

Anna Maria
Ortesová

Žalostící
stehlík



Tato kniha se těší podpoře Nadace Český literární fond.

IL CARDILLO ADDOLORATO

© 1993 ADELPHI EDIZIONI S.P.A MILANO

© Rubato, 2019

Translation and Epilogue © Jiří Pelán, 2019

ISBN 978-80-87705-77-3

I. VESELÁ CESTA BELLEROFONTA A JEHO PŘÁTEL ZA SLUNCEM

TŘI PŘÁTELÉ

Na sklonku 18. století – aneb století rozumu – se tři mladí pánové, kníže Neville, sochař Dupré a zámožný obchodník Nodier, všichni z Lutychu, kde byli velice známí a oceňováni – ten pro svého ducha, ten pro eleganci a všichni pro mondénní a nadmíru nákladný životní styl –, rozhodli, že vykonají cestu do Neapole, a to z důvodů nikterak druhořadých. Alphonse Nodier zamýšlel zásobit své skvělé oděvní obchody zahraničními rukavicemi a žádné město tehdy nedisponovalo a neslynulo tímto sortimentem tak jako Neapol; a v samotné Neapoli žádný výrobce těchto doplňků nedosahoval úrovně dona Mariana Civila, *Monsieur Civila*, jak ho láskyplně nazýval Nodier; muže, kterého půl světa považovalo za krále rukavičkářů. Jeho nebožtík otec, dobře zapsaný – jak se aspoň říkalo – u dvora, svého času zásoboval Londýn i Paříž; a právě tak o něm hovořil, možná až trochu příliš samolibě, Alphonse Nodier. Ve skutečnosti ho don Mariano, jež poznal letmo před několika roky, když pobýval v Římě, zajímal především jako člověk, dílem pro svůj mimořádný charakter, vážný a mlčenlivý, pro svou

pracovitost, jež přinášela tak skvělé výsledky; ale hlavně protože se kdysi oženil s jednou otcovou dělnicí, Brigittou Helmovou, dívkou temného původu, ale široko daleko pověstné krásy, která mu dala dvanáct dětí, z nichž mnohé už odešly z domu a vyráběly rukavice a obchodovaly s kožešinami. Podle toho, co se povídalo, všichni ti mládenci a panny byli mohutného vzrůstu, měli plavé vlasy a modré oči a vyznačovali se chladnou a mlčenlivou povahou. Doma, v *božské* čtvrti Santa Lucia – tvrdil Nodier – zůstaly jen dvě nebo tři dcery, stejně vysoké a odtažitě, stejně krásné a nesnesitelně *němé*.

Právě *němota* těchto dívek, jako už *němota* jejich matky – soudě podle toho, co Nodier vyrozuměl z rozmanitých náznaků dona Mariana, muže, který si s nimi ve věci ticha věru nezadal –, právě tato *němota* či neschopnost vyjádřit, jakkoli prostičce, dívčí city (měly-li jaké), ne že zajímala, ale přímo uchvacovala – to je to správné slovo – roztržitého Nodiera pokaždé, když na ony pyšné a vábívé sestry pomyslel. Pro řečného člověka, a on byl rozzený mluvka, to bylo cosi nepřijatelného.

Pokud jde o Neville a Duprého, poslouchali ty historie běžných a tehdy velice módních rodinných ctností prostě s pobaveným úsměvem, a Neville dokonce s úsměvem značně pohrdavým, přesto však – ovšem ze zcela odlišných důvodů – s plánem cesty do Neapole souhlasili. Neville proto, že jakožto svého druhu básník, byť málo známý, doufal, že potulkou po oněch mytických krajinách, jež už navštívili a nadšeně oslavili význační cestovatelé,

osvěží onu žílu, již léta (knížeti táhlo na třícítku, což bylo tehdy vstupní branou do neradostné zralosti) a neřesti – dovolené, ne-li ospravedlněné jeho příjmy a jeho mládím – ztrestala ochablostí a nadala jistou skuhravostí. Vábila ho navíc pověst nevázanosti a přepychu, již se Neapol, povýšená na hlavní město Království, těšila, a také její temná a krvavá minulost: ony nejasné, odlehlé a líbezné historky o Sibylách, Sirénách a ženských bytostech, jež se zapletly s peklem... Právě o tom alespoň blouznil dekadentní Neville, člověk ne zrovna dobrý a už starý, ale přitom nadaný kromobyčejným půvabem. Rusé vlasy, temnězelené, lehce zapadlé oči, bělostná kůže, velkolepé a vysoké čelo a elegantní postava, již podědil, jak se říkalo, spolu s pyšnou a výsměšnou řečí, po matce, jistě Leopoldině Brabantské, nic z toho dosud neupadlo v zapomenutí. Možná jsme udělali chybu, když jsme ho charakterizovali jako ne zcela dobrého člověka; Neville mohl být jednoduše mstivý. Jinak měl city, jež se podobaly citům mnoha lidí: snil o ženě, jež by dala spočinout jeho géniu – netroufáme si říci jeho *choutkám* –, a měl velkou potřebu cestovat, to aby zastřel či ohlušil vlastní nicotnost, již si – budme spravedliví – dosud nebyl příliš vědom.

Pro Alberta Duprého (umělec se jmenoval Albert a neměl nic společného s oním francouzským sochařem; náš mladík byl obdařen jen omezeným talentem a jeho jméno nepřestoupilo ani hranici svého století, ani hranice své země) byla tato cesta naopak pouze otázkou veselí a života... Byl krásný, což nemusí, jak už jsme si tak zvykli

uvažovat o kráse, pro naše uši nic znamenat. Jeho krásu však umocňovala vzácná a nedefinovatelná kvalita jeho mysli, *entuziasmus*, který způsoboval, že se jeho tvář občas podobala slunci a občas měsíční noci; a téměř neustále z něho vycházelo světlo a omamná něha jónského pobřeží za májového dne. Byl také jako dubnový háj, když taje sníh a větve bříz se kývají jako jemné zlaté paže, paže děvčátek. Velmi vhodně jsme užili těchto rétorických výrazů; bez rétoriky nelze vyslovit nic závažného a pravdivého, neboť chybí ona *faleš*, jež je mírou a opěrným sloupem pravdy. Alespoň takové je naše přesvědčení. Zkrátka, Albert se svými velkýma modrýma očima a zvláštními dlouhými vlasy barvy slunce, rovnoměrnou postavou, čistým, jako mramor vyhlazeným čelem, překrásnou jasnou tváří a drobným hořkým úsměvem, jenž se mu občas usadil na růžových rtech a jako by se ptal: „*K čemu... k čemu je to dobré?*“, byl hvězdou apollonského vozu tvořeného oněmi třemi mladými cestovateli, byl skutečným Bellerofontem družiny; a když vůz vyrazil, vyzdvižen nadšením plným Pegasem – neboli evropským Romantismem –, aby po Francii, která se už nehemžila jakobíny, letem překonal modravé Alpy a vesele plachtil podél nebeské Itálie, a když se nakonec téměř skokem přehoupl přes růžový požár první středomořské jitřenky a snesl se na krásnou půdu Neapole, předpokládejme (alespoň s odvoláním na klasické reminiscence Nevillovy), že mnohé Rusalky a rozmanitá stvoření jarního povětří vystoupily zpoza útesů, rozrazily zelené branky stavení

vykloněných nad průzračné moře, v jejichž blízkosti se tyčil dům dona Mariana Civila, a s úsměvem přihlížely tomu příchodu... Všichni věděli, že tu don Mariano bydlí. V malebném a nevinném Borgo dei Pescatori, jež bylo samá síť a samý rybářský člun, se vypínal jako nějaká podivnost nebo sen okázalý dům s dóorskými sloupy, dům, kde vyrostla jeho mladost, jeho pověst, jeho děti, neslýchaný blahobyt a bohatství, o nichž se bájilo nejen v Neapoli, ale i v okolí... Bylo to všechno přísně ověřené? Brzy uvidíme, kolik delikátního a přidaného bylo v té legendě. Co se nás týče, poté co jsme vzdali hold bohaté a zasněné evropské mládeži a nepominutelným líbeznotem Neapole, odložíme jak rétoriku, tak literaturu. V Neapoli, jako všude jinde na světě, kde vládnou bez odporu pravomoci knížat a krásných žen a kde peníze proudí v ručejích z paláců a ztrácejí se v pouličním hnoji (ve skutečném hnoji, alespoň tehdy, neboť nemluvíme o době elektrických kočárů, ale o době jankovitých povozů tažených koňmi či hrubých žebřiňáků, tažených dokonce ubohými dobytčaty, o době stád, která se za stálého bečení hrnula elegantními ulicemi); v Neapoli je tuctová rétorika a literatura zcela uložena do způsobů, září v koketních a lichých gestech žen a jiskří v přijímacích salonech, v honosných kostelích či v lodích dómu, vyzdobených zlatem a purpurem pro pochmurnou a velkolepou svatodušní Novénu. Tahle tuctová rétorika a literatura jsou zlacené a cizelované brány, dílo snových šperkařů. Ale jakmile se otevřou, u paty schodiště chrčí – jako voda – jen temný a studený

život. A budeš-li sledovat tento příběh, zvědavý Čtenáři, i ty uvidíš, že za tím pak už není nic. Zaslechneš pouze, jak se z hlubin ozývá ubohé glo-glo.

DCERA RUKAVIČKÁŘOVA

Tři cestovatelé, zářící veselostí, vzrušením a pýchou, omluvitelnými jejich věkem, příležitostí a prostředky, jež měli všichni k dispozici (jen umělec je téměř postrádal, nijak ho to však netrápilo, neboť byl chráněn jednak svou roztěkaností, jednak svrchovanou a utajenou velkodušností knížete, jež nad ním držel ochrannou ruku a jež se v něm viděl), přikázali kočárům, těm panským i těm se služebnictvem, zastavit před Zlatým kloboukem, možná nejpřednějším hostincem celého města, kde mohl Nodier na základě listů, jež si vyměnil s jeho provozovateli, zaručit pořádek, čistotu a nepřítomnost šejdířů. Tak se také stalo. Sesedající z hlubokého modrého landauru, téměř nedokázali potlačit obdivný výkřik před harmonickým celkem scény, kterou měli před sebou. Nacházeli se na vzdušném a poklidném náměstí, jež vlevo ohraničovala modravá čára moře a čtyři věže mohutného hradu holubičí barvy. Slunce, zmalátnělé jakousi milostnou vzpomínkou, *kladlo* na ono moře své poslední paprsky. Vpravo se rozkládal velice nízký vrch, takřikajíc domácký, a byl tak blízko, že jste se

ho mohli dotknout rukou. Pokrývala ho bledá zeleň a také on byl na vrcholu opatřen hradem. Jiný hrad, starší a vrásčitý, se tyčil přímo naproti. A vysoké a štíhlé pinie na návrší, třpytivě zelené (dnes ovšem Pokrok proměnil tu zeleň v šediny), otvíraly prostor vzácně modrému nebi... oblaka však byla všechna růžová. Zde se zastavíme. Evokovat krajiny minulosti nelze, máme za to, že sám Bůh tomu nechce; je v nich cosi z rajske zahrady, jež byla člověku dopřána jen jednou... a nemůže se do ní vrátit. Zkrátka, bylo sedm hodin, byl májový večer, ve vzduchu byly růže a růžemi, rozpínajícími se zahradními růžemi, voněla i země. Nechyběly ani květinářky, velmi mírné a krásné.

Přátelé okamžitě nabyli jistoty, že dorazili na místo kouzel, a ani by se snad v hostinci nezastavili, nebýt toho, že se museli převléknout a okamžitě vyrazit do čtvrti Pallonetto, k *Monsieur* Civilovi, který je jednoho z těchto večerů – a možná že právě tento večer – očekával mezi osmou a desátou ve svém slavném domě na mořském břehu, pojmenovaném po zdejším okrsku *Vila Pallonetto*. Záhy byli hotovi a květinami vyzdobený vůz hostince je odvezl na určené místo.

Pán domu je očekával sám, bez stafáže služebnictva (jež bylo v této hodině nepochybně ještě vzhůru, ale Rukavičkář byl prostý muž), na vrcholu krásného mramorového schodiště, z něhož se vcházelo do prostorného a pustého atria. Kolem dokola bylo možno spatřit zrcadla ve zlacených rámech, zlacené římsy, francouzské hodiny, lustry, ševreský porcelán a český křišťál; a další zrcadla, závěsy

s hedvábnými štrápci a vysoké planoucí svícny. Nebyl tu však ani jediný obraz, ani jediný koberec a ani jediná kniha; a z toho poněkud číšel chlad. Vážný, ale dobromyslně se usmívající don Mariano objal Nodiera, jehož různolící rysy si se zalíbením vybavil (Nodier byl zavalitý a veselý), a uklonil se dvěma ostatním. Dovedl je pak do salonu (konečně se také objevil sluha v livreji a zdvořile otevřel bílé dveře vyzdobené pastýřskými výjevy) a po rituálních dotazech na zdraví a nepohodlí cesty sdělil Nodierovi, že jeho žena, už dlouho churavějící, nyní pobývá na venkově a že s ním žijí pouze jeho dvě nejmladší dcery, Teresa, které je jedenáct, a „drahá Elmina“, šestnáctiletá. Všech ostatních deset dětí, hoši a *demoiselles*, už před časem vylétlo z hnízda a domlouvají ve světě své obchody. Bohužel, *le temps passe*, řekl pak šeptem, jakoby pro sebe, s bradou na prsou a se smutkem, jenž u Nodiera vyvolal malé zamrazení (ostatní byli příliš rozrušeni, než aby ten smutek postřehli) a přiměl ho, aby se se znovu probuzeným obdivem rozhlédl po tomto domě, který byl, připraven takto o mládí, pravým opakem toho, jak si jej vždycky představoval, a dělal skoro dojem, že je neobydlený. V témž okamžiku se ozval z horního patra zvuk spinetu a svěží a melancholický francouzský motivek, tehdy módní, doprovázený něžným a veselým chlapeckým hlasem. „Elmina,“ řekl potěšeně don Mariano. Dodal, že netuší, zda dcery sejdou dolů, aby se přivítaly s hosty, bylo pro ně už hodně pozdě. Krátce nato, v tichu, které následovalo po té vzdálené hudbě a jako by hroužilo dům do snového klidu,

nicméně vstoupily do salonu. A veškerá pozornost návštěvníků se obrátila k nim.

Když říkáme „pozornost“, pokoušíme se označit cosi, co je méně i více než náhlé oživení zájmu, protože v oné nenadálé, bleskové „pozornosti“, již projevíli především Dupré a Neville a jež mířila především k Elmině, bylo naopak něco, co si ti dva ani neuvědomovali, něco na způsob okouzlení duše; pánové zkrátka zalapali po dechu.

Elminina krása byla veliká a krása Teresina, jakkoli byla ještě dítětem, nebyla o nic menší. Přes věkový rozdíl byly obě téměř stejně vysoké, a nedokázali bychom říci, zda Elmina z ohledu na sestru zarazila vlastní růst, anebo zda jej Teresa – z dychtivosti po životě – urychlila. Sice jemné, ale plné tvary, úžasné paže, sněhobílé od srdcovitého lokte až k útlým růžovým prstům; šaty právě tak růžové, s růžovými hedvábnými náprsenkami zdobenými slonovinovými krajkami. A tak jako poháry ještě vlhké rosou někdy přijímají růži, přijímaly slonovinové nebo nazelenalé krajkové límečky dvě krásné kvetoucí tváře s jemnými zlatými obočími a neméně zlatými zornicemi. Plavé vlasy měla každá ze sester krátce zastřížené a hustě kudrnaté; ty Elmininy na šíji zadržoval uzal z hnědého atlasu a ambrový hřeben, u Teresy to byly stužky. Jejich čela byla orosena nedávným potem (večer byl horký); Teresin úsměv byl bezelstný a Elminin vážný a odměřený. Možná protože byla starší, bylo v Elmině, jež nosila na hrudi zlatý křížek s černou příčkou nahoře, něco navíc. Chlad, tak a nejinak se to jevilo Nevillovi, *který lze přemoci;*

vzdálenost, *propast*, zdálo se Duprému, která je navždy nepřekročitelná.

Zatímco ji Dupré pozoroval, tak jak muži někdy pozorují ženu – s jakousi pokorou a tichým zoufalstvím, jež sami nedokážou vnímat –, přisedla k otci, a třebaže se něžně usmívala, nastavovala pohledům jen povrch, a Dupré si bezděčně pomyslel, že se její myšlenky pod tím krátkým a rovnoměrným čelem toulají kdesi daleko, daleko od ní, daleko od té místnosti, daleko od otce. Byl si tím jist. Nikoho nemilovala, alespoň ne tak, jak lásce rozumíme. Nemilovala ani sebe samu, jakkoli byla sličná a slavnostně oděná. Jako by v ní přebývalo tajemství. Jaké tajemství? Tak se při pohledu na ni tázal umělec.

Nezapomínejme však na konvence a na to, že jsme v zámožném neapolském saloně a že máme před sebou cizince. Stejný sluha, už usměvavější, jim nabídl jedinečné občerstvení, vyměňovaly se komplimenty, novinky, informace uměleckého, obchodního i společenského rázu, i když ty naposled jmenované byly jen letmo naznačovány, jak to žádalo dobré vychování; hovořilo se o cizích zemích, cestách, divadlech, o vysoce postavených osobách i o těch zajímavých a skromných; don Mariano dvakrát jmenoval mezi svými početnými neapolskými známými jistého „Pennarula“, jenž nepochybně patřil právě k poslední sortě, ale o němž se vyjadřoval jako o „správném chlapíku“; mluvilo se o knížatech a o politice a Elmina zůstávala nadále usměvavá a *němá* (toto slovo si až obsesivně přivolávala Duprého paměť jako zcela zásadní informaci

od přítele obchodníka), *němá* uvnitř, jako by to ani nebyla ona mladá, tak půvabná a něžná žena, ale pouhý kámen. A od tohoto v jádru banálního obrazu, který se tolikrát objevuje v románech, když se mluví o ženách rezervovaného chování, se mysl tohoto člověka, znalce soch a ruin, okamžitě přenášela na posvátná místa antiky, k oněm melancholickým divům zahlédnutým ve vyprávěních cestovatelů, kteří se vraceli z Egypta nebo z Řecka nebo z Malé Asie: k temným kamenným rampám mířícím do bezmračného nebe nebo k oněm úděsně vysokým kamenným tabulím, podobajícím se širokým nožům obrů vhrouženým do kobaltového nebe, jako by ho chtěly rozetnout, a zároveň vrostlým do hlubin země, do zlata pouště, jako by tu hledaly únik či zkázu. V hlubinách těch památníků, ve smrtelných – neboť mlčenlivých a tajemných – spirálách temnot se táhnou štoly a málo osvětlené krypty, defilují a vstávají zlaté mumie Královen, Kněží, Králů a jsou tu strážena vysoká a drásavá mystéria. A ještě si pomyslel – protože teď byl pro všechny sám Pegas a srdnatý Bellerofon –, že ona, Elmina, je trojtvářným netvorem, jehož je třeba přemoci (kozou, lvem, orlem): že je podivuhodnou Chimérou.

Zatímco krásný Dupré – jehož kabátec z blankytně modrého atlasu se stříbrnými prýmkami halil jako štětec noci osobu jen o málo více než dvacetiletou, a přitahoval dokonce neveselé oči dona Mariana, a jistěže nemohl nevzbudit pozornost obou mladých dívek –, zatímco Dupré mezi čokoládou servírovanou v květinových holandských

šálčích a zlatým bonbonem z výkladu proslulé cukrárny přemítal o těchto palčivých a smutných věcech, mladší z obou sester, jak řečeno, dosud dítě, propukla bez zjevného důvodu v bouřlivý smích, a když se jí otec starostlivě zeptal na příčinu jejího veselí, odpověděla jen tím, že si maličkou dlaní přikryla ústa, aby je umlčela. Tato dívka opravdu nebyla němá. Příčina smíchu byla krátce nato odkryta v jedné z oněch bezostyšných, drzých a dětinských myšlenek, které občas prolétnou hlavou dívenek a přimějí je, aby se daly do tak nevychovaného smíchu, že to v řadách přítomných působí nemalé rozpaky. Zde na ně nedošlo, neboť přítomní byli velmi zdvořilí a vlídní.

Pan Dupré, přesněji „*Monsieur Albert*“, vysvětlila nakonec, obrácena k otci, s okouzující prostoduchostí svou odvalu, je „*jako stehlík*“, ve všem jí připomíná „*jejich starého stehlíka*“.

„Co to znamená – *stehlík*?“ zeptal se, dotčen, ten snílek.

Tehdy s přísným půvabem zasáhla Elmina. Položila ruku na dívčinu bezbrannou (myslíme tím lehkomyšlnou, zbrklou) hlavičku a vyslovila francouzské jméno ptáčka. A dodala (a kdo by jí to mohl nevěřit?), že jejich domácí stehlík právě dnešního dne skonal. Ona a Teresa mu zapomněly vyměnit vodu a nasypat proso, nevzpomněly si na to celé dva dny, a tak se to stalo: teď je mrtvý. Našly ho ráno u dvířek klece, s nožkami nahoře. Ihned ho darovaly zahradníkově kočce, ta ho však (prý ze solidarity) nechtěla.

Ten detail Alberta vylekal; nějakou chvíli vůbec nepromluvil, zatímco jeho přátelé, zvláště Nodier, jak se zdálo,

vůbec nic neslyšeli a smáli se bůhvíjaké zlomyslnosti na adresu jednoho pruského generála, se kterou přišel Neville.

Elmině neuniklo, i když jí na tom zřejmě nezáleželo, jak sebou nejmladší cestovatel trhl, když slyšel tu pochmurnou a krutou historku. Když mu podávala malovaný porcelánový talíř, na němž byly navršeny nové lahůdky a z něhož si Teresa netroufla něco v letu uzmut, využila příležitosti a vrátila se k tomu, co řekla Teresa o stehlíkovi, totiž že se mu *Monsieur* Albert podobá, a jako by si byla jista, že ho rozrušilo pouze to srovnání s ptáčkem, zašeptala:

„Pořád vyšiluje. *Un rien l'amuse*. Budte tak laskav, *Monsieur* Dupré, a omluvte ji. Ujišťuji vás, že k vám nechtěla být neuctivá, když vás přirovnala ke stehlíkovi. Je to hodné děvče.“

Albertovi, který vůbec nemyslel na sebe, ale – se skutečnou trýzní – na onoho ptáčka, bylo do pláče. Zároveň se však cítil podivně ukonejšen jejím hlasem, z něhož mu zcela unikalo to, co Neville, který vše vyslechl, pokládal za pobavenost a souhlas s aktem čiré zlomyslnosti.

A tak na ni Albert pohlédl s nelíčeným vděkem; avšak Elmina, když ten pohled zachytila, jakkoli svrchovaně zdvořilá, zůstala stejně chladná a ani se neusmála.

Na zítřek, tak večer skončil, pozval don Mariano všechny na oběd. Oběd se měl konat v sedmnáct hodin, jak tenkrát bylo v Neapoli zvykem. Ať mu proboha nedají košem. A doporučovala se dochvilnost, taky proto (jak don Mariano s úsměvem dodal), že „na tomhle světě se nic neděje v pravou chvíli“.

ŽÁDOST O RUKU

Neville pocítil ke starší z obou sester opravdové nepřátelství. Ve skutečnosti k tomu nebyl žádný důvod, ani zdánlivý, neboť Adelmina (tak znělo německé jméno mladého děvčete) se ke třem hostům chovala víceméně tak, jak by se chovala jakákoli bohatá dívka, nijak zvláště vychovaná (a to Elmina věru nebyla), z Lutychu nebo z Paříže nebo z Londýna. Byla pravou dcerou zámožného a možná neomalého obchodníka. Trochu hudby, nevalná, přibližná francouzština; způsoby ne zrovna skvělé, ale ani zjevně kritizovatelné. Neville (jeho křestní jméno bylo Ingmar a on se za ně bůhvíproč trochu styděl) nicméně pociťoval potřebu vzít si ji na paškál; zaútočit na ni, to by byl přesnější výraz pro nedelikátní kvalitu jeho nevraživosti; a chceme-li ten cit takto pojmenovat, první z jeho důvodů bylo nejspíš možno shledat v podráždění, jež ve velecitlivém knížeti vyvolávala její lhostejná a krajně spořádaná – alespoň tak se mu jevila – povaha. Žena, která je nesnesitelně samolibá a pyšná na své domácí království. Druhý důvod ležel patrně

v základech všeho: postřehl totiž v entuziasmu a smutku, jež Albert jevil v průběhu celého večera, nepochybný účinek jejího kouzla a její následné moci nad jeho duší. Neville v sobě choval prazvláštní proutkařské schopnosti; dokázat vycítit skryté věci; byl dokonce svědkem událostí a fenoménů takzvaně *nevysvětlitelných*, spočívajících především v tom, že tam, kde ho jeho diskrétnost nezastavila, viděl (nebo jen chápal?), co se dělo v jednom srdci nebo za jednou stěnou; a onoho večera si všiml s veškerou silou své žárlivé lásky k příteli, že Albert, jenž vešel do Rukavičkářova domu směle a s jasnou myslí, odtud vyšel zmatený a rozechvělý vnitřní emocí, již on, Neville, pokládal za podivnou a nebezpečnou.

Obchodník Nodier něco takového vůbec nezaznamenal.

Když se k půlnoci vraceli do Zlatého klobouku a jim v patách šli jejich ozbrojení sluhové (kočár postupoval bez obvyklého břemene, neboť dali přednost pěší chůzi); když kráčeli v oné osamělé hodině pod líbezně modrým nebem, jaké v Evropě nikdy neviděli, pod nebem, kde vše bylo vyzdobeno filigránskou výšivkou zlatých hvězd, nejen Neville, ale i jeho přátelé byli zvláštním způsobem zamyšlení; a když slyšeli – pokud přece jen pronesli pár slov –, jak se jejich hlasy poklidně nesou vzduchem, zdálo se jim, že odevšad zaznívá jako ozvěna veselý a pyšný smích Rukavičkářovy starší dcery (na tu mladší, pouhé děvčátko, samozřejmě nikdo nepomyslel). Takže když jim v jisté chvíli jejich mlčení napovědělo, že mají všichni v hlavě touž osobu, propukli v smích, jakkoli

poněkud nucený. Jen Albert se ho neúčastnil, a když, pak chladně. A tak Nodier, ze všech nejprostší a nejlaskavější, náhle řekl:

„Proč jsi tak zadumaný, Alberte? Nelíbila se ti krásná slečna Elmína?“

„Naopak, velmi se mi líbila,“ odpověděl okamžitě umělec, dojat tou pozorností.

„Ale jsi smutný – nebo tě možná ve světle těch hvězd dobře nevidím,“ naléhal přítel.

„Ano, je to pravda,“ zamumlal ubohý mladík, hledě na něho s vděčností (a jeho oči se zablyskly úzkostným vzrušením). „Leží mi v hlavě – věřil bys tomu? – ta historka se stehlíkem.“

„Řekl bych, že to není všechno,“ utrousil Neville, tajemně se uchichtl a zvedl špičku elegantní procházkové hole nad dláždění.

„Jistě, ne každá slečna by se tomu tak smála. Ale to nebyla krutost, jen lhostejnost,“ souhlasil Nodier.

„Lhostejnost! Co je *lhostejnost*? Copak můžeme zůstat lhostejní, když chřadne a umírá děťátko vzduchu?“ téměř vykřikl Dupré. „A co vykládala pak...!“ (Myslel na vyhození chladného tělíčka na dvůr, zbytečný dar kočičí šelmě.) „Ne, cítím, že tyhle dívky nebyly vychovány náležitým způsobem...“

„Ná... co? K čemu je ten tvůj ‚náležitý‘ způsob, jemuž je proti mysli – promiň, drahý Alberte – trocha krutosti, zkrátka jistá ochota brát život, jaký je?“ pravil – s nedobrym úsměvem – kníže.

„Krutosti? Život jako krutost! Och, ty ses snad zbláznil, Ingmare! Probůh, vy dva se mi dneska zdáte úplně šílení,“ vykřikl ještě umělec a měl slzy na krajíčku.

V tom okamžiku už bylo jasné, že vzrušení, jež v Duprém vyvolala Elminina краса, dosáhlo tak vysokého stupně, že všechno – i epizoda, již lze pokládat za zcela nicotnou, jako je smrt stehlíka –, se vztaženo k ní jako ukazatel a téměř důkaz její morální podstaty nebo jejího opaku stávalo pravdou, notářským zápisem: tím nejvyšším a pamětihodným dokladem duše.

„Chudák děvče! V jejím věku se především jen tak žvatlá, to bys měl vědět,“ řekl nakonec kupec, zastrašen tou bolestí a ve snaze nezpronevěřit se pověsti člověka, který si svých přátel váží. „Je to naivní věk... prostoduchý, velmi prostoduchý.“

„Ona ne! Ona by neměla, s tou tváří... S těma soucivnýmima očima! Ano, její zlatavé oči vyjadřují – všimli jste si toho? – nekonečný, téměř velebný soucit.“

Dorazili do hostince. Tři přátelé už nepromluvili a rychle vystoupali po schodech do svých pokojů. Tam pak pouze umělec, poté co postál krátkou chvíli jako ve snách před mahagonovým stolkem, kde se nacházelo vše potřebné k psaní (a něco, zdá se, vskutku napsal), uleh na postel, to jest, natáhl se na ni, aniž se svlékl, a protože byl psychicky vyčerpán, okamžitě usnul.

Netak druzí dva. Jak Nodier, tak Neville byli dlouho vzhůru, každý na bíle natřeném železném balkoně svého pokoje – na prostorných a poklidných balkonech, jež odděloval široký sloup stoupající ze dvora podél průčelí budovy a skrývající oba přátele jednoho před druhým. A tak třebaže si byli velice blízcí, nemohli se ani vidět, ani spolu hovořit a zůstávali ponořeni do zvláštní samoty. Nodier, víceméně spokojený (povšimneme si krátce jeho pocitů), myslel na osoby, s nimiž se měl nazítří setkat, a také na nádherný Rukavičkářův dům. Srovnával jej s podobnými domy v Lutychu a Bruselu a připadal mu, vzato kolem a kolem, jako kostel: zrcadla, tretky, zlacené hodiny, veliká hojnost mramoru, staré vitráže, ty dvě dívky, čarovný poklid toho příbytku o desáté hodině večerní – to vše se mu jevilo božské. Rozesmutňovalo ho pouze pomýšlení na samotu, v níž nyní don Mariano žil, bez milované nemocné ženy.

A kdyby se starší dcera vdala? Jak by žil dál?

Pokud jde o Nevilla, ten si prostě kladl otázku, jakými prostředky by mohl odradit Alberta Duprého, aby nazítří předal *Monsieur* Civilovi dopis, v němž ho snažně žádá o Elmininu ruku. Stručná žádost o otcovské svolení už byla napsána, o tom nebylo pochyb. Neville to věděl, a nestálo ho to ani tu nejmenší námahu: téměř všechny dveře do srdcí a příbytků těch, kdo mu byli drazí, zely před očima jeho mysli dokořán. Jako by nikdy umělce před bílými dveřmi jeho pokoje neopustil, viděl zřetelně, jak se Albert rozhodl a co podnikl ve svém snovém, bolestném

entuziasmu. Proutkař Neville měl nyní před sebou namísto temného neapolského pobřeží Albertův otevřený psací stůl. Ležel na něm dopis. A ten dopis, naškrábaný velkými, rozevlátými písmeny a s hlubokou velkomyslností mladých mužů (nebo zamilovaných) ponechaný napospas pohledům, začínal takto:

Veleváženému donu Marianu Civilovi,
Vila Pallonetto, v Neapoli

Pane!

V zajetí citu, jež nemohu označit slovem a tím méně popsat, citu, pro který mě Vy a Vaše nanejvýš nevinná Dcera držíte ve své moci – citu, který je silnější než cokoliv, co jsem kdy v životě zakusil, neboť ani sama sláva... a tak dále.

O kus níže (dopis sestával z několika třesnutých řádek) se jakoby v slzavém oblaku objevilo Elminino jméno.

„On,“ řekl si Neville, jenž přelétl očima první řádky (ostatní už číst nepotřeboval), a stále viděl, jen z trochu větší dálky, Alberta nataženého na bílé posteli, dosud zcela oblečeného do šatů v barvě nočního blankytu, s vysokými plavými vlasy na čele zbroceném nedávným potem, v mírové pozici mrtvého hrdiny, „on, Bellerofon, neví, že dospěl tam, kde pomsta – ač byl přijat bohy pro svůj půvab a pro svoji nevinnost – naň čeká od zrození. A já to nepředvídal. Zachránit ho! Je snad možné ho ještě zachránit?“

Zvenčí k němu v té chvíli dolehl povyk z blízké taverny, hluk rvačky mezi ozbrojenými hlídkami a galerkou, to však nepřerušilo jeho myšlenky.

„Odvalu, Ingmare,“ řekl si ještě, když vrhl poslední pohled na záři, jež probleskovala z vedlejšího balkonu mezi zdí a sloupem, znamená, že také Nodier bdí, „odvalu! Možná je tu jiný prostředek, jak ho ochránit před tou zoufalou sudbou. Zítra řekneš donu Marianovi, že Albert nevlastní nic svého, nic, co by mohl přidat k majetku své ženy. Bez váhání vyznáš, i kdyby ses za to musel stydět, že to ty jsi ho celý ten čas vydržoval, tajně a z básnického nadšení, a že mladý bůh o tom nemá nejmenší tušení. Je to hanebnost, ale naprosto nezbytná.“

A tahle hanebnost naneštěstí (nebo našťestí, abychom do srdce knížete vrátili klid) zcela odpovídala pravdě.

Od svého narození, kdy ztratil matku – a krátce nato, v souboji, také otce, malého baronka na mizině – byl Albert, blažený a nemající potuchy o své bídě, pod ochranou knížecí rodiny a posléze pod ochranou posledního dědice, pana de Neville.

Takto s jistou úlevou usnul i lutyšský šlechtic, a když nadešlo svítání a pak zaplála nádherná jitřenka, jež před téměř dvěma staletími byla v těchto končinách velmi čistá a mlčenlivá, ani jeden z cizích hostů nebyl ještě na nohou. Pokojně spali ve svých velkých pokojích s bílými štuky, s amorky a růžově pruhovanými závěsy na balkonech, zatímco dole už hostinský nosil na stůl velké kávové konvice, hory narůžovělých briošek nasáklých medem a sluhové

v poschodí, vynořivší se ze všech stran jako skřítky, přede dveřmi pilně leštily obrovitými červenými kartáči zmíry netečné a elegantní holinky, čekající na chvíli, kdy budou znovu obuty a zahrnuty obdivem.

ZCIZENÍ ŽÁDOSTI ZA ÚČELEM ZÁCHRANY DUPRÉHO. ŠALEBNÉ ZJEVENÍ

Bellerofon naráz procitl z podivuhodně krásného snu. Držel Elminu v náručí, její tvář zbarvovalo nevýslovné vzrušení a pokora choti. Slzy, výmluvné jako skutečné milostné dopisy, naplňovaly její zlatavé oči něhou. Byl to příslib zářné budoucnosti. Za ní vyčkávala mladičká Teresa s rákosovou klíčkou v ruce. V klícce byl pták, stehlík, který včera umřel. Nyní byl živý, znovuzrozený, zlomyslnost života byl pouhý sen. Tisknouc krásnou tvářičku ke kleci a pošilhávajíc radostnými očima po obou zamilovaných, Teresa špulila rty k polibku a stehlík se k ní dvěma skoky vesele blížil.

„Žije! Zlovůle nebyla skutečná! Smrt lže a Elmina mě miluje!“ vykřikl umělec, překypuje radostí. Za klecí spatřil velkou růžovou záři. Vycházelo slunce! Právě slunce, v tom okamžiku stoupající nad obzor a vcházející z balkonu rozevřeného nad mořem, ho probudilo.

Jakmile Albert procitl – aniž pocítil, že by radost, již zakoušel ve snu, v nejmenším ochabla –, pohlédl vesele na dopis, který zůstal ležet otevřený na stole, a rozhodl se, že

ho už ani nebude znovu číst a ihned ho zaneše do domu Rukavičkářova.

Během chvilčky se převlékl a byl připraven vyrazit. Požádal o sedlového koně – vzdálenost mezi Hostincem a Vilou byla sice minimální, chtěl se však ještě projet – a vydal se na cestu. Jako ve snu minul značnou část podivného, bědného a zároveň bohatého města, líbezně barevného a alespoň o této hodině mlčenlivého... či spíše: spícího. Všechno to byl sen, tak jako v něm samotném, všechno spalo a ve spánku se smálo... Jen smálo? Dorazil k Vile, projel vzdušným nádvořím, které vedlo na vnitřnější dvůr, oddělený od nádvoří nízkou brankou. Po straně byly dveře hlídače. Sesedl z koně a zavolal; vyšel mu vstříc velmi starý muž, jen napůl oblečený. Albert mu předal list spolu se zlatou mincí, která starce vyvedla z míry, „*pour Monsieur Civile, vite!*“; a pak, když vyjel znovu na ulici, cválal šťastně podél břehu, mezi široširou rozlohou tyrkysového moře nalevo a druhou, živě barevnou rozlohou zahrad v podivuhodném pořádku-nepořádku napravo. Byla to čtvrt Chiaia a táhla se, jako by bloudila, až k mírnému, překrásnému šedozelenému návrší, jehož jméno náš zamilovaný neznal (až později se dozvěděl, že se mu říká Posillipo). Teprve tam, podoben slunečnímu paprsku, natolik se zdál lehký a stále třpytivější, se chráněncem knížete – po vroucném zastavení (jehož je zapotřebí i uprostřed nejintenzivnějšího štěstí jako průměří nebo mdloby na vrcholu extáze) a pravděpodobně poté, co se upamatoval na své přátele a na nové blažené závazky, jež ho čekají – odhodlal

k návratu. Pohroužil se opět mezi prostičné domky se žluto-růžovými průčelími, růžové a bělostné vilky, jejichž dětské zástupy se ztápěly ve fialových zahradách a pod pozlacenými čupřinami palem. Na okamžik se ztratil v temných uličkách a rajských průchodech – a projel znovu Nábřežím, okrášleným nádhernými obchůdky, jež právě otevíraly –, obklopen bizarními pobíhajícími houfy mečících koz a bečících ovcí, hnaných mlékaři a mlékačkami, jejichž úkolem bylo zásobovat místní rodiny; bekotem zvířat a veselými výkřiky pastevců, k nimž se postupně přidávaly další zpěvavé hlasy: prodavačů ryb, zelinářů, květinářek, nosičů vody – zkrátka veškerým kypivě hlučným životem onoho města, města svobodného, divokého, temného i blaženého, po celé Evropě proslulého svým veselím, jehož vnadidlem občas bývala neznámá a zmíry pošetilá bolest, omluvitelná, dejme tomu, jeho nejistou i podivnou politickou situací: situaci hlavního města království, jež postrádalo základ dobroty či rozumu a propadalo bezuzdné Fantazii. Zkrátka, náš okřídlený mladík stál znovu před Hostincem, jemuž bychom rádi přisoudili přívlastek šťastný. Vyvlékl nohu ze třmene, předal koně stájovému pacholku a vřítel se – to slovo je přesné – do vstupní haly, dychtiv – jako dítě po krátkém odloučení od matky – znovu spatřit tváře svých přátel, kteří pro něho onu matku znamenali. Ale čekalo ho překvapení. Pánové, už dokonale oblečení a nezvykle mlčenliví, ho očekávali v dosud prázdném salonku, kde se podávala snídaně, před šálky, jichž se dosud ani nedotkli. Vysílali k němu ohromené pohledy.

„*Eh bien?*“ pravil zářící mladík.

Odpověděli mu, aniž vzali v potaz třpyt jeho radosti a touhu po radosti nové, že během jeho nepřítomnosti, o níž předpokládali, že ji způsobila žádost zdravé ranní projížďky (její pravý důvod znal patrně pouze Neville, vyhýbající se jeho veselému pohledu), přišla zpráva od *Monsieur* Civila. Pozvání na oběd se prozatím ruší. Paní Brigittě se v noci velmi přitížilo a manžel neprodleně vyrazil spolu s dcerami do obce zvané Casoria, kde o nebožačku pečovaly dvě tety. Z tónu oné zprávy, již don Mariano, nacházející se již v kočáru mířícím do Casorie, osobně doručil do Hostince před několika hodinami, Nodier vyrozuměl, že zbývala pramalá naděje, že by chuděra byla navracena lásce své rodiny; náhlé zhoršení nemoci vzbuzovalo naopak obavy, že jí zbývá jen několik dní a možná několik hodin. Svíčka donny Helmové (tak ji oslovoval i manžel) dohořívala a její život možná už skončil. Don Mariano se nyní nesporně do Neapole vrátit nemůže.

„Tohle tedy bylo to poselství, jehož se mi dostalo, tohle znamenala ta radost, kterou mi ohlásil sen!“ vyhrkl sochař, jehož pohnutí bylo tak velké, že zapomínal na opatrnost. A poněvadž mu přátelé naslouchali s údivem, hned jim odvyprávěl sen dnešního rozbřesku, zamlčev pouze Elminu a jejich objetí. Obraz oživlého stehlíka, rákosové klícky, Teresiny radosti, když polibkem vábila malého zpěváčka, jeho přátele dojal. Po chvíli řekli:

„Ano, sny někdy lžou: oznamují opak toho, co se stane. Život je našťestí všednější a dalo by se říci...“ (dobrý Nodier), „že je prost takových... fantastických překvapení.“

Vyměňovali si názory, jak se nejhodněji zachovat.

Jako úplně první věc je třeba poslat vzkaz donu Mariani do Casorie (která se nacházela několik mil od Neapole), vzkaz, který by ho ujistil o upřímné účasti na jeho zármutku, jakož i o bezmezné oddanosti jeho lutyšských přátel. Nepřáli si nic jiného než obdržet pokyn k jakékoli pomoci či službě; vyhoví okamžitě.

Tak se také stalo a kurýr se vydal na cestu. Hned nato začali zvažovat možnost zajet za přítelem obchodníkem přímo do místa smutku, do Casorie, a osobně se informovat o průběhu nemoci a zopakovat přátelské nabídky jakékoli služby, jak o tom poněkud nadneseně hovořili už ve svém vzkazu. Rychle se shodli na tom, že tím může být pověřena jen jediná osoba, a to nikdo jiný než nejstarší přítel rodiny, ten, který na to má největší právo, to jest Nodier. Mohl by s ním popřípadě jet Neville.

„Proč ne Albert?“ namítl ihned Neville, který neměl nejmenší chuť setkat se se slečnou Elminou, nacházející se už, soudě podle dopisu, spolu s otcem a Teresou u lůžka nemocné; když však viděl, jak se Albertova tvář zasmušila, a jsa si téměř jist, že už provedl tušenou nepředloženost, rozhodl se podat mu pomocnou ruku a nabídl se, že ho v Casorii jako návštěvník zastoupí. Doprovodí Alphonse; je k tomu hotov.

Albert na něho pohlédl s nekonečnou vděčností.

„Udělal to,“ pomyslel si kníže, „odnesl dopis do Vily. Jeho žádost o Elmininu ruku teď jen čeká, až si ji vdovec po návratu přečte.“ A ihned mu bleskla hlavou pronikavá

myšlenka, jež mu nevýslovně případně ukazovala cestu, jak z toho ven. Ne, sám zůstane v Neapoli, a zatímco jeho přátelé, don Mariano i dcery z Pallonetta budou nepřítomni, vypraví se do Vily, řekne, že z pověření Duprého, a pod nějakou záminkou si dopis vyžádá nazpět: a jelikož nerozvážnou žádost nikdo nedostane do ruky, ji i dychtivé očekávání zahalí naprosté mlčení; a smutek rodiny Civilových a rychlý odjezd přátel způsobí, že Dupré už nikdy svou žádost o Elmininu ruku neobnoví, neboť se bude nepochybně domnívat, že byl odmítnut.

Pak už pro srdnatého Nevilla nebylo nikterak nesnadné najít omluvu pro to, že pokud jde o jeho ochotu nahradit Alberta při návštěvě v Casorii, změnil názor.

Dolehla na něho únava, řekl; byl z nich tří nejstarší; a koneckonců nejméně vhodný, aby utišil rodinný žal; naopak by ho těšilo, kdyby se Albert trochu rozptýlil (tak se vyjádřil, zcela přehlížeje tíseň okamžiku), vidí, že je trochu sklíčený.

Změna plánu Duprého zaskočila; cítil v tom záminku, za níž se skrývala antipatie k Elmině. Nebyl však naprosto schopen přivést do rozpaků přítele, jež miloval jako nejlepšího z bratrů, nemohl mu odmítnout nic, oč byl požádán, a nikdy by nezpochybnil žádnou Nevillovu volbu a žádné jeho přání. A tak mlčky poslechl.

Krátce nato, co přátelé odcválali směrem ke Casorii, dal se Ingmar odvézt v kočáře (aby ho náhodou někdo nespatrił) do Vily a bez nesnází získal od hlídače – zmíniv se o prosbě odesílatele, který si chtěl vzkaz opsat – Albertův

dopis. Ležel dosud spolu s dalšími na poličce, odkud jej měli odnést sluhové spolu s denní poštou.

Když se vracel, rozhlížeje se zvědavě kolem dokola rozlehlým a kvetoucím nádvořím, kterým prošel už Albert, a prohlížeje si i druhý dvůr, do něhož se vyklánělo několik oken a vnitřních balkonů budovy, jež na tomto místě vytvářely široký výklenek, všiml si, že v okénku druhého dvora, spíše v jeho spodní části, se objevila tvář, která ho upřeně pozorovala. Bezděčně sebou škubl. Nebyla to žádná jiná tvář než strohá a pozorná tvář Elminina. Zdálo se mu, že dívka, sotva pohybuje očima, jež se mu jeví jako z kamene, ho sleduje s výčitkou a že především hledí na sochařův list, jež dosud třímá v ruce. Pociťl, že je ztracen; pociťl, že padá do mdlob. Ne, ne fyzických.

Okamžitě si však připomněl, že Elmina časně ráno odjela s otcem a s Teresou za umírající matkou. Zvolnil proto krok, zaskočen, ne-li zasažen jinou myšlenkou: totiž že ta zakaboněná a smutná tvář za sklem okénka nebyla skutečná, ale jen obraz, který k němu dolétl modravým prostorem, vyslán Elmininým pomyslením na neapolský dům (její srdce, měla-li jaké, muselo být zde). Ingmar byl zvyklý na tyto záhady psýchy, ať už reálné, nebo iluzorní, svým způsobem na ně byl pyšný a temně se jimi utěšoval, tentokrát se však mýlil.

Vrátil se pár kroků nazpět (tvář mezitím zmizela), a když se zeptal hlídače – jako by na to prve zapomněl –, kdy se slečna Elmina vrátí z Casorie, dozvěděl se, že slečna Neapol dosud vůbec neopustila, a to kvůli několika úkolům,

jimiž ji otec pověřil, ale během dopoledne, a nejpozději o polednách, určitě vyrazí za otcem a za sestrou.

Takže to byla ona! Ale tak skromná a jakoby očesaná o všechnu mladistvou slávu; vypadající jako služka nebo chudá příbuzná, již mu včera nepředstavili, protože to nepokládali za nutné; nyní patrně čekající u onoho osamělého okna na zprávy. Ingmar tomu nemohl uvěřit! Byl nucen zavrhnout málo realistickou myšlenku, jež mu nicméně také bleskla hlavou, totiž že jde o nějakou rodinnou přízeň, či dokonce další sestru, obvykle skrývanou, jež rovněž žila v domě a již zaměnil za Elminu, a naopak se musel utvrdit v prvním dojmu, že ta mladá dívka je skutečně Elmina, ale tajemně osamělá a netečná. A tato jistota, že byl viděn a sledován jejím pohledem, jakkoli lhostejným, když si bral dopis (dosud ho měl v ruce), se mu zdála děsivá. Víc než nepřijatelná. Dříve nebo později se s pomocí hlídačovou stane veřejným tajemstvím, že on, Neville, z vlastní iniciativy zcizil dopis entuziasty Alberta pro Rukavičkáře, aby zrušil žádost o ruku. Bude pokládán, a to se mu přičilo ze všeho nejvíce, za žárlivého a hloupého intrikána. Neměl žádnou omluvu, leda jednu hanebnější než druhou. Ve zmatku se naráz rozhodl, že bude-li dotazován, řekne, že dopis, který vzal, byl jeho vlastní, ale že jej nerozvážně odevzdal Albert. Ano, on, Ingmar, a třeba nikým nevyzván, bude dělat narážky na dopis jako na svou osobní žádost o sňatek s Elminou; později jej stáhl, protože si všechno moudře rozmyslel. On totiž (bude tvrdit) nedisponuje prostředky, jimiž by

mohl dostat tak velkému závazku, jako je pokračování majetkového statusu dcery Rukavičkářovy. Vůbec není bohatý. Nebude zacházet do detailů: ale nic naplat, podobnou zbrkllost si nemůže dovolit. Podrobně a počestně pak všechno vylíčí Albertovi. Ale ten se bude muset zavázat, že se k té záležitosti už nebude vracet a že neprozradí pravdu o bezbřehé finanční síle knížete, jinak se dozví jinou pravdu, tu, která se týkala jeho samého: totiž že Albert nevlastní nic, co by mu patřilo, a nemůže tudíž bez začervenání žádat o ruku vysoce postavené slečny.

Takto, aniž o věci dlouze přemýšlel, se kníže, který, jak se zdálo, nikdy nic nevěděl o knížatech se šlechtickým rodokmenem, velice uklidněn vrátil do pokojů Zlatého kloubouku. Zde si objednal oběd – koroptve a jahody ze Sorrenta – a poklidně ho sporádal, listuje přitom starým číslem *Moniteuru*. Pak se znovu vydal na procházku a dopřál si té pošetilosti, že učinil drobné nákupy, mimo jiné stříbrného kordíku pro Alberta a vycházkové hole pro Alphonse, který měl pro hole slabost. Když se k večeru vracel, dostihl ho Nodierův zkormoucený vzkaz. Paní Brigitta Helmová se rozloučila se světem. On, Alphonse, zůstává v Casorii spolu s Duprém, aby poskytli útěchu příteli, „jenž nicméně nese tu ránu dobře“, a zúčastnili se nevyhnutelných smutečních ceremonií. „Nuže, brzy nashledanou, *mon cher*. Alphonse.“

Kníže odpověděl dalším vzkazem, a protože bylo zřejmé, že má před sebou dva nebo tři zcela volné dny, rozhodl se, že je využije k návštěvě neapolského okolí a také několika

zábavných mužů Království, na něž měl doporučující dopisy.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Román *Il cardillo addolorato* vyšel poprvé v milánském nakladatelství Adelphi v roce 1993. Překlad byl pořízen z kritické edice Moniky Farnettiové, otištěné in: Anna Maria Ortese, *Romanzi II*, Milano, Adelphi 2005, s. 195–630.

J. P.

ROMÁNY ANNY MARIE ORTESOVÉ

I

Literární dráha Anny Marie Ortesové (13. 6. 1914 – 9. 3. 1998) se odvíjela v době, již lze označit za hvězdnou hodinu moderní italské prózy: v době, kdy na literární scéně působily takové osobnosti jako Dino Buzzati (1906), Vitaliano Brancati (1907), Alberto Moravia (1907), Guido Piovene (1907), Tommaso Landolfi (1908), Cesare Pavese (1908), Elio Vittorini (1908), Romano Bilenchi (1909), Elsa Morantová (1912), Vasco Pratolini (1913), Giorgio Bassani (1916), Natalia Ginzburgová (1916), Carlo Cassola (1917), Primo Levi (1919), Leonardo Sciascia (1921) či Italo Calvino (1923). Její vůle začlenit se do této řady byla obrovská: navzdory různým neblahým okolnostem (limitované vzdělání, neustálé ekonomické potíže, situace věčné „slečny“) si zvolila literaturu jako jediné povolání a na této cestě setrvala až do svých posledních dnů. Její dílo takto narůstalo v průběhu šesti desetiletí, a to na velmi proměnlivém historickém i kulturním pozadí.

Někteří ze jmenovaných autorů – včetně Ortesové – debutovali ještě na sklonku fašistické éry, kdy rozhodně

nebyla k dispozici žádná jednotná generační poetika, a v jejich dílech se tudíž prosazovaly různorodé tendence. Někteří ve stopách realismu 19. století podávali analytické a morálně zaujaté obrazy skutečnosti (Brancati, Moravia, Piovene), jiní pěstovali psychologickou prózu v proustovské tradici a často líčili v existencialistické optice osamělou „nevolnost“ mladých jedinců (Vittorini, Pavese, Bilenchì). Ještě jiní vstupovali do stop Savinioových a Bontempelliho a psali experimentální prózu, v níž dávali průchod surreální imaginaci a vytvářeli nepadně dešifrovatelné alegorie (Buzzati, Landolfi).

Ti nejmladší (Bassani, Ginzburgová, Sciascia, Calvino a další) však publikovali své první knihy teprve po válce, kdy se situace na literární scéně zásadně proměnila. Na celé jedno desetiletí ji ovládl neorealismus, levicový projekt „angažované“ literatury, denuncující sociální nespravedlnosti a snažící se udávat směr společenskému životu. Tento vlivný program nesly spíše etické než estetické důvody (radikální rozchod s pokryteckou morálkou fašismu a levicové iluze o výchovné roli literatury) a formálně byl značně konzervativní (jak už to inzeroval jeho název, šlo o návrat k realistické formuli z 19. století).

Přes tento latentní konzervativismus však neorealismus značně radikálně přestavěl žánrovou hierarchii. Modernistickému experimentu, fantastické narativní konstrukci a vůbec formálnímu hledání neorealismus nepřál a často před imaginací a básnickou intuicí dával výslovně přednost dokumentu, zprávě, reportáži. Mezi

vzorové texty tohoto typu patřily například detailní analýzy italského jihu, memoár Carla Leviho *Kristus se zastavil v Eboli* (1945), Scotellarovi *Zemědělci z jihu* (1954) či Sciasciovy *Regalpetrské farnosti* (1956); do týchž souřadnic lze však zasadit i evokaci židovského holocaustu, jíž debutoval Primo Levi (*Je-li toto člověk*, 1947). Narativní texty, pracující s volnou fabulací a usilující o zpracování ideově závažných témat, chtěly obvykle těmto „zprávám“ konkurovat a rovněž se opíraly o ověřený (často osobní zkušeností ověřený) faktografický materiál. Novelisté a romanopisci nyní vytvářeli důsledně kritické obrazy nedávné historie (Moraviova *Římanka* [1947] a *Horalka* [1957]), připomínali étos protifašistického odboje (Vittoriniho *Lidé a nelidé* [1945], Calvinovy *Cestičky pavoučích hnízd* [1947]), předkládali vzory správného společenského jednání (Pratoliniho *Metello* [1955]) či upozorňovali na neuralgické body italského národního života (jako například Sciascia kritikou postunitárního vývoje či poválečného převlékání kabátů a románovými analýzami fenoménu mafie). Dlužno ovšem dodat, že jakkoli silný byl tlak ideologických požadavků, nebyl zcela ochromující: zpravidla tito velmi osobití autoři ani v novém kontextu – kontextu kolektivní poetiky – nezapřeli svá východiska a svá osobní směřování, a tak například Pavese, Bassani či Cassola nadále tíhli k existencialistickému intimismu, Calvino se záhy vydal cestou swiftovsko-voltairovské alegorie, Morantová vpouštěla do svých jedinečných evokací dětství a dospívání mytické archetypy

a symbolické obrazy a Ginzburgová se obracela k autobiografické a vzpomínkové próze.

Právě v tomto kontextu píše své knihy i Ortesová. A je až překvapivé, do jaké míry se dílo této autorky, jež ve svém závěru představuje téměř nezařaditelný fenomén, průběžně podřizovalo rozmanitým – i protikladným – silokřivkám dobového literárního pole.

Její – ještě předválečný – knižní debut *Andělské bolesti* (1937, I dolori angelici) měl silně experimentální povahu a autorka v řadě povídek pracovala s fantastickými prvky. K vydání jej doporučil nakladateli Bompianimu Massimo Bontempelli, příznivec modernistických postupů a propagátor tzv. „magického realismu“. A nerealistické motivy byly poměrně frekventované ještě v souboru *Pohřbená infantka* (*L'infanta sepolta*), publikovaném teprve v roce 1950. Ortesová se těmito dvěma sbírkami povídek fakticky přihlásila k avantgardní linii Bontempelli–Savinio–Landolfi (či v širších souvislostech k linii Hoffmann–Poe–surrealismus).

Avšak další poválečný soubor *Moře neomývá Neapol* (*Il mare non bagna Napoli*) z roku 1953 se už jasně vřazoval do nového, neorealistickeho kontextu. Nad některými povídkami se sice nadále vznášel magický opar, ale figurovaly tu příznačně i texty reportážního a dokumentárního charakteru. Sbírka vyšla, uvedena Vittoriniho předmluvou, v jeho proslulé řadě Gettoni, výkladní skříni nového směru, a plným právem: jak svými tématy – ostrou sociologickou vivisekcí neapolské bídy –, tak formálními aspekty byla

téměř příkladným naplněním neorealistických požadavků. Ortesová ostatně v této době značně intenzivně spolupracovala s levicovými periodiky a právě jako novinářka měla se surovým materiálem neorealisticke „zprávy“ bohatou zkušenost. Řadu svých publicistických „reportáží“ soustředila o pět let později také do souboru *Mlčení v Miláně* (1958, Silenzio a Milano), jež lze legitimně číst jako pandán neapolských povídek. I tato publicistika je vesměs výrazem politické angažovanosti a sociální solidarity a zpravidla ani zde nejde o politické komentáře, ale spíše „fyziologické črty“ a „lidské dokumenty“ ve stopách její neapolské předchůdkyně Matilde Seraové.

V šedesátých letech pak Ortesová rozepsala autobiografickou prózu, již sice nevydala, ale z níž vytěžila dva romány, ve kterých vykreslila lyrickým tónem své vlastní životní peripetie v prvním poválečném desetiletí: *Chudí a prostí* (1967, *Poveri e semplici*) a *Klobouk s perím* (1979, *Il cappello piumato*). Oba romány znamenaly opět vykročení novým směrem: signalizovaly odvrát od neorealisticke dokumentárnosti a jasně rezonovaly s intimismem psychologických a autobiografických próz, jaké psali například Bassani či Cassola. Vrcholným produktem tohoto lyrického autobiografismu byl román *Toledský přístav* (Porto di Toledo), napsaný mezi oběma výše citovanými romány a vydaný v roce 1975, v němž Ortesová doplnila obraz poválečné periody evokací svého předválečného mládí.

Těmto románům ovšem chronologicky předcházela podivuhodná próza *Leguánka* (L'Iguana) z roku 1965,

nečekaně originální vyprávění o zvířecí bytosti z rodu uražených a ponížených. Na symbolický řád tohoto románu navázal posléze podobně intonovaný příběh tří mužů ze Severu v barvitě Neapoli 18. století, román *Žalostící stehlík* (1993, *Il cardillo addolorato*), a příběh pumy *Alonso a vizionáři* (1996, *Alonso e i visionari*). V těchto třech prózách se kruh autorčina díla uzavřel: Ortesová se vrátila k původním východiskům své tvorby a plně uplatnila svůj originální dar fantastické fabulace. Dospěla v nich zároveň k poetice, jež už nikomu nic nedlužila a zůstávala jen její.

II

Anna Maria Ortesová se narodila 13. června 1914 v Římě. Její otec Oreste, zaměstnanec finanční správy, neklidná a podnikavá povaha, se v roce 1924 dal přeložit do Libye (italské kolonie od roku 1912) a rodina tu strávila čtyři následující roky. Pro Ortesovou to byla perioda, na niž nadšeně vzpomínala. Podle jejích slov ji Afrika naučila vnímat prostor a umožnila jí „být uvnitř přírody, a ne mimo“.¹ Zážitek to byl nesporně primordiální: ve všech textech Ortesové – ať fantastických, či realistických – je příroda, vztah člověka k ní, jejím základním, hlubinným tématem.

Z Libye se rodina vrátila v roce 1928 a usadila se v Neapoli. Pronajala si byt s výhledem na moře ve čtvrti zvané

¹ Cituje Monica Farnetti, „Cronologia“, in: Anna Maria Ortese, *Opere I*, Milano, Adelphi 2002, s. LXXVII.

Toledo. Rodiče zapsali Annu Marii na obchodní školu, ale ona ji po několika měsících opustila. Vzdělávala se pak sama, hojnou četbou; doživotně zůstala samoukem. Neapol zato prochodila křížem krážem: stala se jejím adoptivním městem a ve svých textech se k ní často vracela, od *Moře neomývá Neapol* po sugestivní barevné veduty *Žalostícího stehlíka*. Právě tato poklidná léta neapolského mládí posléze vylíčila v autobiografickém románě *Toledský přístav*.

Po zprávě o smrti jednoho z jejích bratrů (1933), námořníka Emanuela Carla, napsala Ortesová svou první báseň. Otiskl ji časopis *L'Italia letteraria*. Jako první ji podpořil v nově nastoupené cestě jeho šéfredaktor Corrado Pavolini, básník, dramatik a divadelní a filmový režisér s avantgardní minulostí. Od roku 1936 pak plnili tuto mentorskou funkci Massimo Bontempelli (v románu vystupuje jako Giovanni Conra, hrabě d'Orgaz, Mistr šermu) a jeho mladá družka spisovatelka Paola Masinová.

Ortesová záhy publikovala na stránkách *L'Italia letteraria* také řadu povídek a právě ty vytvořily už v roce 1937 její první sbírku. Kritické reakce na *Andělské bolesti* byly ovšem pro Ortesovou velkým zklamáním: strhaly je dva autoritativní hlasy té chvíle, Enrico Falqui a Giancarlo Vigorelli, kteří v prózách shledali maskovaný krepuskularismus a lekci D'Annunziovu, cosi, co pokládali za zcela neaktuální. Ve skutečnosti byla autorka v tomto případě obětí beránkem: obě kritiky mířily přes její hlavu na jejího ochránce Bontempelliho a jeho koncept magického realismu.

Ortesová už nicméně nehodlala ze zvolené cesty sejit. Díky Bontempellimu a Masinové se záhy okruh časopisů, s nimiž spolupracovala, značně rozšířil. Hodně cestovala po Itálii, zejména ve snaze najít si práci: pobývala ve Florencii, v Terstu a od roku 1939 v Benátkách, kde pracovala jako korektorka v novinách. Válečný a těsně poválečný čas – stručně evokovaný v závěru *Toledského přístavu* – si Artesová připomněla i v jednom z esejů souboru *Nebeské těleso* (1997, *Corpo celeste*), kde se mimo jiné zmiňuje o svém tehdejšímu pokusení emigrovat: „Válka byla dlouhá a u nás se na dva roky proměnila ve válku občanskou. Když skončila, měla jsem o dva bratry méně, můj dům byl rozbombardován a mé město, Neapol, bylo k nepoznání. [...] Marně jsem vzhlížela k Americe... Ameriku, svou Ameriku, ten jazyk, tu velikost a přísnost, vlast Hawthornovu a Melvillovu, Poeovu a dalších synů světla, jsem nikdy nespatriřila.“²

Do Neapole, kde si rodina musela hledat náhradní ubytování za rozbombardovaný byt, se vrátila v červnu 1945. Následovala léta nesnází a nedostatku, během nichž se živila žurnalismem. Stala se pravidelnou přispěvatelkou zejména neapolských periodik, mezi nimiž pro ni hrál nejdůležitější roli časopis *Sud*, založený a v letech 1945–1947 řízený Pasqualem Prunasem. Jeho prostřednictvím se seznámila se skupinou mladých „progresivních“ neapolských spisovatelů: Domenikem Compagnonem, Raffaelem

² Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi 1997, s. 27.

La Capriou, Michele Priskem, Domenikem Reou, Luigim Incoronatem (jejich portréty – ne vždy lichotivé – načrtla v reportáži „Mlčení rozumu“ zařazené do svazku *Moře neomývá Neapol*). Na svých nových cestách za prací pak poznala i další literáty, v Římě například Alberta Moraviu, Marii Bellonciovou a Albu De Cespedes. A přestože jí novinářina zabírala hodně času, podařilo se jí dokončit v těchto letech sedmnáct povídek další sbírky, *Pohřbené infantky*.

Jako převážná část mladých italských literátů se sblížila s komunistickou ideologií a od roku 1950 spolupracovala také s deníkem Komunistické strany Itálie *l'Unità*. V roce 1953 přesídlila do Milána. V Ivrei, kde byla několik měsíců hostem firmy Olivetti (stipendium zprostředkoval prezident republiky Giulio Einaudi, jež upřímně zaujaly články Ortesové o Neapoli), dokončila svůj třetí významný povídkový soubor, neorealisticou sbírku povídek *Moře neomývá Neapol*. Za ni se jí také konečně dostalo oficiálního ocenění: spolu s Carlem Emiliem Gaddou, autorem *Vévodství v plamenech*, jí byla roku 1953 udělena prestižní cena Viareggio.

Peripetie milánského období Ortesová po letech podrobně popsala ve svém románu *Chudí a prostí*: včetně rozpačité cesty do Viareggia a slavnostního ceremoniálu. Román je však především citovou historií těchto roků: historií ostýchavého sblížení románové protagonistky Bettiny (tak se v románě Ortesová pojmenovala) a marxistického novináře, „stalinisty“ Gilberta La Masy řečeného Gilliat (jeho reálným předobrazem byl žurnalista a spisovatel Marcello Venturi).

Hlavní scénou románu je společný milánský byt, kde žije přátelská komunita s uměleckými zájmy a s ne vždy harmonickými citovými vazbami. Žije se tu na společné útraty (cena Viareggio se rychle rozplyne ve splátkách společných dluhů). Obraz této komuny, plné poválečného levičového entuziasmu, je podán s vyhraněnou lyrickou emocionalitou, a román tak poněkud připomíná Murgerovy *Scény ze života bohémy* (jistý romantizující opar se vznáší i nad zvolenými jmény protagonistů: Bettina je jméno polodětské obdivovatelky Goetha, Gilliatt je jméno tragického hrdiny Hugových *Dělníků moře*). Nelze mu však upřít smysl pro jemnou psychologickou kresbu a na řadě míst v něm zaznívá také pozoruhodný komentář k ideovému itineráři, jímž prošli italští komunisté od poválečného entuziasmu k šokové terapii, jíž pro ně byl pád Stalinova kultu.

Sama Ortesová byla členkou Komunistické strany Itálie do roku 1954 (ze strany vystoupila poté, co se jí dostalo výtek za její články o návštěvě Sovětského svazu s delegací Jednoty italských žen). Jako v případě mnohých šlo i v jejím případě o idealistickou reakci na fašismus a na privátní prožitek společenské nerovnosti, ale byly tu i hlubší důvody. Leitmotivem děl Ortesové zůstává bez výjimky a do poslední chvíle nikdy nezrazená nábožná víra v dobro, jež je kořenem všech věcí a jemuž je třeba pomoci z temnot fenomenálního světa. V románě pak připisuje své Bettině takovéto úvahy: „... nadále jsem věřila, že za sluncem, v samotných kořenech Kosmu je pevné dobro. Tohle dobro podle mne řídilo hvězdy a probouzelo v lidech dobré myšlenky,

dávalo život jejich solidaritě; a část toho (s pochybnostmi o zbytku) jsem připisovala také Komunismu. Něco vnesl do našeho hluchého času, způsobil (spolu s dobrou Amerikou), že německá vojska byla poražena a život, ukřižovaný ve vězeňských táborech, vzlykaje zvedl hlavu.“³ Ortesové jsou nicméně už tehdy zjevně blíže slova, jež dává v románu pronést v souvislosti s rozpravou o neorealismu slepému strýci Baldovi: ten říká, že skutečnost je „mnoho pláče... mnoho bolesti... Naleznete ji i v listí... je to velmi přirozené. Když to zjistíte, probudí to ve vás dobré myšlenky... Skutečnost velmi trpí, děti... protože ještě není skutečná... Jen dobro je skutečnost, jen láska, a ta ještě v ubohém lidství není vidět...“⁴

Lze se domnívat, že v tomto ohledu nebyl případ Ortesové ojedinělý a že právě úvahy tohoto typu podměnily příklon ke komunismu i u řady dalších italských intelektuálů. Podobná meditace o „uraženém světě“, jež je třeba vykoupit, zazněla například už v *Sicilských táčkách* (1941, *Conversazione in Sicilia*) Elia Vittoriniho, generačního druha Ortesové, který také – dobově příznačně – hledal v komunismu kýžený vykupitelský potenciál. U Ortesové nicméně tyto myšlenky komunistická doktrína zcela nepohltila: zazní s novou svěžestí – a už bez ideologických implikací a beze stopy morální didaxe – v jejích posledních textech a zejména v *Žalostícím stehlíkovi*.

³ Anna Maria Ortese, *Opere I*, cit. vyd., s. 53.

⁴ Tamtéž, s. 79.

Klobouk s peřím, publikovaný o osm let později, na *Chudé a prosté* bezprostředně navázal a dovedl Bettinin a Gilliatův milostný příběh k tristnímu rozchodu. Román však není jen subtilní kresbou vyprazdňujícího se vztahu, ale také obrazem postupné degradace ideálů a narůstajících ekonomických a politických potíží. Gilliat, který nebyl schopen dopsat svůj román a pozbyl důvěry ve své spisovatelské schopnosti, po Chruščovových odhaleních a krvavém potlačení maďarského povstání zcela ztrácí půdu pod nohama: opouští stranu i noviny a pocituje hluboké zhnusení nad velkými idejemi, jimž obětoval mládí. A také Bettině se marxismus nyní jeví pouze jako ideologický konstrukt – jako iluzorní projekt nového života tonoucí dosud v temnotách. A znovu formuluje přesvědčení, že je třeba „nové vášnivé filozofie, jež by sevřela všechny živé bytosti v boji proti nesmyslnosti a smrti, jimiž se vyznačuje Vesmír“.⁵ Tato „filozofie“ je však už tentokrát myšlena jednoznačně mimo politický kontext. Když bude Ortesová v roce 1985 psát předmluvu k reedici *Toledského přístavu* (vytvořeného v přepolitizované atmosféře konce šedesátých let), prohlásí rezolutně: „Nesnášela jsem ‚politico‘ jakékoli doby, ať si našlo jakýkoli výraz.“⁶

⁵ Tamtéž, s. 266.

⁶ Tamtéž, s. 997: „Odiavo il ‚politico‘ di tutti i tempi, in ogni sua espressione.“

Na počátku šedesátých let se Ortesová přestěhovala do Říma a zde napsala *Leguánku*,⁷ román-pohádku, který znamenal, jak už řečeno, v její poetice zásadní obrat. Monica Farnettiová cituje z nevydaných poznámek Ortesové tento příznačný komentář: „Mé první povídky byly zřetelně popisem (malých) zázraků, jež mi skutečnost odkrývala. V mládí, to jest v následujícím období, v průběhu padesátých let, mou pozornost zaujalo *sociálně* (a všechna ta extrémní tvrdost a definitivnost lidského světa), téměř ve stejné míře, jako smysl pro zázrak v čase mého dospívání. Napsala jsem pár povídek (o Neapoli), které byly všem *jasné*. Ale – zkrátka – o téhle skutečnosti (obecné skutečnosti) jsem už neměla co říct... Ve světě bylo něco více, a realismus byl slepý.“⁸

V *Leguánce* napsala Ortesová zvláštní alegorii („fluidní alegorii“, říká Giancarlo Borri⁹), v níž se nejednoznačně mísí několik témat: antiteze přírody a civilizace, vztah pánů a služebníků, přitažlivost nižších bytostí a odpor k nim, neskutečnost skutečnosti, nepomíjivá bolest živých tvorů. V jednom z esejí *Nebeských těles* sama Ortesová

⁷ Český překlad Jitky Minaříkové s doslovem Daniely Hodrové: Anna Maria Ortesová, *Leguánka*, Praha, Mladá fronta 1997. V češtině viz též kapitolu „Největším divem světa je nevinnost: Anna Maria Ortesová“, in: Zora Obstová, *Ženská próza v moderní italské literatuře*, Praha, Karolinum 2008, s. 77–83.

⁸ Anna Maria Ortese, *Opere* I, cit. vyd., s. XCVI–XCVII.

⁹ Giancarlo Borri, *Introduzione alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano, Mursia 1988, s. 56.

takto resumuje příběh, jenž je tu vyprávěn: „Jeden řádný muž – je velmi bohatý a může jít kamkoli – přichází na ostrov a tam poznává monstrum. Pochopí je jako cosi možného a chtěl by je znovu začlenit – předpokládá, že tu došlo k jakémusi *pádu* – do lidské, ba přímo měšťanské společnosti, již pokládá za vrchol ctností. Ale dopustil se omylu: neboť monstrum je skutečné monstrum a vyjadřuje čistou a hlubokou duši Vesmíru a tento pán o něm ví jen tolik, že je to zboží.“¹⁰

Tímto monstrem je leguánka Esterellita, služka v domě markýzů Guzmanových na ostrůvku Ocaña. Její symbolický význam je popravdě rozporný, ale právě tím bohatý a otevřený různým čtenářským interpretacím. Esterellita je ono „živoucí“, jemuž dává vznik Vesmír, je synekdochou Přírody – nevinné a zároveň vůči člověku cizí a často nepřátelské (jedním z nejvýznamnějších referenčních autorů Ortesové byl v celém průběhu její tvorby Leopardi). Žije svůj osamělý život – a také osamělost je atributem všeho živého – sice v jiném čase než člověk (spíše v bezčasu) a žije jej bez opory v racionální inteligenci, participuje však na univerzální situaci všech živých bytostí, a je tedy součástí i našeho světa, onoho světa, jenž je místem bolesti, ale i radosti. Není tolik obrazem sociální marginalizace (jak bývala často vykládána) jako spíše obrazem toho nejpůvodnějšího bytí, jemuž nelze vždy rozumět, ale jež je třeba respektovat.

¹⁰ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, cit. vyd., s. 80.

V roce 1975 vyšel *Toledský přístav*, nejvýznamnější z trojice autobiografických próz. Z hlediska vnitřní chronologie vytváří prolog ke dvojici milánských románů a líčí se v něm autorčino neapolské mládí. I zde je nejsilnější stránkou textu psychologická introspekce, ale celkové ladění této osobní anamnézy se proměnilo: nepřivádí už na mysl murgerovský sentimentalismus, ale spíše nervalovský ponor do hlubin. Jak napsala Ortesová v úvodu k reedici tohoto románu (1985), na pozadí politických vášní roku 1969 se jí jako nejskutečnější skutečnost – *continuum* filozofů – vyjevila paměť.¹¹

V zásadě klíčový román je zahalen půvabným závojem: neapolská čtvrť Toledo je tu transponována do španělského Toleda z El Grecova obrazu a evokované postavy tu dostaly španělská jména (sama Ortesová se v tomto textu jmenuje Damasa, Dasa nebo se jí říká Toledana, Toledanka). I tentokrát se vypráví milostný příběh – mezi protagonistkou a milovaným Lemanem –, ale hlavním tématem knihy je zrod spisovatelky. Nejenže tu čteme první verše šestnáctileté Ortesové, ale do textu románu je integrálně začleněno – v revidovaných verzích – i devět povídek z jejího debutu *Andělské bolesti*.

Knihu lze číst jako velkou apologii smyslu literatury (v době napsání románu hluboce zpochybněném). Už na samém počátku tohoto vyprávění si Ortesová připomíná, jak ještě v polodětském vzdoru stavěla proti škole

¹¹ Anna Maria Ortese, *Opere* I, cit. vyd., s. 998.

a náboženství svou bezmeznou důvěru v sílu slova (jež tak dokonale ovládal její první učitel, Mistr „šermu“). Hovoří ovšem také o tom, jak posléze toto mladistvé opojení byla nucena korigovat: „V tom čase [...] mě ovládala naděje ve schopnost vyjádřit se („la speranza della espressività“) a skutečně jsem věřila, že uměřenost a forma nás mohou spasit před nicotou věcí a času. Zdálo se mi zkrátka, že existence Jorgeho nebo Góngory [...] ospravedlňuje z velké části bolest života. V tom nedorozumění jsem setrvala po mnoho let; a teprve mnohem později, poté co tento příběh a spolu s ním i příběh Nového Toleda skončily, jsem pochopila, že neexistuje vykupující vyjádření, a že chtějí-li muž či žena, mladý či starý dospět do oné druhé vlasti [...], musí si protrpět univerzální všední strast a musí se stát přáteli živoucího a jeho ochránci. Jen odtud, z této volby, se bude moci zítra zrodit nový, pravdivý výraz.“¹²

Takovým novým výrazem měly být její poslední prózy, vytvářející s *Leguánkou* znovu svého druhu trilogii. V roce 1975 se stěhuje se sestrou Marií do Rapalla, kde prožije poslední období svého života (umírá 10. března 1998 v rappalské nemocnici). Má četné zdravotní potíže a je znovu ve velmi tísnivé ekonomické situaci; přesto je schopna v průběhu rappalské periody dopsat své dva poslední velké romány: *Žalostícího stehlíka* a *Alonsa a vizionáře*.

¹² Tamtéž, s. 377.

Obě prózy navazují na *Leguánku* a znovu pracují s fantastickými motivy, byť „realistický“ Alonso jen okrajově. Rozvíjejí tak specifickou literární tradici. V případě *Leguánky* lze například shledávat její archetypální podloží ve starých pohádkových vyprávěních (vyprávěních o krásce a zvířeti či o Meluzíně) a v příbězích o překročení hranice, za níž se nacházejí alternativní světy (Swiftovy *Gulliverovy cesty*, Lewisova *Alenka v říši divů*, Conradovo *Srdce temnoty*). Ortesová se ovšem v těchto románech vracela také k vlastním začátkům: v souvislosti s *Leguánkou* si lze například připomenout, že už v souboru *Pohřbená infantka* nacházíme povídku „Muž na ostrově“, v níž je protagonistkou hospodyně opice. *Žalostící stehlík* pak upomíná v řadě motivů na klasiky fantastických příběhů E. T. A. Hoffmanna či Charlese Nodiera.¹³ Zejména hoffmannovská lekce je přitom nepochybně hluboká: také Ortesová, podobně jako Hoffmann, nikdy nevytváří jasnou demarkační čáru mezi realistickou mimesí a fantastickou evokací.

Ve všech třech románech padá rovněž hranice mezi lidským a zvířecím světem: nacházíme se zde v lůně Vesmíru rodícího živé bytosti, jež jsou ve stejné míře vydány absurditě bytí. Po *Leguánce* a *Stehlíkovi* následuje Alonso, mládě pumy, jež našel v arizonské poušti – a takto pojmenoval – Decio, šestiletý syn profesora Antonia Decima. Puma v sobě znovu nese rajskou jednotu všeho živého. Decimův přítel, americký profesor Jimmy Op, jenž tuto

¹³ Srov. Pietro Citati, „Lo sa il folletto“, *la Repubblica*, 6. 1. 1993.

epizodu tlumočí – blíženec hraběte z *Leguánky* a Nevada ze *Žalostícího stehlíka* –, říká: „... toto není příběh o zvířatech... [...] Podle mne je chyba mluvit o zvířatech. Život je jen jeden“.¹⁴ Puma je konfrontována s „vizionáři“, snivci, různým způsobem deformovanými ideologickou nákazou: patří k nim i profesor Decimo, jehož starší syn Julio se inspiroval jeho myšlenkami k teroristickým činům.

Alonso je, jak už bylo naznačeno, román, jenž je z celé trilogie konstruován nejrealističtěji – pátrání po okolnostech smrti Decimova syna Julia, teroristy na útěku, má až detektivní charakter – a nejzřetelněji zůstává v kontaktu s historickým časem. I v tomto případě jde však o symbolickou parabolu. Záměr, jež Ortosová sledovala, vyložila v dopise svému anglickému překladateli Henrymu Martinovi z 5. 7. 1996: „V dnešním lidství je jakési zaslepení a ‚duch zla‘ (v biblickém smyslu) se snaží přemoci to, co je poklidné a dobré, ‚ducha míru‘. Je divné, že se mu nedává správné jméno, jímž je *nenávisť k pravdě*. Říká se mu kultura a často velká kultura. A ještě divnější je, že ‚ducha míru‘ (jež miluji) nelze zpodobit s lidskou tváří. Jen Příroda a její zcela nevinné děti ho mohou znázornit. To, a nic jiného, je malá Puma. Vizionáři jsou někteří ‚absolutní laici‘, kteří nejprve dovolí zabít Pumu a v další chvíli jsou donuceni vzít na vědomí její zmizení, jako stín, výčitku, a také trest, zoufalství.“¹⁵

¹⁴ Anna Maria Ortose, *Opere* II, Milano, Adelphi 2005, s. 644.

¹⁵ Dopis cituje Monica Fernetiová in: tamtéž, s. 1142.

Všechny tři romány jsou mimořádně složitě strukturovány. Charakteristickým momentem těchto vyprávění je skutečnost, že podoba i smysl jednotlivých epizod, a v důsledku toho celého příběhu, se neustále proměňují v závislosti na promluvách jednotlivých aktérů, odhalujících pravidelně nové skutečnosti (Simona Carettová bystře poznamenala, že struktura příběhu je ovládána „duchem klepu“¹⁶). Zvláště *Žalostící stehlík* je vystavěn jako řada neustále se negujících informací, v jejichž světle se morální identita většiny aktérů neustále proměňuje. Vypravěčka (v posledním románě je to samostatná postava, paní Stella Winterová), podávající zpravidla složitě strukturovanými parataktickými větami zevrubné a detailní zprávy o osobách a dějích, však není onou instancí, jež tato protichůdná sdělení nakonec složí do přehledného obrazce, i ona je jen jedním pohledem – jistěže vnímavějším a hlubším –, který se přiřazuje k pohledům románových hrdinů. Profesor Op v *Alonsovi a vizionářích* na jednom místě říká: „Příběhy jsou plné zvratů; na začátku je *on* a na konci *ona* nebo *oni*, anebo naopak: nikdo, všichni.“¹⁷ To, co se nám předkládá, je divadlo života, intenzivního ve svých bolestech a radostech, ale anarchického a často se vymykajícího výkladu i soudu.

¹⁶ Simona Caretta, „Il mistero del Cardellino“, *L'Atelier du roman*, prosinec 2014, č. 80, s. 334n.: „Kompoziční forma, na jejímž základě je román strukturován, opakuje [...] půdorys klepu či onoho mechanismu, v němž se z jednoho hlasu rodí druhý...“

¹⁷ Anna Maria Ortese, *Opere* II, cit. vyd., s. 646–647.

III

Žalostící stehlík – mimo jiné hold milované Neapoli – je nesporně vrcholný román Ortesové, napsaný s podivuhodnou narativní bravurou. Složitě a ne vždy jednoznačně narativní konfigurace fungují jako hudební motivy v rozlehlé fuze, pastelové kresby výjevů a přírodních scénérií připomínají rokokové a romantické obrazy.

První zmínka o románu je z roku 1984. Enzo Siciliano tehdy otiskl na stránkách časopisu *Nuovi Argomenti* Ortesové povídku „Smrt skřítka“. Pietru Citatimu, který povídku pochválil, tehdy Ortesová napsala: „Mám celou knihu (dvě stě stránek) s takovými postavami.“¹⁸ Práce nad románem ale trvala ještě několik let: vyšel v nakladatelství Adelphi péčí Roberta Calassa v roce 1993.

Tři lutyšští přátelé – kníže Neville, obchodník Nodier a sochař Dupré – přicházejí v tomto vyprávění do pitoreskní Neapole a setkávají se tu se zámožným rukavičkářem donem Marianem a jeho dvěma dcerami Elminou a Teresou. Líčí se tu doba dosud jen málo dotčená Velkou revolucí, na první pohled idylický svět, kde dosud každý má své pevné místo a kde je také prostor pro dobré city, bizarní kompars a rokokově senzuální vychutnávání života. Záhy však tento svět vyjevuje svou křehkost, své vnitřní tenze a dimenzi tajemství, jež v sobě nesou jednotlivé postavy a jejich životní gesta. Ortesová buduje velmi konkrétní, historicky v mnoha ohledech autentický svět, který

¹⁸ Cituje Monica Farnettiová, tamtéž, s. 1019.

má však magický ráz a je, jak sama říká, návštěvou „sute-rénů Bytí“:¹⁹ v zásadě barokní metaforou nestálosti, dvoj-značnosti všeho.

Román fascinuje svou naprostou originalitou, ale přesto není nesnadné postřehnout četné intertextuální vazby. Ponecháme-li stranou, že některé motivy se ozvaly už v raných fantastických povídkách Ortesové, znovu se tu připomíná německá romantika, a jak už jsme zmínili, zvláště E. T. A. Hoffmann. Recenzentům románu se v souvislosti s „chlapcem s perem“ nikoli neprávem vybavovala Hoffmannova povídka „Zachýsek řečený Rumělka“ (1819); symbolický význam skřeta Zachýska, jenž se zmocňuje zásluh druhých, se ovšem s postavou Lillota nekryje. Historické zarámování příběhu lze nepochybně dát do souvislosti s Manzoniho *Snoubenci*; téma Přírody, tak silně v románě přítomné, nás pak znovu upozorňuje, že jedním z referenčních autorů byl pro Ortesovou Leopardi. Magický přísvit, který ozařuje románový text, přiváděl kritikům na mysl také Elsu Morantovou, autorku, která se podobně jako Ortesová vzdálila prvoplánovému realismu a již měla Ortesová celoživotně ve velké úctě. V neposlední řadě i v tomto případě – jako v *Leguánce* – vyprávění vychází z jistých pohádkových vzorců: vyráží-li v *Leguánce* hrdina do světa, aby se tu setkal se svým osudem, vypravují se zde tři přátelé ze svého Severu do cizí říše (na barvami planoucí Jih), aby zde prožili svá osobní dobrodružství. Pietro Citati ve

¹⁹ Zde s. 443.

své recenzi vhodně připomněl, že v románě rezonuje také *opera buffa* a *opera lirica* – „s láskami, žárlivostmi, nenávisťmi, jež zpívají na scénách Ortesové viditelní či neviditelní tenoři a barytoni“.²⁰

Podobně jako v *Leguánce* je i v *Žalostícím stehlíkovi* silně slyšet hlas vypravěčky. Bezchybně hraje svou roli, a je to skutečná role: vynáší své soudy, dává najevo své city, obrací se důvěrným gestem ke čtenáři. Formálně je to manzoniovská heterodiegetická vypravěčka, jež stojí mimo příběh a je „vševědoucí“. Věrně a do detailů – speciálně k tomu účelu vytvořeným stylem plným vztažných vět a vsuvek – líčí přírodní nálady, popisuje místa děje, tlumočí promluvy a gesta jednotlivých aktérů, zná všechny jejich myšlenky. Je to ovšem zvláštní vševědoucnost: i tato vypravěčka je, jak už jsme poznamenali, ve skutečnosti neustále zaskakována tím, jak se konfigurace jejích postav neustále proměňují a jak je nucena vyprávět svůj příběh neustále od začátku. Musí přiznat, že „pravda je vždy kolísavá a měnlivá“.²¹ Don Mariano není onen pohádkově bohatý muž, jak se jevil zpočátku, jeho dvě dcery nejsou jeho dcery a jeho deset dětí k němu také nepatří a někde v pozadí – za stěnou či v podzemí – se ohlašují další postavy, které znovu hluboce promění narativní obrazec.

Román má, jak řečeno, půvabný historický rámeček a občas nám vypravěčka poskytne i nějaký ten historický

²⁰ Pietro Citati, „Lo sa il folletto“, cit. d.

²¹ Zde s. 96.

fakt. Úvodem nás sice upozorňuje, že dějinným peripetiím nebude věnovat pozornost, historické ukotvení vyprávění má však své dobré důvody. Příběh začíná v napoleonské éře a z kulturněhistorické perspektivy se nacházíme na rozhraní osvícenství a romantismu, tedy v okamžiku, kdy se dostávají do konfrontace zcela zásadní životní postoje. Proti adoraci rozumu a civilizačnímu optimismu nastupuje anarchie citu, rozklad nadčasových jistot a vnímavost pro osudové meze individuální existence. Příroda, v osvícenském pojetí mechanický stroj uváděný do pohybu matematickými zákony, se v romantické vizi stává rousseauovskou matkou, v níž člověk znovu objevuje to, na čem sám participuje: přirozenost, čistotu, dobré city. Nutno ovšem dodat, že tato vize je záhy zklamána a *homme sensible*, jenž s údivem zjišťuje, že příroda neodpovídá na jeho touhy, se propadá do nejhlubšího pesimismu. Podveden ve svém snu o „krásném univerzálním hospodářství“ (Novalis) se od přírody nakonec odvrací a trhá pouto, jež má pro něho životní důležitost (tak exemplárně Leopardi).

Ortesová jistě v *Žalostícím stehlíkovi* nenapsala historický román v pravém slova smyslu. Ale nespokojila se ani s pouhým barvitým historickým koloritem. Ve skutečnosti toto kulturněhistorické pozadí vytváří tématům Ortesové – jež nejsou vždy plodem racionální reflexe, ale spíše plodem důsledných citových voleb – vynikající rezonanční desku. A jakkoli jsou tato témata často iracionální, jsou u Ortesové vždy traktována neobyčejně rafinovaně a s analytickou jemností. Toto osvícenské zázemí textu se

promítá i do jeho formálních aspektů, například kompozičních: tento příběh neustálých zvratů a neustálého přepisování toho, jak se věci jeví, má velmi blízko k některým románům 18. století, právě oněm, v nichž se mentální postoje dávají do pohybu: k románům Prévostovým, k Diderotovu *Jakubu fatalistovi*, k *Nebezpečným známostem* Choderlose de Laclos. A také styl vyprávění a stylizace věty jsou rafinovaným pastišem próz tohoto druhu.

Rozhodně jsou i všichni hrdinové jejího románu vyložitelní na bázi onoho kulturněhistorického rozhraní, jež jsme popsali.

Obchodník Nodier je nejzřetelněji spjat s osvícenským *ratiem*. Zpočátku to jeho postavu obdařuje velmi sympatickými rysy: je dobromyslné letory, je věčný, rozumný, tolerantní, má pochopení pro druhé. V závěru se však ukazuje, že tato racionalita v sobě skrývá také alternativu ryzí utilitárnosti a egoismu.

Umělec Dupré – krásný Bellerofon²² – je jednoznačně mužem nových časů: ovládá jej cit, jeho vize světa je radostná – a také Neapol je v jeho pohledu radostným městem –, má plnou důvěru v sílu lásky, v moc dobré Přírody (jež mu darovala dítě) a Radost (*Joie*) je také to, co chce vyjádřit svým dílem. Právě on však projde nejradikálnější destrukcí ideálů a propadá se do šílenství.

²² Bellerofon (Bellerofontés) získal okřídleného koně Pegasa (pozdější symbol umělecké inspirace) a vítězně bojoval s Chimérou.

Neville, hlavní hrdina příběhu, je nejsložitější postava. I on je věcný a rozumný – ba ironický a skeptický –, zdánlivě rezervovaný, je však schopen i velkých vášní – k Albertovi, k Elmině – a velkých obětí. Právě jemu je určeno pronásledovat bez úspěchu po celý život milostný ideál (a lze se ptát, zda mezi inspiračními zdroji tohoto románu nebyla i Flaubertova *Citová výchova*). A právě v něm se také rodí komplexní romantická senzibilita – je nemocný melancholií – a tragický životní pocit: napadá ho, že „nechápe, protože není co chápat“.²³

Jeho nekromantské schopnosti jsou jiného druhu než čarování rokokového vévody Ruskaji, jenž díky své čocce nahlíží do cizích soukromí a uspokojuje tak sebevědomí manipulátora vytvářejícího „doplňky ke skutečnosti“ (sebevědomí, jež je ovšem hořce zklamáno, když se v závěru pokusí vystoupit jako *deus ex machina* a razantně vyřešit trauma Nevillovy nikdy nenaplněné lásky). Neville dokáže jít za hranice tohoto sběratelství informací: je schopen sledovat přítele Alberta i za zdí jeho pokoje a dešifrovat jeho myšlenky, neboť má otevřené dveře do srdcí těch, kdo jsou mu drazí. On jediný také bere vážně mysteriózní stránku skutečnosti: tajemství Elminino, tajemství Lillota, tajemství Stehlíka, tajemství světa.

Návratnou figurou vyprávění je krásná Elmina, zdánlivě pyšná a necitelná. Její obraz je však do poslední stránky unikavý. Ani „vševědoucí“ vypravěčka nám o ní nedokáže

²³ Zde s. 165.

řící definitivní slovo: Elmina není nikdy nahlédnuta zevnitř, je neustále prezentována jen pohledy druhých, prostřednictvím drobných faktů, polopravd a klepů. Elmina je Chiméra (jež na rozdíl od starého vyprávění v tomto příběhu zabíjí Bellerofonta) a nepochopitelná Sfinga. Pouze Neville vytuší, že Elmina plní poslání – jež mu však do poslední chvíle není zcela srozumitelné –, že si radost zakázala a že svůj život obětovala někomu jinému (některé pokusy o interpretaci v ní vidí antickou Antigonu²⁴). Život jako takový je pro ni zlo, ba samo štěstí je zlo; svět je bolest a jen bolest je třeba milovat.

Oním jiným je Gerontino, Lillot, Hieronymus Käppchen, Čepička, Nosič, němý chlapec-skřítek, trpaslík, jemuž z čela vyrůstá slepičí pero a jenž je Stehlíkovým „komplicem“.²⁵ S ním také vstupuje do románu fantastično, „podzemní svět“, kde se živí setkávají s mrtvými. Ale zejména s ním do románu vstupuje téma Přírody (signalizované slepičím perem): téma osvícenské, téma romantické a ústřední téma textů Ortesové. Kdo je Gerontino? Skřítek, zjev jiného řádu a jiného životního času než člověk, fenomén mimo racionálně – tak jako Příroda, v níž rezonuje cizost vesmíru? Kůzle, střed metamorfóz, svědek jednoty všeho živého, ono „živoucí“, jež je dotýkáno radostí i bolestí? Je krásný, či šeredný? Je dobrý? Je zlý? Je to snad

²⁴ Valeria Invernizzi, „Nel suo No sempiterno a tutti i programmi della Joie“. Causa ideale e mito di Antigone nel *Cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese“, *Enthymema*, XX, 2016, s. 29n.

²⁵ Zde s. 223.

vskutku Démon narozený mimo Matku Církev? A je sama ona příroda, s níž je spjat, dobrá, či zlá?

Ortesová připomíná ústy vévody Ruskaji, že v pohledu katolické církve je příroda „pravou matkou, ne-li bábou Ďáblou“.²⁶ Luca Clerici, autor zásadní monografie o Ortesové,²⁷ v této souvislosti znovu upozornil na leopardiovskou inspiraci jejího myšlení a konstatoval, že jakkoli Ortesová hájí jednotu všeho živého, nevidí Přírodu jednoznačně kladně: „Radikální animalismus Ortesové je naopak doprovázen krajně pesimistickým pohledem na přírodu, jež je mechanicky chápána jako slepý, a proto krutý stroj. ‚Spásná‘ hodnota sociální struktury tkví právě zde, v ohraňování nadvlády přírody nad jedinci i společnostmi.“²⁸ Produktem společenského kolektivismu je především soucit, nezakódovaný v biologické základně lidství. Neville řeší své antipatie a vnitřní rozpory příznačnými slovy: „Pokládám souhlas s utrpením druhého – ať jde o hříšníky, nebo nepřátele –, ale hlavně s utrpením ptáků a květin za nejsmutnější ze všech hříchů. Můj hřích to proto nebude.“²⁹

²⁶ Zde s. 339.

²⁷ Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori 2002.

²⁸ Motta, Antonio, „Luca Clerici, Apparizione e visione, vita e opere di Anna Maria Ortese“ [online], *Incroci*, semestrální časopis literatury a dalších spisů [cit. 6. 8. 2019]. Dostupné z: <http://www.cristinacampo.it/public/antonio%20motta%20%20da%20incroci%20rivista%20semestrالية%20di%20letteratura%20,%201,%202003.pdf>

²⁹ Zde s. 340.

Ze stejných pohnutek jedná i don Mariano a ze stejných pohnutek se i Elmina snaží spasit Lillota-Käppchena, toto uražené, zraněné a zavržené bytí.

Kým je pak ústřední symbol celého románu, původně skutečný stehlík – a ve skutečnosti dva stehlíci, připravení údajně o život Elminou, jež takto na sebe přivolala tragickou vinu – a později Stehlík s majuskulí, mytický fenomén ne zcela jasného významu? Smysl této emblematické figury není v románě nikde definován a zjevně je velmi široký. Je to nejspíš projekce životních energií, nejednoznačných, rozporných, ale zcela zásadních pro život jedince i fungování světa. Elmina na jednom místě Stehlíka nazývá „Králem života“.³⁰ Stehlík je cosi jako Schopenhauerova vůle, Bergsonův *élan vital* či Freudův „pud života“.

Tato energie je primárně radost. O Floridii, předčasně zemřelém posledním dítěti Brigitty Helmové, se říkalo, že je „hlasem radosti“ a že „se moc podobala stehlíčkoví“.³¹ Neapolská píseň o stehlíčkoví zaznívá v okamžiku, kdy si Albert hraje s malým Babou, oba pláčou smíchy a prožívají „okamžik podivuhodné, čiré radosti“.³² Stehlík takto odkazuje na to, co chce vyjádřit Albert ve svých bustách a co se podle jeho slov podobá „zaúpení v nebi krásy“.³³ Stehlík je v poslední instanci radost, krása a láska, onen „rozmar“;

³⁰ Zde s. 437.

³¹ Zde s. 120.

³² Zde s. 173.

³³ Zde s. 169.

který byl po Albertově smrti z Elminina domu vykázán. A má něco společného s tím, co don Mariano označuje za „srdce Přírody“,³⁴ vzdálené i blízké zároveň.

Stehlík – proudná energie života – však není jen poslem radosti, ale i zdrojem bolesti. Pro Elminu to není pták, ale svého druhu osud, melancholický pán našich životů.³⁵ Sasa, dcera Alberta a Elminy, má dvě duše, jednu radostnou a druhou plnou strachu. Pro Elminu však nářek Stehlíka nikdy neumlká. „Ona miluje Stehlíka,“ říká si v jisté chvíli Neville, „avšak Stehlík nemiluje ji, anebo je tu jen proto, aby ji trápil a možná trestal.“³⁶ Jeho nářek se přitom netýká jen jí samotné, je to také „nářek žalostící lásky, marné lásky všech těch, jež Elmina přitahovala a kdo hynuli za branou jejího prokletí“.³⁷

Stehlík má rovněž co do činění se zástupy mrtvých, jimiž zaplnila Neapol lidová fantazie: je tu například podezření, že je souputníkem subverzivních jakobínských elementů, popravených po potlačení revoluce. Notář Pennarulo o tom však pochybuje: „Neboť tato bolest (či radost? či dychtění? či pouze touha po radosti?), již ten vyhlášený pták vyjadřuje, se příliš netýká, podíváme-li se na věc zblízka, světa dospělých, ať intelektuálů, nebo šlechticů, ale týká se pouze světa maličkých, nebo vůbec těch,

³⁴ Zde s. 129.

³⁵ Zde s. 216.

³⁶ Zde s. 295.

³⁷ Zde s. 343.

kdo sice v životě dosáhli dvaceti nebo třiceti nebo sta let, ale zůstali „dětmi“.³⁸

Stehlík má tedy nejbliže k těm, jejichž prosté bytí a intuitivní vnímání světa dosud nepohltilo *ratio* a formalizovaná civilizační schémata. Probouzí v nás dítě s jeho neviností. To my si pak vytváříme jeho podobu a dáváme zaznít jeho hlasu. Onomu hlasu, který, jak říká Nevillovi v závěru románu Ferrantina, se zrodil z touhy a z obecného snu o dobru. „Ten hlas je spřízněn s jarem... s hvězdami... s líbeznými letními nocemi... Probouzí pláč a my se stáváme dobrými. Díky tomu, díky této vzpomínce a této palčivé a zoufalé touze po dobru si všimnete, že kolem vás prolétl Stehlík...“³⁹ On sám však v sobě nese vstřícnost i lhostejnost, jakou se vyznačuje příroda: se všemi soucítí a všemi pohrdá, „jak už tak nebeští poslové hledí na tento opeřený i neopeřený svět“.⁴⁰

Navštěvuje-li v závěru románu Nevilla Stehlík *in persona*, lze tomu rozumět tak, že Neville umírá. Proud životních energií má svůj rub: a tím rubem je smrt.

Ortesové *Žalostící stehlík* není jednoduchá četba. Román lze zajisté číst jako bravurní narativní goblén neustále překvapující novými liniemi a novými barvami. Ale patrně málokterý čtenář se s takovou četbou spokojí a mnozí se chtě nechtě nakonec pokusí o interpretaci

³⁸ Zde s. 300.

³⁹ Zde s. 418.

⁴⁰ Zde s. 426.

složitých narativních přesmyček a protimluvů, z nichž je tento román utkán. Většina interpretací, které dosud kritika nabídla, se nicméně orientuje spíše na dílčí motivy a ve skutečnosti dosud není k dispozici výklad, jenž by román přepsal ve zcela transparentní obraz.

Je ovšem otázka, zda Ortesová skutečně usilovala o alegorismus tohoto uzavřeného typu. Jak sama přiznala, v tomto příběhu se „ustavičně něco tvrdí i popírá“.⁴¹ V již citované poznámce k reedici *Toledského přístavu* (1985) napsala, že pochopila jednu podstatnou věc: že vše je ve svém intimním jádru nepoznatelné. A dodala: „Ale pro některé – a já se k nim musím počítat – je jen nepoznatelné pravdivé.“⁴²

Jiří Pelán

⁴¹ Zde s. 401.

⁴² Anna Maria Ortese, *Opere* I, cit. vyd., s. 999.

OBSAH

- 9 I. VESELÁ CESTA BELLEROFONTA A JEHO
PŘÁTEL ZA SLUNCEM
- 147 II. KRÁTKÝ PŘÍBĚH MALÉHO BABY (*LA JOIE*)
- 193 III. DRUHÁ ŽÁDOST O RUKU
- 229 IV. OŠKLIVÝ PŘÍBĚH SASY (*LA PAUMMELLA*)
- 273 V. KNÍŽE A SKŘÍTEK
- 383 VI. MRTVÍ
- 441 VII. MUTTER HELMA
- 473 EDIČNÍ POZNÁMKA
- 475 ROMÁNY ANNY MARIE ORTESOVÉ

Anna Maria Ortesová

Žalostící stehlík

Z italského originálu uvedeného v ediční poznámce

přeložil a doslov napsal Jiří Pelán

Jazyková redakce Tereza Lišková

Jazyková korektura Petr Janus

Obálka a grafická úprava OFICINA

Sazba JT

Vydalo nakladatelství RUBATO v Praze roku 2019

Vytiskla TISKÁRNA PROTISK, s. r. o., České Budějovice

První vydání

ISBN 978-80-87705-77-3

RUBATO

Sarajevská 8

120 00 Praha 2

www.rubato.cz

studio@rubato.cz