak dále uvidíme) je součástí určité hierarchie. Tyto živé bytosti jsou antropomorfizované, jejich společenská postavení odkazují k těm lidským. Tato antropomorfizace však v ničem nebrání kritice lidského antropocentrického vnímání. Landolfiho Niel Klim, v „našem světě“, tedy v tom, který se nachází na povrchu Země; velmi uznávaný a učený bakalář, se v onom světě pod zemským povrchem naopak ocitl na tom nejnižším stupni tamního společenského žebříčku – stromy ho využívaly jako poslíčka u dvora a opicím, „které přitom tráví veškerý čas pentlením vlastního ocasu, připadal tak těžkopádný a natvrdlý, že mu začaly říkat „Kakidoran“, tedy hlupák.“<sup>164</sup> Vážili si ho pouze obyvatelé Quamy, zcela nevědomí divoši.

Landolfi popisuje nám známý svět, ale ozvlášťujícím způsobem ho celý převrací naruby. V tomto doslova převráceném světě pod zemským povrchem je vše, co známe: stromy, zvířata, nebe, hvězdy, senáty a soudy, dokonce třeba i hudební nástroje. V pozici hloupého a méně významného tvora se nenachází zvíře, ale člověk; úhel pohledu totiž nepatří člověku, ale jiným tvorům. Landolfi, podobně jako později Italo Calvino ve svých *Kosmických groteskách* (1965, *Le Cosmicomiche*), čtenáři ukazuje, jak je naše lidská realita relativní: existuje nekonečno možností, nekonečno možných úhlů pohledu, a tedy i nekonečno různých světů.

---

<sup>163</sup> Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*, v překladu Anny Kareninové, Praha: ANNO, 1997, s. 241-242

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 242



Fantastično se v tomto Landolfiho kosmicko-komickém textu uplatňuje v experimentální podobě a s tradičním fantastickým žánrem nemá nic společného. Pochybnosti čtenáře se totiž – jako je tomu ve většině Landolfiho děl – netýkají otázky, zda se něco nepravděpodobného mohlo či nemohlo stát. Spíše se snaží narušit běžné lidské vnímání skutečnosti a zpochybnit tím *veškerou* naši realitu, všechny naše jistoty. Tasemnice se v povídce objevuje zcela nečekaně, bez jakéhokoli předchozího upozornění v textu, a její zjevení tak na první pohled působí poněkud nepatřičně. Podobně nepatřičně působí její samotný název – spojení „tasemnice“ a „mystická“ odkazuje jak ke skutečnému zvířeti, tak k něčemu nadpřirozenému. Tasemnice, jakožto tvor parazitující v těle jiného tvora, navíc svou přítomností v textu evokuje něco, co má schopnost „požírat“ svět zevnitř. Jako vetřelec napadá celý svět a jeho jistoty a ztělesňuje tak samotný princip fantastična.

Vypravěč na konci textu upozorňuje, že vše, co právě nastínil, „skýtá dostatečnou látku k přemýšlení: „Jak malý význam, čtenáři, má to, co se nachází a děje na povrchu zemské kůry, ve srovnání s tím, co existuje a probíhá v zemských útrokách – tam, kde stromy a květiny mluví, kde se lidská moudrost necení, kde se mnohé jeví jasněji (...)“. Nejen Země a ostatní planety jsou živoucími tělesy, ale i naše vlastní těla a my samotní jsme „těkavými odštěpkami“. Pro potvrzení své teze vypravěč cituje francouzského prozaika 18. století, Restifa de la Bretonne:

„Domnívám se, že kromě života na Zemi a na všech ostatních planetách i na Slunci, ve který pevně a neochvějně věřím, i jejich nitro je obýváno ohromnými živočichy, jejichž velikost značně převyšuje velikost zvířat zplozených z nečistých šťáv v teplých částech zemské pokožky (sic).“<sup>165</sup>

Z ozvláštěného popisu naší planety, která i ve svém nitru skrývá bujarý život, stejně jako všechna ostatní tělesa ve vesmíru, se vypravěč dostává k lidskému tělu, v jehož útrokách se taktéž nachází svět sám o sobě. Všechny živé bytosti jsou tvořeny miliony dalších bytostí, bakteriemi, parazity a nejrůznějšími mikroorganismy. Landolfi čtenáři i v této povídce nabízí jiný úhel pohledu: člověk vnímá jako svět pouze to, co vidí on. Pro tasemnici (k níž odkazuje příznačný název povídky) žijící v těle člověka či jiného živočicha, je ono tělo hostitele také celým světem. Světem, ve kterém možná obíhají planety, jeho ovzduší je „čiré jako náš vzduch“ na Zemi, jeho nečisté šťávy jsou pro tasemnici řekami... Jinými slovy, naše těla nejsou tak docela naše a „svět“ není jen jeden, je jich nekonečně mnoho, a v některých z nich člověk sehrává jen velmi bezvýznamnou roli.

---

<sup>165</sup> Ibidem, s. 242-243



## Člověk jako zvíře v povídce *Nová odhalení o lidské duši. Mannheimský člověk*

Tato povídka, která se tváří jako akademická studie, parafrázuje – jak již bylo zmíněno – studii biologa a parapsychologa Williama Mackenzieho. Landolfi o tom čtenáře tentokrát informuje v poznámce pod čarou na začátku textu:

„S přáním ušetřit potenciálním kritikům jednu z jejich četných starostí a v zájmu upřímnosti varuji, že tento vtip je z velké části parafrází Mackenzieho knihy (*Nová odhalení o zvířecí duši. Část druhá: Mannheimský pes. Formiggini, 1911.*“.<sup>166</sup>

Mackenzieho studie je zápis vědeckého experimentu, při němž byl dotazován skotský teriér Rolf za účelem dokázání zvířecí inteligence. Landolfi role protagonistů obrátil naruby: v jeho experimentu je dotazován člověk psem a jeho cílem je dokázat, že kromě psů umí myslet, počítat a komunikovat i (někteří) lidé. Převrácení se netýká jen rolí, ale i vážného tónu, který by vědeckému pojednání odpovídal, a rovněž samotných jmen hlavních postav. Pes, který předkládá výsledky svých experimentů Akademii věd (v níž zasedají psi), se jmenuje Onisammot Iflodnal<sup>167</sup>, což je snadno odhalitelný palindrom jména Tommasino Landolfi. Pes zvaný Tommy mluví o sobě samém ve třetí osobě palindromem Lol<sup>168</sup>. Jména obou účinkujících tedy ukazují na Tommasa Landolfiho, jehož *alter ego* může představovat jak pes, tak člověk. Obě jména jsou navíc zdvojnásobena, což z nich ironickým a posměšným způsobem dělá sobě rovné.

Vědec-pes se na začátku tohoto komického pseudo-traktátu obrací na ostatní vědce, a to i na ty, kteří ještě stále neoprostili svou mysl od „zdeděných předsudků“ a stále ještě tvrdí, že inteligence je „prominentní výsadou psí rasy.“<sup>169</sup> Doufá, že výsledky jeho nové studie dokáží „definitivně rozptýlit temnotu, v níž po staletí žije či se usadila psí mysl a věda, zavírajíce oči a uši před četnými důkazy“<sup>170</sup>, ať už z náboženských či jiných důvodů. Reakce obecnosti jsou v textu uvedeny v závorkách a psány kurzívou – vpravo se ozývá „nesouhlasný štěkot“,

---

<sup>166</sup> „Desiderando risparmiare agli eventuali critici una delle loro numerose preoccupazioni, e per dovere d'onestà, avvertirò che questo scherzo è in gran parte parafrasi del libro di Mackenzie (*Nuove rivelazione della psiche animale. Parte seconda: Il cane di Mannheim. Formiggini, 1911.*“ Landolfi, Tommaso. *La spada*. Firenze: Valecchi, 1942, s. 191

<sup>167</sup> Tento Landolfiho vědec vystupuje také v povídkách *Da: „La melotecnica esposta al popolo“* a *Da: „L'astronomia esposta al popolo“*.

<sup>168</sup> Palmigiani, Elisa. *Dal rovescio del nome al mondo alla rovescia: L'uomo di Mannheim di Tommaso Landolfi*. Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria, XVI, 2014, [online], poslední návštěva 15.4 2024, dostupné z <https://innt.it/article/view/615>

<sup>169</sup> „da atavici pregiudizi (...) appannaggio esclusivo della razza canina!“ Landolfi, Tommaso. *La spada*. Firenze: Valecchi, 1942, s. 191

<sup>170</sup> „(...) definitivamente fugare la tenebra in cui vivono, o si trincerano, la mente e la scienza canina da secoli, chiudendo gli occhi e gli orecchi a numerose evidenze (...)“ Ibidem, s. 192

nalevo „povzbuzující kňučení, střed se nevyjadřuje“.<sup>171</sup> Landolfiho posměšná kritika antropocentrismu, jak uvidíme, se zde netýká jen vědy, ale i náboženství a politiky.

Po úvodním proslovu, představení svého experimentu a objektu pokusů, tedy člověka Tommyho pocházejícího z Mannheimu, jenž je více než jeden a půl metru vysoký a přibližně 32 let starý, „krásný exemplář rasy Airedale-man“<sup>172</sup>, vědec obecnstvu předkládá záznam ze tří sezení, během nichž byla zkoumána Tommyho schopnost přemýšlet a mluvit. Experiment proběhl po svolení Tommyho paničky, německé psí dámy, která si jako první povšimla inteligence svého domácího mazlíčka – Tommy totiž tajně pomáhal jejím štěňatům s úkoly z matematiky. Komunikace mezi psem a člověkem probíhá prostřednictvím úderů do papírové krabice, přičemž počet úderů odpovídá určitým písmenům v abecedě či dokonce některým slovům. Tímto způsobem probíhaly i Mackenzieho experimenty: Landolfi část z nich opsal a případně pouze vyměnil slovo „pes“ za „člověk“.

Při prvním sezení vědec Tommyho nechá, aby rozhovor sám začal. Tommy se tedy vědce ptá:

„T: 19 3 9 18

w r d u

(...)

Wer du (?)

Kdo jsi?“<sup>173</sup>

Onisammot Iflodnal konstatuje, že málokomu se kdy stalo, aby mu tuto otázku položil člověk. Chce Tommyho pohladit po hlavě, ten je však během výzkumu nervózní a cení zuby. Pokus pokračuje mimo jiné identifikací vůně na kapesníku, té si však člověk vůbec nevšimá, a rozhovorem o práci (jež v Tommyho případě spočívá v „konverzaci“ se psy), která se mu dle jeho slov vůbec nelíbí. Navíc zásadně odmítá pracovat v neděli. Co se mu však líbí je „jíst uzeného lososa“<sup>174</sup>. Před psy preferuje „ragazze“, tedy lidské dívky. Během všech tří sezení se ukazuje, že Tommy otázkám perfektně rozumí a dokonce umí mnohem lépe počítat a rozeznávat barvy, než vědec-pes. Občas však udělá nějakou gramatickou či ortografickou

---

<sup>171</sup> „(Latrati di disapprovazione a destra, mugolii incoraggianti a sinistra, il centro non si pronuncia)“ Ibidem, s. 191. Originál je psaný kurzívou.

<sup>172</sup> „bell'esemplare della razza Airedale-man“, Ibidem, s. 193

<sup>173</sup> „T: 19 3 9 18 w r d u (...) Wer du (?) Chi sei?“ Ibidem, s. 196

<sup>174</sup> „(...) mangiare il salmone affumicato“ Landolfi, Tommaso. *La spada*. Firenze: Valecchi, 1942, s. 199

chybu a je poněkud líný a samolibý (vědec o lidech vysvětluje, že „samolibost je jednou z jejich slabostí“<sup>175</sup>).

Spolu s rostoucím počtem předkládaných důkazů o lidské inteligenci se v zasedací síni zvedá vlna nesouhlasu a nevole, a to zejména tehdy, když Iflodnal posluchačům prezentuje Tommyho odpovědi na otázky, které jsou, řekněme, filosofické povahy:

„(...)

Nekomentuji a přecházím ke druhému sdělení, tentokrát spontánního ze strany zvířete; v přílohách můžete vidět, za jakých okolností bylo opatřeno.

T: als was lebd hd sl (alles, was lebt, hat Seele)

vše živé má duši

Věta, mimo jiné, pečlivě bezchybná. Tohle je pro vás, páni psi katolíci!

*(Bouřlivá vřava. Někteří členové se zvedají ze svých lavic, přibližují se ke katedře přednášejícího, cení zuby a vrčí. (...))*

A nakonec, na dotaz: co je člověk? otázku, pokud se nepletu, obtížnou i pro psa:

T: teil fon ursl (Teil von Urseele)

část původní duše.

(...)

A na otázku: co je tedy pes?

T: aug deil (auch Teil)

také její část.<sup>176</sup>

Ostatní vědci Iflodnala překřičují a nazývají ho šarlatánem. Ten se v zápalu své řeči rozhodne improvizovat:

„Tak tedy, páni psi, mysleli jste si snad, že cítit, myslet, vyjadřovat vlastní myšlenky, je privilegovanou výsadou, vyhrazenou pouze vám samotným? Nuže, jakkoli to bude stát vaši otupělou pýchu, avšak dostatečně opatrnou na to, abyste si uvědomili svůj vlastní prospěch, ne! (...) Ano,

---

<sup>175</sup> „la vanità (...) è uno dei suoi deboli“ Ibidem, s. 196

<sup>176</sup> „Non commento, e passo alla seconda comunicazione, questa volta spontanea, dell'animale; si vegga negli allegati in che circostanze fornita. T: als was lebd hd sl (alles, was lebt, hat Seele) tutto quanto vive ha anima. Frase, tra l'altro, d'una scrupolosa coretanza. Questa è per voi signori cani cattolici! *(Violento frastuono. Alcuni membri si levano dai loro banchi e si fanno sotto la cattedra del relatore mostrando i denti, e ringhiando. (...))*. E infine, alla domanda: che cosa è un uomo? quesito difficile, se non erro, anche per un cane: T: teil fon ursl (Teil von Urseele) parte dell'anima originaria. (...) E alla domanda: che cosa è allora un cane? T: aug deil (auch Teil) anche una parte.“ Ibidem, s. 208

opakuji se, a budu se opakovat, dokud budu mít dech! Bolí mě, že vám to musím sdělit, páni psi, připravte se na ránu, mrzí mě to, ale JEDEN ČLOVĚK PROMLUVIL! A nechá snad ten, kdo má rozum a srdce, jeho vzkaz či vzkaz jakéhokoli jiného zvířete nevyslyšený? Ne, Pánové, jeden člověk promluvil: a nová éra se otevírá pro psího ducha!<sup>177</sup>

Do konce Iflodnalovy přednášky zbývá jen pár minut, vědec se však rozbouřenému obecenstvu rozhodne sdělit ještě jednu věc k zamyšlení. Od jistého velmi starého psího mudrce se dozvěděl, že kdysi dávno se na těch místech, která nyní „panenský les pokrývá svou spleť“, rozprostírala města a „vzkvétala tam prosperující civilizace. Rovněž se zdá, že příslušníci oněch vyhynulých ras již věděli vše, čím se pyšní naše současná civilizace, (...) létali na okřídlených strojích; vlastnili, stejně jako my, impozantní nástroje války a ničení.“ Tato vyspělá civilizace však podle slov onoho mudrce „již nebyla psí civilizací; členy těchto oslavovaných rodů již nebyli psi, nýbrž... lidé!“<sup>178</sup>

Na konci textu Iflodnal předkládá vizi světa, v němž budou vládnout lidé. Tato vize je pro psy jistě dystopickou a děsivou. Iflodnalova přednáška se nesečkala s pochopením, naopak vyvolala mezi akademiky značný rozruch (v závěrečném boji mezi zástupci pravice a levice vypukne požár, jednomu z vědců je dokonce ukousnuto ucho) a on je davem násilím odveden z místnosti. Povídka (zejména její konec) se přibližuje science-fiction: lze ji chápat jako příběh projektovaný do budoucnosti. V této budoucnosti převzali vládu nad světem psi a lidé se stali jejich domácími mazlíčky, protože ztratili schopnost mluvit, města si vzala zpět příroda a celá lidská civilizace byla zapomenuta. Společnost, jíž nyní vládou psi, věří ve svou jedinečnost a jakýkoli pokus o zborcení mýtů, na kterých je založena, odsuzuje; proto je pro ni představa rozumně uvažujícího a mluvícího člověka nepřijatelná. Ten se pro ně stává nepohodlným a je odsouzen. Iflodnalova řeč se však ve skutečnosti vztahuje k minulosti, jako by se budoucnost už stala a nadvládu nad světem si tedy lidé s jinými bytostmi vyměnili již

---

<sup>177</sup> „Ah dunque, signori cani, a voi soli credevate fosse riservato il privilegio di sentire, di pensare, di comunicare le proprie idee? Ebbene, per quanto ciò debba costare al vostro ottuso orgoglio, ma abbastanza accorto da riconoscere il proprio tornaconto, no! (Grido di: vi state ripetendo) Sì, mi ripeto, e mi ripeterò finché avrò fiato! Mi duole comunicarvelo, signori cani, preparatevi al colpo, mi duole, ma UN UOMO HA PARLATO! E lascerà chi ha intelletto e cuore inascoltato il suo messaggio o quello di qualsivoglia altro animale? (...) No, Signori, un uomo ha parlato: e una nuova era si apre per lo spirito canino!“ Ibidem, s. 210-211

<sup>178</sup> „che oggi la foresta vergine copre del suo intrico, e una prospera civiltà vi fiorisse. Ai membri di quelle estinte stirpi sembra altresì fosse già noto tutto ciò di cui va orgogliosa la nostra odierna civiltà (...) essi volavano su macchine alate; possedevano, al tutto come noi, formidabili strumenti di guerra e di distruzione. (...) quella remota civiltà non era già una civiltà canina; non erano già cani i membri di quelle gloriose stirpi, sibbene... uomini!“ Ibidem, s. 213-214

několikrát. Proto se spíše než o vědeckou fantastiku jedná o jakýsi „mýtus o původu“<sup>179</sup> kombinující různé literární mody a jeho zařazení by bylo obtížné.

Akademici na Iflodnalovu řeč, která se snaží otrástit základy jejich známého světa, reagují stejně, jako by reagovala většina lidí, pokud by jim někdo něco podobného tvrdil o zvířatech: považují ji za nevěrohodnou, označují vědce za šarlatána a lumpa, jeho proslov je neustále narušován a nakonec hrubě ukončen. Psi jsou antropomorfizováni, chovají se jako lidé, zatímco lidé jsou připodobněni ke zvířatům. Oba druhy živých tvorů si však zanechávají i svou autentičnost: psi štěkají, vrčí, slintají a koušou, z tlam jim visí jazyky, zvláštní důležitost přikládají pachům a podobně. Lidé (respektive člověk Tommy) jsou líní, ješitní, rádi žertují, mají smysl pro umění (Tommy neustále vyžaduje, aby mu byly ukazovány hezké obrázky) a odmítají pracovat, pokud za to něco nedostanou. Hranice mezi identitou psa a identitou člověka tak mizí, protože se neustále prolínají.

Prostřednictvím antropomorfizace (a dehumanizace) – která celou povídku ozvláštňuje – je kritizována a zpochybňována lidská sebestředná důvěra v člověka. Ozvláštňujícím způsobem je také kritizováno chování člověka k ostatním zvířatům: Landolfi například poukazuje na krutost vědeckých experimentů se zvířaty („Tommy již nějakou dobu vykazuje poněkud alarmující příznaky, způsobené intenzivní prací mozku, jíž je neustále vystaven, jako jsou prudké bolesti hlavy, krvácení z nosu atp.“<sup>180</sup>). Ozvláštění tedy v textu sehrává důležitou roli, týká se prakticky celé povídky a utváří ji, jelikož na místě lidí stojí psi a naopak. Díky převrácení rolí se zde ocitáme ve zcela jiném světě, který se však zároveň od toho našeho příliš nevzdaluje, protože o něm ve skutečnosti mluví: lidská rasa, jejíž „směšná pýcha nepřipouští žádnou jinou autoritu, dokonce ani žádné další božství“<sup>181</sup>, protože obdivuje jen sebe samu, by pro svá „provinění nebo svou neschopnost“<sup>182</sup> jednoho vzdáleného dne („a kdoví, jestli vzdáleného“<sup>183</sup>) mohla o nadvládu nad světem přijít. Text však nehovoří jen o budoucnosti, ale i o dávných dobách, kdy naší planetě možná vládla jiná stvoření, jiná rasa, jejíž pozůstatky lze nalézt ve „zmatených zvucích“, které bytosti jiné než člověk (v povídce lidé) vydávají. Psi v povídce ve všem představují lidi, kteří se odmítají vzdát svého trůnu, a lidský svět se všemi jeho pravdami a institucemi. Díky ozvláštění, spočívajícím v převrácení

---

<sup>179</sup> Podobně jako Calvinovy *Cosmicomiche*, jež bývají označovány jako „fantascienza alla rovescia“ a jako „miti delle origini“

<sup>180</sup> „Tommy accusa da qualche tempo sintomi piuttosto allarmanti, dovuti all'intenso lavoro cerebrale cui è continuamente sottoposto: come violenti mal di capo, sangue dal naso etc.“ Landolfi, Tommaso. *La spada*. Firenze: Valecchi, 1942, s. 195

<sup>181</sup> „(...) ridicolo orgoglio non ammette altra autorità, anzi altra divinità (...)“ Ibidem, s. 214-215

<sup>182</sup> „colpe o sua inettitudine“ Ibidem, s. 214

<sup>183</sup> „(e chissà poi se lontano)“ Ibidem, s. 215

rolí, si lze tuto skutečnost „vyvedenou z kontextu“<sup>184</sup> lépe uvědomit a zamyslet se nad ní jiným způsobem – pokud by text explicitně a přímo mluvil o lidech, nevyvolalo by jeho čtení tak zneklidňující efekt. Ozvláštnění se tedy i v této povídce týká především zvířete, jež samo o sobě představuje *něco zneklidňujícího*, protože je pro člověka známé i neznámé a nutí ho zamyslet se nad vlastní identitou. Otázka lidské identity, nejdůležitějšího tématu Novecenta, je ostatně položena samotným Tommym na začátku experimentu: „Kdo jsi?“

Jak Landolfi v tomto textu (a také ve všech ostatních) ukazuje, člověk je *také* zvíře. Iflodnal se ve své přednášce několikrát odkazuje na „univerzální duši“, která je společná všem živým bytostem, jelikož – jak ho upozornilo samotné zvíře, tedy člověk Tommy – „vše živé má duši“. O této doktríně již Landolfi implicitně mluvil například v povídce *Ruce*, v níž se Federicova duše spojila s duší mrtvé myši; v románu *Měsíční kámen*, v němž jsou živé i hlasy a předměty a člověk se s přírodou spojuje v naprosto harmonický celek (který symbolizuje harmonická podoba Gurù), či v povídce *Mystická tasemnice*, v níž je popisován život povrchový i vnitřní. Povídka *Nová odhalení o lidské duši. Mannheimský člověk* tedy do tohoto Landolfiho plánu více než dobře zapadá. Potvrzuje se v ní rovněž úvaha o Landolfiho fantastičnu jakožto fantastičnu lingvistickém, pochybnosti čtenáře nad textem se totiž opět týkají jazyka. Nejedná se tolik o pochyby, zda člověk-zvíře Tommy doopravdy mohl mluvit, jako o pochybnosti o samotné naší realitě, k nimž nás text, který se soustředí na téma zvířecí inteligence, přivádí. Jazyk, jakožto symbol lidské nadvlády nad skutečností, je zde prominentní výsadou psů, nikoli lidí. Veškerá lidská realita, založená právě na jazyce, je tak obrácena naruby.

---

<sup>184</sup> Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*, Praha: Akropolis, 2003, s. 18



#### 4.2.5 Dvě staré panny

Roku 1943 Landolfi dokončil dlouhou povídku či krátký román *Le due zittelle*, publikována však byla až roku 1946, přičemž o rok dříve se objevila v periodiku „Il Mondo“. Sám autor ji označil jako své nejlepší dílo.<sup>185</sup>

Názvy Landolfiho děl většinou plně odpovídají obsahu díla. Pravým protagonistou tohoto příběhu sice nejsou dvě staré panny, nýbrž opice; v titulu si však lze na první pohled všimnout zdvojeného grafému *t* (*zittelle* místo *zitelle*), díky němuž název odkazuje nejen ke dvěma starým pannám, ale také k tomu, že mlčí (jsou *zitte*). To, co mají tyto dvě ženy, majitelky opice jménem Tombo, navíc, opici naopak schází: místo slova *scimmia* (opice) se totiž po celý román setkáváme pouze se slovem *scimia*. Opice se tak paradoxně stává hlavním těžištěm významů, přestože není obdařena řečí. Paolo Trama ve své tezi vysvětluje, že ztráta grafému *m* rovněž symbolicky – ale rovněž z psychoanalytického pohledu – odkazuje ke kastraci a tedy ke ztrátě svobody (opice je nejen vykastrována, ale má také obroušené zuby a je zavřena do klece.)<sup>186</sup>

I v tomto díle, jak je tomu u Landolfiho zvykem, lze nalézt odkazy na díla jiných autorů. Námět povídky vykazuje podobnost s románem o třech starých pannách *Sestry Materassi* (*Sorelle Materassi*, 1934) Alda Palazzeschiho, ale také s *Dopisem lorda Chandose* (*Ein Brief*, 1902) Huga von Hoffmannsthal a *Vraždou v ulici Morgue* (*The murders in the Rue Morgue*, 1841) Edgara Allana Poea. V posledním ze zmíněných děl se rovněž objevuje opice a ústředním tématem je otázka jazyka: vyšetřování vraždy v ulici Morgue znesnadňuje fakt, že nikdo ze svědků nerozuměl řeči vraha, protože mluvil cizím jazykem. Každý tvrdí, že jazyk patřil jiné národnosti (Ital tvrdí, že slyšel ruštinu, Španěl si je jistý, že se jednalo o angličtinu apod.). Nakonec se ukáže, že jazyk patřil opici, tedy někomu *opravdu cizímu*.<sup>187</sup>

#### Opice Tombo

Na začátku Landolfiho povídky, čítající pouhých zhruba sto stran rozdělených do osmi kapitol, se seznamujeme se dvěma starými pannami, sestrami Lillou a Nenou. Tyto dvě velmi pobožné dámy žily na okraji jednoho šedivého města se svou matkou, která již byla velmi

<sup>185</sup> Landolfi, Idolina. *Nota al testo*, in Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1992, s. 110

<sup>186</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 145

<sup>187</sup> Castaldi, Simone. *The Word Made Animal Flesh. Tommaso Landolfi's Bestiary*, in Amberson, Deborah. Past, Elena. *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, Italian and Italian American Studies, New York: Palgrave Macmillan, 2014, s. 82-83, e-book

nemocná a umírala, služkou, jejíž jméno bylo Apollonia či Bellonia a která byla sestrám ve všem podobná, a opicí Tombo<sup>188</sup>, kterou kdysi dostaly jako dar od svého již zemřelého bratra, námořníka, který tehdy ještě malou opičku přinesl z nějaké daleké země. Opice se v knize objevuje až na konci druhé kapitoly – vypravěč nejprve popisuje neveselé prostředí čtvrti na periferii a dům, kde sestry bydlely a který se nacházel hned vedle malého kláštera. Dozvídáme se mimo jiné o přibližném věku sester (asi šedesát let), o tom, že obě chodily oděny převážně v černém a jejich vrásčité obličejové permanentně pokrýval „hustý pot podobný loji“<sup>189</sup>, a o jejich zdravotních neduzích (Lilla měla problémy se žaludkem a s nervy, Nena se srdcem). Obě žily velmi poklidným životem (který jim však, jak uvidíme, znepríjemňovala jejich matka) a neměly žádné přátele, navštěvovala je pouze hrstka nepříliš sympatických známých.

Ve druhé kapitole vypravěč představuje jejich matku, starou paní Mariettu, která byla podle něj „pozoruhodným exemplářem své rasy.“<sup>190</sup> Paní Marietta byla vždy velmi autoritativní a také byla „obdařena více než živočišnou citlivostí a dokázala číst myšlenky svých obětí.“<sup>191</sup> Stáří, během něhož jí začaly docházet síly, zřejmě využila ke svému prospěchu. Jakási zvláštní nemoc ji postupem času připoutala na lůžko, což jí však nezabránilo pokračovat v terorizování svého okolí, ba naopak, zneužívala této nemoci, aby na sebe upoutala pozornost a aby svým dcerám znemožnila jakkoli se vzdálit z domu. I když zrovna spala a někdo opustil její ložnici, „s trhnutím se probouzela a začínala svou obvyklou pantomimu“<sup>192</sup>, která spočívala ve řvaní, bití se do hlavy a podobně. Všechny obyvatele domu chtěla mít stále kolem sebe „jako vypelichaná kvočna svá kuřátka.“<sup>193</sup> Žádný doktor nikdy neodhalil, s jakou nemocí, jež jí podle jejích slov působila tak silné a nesnesitelné bolesti, se vlastně potýká. Tato nemoc, „ať už přirozená nebo dobrovolná, ji pomalu vtahovala do hrobu“<sup>194</sup>, tedy „alla tomba“. Právě spolu se smrtí staré paní přichází na scénu opice Tombo, výběr jejího jména tedy pro Landolfiho jistě nebyl náhodný.

Ještě před svou smrtí donna Marietta, již téměř paralyzovaná, zcela ztratila schopnost řeči a vyjadřovala se jen pomocí úderů na svá prsa, jejichž zvuk byl podobný zvuku afrického

---

<sup>188</sup> Dům obýval také ptáček uvězněný v kleci, v místnosti, kde se nikdy nevětralo a „kde tento nešťastný tvor bídne chřadl“. Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi S.P.A., 1992, s. 27

<sup>189</sup> „un denso sudore, simile a sego.“ Ibidem, s. 16

<sup>190</sup> „un notevole esemplare della sua specie (...)“ Ibidem, s. 20

<sup>191</sup> „(...) dotata d'una sensibilità più che animalesca e leggeva fin nel pensiero delle sue vittime.“ Ivi, s. 22

<sup>192</sup> „(...) si svegliava di soprassalto e principava la solita pantomima.“ Ivi, s. 23

<sup>193</sup> „(...) come una chiocciola spennacchiata i propri pulcini (...)“ Ibidem, Ivi, s. 24

<sup>194</sup> „naturale o volontaria che fosse, la tirava a poco a poco alla tomba (...)“ Ibidem, s. 22

bubnu. Jednoho dne, když Lilla odcházela z místnosti a žádné klepání se neozvalo, bylo jasné, že je stařena mrtvá.

„Její hlava již nebyla nic víc než lebka. Lebka, která se sem, i když opožděně, vrací v patričné podobě, s knírem a vousatá nad všeobecnou představitost, a naprosto mužná, jaká hlava donny Marietty vždy bývala. Nad touto lebkou, sestoupivši dolů ze skříně a šílíc z přítomnosti mrtvoly, přišla na okamžik s trýznivým kňučením sklonit svou vlastní odlišnou tvář opice. Ta, jakkoli očekávaná, vstupuje na scénu poprvé, přestože je skutečným protagonistou, vlastně hrdinou tohoto příběhu.“<sup>195</sup>

Opice sklání svou srstí pokrytou hlavu nad rovněž chlupatou tváří staré ženy. V tento okamžik se podle Paola Tramy uskutečňuje metamorfóza, ačkoli v ní nedochází k přímému kontaktu mezi dvěma charaktery.<sup>196</sup> V první části *Dvou starých panen* – která končí přibližně po představení opice a po Landolfiho autoreflexním komentáři ohledně antropomorfismu, jenž zde bude za malý okamžik citován – se setkáváme se dvěma typy proměn, dehumanizací a antropomorfizací. Matka dvou sester, která až do své smrti představuje paní domu, se postupně stále více mění ve zvíře, na což odkazují zmíněné příklady, jako je „exemplář své rasy“, přirovnání k „vypelichané kvočně“, její „více než zvířecí citlivost“, tlučení si na prsa připomínající chování opic (což ještě více podtrhuje připodobnění vydávaného zvuku k africkému bubínku), či její „kníratá a vousatá“ lebka. Tato proměna je finalizována úplnou ztrátou řeči a navíc podtržena tím, že žena již může hýbat pouze předloktím, čímž zvíře ještě více připomíná. V momentě, kdy stařena umírá, se v příběhu objevuje opice – která jako kdyby získala zvířecí i mužnou podobu stařeny – a začíná její proces antropomorfizace: opice Tombo je popisována jako jediný „muž domu“<sup>197</sup>, sestřám totiž nahrazuje jejich milovaného bratra, jemuž jako jedinému až do jeho smrti věnovaly „tlukot svých ženských srdcí“<sup>198</sup>; a z psychologického pohledu jim tedy kompenzuje nedostatek a nenaplněnou touhu.<sup>199</sup> „Mužské vlastnosti“<sup>200</sup>, jako je záliba opice najít si útočiště v klíně jedné ze sester či se jí

---

<sup>195</sup> „La sua testa non era ormai che un teschio. Un teschio, particolare che seppure in ritardo torna qui in acconcio, baffuto e barbuto oltre ogni commune immaginazione e del tutto virilmente, com'era sempre stato il capo di donna Marietta. Su questo teschio, impazzita per la presenza del cadavere e calata a furia di sull'armadio, venne un momento a chinare il proprio viso difforme, noc mugolii strazianti, la scimia. Che, annunciata peraltro, entra qui la prima volta in scena quantunque sia il vero protagonista, anzi l'eroe di questo racconto.“ Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi S.P.A, 1992, s. 26

<sup>196</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 132

<sup>197</sup> „maschio di casa“ Ivi, s. 30

<sup>198</sup> „(...) i palpiti del loro cuore femminile“ Ibidem, s. 29

<sup>199</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 139

<sup>200</sup> „qualità virili“ Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi S.P.A, 1992, s. 31

přítisknout k hrudi v „majetnickém postoji“<sup>201</sup>, se rozvíjejí až po smrti donny Marietty, z níž měla opice strach a která pro ni ve vztahu ke dvěma sestrám představovala soka. Opice je rovněž přirovnávána k dítěti („její očka se začínala dětinsky zavírat“<sup>202</sup>, „pištěla jako dítě“<sup>203</sup>), vypravěč však po chvíli sám sebe napomíná, že tento zlovyk „připisovat nějakému zvířeti lidské vlastnosti a pocity“<sup>204</sup> již dříve zavrhl:

„A vskutku všechny vlastnosti, které bystrý vypravěč povídek lidské rasy, jakkoli dobře obeznámený s charaktery, může u nějakého zvířete objevit či mu je připisovat, jsou nanejvýš pouhé domněnky, jimž dodává na věrohodnosti jen náš přehnaný antropomorfismus. Mezi námi: jak můžeme proniknout do myšlenek zvířete, do pravého významu jeho gest, a přitom přijímat lidský význam oněch pojmů? Člověk tváří v tvář jinému člověku má alespoň konvenci, když už ničeho jiného tak jazyka, a podle ní poměřuje jeho vlastnosti, ale přenášet tuto konvenci na zvířata by bylo přinejmenším nahodilé. Podle jakého měřítko by konec konců byla kupříkladu opice dobrá či špatná? Mohli bychom tedy hned od začátku skepticky přiznat, že ničemu nerozumíme, a trapnou vsuvku tím uzavřít. Ta opice byla zkrátka opicí se všemi vnějšími znaky a zdánlivými vlastnostmi své rasy; byl to tajemný tvor.“<sup>205</sup>

Od této chvíle je pak zvíře v povídce přirovnáváno pouze k jiným zvířatům (její pohyby byly „podobné těm, jaké dělá pes, když ze sebe oklepává vodu“<sup>206</sup>, „vypadala jako obrovitý pavouk“<sup>207</sup> aj.) Je nutné rovněž zmínit, že vypravěč se vzdává i explicitních interpretací lidských postav – na jedné stránce textu kupříkladu konstatuje, že správnost svých soudů nad Nenu nemůže garantovat: „Kdo ví, co si Nena v této situaci doopravdy myslela nebo co cítila?“<sup>208</sup>

Z citované pasáže, která by zřejmě mohla velmi dobře shrnout problém, jímž se Landolfi v celém svém díle programově zabývá, je patrné, že autorovo literární pátrání se spíše než zvířat

---

<sup>201</sup> „in atteggiamento di possesso“ Ibidem, s. 31

<sup>202</sup> „i suoi occhietti cominciavano infantilmente a chiudersi“ Ibidem, s. 31

<sup>203</sup> „squittiva come un bambino“ Ibidem, s. 30

<sup>204</sup> „(...) di attribuire a un bruto atteggiamenti e sentimenti umani (...)“ Ivi, s. 31

<sup>205</sup> „E invero tutte le qualità che un accorto novellatore di razza umana, esperto quanto si voglia di caratteri, può rilevare in un animale o attribuirgli, non sono al postutto che mere supposizioni, cui solo il nostro smodato antropomorfismo presta verosimiglianza. Fra noi: in che modo penetrare d'un bruto i pensieri, il vero significato dei suoi gesti, anche ad adottare l'accezione umana di tali termini? Un uomo di fronte a un altro uomo ha almeno una convenzione, se non altro di linguaggio, alla cui stregua commisurarne gli attributi; ma riportare questa convenzione sugli animali sarebbe a dir poco arbitrario. Rispetto a che cosa, infine, ad esempio una scimia sarebbe buona o cattiva? Tanto vale dunque agnosticamente confessare dal bel principio di non capirci nulla, e chiudere l'imbarazzante parentesi. Quella scimia insomma era una scimia, con tutti gli attributi esteriori e le qualità apparenti della sua razza; era una creatura misteriosa.“ Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi S.P.A., 1992, s. 28

<sup>206</sup> „(...) cane quando si scuote l'acqua di dosso“ Ivi, s. 40

<sup>207</sup> „pareva un mostruoso ragno“ Ibidem, s. 44

<sup>208</sup> „Chissà mai cosa Nena davvero pensava o sentiva in quella circostanza?“ Ibidem, s. 51

samotných týká jejich lingvistického znaku<sup>209</sup>, způsobu, jak zvíře zachytit pomocí jazyka bez jakéhokoli odkazování se na člověka; jenž je – jak Landolfi přiznával již roku 1935 v *Conoscenza degli animali*<sup>210</sup> – možná zcela nemožný, ale pátrání po něm by bylo „dobrodružstvím, které by stálo za to vyzkoušet“.<sup>211</sup> A jak jsme již v této práci viděli u předchozích vybraných děl, Landolfi se na tuto dobrodružnou cestu skutečně vydal. Než však budeme vyvozovat závěry, jak se mu zobrazování zvířete oproštěné od antropomorfismu povedlo v tomto díle a jakým způsobem v něm ve vztahu k zvířeti figuruje fantastický mod a ozvláštnění, vrátíme se ještě na chvíli k jeho ději.

Dvě staré panny, konečně osvobozené od své matky-tyranky, by konečně mohly žít poklidně. Jednoho dne je však navštívila matka představená z nedalekého kláštera a obvinila jejich opici z opakované noční krádeže posvěcených hostií a svatého vína. Sestry veškerá obvinění odmítají, zejména Nena, která je ráznější povahy. Zvíře bylo ostatně vždy, obzvláště přes noc, zamknuté v kleci a bylo tedy nemožné, aby uteklo. Sestry jsou navíc natolik pobožné, že je pro ně představa, že by zrovna jejich opice hřešila v kostele, naprosto nepředstavitelná. Druhý den za nimi však přiběhnou jeptišky a tvrdí, že se krádež znovu opakovala a že tentokrát opici téměř chytily při činu. Nena a Lilla se tedy rozhodnou opici Tombo sledovat. Trvá na tom především Nena, o jejíž povaze si čtenář začíná vytvářet stále jasnější obrázek: „,Ty víš,‘ řekla temně své sestře v jednu chvíli, když se večer ocitly samy, ,víš, že mám Tomba ráda; ale pokud skutečně provedl něco podobného, vlastníma rukama bych ho raději vložila do jeho rakvičky!‘“<sup>212</sup> Obavy postav i citlivého čtenáře se bohužel brzy potvrdí. Tombo, schopný odemknout si klec a tajně se vplížit do kostela, je skutečně jednou v noci přistižen *in flagranti* jak v kostele jí hostie, pije svaté víno a dokonce se chová, jako kdyby vykonával mši (vypravěč usuzuje, že Tombo zřejmě obřad již dříve viděl a napodobuje ho). Nakonec pak, k hrůze všech bohabojných svědků, na samotný oltář vykoná svou potřebu.

Nena chladně rozhodne, že opice musí být zabita. Lilla se opici snaží bránit argumentem, že je to „přeci jen zvíře“. Podle její sestry však právě proto, že je opice zvíře, tak by se měla jako

---

<sup>209</sup> Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 107

<sup>210</sup> Recenzi, kterou Landolfi uzavřel slovy: „Tutto il discorso perciò è stato inutile, lo ametto volentieri.“ Landolfi, Tommaso. *Conoscenza degli animali*, 1935, s. 2, in Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 126

<sup>211</sup> „(...) sarebbe comunque un'avventura da tentare.“ Landolfi, Tommaso. *Conoscenza degli animali*, 1935, s. 2, in Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 125

<sup>212</sup> „Tu sai“, disse ella cupamente alla sorella un momento che si trovavano sole la sera, „tu sai se voglio bene a Tombo; ma se davvero dovesse aver fatta una cosa simile, colle mie mani vorrei piuttosto metterlo nella sua cassetina da morto!“ Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi S.P.A., 1992, s. 38

zvíře chovat. Zvívata podle ní sice mají právo na jistou shovívavost ze strany lidí, ale pokud začnou škodit a být nebezpečná, je třeba je utratit.<sup>213</sup> Navíc se již po celém městě rozkřiklo, že jisté hluboce věřící dámy si doma chovají d'ábla převtěleného v opici, který byl vyslán z pekla, aby je potrestal za jejich hříchy.<sup>214</sup> Konečný soud nad opicí má vznést starý kněz Tostini – ačkoli vypravěč podotýká, že Nena by se s opicí nejspíše vypořádala po svém, i pokud by ničí souhlas nezískala. Nena se začíná ve všem podobat své kruté matce: manipuluje „se svými oběťmi“, protože dobře zná „svá kuřata.“<sup>215</sup> Dobře ví, jak své naivní sestře ublížit a jak dosáhnout svého.

Jak již bylo řečeno, vypravěč se již snaží nepřipisovat zvířeti lidské atributy. Animalizace lidí však naopak s notnou dávkou ironie pokračuje: Lilla „zakňučela nebo zachrochtala“<sup>216</sup>, Nena „pokračovala ve své kachní chůzi“<sup>217</sup>, Tostini byl „rudý jako krocan“<sup>218</sup> a podobně. Samotné Neny se pak podle Tramy týká proměna zcela jiného typu, který není založen na reálné výměně vlastností<sup>219</sup>: Nena se usilovně snaží dokázat nemravnost opice a přitom zapomíná, že něco takového, jako je morálka, je věcí lidského světa, a že dokázat, jestli je „nějaká opice dobrá nebo špatná“<sup>220</sup>, je nemožné. Čím více se snaží Tomba usvědčit a odsoudit, tím více její vlastní morálka upadá.

Tombo je tedy pravým protagonistou a hrdinou příběhu ve všech směrech, jelikož představuje jakýsi nástroj, prostřednictvím něžž je zobrazována veškerá realita příběhu. Přestože je zvíře po celou povídku prosté řeči, nastavuje zrcadlo lidským postavám a ty jsou tak popisovány. Tombo stojí v textu sám za sebe, nepředstavuje žádnou metaforu odkazující ke člověku, ponechává si svá tajemství, představuje tedy zvíře jako takové, o němž člověk nic neví a ani vědět nemůže. Je to „tajemný tvor“<sup>221</sup>, *unheimlich* bytost *par excellence*, která člověka znepokojuje svou podobností a zároveň odlišností, protože je mu povědomá i zcela neznámá. Díky tomuto svému potenciálu může zvíře člověka přinutit, aby „hledal význam této blízkosti-jinakosti ve svém vlastním nitru, jako dědictví – a možná nostalgii – kdysi sdíleného

---

<sup>213</sup> Ibidem, s. 63

<sup>214</sup> Ibidem, s. 49

<sup>215</sup> „(...) i suoi polli“ Ibidem, s. 64

<sup>216</sup> „(...) dette una serie di mugolii, o grugniti“ Ibidem, s. 46

<sup>217</sup> „seguitando a passeggiare colla sua caminatura da papera“ Ivi, s. 93

<sup>218</sup> „(...) rosso come un gallinaccio“ Ivi, s. 86

<sup>219</sup> Trama. Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 134

<sup>220</sup> Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi S.P.A., 1992, s. 28

<sup>221</sup> Ibidem, s. 28

světa.<sup>222</sup> Tombo (a potažmo zvíře obecně) je v tomto smyslu ozvlášťujícím prvkem i fantastickou bytostí, protože ruší navyklé vnímání reality, zpochybňuje ho, vytváří jiná paradigmatu skutečnosti. Tombo alegoricky představuje *něco jiného*, čímž zvíře je: ztělesňuje onu nemožnost vyjádřit něco jiného než sebe, vyjádřit zvířecí svět a oprostit se přitom od lidských interpretací. Tombo, jakožto bytost neobdařená řečí, se tak paradoxně stává centrem významu a právě proto něčím navýsost znepokojivým, co „žadoní a dovolává se, aby bylo dešifrováno.“<sup>223</sup>

V šesté kapitole přichází na scénu starý kněz Tostini a také otec Alessio, mladý a plachý kněz původem ze Švýcarska, který se do města nedávno přistěhoval a jenž má rovněž vynést soud nad zvířecím hříšníkem, či spíše figurovat jako svědek, protože vzhledem k jeho věku, původu a tedy pochybám o jeho autoritě se toho od něj příliš neočekává. Vyprávění se poté mění v dechberoucí filozoficko-teologický dialog mezi dvěma knězi, který zřetelně útočí na lidský antropocentrismus. Kněz Tostini opici odsuzuje na smrt, protože svými zvířecími zuby znesvětila Tělo Páně, zatímco podle otce Alessia je nevinná – neví totiž nic o lidských oltářích, hostiích, hříších a dokonce ani o Bohu, kterého si rovněž vymysleli lidé. Neexistuje nic jako je dobro a zlo, skutečný Bůh je ve všem, ve všech stvořeních.<sup>224</sup> V řeči mladého kněze zřetelně zaznívá názor samotného Landolfiho.

Povídka má smutný konec: Alessio je za své rouhání společností odsouzen, opice je samotnou Nenou probodnuta jehlicí do vlasů a pohřbena v jedné zahradě. V závěru knihy vypravěč popisuje Tombův hrob a místo, kde jsou pohřbeny dvě staré sestry, již také mrtvé. Stejný osud jako opici nakonec potkal i všechny lidské postavy příběhu a nyní na nich bez rozdílu roste tráva.

*Dvě staré panny* jsou zřejmě, vzhledem k teoretickým premisám recenze z roku 1935, Landolfiho nejzdařilejším výtvozem<sup>225</sup> a také zřejmě nejexplicitněji vyjadřují Landolfiho přesvědčení o tom, že veškerá lidská realita je stvořena jazykem, čímž diskriminuje všechn ostatní svět a naprosto neprávem a nesmyslně si určuje nárok na veškeré pravdy.

---

<sup>222</sup> „a cercare il senso di questa prossimità-alterità nel profondo di sé, come eredità – e forse nostalgia – di un mondo una volta condiviso.“ Trama. Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 139

<sup>223</sup> „che chiede e invoca di essere decifrata“ Ivi, s. 142

<sup>224</sup> Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi S.P.A., 1992, s. 71-72

<sup>225</sup> Trama. Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 142

### 4.3 Zvířata-jména

„Každému se někdy přihodí, že se dobrovolně či náhodou ocitne v pokušení spočívajícím v obrácení nějakého slova, dokud zcela neztratí význam; a tehdy se zdá, že se ono slovo vzdaluje nejen od předmětu, k němuž je obvykle připoutáno, ale i od každého možného předmětu nebo výchozího bodu nebo opory; a kroučí se, svíjí se v mysli, nejprve podobně jako špičky větviček, které oheň v krbu ohýbá, dokud je nespálí; a nakonec se stáčí pouze do sebe samého. Slova-úponky, by se snad mohla jmenovat tato slova, která nemají žádný představitelný vztah k fenomenální skutečnosti. Jsou to nerozpoznatelné předměty, nebo skutečně autonomní slova? A odkud, ve druhém případě, přicházejí nebo co symbolizují? (...) Znovu se cítíme něčím nebo někým přemoženi; jsme tak zděšeni, že ani nenacházíme nic lepšího, než se stáhnout z onoho světa hrozivých stínů a navrátit slovům jejich banální, provizorní hodnotu.“<sup>226</sup>

Zvířata-jména, zvířata-slova, slova-úponky či *animots*<sup>227</sup> jsou zvířata stvořená jazykem, která v našem lidském světě neexistují a neexistují dokonce ani v naší představivosti, protože si je nelze představit. Tato slova k ničemu ze známého světa neodkazují, nemají žádný referenční význam. Landolfi věřil, že skutečnost jako taková neexistuje, existuje totiž jen v lidské představě, a jazyk, který si vymysleli lidé, aby své vidění světa vyjádřili, tedy nemůže popsat nic víc, než jen lidské vnímání, což z něj dělá prostředek velmi omezený a diskriminující.

Mezi Landolfiho smyšlená slova patří již zmíněné neologismy *verania*, *labrena*, *bestia folgorosa*, *vipistrello*, *porrovio*; dále také kupříkladu *cania* z povídky *La morte del re di Francia (Dialogo dei massimi sistemi, 1937)*, což je jakási oživlá brambora, jejíž název etymologicky odkazuje ke slovu „cane“ (pes). Tato slova zpochybňují jazyk a s ním zpochybňují i samotnou lidskou percepci reality, navíc jsou to v Landolfiho případě vždy

---

<sup>226</sup> Ciascuno avrà fatto, volontariamente o per caso, l'esperimento che consiste nel rigirarsi dentro una parola fino a svolarla del tutto di significato; essa cioè sembra allora staccarsi, non solo dall'oggetto al quale va abitualmente legata, ma da ogni possibile oggetto od appiglio o sostegno, ed arricciolarsi, convolversi nella mente, simile dapprima a quelle punte di frasche che il fuoco del camino torce avanti di bruciare, e da ultimo soltanto a se medesima. Parole-vitici, si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto colla realtà fenomenica. (...) Sono oggetti irrisconoscibili o veramente parole autonome? E, nel secondo caso, donde vengono o cosa simboleggiano? (...) Ancora una volta ci sentiamo superati da alcunché o da alcuno; né, sgomenti, troviamo nulla di meglio che frettolosamente ritrarci da quel mondo di ombre minacciose e riportare le parole al loro valore trito, provvisorio“ Landolfi, Tommaso. *Des mois* (1967), in Landolfi, Tommaso. *Opere II. 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, s. 765

<sup>227</sup> Neologismus „animot“ pochází od francouzského filozofa Jacquese Derridy a je složen z kořenu franc. „animal“ (zvíře) a sufixu „mot“ (slovo), přičemž foneticky odpovídá plurálu „animaux“ (zvířata). Označuje tedy rozmanitost živých bytostí, která by neměla být omezována singulárem; a zároveň poukazuje na vztah mezi zvířetem a slovem. Srov. Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. (edited by Marie-Louise Mallet, translated by David Wills), Fordham University Press, 2008, [online], poslední návštěva 19.4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/j.ctt13x09fn>

Derridův výraz si ve své esejí o Landolfiho zvířatech-jménech (*The Word Made Animal Flesh. Tommaso Landolfi's Bestiary*) vypůjčuje Simone Castaldi.



zvířata. Ačkoli jsou tato slova-zvířata smyšlená a v našem známém světě bychom je hledali těžko, z jazyka svým způsobem vychází a jistou spojitost s realitou tedy mají: například kořen slova *porrovia* („porro“) může být rostlina z čeledi amarylkovitých (pórek) či kožní výrůstek (pór, bradavice) a současně kořen odkazuje k adjektivu „porroso“ (bradavičnatý, pokrytý bradavicemi)<sup>228</sup>. Podle Stefana Lazzarina Landolfiho slovo odkazuje ke dvěma odlišným sémantickým kategoriím: první asociace odkazuje k bradavici, zatímco druhá možná série („poro“, „poroso“, „porosità“) odkazuje nejen k pórům na kůži či na jiných pevných tělesech (například póry dřeva) ale také k termínu z astronomie, který označuje skvrnu na slunci (poro solare).<sup>229</sup> Mezi těmito významy Lazzarin nachází jasnou spojitost: v obou případech se jedná o skvrnu či výrůstek, tedy o jakousi nedokonalost. Landolfiho *porrovia* by tak podle Lazzarina mohlo označovat „nějaký časoprostor, v němž má paradigma reality tendenci se rozkládat, pokrývat se bradavicemi“<sup>230</sup>. Je to nějaká malá nedokonalost, chyba v systému, která má schopnost otřást se základy známého světa a přivádět k myšlence, že náš vesmír je sám o sobě nemožný: stačí malá skvrna, „jedna jediná výjimka“, která může „zevnitř roztržít jakýkoli systém“<sup>231</sup>. Na základě těchto interpretací neologismu *porrovia* (které ne náhodou souvisí také se samotným fantastičnem) potom nepřekvapí fakt, že se tento Landolfiho novotvar poprvé objevuje na stránkách dlouhé povídky *Rakokrálovna (Cancroregina, 1950)*, která se odehrává ve vesmíru, jedním z jejích témat je šílenství a její název, patřící rovněž mezi Landolfiho novotvary, odkazuje mimo jiné ke slovu rakovina (il cancro).<sup>232</sup> Zvířata-slova napadají celý systém jazyka a potažmo světa, podobně jako rakovinotvorné buňky v těle napadají okolní tkáň.

Následující – a poslední – kapitola se nebude zabývat jen zmíněným dílem z roku 1950, ale také Landolfiho zvířaty-jména, kterým je ještě potřeba věnovat pozornost, protože lze touto kategorií z jistého úhlu pohledu pokrýt téměř všechna zvířata našeho spisovatele.

---

<sup>228</sup> Amigoni, Ferdinando. *Fantasmii nel Novecento*, Torino: Bollati Boringhieri, 2004, s. 79, in Lazzarin, Stefano. *Parole-viticii: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>), s. 317

<sup>229</sup> Ibidem, s. 317. Lazzarin vychází ze slovníku *Lo Zingarelli*.

<sup>230</sup> „uno spazio-tempo in cui il 'paradigma di realtà' tende a corrompersi, a ricoprirsi di verruche (...)“ Lazzarin, Stefano. *Parole-viticii: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>), s. 317

<sup>231</sup> „una sola eccezione (...) fa esplodere qualunque sistema dall'interno.“ Landolfi, Tommaso. *Rien va*, in *Opere II, (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, s. 290

<sup>232</sup> Etymologií kompozita *Cancroregina* a možnými souvislostmi mezi různými slovníkovými významy slov, z nichž Landolfiho neologismy mohou vycházet, se podrobněji zabývá ve své studii o Landolfiho onomastice Stefano Lazzarin (Lazzarin, Stefano. *Parole-viticii: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125> )

### 4.3.1 Rakokrálovna

*Cancroregina* vznikla v 50. letech minulého století, tedy v období velkého ekonomického a průmyslového rozvoje a také prvních pokusů o cesty do vesmíru. Nová doba se promítla i v literatuře a mnozí literáti hledali způsoby, jak Zemi nahlédnout z jiné, vzdálenější perspektivy. Landolfiho dlouhá povídka se mezi tato díla řadí. V Landolfiho případě se však nejedná o dílo projektované do budoucnosti, ale o jakýsi výlet do mysli duševně nemocného člověka<sup>233</sup>, který se chystá spáchat sebevraždu. Interpretací tohoto díla by však mohlo být mnohem více.

*Rakokrálovna* je první dílo naznačující Landolfiho obrat k diaristickému žánru: druhou část knihy tvoří myšlenky či vzpomínky vypravěče zapsané formou deníku, v nichž autor přemítá o čase, o smrti, o lidském štěstí i neštěstí, a svými úvahami se opět vrací k Leopardiho pesimismu. Vypravěčem této dlouhé povídky je bezejmenný spisovatel, Landolfiho *alter ego*, uvězněný v kosmické lodi, na níž se ocitl kvůli neznámému muži jménem Filano. Ten jednoho dne, když byl spisovatel „*weak and weary*“ (jako v *Havranovi* E. A. Poea) a připravoval se na to, že opustí tento svět<sup>234</sup>; zaklepal na dveře, představil se jako blázen, který právě utekl z ústavu pro choromyslné, a přemluvil ho, aby s ním v jeho vesmírné lodi odletěl na Měsíc. Spisovatel s výletem do vesmíru souhlasil, přestože zprvu nevěřil, že by nějaká kosmická loď skutečně existovala. Chtěl utéci od svých vlastních problémů a melancholických myšlenek ve vlastní hlavě:

Filano „mluvil o naději, přinejmenším o něčem novém; mně se protivila celá existence a on mi nabízel se s ní snad usmířit, když už nic jiného, tak mě chtěl přimět v něco věřit, pomoci mi překonat – i když ne fyzicky, jak předstíral – omezené hranice, mezi nimiž jsem se zmítal jako v temném vězení.“<sup>235</sup>

Filano ho zavedl vysoko do hor do jakési jeskyně – podobně, jako zavedla Gurù Giovancarla – a představil mu svůj výtvar: kosmickou loď pojmenovanou Rakokrálovna, „obrovský předmět bizarního tvaru“, který na ně poklidně upíral svých „tisíc očí.“<sup>236</sup> Rakokrálovna je stroj a zároveň živý tvor „bizarního humoru“<sup>237</sup>, o němž Filano tvrdí, že je to „bytosť, (která)

---

<sup>233</sup> V prvním vydání se protagonista v poslední kapitole ocitá v psychiatrické léčebně. Landolfi však nakladatele (Valecchi) požádal, aby tuto kapitolu z dalších vydání odstranil, a tak všechna vydání po roce 1961 končí nejednoznačně.

<sup>234</sup> Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 13

<sup>235</sup> „(...) parlava di speranza, di novità almeno; io abborrivo l'esistenza intera, ed egli si offriva di riconciliarmi per avventura con essa, se non altro facendomi credere in qualcosa, aiutandomi a superare, anche se non materialmente come pretendeva, gli angusti limiti entro cui mi dibattevo come in un oscuro carcere.“ Ivi, s. 19

<sup>236</sup> „un grande oggetto di bizzarra forma (...) guardava con mille occhi.“ Ibidem, s. 36

<sup>237</sup> „(...) di umor bizzarro“ Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 39

může všem lidem dobré vůle ukázat nové cesty, cesty k tělům (...) a k duchům.“<sup>238</sup> Spisovatel tedy se záhadným mužem odlétá do vesmíru. Po nějaké době na palubě mu však jeho podivné chování začíná nahánět hrůzu a sám sobě přiznává, že jeho společník je skutečně blázen (ačkoli ono šílenství spisovatel nedokáže přesně popsat: jeho příznaky jsou „nepatrné odchylky“, které se postupně mění v „záchvatovité či závažně patologické“<sup>239</sup> a projevují se především ve Filanově řeči). Jedinou možností, jak se Filana zbavit, je ho zabít. A to také spisovatel udělá. Mrtvola však vlivem fyzikálních zákonů ve vesmíru zůstane již navždy připoutaná k lodi jako její satelit a Filanova tvář tak svého vraha nepřestane pronásledovat. Rakokrálovna se vychýlí ze své plánované trasy a začne setrvačně kroužit kolem Země:

„Země je pode mnou stále ve více či méně stejném postavení, se stejnou grimasou (...), občas pozměněnou, ale v zásadě stejnou, podobně jako je neměnný obecný výraz nějaké lidské tváře sevřené emocemi. Ach, nemohl bych být alespoň odsouzen ke kontemplaci nějaké části té země, která je mi neznámá a již méně nenávidím?“<sup>240</sup>

Spisovatel, který kosmický stroj neumí ovládat, je tak navždy uvězněn sám v prázdném vesmíru, kde není noc ani den, a je nucen neustále pozorovat dění na naší Planetě, ze které chtěl za každou cenu utéci. Vydal se na měsíc, aby utekl sám před sebou, aby *něco* objevil, místo toho však zůstal uvězněný ve své vlastní nemocné mysli, kterou by mohla představovat právě ona Rakokrálovna („Si è messo forse in testa, questo Cancro, di dominare l'universo?“<sup>241</sup>). Filano pro něj představoval ztělesněnou pravdu, slepě mu důvěřoval a považoval ho za jediného moudrého člověka na světě<sup>242</sup>. Tato pravda, která ho přiměla vzdálit se nebezpečně daleko, mu však začala nahánět strach, a tak se jí pokusil zbavit, avšak marně. Nemůže jí uniknout, stejně jako nemůže uniknout realitě své domovské planety, kterou je nucen – ačkoli „zvenčí“ a z daleka – pozorovat až do konce svých dnů. Pozoruje Zemi z jiné perspektivy, ironickým a sarkastickým pohledem, a zároveň je neskutečně nešťastný, protože být sám uprostřed ničeho je mnohem horší, než být „tam dole“ ve vězení.

Landolfi v této povídce, stejně jako ve všech svých dílech, kritizuje slepou víru v absolutní pravdu, normativní skutečnost, která je lží. Zároveň však upozorňuje, že před ní nelze nikam

---

<sup>238</sup> „ (...) creatura potesse a tutti gli uomini di buona volontà mostrare nuove vie, vie ai corpi (...) e agli spiriti“ Ibidem, s. 16

<sup>239</sup> „leggere deviazioni (...) parossistiche o gravemente patologiche“ Ibidem, s. 51

<sup>240</sup> La terra è sotto di me sempre press'a poco nella sua medesima attitudine, stessa smorfia (...), talvolta alterata (...) ma in sostanza la medesima, come costante è l'espressione generale d'un viso umano in preda pure alle emozioni. Oh, non potrei almeno essere condannato a contemplare una parte di essa terra a me sconosciuta, da me meno odiata?“ Ivi, s. 11-12

<sup>241</sup> Ibidem, s. 92

<sup>242</sup> Ibidem, s. 50

utéci („Son quasi lieto di non essere andato a Singapore (...): che ci avrei infatti potuto trovare *di diverso?*“<sup>243</sup>), a to dokonce ani do dalekého vesmíru. Je zapotřebí přijmout určitý odstup, podívat se na vše z jiného úhlu, ale zcela uniknout této „skutečnosti“ je nemožné. Tato nemožnost je alegoricky vyjádřena také samotnou neuskutečněnou cestou na Měsíc: kosmická loď nemůže dorazit ani na Měsíc, ani zpátky na Zem. Není možné něco nového objevit „tam venku“, když celý neprozkoumaný vesmír je uvnitř našich „chorých“ hlav („Più nulla capisco, di me e del... non posso certo dire del mondo: di me e del resto.“<sup>244</sup>) Na druhou stranu je ale nutné zaujmout kritický odstup, jen tak je možné naši skutečnost (a její nemožnost) alespoň o něco lépe nahlédnout. Na jedné straně *Rien va* Landolfi píše:

„Je snadné říkat, jako to dělám já sám: dobře, poletíme na Mars, a co pak? nebo znovu potvrdit, že pravá realita je ta uvnitř: materiální rozšíření nějakého horizontu je vždy věcí ducha.“<sup>245</sup>

Landolfi se na tomto místě zmíněného deníku zabývá moderní vědeckou fantastikou, v té době rozkvétajícím literárním žánrem. Ta by podle něj mohla pokládat základy příští literatury, jelikož problémy, jimiž se zabývá – jakkoli jsou „vzdáleně implicitní“ – se týkají nás a „jsou nyní tím, na čem nejvíce záleží“<sup>246</sup>. Ve stejném deníku Landolfi hovořil o anachronismu fantastična (tato pasáž byla citována v jedné z prvních kapitol této práce). Fantastično, takové, jaké překládal, je podle Landolfiho v nové době nemožné, a jedinou literaturou, která se zdá být „na správné cestě“, je podle něj science-fiction, jelikož „ono doslovné obrácení se ven“ je zřejmě „jediným postojem, který je nyní možný.“<sup>247</sup> *Cancroregina* se sice ze všech jeho děl nejvíce blíží science-fiction a současně ohlašuje obrat v jeho psaní, neznamena to však, že by potom jeho pozdější tvorbu tvořila vědecko-fantastická díla. Landolfiho „obrácení se ven“, přijetí pozměněného, jiného a kritického úhlu pohledu, odpovídá principům ozvláštňení. Efekt ozvláštňení, který je (jak již bylo v této práci zmíněno) pro science-fiction typický, Landolfi využíval jak ve svých ranných povídkách, ve kterých zaujímal pohled nevěrohodných vypravěčů a různých mimolidských bytostí a narušoval navyklé vnímání světa lingvistickými experimenty a nadpřirozenými událostmi na pozadí jinak běžného života, tak ve svých pozdějších dílech, v nichž se od reality ještě více odvrací tím, že píše fiktivní deníky a zpochybňuje tak veškerý čas i prostor.

<sup>243</sup> Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 72. Kurzíva patří autorovi.

<sup>244</sup> Ibidem, s. 66

<sup>245</sup> „Si ha un bel dire, come io stesso lo faccio: va bene, andremo su Marte, e poi? o ribadire che la vera realtà è quella di dentro: l'allargamento materiale di un orizzonte è sempre un fatto dello spirito.“ Landolfi, Tommaso. *Rien va*, in *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, s. 355

<sup>246</sup> „(...) problemi lontanamente impliciti son poi i nostri appunto e sono ormai ciò che più importa (...)“ Ibidem, s. 355

<sup>247</sup> „(...) quel letterale rivolgersi al di fuori (...) il solo atteggiamento ormai possibile“. Ibidem, s. 355

Ozvláštnění je užito i v *Rakokrálovně*, a to nejen tím způsobem, že je v ní úhel pohledu dán bláznovi: odstup od reality je v ní dokonce doslovný, jelikož se dílo odehrává ve vesmíru, tedy opravdu daleko od všeho, co známe. Ze vzdáleného bodu ve vesmíru protagonista kontempluje všední život na Zemi se všemi jeho malichernostmi i krásami, a zároveň se snaží pochopit svět uvnitř sebe samého. Tyto dva světy, vnitřní a vnější, se prolínají a není dobře možné je od sebe rozpoznat, jako by byly jedním a tím samým („questa vita e quella sono la stessa in realtà“<sup>248</sup>). Vypravěč se postupně čím dál více utápí ve svých vlastních myšlenkách, které začínají být nesrozumitelné. Na posledních stránkách knihy se úvahy mění v lingvistické delirium, slova se mění v lingvistické metastáze.<sup>249</sup> Ve chvíli, kdy ho „ze stínu špehuje šílenství“, se mu zjevuje *porrovio*:

„Porrovio! Co za zvíře je porrovio? (...) Je to něco mezi tapírem a prasetem nebo babirusou, téměř nemá krk. Zjevuje se, když noc běží jako zajíc na slunci, s ušima probodnutýma světlem, a když mě ze stínu špehuje a střeží si mě šílenství, schoulené jako kočka, nebo spíš jako kravský trus se žlutýma očima. Po dlouhou dobu byl můj život posedlý pátráním po slovech nebo jejich uspořádáním. Porrovio se potuluje po temnotách, šedivé; porrovio přichází, odchází; porrovio je hmota, kterou nemohu spolknout. Porrovio není zvíře: je to slovo.“<sup>250</sup>

*Porrovio* je podle Lazzarina emblematickou fantastickou bytostí: objevuje se jako skandál, deviace, která narušuje diegetickou rovnováhu nějakého vesmíru. Podle Lazzarina i Amigoniho je *porrovio* – stejně jako *labrene* a další Landolfiho parole-vittici – ztělesněná úzkost, přízrak, který nelze nijak blíže identifikovat. Parole-vitici jsou podle zmíněných badatelů bytosti *post-freudovské*<sup>251</sup>, jež vyplouvají na povrch z hlubin podvědomí. To by podle nich také vysvětlovalo, proč se podobné bytosti neobjevovaly v tradiční fantastice 19. století, ale až spolu se vznikem moderní psychoanalýzy.<sup>252</sup>

---

<sup>248</sup> Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 69

<sup>249</sup> Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>), s. 327

<sup>250</sup> „Il porrovio! Che bestia è il porrovio? (...) Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco o il babirusa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola.“ Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 91

<sup>251</sup> Amigoni, Ferdinando. *Fantasma nel Novecento*, Torino: Bollati Boringhieri, 2004, s. 85, in Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>), s. 313-314

<sup>252</sup> Lazzarin označuje jako jednoho z prvních autorů zvířat-jmen Maupassanta (*Le Horla*, 1886-1887) a upozorňuje na možnou souvislost se studii hysterie (Salpêtrière, Charcot), které vznikly ve stejné době.

Parole-vittici zpochybňují hranice mezi vnitřním a vnějším světem, neurózou a realitou, fenoménem a jazykem, pojmenováním nějaké věci a jejím pravým významem.<sup>253</sup> Tato zvířata-slova nemají žádný vztah k námi známé skutečnosti: *porrovia* je bradavice, skvrna, rostlina, prase i tapír a zároveň neodpovídá ničemu takovému; bylo by marné pokoušet se si tuto bytost představit na základě obvyklých významů slov, jimiž je popisována. „Cancroregina“ je sice kompozitum vytvořené zcela běžným lingvistickým postupem, stejně jako kupříkladu „cancrofobia“, toto Landolfiho slovo však také nemá jasný význam: je to stroj, kosmická loď, zvíře s tisícem párů očí a s „pohledem démona, který sní“ a který je „srovnatelný s pohledem lučních kobylek“.<sup>254</sup> Má „komplikované útroby“, „žravá ústa“ a je nutné ji „pravidelně krmit“.<sup>255</sup> Je popisována jako živý tvor i jako umělá inteligence, je přirovnávána k různým druhům zvířat a její popis zahrnuje charakteristiky kočky, velryby a současně tvrdohlavé, protivné a drzé ženy, jakési vesmírné hospodyňky<sup>256</sup>, která se stará o pořádek v domě (nebo uvnitř vesmírné lodi nebo uvnitř vypravěčovy mysli). Na konci povídky vypravěč s touto bytostí dokonce diskutuje.

V *Rakokrálavně* se objevuje ještě jeden podobně nevysvětlitelný a nepředstavitelný tvor, o němž vypravěč ani nikdo jiný nemůže „říci nic přesného, vlastně vůbec nic“<sup>257</sup>: *vipistrello* se ve fikčním světě povídky zjevuje krátce po úvahách o nudě, což podle Lazzarina není náhoda. Podobně jako netopýři v básni *Spleen* Charlese Baudelaira se i Landolfiho *vipistrello* objevuje jako děsivý, melancholický přízrak, který zoufale naráží svými křídly o stěny vypravěčovy mysli, „z níž neexistuje jiný možný útěk než do demence.“<sup>258</sup> V Baudelairově básni – a také v mnoha jiných dílech, nejen literárních – si však netopýři lze vysvětlit alegoricky, spojení mezi netopýřem a melancholií (či strachem, splínem aj.) má velmi dlouhou ikonografickou tradici, zatímco Landolfiho imaginární tvory nelze jednoznačně zařadit. K jejich vysvětlení

---

Srov. Lazzarin, Stefano. *Parole-vittici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>, s. 314-315

<sup>253</sup> Ibidem, s. 321

<sup>254</sup> „(...) sguardo di 'demone che sogna' (...) paragonabile a quello di cavallette.“ Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 39

<sup>255</sup> S drobnými obměnami: „(...) complicate viscere (...) si deve periodicamente alimentare, per una sua interna e vorace bocca“ Ibidem, s. 39-41

<sup>256</sup> Lazzarin, Stefano. *Parole-vittici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>, s. 324

<sup>257</sup> „(...) dire niente di preciso, anzi niente addirittura.“ Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A., 1993, s. 41

<sup>258</sup> „dal quale non esiste possibilità di fuga se non nella demenza“ Lazzarin, Stefano. *Parole-vittici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>, s. 330

alegorie nestačí.<sup>259</sup> Jediné, co těmto tvorům můžeme s jistotou přisoudit, je znepokojivý efekt, který vyvolávají.

Zvíře, které s Landolfiho zvířaty-slovy vždy nějakým způsobem souvisí, je – jak již bylo v této práci mnohokrát řečeno – samo o sobě *unheimlich*. Je to něco, co nemůže být „prozkoumáno“. Landolfi se dlouhou dobu věnoval lidské řeči, zkoumal ji a rozebíral, snažil se najít způsob, jak pomocí jazyka vyjádřit nevyjádřitelné. Jestliže svět, který známe, není skutečný, protože se omezuje pouze na lidský pohled, tak jedinou možností, jak říci *něco jiného*, je říci to *jinak*. Zvíře, jakožto *něco jiného* než člověk, má schopnost do jazyka onu jinakost přinést:

„Zvíře vnáší do jazyka něco, co není součástí jazyka a co zůstává v jazyce jako cizí přítomnost. Jinými slovy, jelikož o zvířeti bylo řečeno, že postrádá schopnost jazyka (Aristoteles, Descartes, Rousseau, Heidegger), jeho funkce v jazyce se může projevit pouze jako jiný výraz, metafora pocházející odjinud, přenesená odjinud. (...) Podle Derridy ze zvířete něco přechází a otiskuje to do jazyka stopu své jinakosti. (...) Zvíře svět vystavuje pohledu z vnějšku. (...) ‚Co je skutečně tam venku‘, píše Rilke<sup>260</sup>, ‚víme pouze z pohledu zvířete‘. (...) To, co ze zvířete proudí, se dotýká jazyka, aniž by do něj vstupovalo, rozpouští paměť, stejně jako podvědomí, do nadčasové přítomnosti.“<sup>261</sup>

V tomto smyslu jsou Landolfiho zvířata-slova skutečně inovativním experimentem, protože onu jinakost přímo ztělesňují. Nepatří do lidského jazyka, negují ho, protože náš jazyk patří jen lidskému „světu“. Právě proto, že zvíře nemluví lidskou řečí a pochází z jiné dimenze, je jeho přítomnost schopna vyjádřit něco, co lidským jazykem vyjádřit nelze. Landolfiho zvířata, zejména pak zvířata-jména, nepředstavují metafory, ale *antimetafory*, které ruší všechny známé významy, vztah mezi označujícím a označovaným, veškerou logiku jazyka a s ní i

---

<sup>259</sup> Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e omomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), [online], poslední návštěva 20. 4 2024, dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>, s. 330-331

<sup>260</sup> Rilke, Rainer Maria. *Duino Elegies. The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, ed. and trans. Stephen Mitchell, New York: Harper & Row, 1982, s. 192-197, in Lippit, Akira Mizuta. *Magnetic Animal: Derrida, Wildlife, Animetaphor*. MLN, Comparative Literature Issue, vol. 113, no. 5, dec. 1998, [online], poslední návštěva 23. 4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3251500>, s. 1115

<sup>261</sup> „The animal brings to language something that is not a part of language and remains within language as a foreign presence. That is, because the animal is said to lack the capacity for language (Aristotle, Descartes, Rousseau, Heidegger), its function in language can only appear as an other expression, a metaphor that originates elsewhere, is transferred from elsewhere. (...) For Derrida, something comes from the animal and inscribes in language the trace of its alterity. (...) The animal exposes the world to the look of the outside. ‚We know what is really out there‘, writes Rilke, ‚only from the animal's gaze‘. (...) What flows from the animal touches language without entering it, dissolving memory, like the unconscious, into a timeless present.“ Lippit, Akira Mizuta. *Magnetic Animal: Derrida, Wildlife, Animetaphor*. MLN, Comparative Literature Issue, vol. 113, no. 5, dec. 1998, [online], poslední návštěva 23. 4 2024, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3251500>, s. 1113-1118

veškerou logiku „skutečnosti“. Zvířata-slova jsou tedy, lze-li to tak říci, mnohem skutečnější a pravdivější, než všechna slova, která známe a používáme.

Simone Castaldi (ale i Paolo Trama) řadí Landolfiho slova-zvířata mezi *animots*, což je termín vypůjčený od Jacquese Derridy, který by zřejmě mohl obsáhnout téměř všechna Landolfiho zvířata. Ta totiž zřejmě vždy souvisí s otázkou jazyka, a právě na onen paradoxní vztah mezi zvířetem a slovem neologismus *animot* poukazuje. Mezi Landolfiho „metalingvistické“ bytosti<sup>262</sup> lze zařadit i opici Tombo, která je „scimia“, nikoli „scimmia“; a která je v průběhu vyprávění nejen opicí, ale stává se také pavoukem, slepicí, krysou, zajícem a dalšími zvířaty<sup>263</sup> a představuje tak všechny druhy zvířat a zároveň žádné z nich; mluvícího psa Châli, který svou smyšlenou psí řečí zpochybňuje referenční schopnost lidského jazyka; či myš z povídky *Ruce*, jejíž duch protagonistovi umožňuje nalézt jakýsi mezidruhový jazyk. Mezi *animots* Castaldi řadí i Gurù, oživlá slova z povídky *Parole in agitazione*, nereferenční jazyk vypravěče povídky *Maria Giuseppa* nebo monotónní píseň sovy z povídky *Night must fall (Dialogo dei massimi sistemi)*, ale také mnohé další mimolidské bytosti. Všechna tato stvoření narušují vztah mezi skutečností a jazykem, zpochybňují nadvládu člověka nad onou skutečností a nabízí na ni jiný pohled, jazyk, který se snaží vyjádřit ono nevyjádřitelné.

„Zbytečně budete namítat, že mezi lidskou řečí a nějakým *hú* je jistý rozdíl (...). *Hú*, na všechny způsoby a pády: v onom *hú* je všechno, co je důležité vědět.“<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Castaldi, Simone. *The Word Made Animal Flesh. Tommaso Landolfi's Bestiary*, in Amberson, Deborah. Past, Elena. *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, Italian and Italian American Studies, New York: Palgrave Macmillan, 2014, e-book, s. 87

<sup>263</sup> Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1992, s. 56-91

<sup>264</sup> Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábi moře*, Praha: ANNO, 1997, s. 185-186. Překlad Anny Kareninové.



## 5 Závěr

Zvířata se v díle Tommasa Landolfiho objevují nejen jako téma, ale i jako princip, který utváří strukturu samotného díla. Stávají se specifickými alegoriemi, které neodkazují k člověku ani k ničemu z námi známého světa, ale naopak ztělesňují onu *jinakost*, kterou zvíře samo o sobě představuje. Vztah mezi zvířetem a jazykem utváří Landolfiho lingvistické fantastično, v němž se pochybnosti odehrávají ve sféře jazyka a jeho účinky jsou o to děsivější, protože jazyk je to, co určuje a pojmenovává naši realitu. Stačí malá odchylka od normy, jako je ve slově „scimia“ či „vipistrello“, aby se naše skutečnost začala hroutit.

Tato práce se snažila nahlédnout Landolfiho psaní z pohledu fantastického modu a ozvláštňení, přičemž zvláštní pozornost byla věnována tématu zvířete. Fantastično i ozvláštňení byly v této práci nahlíženy jako způsoby, jak odhlédnout od běžného chápání významů a přijmout jinou logiku. Tyto strategie Landolfimu umožňují zpochybnit jazyk a potažmo celou skutečnost. Zvíře, jakožto bytost jiná než člověk, je samo o sobě ztělesněním něčeho zneklidňujícího a fantastického, co svou jinakostí ozvláštňuje lidský pohled na svět. Na základě analýz vybraných děl, v nichž se mimolidské bytosti objevují, bylo potvrzeno Landolfiho využívání fantastického modu a ozvláštňení, jeho neustálá snaha vyjádřit pomocí jazyka *něco jiného* i jeho anti-antropocentrický pohled. Všechny Landolfiho bytosti lze chápat jako fantastické, jelikož svým zjevením se v textu narušují běžné vnímání skutečnosti, zpochybňují ji a představují jiné možné světy.

V povídce *Ruce* se zvíře objevuje jako zneklidňující prvek pro svou podobnost člověku. Protagonista povídky se ztotožňuje s mrtvou myší a přijímá tak jiný úhel pohledu, jenž mu umožňuje pochopit sebe sama a napojit se na duši světa. Uvědomuje si vlastní smrtelnost, zjišťuje, že ho se zvířetem svazují silná pouta, že i on je zvíře. Stává se znovu zvířetem – dočasně ztrácí schopnost řeči a nalézá jiný způsob komunikace, díky němuž si paradoxně rozumí lépe i s lidmi.

Pes v povídce *Bouře* zneklidňuje svým nereferenčním jazykem, který k ničemu z lidem známého světa neodkazuje a vyvolává tak otázky týkající se problému překladu a interpretace. Jiná řeč psa zpochybňuje referenční schopnost jazyka a ozvláštňující perspektiva, díky níž je v této povídce člověk nahlížen jako pes, narušuje běžné vnímání hranic mezi člověkem a zvířetem.

Povídka *Bajka* již svým názvem ironicky odkazuje ke zvířecím bajkám, v nichž zvířata mívají typické lidské vlastnosti. Landolfiho bajka se naopak snaží veškerému antropomorfismu vyhnout – skutečnost je nahlížena psíma očima a tento pes si ponechává svou autentičnost, která mění perspektivu vnímání natolik, že se některé známé věci pro člověka stávají zcela neznámými a nepochopitelnými.

V dlouhé povídce *Měsíční kámen* představuje hlavní zvířecí element částečná kozí podoba Gurù. Animalizace se však stává celým strukturálním principem povídky, v níž se neustále střídá lidský, racionální a všední svět s „jiným“ světem tajemné přírody. Díky Gurù, která je napůl žena a napůl zvíře a zprostředkovává tak přechod mezi dvěma světy, je protagonistovi umožněno nahlédnout harmonii těchto dvou dimenzí, které jsou jedním celkem.

Tasemnice z povídky *Mystická tasemnice* žije uvnitř Země, v níž se nachází jiný vesmír, ve kterém také obíhají planety. V tomto světě, obývaném nejrůznějšími bytostmi, se člověk ocitá na posledním stupni společenského žebříčku. Tento svět je celý obrácený naruby a ozvláštňujícím způsobem tak zpochybňuje představu člověka o svém prominentním místě ve vesmíru, v němž naopak pro jiné bytosti nemusí znamenat vůbec nic. Povídka poukazuje na nekonečné množství různých světů, které existují ve všem a všude, kupříkladu i v těle člověka.

V povídce *Nová odhalení o lidské duši. Mannheimský člověk* je sebestředná důvěra v absolutní moc nějakého živočišného druhu explicitně kritizována psím vědcem, který poukazuje na zaslepenou pýchu, jež je možná společná všem živým tvorům. Obrácení rolí, díky němuž se na místě lidí ocitají psi a v pozici domácích mazlíčků lidé, zpochybňuje lidskou identitu a způsobuje zhroucení hranic mezi druhy živých tvorů. Psi i lidé si zároveň zachovávají i některé vlastnosti, jenž jim bývají tradičně připisovány, a jasné vymezení hranic mezi živými bytostmi tak zcela mizí.

Tombo z dlouhé povídky *Le due zittelle* nemluví a jakožto zvíře si ponechává veškerou svou tajemnost, ale svou přítomností v textu vyjadřuje mnohem více než lidské postavy tohoto příběhu.

V *Rakokrálovně* se pak objevují bytosti stvořené z jazyka, který již k ničemu ze známého světa neodkazuje. Landolfi se v tomto díle zamýšlí nad nemožností útěku z vězení skutečnosti, o němž se ve své tvorbě sám pokoušel, a který zřejmě může vést jedině k šílenství.

Landolfi se ve své tvorbě programově zabývá zvířaty, protože zvíře je svou přítomností v textu schopno do něj přinést něco z jiného světa, který není omezený na lidskou perspektivu. Člověk sice zvíře nemůže popsat, aniž by se zcela vymanil ze svého lidského úhlu pohledu, zvíře však samo o sobě má onu kouzelnou schopnost hluboké významy přenášet. Zvíře se tak v Landolfiho díle stává hlavní postavou, tématem, výchozím bodem i řešením. Ve svých povídkách Landolfi implicitně i explicitně hovoří o univerzální duši, která je společná všem tvorům. Vše spolu souvisí a vše je jedním celkem. Jeho kritika vždy útočí na antropocentrismus, na lidskou hloupost a zaslepenost. Neustále sám sobě klade otázku, zda lze nějakým jazykem vyjádřit samotné Bytí, a odpovídá si, že takový jazyk by musel být jiný než ten, který určuje naši iluzi skutečnosti.

## 6 Bibliografie

### 6.1 Primární prameny

- Landolfi, Tommaso. *Cancroregina*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1993, ISBN: 978-88-459-1012-8
- Landolfi, Tommaso. *Il mar delle blatte e altre storie*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1997, ISBN: 978-88-459-1283-2
- Landolfi, Tommaso. *La pietra lunare*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1995, ISBN: 978-88-459-1176-7
- Landolfi, Tommaso. *La spada*. Firenze: Valecchi, 1942
- Landolfi, Tommaso. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 1992, ISBN: 978-88-459-0922-1
- Landolfi, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábi moře*. Praha: ANNO, 1997, ISBN: 80-238-2211-X. Překlad Anny Kareninové.

### 6.2 Sekundární prameny

- Adamo, Sergia; Scaffai, Niccolò. *Straniamenti: teorie in movimento*, in *Between*, vol. XII, n. 23, 2022, dostupné z: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5257/5147/>
- Albani, Paolo. *Landolfi inventore di lingue*, in *Centro Studi Tommaso Landolfi*, maggio 2013, dostupné z: <https://www.tommasolandolfi.net/landolfi-inventore-di-lingue/>
- Amigoni, Ferdinando. *Fantasmii del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004, ISBN: 9788833915210
- Amberson, Deborah; Past, Elena. *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, Italian and Italian American Studies, New York: Palgrave Macmillan, 2014, ISBN: 978-1-137-45475-1, (e-book)
- Benvegnù, Damiano. *Deadly Mirrors: Animal Death in Tommaso Landolfi and Stefano D'Arrigo*. Paragraph, vol. 42, n.1, march 2019, 76-90, ISSN: 0264-8334, DOI: 10.3366/para.2019.0298, dostupné z: <https://www.ebsco.com>
- Bo, Carlo. *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano: Rizzoli, 1994, ISBN: 978-8817660907
- Caillois, Roger. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli: Edizioni Theoria, 1991, ISBN: 8824100724, 978-8824100724
- Calvino, Italo. *L'esattezza e il caso*, in Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 2001, ISBN: 978-88-459-1666-3
- Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*, Milano: Oscar Mondadori, 2017, ISBN: 8804682981, 9788804682981

- Calvino, Italo. *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano: Oscar Mondadori, 2015, ISBN: 978-88-04-63305-1
- Calvino, Italo. *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*. Milano: Oscar Mondadori, 2015, ISBN: 9788852062285, (e-book)
- Castaldi, Simone. *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, 2010, in *Forum italicum*, 44 (2), dostupné z: <https://doi.org/10.1177/001458581004400205/>
- Castaldi, Simone. *The Word Made Animal Flesh. Tommaso Landolfi's Bestiary*, in Amberson, Deborah. Past, Elena. *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, Italian and Italian American Studies, 2014, (e-book)
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino, 1996, ISBN: 978-88-15-05666-5
- Ceserani, R., Lugnani, L., Goggi, G., Benedetti, C., Scarano, E. *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi, 1983
- Ceserani, Remo. *Lo straniero*, Bari: Laterza, 1998, ISBN: 9788858122785, (e-book)
- Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Hermann & synové, 2016, ISBN: 978-80-87054-49-9
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. (edited by Marie-Louise Mallet, translated by David Wills), Fordham University Press, 2008, dostupné z: <https://jstor.org/stable/j.ctt13x09fn>
- Di Taranto, Mattia. *Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E.T.A Hoffmann*, *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. LXIX, aprile-giugno 2017, dostupné z: [https://academia.edu/33871180/Bestiario\\_fantastico\\_e\\_metamorfosi\\_animali\\_in\\_Tommaso\\_Landolfi\\_e\\_E\\_T\\_A\\_Hoffmann/](https://academia.edu/33871180/Bestiario_fantastico_e_metamorfosi_animali_in_Tommaso_Landolfi_e_E_T_A_Hoffmann/)
- Freud, Sigmund. *Něco tísnivého*, in *Spisy z let 1917-1920. Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Dvanáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2003, ISBN: 80-86123-20-0
- Landolfi, Tommaso. *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, Roma: Bulzoni, 2004, ISBN: 978-88-8319-936-3
- Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*. Milano: Adelphi edizioni S.P.A, 2001, ISBN: 978-88-459-1666-3
- Landolfi, Tommaso. *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, 1991, ISBN: 8817663948, 9788817663946
- Landolfi, Tommaso. *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, 1992, ISBN: 881766393X, 978-8817663939
- Landolfi, Tommaso. *Podzimní příběh*. Praha: Odeon, 1983, ISBN: 01-062-83. Překlad Zdeňka Digrina.
- Lazzarin, Stefano. *Dissipatio Ph. G. "Landolfi, o l'anacronismo del fantastico"*, in *Studi novecenteschi*, vol. 29, 63/64, 2002, dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43450319>
- Lazzarin, Stefano. *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, maggio-agosto 2008, vol. 37, n. 2, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23937966>

- Lazzarin, Stefano. *Il modo fantastico*, Bari: Laterza, 2000, ISBN: 9788858122822, (e-book)
- Lazzarin, Stefano. *Parole-vitici: Bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in *Studi Novecenteschi*, luglio-dicembre 2007, vol. 34, no. 74 (luglio – dicembre), dostupné z: <https://jstor.org/stable/43450125>
- Lippit, Akira Mizuta. *Magnetic Animal: Derrida, Wildlife, Animetaphor*. MLN, Comparative Literature Issue, vol. 113, no. 5, dec. 1998, dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3251500>
- Maccari, Giovanni. *Landolfi, il fantastico, i russi*, in *Strumenti critici*, n. 3, settembre-dicembre 2019, dostupné z: <https://rivisteweb.it/doi/10.1419/95276>
- Mesárová, Eva. *Alcune considerazioni sulla scrittura di Tommaso Landolfi*, in *Studia romanistica* 9.2 (2009), dostupné z: [www.dokumenty.osu.cz](http://www.dokumenty.osu.cz)
- Mesárová, Eva. *Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia*, in *Romanica Olumocensia* 26.1 (2014), dostupné z <https://romanica.upol.cz/pdfs/rom/2014/01/07.pdf>
- Murru, Claudia. *Una ripetizione straniante. L'idea fissa in un racconto di I. U. Tarchetti*, *Rivista Incontri*, Anno 36, Fascicolo 1, 2021, s. 18, dostupné z: <https://rivista-incontri.nl/article/view/11004>
- Orlando, Francesco. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2017, ISBN: 9788858425633, (e-book)
- Palmigiani, Elisa. *Dal rovescio del nome al mondo alla rovescia: L'uomo di Mannheim di Tommaso Landolfi*, in *Il nome nel testo*. *Rivista internazionale di onomastica letteraria*, XVI, 2014, dostupné z <https://innt.it/article/view/615>
- Pandini, Giancarlo. *Tommaso Landolfi*, Firenze: La nuova Italia (Il Castoro, n. 107), 1975, ISBN: 9788822125217
- Pelán, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*, Praha: Libri, 2004, ISBN: 80-7277-180-9
- Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia: Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma: Carocci editore, 2017, ISBN: 9788843089413
- Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*, Praha: Akropolis, 2003, ISBN: 80-7304-026-3
- Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, Praha: Karolinum, 2010, ISBN: 978-80-246-1676-6
- Trama, Paolo. *Animali e fantasmi della scrittura: Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma: Salerno Editrice, 2006, ISBN: 978-88-8402-556-2

## 7 Příloha

### 7.1 Bio-bibliografický medailon Tommasa Landolfiho<sup>265</sup>

Tommaso Landolfi se narodil 9. srpna 1908 ve městě Pico v dnešní provincii Frosinone ve střední Itálii. Matka se jmenovala Maria Gemma Nigro, ale přezdívalo se jí Ida, otec Pasquale Landolfi byl advokát a pocházel z velmi starého urozeného rodu, jenž byl po dlouhou dobu věrný Bourbonům. Rodině tehdy patřila značná část území. Landolfiho dětství nebylo příliš šťastné – když mu byly pouhé dva roky, jeho matka, která čekala druhé dítě, náhle zemřela. Trauma z odchodu matky a z jejího pohřbu, na který nikdy nezapomněl, poté spisovatele pronásledovalo po celý jeho život. Otec byl často na cestách, a tak ho vychovávala především teta Amalia a její dvě dcery, Rosina a Ida, které všichni říkali Fosforina.

Landolfi studoval na mnoha školách. Zakladnímu vzdělání se mu dostalo na soukromé škole v Římě a v letech 1917-1919 byl zapsán na gymnáziu v Montepulcianu. Školní rok 1919-1920 strávil v internátní škole Cicognini da Prato, poté studoval tři roky na lyceu v Římě, v roce 1924 v Trieste a poté znovu v Římě na jiném lyceu. Během těchto studií a od soukromých učitelů se učil evropské jazyky, ale také například arabštinu či sanskrt. V roce 1927 se zapsal na filozofickou fakultu v Římě a začal studovat slavistiku, školu zakončil roku 1932 tezí o ruské básnířce a překladatelce Anně Achmatové. Během svých vysokoškolských studií žil také ve Florencii, kde se stýkal s významnými intelektuály a literáty té doby, mezi něž patřili Oreste Macri, Leone Traverso či Carlo Bo, který se později stal jedním z jeho nejvěrnějších kritiků. Se studiem ruského jazyka a literatury mu ve Florencii pomáhal historik Nikolaj Petrovič Ottokar a přítel Renato Poggioli. Kromě ruského jazyka Landolfi v tomto období studoval také němčinu a rozvíjel svůj literární talent – v roce 1929 byla ve florentském časopise „Vigilie letterarie“ publikována jeho první povídka *Maria Giuseppa*. Od roku 1930 zřejmě začal trávit čas v hernách a žít nočním životem, který se pro něj později stane typickým.

Po studiích žil krátce v Německu a po návratu do Itálie nastoupil v Palermu vojenskou službu, z níž byl ale díky otcově vlivu brzy propuštěn. Od roku 1934 začal spolupracovat s několika literárními deníky, mezi něž patřily „Italia letteraria“ a „Letteratura“. Ve 30. letech 20. století

---

<sup>265</sup> Veškeré biologické a bibliografické údaje vychází z těchto zdrojů:

Matt, Luigi. *Landolfi, Tommaso*, Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 63 (2004), [www.treccani.it](http://www.treccani.it) dostupné z: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-landolfi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-landolfi_%28Dizionario-Biografico%29/)

De Lucia, Stefania. *Tommaso Landolfi. La vita*, Traiettorie numero 14 (Primavera 2018), [www.rivistatradurre.it](http://www.rivistatradurre.it) dostupné z: <https://rivistatradurre.it/tommaso-landolfi-pico-farnese-1908-ronciglione-1979/>

se Landolfi rovněž začal profilovat jako překladatel. Debutoval v dubnu roku 1935 s povídkou *Dialogo dei massimi sistemi*, kterou otiskla „Italia letteraria“ a knižně potom vyšla stejnojmenná sbírka povídek ve Florencii roku 1937 v nakladatelství Parenti, které spolupracovalo s časopisem „Solaria“. V následujících letech žil Landolfi mezi Římem, Florencií a Picem, do něž se neustále vracel a kde v rodinném sídle pracoval na svých dílech. Velkou část volného času trávil v kasínech a hernách - o Landolfiho soukromém životě se toho sice moc neví, jeho vášeň k sázení v ruletě je však všeobecně známá a promítla se také do celého jeho díla, v němž sázení dokonce metaforicky přirovnává k životu. Ve Florencii se Landolfi pohyboval v kroužku hermetiků, literátů a antifašistů, kteří se scházeli v kavárně Giubbe rosse. Mezi osobnosti, v jejichž přítomnosti bylo Landolfiho možné nalézt, patřili Carlo Emilio Gadda, Elio Vittorini, Gianfranco Contini, Eugenio Montale a Vasco Pratolini. Na jaře roku 1939 Landolfi publikoval sbírku povídek *Il mar delle blatte e altre storie* a v létě téhož roku vyšel jeho první román *La pietra lunare* v nakladatelství Valecchi, poté, co ji odmítl nakladatel Bompiani. Tím také započala Landolfiho spolupráce s Valecchi, která trvala třicet let.

Na začátku čtyřicátých let Landolfi publikuje svůj první překlad z ruštiny, Gogolovy *Petrohradské povídky*. V této době také spolupracuje na antologii *Germanica* svým překladem několika pohádek bratří Grimmů a části Novalisova románu *Heinrich z Ofterdingenu*; překládá také z francouzštiny Prospera Mérimée a vede antologii ruských klasiků *Narratori russi*. Roku 1942 vydává Valecchi další Landolfiho povídkový soubor, *La spada*. O rok později vychází jeho první dílo řazené do literatury pro děti, psychologická pohádka *Il principe infelice*. V témže roce je spisovatel zatčen – nejspíše pro své styky s odpůrci fašismu – a téměř měsíc vězněn. Po návratu z vězení musí čelit německým vojákům, kteří na podzim roku 43 obsadili palác Landolfiho rodiny v Picu. V roce 1944 pak byla část domu silně poničena bombardováním. Landolfiho tato událost velmi zasáhla, násilné obsazení a zničení svého domova považoval za znesvěcení. Tato zkušenost se implicitně promítla do dlouhé povídky *Podzimní příběh* (1946).

Roku 1946 vyhrál v ruletě značný obnos peněz, což mu umožnilo alespoň na chvíli utěšit svou finanční situaci, které příliš neprospěla jeho záliba v hazardu. V témže roce byla nakladatelstvím Bompiani publikována dlouhá povídka *Le due zittelle* a v roce následujícím vydalo Valecchi *Racconto d'autunno*. Rok 1950 je potom rokem knižního vydání dlouhé povídky *Cancroregina*, kterou o rok dříve otiskl časopis „Botteghe oscure“. Mezitím Landolfi nepřestává překládat – v této době vychází některé jeho překlady Puškina, Tolstoj, Čechova,



Dostojevského a také Charlese Nodiera – a pokračuje v žurnalistické práci, která mu zajišťuje obživu. Spolupracuje především s deníky „Il Mondo“ a „Corriere della Sera“. V roce 1953 vychází Landolfiho první pseudo-diaristické dílo *LA BIERE DU PECHEUR*. O rok později Valecchi publikovalo povídkovou sbírku *Ombre* a pohádkový příběh *La raganella d'oro*.

Roku 1955 Landolfi získal cenu Marzotto a ve stejném roce, ve svých 47 letech, se oženil s mladičkou dívkou z Pica, Marisou Fortini. Z manželství vzešly dvě děti, roku 1958 Maria, všemi přezdívaná jako Idolina, a roku 1961 syn Landolfo. Dcera Idolina se později stane autorkou mnoha literárně-kritických esejí o díle svého otce a zakladatelkou Centro Studi Landolfiani.

Roku 1958 vyšla knižně sbírka článků *Mezzacoda* a krátký román *Ottavio di Saint-Vincent*, o rok později Landolfi vydává své první drama *Landolfo VI di Benevento*. Kvůli špatné finanční situaci potom začíná pracovat pro nakladatelství Einaudi, pro které vede antologii děl Puškina, překládá Lermontova, Tjutčeva a Leskova, a současně dále spolupracuje s Valecchi. V roce 1960 vychází soubor článků *Se non la realtà*. Rok po narození syna se rodina přestěhovala do Ligurie, spisovatel se však nepřestával vracet do svého milovaného Pica a často také jezdil do San Rema. V této době ve Valecchi vychází *Racconti* a sbírka článků *In società*. Roku 1962 Landolfimu přítel Leone Traverso nabízí místo profesora na katedře ruské literatury na univerzitě v Urbinu, Landolfi však odmítá. Většinu času tráví ve svém paláci v Picu, přestože mu jeho chátrající studené zdi působí zdravotní problémy. V roce 1963 vychází deník *Rien va* a drama *Scene della vita di Cagliostro*, v následujících letech soubor tří povídek *Tre racconti* (1964), krátký román *Un amore del nostro tempo* (1965), sbírka *Racconti impossibili* (1966), diaristické dílo *Des mois* (1966), divadelní hra *Faust'67* (1967) a sbírka *Un paniere di chioccioline* (1968). V tomto období náš autor získává mnohá literární ocenění (Campiello, Bagutta, Pirandello a další).

Roku 1971 Landolfi prodělal srdeční příhodu a postupně se jeho zdravotní stav začal zhoršovat. V tomto roce byl publikován soubor *Gogol' a Roma*, který v sobě zahrnuje velkou část Landolfiho literárně-kritických článků; a dílo *Breve canzoniere*, v němž autor experimentuje s poezií. O rok později vydal sbírku básní *Viola di morte* a poté v roce 1977 *Il tradimento*. Spolu se sbírkou *Viola di morte* se uzavírá dlouholetá spolupráce s Valecchi a Landolfiho novým nakladatelem se stává Rizzoli, u nějž publikuje sbírky povídek *Le labrene* (1974) a *A caso* (1975), za kterou mu je udělena cena Premio Strega.

Tři roky po první srdeční příhodě Landolfi podstoupil operaci kvůli rakovině, poté byl dlouho hospitalizován kvůli rozedmě plic a v roce 1978 ho zasáhl další srdeční infarkt. Rok před autorovou smrtí vyšel soubor článků *Del meno* a posmrtně v roce 1987 *Il gioco della torre*. Landolfi zemřel 8. července 1979 u jezera Vico v Ronciglione.