

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií – Italianistika

Bakalářská práce

Fantastično ve vybraných povídkách Itala Calvina

Fantastic Fiction in Selected Short Stories by Italo Calvino

Anna Lachmanová

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

Praha 2020

Ráda bych na tomto místě poděkovala paní doktorce Alici Flemrové za vedení mé práce, odborné rady a korekturu, a také své rodině, bez jejíž opory by tato práce nemohla vzniknout.

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

V Praze dne

Abstrakt

Hlavním cílem této bakalářské práce je zařazení vybraných děl italského spisovatele Itala Calvina do fantastického modu. Nejprve bude vysvětlen literární pojem „fantastično“ z hlediska tradičního a moderního pojetí a historické proměny tohoto „žánru“ v literatuře, jádrem pak bude analýza dvou vybraných povídkových sbírek Itala Calvina se zaměřením na fantastické prvky, na jejímž základě se pokusím vysvětlit, jakým způsobem spisovatel s fantastičnem pracuje. Teoretickým východiskem budou zejména teze Tzvetana Todorova *Úvod do fantastické literatury* a *Il fantastico* Rema Ceseraniho.

Klíčová slova: fantastično, Italo Calvino, italská literatura 2.poloviny 20.století, povídka

Abstract

The main aim of this bachelor thesis is to classify selected books from Italo Calvino into the fantastic mode. First, the literary concept of “fantastic fiction” will be explained both from the traditional and the modern approach followed by the historical evolution of such genre in the literature. The core of this thesis will be represented by an analysis of two selected collections of short-stories by Italo Calvino focusing on the fantastic characteristics. Based on these stories the thesis will aim to demonstrate how the writer approaches the fantastic mode. As academic resources will serve primarily the thesis *The Fantastic: A structural approach to a literary genre* by Tzvetan Todorov and *Il fantastico* by Remo Ceserani.

Key words: fantastic fiction, Italian literature of the second half of the 20th Century, short-story

Obsah

1	Úvod	6
2	Fantastično	7
2.1	Vymezení pojmu	7
2.2	Fantastická povídka.....	12
2.3	Historické proměny fantastična.....	13
3	Calvino a fantastično	18
3.1	Teoretické stati	18
3.2	Fantastično a pohádkovost	23
3.3	Fantastično a science-fiction	26
3.4	Fantastično a surreálno.....	28
4	Analýza vybraných povídek se zaměřením na fantastično	29
4.1	Marcovaldo	29
4.1.1	Představení díla.....	29
4.1.2	Fantastické prvky	31
4.1.3	Il bosco sull'autostrada	36
4.1.4	La pioggia e le foglie	38
4.2	Le cosmicomiche	40
4.2.1	Představení díla.....	40
4.2.2	Fantastické prvky	42
4.2.3	Un segno nello spazio	46
4.2.4	La spirale.....	48
4.3	Shrnutí.....	50
5	Závěr	51
6	Riassunto	52
7	Seznam citované literatury	53
7.1	Primární literatura	53
7.2	Sekundární literatura	53
8	Přílohy	55
8.1	Autorův bio-bibliografický medailon	55

1 Úvod

Cílem této bakalářské práce je představit problematiku týkající se fantastické literatury a zařazení vybraných děl italského spisovatele Itala Calvina do tohoto „žánru“. V první kapitole bude nejprve nahlížen samotný literární pojem „fantastično“, jež bývá často používán pro označení jakékoliv literatury obsahující určité nadpřirozené prvky, a bude úžeji vymezen pro potřeby této práce.

Samotní literární vědci mají na fantastickou literaturu různý pohled a dodnes se tento problém nezdá být zcela vyřešen. Tato práce se zaměřuje na studii francouzsko-bulharského literárního vědce Tzvetana Todorova, jež v 70. letech minulého století literární fantastično definoval a vymezil vůči ostatním žánrům. Teze tohoto literárního vědce byla velkým přínosem pro studium literatury, mnozí jí však také kritizovali, jelikož by podle ní fantastično v literatuře zaniklo s příchodem moderní literatury minulého století, kterou značně ovlivnil vznik psychoanalytické školy. V tomto ohledu budeme čerpat ze studie italského kritika a profesora boloňské univerzity Rema Ceseraniho, který se jako jeden z dalších kritiků Todorova staví do opačné pozice a fantastično hledá i v dílech moderní literatury, vycházejíc z možnosti, že fantastično není žánr, nýbrž modus, tedy určitý způsob psaní, jež může být v literatuře využit. Na základě těchto protichůdných názorů se pokusíme popsat, jakým způsobem využívá fantastično Italo Calvino, významný italský spisovatel druhé poloviny 20. století, který bude představen v druhé kapitole a následně budou analyzovány dvě jeho povídkové sbírky, *Marcovaldo* (č. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*) a *Le Cosmicomiche* (č. *Kosmické grotesky*), které sám autor označil jako fantastické či pohádkové. Na základě této analýzy a teoretických poznatků zmíněných dvou vědců se pokusíme zjistit, zdali se v těchto dílech objevují fantastické prvky a zda odkazují k tradičnímu fantastičnu či k fantastičnu modernímu. Pro lepší pochopení fantastična Itala Calvina bude brán také ohled na jeho vlastní literárně-kritické studie v této oblasti.

2 Fantastično

2.1 Vymezení pojmu

Definovat fantastickou literaturu je nelehký úkol, o který se již pokusilo mnoho literárních vědců. V dnešní době tak máme k dispozici nepřeborné množství definic, žádná z nich se však nezdá být dostatečně uspokojivá a jasná, některé si dokonce navzájem odporují. Už samotný termín „fantastický“ je problematický a v různých jazycích bývá použit pro označení rozdílných věcí. V souvislosti s literaturou byl termín „fantastique“ poprvé užit ve Francii k vyjádření úžasu nad dílem E.T.A Hoffmanna¹, který je považován za „otce“ fantastické povídky. V dnešní francouzštině se termín užívá především k označení strašidelných příběhů, v italské literatuře naopak označuje zaujmutí určitého odstupu, povznesení, přijetí jiné logiky.² Fantastická literatura dlouho nebyla považovaná za jasně vymezenou literárně-estetickou kategorii a „fantastično“ dodnes bývá často zaměňováno se „zázračnem“, „grotesknem“ či „utopičnem“.³

Z laického pohledu fantastická literatura vypráví o něčem, co je ve srovnání s realitou neskutečné. Podobnou definici najdeme i ve *Slovníku literární teorie*, podle kterého pojem „fantastická literatura“ označuje „díla vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které neodpovídají běžné skutečnosti ani obecně platnému pojetí a nazírání světa“⁴.

Obecně by se názory literárních vědců na fantastično daly rozdělit na dva proudy: v prvním jsou kritici, kteří se snaží pole působnosti fantastična zredukovat a označovat štítkem fantastická literatura pouze texty a autory 19.století, tedy století, ve kterém fantastično zažilo svůj největší rozkvět s díly autorů jako byl E.T.A. Hoffmann nebo Edgar Allan Poe. Tento pohled bývá označován jako tradiční. Druhá tendence, více moderní, se naopak snaží pole působnosti fantastična rozšířit

¹ ŠRÁMEK, Jiří. *Morfologie fantastické povídky*, Brno: Masarykova univerzita, 1993, s. 5

² CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*. Milano: Oscar Mondadori, s. 260

³ HOLÝ, Jiří. *Funkce fantastiky v současné próze*, In: KUBÍNOVÁ, Marie. *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1995, s. 114

⁴ VLAŠÍN, Štěpán a kol., *Slovník literární teorie*, Praha: Čs. Spisovatel, 1977, s. 109

bez ohledu na historické limity do ostatních žánrů, jako je román, pohádka, fantasy, science-fiction, utopický román, hororový román a další.⁵

Nejznámější teorii fantastična představil v roce 1970 ve své stati *Úvod do fantastické literatury* bulharsko-francouzský literární kritik Tzvetan Todorov. Jeho pojetí fantastična je považováno za tradiční a dodnes má pro studium fantastické literatury obrovský význam, přestože je často kritizováno a označováno za překonané. Fantastická literatura podle teorie Tzvetana Todorova předpokládá existenci nějaké události, která se v našem světě, takovém, jak ho známe, zdá být nepravděpodobná a smyšlená. Čtenář je tak postaven před rozhodnutí, bude-li věřit tomu, že se ona podivuhodná událost mohla stát, nebo ne. Právě toto *váhání čtenáře* je podle Todorova hlavní podmínkou a charakteristikou fantastična. Fantastično totiž podle něj trvá pouze po dobu, kdy čtenář váhá, jestli lze událost zmíněnou v příběhu logicky vysvětlit, nebo je jediné vysvětlení nadpřirozeno. Toto váhání čtenář může, ale nemusí sdílet s konkrétní postavou příběhu (Todorov uvádí jako příklad Věru od Villierse de l'Isle-Adam: „Čtenář si zde není jistý zmrtvýchvstání ženy hraběte (...), jenže žádná z postav toto váhání nesdílí (...). Čtenář se tak s žádnou z postav neztotožňuje a váhání není v textu znázorněno.“⁶

„Na konci příběhu se však čtenář, ne-li sama postava, přece jen rozhodne, volí jedno či druhé řešení, a právě tím opouští sféru fantastična.“⁷ Rozhodne-li se, že události popsané v díle mohou mít nějaké racionální vysvětlení, připadá dílo pod žánr, který Todorov označuje jako „podivuhodno“. Pokud je naopak jediným možným vysvětlením nadpřirozeno, mluvíme o „zázračnu“. Toto rozdělení by však podle Todorova bylo nedostatečné, proto škálu doplňuje o další dva podžánry: fantastično-podivuhodno a fantastično-zázračno. Žánry sousedící s fantastičnem jsou tedy podle francouzského vědce čtyři: čisté podivuhodno, podivuhodno-fantastično, podivuhodno-zázračno, čisté zázračno. Fantastično se nachází na pomezí fantastična-podivuhodna a podivuhodna-zázračna.

Todorov rovněž vymezuje vztah fantastična k alegorii a poezii: při čtení poezie považujeme věty za pouhou sémantickou kombinaci a odmítáme jakékoli znázornění, fantastično se ale určitou reprezentací vždy vyznačuje.

⁵ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 8

⁶ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 31

⁷ *Ibidem*, s. 39

„(...) Proto může fantastično trvat pouze ve fikci, poezie být fantastická nemůže“.⁸ Alegorie, tedy skrytý význam, je podle Todorova rovněž žánr nesklobitelný s fantastičnem a pokud se při čtení uchýlíme k alegorické interpretaci, nejedná se již o fantastično. Podmínkou je však explicitní vyjádření alegorie. Pokud bychom totiž hledali alegorii i tam, kde není vyjádřená, našli bychom ji v jakémkoli textu – protože „charakteristickou vlastností literatury je, že si ji čtenáři donekonečna znovu a znovu vykládají.“⁹

Z teze Tzvetana Todorova vyplývá, že fantastično je vystaveno mnohým nebezpečím a trvá pouze po dobu váhání čtenáře, což zkracuje jeho životnost na pouhou dobu četby – pokud se na konci záhada rozluští, hlavní postava se probudí z podivného snu nebo připustí existenci fyzikálních zákonů, které dnešní věda ještě nezná, fantastično mizí. Zároveň ale kritik vysvětluje, že fantastično nemusí existovat jen v určité části díla: „Jsou texty, které dvojznačnost udržují až do konce, což také znamená: i nadále. Dvojznačnost zůstává, i když knihu zavřeme. Pozoruhodný příklad nám dává román Henryho Jamese *Utažení šroubu*: text nám nedovolí rozhodnout, jestli staré venkovské sídlo navštěvují přízraky, nebo zda jde jen o halucinace guvernánky, oběti znepokojivého ovzduší, jež ji obklopuje.“¹⁰

Todorovo rozdělení fantastična na další podžánry kritizuje mimo jiné Remo Ceserani ve své eseji *Il fantastico* – fantastično v Todorově pojednání riskuje, že se omezí na pouhou dělicí linii a text zůstane fantastickým pouze po dobu jeho čtení. Ceserani také upozorňuje na fakt, že „(...) ne vždy je váhání zakoušené hlavními postavami fantastické literatury postaveno před radikální dilema mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením zvláštních či neobyčejných zkušeností, do nichž jsou tyto postavy vtaženy. Může se také stát, že pouhé nadpřirozené vysvětlení není natolik dostačující, aby rozmotalo spleť uzly nějakého absurdního zážitku (...).“¹¹

⁸ Ibidem, s. 55

⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 65

¹⁰ Ibidem, s. 41

¹¹ „ (...) non sempre l' esitazione provata dai protagonisti della letteratura fantastica ha davanti a sé il drastico dilemma fra spiegazione naturale e spiegazione sovranaturale delle esperienze strane o straordinarie in cui sono coinvolti , ma può anche capitare che una semplice spiegazione sovranaturale non sia sufficiente a sciogliere i nodi intricati di un' esperienza paradossale (...)“ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 30-31

Ceserani, podobně jako Todorov, předkládá definice fantastična různých vědců. Cituje také Irène Bessière, podle které se fantastično nenachází mezi podivuhodnem a zázračnem, jak tvrdí Todorov, nýbrž mezi vypravováním tetickým, které se zabývá skutečností, a netetickým, což je například pohádka, a vzniklo právě ze spojení těchto dvou druhů vypravování. Fantastično podle Bessière (a zdá se, že Remo Ceserani se k jejímu názoru přiklání) nevychází z váhání mezi vírou v nadpřirozeno a racionálním vysvětlením, ale z rozporu mezi nimi.

Ceserani ve své knize, narozdíl od Todorova, pro fantastično neuvádá slovo „žánr“, nýbrž „modus“ (způsob). Tento termín je dle jeho názoru vhodnější, jelikož ho lze použít pro označení děl rozličných žánrů. „Prvky a postoje fantastického způsobu, od té doby, co je tento modus prostředkem literární komunikace, se znovu bez obtíží objevují v dílech, která jsou založena mimeticko-realistického, románového, pateticko-sentimentálního, pohádkového, komicko-karnevalového, a dalších. Existuje však specifická písemná tradice, která byla nejživější na začátku 19.století, ale pokračovala i v druhé polovině století a v celém století následujícím, v níž se fantastického modu užívalo k organizaci hlavní struktury znázornění a k přenesení znepokojující zkušenosti silným a originálním způsobem do čtenářovy mysli.“¹² V 19.století se tedy podle Ceseraniho fantastična užívalo vizuálním a emocionálním způsobem, prvky fantastična však můžeme najít i v jiné podobě mimo tuto tradici.

Podobně jako Todorov, i Ceserani ve své eseji předkládá úryvky z některých nejznámějších fantastických děl 19. století, jako je povídka *Pískoun (Der Sandmann)* od E.T.A. Hoffmanna z roku 1817. Ceserani však nezapomíná do svého bádání zahrnout také pohled psychologický, kterým se Todorov zabývá okrajově - hovoří o něm v souvislosti se zánikem fantastična. Německý vědec Sigmund Freud napsal v roce 1919 esej *Das Unheimliche*, ve které na základě analýzy povídky

¹² „Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco, e altro ancora. E però c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore.“ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 11

Pískoun vysvětluje etymologii těžko přeložitelného slova *unheimlich* (*hrozivý, strašidelný*), které by dnes podle Ceserani mohlo být nahrazeno termínem fantastično, a z psychologického hlediska Hoffmannovu povídku analyzuje, aby na tomto příkladu ukázal, že pocit znepokojení souvisí s lidským nevědomím. Za fantazií a sny je podle Freuda skrytá pravá podstata věcí, utajené tužby a přání, vrozené instinkty a také anomálie a duševní poruchy, především jsou však fantazijní představy podle Freuda potlačené sexuální komplexy. Narozdíl od tradiční psychologie 19. a začátku 20.století začaly být spolu se založením psychoanalýzy fantazijní představy spojovány právě s nevědomím a podvědomím. Ještě mnohem blíže k magickému a transcendentnu než Freud měl C. G. Jung, jež se zabýval především studiem snů, fantazií a vizí. Fantazijní představy a vize se podle něj dostávají při sníženém vědomí a mají velký význam, neboť vznikají nejen z osobního, ale i z kolektivního vědomí. O nevědomí mluví jako o systému potlačených konfliktů a traumatických obsahů, zároveň je to však podle něj „nikdy nevysychající pramen umělecké tvorby“ – neobyčejný vztah ke všemu nevědomému tedy mají umělci, protože jejich tvůrčí fantazie čerpá z materiálu nevědomí.¹³

¹³ VONDRÁČEK, Vladimír a František Holub. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava: Columbus, 1993, s. 297-299

2.2 Fantastická povídka

Fantastická povídka je pro fantastično považovaná za ideální žánr, protože „je krátká a vzrušující“ a protože „dobře odpovídá lidské potřebě vyprávět a poslouchat příběhy.“¹⁴ Jiří Šrámek ve své studii *Morfologie fantastické povídky* analyzoval některé francouzské fantastické povídky 19. století a všiml si jejich společných prvků, na jejichž základě vypracoval prototyp fantastické povídky. Společnými znaky fantastické povídky 19. století jsou podle něj například nadpřirozené a děsivé postavy, jako jsou duchové, upíři a vlkodlaci, a zasazení děje do temných prostředí strašidelných domů a hřbitovů.

Společnými znaky, které fantastično určitým způsobem vystihují, se zabývá ve své studii i Remo Ceserani a předkládá seznam formálních postupů a témat, které jsou pro tento modus specifické. Doplňuje však, že žádný z těchto postupů sám o sobě fantastično necharakterizuje – to činí teprve určitá kombinace těchto rétorických a narativních strategií. Typickými postupy vypravování, které lze ve fantastické literatuře vyzorovat, jsou podle Ceseraniho:

- 1) Tendence využít všechny způsoby vypravování, aby byl čtenář co nejvíce vtažen do děje
- 2) Vypravování v první osobě, které dělá příběh uvěřitelnějším a umožňuje snadněji vyjádřit pocity a emoce hlavní postavy
- 3) Schopnost kreativně využít sílu slov (slova jsou schopna vytvořit „jinou“ realitu)
- 4) Vtažení čtenáře do děje prostřednictvím překvapení, vyděšení nebo pobavení
- 5) Překročení prahu mezi skutečností a jinou dimenzí
- 6) Předmět, který vstup do jiné reality zprostředkuje
- 7) Elipsa neboli vynechání (ve fantastických povídkách se často v momentě, kdy v příběhu vzroste napětí, objeví místo rozuzlení „prázdné místo“, tedy žádné vysvětlení nepříjde a čtenář zůstává nadále v nejistotě)
- 8) Teatrálnost, která pramení z potřeby vytvořit „iluzi“

¹⁴ LUKAVSKÁ, Eva. *Had, který se kouše do ocasu: výběr z hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008, s. 11-12

- 9) Figurativnost
- 10) Smysl pro detail

Jako typická témata Ceserani zmiňuje:

- 1) Noc, tmu a temný svět duchů a d'áblů
- 2) Život mrtvých
- 3) Jedince jako typické téma moderní literatury
- 4) Šílenství
- 5) Rozdvojení
- 6) Zjevení nějakého monstra
- 7) Lásku a vášeň
- 8) Nihilismus¹⁵

2.3 Historické proměny fantastična

Nadpřirozené jevy se v literatuře objevují již od jejího samotného počátku. Našly své místo v pohádkách, v legendách, v mýtech i v rytířských románech. Výskyt nadpřirozena ve jmenovaných žánrech jistě nikoho nepřekvapí, nadpřirozené jevy se ale začaly objevovat i ve vypravování, která jsou zasazena do reality, do běžného života. V době osvícenství, kdy bylo všechno neskutečné a nepodložené fakty označováno za nepřípustné, se o rozporu mezi nadpřirozenem a skutečností začalo více uvažovat. Fantastično však nelze považovat za pouhý rozchod s osvícenským racionalismem, nevychází totiž z rozporu mezi snem a skutečností, ale skrze neskutečné určuje míru skutečnosti a proto také bývá vždy spjato s tím, čemu lidé v dané epoše věří.¹⁶

V tomto období vznikl gotický román, který je považován za první žánr obsahující prvky fantastična, tehdy prvky vyznačující se především hrůzostrašnými, děsivými událostmi, které nemusí být pro fantastično vždy nutností. To ostatně uznává i Todorov: „Strach bývá s fantastičnem často spojen, není však jeho nutnou

¹⁵ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 76-95

¹⁶ Ibidem, s. 67

podmínkou.¹⁷ Prvním gotickým románem byl *Otrantský zámek* anglického spisovatele Horace Walpolea.

Samotná fantastická povídka se zrodila až s příchodem romantismu v 19.století v Německu, jako „ (...) snění s otevřenými očima filosofického idealismu, s přiznaným záměrem zobrazovat skutečnost vnitřního světa jedince, subjektivního světa mysli, představivosti a přikládat jí stejný nebo větší význam než skutečnosti objektivního a smyslového světa.“¹⁸ Synonymem pro fantastickou povídku první poloviny 19. století byla „Hoffmanovská povídka“.¹⁹ E.T.A. Hoffmann, představitel německého romantismu, značně ovlivnil evropskou literární tradici. V té době psali fantastické povídky významní spisovatelé jako Nikolaj Vasiljevič Gogol, Gérard de Nerval nebo Charles Nodier, který jako jeden z prvních teoretiků definoval moderní fantastickou povídku 19.století.²⁰

Společným znakem fantastických povídek tohoto období je mimo jiné vizuálnost: zda uvěříme či neuvěříme tomu, co *vidíme*. Fantastická povídka - více než jakýkoli jiný žánr – něco zobrazuje, konkretizuje se v za sebou jdoucích obrazech. Nezbytným prvkem fantastického vyprávění je podívání. Existují však i povídky, ve kterých nadpřirozeno zůstává očím skryto a hlavní postava vyprávění něco nevysvětlitelného pouze pociťuje.²¹

V Itálii se fantastická povídka objevila se značným zpožděním, což je zřejmě dáno tím, že i italský romantismus se v porovnání s Německem, Anglií a Francií výrazně opozdil. V Itálii dlouho převládal klasicismus a vše nové bylo nahlíženo jako něco nepatřičného. Fantastično kritizoval Vincenzo Monti, představitel neoklasicismu, výhrady k němu měli i významní literární kritici jako byl Francesco De Sanctis a později Benedetto Croce. Italská konzervativnost dlouho lpěla na ideálech tradiční literatury Danta, Petrarce, Tassa či Ariosta.

¹⁷ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 34

¹⁸ „(...) come sogno ad occhi aperti dell'idealismo filosofico, con la dichiarata intenzione di rappresentare la realtà del mondo interiore, soggettivo, della mente, dell'immaginazione, dando ad essa una dignità pari o maggiore che a quella del mondo dell'oggettività e dei sensi.“ CALVINO, Italo. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano: Oscar Mondadori, 2015, s. 9

¹⁹ Ibidem, s. 10

²⁰ NODIER, Charles. *Du Fantastique en Littérature*, 1830

²¹ CALVINO, Italo. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano: Oscar Mondadori, 2015, s. 12

V druhé polovině 19. století, v prvních letech sjednocené Itálie, se fantastická povídka objevila konečně i na Apeninském poloostrově a to díky milánské bohémě pojmenované „scapigliatura“ (rozcuchanci), označované také jako „třetí romantismus“, kterou tvořili umělci, kteří protestovali proti zavedeným tradicím italské literatury a hájili ideál nezávislého Umění.²² Vzorem jim byla zahraniční literatura: především francouzský symbolismus Baudelaira a Nerval a dílo představitelů romantismu Théophila Gautiera a již zmíněného E.T.A. Hoffmana. Fantastičnem se ze „scapigliátů“ zabýval především Iginio Ugo Tarchetti, který napsal řadu fantastických povídek. Tarchetti ve svých povídkách využívá moderní hypotézy přírodních věd a nereálný příběh často staví na reálném problému, jeho fantastično se tak prolíná s vědou, filozofií i s otázkami náboženství. Tarchettiho povídky sice, vzhledem k jeho inspiraci v dílech zahraničních autorů, svými tématy nebyly příliš originální, jako netradiční by se však dal označit jeho psychologický přístup k vyprávění, který předjímá Freudův zájem o lidské podvědomí a jež se ještě výrazněji než u Tarchettiho objevil v díle Camilla Boita, taktéž představitele scapigliatury.

Ve 20. století zaznamenala literatura řadu změn. Tyto změny započal v Evropě již romantismus, jakožto první známka rozchodu s tradicí, který však v Itálii nenašel takové místo jako v Německu a v Anglii. Zájem o lidského ducha se ještě před Freudem v Itálii objevil u scapigliátů, u veristů a u autorů jako byl Fogazzaro nebo Svevo. Na přelomu století byla objevena psychoanalýza, která světu pomohla osvětlit některé záhady lidské mysli a ovlivnila mimo jiné také literaturu a to napříč všemi žánry. Jinak začal být vnímán i sen, který je důležitou složkou fantastických i nefantastických příběhů, a který se ještě v 19. století vykládal symbolicky - k takovému výkladu sloužily snáře. Podle psychoanalytické školy založené S. Freudem se ze snu dají dešifrovat skrytá přání a touhy uložené hluboko v nevědomí jedince, nikoli jeho budoucnost, jak se věřilo dříve.²³ Tvář fantastické literatury se změnila, tak jako se změnil pohled na svět a všeobecné nazírání reality. Spolu s „úbytkem“ záhad a s přibývajícím množstvím racionálních vysvětlení se podle Tzvetana Todorova literární fantastično ocitlo na pokraji vyhynutí – ve své studii francouzsko-bulharský teoretik datuje počátek fantastické literatury do roku 1772,

²² PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, s. 647

²³ VONDRÁČEK, Vladimír. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava: Columbus, 1993, s. 180-181

kdy Jacques Cazotte napsal *Zamilovaného d'ábla*, a konec „klasického“ fantastična vidí ve zrodu psychoanalýzy na přelomu 19. a 20. století.

Fantastická díla 20.století, pokud je tak ještě můžeme nazývat, se od klasického modelu Ottocenta²⁴ značně liší. Přibližují se filozofii a alegorii a snaží se prostřednictvím nadpřirozených a tajemných prvků sdělit čtenáři nějaký hlubší význam. Fantastično se již nesnaží čtenáře v první řadě vyděsit. Ostatně, čtenář je již otrlý, nebojí se věcí, kterých se bál ve století devatenáctém, protože je již zná, a díky neustálému rozvoji vědy a techniky ho už jen tak něco nepřekvapí. Moderní fantastično funguje spíše jako prostředek k zamyšlení či dokonce pobavení: humor se ve spojitosti s fantastičnem objevoval již od počátku tohoto modu, parodie čtenáře nejdříve pobaví, pak ho ale dovede k hlubšímu zamyšlení. Fantastický modus ukázal autorům nové možnosti, jak zachytit a znázornit významy a zkušenosti, a právě proto se musí jednat o modus, tedy o *způsob*, nikoli o žánr. Rozpětí postupů a témat užívaných ve fantastičnu je natolik široké, že se užívají i v jiných modech a žánrech.²⁵

Přestože se zastánci tradičního pojetí v čele s Todorovem shodují v tom, že u literárních děl 20.století již o fantastičnu nelze hovořit, spousta vědců sdílí názor opačný. Jaime Alazraki, odborník na fantastickou hispano-americkou literaturu Novecenta²⁶, navrhl v souvislosti s Borgesem a Cortázaem, kteří „nemají nic společného s evropskými a americkými spisovateli 19.století“, nazývat tyto autory jako „neofantastické“²⁷, a dal tak vzniknout termínu *neofantastično*. Alazrakiho neofantastično označuje moderní díla s fantastickými prvky, která jsou poznamenána válkou, Freudem, avantgardami i novými ideologiemi. Ačkoli jsou tato díla značně odlišná od klasického modelu fantastična, fantastično rozhodně nepřestává být produktivní. Touha po záhadě a také po umění obecně, ve 20.století, kdy jako by vše záhadné a tajemné mizelo, naopak stále roste. Významnými autory moderní fantastické literatury byli například Franz Kafka, H.P. Lovecraft nebo Italo Calvino.²⁸

²⁴ Italský výraz pro 19.století

²⁵ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 112

²⁶ Italský výraz pro 20.století

²⁷ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 133

²⁸ LUKAVSKÁ, Eva. *Had, který se kouše do ocasu: výběr z hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008, s. 18

V souvislosti s fantastičnem v italském Novecentu je třeba zmínit další významné autory, kteří s tímto modem pracují, a to především Dina Buzzatiho, autora známého románu *Tatarská poušť (Il deserto dei tartari)* a Tommasa Landolfiho, vášnivého hráče rulety, jež debutoval *Rozpravou o vyšších systémech (Dialogo dei massimi sistemi)*. Tito autoři ve svých prózách prolínají realitu s tajemnem. V Buzzatiho fantastické tvorbě se ze začátku objevovaly pohádkové tendence, po válce se jeho častými tématy staly rozvoj vědy a umělá inteligence, čímž se přiblížil k science-fiction.²⁹ V některých Buzzatiho povídkách (ze sbírky *Sessanta racconti*, česky *Šedesát povídek*) lze do určité míry vysledovat tradiční prvky fantastické povídky 19.století. Už samotná atmosféra Buzzatiho povídek je velmi znepokojující. Postavy jeho příběhů jsou obyčejní lidé prožívající pocity úzkosti, které v nich vyvolávají fantazie, a často za záhadných okolností umírají.

Vybraná díla Tommasa Landolfiho mnozí literární vědci také označují jako fantastická, označují tak ale pouze jeho prvotní tvorbu; pozdější Landolfiho tvorba podle nich fantastično naopak popírá. Italo Calvino, Landolfiho velký obdivovatel, však ve svém výboru *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino* (č. *Nejkrásnější stránky Tommasa Landolfiho vybrané Italem Calvinem*) zařadil mezi fantastické povídky z různých Landolfiho sbírek a přirovnal je k dílům spisovatelů jako byl například Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, autor fantastické literatury 19.století. Pro Landolfiho tvorbu je typická posedlost tím, co je tajemné, absurdní, surreálné a groteskní, své příběhy Landolfi umísťuje mimo známý svět, což mu umožňuje vyvolat napětí a úzkost.³⁰

Fantastično můžeme najít i v některých dílech jiných italských spisovatelů minulého století, jako byl Italo Svevo, Massimo Bontempelli, Giovanni Papini, Luigi Pirandello, Primo Levi, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Alberto Moravia a další. Ve srovnání s Ottocentem, v němž byla italská literatura na fantastické texty poměrně chudá, se ve století dvacátém Itálie o fantastično - ačkoli je označení „fantastično“ u děl z tohoto období sporná - značně obohatila.

²⁹ HENDRYCHOVÁ, Jana. *Il disco si posò*. Academia.edu, [online], [cit. 30.03.2020], dostupné z: https://www.academia.edu/12071041/LZT_Hendrychova_Il_disco_si_poso

³⁰ MINKSOVÁ, Marcela. *Landolfi, Tommaso*, iliteratura.cz, [online], [cit. 30.03.2020], dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/17439/landolfi-tommaso>

3 Calvino a fantastično

3.1 Teoretické stati

„Italo Calvino dostal do vínku zvláštní dar humoru, humor skřítkovský, který je kouzelný, tj. plný fantazie, lehkonohý, posměšný a trochu krutý. Zato mu daly sudičky také dar neblahý, totiž klást si otázky, pochybovat o všem a hlavně o věcech samozřejmých.“³¹

Italo Calvino, celým jménem Italo Giovanni Calvino Mameli, je bezpochyby jeden z nejznámějších a také nejuznávanějších italských spisovatelů druhé poloviny 20. století. Velká část jeho díla je díky překladům známá i českému čtenáři, přestože se k němu dostala až o několik desítek let později. Calvinovo dílo čítá velké množství žánrově různorodých titulů, proto bude kompletní bio-bibliografický medailonek autora obsažen v příloze této práce.

Calvino debutoval jako spisovatel po druhé světové válce, v době, kdy v italské literatuře převládal neorealistický směr, který si bral za cíl realisticky vyjádřit, co se během války a po válce odehrávalo v italské společnosti. Díky osobním zkušenostem z partyzánského odboje se i on nejdříve hlásil k neorealismu, už ve svém prvním románu *Il sentiero dei nidi di ragno (Cestička pavoučích hnízd)* se však znatelně projevil jeho tendence k pohádkovosti a fantastičnu, jelikož osudy partyzánů vylíčil z pohledu malého chlapce, který pochopitelně vidí svět jinými očima než dospělí. Na začátku padesátých let minulého století mu byl nakladatelstvím Einaudi svěřen důležitý úkol – sesbírat pohádky z různých regionů z celé Itálie a přepsat je z dialektů do spisovné italštiny. Tímto počinem pro autora začalo období často označované jako „fantastické“ – nicméně je třeba říci, že fantastické a pohádkové motivy provázejí celé Calvinovo dílo.

Jeden novinář se Calvina zeptal: „Ve vaší tvorbě se zatím prolínaly dvě žíly: fantastická a realistická. Nabyla teď převahy ta fantastická?“ a Calvino mu odpověděl: „Zpočátku byly tyto žíly jedna jediná. Po válce, když převládla tendence italského neorealismu, psal jsem syrové válečné příběhy, v nichž kritici nalézali

³¹ Citace z poznámky Zdeňka Digrina na obálce knihy, In: CALVINO, Italo. *Naši předkové*. Praha: Odeon, 1970

fantastické obměny. Takže jsem najednou začal psát příběhy absolutně fantastické. V jiných mých povídkách se realismus převtělil ve zkušenosti téměř autobiografické a v kritiku současných intelektuálních zkušeností. Takže na jedné straně se mé vyprávění snaží dostat formu eseje, na druhé straně se stává čistou konstrukcí fantastických představ. Pochopitelně existuje vztah mezi oběma směry.“³²

V letech 1952 až 1959 postupně vyšly krátké alegoricko-fantastické romány *Il barone rampante* (*Baron na stromě*), *Il visconte dimezzato* (*Rozpůlený vikomt*) a *Il cavaliere inesistente* (*Neexistující rytíř*), tvořící později trilogii *I nostri antenati* (*Naši předkové*), a sbírky povídek *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (*Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*) a *Le cosmicomiche* (*Kosmické grotesky*). Spisovatel a Calvinův přítel Elio Vittorini, s nímž Calvino v letech 1959 až 1965 řídil časopis *Il Menabò*, o Calvinově způsobu vyprávění prohlásil, že se jedná o „realismus s pohádkovým nábojem“.³³ Calvinova fantasticko-symbolická sbírka *Ti con zero* (*Tě s nulou*), jež tematicky navazuje na *Le cosmicomiche*, předznamenala jeho další vývoj: od experimentů s fantastičnem se dostal až k experimentování se samotnou literaturou - přestože lze říci, že se u něj i tyto tendence objevovaly již od samého začátku. Jeho pozdější tvorba se ještě výrazněji vyznačuje hledáním nových vypravěčských postupů. V těchto letech byl Calvino členem francouzského literárního spolku OuLiPo, který se zabýval právě novými postupy, jež mohou být spisovateli využity. V experimentálních románech *Il castello dei destini incrociati* (*Hrad zkřížených osudů*), *Le città invisibili* (*Neviditelná města*), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Když jedné zimní noci cestující*), *Palomar* (*Palomar*) i v posmrtně vydané nedokončené sbírce povídek *Sotto il sole giaguaro* (*Pod jaguáříím sluncem*) doplňuje fantasticko-symbolickou linii hledání smyslu života o podněty strukturalismu a sémiotiky³⁴, jako prostředek vyprávění využívá obrazy i komiks, příběhy staví na základě matematických problémů, hraje si se čtenářem a explicitně ho do příběhů zapojuje. Calvino je tedy autorem, který prošel snad všemi tendencemi Novecenta od neorealismu po postmodernu, udržel si však určitý kritický odstup a jeho dílo tak zůstalo velmi originální a osobité.

³² Citace z doslovu Ely Ripellino-Hlochové, In: CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 166

³³ CriticaLetteraria: CriticaLibera: *Calvino e il fantastico*. Criticaletteraria.org, [online], [cit. 01.04.2020], dostupné z: <https://www.criticaletteraria.org/2012/03/criticalibera-calvino-e-il-fantastico.html>

³⁴ PELÁN, Jiří. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, s. 216-217

Fantastičnem se Calvino zabývá, aby vysvětlil situaci člověka v moderním světě a především mechanismy, které tímto světem hýbou.³⁵ Trilogii *Naši předkové* samotný autor v předmluvě k této knize definuje jako „tři různé způsoby, jak se může realizovat lidská bytost“: román *Rozpůlený vikomt* v sobě ukrývá alegorii na společnost, která se po válce zdá být rozdělena na dvě půlky, podobně jako hlavní postava. V *Baronovi na stromě* je hlavním tématem otázka, jakou roli hraje člověk-intelektuál v historickém vývoji, postava paladýna v *Neexistujícím rytíři* zase představuje dnešního člověka, který už nenavazuje žádné vztahy s tím, co ho obklopuje, a tedy jen abstraktně „funguje“.³⁶ Jedná se tedy především o alegorické romány, ve kterých se však objevují fantastické a pohádkové motivy. V *Kosmických groteskách* a v *Ti con zero* Calvino rozvíjí svou představivost na základě vědeckých teorií a opět hledá hluboký význam bytí. Tyto sbírky byly i přes autorovu značnou nelibost kritiky často označovány jako vědecko-fantastické.

Calvino se fantastičnu věnoval nejen jako spisovatel, ale také jako teoretik: ve své antologii *Racconti fantastici dell'Ottocento (Fantastické povídky 19.století)* vybral, uspořádal a okomentoval některé fantastické povídky z 19.století, fantastičnem a pohádkou se zabýval také ve svých esejích. Fantastická povídka je podle Calvina

„(...) jeden z nejcharakterističtějších výtvorů prózy devatenáctého století a jeden z nejvýznamnějších výtvorů pro nás. Naši dnešní citlivosti připadá nadpřirozený prvek v centru těchto zápletek vždy nabitý významy, vnímá ho jako zrod toho, co je nevědomé, potlačované, zapomenuté, vzdálené naší rozumové pozornosti. V tom je viděna modernost fantastična a důvod jeho úspěšného návratu do naší epochy. Cítíme, že fantastično říká věci, které se nás přímo týkají, ačkoli jsme ve srovnání se čtenáři 19. století méně náchylní tomu, nechat se překvapit preludy a fantasmagoriemi, jsme však připraveni vychutnat si je jiným způsobem (...).“³⁷

V úvodu antologie Calvino představil svou vlastní vizi fantastična - „(...) navrhl rozdělení fantastického žánru na *fantastično vizionářské* obsahující prvky

³⁵ LENTINI, Chiara. *Calvino e il fantastico*, Tricase: Youcanprint, 2014, (e-book), s. 54

³⁶ CALVINO, Italo. *Naši předkové*. Praha: Odeon, 1970, s. 14

³⁷ „(...) una delle produzioni più caratteristiche della narrativa dell'Ottocento, e una delle più significative per noi. Alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale al centro di questi intrecci appare sempre carico di senso, come l'insorgere dell'inconscio, del represso, del dimenticato, dell'allontanato dalla nostra attenzione razionale. In ciò va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca. Sentiamo che il fantastico dice cose che ci riguardano direttamente, anche se siamo meno disposti dei lettori ottocenteschi a lasciarci sorprendere da apparizioni e fantasmagorie, o siamo pronti a gustarle in un altro modo (...).“ CALVINO, Italo. *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano: Oscar Mondadori, 2015, s. 7

nadpřirozena, jako jsou fantasmagorie a monstra (které jako podžánry zahrnuje science-fiction, horror, gotický román a podobně) a *fantastico mentální* (*každodenní*), ve kterém se celé nadpřirozeno projevuje ve vnitřní dimenzi (pomysleme například na *Il giro di vite* Henryho Jamese nebo na *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* samotného Calvina).³⁸ Druhý typ fantastična Calvino označuje také jako *abstraktní* či *psychologické* a řadí do něj díla spisovatelů, jako byl Edgar A. Poe, Hans Christian Andersen, Charles Dickens, G. de Maupassant, Henry James nebo R. Kipling. Mezi autory vizionářského fantastična podle něj patří mimo jiné J. Potocki, E.T.A Hoffmann, H. de Balzac, G. de Nerval, N. V. Gogol či T. Gautier. Fantastično „vizionářské“ podle Calvina dominovalo začátku Ottocenta, zatímco fantastično „každodenní“ převládalo od konce 19. století až do století dvacátého.

V roce 1970 Calvino v souvislosti s vydáním Todorovy studie odpověděl na několik otázek týkajících se fantastické literatury. Esej se nejprve objevila ve francouzštině v deníku „Le Monde“ a později byla publikována v italštině v souboru Calvinových esejí *Una pietra sopra* pod názvem *Definizioni dei territori: il fantastico*. Zabývá se v ní definicí fantastična, existencí fantastična v současné literatuře i vztahem jeho vlastní tvorby k fantastičnu. Nejdříve vysvětluje rozdíl v užití pojmu „fantastično“ v literatuře ve francouzštině a v italštině: zatímco ve francouzštině se termín užívá pro označení strašidelných příběhů, které vyžadují určitý vztah mezi čtenářem a příběhem – čtenář musí *věřit* tomu, co čte; pociťuje strach a nejistotu, podobně jako postava příběhu – označuje tedy tradiční fantastično 19. století; v italštině naopak termíny *fantazie* a *fantastico* „vyžadují určitý odstup, povznesení, přijetí jiné logiky vedoucí k jiným objektům a souvislostem, než které známe z běžné zkušenosti (nebo na které jsme zvyklí z převládajících literatur). Takto lze hovořit o fantastičnu ve 20. století nebo o fantastičnu v období renesance. Čtenáři Ariosta nikdy nestáli před problémem

³⁸ „(...) ha proposto una suddivisione del genere fantastico in fantastico visionario, con elementi soprannaturali come fantasmi e mostri (che include come sottogeneri fantascienza, horror, narrativa gotica e via dicendo) e fantastico mentale (o quotidiano), dove il soprannaturale si realizza tutto nella dimensione interiore (si pensi per esempio a *Il giro di vite* di Henry James, o a *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* dello stesso Calvino).“ Wikipedia: *Fantastico*. Wikipedia.org, [online], [cit. 31.3.2020], dostupné z: <https://it.m.wikipedia.org/wiki/Fantastico>

textu *uvěřit* či si jej *vysvětlit*, pro ně, tak jako dnes pro čtenáře Gogolova *Nosu*, Carrollovy *Alenky v říši divů*, či Kafkovy *Proměny*, se potěšení z fantastična nachází v rozvinutí logiky, jejíž pravidla, výchozí body nebo řešení si uchovávají nějaká překvapení.³⁹ K pochopení fantastické literatury je podle Calvina nutné začít u toho, co Todorov nazývá „zázračno“, a které je historicky nejstarší; objevovalo se již v prvních mýtech a pohádkách jako symbolická potřeba nevědomí, ještě dávno předtím, než bylo nevědomí popsáno.

V Ottocentu se podle Calvina užívalo fantastična emocionálním způsobem, oproti tomu v Novecentu převládá intelektuální užití fantastična: fantastično se v moderních textech objevuje jako hra, ironie, a také jako rozjímání o nočních můrách nebo o tužbách moderního člověka.⁴⁰ Otázku, jaký vztah má jeho vlastní tvorba k fantastičnu, Calvino přenechává kritikům, dodává však, že pro něj není podstatné vysvětlení nějaké neobyčejné události, nýbrž „řád, který tato mimořádná událost vytváří uvnitř a kolem sebe - obraz, symetrii, síť představ, které se kolem ní seskupují, jako když vzniká krystal.“⁴¹

Abychom se mohli pokusit pojednat o fantastičnu v díle Itala Calvina, bude nutné tento modus nejdříve vymezit oproti dalším modům, které s fantastičnem souvisí a se kterými bývá tento autor spojován, a těmi jsou *pohádkovost*, *surreálno* a *science-fiction*.

³⁹ „(...) implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti). Così si può parlare del *fantastico* del Ventesimo secolo oppure del fantastico di Rinascimento. Per i lettori d'Ariosto non si è mai posto il problema di *credere* o di *spiegare*, per loro, come oggi per i lettori del *Naso* di Gogol, di *Alice in Wonderland*, della *Metamorfosi* di Kafka, il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese.“ CALVINO, Italo. *Una pietra sopra*. Milano: Oscar Mondadori, 2003, s. 260-261

⁴⁰ Ibidem, s. 262

⁴¹ „(...) *l'ordine* che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo.“ Ibidem, s. 262

3.2 Fantastično a pohádkovost

Pohádkový či fantastický nádech má v určitém ohledu většina děl pocházejících z pera Itala Calvina, nálepku „pohádka“ však s jistotou nemůžeme dát žádnému jeho narativnímu textu (pomineme-li sbírku *Italské pohádky*). Pohádka je podle *Slovníku literární teorie* „prozaický žánr lidové slovesnosti, jehož vyprávění podává objektivní realitu jako nadpřirozenou s naivní samozřejmostí, jako by vše bylo skutečné: přes svoji fiktivnost tak zpravidla postihuje některé základní lidské touhy a obecné životní pravdy. Fikce může být v pohádce zastoupena v několikerém stupni a rovněž v různém materiálu, což se promítá i do žánrové diferenciaci pohádky.⁴² Podle Tzvetana Todorova je pohádka jednou z „odrůd“ zázračna, což je – jak již v této práci bylo zmíněno – žánr sousedící s fantastičnem. Zázračno se podle jeho slov vyznačuje tím, že v něm nadpřirozené jevy čtenáře nijak nepřekvapí - narozdíl od fantastična, které ve čtenáři vzbuzuje určitou nejistotu. Mezi tradiční pohádkové prvky patří nadpřirozené postavy a jevy, kouzelné předměty, blíže neurčený čas a prostor odehrávajícího se děje, boj dobra a zla a vítězství dobra, mravní poučení, šťastný konec a další. Ještě charakterističtější jsou pro pohádku ustálená slovní spojení (bylo nebylo...) a samotná formální struktura „To, co pohádku odlišuje, je určitý způsob psaní, ne statut nadpřirozena.“⁴³ V moderních pohádkách již tato pevná formální i tematická pravidla platit nemusí, konec může zůstat otevřený nebo dokonce nemusí být vždy šťastný (jako příklad lze uvést *Pohádky* Oscara Wildea). Pro moderní pohádku (nazývanou také *autorská* či *umělá*) je typické, že se překrývá s dalšími žánry, bývá ovlivněna dobovou kulturou i společensko-politickým životem⁴⁴ a zobrazuje autorův jedinečný styl – nejedná se o dědictví lidové slovesnosti, nýbrž o uměle vytvořený příběh. I v moderní pohádce se však objevují pohádkové, tedy kouzelné prvky. Dalším druhem pohádky, který se zcela nedrží pravidel pohádky klasické (*kouzelné*), je pohádka *novelistická* (či *realistická*), v níž jsou postavami často obyčejní lidé, nadpřirozeno je potlačeno na minimum a děj se podobá běžnému

⁴² VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 285

⁴³ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 49

⁴⁴ ČENKOVÁ, Jana. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál, 1957, s. 171

životu. Na základě tohoto popisu není na první pohled jednoduché rozeznat pohádkovost od fantastična, pokud se ale budeme držet tradičního vymezení, tedy že pohádka patří pod *zázračno* a čtenář při jejím čtení není vystaven žádnému *váhání*, vše se najednou zdá být jasnější.

Itálie až do roku 1956, kdy byla vydána Calvinova sbírka *Fiabe italiane*, postrádala národní sbírku lidových pohádek. Calvino na této sbírce pracoval dva roky a povedlo se mu najít a přepsat do spisovné italštiny celkem 200 pohádek z různých regionů. V předmluvě k této sbírce uvedl, že věří, že pohádky jsou pravdivé, protože vysvětlují život. Italo Calvino byl velkým milovníkem pohádek, což se muselo nutně promítnout i do jeho vlastní tvorby. Hlavní postava jeho románu *Cestička pavoučích hnízd*, chlapec Pin, v mnohém připomíná Pinocchia, v *Neexistujícím rytíři* můžeme najít četné analogie s Ariostovým *Zuřivým Rolandem*. Ve své tvorbě se pohádkovými příběhy nejen inspiroval, pohádkovost se stala součástí jeho vlastního autorského rukopisu. Autor sám jako „moderní pohádky“ označil své povídky o Marcovaldovi: „(...) Marcovaldo je hlavní postavou série moderních pohádek, které (...) zůstávají věrné klasické narativní struktuře: té komiksové z dětských časopisů. (...) Pro zdůraznění pohádkového charakteru mají postavy těchto scének ze současného života – ať už to jsou zametači, noční hlídači, nezaměstnaní či skladníci – vznešená, středověká jména, hodící se pro hrdiny rytířského eposu. Začít můžeme již u hlavní postavy. Pouze děti mají běžná jména, možná proto, že jen ony se objevují takové, jaké jsou, a ne jako karikaturní postavy.“⁴⁵ Při čtení *Marcovalda* se čtenář skutečně cítí, jako by se díval na kreslený film či si prohlížel komiks. „*Marcovaldo* je spolu s *Palomarem* knihou, ve které se Calvino více než ve všech svých ostatních dílech pokusil na stránku otisknout komiks a postupy užívané ve filmech (především gagy němeého filmu).“⁴⁶ Postavy mají rytířská či pohádková jména a prožívají téměř pohádková

⁴⁵ „(...) Marcovaldo è il protagonista d’una serie di favole moderne, che (...) restano fedeli a una classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornalini per l’infanzia. (...) Come per sottolineare il carattere di favola, i personaggi di queste scenette di vita contemporanea – siano essi spazzini, guardie notturne, disoccupati, magazzinieri – portano nomi altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco, a cominciare dal protagonista. solo i bambini hanno nomi usuali, forse perchè solo loro appaiono come sono, e non come figure caricaturali.“ Citace z prezentace ke knize Marcovaldo, In: CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Milano: Oscar Mondadori, 2018, s. VI-VII

⁴⁶ „Marcovaldo è, insieme con Palomar, il libro nel quale più che in ogni altro Calvino ha provato a riprodurre sulla pagina i procedimenti del fumetto e del cinema (soprattutto i gag delle cinema muto).“ SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999, [online], [cit. 11.04.2020], s. 152

dobrodružství, která však většinou končí probuzením se do kruté reality. Jako pohádkový pak můžeme označit především způsob vyprávění.

Je však nutno poznamenat, že Calvino tuto sbírku označil jako „moderní pohádky“ v roce 1963, tedy několik let předtím, než Todorov vydal *Úvod do fantastické literatury*, a po jejím vydání v roce 1970 se Calvino o své tvorbě naopak vyjádřil slovy, že otázku žánrového zařazení raději ponechá kritikům. Pohádkové prvky se ve skutečnosti, budeme-li se řídit Todorovým vymezením „zázračna“, výrazněji objevují v jiných dílech Itala Calvina. V románech *Rozpůlený Vikomt* a *Neexistující rytíř* se objevují nadpřirozené jevy a události, které čtenáře nepřekvapí. Již s počátkem čtení se čtenář ocitá v sice blíže určeném historickém období, přesto však ve znatelně pohádkovém a vybájeném světě. Nelze také pominout fakt, že oba tyto romány se odehrávají v období středověku, které má k pohádkám obvlášť blízko. Postavy těchto příběhů nepatří do známého světa: Vikomt je rozpůlený na dvě půlky a každá půlka si libovolně chodí po světě a koná sama za sebe, rytíř Agilulf je chodící brnění, uvnitř prázdné, a přestože fyzicky neexistuje, bojuje v bitvách a zachraňuje nevinné panny. Všechny postavy navíc zažívají dobrodružství, díky kterým dospívají, což je další charakteristický rys pohádek. V románu *Hrad zkřížených osudů* hlavní postava přijíždí na tajemný středověký hrad a brzy si povšimne, že není schopný mluvit a že ani obyvatelé hradu nemluví. Aby si navzájem vypověděli své životní příběhy, používají tarotové karty. Příběhy postav jsou neskutečné a pohádkové, objevují se zde i typicky pohádkové kouzelné předměty. Jako příklad lze uvést příběh alchymisty, který výměnou za elixír života prodal ďáblu duše celé vesnice. V příbězích o Marcovaldovi se oproti tomu žádné nadpřirozené úkazy nevyskytují, přesto ve čtenáři vyvolávají určitý pocit „nadnesení“, který bychom z našeho pohledu spíše přisoudili modernímu fantastičnu, fantastičnu, které Calvino nazývá „každodenní“.

3.3 Fantastično a science-fiction

Pohádka tedy podle Todorova patří pod žánr zázračna. Aby vymezil čisté zázračno, odděluje od něj Todorov některé další typy zázračného vyprávění, které nazývá: *zázračno hyperbolické*, *zázračno exotické*, *zázračno instrumentální* a *vědecké zázračno*. V zázračnu hyperbolickém se objevují jevy, které jsou nadpřirozené pouze svou velikostí – jako příklad Todorov uvádí *Tisíc a jednu noc*, v nichž Námořník Sindibád tvrdí, že viděl hady, „z nichž každý byl jako datlovník“. V zázračnu exotickém jsou zase popisovány jevy odehrávající se v dalekých krajích a čtenáře nepřekvapí, jelikož tyto kraje nezná a nemá tedy důvod o jevu pochybovat. Zázračno instrumentální obsahuje vynálezy, které v dané epoše nemohly existovat, z dnešního pohledu jsou však celkem vzato možná. Jako příklad Todorov zmiňuje otevírající se dveře ve *Vypravování o 'Alím Babovi*. Ve vědeckém zázračnu, dnes nazývaném science-fiction, je nadpřirozeno vysvětleno na základě zákonů, které současná věda nezná.⁴⁷ Právě na zázračno vědecké se nyní zaměříme, souvisí totiž s druhým souborem povídek Itala Calvina, kterou jsme si v této práci vzali za cíl analyzovat, a tou je sbírka *Kosmické grotesky*.

Pohádka i science-fiction podle Todorova patří do zázračna, ale narozdíl od pohádky, v níž nadpřirozené jevy není třeba vysvětlovat, ve vědeckém zázračnu nadpřirozeno vysvětleno je a čtenář připouští existenci přírodních zákonů a vědeckých vynálezů, které zatím současnou vědou nebyly objeveny. „V epoše fantastického vyprávění patří do vědeckého zázračna příběhy, do kterých vstupuje magnetismus. Magnetismus nadpřirozené události „vědecky“ vysvětluje, jen on sám patří do nadpřirozena. Takový je Hoffmannův *Der unheimliche Gast* nebo *Der Magnetiseur*; Poeovy *Fakta o případu monsieur Valdemara* anebo Maupassantův *Un fou?* Nynější science-fiction, když nesklouzává do alegorie, podléhá stejnému mechanismu. Jsou to vyprávění, kde na sebe fakta na základě iracionálních premis naprosto logicky navazují. Mají také zápletkovou strukturu, odlišnou od struktury fantastické povídky (...)“.⁴⁸ Odlišnou zápletkovou strukturou Todorov míní odlišný způsob vnímání nadpřirozené události. Texty řazené mezi science-fiction obsahují na první pohled nadpřirozené motivy, jako jsou mimozemšťani či vzdálené planety,

⁴⁷ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 49-51

⁴⁸ Ibidem, s. 51

o nichž čtenář postupně rozhodne, že mohou být pravdivé. Podobné strukturální uspořádání vidí Todorov v Kafkově *Proměně*: nejdříve je před čtenáře postavena podivná událost - Řehoř se jednou ráno probudil a zjistil, že se z něj stal brouk, postupně si však postava i čtenář na tuto absurdní skutečnost zvykají. Oproti tomu ve fantastičnu - kde „(...) byla podivuhodná nebo nadpřirozená událost vnímána na pozadí toho, co se pokládá za normální a přirozené; přestoupení zákonů přírody nás nutilo, abychom si je ještě silněji uvědomovali“⁴⁹ - se nadpřirozená událost objevuje uvnitř děje, nikoli hned na samotném jejím začátku.

V souvislosti se science-fiction se u Itala Calvina dá hovořit o sbírkách *Le Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968) a *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984). Všechny povídky těchto sbírek jsou založené na určitém skutečném vědeckém objevu, který je vždy stručně popsán v úvodu povídky a na jeho základě Calvino rozvíjí smyšlený příběh. Už samotná skutečnost, že se většina příběhů odehrává ve vesmíru, by nás mohla vést k zařazení díla do vědeckého zázračna. Sám autor však toto zařazení odmítá:

„Někteří kritikové se mě ptají, zdali se míním věnovat povídkám typu „science-fiction“. Nemyslím, že by „Kosmické grotesky“ patřily k tomuto druhu. Science fiction je projektovaná do budoucnosti, zatímco mé povídky jsou inspirovány různými mýty o původu světa a zrození primitivních národů, i když jsou podloženy znalostí moderních nauk o vesmíru. Pak je tu rozdílný vztah mezi vědeckými daty a fantastickou invencí. Každá povídka je podložena nějakou definicí, kterou jsem četl buď v knihách o astronomii nebo v naukách o vesmíru, k nimž jsem se uchýlil, aby mi věda vysvětlila to, nač má obvyklá fantazie nepostačí. Zkrátka, použil jsem vědeckých dat jako pohonné látky, abych vyšel z obvyklé imaginace a abych prožil denní všednost v nejzazších termínech našich zkušeností. Utopistický román, myslím, se spíš snaží přiblížit nám to, co je vzdálené, co je těžko představitelné, snaží se tomu dát realistický rozměr nebo alespoň přiblížit to našemu obzoru představivosti.“⁵⁰

⁴⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 145

⁵⁰ Citace z doslovu Ely Ripellino-Hlochové, In: CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 165-166

3.4 Fantastično a surreálno

Surrealismus byl jedním z avantgardních uměleckých směrů vzniklých na počátku dvacátého století, mezi které patřil také futurismus, kubismus, dadaismus či expresionismus. Hlavním cílem surrealismu bylo osvobodit lidské sny a představy pramenící z nevědomí a využít je jako novou formu umění; byl tedy značně ovlivněn Freudovou psychoanalýzou. V literatuře surrealismus využívá magické, humoristické a erotické prvky, charakteristické je například automatické psaní, tedy psaní textu na základě pocitů a myšlenek, které spisovateli vytanou na mysli, aniž by mezi nimi byla nějaká logická spojitost. V italské literatuře surrealismus ovlivnil například magický realismus Massima Bontempelliho, ve kterém se prolíná skutečnost a halucinace, ovlivnil také tvorbu Alda Palazzeschiho, jež se přikláněl především k futurismu, který podobně jako literární surrealismus vyhlášoval naprostou svobodu slov.

Fantastické prvky v Calvinově díle bývají se surrealismem často spojovány. V jeho dílech se sice mísí reálný svět s nereálným téměř surrealisticky, tedy snově a s velkou mírou fantazie, přesto jsou však jeho texty vždy založené na logickém a pečlivě promyšleném záměru - skrze své snové představy popisuje skutečnost.

4 Analýza vybraných povídek se zaměřením na fantastično

4.1 Marcovaldo

4.1.1 Představení díla

Marcovaldo ovvero Le stagioni in città (č. *Marcovaldo aneb roční období ve městě*) je sbírka dvaceti povídek, která byla poprvé vydaná v listopadu 1963 nakladatelstvím Einaudi v Turíně v edici knížek pro děti. V lednu 1966 vyšlo druhé vydání *Marcovalda*, tentokrát jako kniha pro střední školy a s předmluvou autora určenou především učitelům. Do češtiny sbírku přeložila Hana Benešová v roce 1974 jako *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*. Každá z dvaceti povídek se odehrává v jednom ze čtyř ročních období, cyklus se v knize tedy opakuje pětkrát. Všechny povídky mají stejného protagonistu, Marcovalda, pomocného dělníka, který pracuje v blíže neurčené fabrice „Sbav“, která se v českém překladu jmenuje Merkuria. Je otcem kupy dětí a bydlí ve skromném malém bytě v blíže neurčeném městě a době; díky určitým indiciím však můžeme hádat, že se jeho příběhy odehrávají v 50. letech minulého století v Miláně či v Turíně. Padesátá a šedesátá léta v Itálii charakterizoval „boom economico“, italský hospodářský zázrak: chudá zemědělská Itálie se změnila na průmyslovou velmoc a patřila v té době mezi hospodářsky nejproduktivnější státy Evropy. Rychlý hospodářský nárůst s sebou však přinesl i negativa a nemorálnost doby často kritizovali tejdější umělci a intelektuálové.

Marcovaldo představuje nekvalifikovaného dělníka, který nejspíš vyrostl na venkově, možná emigranta, levnou pracovní sílu, který není zvyklý na život ve velkoměstě a „uprostřed města z cementu a asfaltu hledá Přírodu.“⁵¹ Tvrdě pracuje a je velmi chudý, přesto se zdá být optimista a snílek. Nejvýmluvnější charakteristiku Marcovalda lze najít již na samém začátku knihy, v první z dvaceti povídek, která nese jméno *Funghi in città* (*Houby ve městě*):

⁵¹ „in mezzo alla città di cemento e asfalto (...) va in cerca della Natura.“ Cit. z prezentace knihy, In: CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Milano: Oscar Moderni, 2018, s. VI

Aveva questo Marcovaldo un'occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza.⁵²

Ale Matěj neměl zrovna oči stvořené pro život ve velkoměstě; jeho pohled, kterým pořád jako by bloudil po písečné poušti, přecházel bez povšimnutí všechny dopravní značky, semaforey, výkladní skříně, neóny či plakáty, přestože byly vymyšleny právě proto, aby poutaly pozornost kolemjdoucích. Zato mu neunikl jediný lístek, který žloutl na větvi, jediné pírkó, které uvízlo mezi taškami na střeše. Nebylo jediného ováda na koňském hřbetě, jediné dírky od červotoče ve stole, jediné slupky od fíku rozšlápnuté na chodníku, aby si jich nevšiml a nezačal o nich mudrovat; všechny tyhle věci mu totiž připomínaly střídání ročních dob, touhy jeho srdce i bídu jeho života.⁵³

Úryvek, zdá se, dostatečně vykresluje hlavní postavu i stěžejní téma příběhů, je z něj patrná také ironie, kterou Calvino používá, i jeho promyšlený styl psaní: přírodu popisuje téměř lyricky, což kontrastuje s ironickým popisem města a s Marcovaldovým prostým slovníkem. Povídky bychom mohli označit jako básně v próze – najdeme zde jedenáctislabičné verše odkazující ke klasické italské poezii („Andando ogni mattina al lavoro“), aliteraci („Un sabato di sole, sabbia e sonno“)⁵⁴ a další básnické figury. Jazykovou otázkou díla ani jinými charakteristickými aspekty Calvinova způsobu psaní se však v této práci zabývat nebudeme; zaměříme se na jeho fantastické prvky.

⁵² CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Milano: Oscar Moderni, 2018, s. 3

⁵³ CALVINO, Italo. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*, Praha: Albatros, 1974, s. 5

⁵⁴ Z doslovu Domenica Scarpy, In: CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Milano: Oscar Moderni, 2018, s. 131

4.1.2 Fantastické prvky

Italo Calvino povídky o Marcovaldovi označil jako „moderní pohádky“, s čímž bychom v zásadě mohli souhlasit: pohádkové prvky se zde skutečně vyskytují a přestože se příběhy odehrávají v každodenním životě a neobjevují se zde nadpřirozené bytosti, jevy ani kouzelné schopnosti a předměty, jako moderní pohádky bychom je, vezmeme-li v potaz její definici, označit mohli. Pohádková je především forma vyprávění. Také Tzvetan Todorov tvrdí, že to, co pohádku charakterizuje, je určitý způsob vyprávění, nikoli samotné nadpřirozeno; nicméně ji ale klasifikuje jako žánr zázračna a budeme-li se touto klasifikací striktně řídit, můžeme jako pohádku označit pouze text, ve kterém se nadpřirozeno objevuje a čtenáře tyto nadpřirozené úkazy neudiví. V Marcovaldovi žádné explicitně vyjádřené nadpřirozené prvky nenajdeme, pouze určité „zvláštnosti“. Marcovaldo žije ve světě, který známe, žádné kouzelné schopnosti ho z kruté reality nevysvobodí. Každý den tvrdě pracuje, aby uživil svou rodinu a každý jeho nápad, jak si přilepšit, končí fiaskem. Navzdory nelítostné skutečnosti, jež ho obklopuje, však zůstává vždy optimistou a snílkem, vidí svět podobný tomu z dobrodružných příběhů, které možná četl v dětství a potom na ně musel zapomenout, ale jejich rytmus mu kdesi uvnitř zůstal.⁵⁵

Nyní se vrátíme k výše zmíněným narativním postupům a tématům, jež jsou pro fantastický modus typická podle Rema Ceseraniho, a pokusíme se je aplikovat na sbírku *Marcovaldo*. Ne ve všech povídkách se však objevují prvky, které bychom mohli nazvat fantastickými; některé povídky se zdají být naprosto realistické. Jako příklad můžeme uvést povídku *La pietanziera (Ešus)*, ve které si Marcovaldo s neznámým bohatým chlapečkem vymění levnou uzenku za vepřový mozeček a oba si velice pochutnávají na jídle, které nikdy předtím nemohli jíst, dokud nepříjde chlapcova ošetřovatelka a nenařkne Marcovalda, že se chystá ukrást drahé nádoby. V této povídce, a také v mnoha dalších, by se zřejmě fantastické prvky hledaly jen stěží. Kromě čistě realistických povídek ale v *Marcovaldovi* najdeme i takové, v nichž je vnímání světa nepatrně odlišné od vnímání běžného, a těmi jsou především povídky *Il bosco sull'autostrada (Les na dálnici)*, *La città smarrita nella*

⁵⁵ SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999, s. 153, [online], [cit. 11.04.2020], dostupné z: https://www.academia.edu/2776258/Italo_Calvino

neve (Město pod sněhem), La pioggia e le foglie (Děšť a listy), Il giardino degli gatti ostinati (Zahrada tvrdohlavých koček) a I figli di Babbo Natale (Vánoční nadílka). Zabývat se budeme pouze těmi postupy a tématy, které s *Marcovaldem* dle našeho názoru souvisí.

Jako první Ceserani uvádí *užití různých narativním postupů uvnitř samotného vyprávění*: ve fantastickém vyprávění totiž můžeme nalézt tendenci vyprávět události a dobrodružství, ale také tendenci od nich jistým způsobem odstoupit a vědomě je parodovat – fantastično se objevilo v již značně vyspělé evropské literatuře, kterou charakterizovaly velké objevy a experimenty ve všech možných způsobech vyprávění, jako je i hra a parodie,⁵⁶ prostředky, které Calvino často užívá: jak sám poznamenal v předmluvě ke knize, dospělé postavy v *Marcovaldovi* mají heroická jména, protože jsou karikaturami. Dalším narativním postupem souvisejícím s *Marcovaldem* je *kreativní využití slov*, které má schopnost ve fantastičnu vytvořit „jinou realitu“. Také Todorov tento aspekt vyzdvihuje, o doslovném chápání metafory hovoří jako o jednom z prvků fantastické literatury. Metafora dovoluje přestoupit práh do jiného světa, tento aspekt však neplatí pouze pro fantastično, ale pro literaturu obecně⁵⁷ – díky pouhým slovům se čtenář v myšlenkách ocitá v jiném světě. V *Marcovaldovi* se často ocitáme ve světě snů a fantazie, ve světě, který si hlavní postava idealizuje, a z tohoto snění ho vytrhne vždy až každodenní realita. V povídce *La città smarrita nella neve* lze snít, který pokrýl celé město a tím ho k nepoznání změnil, „zrušil“ realitu, chápat jako metaforu, která se stává narativním postupem.⁵⁸

Vtažení čtenáře do děje prostřednictvím překvapení, vyděšení nebo pobavení je další postup zmíněný Ceseranim, v Calvinově sbírce najdeme pouze překvapení a pobavení; *Marcovaldova* dobrodružství nevzbuzují strach, jsou naopak velmi komická a většinou nás rozesmějí, ačkoliv zde každé pobavení ihned vystřídá lítost nad *Marcovaldovým* strastiplným životem. Tato dvojznačnost, kterou komické příhody *Marcovalda* vyvolávají, je také důležitým znakem fantastična: „Častá přítomnost náznaků či dokonce otevřená parodie a přítomnost humoristických

⁵⁶ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 76

⁵⁷ Ibidem, s. 78

⁵⁸ COSMA, Iulia. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città e il fantastico*, [online], [cit. 11.04.2020], dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/312041025_Marcovaldo_ovvero_le_stagioni_in_citta_e_il_fantastico

prvků a lehké komedie, taktéž velmi častá, jsou pravděpodobně důležitými znaky fantastické literatury. Tyto znaky nám říkají (...) že fantastická literatura nemůže být omezena na jednoduchý lingvistický proces“, její kořeny totiž sahají „do nejhlubších vrstev významů a dotýkají se lidských instinktů, vášní, snů a tužeb.“⁵⁹ *Překvapení* jsou pak součástí každého příběhu o Marcovaldovi: jako příklad lze uvést povídku *Il coniglio velenoso*, v níž Marcovaldo ukradne z nemocnice pokusného králíka a těší se, že si z něj udělá mazlíčka a později pečínku, pak se však náhle dozví, že je králík naočkovaný smrtelnou infekcí.

Překročení prahu mezi skutečností a jinou dimenzí v Marcovaldovi zprostředkovává snilkovská a naivní povaha hlavního hrdiny, který na každé situaci vidí něco dobrého, i když na ní nic dobrého není, ale také jeho děti, které ho často „zaskakují“ tam, kde již jeho fantazírování nestačí; v situacích, kdy i Marcovaldo vidí problémy realisticky, přichází jeho děti se zajímavými řešeními. Marcovaldo by se dal označit jako „nedůvěryhodný vypravěč“ - podobně jako děti i on vidí svět trochu jinýma očima. Mezi skutečností a „jinou dimenzí“ v povídkách není příliš velký rozdíl, nejedná se o fyzické zjevení se v jiném světě, pouze o trochu odlišné vnímání skutečnosti. Podle Ceseraniho je však pro fantastično typické, že se příliš nevzdaluje od reality, od dominantní kultury, spíše hledá jakousi mez skutečnosti a předvádí tak odlišné kultury v konfrontaci.⁶⁰

Přestoupení do jiného světa (či do jiného způsobu vnímání v našem případě) zprostředkovává podle Ceseraniho určitý *objekt*. Takovým objektem by mohl být například kocour v *Il giardino degli gatti ostinati*, který Marcovalda zavede do tajuplné zahrady „kočičího národa“. *Elipsou* bychom mohli označit závěr poslední povídky a tedy závěr celé knihy: povídka *I figli di Babbo natale* končí prázdnou stránkou, v momentě, kdy v Marcovaldových představách vlk honí bílého zajíce, který se mu úspěšně ukrývá ve sněhu: „Nebylo vidět zhola nic, nic než sněhovou pláň, která byla bílá, bílá jako tahle stránka.“⁶¹ Dalším postupem je *teatrálnost*, jež

⁵⁹ „La presenza frequente, nella letteratura fantastica, di elementi di allusione letteraria o addirittura di aperta parodia, e la presenza, anch'essa sorprendentemente frequente, di elementi di umorismo e leggera commedia sono probabilmente segni importanti. Essi ci dicono (...) che la letteratura fantastica non può essere ridotta a una semplice operazione linguistica (...) nei più profondi strati di significato e tocca la vita degli istinti, delle passioni umane, dei sogni, delle aspirazioni.“ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 109

⁶⁰ Ibidem, s. 81

⁶¹ CALVINO, Italo. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*, Praha: Albatros, 1974, s. 110

vytváří určitou iluzi. Marcovaldovy lapálie jsou natolik absurdní a popsané takovým způsobem, že si je čtenář ve svých představách projektuje jako kreslené příběhy. Teatrálnost a *figurativnost* však podle Calvina patří do „vizionářského fantastična“, v němž jsou podivuhodné jevy vizuálně evokovány, zatímco ve „fantastičnu každodenním“, které má k jeho vlastním dílům rozhodně blíže, se nadpřirozeno odehrává pouze ve vnitřním světě a zůstává tedy neviditelné.

Posledním narativním postupem fantastického modu je *smysl pro detail*. Calvino se nesoustředí na popis postav, spíše popisuje samotné obrazy a předměty, nechává ale velký prostor čtenářově představivosti. Obrazy Calvino řadí jeden za druhým a v čtenářově mysli se tak vytváří obrazy podobné němému filmu či komiksu. Nesoustředění se na popis postav, ale spíše na děj, by mohl být další typicky fantastický prvek.

Jedinec jako typické téma moderní literatury je zřejmě jediným z fantastických témat Rema Ceseraniho, kterým se v souvislosti s fantastičnem v *Marcovaldovi* můžeme zabývat. Ostatní témata, která Ceserani jmenuje, jako je *temný svět duchů a ďáblů*, *život mrtvých*, *zjevení monstra*, se vztahují spíše k tradičnímu fantastičnu. Postavení jedince ve společnosti je téma, kterým se ve 20.století zabývala většina spisovatelů. *Marcovaldo* je kritikou moderní konzumní společnosti, společnosti založené na materialismu, která ztratila kontakt s přírodou a s pravými hodnotami. Marcovaldo je tak „(...) poslední inkarnací řady naivních chudáků-hrdinů jako byl Charlie Chaplin, který má tu neobyčejnou vlastnost, že je „Přírodní muž“, „Divoch“ vyhnáný do průmyslového města.“⁶²

Z pohledu Tzvetana Todorova, jež za hlavní podmínky pro vznik fantastična považuje *váhání* čtenáře (a fakultativně i *váhání* samotné postavy) a odmítnutí alegorické i básnické interpretace, bychom některé z povídek mohli zařadit i do tradičního fantastična 19.století, opomineme-li skutečnost, že podle Todorova fantastično zaniklo s příchodem psychoanalýzy a u autorů 20.století ho již tedy nenajdeme. V *Marcovaldovi* lze identifikovat určité *váhání* mezi skutečností a představami: v povídkách *Il giardino degli gatti ostinati* a *La pioggia e le foglie* - a

⁶² „(...) l'ultima incarnazione di una serie di candidi eroi poveri-diavoli alla Charlie Chaplin, con questa particolarità: di essere un „Uomo di Natura“, un „Buon Selvaggio“ esiliato nella città industriale.“ Cit. z prezentace knihy, In: CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Milano: Oscar Moderni, 2018, s. VI

nejspíše nejen v nich - je patrná dvojnásobnost a čtenář musí nutně pociťovat určitou nejistotu.⁶³

Pro Ceseraniho, který narozdíl od Todorova hledá fantastično i ve století dvacátém, čtenářovo *váhání* podmínkou není; Calvino o něm mluví pouze ve spojitosti s fantastičnem 19.století, moderní fantastično je pro něj hra, ironie či rozjímání o nočních múrách a tužbách současného člověka a nadpřirozeno se v něm odehrává pouze ve vnitřní dimenzi.⁶⁴ Toto pojetí se zdá být pro Marcovalda nejvíce přiléhavé a lze říci, že fantastický modus, ačkoli vzdálený od tradičního pojetí fantastična, Calvino užívá k pobavení, k ironické kritice a k vyjádření snů a intelektuálních potřeb člověka. Nadpřirozeno, které v povídkách hledáme explicitně vyjádřené, se nejspíše odehrává právě ve vnitřní dimenzi, v mysli Marcovalda i čtenáře – nadpřirozeno tedy zůstává očím skryto a hlavní postava vyprávění něco nevysvětlitelného pouze pociťuje; „nadpřirozeno (...) se stává součástí vnitřní dimenze (...).“⁶⁵

⁶³ COSMA, Iulia. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città e il fantastico*, [online], [cit. 11.04.2020], dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/312041025_Marcovaldo_ovvero_le_stagioni_in_città_e_il_fantastico

⁶⁴ CALVINO, Italo. *Una pietra sopra*. Milano: Oscar Mondadori, 2003, s. 261

⁶⁵ „(...) il soprannaturale (...) entra a far parte d'una dimensione interiore“ CALVINO, Italo. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano: Oscar Mondadori, 2015, s. 12

4.1.3 Il bosco sull'autostrada

Il bosco sull'autostrada (Les na dálnici) je v pořadí osmou povídkou sbírky *Marcovaldo*. Odehrává se v zimě, která se „pohybuje světem v tisíci podobách a tisíci způsoby (...) a skulinami proniká do nevytopených domovů.“ Marcovaldova rodina už nemá čím si zatopit a všichni drkotají zuby, a tak se Marcovaldo rozhodne, že se vydá ven sehnat nějaké dříví – jenže hledat dříví ve městě je jako hledat jehlu v kupce sena. Mezitím si doma jeden z jeho synků, Michal, čte pohádku o dřevorubci, který chodil na dříví do lesa. Přesvědčí ostatní sourozence, že dřevo najdou jedině v lese, a děti se tedy společně vydávají hledat les; protože však vyrůstají ve městě a nikdy žádný les neviděly, nemají ponětí, jak takový les vlastně vypadá. Dorazí až k dálnici, kterou lemují vysoké dřevěné reklamní tabule. V domnění, že to jsou stromy, je pokácí, vítězoslavně odnesou domů a zatopí s nimi. Marcovaldo se vrací domů s několika málo vlhkými větvemi a je velmi překvapen, když vidí, že krb hoří. Následuje tedy příklad dětí a vydá se s pilou přímo k dálnici. K dopravní policii se už ale doneslo hlášení, že nějakí vandalové strhávají reklamní panely, a strážník Astolfo se vydal to prošetřit. Astolfo je ale krátkozraký, a tak když si baterkou posvítí na Marcovalda - který zrovna vylezl na jeden z panelů s reklamou na prášky na bolest hlavy a vyděšeně znehybněl s pilou zaříznutou do tabule v ruce – myslí si, že je Marcovaldo součástí reklamy; na obrázku je totiž nakreslený člověk, jak si bolestí zakrývá oči, a Marcovaldo se pilou zařízl přímo doprostřed jeho hlavy: „Samozřejmě, prášky Algena! Opravdu působivá reklama! Výborný nápad! Ten človíček tam nahoře znázorňuje bolest hlavy, jak roztíná hlavu vejpůl! (...).“⁶⁶ Astolfo odjíždí a Marcovaldo může pokračovat ve svém díle.

Čtenáři se může zdát poněkud podivné, že by chlapec, který už umí číst, nevěděl, jak vypadá les. Krátkozrakost strážníka Astolfa je sice možná, ale fakt, že by se policista nechal svým zrakem tak snadno ošálit, přestože dobře věděl, že tu noc na dálnici řadí vandalové, je také těžko uvěřitelný. Přes veškerou nepravděpodobnost však nelze říci, že se jedná o nadpřirozené události, podle Todorovy klasifikace se tedy zřejmě nacházíme někde mezi „podivuhodnem“ a „fantastičnem“; zázračno

⁶⁶ Všechny citace jsou z CALVINO, Italo. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*, Praha: Albatros, 1974, s. 35-38

můžeme s jistotou vyloučit. Někteří současní kritikové v povídce *Il bosco sull'autostrada* - ale i v dalších povídkách z *Marcovalda* - nacházejí určité „zvýšení citlivosti vůči metaforičnu“: děti berou vždy vše do slova, proto i děti v této povídce vidí místo reklamních tabulí les; avšak stejně jako děti se zde chová i dospělý strážník, když Marcovalda považuje za součást reklamy.⁶⁷ Doslovné chápání metafory je jedním z typických postupů užívaných ve fantastické literatuře, které zmiňuje Remo Ceserani: „Pokud je metafora využita narativně a stala se narativním postupem, může umožnit ona nečekaná a znepokojivá překročení prahu či meze, jež jsou hlavní charakteristikou fantastické prózy.“⁶⁸ Tento aspekt v povídce tedy splňuje vypravěčský postup, který v souvislosti s fantastičnem zmiňuje Todorov i Ceserani, a tím je doslovné chápání metafory.

⁶⁷ „(...) sensibilizzazione all'area del metaforico (...)“ SERRA, Francesca. *Calvino*. Roma: Salerno Editrice, 2006, s. 273-274, In: COSMA, Iulia. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città e il fantastico*. [cit. 13.04.2020], dostupné online z https://www.researchgate.net/publication/312041025_Marcovaldo_ovvero_le_stagioni_in_citta_e_il_fantastico

⁶⁸ „Utilizzata in termini narrativi, divenuta procedimento narrativo, la metafora può consentire quegli improvvisi e inquietanti passaggi di soglia e di frontiera che sono caratteristica fondamentale della narrativa fantastica.“ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, s. 78

4.1.4 La pioggia e le foglie

Povídka *La pioggia e le foglie (Děšť a listy)* je ve sbírce zařazena na patnácté místo, nachází se tedy ve druhé části knihy, v níž jsou fantastické prvky častější.⁶⁹ Odehrává se na podzim a vypráví o tom, jak se Marcovaldo staral o jedinou květinu ve fabrice, kde pracoval. Květině se nedařilo a chřadla, Marcovaldo ji každé ráno zaléval a bylo mu jí líto. Jednou se venku spustil velký liják a Marcovalda napadlo, že květinu na chvíli postaví ven na déšť. Když viděl, jak jí déšť prospívá, rozhodl se napříště využít každé možnosti, jak květině dopřát pobyt venku: jednou si květinu vzal k sobě domů a nechal ji za oknem, podruhé ji nechal na dvorku v práci a chodil ji kontrolovat, aby ji někdo neukradl, nebo si ji připevnil vzadu na moped a jezdil za každým černým mrakem, ze kterého by mohlo zapršet. Květina s každou kapkou deště rostla a rostla a po pár dnech se z ní stal vysoký strom, který se už nevešel do skladu, kde Marcovaldo pracoval, a tak mu jeho nadřízený, pan Viligelmo, přikázal, aby ji v zahradnictví vyměnil za menší. Jenže Marcovaldo si květinu oblíbil a „(...) měl pocit, že mu v životě žádná věc neudělala větší radost než tahle rostlina. A tak jezdil dál křížem krážem ulicemi (...) a zeleň se za ním rozrůstala jako podrost v tropickém pralese, až mu pohltila hlavu, ramena i paže, a nakonec v ní zmizel celý.“ A jak tak jezdil po městě, nevšiml si ani, že ze stromu postupně opadalo všechno listí. „A pak se oddělil i poslední list, který postupně měnil svou žlutou barvu v oranžovou, pak ve fialovou, červenou, modrou, zelenou, a nakonec znovu zežloutl, až zmizel za obzorem.“⁷⁰

V této povídce se objevují úkazy, které lze označit jako nadpřirozené: rostlina roste tak rychle, že je každou chvíli o něco větší, doslova roste před očima: „Matějovi pokaždé připadalo, že květina za tu chvíli povyroستla a obsypala se novými listy. (...) Ráno, když otevřel okno, nemohl uvěřit svým očím. To, co viděl, předčilo všechno jeho očekávání: květina teď zabírala půl okna, počet listů se přinejmenším zdvojnásobil (...).“ Zřejmě neexistuje rostlina, která by rostla tak rychle, aby se během jedné jediné noci zdvojnásobil počet jejích listů. Druhý den ráno, v sobotu,

⁶⁹ Z doslovu Domenica Scarpy, In: CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Milano: Oscar Moderni, 2018, s. 133

⁷⁰ Všechny citace jsou z CALVINO, Italo. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*, Praha: Albatros, 1974, s. 71-77

už byla dvakrát tak velká a Marcovaldo celé odpoledne jezdil po městě a „co chvíli se otáčel po květině a pokaždé zjistil, že povyrostla. Teď už byla velká jako taxík, jako dodávka, jako tramvaj!“ Po městě jezdí i celou neděli a v pondělí už je z květiny strom - v povídce je řečeno, jaký je zrovna den. Z pokojové květiny se tedy stal strom během pouhých tří nebo čtyř dnů, což zřejmě odporuje přírodním zákonům, které známe. V povídce se objevují další neuvěřitelné úkazy: Marcovaldo má strom uvázaný vzadu na nosiči mopedu a bez problémů s ním jezdí po městě, přestože strom „zabírá svou zelení celý střed vozovky“⁷¹. Strom během jednoho dne ztratí všechny listy a poslední list zahýří neskutečnými barvami jako je fialová a modrá; ačkoliv nás text upozorňuje, že na nebi byla zrovna duha, což by barvy listů mohlo vysvětlovat.

Z tradičního pohledu se zde tedy pohybujeme buďto ve sféře fantastična, nebo v zázračna. Nadpřirozené úkazy mohou být pouze výplodem Marcovaldovy fantazie - když totiž květinu poprvé nadšeně ukazuje svému nadřízenému, nezdá se, že ten by byl zcela přesvědčen o tom, že tolik povyrostla. Podruhé už však souhlasí, že se květina již do skladu nevejde, a proto Marcovaldovi přikáže, aby ji šel vyměnit za menší. Nevysvětlitelné jevy v této povídce jsou založené na zveličení, mohli bychom je tedy zařadit pod druh zázračna, který Todorov nazývá *hyperbolické*. V povídkách o Marcovaldovi jsme ale v reálném světě a tyto neskutečné úkazy nás jistě udiví, váháme, zda květina mohla skutečně tak rychle vyrůst, nebo zda se jedná pouze o bujnou fantazii hlavní postavy, proto bychom tedy povídku *La pioggia e le foglie* označili spíše jako fantastickou. Povídka dokonce splňuje hlavní podmínky fantastična 19. století; čtenář je vystaven určitému *váhání*, zda se událost mohla či nemohla stát. Vzhledem ke skutečnosti, že pro tradiční pojetí fantastična je přítomnost fantastična v dílech 20. století sporná, bylo by možné i na tuto povídku nahlížet spíše prizmatem moderního pojetí. Fantastično v této povídce by opět nejlépe vystihovala interpretace moderního fantastična samotného autora, i v této povídce se totiž fantastično objevuje jako určitá hra, ironie, vyžaduje „přijetí jiné logiky“; či interpretace Rema Ceseraniho, podle nějž je moderní fantastično „prostředek k zamyšlení či pobavení“.

⁷¹ Všechny citace jsou z CALVINO, Italo. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*, Praha: Albatros, 1974, s. 71-77

4.2 Le cosmicomiche

4.2.1 Představení díla

Očekávání tedy znovu zbarvilo mé dny úzkostí. Galaxie se točila jako omeleta ve své rozžhavené pánvi, jsouc sama smažící pánví i omeletou; a já jsem se smažil spolu s ní samou netrpělivostí.⁷²

Le Cosmicomiche (Kosmické grotesky) jsou ze všech děl Itala Calvina nejčastěji spojovány s fantastičnem, bývají také označovány jako Calvinovo nejzajímavější dílo a jako jeho největší experiment. První povídky byly nejdříve zveřejněny v roce 1964 v deníku „Il Caffè“ a roku 1965 byla nakladatelstvím Einaudi publikována celá sbírka, kterou tvoří dvanáct povídek. Na sbírku v roce 1967 navázalo *Ti con zero (Té s nulou)* čítající dalších jedenáct povídek, z nichž především první část tematicky i formálně navazuje na *Kosmické grotesky*. Kosmických povídek je celkem třicet tři a byly publikovány ve čtyřech sbírkách: v *Le Cosmicomiche*, *Ti con zero*, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* a *Cosmicomiche vecchie e nuove*.

Název *Le Cosmicomiche* vznikl spojením dvou adjektiv, *cosmico* a *comico* (kosmické a komické). Calvino titul vysvětlil takto: „Zkombinoval jsem dvě adjektiva (...) abych vyjádřil, co jsem měl na mysli. V „kosmickém“ žvilu nevidím ani tak současné pojetí vesmíru, jako spíš se pokouším o vztah daleko starší. Primitivní i klasický člověk měl ke kosmu přirozenější vztah, kdežto my, chceme-li čelit nadlidským problémům, potřebujeme projekční plátno, filtr, a to je funkce slova „komické“. Výraz „komický“ má slavnou historii také v dávných pojmech slohů v klasické literatuře. Snad jsem na to ani nemyslel, když jsem svým povídkám dal jméno „Cosmicomiche“. Snad jsem spíš myslel na grotesky němého filmu a především na *comics* neboli historky neboli viněty, v nichž se symbolický hrdina nalézá pokaždé v jiné situaci, avšak tyto situace mají vždy společné téma: kupříkladu stejnou stylistiku, stejnou, možná nedosažitelnou, formální přesnost.“⁷³ Každou povídku předchází teorie nějakého vědeckého objevu, popsána jen stručně v několika řádcích, na jejímž základě potom autor rozvíjí svou představivost.

⁷² CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 44

⁷³ Citace z doslovu Ely Ripellino-Hlochové, In: CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s.165

Povídky se odehrávají ve vesmíru, každá ve zcela jiné době. Spojuje je především vypravěč, starý Qfwfq, o kterém nevíme téměř nic, a který vypráví v první osobě svému potomkovi - o kterém toho víme ještě méně - co všechno zažil. Qfwfq je symbolickou postavou, jakýmsi „okem“ či „hlasem“. Byl svědkem všeho, co se kdy dělo: stál u vzniku prostoru, času, hmoty, světla i Velkého třesku. Byl atomem, dinosaurem, měkkýšem, obojživelníkem, i formami života, které se dají jen těžko představit. V každé povídce se inkarnuje do jiné podoby, stále je to ale on.

Le Cosmicomiche mnoho kritiků zařadilo do žánru science-fiction, sám autor ale toto zařazení odmítl, a jak již bylo v této práci zmíněno, vysvětlil, že science-fiction příběhy se odehrávají v budoucnosti, kdežto jeho povídky jsou spíše „mýty o původu“. Eugenio Montale ve své recenzi na sbírku, zveřejněné roku 1965 v deníku „Il corriere della sera“ a tvořící součást pozdějších publikací, označil *Cosmicomiche* jako „fantascienza alla rovescia“ (č. vědeckou fantastiku naruby), jež se na rozdíl od klasického sci-fi odehrává v minulosti, v době, kdy byl svět zcela odlišný od toho, který známe. Bytosti, které tento jiný svět obývaly, však od nás byly odlišné pouze svým vzhledem a podivnými jmény.⁷⁴ Situace, ve kterých se Qfwfq ocitá, skutečně připomínají situace z běžného života a postavy v nich prožívají emoce jako je láska, žárlivost či závist.

Le Cosmicomiche jsou nejen zábavnou parodií života a autorovou hrou se slovy a s jeho geniální představivostí. Všechny příběhy v sobě především ukrývají hluboký filozofický přesah a lze si je vykládat různými způsoby, jisté však je, že se Calvino prostřednictvím fantastického a komického klíče zamýšlí nad otázkami samotného bytí. Sbíрка je často spojována s Leopardiho *Operette morali* (*Morálními dílky*): Giacomo Leopardi v nich, podobně jako Calvino v *Le Cosmicomiche* (ale i v dalších svých dílech), pro debatu o „velkých věcech“ užívá humoru a smyšlených, alegorických. S Leopardim (ale také s Galileem) Calvina pojí rovněž téma Luny, jež je v povídkách velmi časté, a také přesvědčení, že člověk není středem vesmíru. V *Le Cosmicomiche* najdeme odkazy také na další významné osobnosti, na což Calvino sám upozornil: „Za Kosmickými groteskami je ukryt především Leopardi, komiksy o Pepkovi námořníkovi, Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, obrazy Roberta Matty a v jistých případech i Landolfi, Immanuel Kant, Borges,

⁷⁴ Z doslovu Eugenia Montaleho, In: CALVINO, Italo. *Le Cosmicomiche*. Milano: Oscar Mondadori, 2018, s. 144

Grandvilleho rytiny.⁷⁵ Jmenované klíče, které se podle Calvina v jeho sbírce ukrývají, jsou natolik rozdílné, že se těžko hledají nějaké charakteristiky, které by je spojovaly; dotýkají se literatury, filozofie i umění. Určitým pojítkem mezi těmito osobnostmi a díly a *Le Cosmicomiche* by mohly být, mimo jiné, anti-antropocentrismus a zájem o představivost, experimentální literaturu a humor.

4.2.2 Fantastické prvky

Formálně se ve vyprávění setkáváme s pohádkovostí – vypravěč Qfwfq je nadřazen posluchači a čtenáři, jako je nadřazen rodič dítěti, kterému vypráví pohádky. Z hlediska Todorovy klasifikace bychom tedy mohli *Le Cosmicomiche* zařadit do žánru zázračna, a to i z dalších důvodů. Již s první povídkou *La distanza della Luna (Vzdálenost Luny)* se ocitáme v neskutečném světě: Qfwfq spolu s dalšími členy posádky kapitána Vhd Vhd sbírají naběračkou měsíční mléko; Luna byla totiž v těch dávných dobách tak blízko, že stačilo vylézt po žebříku.

Prostředí, ve kterém se většina povídek odehrává, je vesmír. Téma vesmíru a vědecky vysvětlené nadpřirozeno nás přivádí k zařazení sbírky do *vědeckého zázračna*. Zatímco však science-fiction přibližuje našemu chápání věci vzdálené, z nereálných věcí tedy dělá věci reálné, Calvino v *Le Cosmicomiche* vzdaluje to, co je nám blízko, náš každodenní život; z reálného tedy dělá nereálné. Pokud byla Calvinova prvotní tvorba označována jako „realismus s pohádkovým nábojem“, *Le Cosmicomiche* – a další Calvinova díla - by se z tohoto úhlu pohledu naopak daly označit jako „pohádka s realistickým nábojem“. *Le Cosmicomiche* jsou ve skutečnosti natolik originálním dílem, že se jejich zařazení do nějakého žánru zdá být téměř nemožné a daly by se označit jako jakýsi nový žánr, dosud nepojmenovaný.

V souvislosti s fantastičnem se zde sice setkáváme s „nadpřirozenými“ prvky, čtenář však nepochybuje, že je tento smyšlený svět pouhou autorovou hříčkou, za níž se skrývá hlubší význam. Tento fakt samotné fantastično v podání Tzvetana

⁷⁵ „Le Cosmicomiche hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i comics di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville.“ CALVINO, Italo. *Le Cosmicomiche*, in „*Il Caffè*“, XII, 4. novembre 1964, p. 40, in: CALVINO, Italo. *Le Cosmicomiche*. Milano: Oscar Mondadori, 2018, s.VI

Todorova vylučuje, jelikož se zde uchylujeme k alegorické interpretaci. K označení tohoto díla jako „fantastické“ z hlediska tradičního pojetí fantastična tedy zřejmě chybí, podobně jako je tomu v případě většiny povídek *Marcovalda*, splnění důležitých podmínek, jež ve své tezi zmiňuje Todorov. V povídkách však lze vyzorovat některé postupy vypravování, jež považuje jako typické pro fantastický mod Remo Ceserani:

Ve vypravování jsou použity různé lingvistické prostředky a *narativní postupy*, Calvino v *Le Cosmicomiche* experimentuje s literaturou více než ve své předchozí tvorbě. Jak ve své eseji *Italo Calvino* poznamenává Domenico Scarpa, „mluvit o Kosmických groteskách není snadné, protože je to jako mluvit ne o jedné, ale o dvanácti knihách zároveň, natolik jsou od sebe povídky odlišné. (...) Najdeme zde všechno: snově-eroticky-kosmologickou fantazii a oslavu evoluce-druhé rozmanitosti-přizpůsobení, „metakomiks“ a mýtus o vzniku, komickou povídku inspirovanou sémiologií (...).“⁷⁶ Calvino si pohrává se slovy, kombinuje básnické figury a moderní hovorový jazyk, často používá i téměř nelogická slovní spojení, která ve čtenáři ještě více stimulují představivost. Čas a prostor fabuly se mění s každou povídkou, v povídce *La spirale* (č. *Spirála*) se mění dokonce uvnitř samotné povídky: Qfwfq v podobě měkkýše budujícího si mušli se uprostřed povídky spolu se čtenářem ocitá v současném světě a poté se znovu vrací do své původní podoby.

Vypravování v první osobě je narativní forma, která se v *Le Cosmicomiche* rovněž vyskytuje. Qfwfq vypráví své zážitky a zkušenosti v první osobě, což dělá jeho příběhy autentičtějšími. Se svými vzpomínkami se svěřuje nejmenovanému adresátovi, jehož přítomnost je patrná ze začátku každé povídky: „To se ví, že jsme byli všichni na jednom místě – *povídá starý Qfwfq* – a kde jinde? Nikdo ještě nevěděl, že by mohl existovat prostor. (...)“⁷⁷ Tento nejmenovaný adresát je ale také vypravěčem, narozdíl od Qfwfq však není součástí příběhů. Vypravěčů, kteří stojí

⁷⁶ „Parlare delle Cosmicomiche non è semplice, perchè è come parlare non di uno ma di dodici libri insieme, tanto i racconti sono diversi tra loro (...) troviamo di tutto: la fantasia onirico-erotico-cosmologica e l'apologo su evoluzione-diversità-adattamento, il metafumetto e il mito di fondazione, il racconto comico d'ispirazione semiologica (...)“ SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999, s. 94, [online], [cit. 11.04.2020], dostupné z: https://www.academia.edu/2776258/Italo_Calvino

⁷⁷ CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 49

určitým způsobem mimo samotné vyprávění, Calvino použil i ve své trilogii *Nostru antenati*.

Třetím typickým postupem ve fantastické literatuře je *kreativní využití slov* – jak bylo zmíněno výše, Calvino si v *Le Cosmicomiche* výrazně pohrává se slovy; vytváří s jejich pomocí skutečně „jiný svět“: „Měsíční mléko bylo velice husté, jako nějaký druh tvarohu. Vznikalo v mezerách mezi šupinami kvašením různých těles a látek zemského původu, které tam přiletěly z luk a lesů a zátok, když je satelit přelétával. Skládalo se hlavně z rostlinných šťáv, pulců, asfaltu, čočky, včelího medu, krystalů škrobu, kaviáru, plísni (...) Stačilo ponořit naběračku pod šupiny, které pokrývaly okoralou půdu Luny (...).“⁷⁸

Zároveň Calvino užívá běžný hovorový jazyk a popisuje neskutečné věci takovým způsobem, aby si je čtenář mohl lépe představit a také aby zdůraznil svůj záměr, tedy mluvit o situacích z běžného života.

Vtažení čtenáře do děje prostřednictvím překvapení, vyděšení nebo pobavení je dalším postupem. Podobně jako *Marcovaldo* i *Le Cosmicomiche* jsou dílo především humoristické a překvapení je součástí zápletek v ději, děsivé prvky se v Calvinově tvorbě neobjevují.

S překročením prahu mezi skutečností a jinou dimenzí se setkáváme na začátku každé povídky: v úvodu je vždy popsána skutečná vědecká teorie, na níž text navazuje, ocitáme se však najednou v naprosto imaginárním světě.

Stejně jako *Marcovaldo* i *Le Cosmicomiche* jsou inspirovány komiksem a němou filmovou groteskou, z čehož vyplývá jejich výrazná *teatrálnost* a *figurativnost*, další charakteristické postupy užívané ve fantastičnu. Obrazy jsou zde dohnány do absolutní absurdity. Narozdíl od *Marcovalda* se v tomto díle také setkáváme s větším *smyslem pro detail*, což je zřejmě dáno fabulovaným světem, ve kterém se příběhy odehrávají, a který musí být detailně popsán, aby si ho čtenář dokázal lépe představit.

Z témat, se kterými se pojí fantastično, se v *Le Cosmicomiche* objevuje *láska a vášeň*, a to jak láska romantická, tak láska erotická; tématem je zde také *nihilismus*: Domenico Scarpa přirovnává postavu Qfwfq ke Gurdulù (Krákorovi) z *Il cavaliere inesistente*. Alegorická postava Gurdulù je v opozici k rytíři Agilulfovi – zatímco Agilulfo neexistuje, ale má vědomí a vůli, Gurdulù fyzicky existuje, ale

⁷⁸ CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 10

neuvědomuje si to. Podobně jako Gurdulù, který se ztotožňuje se vším, co ho obklopuje, a pouze abstraktně „funguje“, Qfwfq bezúčelně rotuje vesmírem: „Tento druh panického entusiasmů má také méně bezprostřední aspekt, který znovu nalezneme ve všech pozdějších dílech Itala Calvina: mohli bychom to nazvat polemikou proti Ničemu, sázkou ve prospěch existence proti neexistenci.“⁷⁹ V povídce *Quanto scommettiamo (Oč se vsadíme)* Qfwfq vyhrává proti (k)yK sázením na *možnost*, zatímco (k)yK sází na *nemožnost* a prohrává. Velkým tématem *Le Cosmicomiche* by mohly být právě možnosti bytí.

Ačkoliv v *Le Cosmicomiche* nalezneme postupy a témata často užívané ve fantastické literatuře, „calvinovské“ fantastično se zdá být velice vzdálené tradičnímu a v určité míře i modernímu pojetí fantastična. Calvino ve svých dílech užívá nadpřirozených prvků k vyjádření skutečnosti: v jeho dílech není rozlišeno nadpřirozeno od přirozeno; jím stvořené světy jsou určitou kombinací obojího, vzájemně se doplňují, nejsou mezi sebou v rozporu. Při čtení jeho děl se čtenář sám sebe neptá, zda-li se ta či ona událost mohla stát, nýbrž co tím autor chtěl říci, a brzy shledává, že každé nadpřirozeno vytvořené Calvinem odkazuje ke skutečnosti. Dalo by se říci, že Calvino v *Le Cosmicomiche* obrátil samotný princip tradičního fantastična naruby: místo, aby čtenář nacházel neskutečné jevy na pozadí reálného děje, nalézá skutečnost uprostřed neskutečných jevů.

⁷⁹ „Questa specie d'entusiasmo panico ha anche un aspetto meno immediato, che ritroveremo lungo tutta l'opera successiva di Calvino: lo si potrebbe definire una polemica contro il Nulla, una scommessa a favore dell'esistenza rispetto alla non esistenza.“ SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999, s. 96, [online], [cit. 11.04.2020], dostupné z: https://www.academia.edu/2776258/Italo_Calvino

4.2.3 Un segno nello spazio

Povídka *Un segno nello spazio* (*Znamení ve vesmíru*) je jednou z prvních z této sbírky, které Calvino napsal. V knize je zařazena na třetí místo. Příběh vychází z tvrzení, že Slunce potřebuje asi 250 milionů let k oběhnutí celé Galaxie. Qfwfq na toto tvrzení podotýká, že i on se snažil tuto dobu spočítat, a tak jednou ve vesmíru udělal znamení, aby ho tam později mohl znovu objevit. Bylo to první znamení, které kdo kdy udělal. Qfwfq se těšil, až svůj výtvar za 250 milionů let znovu uvidí, postupně však začal zapomínat, jak vlastně vypadá. Když ho konečně znovu objevil, našel místo něj přeškrtanou škrábanici. „Tak jsem ztratil vše: znamení, místo i fakt, že já – jsa tím, kdo udělal ono znamení na onom místě – jsem byl právě já. Prostor bez znamení se zase stal propastí prázdnoty bez začátku a konce, odpornou propastí, v níž se ztrácelo všechno, včetně mne.“ Zoufalý Qfwfq se dalších několik světelných let nechal vláčet vesmírem a když konečně zvedl oči (mezitím byl totiž stvořen zrak), uviděl znamení, které sice nebylo jeho, bylo mu však velmi podobné. Pojal podezření, že ho někdo kopíruje, někdo, kdo předtím škrtnul jeho znamení a nyní se ho pokusil napodobit. Byl to jakýsi vandal Kgwgk. Tou dobou se všechny formy měnily a vše staré začalo být vnímáno jako příliš zastaralé, a tak i Qfwfq se za své staré znamení začal stydět, raději ho tedy smazal a bál se udělat nové znamení, protože už chápal, že se vkus a názory s dobou stále mění. Začal tedy dělat falešná znamení, jen aby dráždil Kgwgk, a ten je pečlivě škrtnul. Postupně se začaly objevovat další znamení, také ostatní si totiž chtěli označit, kudy proplovají. Jak znamení přibývala, prostor začal houstnout a ve vesmíru už nebyl „ani obsah obsahující ani obsažený“ a „bylo jasné, že vesmír nezávisle na znameních neexistuje a snad ani nikdy neexistoval.“⁸⁰

Jak již bylo popsáno v předchozí kapitole, o tradiční fantastično se v žádné povídce ze sbírky nejedná, a to ani v této. Ponecháme-li stranou indicie, které nás vedou k zařazení povídek do zázračna, můžeme se pokusit v této povídce najít určité prvky moderního fantastična. I v této povídce, podobně jako ve všech dílech Itala Calvina, by se „fantastično“ dalo popsat jeho vlastními slovy jako „hra, ironie či rozjímání o nočních můrách a tužbách současného člověka“, narozdíl však od Calvinova „každodenního“ fantastična, s nímž jsme se setkali v případě

⁸⁰ CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 37-46

Marcovalda, se v *Le Cosmicomiche* nadpřirozeno neodehrává pouze ve vnitřní dimenzi a není očím skryto, je naopak velmi viditelné. Další Calvinovy charakteristiky moderního fantastična se však s povídkou opět pojí: vyžaduje totiž „určitý odstup, povznesení, přijetí jiné logiky vedoucí k jiným objektům a souvislostem, než které známe z běžné zkušenosti (nebo na které jsme zvyklí z převládajících literatur).“ Potěšení z „fantastických“ prvků této povídky spočívá v „rozvinutí logiky, jejíž pravidla, výchozí body nebo řešení si uchovávají nějaká překvapení.“⁸¹ Z postupů užívaných ve fantastické literatuře uvedené Ceseranim v této povídce nacházíme téměř všechny již zmíněné v předchozí kapitole; doplnit můžeme ještě *lo straniamento*, postup, se kterým se setkáváme ve všech povídkách *Le Cosmicomiche* a který nahlíží na známé věci takovým způsobem, že z nich dělá věci neznámé. Tento postup však bývá užíván často právě v science-fiction, znovu nás tedy přivádí k Todorovu „zázračnu“. Fantastický modus se v povídce však určitým způsobem objevuje částečným splněním Ceseraniho typicky fantastických postupů a témat a také splněním všech definic moderního fantastična.

⁸¹ CALVINO, Italo. *Una pietra sopra*. Milano: Oscar Mondadori, 2003, s. 260-261

4.2.4 La spirale

Povídka uzavírající sbírku *Le Cosmicomiche* a zároveň předznamenávající *Ti con zero* nese název *La spirale (Spirála)*. V úvodu je vysvětlen vědecký fakt, že měkkýši mají jen velmi matný pojem o ostatních jedincích a o okolním prostředí. Qfwfq v ní nacházíme v podobě měkkýše, který je přilepený na útesu, nemá žádnou formu a zároveň má v sobě všechny formy, je spokojený a prostě jen *existuje*. Pak si však začne uvědomovat, že existuje také něco kolem něj, začne určitým způsobem vnímat i ostatní měkkýše a Ji, do které se zamiluje, aniž by věděl, kde Ona je. Díky své touze začne vylučovat vápencovou hmotu, která se s přívalem vln postupně pravidelně zaobljuje a získává tvar, až vytvoří mušli, která se stane jeho přístřeškem. Poté se s Qfwfq čtenář ocitá v naší době: „A tak teď, po pěti stech milionech letech, se dívám okolo sebe a vidím železniční násep nad útesem a vlak, který po něm jede a veze výpravu holandských děvčat (...) Dívám se kolem sebe a koho hledám? Stále hledám Ji, zamilován už pět set milionů let (...).“ Qfwfq, nyní v lidské podobě, vysvětluje své obavy, že by si Ji snad mohl s někým splést, či že by si Ona snad mohla s někým splést jeho; vidí Ji všude a zároveň Ji nenachází. Potom se ve vzpomínkách znovu vrací do podoby měkkýše, kolem něhož se vytváří *zrak*: „ten náš zrak, který jsme v temnu očekávali, byl zrakem těch druhých, kteří nás viděli. (...) Všechny tyto oči byly moje. Umožnil jsem je já; já jsem na tom měl aktivní účast, já jsem jim poskytl první materiál, obraz. (...) A na dně každého toho oka jsem přebýval já (...) a potkával se s Jejím obrazem, (...) v tom ultravětě, (...) jenž se prostírá bez břehů a bez hranic.“⁸²

Zdá se, že i tato povídka se zcela vymyká tradičnímu pojetí fantastična, z určitého úhlu pohledu však lze říci, že všechno, co se v ní odehrává a co je neslučitelné s realitou, je ve skutečnosti *možné*. Tuto skutečnost bychom mohli připustit i u všech dalších povídek *Le Cosmicomiche* a patrně je to věc subjektivního názoru, v každém případě by nás tato možnost z pohledu tradičního vymezení znovu přivedla k žánru zázračna. Vzhledem však k tomu, že se už pouze historickou dobou, v níž byla napsána, povídka zařazuje spíše k modernímu fantastičnu, které, jak již bylo poznamenáno, fantastično od zázračna a dalších podžánrů neodlišuje,

⁸² CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 151-164

zdá se být znovu jediným řešením nahlížení na fantastické prvky této povídky prizmatem fantastična moderního. Formálně se tato povídka zdá být v určitých ohledech odlišná od ostatních povídek *Le Cosmicomiche*. Nesetkáváme se tu již v takové míře s humornými pasážemi, o to víc však upoutává pozornost její filozofický přesah. Ze specifických témat, která lze vyzorovat ve fantastické literatuře, zde převládá téma romantické lásky. Povídka je také v rámci sbírky jedinečná vzhledem ke skutečnosti, že se v rámci vlastního textu mění časová rovina.

4.3 Shrnutí

Marcovaldo a *Le Cosmicomiche* jsou díla velice odlišná, byť byla napsána krátce po sobě. Spojuje je především fantastický modus, který se objevuje v obou dílech, ačkoli v jiné míře a zdánlivě odlišným způsobem. Přestože je sbírka *Marcovaldo* považována za spíše realistickou, na základě provedené analýzy v této práci bylo zjištěno, že z tradičního pohledu na fantastično se některé povídky této sbírky ve skutečnosti blíží fantastičnu o poznání více než povídky *Le Cosmicomiche*, které jsou naopak označovány jako zcela fantastické. Z tradičního hlediska bychom totiž vybrané povídky *Marcovalda* mohli skutečně zařadit do fantastična; naopak všechny povídky *Le Cosmicomiche* by nejvíce odpovídaly žánru zázračna.

S přihlédnutím k pohledu na fantastično samotného autora těchto sbírek a k v poslední době převládajícímu názoru, že na fantastično by mělo být nahlíženo jako na modus, nikoli jako na žánr, jelikož se objevuje v různých žánrech a jeho hlavním cílem je prostřednictvím nereálného určit míru skutečnosti, předat čtenáři určité poselství a pobavit ho, můžeme zmíněný tradiční pohled přehodnotit. V obou dílech, ať už bychom je zařadili do jakéhokoli žánru, se z hlediska moderního pojetí objevuje fantastický modus splňující jeho obecné charakteristiky. V obou sbírkách fantastický modus představuje určitý odstup od skutečnosti, jehož prostřednictvím je pravá podstata skutečnosti vyjádřená. V povídkách o Marcovaldovi se fantastično nevzdaluje daleko od reality, což v některých povídkách u čtenáře vyvolává ono *váhání*, naopak povídky *Le Cosmicomiche* jsou projektované ve zcela fantazijním světě, avšak s četnými odkazy k realitě, jakou známe. Fantastický modus se tedy v těchto dílech objevuje odlišným způsobem, jeho cíl však zůstává stejný: nutí čtenáře přijmout „jinou logiku“ a podívat se na skutečnost s odstupem a prostřednictvím určitého „filtru“, kterým je právě onen fantastický způsob vyprávění a často až bizarní parodie. Fantastično je tak pro Calvina osobitým a zábavným způsobem, jak se vyjádřit k „velkým“ věcem, o kterých se těžko mluví přímo a které se možná jinak než s přijetím jiného pohledu ani vysvětlit a pochopit nedají.

5 Závěr

V této práci bylo popsáno nahlížení na literární fantastično z pohledu tradičního, jenž pokládá za fantastická pouze díla vzniklá před objevením psychoanalýzy a vymezuje ho proti širokému spektru dalších žánrů; a z pohledu moderního, který s těmito omezeními nesouhlasí a jako fantastická označuje i moderní díla, ačkoli jsou tradičnímu vymezení velmi vzdálená. Z tvrzení akademiků, kteří s tímto druhým názorem souhlasí, vyplývá, že fantastično nelze považovat za žánr, nýbrž za způsob, který autoři ve svých dílech využívají, aby čtenáře pobavili či jeho prostřednictvím popsali určité významy a zkušenosti týkající se skutečnosti, a předali tak čtenáři určité poselství. Fantastično, které charakterizovalo velkou část literatury 19. století, tak v moderní literatuře částečně či zcela upustilo od svého prvotního záměru vyděsit čtenáře nadpřirozenými jevy na pozadí reálného světa a začalo se více soustředit na hlubší význam, jenž je čtenáři sdělen prostřednictvím těchto nadpřirozených jevů, událostí, či pocitů postav. Italo Calvino je autorem složitým, jehož dílo se těžko začleňuje, některá jeho díla však byla kritikou i samotným autorem označena jako fantastická. Na základě studia vybraných prací literárních vědců a analýzy vybraných děl Itala Calvina jsme zjistili, že se fantastično v díle tohoto spisovatele značně liší od tradičního fantastična převládajícího v 19. století, a že zřejmě jediným řešením je na něj nahlížet jako na modus a zařadit ho do fantastična moderního. Fantastický modus Calvino ve své tvorbě využívá, aby se vyjádřil k aktuálnímu dění, k otázkám postavení člověka ve společnosti i k samotné existenci. Jeho fantastično se stává prostředkem k pobavení a zároveň zobrazuje skutečnost, jež snad nemůže být lépe popsána, než právě prostřednictvím neznámých či snových světů, tedy s určitým odstupem, jež autor i čtenář musí zaujmout, aby lépe pochopil skutečnost. Jak jsme viděli, v dílech Itala Calvina lze najít jak prvky fantastické, tak pohádkové a vědecko-fantastické, žádné z jeho děl nenáleží pouze jedinému žánru. Otázkou tedy zůstává, jestli použití určitých narativních postupů a volba určitých témat v díle stačí k tomu, aby byla tato díla označena za fantastická.

6 Riassunto

La presente tesi di Laurea tratta dello stile letterario „fantastico“ che trova le sue origini nell’Ottocento. Il fantastico fu lungi dall’essere riconosciuto come genere, per cui le opinioni degli accademici sul tema si sono contrapposte. Nel mondo della critica vi sono due indirizzi principali: il primo, considerato tradizionale, che identifica il genere fantastico in un arco storico delimitato alle sole opere dell’Ottocento, il secondo, più ampio, che tende ad allargarlo a generi letterari contigui, fuori dai limiti storici tradizionali. In questa trattazione l’opinione tradizionale è rappresentata da un celeberrimo saggio sul fantastico, quello del critico bulgaro-francese Tzvetan Todorov, che ha proposto anche una divisione in sottogeneri, mentre la tendenza moderna „allargata“ viene descritta prendendo ad esempio la tesi dello studioso Remo Ceserani, l’autore del saggio *Il fantastico*, dove si pongono a confronto le distinte tradizioni e dottrine. Dall’esame di queste due opinioni contrapposte riusciamo ad avere un quadro più chiaro di come si configura il fantastico nelle opere scelte di Italo Calvino.

Nella parte iniziale viene spiegato il fantastico a seconda delle due tendenze citate, con una cronistoria dei cambiamenti che questo ha subito nel tempo, e viene mostrato l’elenco dei procedimenti narrativi e tematici che caratterizzano il fantastico secondo Remo Ceserani. Il capitolo successivo si focalizza su Italo Calvino e la relazione tra la sua opera letteraria ed il fantastico, il fiabesco, la fantascienza e il surreale. Il nucleo della tesi è proprio l’analisi di due raccolte di racconti di Italo Calvino; *Marcovaldo* e *Le Cosmicomiche*. In particolare si analizzano gli elementi fantastici di queste due opere sulla base di studi teoretici precedenti. Attraverso l’analisi si cerca di avanzare alcune proposte riguardo a che cosa sia il fantastico di Calvino.

7 Seznam citované literatury

7.1 Primární literatura

- CALVINO, Italo. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, ISBN: 22-109-68
- CALVINO, Italo. *Le Cosmicomiche*. Milano: Oscar Mondadori, 2018, ISBN: 978-88-04-66798-8
- CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Milano: Oscar Mondadori, 2018, ISBN: 978-88-04-66799-5
- CALVINO, Italo. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*. Praha: Albatros, 1974, ISBN: 14/55 13-745-74

7.2 Sekundární literatura

- CALVINO, Italo. *Naši předkové*. Praha: Odeon, 1970, ISBN: 13/34 01-101-70
- 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, (e-book)
- CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996, ISBN: 978-88-15-05666-5
- COSMA, Iulia. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città e il fantastico*, [online], [cit. 11.04.2020], dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/312041025_Marcovaldo_ovvero_le_stagioni_in_citta_e_il_fantastico
- CriticaLetteraria: CriticaLibera: *Calvino e il fantastico*. Criticaletteraria.org, [online], [cit. 01.04.2020], dostupné z: <https://www.criticaletteraria.org/2012/03/criticalibera-calvino-e-il-fantastico.html>
- ČEŇKOVÁ, Jana. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál, 1957, 80-7367-095-X
- HENDRYCHOVÁ, Jana. *Il disco si posò*. Academia.edu, [online], [cit. 30.03.2020], dostupné z: https://www.academia.edu/12071041/LZT_Hendrychova_Il_disco_si_poso

- KUBÍNOVÁ, Marie. *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1995, ISBN 80-85778-10-6
- LENTINI, Chiara. *Calvino e il fantastico*. Tricase: Youcanprint, 2014 (e-book)
- Letteratura fantastica, repubblicaletteraria.it, [online], [cit. 30.03.2020], dostupné z: <https://www.repubblicaletteraria.it/LetteraturaFantastica.html>
- LUKAVSKÁ, Eva. *Had, který se kouše do ocasu: výběr z hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008, ISBN 978-80-7294-264-0
- MINKSOVÁ, Marcela. *Landolfi, Tommaso*, iliteratura.cz, [online], [cit. 30.03.2020], dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/17439/landolfi-tommaso>
- PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, 80-7277-180-9
- SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999, [online], [cit. 11.04.2020], dostupné z: https://www.academia.edu/2776258/Italo_Calvino
- ŠRÁMEK, Jiří. *Morfologie fantastické povídky*, Brno: Masarykova univerzita, 1993, ISBN: 80-210-0700-1
- TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, ISBN 97880-246-1676-6
- VLAŠÍN, Štěpán a kol., *Slovník literární teorie*, Praha: Čs. Spisovatel, 1984, ISBN: 221-141-84
- VONDRÁČEK, Vladimír a František Holub. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava: Columbus, 1993, ISBN: 80-7136-030-9
- Wikipedia: *Fantastico*. [Wikipedia.org](https://it.m.wikipedia.org/wiki/Fantastico), [online], [cit. 31.3.2020], dostupné z: <https://it.m.wikipedia.org/wiki/Fantastico>

8 Přílohy

8.1 Autorův bio-bibliografický medailon⁸³

Italo Calvino se narodil 15. října 1923 v Santiagu de las Vegas na Kubě, kde jeho otec řídil experimentální zemědělskou stanici. Calvinovi rodiče byli vědci, matka Eva vystudovala přírodní vědy a zabývala se botanikou, otec Mario byl botanik a agronom, oba kritizovali fašistický režim. Když byly Calvinovi dva roky, rodina se vrátila zpátky do Itálie do San Rema. Roku 1927 se narodil Calvinův bratr Floriano, který narozdíl od Calvina později následoval vědeckou kariéru rodičů a stal se významným geologem. Od rodičů získal Calvino vztah k exaktním vědám, který se později projevil v jeho literární tvorbě; byl také vychováván v ateistickém prostředí a na přání rodičů byl na gymnáziu osvobozen od hodin náboženství.

Calvino se stal vášnivým čtenářem až ve dvanácti nebo ve třinácti letech; rád četl také humoristické časopisy, kreslil si komiksy a často chodil do kina, někdy dokonce i dvakrát za den. V době jeho dospívání vypukla druhá světová válka. Od svých šestnácti do dvaceti let se toužil stát dramatikem, psal dramata, povídky i básně, roku 1940 časopis Bertoldo otiskl některé jeho komiksy. Po maturitě začal studovat na zemědělské fakultě na univerzitě v Turíně a později ve Florencii; u zkoušek byl úspěšný, ale více ho lákala literatura. Roku 1942 představil nakladatelství Einaudi svou první sbírku povídek *Pazzo io o pazzi gli altri*, avšak bez úspěchu. V téže době se u něj postupně začal objevovat zájem o politiku.

Jelikož nenastoupil povinnou vojenskou službu vyhlášenou Mussoliniho Republikou Salò, musel se několik měsíců skrývat. Brzy poté vstoupil do Italské komunistické strany (PCI) a on i jeho bratr se stali partyzány, rodiče – antifašisti – byli zatčeni. Calvino se na stranu komunistů nepostavil kvůli ideologickému postoji, ale spíše protože cítil, že je nutné jednat. Partyzánského odboje se aktivně účastnil, v bojích několikrát málem přišel o život a na toto intenzivní období svého života později vzpomínal jako na období, ve kterém načerpal mnoho zkušeností.

⁸³ Veškeré bio-bibliografické údaje vychází z:

BARENGHI, Mario e Bruno Falchetto. *Cronologia*, Milano 1991, In: CALVINO, Italo. *Le Cosmicomiche*. Milano: Oscar Mondadori, 2018

PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004, s. 216

Po osvobození psal do několika antifašistických deníků, zapsal se na filozofickou fakultu v Turíně a spřátelil se s Cesarem Pavese. V témže roce začal spolupracovat s deníkem „Politecnico“, který vedl Elio Vittorini a o rok později začal pracovat jako redaktor deníku „l'Unità“. Povídky z tohoto období se později staly součástí jeho sbírky *Ultimo viene il corvo*. Na konci roku 1946 napsal svůj první román *Il sentiero dei nidi di ragno* (č. *Cestička pavoučích hnízd*). Pavese Calvina představil turínskému nakladatelství Einaudi, v němž Calvino začal pracovat a seznámil se zde s dalšími intelektuály. V tomto období také Calvino začal pracovně cestovat po Evropě a později po celém světě. Roku 1950 Cesare Pavese spáchal sebevraždu - Calvino o přítelově depresích nevěděl, byla to pro něj tedy nejen velká rána, ale také překvapení. O rok později napsal román *I Giovanni del Po* a začal pracovat na *Il visconte dimezzato* (č. *Rozpůlený Vikomt*), který poté sklidil značný úspěch, a cestoval po Sovětském svazu – zápisky z této cesty otiskl deník „l'Unità“. Během Calvinovi nepřítomnosti zemřel jeho otec Mario, na jehož památku spisovatel o deset let později napsal autobiografickou povídku *La strada di San Giovanni*. V roce 1952 publikoval povídku *La formica argentina* a první povídky o Marcovaldovi, o dva roky později vyšla sbírka povídek *L'entrata in guerra*, Calvino také začal pracovat na *Fiabe italiane* – tento úkol mu svěřilo Einaudi - a současně přispíval do týdeníku „Il Contemporaneo“.

V letech 1955 až 1961 řídil nakladatelství Einaudi. V tomto období začal psát odborné eseje, aby vyjádřil vlastní pohled na literaturu. Postupně vyšel *Il barone rampante* (č. *Baron na stromě*), *La nuvola di smog*, sbírka povídek *Racconti* a *Il cavaliere inesistente* (č. *Neexistující rytíř*). Roku 1959 společně s Vittorinim založil časopis „Menabò“, který se soustředil především na vydávání článků a esejí soudobých literátů a později také experimentálních textů neoavantgardní skupiny Gruppo 63, do které patřil mimo jiné Umberto Eco. Romány *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* a *Il cavaliere inesistente* vyšly jako trilogie *Nostri antenati* (č. *Naši předkové*) o rok později. Nabídek spolupráce - s deníky, divadlem, televizí – bylo tolik, že je Calvino začal odmítal. Hodně cestoval: navštívil Spojené Státy, Skandinávii i další místa a bydlel střídavě v Římě, Turíně, San Remu a v Paříži, kde se seznámil s argentinskou překladatelkou Esther Judith Singer, „Chichitou“, svou budoucí ženou. V roce 1963 publikoval *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* a *La giornata d'uno scrutatore*, následující rok se na Havaně oženil s Chichitou a v deníku „Caffè“ se objevily první čtyři povídky z *Le Cosmicomiche*, které

publikoval roku 1965. O rok později zemřel jeho přítel a kolega Vittorini, Calvino se přestal vyjadřovat k aktuálnímu dění a přestěhoval se s rodinou do Paříže, kde žil až do roku 1980. Překládal zde Raymonda Queneaua, francouzského spisovatele, jehož díla ovlivnila Calvinovu pozdější tvorbu. Queneau Calvina představil členům uskupení Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), které se zabývalo experimentální literaturou a jehož členem se později stal i Calvino. Ve stejném období publikoval sbírky povídek *Ti con zero*, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *Gli amori difficili* (č. *Nesnadné lásky*) a svůj výběr z Ariostova Zuřivého Rolanda *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (č. *Ariosto Zuřivý Roland ve výběru a vyprávění Itala Calvina*), poprvé se také objevil experimentální román *Il castello dei destini incrociati* (č. *Hrad zkřížených osudů*). Calvino se ani v této době nepřestává věnovat pohádkám; píše předmluvy k novým vydáním nejznámějších sbírek pohádek autorů jako byli bratři Grimmové, Perrault či Basile, pro Einaudi řídí edici Centopagine, v níž vydává díla známých autorů 19. století.

Roku 1972 Calvina požádal spisovatel John Barth, aby místo něj vyučoval psaní fikce na univerzitě v New Yorku; Calvino však nabídku odmítl. Téhož roku vychází *Le città invisibili* (č. *Neviditelná města*) a Calvino začíná přispívat do deníku „Corriere della Sera“, ve kterém vychází první příběhy pana *Palomara*. Přitom nepřestává cestovat, navštěvuje Irán, Mexiko, Japonsko či Argentinu. V roce 1979 vychází román *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (č. *Když jedné zimní noci cestující*). Nakladatelství Einaudi se v posledním období Calvinova života potýkalo s finančními problémy, proto další díla, *Collezione di sabbia* a *Cosmicomiche vecchie e nuove* vydalo milánské nakladatelství Garzanti. Poslední rok života strávil Calvino ve svém letním domě v Castiglione della Pescaia v Toskánsku psaním předmluvy ke Kafkově *Americě*, překládáním dalšího díla Raymonda Queneaua a především přípravou textů na cyklus přednášek „Six Memos for the Next Millenium“, který měl vést na Harvardské univerzitě, ale 6. září zemřel na mozkovou mrtvici. Po jeho smrti byly tyto texty vydané jako *Lezioni americane* (č. *Americké přednášky*), publikována byla také nedokončená sbírka povídek *Sotto il sole giaguaro*.