

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

Italianistika

# **Diplomová práce**

Mgr. Monika Košuličová

## **Obraz v textu, text v obraze**

**Literatura a výtvarné umění v románu Todo Modo**

**Leonarda Sciasci**

Image in text, text in image

Literature and visual art in the novel Todo Modo by Leonardo Sciascia

***Prohlášení:***

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

V Praze dne 7. května 2024.

Monika Košuličová

***Poděkování:***

Ráda bych poděkovala vedoucí své diplomové práce Mgr. Chiaře Mengozzi, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a velkou vstřícnost při konzultacích a vypracování práce. Dále bych chtěla poděkovat PhDr. Alici Flemrové, Ph.D. za cenné rady při volbě tématu práce a synovci Leonarda Sciasci panu Vitovi Catalanimu za ochotu a zaslání běžně nedostupných textů autora.

## **Abstrakt**

Dílo Leonarda Sciasci je charakteristické svou komplexností a výjimečnou bohatostí intertextuality, to jak citací a aluzí na jiná literární díla, tak i na objekty výtvarného umění. Diplomová práce se tematicky věnuje vztahu mezi literaturou a výtvarným uměním: na základě podrobné analýzy románu *Todo Modo*, který pro svoji intertextuální bohatost lze považovat za autorovo vrcholné dílo a reprezentativní ukázkou různorodosti užití a funkcí vizuality v literárním díle, se snaží ukázat, jak autor mnohostranně pracuje s citacemi či aluzemi na díla výtvarného umění, jak užívá vizuální médium k charakteristice prostředí, k popisu postav, k fokalizaci vyprávění, jako paratext, a především ke zprostředkování další významové úrovně románu (slovy autora k „vyjádření nevyjádřitelného“) a k potvrzení analogie románu k jinému literárnímu dílu. Záměrem je nejen snaha interpretovat „zprávu“ sdělovanou prostřednictvím vizuální intertextuality, ale také ukázat do jaké míry je samo vizuální médium v literárním textu nositelem významu, nakolik je důležité k pochopení *intentio operis*; a nabídnout tak nový klíč k analýze literárního díla.

## **Klíčová slova**

italská literatura, vizuální umění, intertextualita, Leonardo Sciascia, *Todo Modo*

## **Abstract**

Leonardo Sciascia's work is characterized by its complexity and exceptional richness of intertextuality, both with quotations and allusions to other literary works and to objects of visual art. This diploma thesis is devoted to the relationship between literature and visual art: based on a detailed analysis of the novel *Todo Modo*, which due to its intertextual richness can be considered the author's masterpiece and a representative example of the diversity of use and functions of visuality in a literary work, it tries to show the multifaceted way in which the author uses quotations or allusions to works of art, how he uses the visual medium to characterize the environment, to describe the characters, to focalize the narrative, as a paratext, and above all to mediate another level of meaning in the novel (in the words of the author to "express the inexpressible") and to confirm the analogy of the novel to another literary work. The intention is not only to try to interpret the "message" communicated through visual intertextuality, but also to show to what extent the visual medium itself is the bearer of meaning in the literary text, how important it is for understanding the *intentio operis*; and thus offer a new key to the analysis of a literary work.

## **Key words:**

Italian literature, visual art, intertextuality, Leonardo Sciascia, *Todo Modo*

## Obsah

Úvod.....	7
<i>L'occhio di Leonardo Sciascia</i> .....	16
TODO MODO .....	28
1. <i>Genesis</i> .....	28
2. Incipit a expozice.....	31
3. Fabule .....	35
3.1. Předikonografický popis – prostředí děje .....	36
3.2. Ikonografie – postavy .....	55
3.2.1. Světec versus d'ábel?.....	55
3.2.2. Ekfráze .....	60
3.2.3. Brýle.....	72
3.3. Ikonologie – interpretace .....	81
3.3.1. Exempla .....	82
3.3.2. La vera immagine del Cristo / Katarze .....	97
3.3.3. Symbolika čísel / kalendář .....	117
Závěr .....	120
Resumé.....	123
Riassunto.....	125
Summary .....	128
BIBLIOGRAFIE.....	131
<i>Obrazová příloha</i> .....	138

## Úvod

*Le immagini bisogna saperle leggere:  
uno dei guai del nostro tempo, e forse il più grande,  
è di essersi votato alle immagini dimenticando la lettura*

LEONARDO SCIASCIA

„Umělec nás učí vidět“ tímto výrokiem otvírá Schlegel svou knihu o malířství.<sup>1</sup> Mně se v této souvislosti vybavuje výrok Michala Horáčka, který v jednom populárním televizním pořadu vysvětloval důvod, proč ve svém důchodovém věku je studentem oboru dějin umění Univerzity Karlovy. Michal Horáček tehdy řekl, že ačkoliv v životě vystudoval kulturní antropologii, historiografii a dějiny idejí, až nyní si uvědomil, že se na umění neuměl podívat; že právě toto mu chybělo, aby pochopil; protože umění vypráví mnohem víc tomu, kdo o něm něco ví. Leonardo Sciascia by s ním určitě souhlasil, protože podle Sciascii je potřeba obrazy umět číst. Sicilský autor navíc upozorňuje, že snad jedním z největších problémů dnešní doby je, že jsme sice svoji pozornost obrátili k obrazům, zapomněli jsme však na jejich čtení<sup>2</sup>. V myšlení Leonarda Sciascii tedy nejsou obrazy limitovány jen svou estetickou hodnotou, ale jsou nositeli či zprostředkovateli informací; zkrátka jsou médiem.

McLuhan říká, že *medium is message*, a přední český filozof Miroslav Petříček jeho definici doplňuje: *prostřednictvím media se stýkáme se světem či skutečností, je nástrojem jejího poznání (ať ve smyslu mikroskopu, ať ve smyslu metody), ale současně také pomocí media naše znalosti o skutečnosti sdělujeme: náš vztah ke skutečnosti není přímý, je zprostředkovaný, mezi naším poznáním a skutečností stojí prostředek – ve významu fatální trhliny, propasti. Prostředek umožňuje styk se skutečností, ale tento styk je podmíněn (umožněn) distancí, je tedy současně odkazem ke ztrátě bezprostřednosti, nevinnosti. [...] Teze, jež říká medium is message, není snahou o nějaké řešení v tomto rámci, nýbrž je jeho naprostým odmítnutím. Napříště již není možné říkat, že vědění popisuje více či méně věrně skutečnosti, nýbrž nanejvýš lze říct, že skutečnost je to, co*

---

<sup>1</sup> SCHLEGEL, A.-SCHLEGEL, C. *Die Gemälde*, Athenaeum, 1799, p.10.

<sup>2</sup> SCIASCIA Leonardo, *Nota a BARCELLONA Salvo, PECORAINO M., Gli scultori del Cassaro*, Palermo, in GRA.NA., 1971, p 8. o čtení obrazů mluví Sciascia také v eseji *Per „volta face“ di Fabrizio Clerici*, in Millesimi I (a cura), *Galleria*, XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp. 137-139.

*nás nutí změnit strategii popisu, že totiž o sobě dává vědět tam, kde si náhle uvědomíme, že jeden typ popisu nestačí, stejně jako není možné vystačit s jedním paradigmatem.*<sup>3</sup> Domnívám se, že právě uvědomění si této nutnosti změny strategie popisu skutečnosti je klíčem/úhlem pohledu četby Sciasciova díla. Oním úhlem pohledu v mé práci bude vizuální medium.

Aby nás umění vůbec mohlo o něčem poučit, je nutné, aby byly splněny dvě základní podmínky: za první: musíme umět umění „číst“ (znát jeho výrazové prostředky i filozofii), za druhé: musíme ho brát vážně, tedy musíme připustit, že umění je nositelem plnohodnotné informace, není jen ilustrativním doplňkem verbálního vyjádření. I přesto, že už Sciascia si všímá, že společnost se obrací k obrazům, my stále žijeme v zajetí představy o dominanci slova (verbálního) nad obrazem (vizuálním), tak jak poslední fázi dějin filozofie nazval Richard Rorty „obratem k jazyku“. Mitchell však již od 90. let minulého století poukazuje na proměny nejen v intelektuální a akademické oblasti; říká, že ve společnosti již nastává další zlom, a tuto změnu nazývá svým slavným termínem „pictorial turn“. Základ obratu k obrazu vidí zejména v myšlení Ludwíga Wittgensteina.<sup>4</sup> Mitchell současně upozorňuje, že: *„language and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment—perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding. For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained, prison-houses which lock the understanding away from the world. The commonplace of modern studies of images, in fact, is that they must be understood as a kind of language; instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparency concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification.“*<sup>5</sup>

*[„jazyk a obraznost již nejsou tím, co si od nich kritici a filozofové osvícenství slibovali – dokonalými, průhlednými médii, jejichž prostřednictvím může být skutečnost reprezentována pro porozumění. Pro moderní kritiku se jazyk a obraznost staly hádankami, problémy, které je třeba vysvětlit, vězením, které uzavírá chápání před světem. Společným rysem moderních studií obrazů je totiž to, že je třeba je chápat jako druh jazyka; místo aby poskytovaly průhledné okno*

---

<sup>3</sup> PETŘÍČEK Miroslav, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*, Herrmann & synové, Praha, 2009, pp. 12–13.

<sup>4</sup> MITCHELL W.J.T., *Teorie obrazu*, Karolinum, Praha 2021, pp. 24-47.

<sup>5</sup> MITCHELL W.J.T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, p.8.



*do světa, jsou nyní obrazy obloukem považovány za druh znaku, který představuje klamně zdání přirozenosti a průhlednosti, za němž se skrývá neprůhledný, zkreslující, svévolný mechanismus reprezentace, proces ideologické mystifikace.“]*

Dílo Leonarda Sciascii je charakteristické svou komplexností a výjimečnou bohatostí intertextuality; a to jak citací a aluzí na jiná literární díla, tak i na objekty výtvarného umění. Rozsah této práce bohužel nedovolí postihnout dopodrobna vizuální intertextualitu v celé románové tvorbě Leonarda Sciascii, (což by mohlo být zajímavou ukázkou proměny a vývoje autorovy práce s vizuálním médiem), z toho důvodu volím román *Todo Modo*, který pro svoji intertextuální bohatost lze považovat za autorovo vrcholné dílo a reprezentativní ukázkou různorodosti užití a funkcí vizuality v literárním díle. Jedním z cílů práce bude, tak jak to výstižně vyjádřil Mitchell, chápat obrazy jako systém znaků – druh jazyka, který klamně vyvolává dojem zřejmosti reprezentace zobrazeného, ve skutečnosti je však hádankou k vyřešení, je vyjádřením slovy těžko vyjádřitelného, je skrytými idejemi i maskovanou ideologií. V této práci bude pozornost zaměřena (jen) na vizuální intertextualitu, ta verbální bude záměrně přehlížena. Záměrem je nejen snaha interpretovat „zprávu“ sdělovanou prostřednictvím vizuální intertextuality, ale poukázat také na to, do jaké míry je ona sama (bez verbální části) nositelkou významu, a nakolik je důležitá k pochopení *intentio operis*.<sup>6</sup> Současně budou představeny rozdílné způsoby a funkce autorovy práce s vizuálním médiem coby tvůrčím literárním postupem.

Leonardo Sciascia se řadí mezi jednoho z nejznámějších italských literátů a jeho práci byla a stále je věnována velká pozornost. Seznam kritických studií<sup>7</sup> pojednávající o jeho tvorbě jde od prací věnujících se všeobecnému profilu osoby a díla Leonarda Sciascii<sup>8</sup>, po studie orientující se na některé z aspektů či témat autorova díla; některé studie se věnují čistě literárním aspektům, jakými jsou zejména umělecký jazyk<sup>9</sup>, styl<sup>10</sup>,

---

<sup>6</sup> ECO Umberto-NAGY, Ladislav, *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004.

<sup>7</sup> MOTTA, Antonio. *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*. Palermo: Sellerio, 2009. Přehledově také: *Bibliografia Ragionata*. In *Leonardo Sciascia Web*. [online]. [cit. 5.5.2024]. Dostupné z: <https://www.amicisciascia.it/leonardo-sciascia/la-critica/bibliografia-ragionata.html>.

<sup>8</sup> Např.: TEDESCO, N. *Un sorvegliato spazio di moralità e ironia. Sciascia: siciliano ed europeo*. In *La cometa di Agrigento*, Palermo: Sellerio, 1997. FERNANDEZ, D. *Tre sguardi su Sciascia*. In *Il viaggiatore amoroso*, Milano: Rizzoli, 1982.

<sup>9</sup> Např.: SGROJ, S.C. *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1990.

<sup>10</sup> Např.: PASOLINI P.P., *La confusione degli stili*. In *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960.

detektivní žánr<sup>11</sup>, intertextualita<sup>12</sup> nebo postmodernismus<sup>13</sup>; větší část studií je věnovaná tématům opakujícím se napříč autorova díla, kterými jsou především: křesťanství<sup>14</sup>, osvícenství<sup>15</sup>, právo a politika<sup>16</sup>, Mafie<sup>17</sup>, inkvizice<sup>18</sup>, historie<sup>19</sup> či smrt<sup>20</sup>. Jak je vidět, dosavadní literárně kritické studie se tedy primárně zaměřovaly na literární hodnotu jeho díla a jeho občanskou a společenskou reflexy. Mým cílem je změnit úhel pohledu a doplnit tuto bohatou mozaiku příspěvkem zaměřeným na Sciasciovy tvůrčí postupy užití vizuálního média v románovém textu. Chci tak upozornit na tento aspekt jeho tvorby, který velkou měrou přispívá k mimořádné originalitě jeho textů.

Z omezeného počtu dosavadních studií, které se primárně věnují vizuálnímu umění v díle Leonarda Sciascii, bych jmenovala zejména knihu *Sorpreso a pensare per immagini* (2013) Marie Rizzarelli, literární vědkyně, která se specializuje zejména na fotografii a kinematografii v autorově díle; dále pak o něco útlejší knihu Lavinie Spalanky *La tentazione dell'arte* (2012). I přesto, že v případě jmenovaných autorek, jde již o rozsáhlé studie vizuality u Leonarda Sciascii, zpracovávají zejména emblematické Sciasciovy citace výtvarného umění, a to v podstatě jako izolované jevy objevující se napříč autorovým dílem. Svou práci bych chtěla od předešlých studií odlišit zejména tím, že na základě podrobné analýzy jednoho románu z hlediska vizuální intertextuality budu poukazovat nejen na množství způsobů užití a funkcí, ale také na vzájemnou propojenost

---

<sup>11</sup> Např.: PIETROPAOLI, A., *Il giallo contestuale di Leonardo Sciascia*. in "Strumenti critici", maggio 1997. TRAINA G. *Il poliziesco e la coscienza*. In *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*. Milano: La Vita Felice, 1999.

<sup>12</sup> Např.: TRAINA, G. *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1994. RICORDA, R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*. In "Studi novecenteschi", marzo 1977, pp. 59-92.

<sup>13</sup> Např.: CANNON, J.A., *Postmodern Italian Fiction. The crisis of reason*. In *Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1989. PISCHEDDA, B., *Postmoderni di terza generazione*. In *Tirature 98*, (a cura di) V.Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 1997.

<sup>14</sup> Např.: AMBROISE, C. *Sciascia e la teologia*. In SCIUTI RUSSI, V. (a cura di), *Il "tenace concetto". Leonardo Sciascia, Diego La Matina e l'Inquisizione in Sicilia*, Atti del Convegno di Racalmuto (1994), Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1996. DI GRADO, A. *Il teatro della pietà laica*. In "La Sicilia – Stilos", 29 agosto 2000.

<sup>15</sup> Např.: BERNARDINI, Napoletano F. *Illuminismo e utopia nell'opera di Leonardo Sciascia*. In "Avanguardia", n.5, 1997. MORAVIA, A., *Un illuminista alla rovescia*. In "Corriere della Sera", 21 novembre 1989.

<sup>16</sup> Například.: CONSOLO, V., *La conversazione interrotta e Letteratura e potere*. In *Di qua dal faro*, Milano: Mondadori 1999. GENTILE, S., *L'isola del potere. Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, Donzelli, Roma 1995. GIARRIZZO G., *Lo scrittore e il politico*. In *Omaggio a Sciascia*.

<sup>17</sup> ONOFRI, M., *Tutti a cena da don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia*, Milano: Bompiani, 1995.

<sup>18</sup> AMBROISE, C., *Inquisire/Non inquisire*. In L.Sciascia, *Opere 1984-1989*, Milano: Bompiani, 1991.

<sup>19</sup> VITTORIO, T., *Sciascia e la storia*. In *Sciascia, la storia e altro*, Messina: Sicania, 1991.

<sup>20</sup> DI GRADO, A., *Approssimazioni a Sciascia*. In *Scritture della crisi*, Catania: Maimone, 1989. Belpoliti M., *Nel chiarissimo. Sciascia, la luce e la morte*, in "Nuova Corrente", n.117, 1996.

a doplňování v rámci složitého komplexu jednoho díla. Současně bych chtěla, na rozdíl od předešlých prací, využívat metod a výzkumů oboru dějin umění, abych se dobrala k interpretaci hlubších významů v románu „zakódovaných“. Jsem přesvědčena, že potom bude mozaika Sciasciova obrazu současné Itálie kompletnější.

Jak naznačují výše uvedené citace (a v mé práci to bude také patrné), teoretické uvažování Leonarda Sciascii o umění se v mnohém shoduje s názory později podrobně formulovanými takovými osobnostmi jako W.J.T. Mitchel (pictorial turn), Hans Belting (obraz a smrt; reprezentace), Gerard Genette (paratext) či dalšími; i z tohoto důvodu vidím jako vhodný prostředek k analýze románu použití metod jak literární kritiky, tak postupů vizuálních studií. V případě románu *Todo Modo* chci využít zejména postupů dějin umění, protože jde o citace či aluze na výtvarné objekty v jejich tradiční formě architektury, malby a kresby. Práce se tedy bude pohybovat na širokém interdisciplinárním poli, jehož přesnější specifikace lze hledat pod pojmy *Literary ikonology*, *intermedia*, *interart relation*, *Text/Image*, atd., přičemž ani jeden pojem sám o sobě dostatečně nepostihuje šíři a rozmanitost tohoto oboru z části literárního a z části vizuálního. Pro tuto práci bych jako „nálepku“ volila termín *Literary ikonology*. Důvodem volby tohoto termínu je jednak odkaz na slavnou metodu dějin umění Erwina Panofského, která se stala předlohou členění mé práce, ale zejména pak dvojí význam slova ikonologie, tak jak jej definoval Mitchell: jednak jako popis a interpretaci výtvarného umění, jednak jako studium toho, "co obrazy říkají" - tedy způsobů, jakými samy obrazy vyprávějí, popisují nebo přesvědčují.<sup>21</sup>

Právě vzhledem k mezioborovému zaměření své práce se nebudu striktně držet jedné ověřené metody, ale budu čerpat z více směrů. Z literární teorie to budou postupy z oblasti narratologie, intertextuality, interpretace a tematologie. Z metod *visual studies* to pak budou jednak postupy uplatňované na pojem „obraz“ v jeho širokém významu: antropologie obrazu, teorie obrazu, zobrazení, reprezentace, recepce; dále také tradiční metody dějin umění (dáno charakterem citovaných děl) jako jsou ikonografie-ikonologie, stylová a formální analýza nebo receptivně-estetické přístupy.<sup>22</sup>

Poměrně velký prostor bude věnován ekfrázi (verbálnímu popisu vizuálního díla), s níž Leonardo Sciascia v románu originálně pracuje. Jak nás upozorňuje například

---

<sup>21</sup> MITCHELL, W.J.T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 2.

<sup>22</sup> Odkazy na konkrétní autory a jejich studie bude uveden na příslušném místě v poznámkovém aparátu.

Michele Cometa<sup>23</sup>, ekfráze není jen antickou rétorickou figurou spojující verbální s vizuálním, ale je to i otázka pohledu, percepce a recepce vizuálního díla. A co víc, je to také způsob vyjádření významu:

*„Once skimmed over as superfluous, or derided as rhetorical showmanship, ekphrasis now seems to present countless opportunities for the discovery of meaning: it has been variously treated as a mirror of the text, a mirror in the text, a mode of specular inversion, a further voice than disrupts or extends the message of the narrative, a prefiguration for that narrative (whether false or true) in its suggestions.“<sup>24</sup>*

[„Kdysi byla ekfráze přehlížena jako nadbytečná nebo zsměšňována jako rétorická exhibice, dnes se zdá, že představuje nescetné možnosti pro objevování významu: různě se s ní zachází jako se zrcadlem textu, zrcadlem v textu, způsobem zrcadlové inverze, dalším hlasem, který narušuje nebo rozšiřuje sdělení vyprávění, prefigurací tohoto vyprávění (ať už nepravdivou, nebo pravdivou) v jeho sugescích.“]

Vzhledem k tomu, že myšlení Leonarda Sciascii bylo velmi komplexní a propojovalo nejen verbální s vizuálním, ale také současné s historickým, fyzické s metafyzickým, budu se i já snažit postupovat obdobně a hledat odpovědi v širších souvislostech. Primárním zdrojem informací mi k tomu byly zejména další texty autora (jeho eseje nejen o umění, jeho vyjádření ke společenské či politické situaci, historická témata, jeho reflexe vlastního díla atd.) Diplomová práce je psaná primárně pro okruh literární, to si vyžádalo v některých částech trochu podrobnější vysvětlení s ohledem na čtenáře “nezasvěcené” do teoretických úvah o obraze, do historie a filozofie výtvarné kultury.

Celá diplomová práce je z pohledu vizuální intertextuality vystavěna na analýze klíčového díla Leonarda Sciascii, kterým je román *Todo Modo*, a chce nabídnout nový klíč k interpretaci tohoto díla.

Svou práci uvádím kapitolou nazvanou *L'occhio di Leonardo Sciascia*, ve které se snažím čtenáře velmi stručně seznámit s autorovým vztahem k výtvarnému umění;

---

<sup>23</sup> COMETA, Michele. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, 2012.

<sup>24</sup> BARTSCH, Shadi,-ELSNER, Jaś. “Introduction: *Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*.” In *Classical Philology*, vol. 102, no. 1, 2007, pp. I–VI. [online]. [cit. 22.4.2024]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1086/521128>.

ukázat jaké umělecké vyjádření preferoval a proč; jak on sám o umění uvažoval a psal. Základním zdrojem informací mi k tomu byl autorův rozsáhlý soubor esejů, textů pro katalogy výstav, předmluv či doslovů ke knihám o umění, recenzí výstav atd, které Sciascia psal od počátku 50. let až do konce svého života. Cílem této kapitoly je ukázat a vysvětlit základní motivy Sciasciovy tvorby, kterými jsou zejména jeho filozofie „*logica del visibile*“, „*ordine delle somiglianze*“, koncept „*sicilitudine*“ nebo vliv francouzského osvícenství či křesťanské tradice. Na základě prolínání těchto klíčových témat s řadou dalších témat a motivů se pak odvíjí charakteristická komplexnost autorova díla.

Analýze románu předchází krátká kapitola *Genesis*, která popisuje dvě skutečné události z autorova života, které byly přímým impulsem k napsání románu *Todo Modo*. Ostatně tento příběh geneze románu byl autorem a jeho přítelem malířem Fabriciem Clericim opakovaně medializován. I z toho důvodu se domnívám, že geneze románu je konceptuální součástí samotného díla s cílem, mimo jiné, poukázat na těsnou blízkost reality a románové fikce, a proto má v mé práci nedílné místo.

Vlastní analýza románu začíná vysvětlením úvodních citací románu, kterými autor čtenáře směřuje k tématu a způsobu čtení svého díla. Po incipitu následuje nejrozsáhlejší část práce, nazvaná *Fabula*. Zde je hlavním předmětem zájmu této práce příběh (příběhy) rozvíjený díky verbální a vizuální intertextualitě ve více úrovních čtení. „Ikonicým“ obrazem románu *Todo Modo* je malba *Pokušení svatého Antonína* od sienského malíře Rutilia Manetti, zážitek z pohledu na kopii tohoto obrazu byl (prý) pro Leonarda Sciasciu stejně inspirativní jako pohled Gustava Flauberta na stejnojmenný obraz Pietra Brueghela mladšího v Palazzo Balbi v Janově. Abych ukázala těsnou blízkost Manettiho obrazu a románu *Todo Modo*, přistoupila jsem k dělení vlastní analýzy románového textu pod úhlem pohledu vizuálního umění do tří částí, které korespondují s třemi fázemi ikonologické interpretační metody, jak ji formuloval Erwin Panofský:

První kapitola, tematicky odpovídající předikonografickému popisu obrazu, se věnuje prostředí, do něž je románový děj situován. Nejprve bude pozornost věnována architektuře hotelu/poustevně v kontextu filozofického vyjádření ideologie prostřednictvím vizuální podoby architektury; v případě *Todo Modo*, jako reprezentační znak „moderní pokrokové“ církve. Větší část této kapitoly pak bude věnována rozboru tzv. *lesní scény* popsané Sciasciou pomocí citace Delvauxova díla. Na základě analogie s charakteristickými znaky Delvauxových maleb bude poukázáno na atmosféru románu, jeho metafyzický aspekt, metaforickou funkci, roli protagonisty i fokalizaci vyprávění.

Vypravěčem příběhu je protagonista-malíř, který vede bezpočet teologicko-filozoficko-metafyzických rozhovorů s antagonistou donem Gaetanem. Právě hlavním postavám románu je věnována druhá kapitola s názvem *Ikonografie – postavy*. Ačkoliv by se z počátku mohlo zdát, že protagonista a antagonistista představují dva krajní protipóly, symboly dobra a zla, stejně jako v Manettiho malbě, ukáže se, že představují spíše rub a líc téže mince, dvě autorova alterega. Pozornost bude také věnována jejich symbolické valenci reprezentující nejen dualitu entit dobro-zlo, ale i dalších hodnot (pravda-lež, svoboda-nutnost apod.). Obsáhlejší část této kapitoly bude zaměřena na Sciasciovu práci s rétorickou figurou ekfráze Manettiho malby, a to zejména ve spojení s paratextem v podobě ilustrace na přebalu knihy. Pominu obvyklé literární funkce ekfráze, jakými jsou ilustrativní účel nebo ozvláštnění textu, a pokusím se definovat a vysvětlit její funkci *ikonickou* a funkci *neverbálně popisnou*. Skrze vizuální podobnost se dále budu snažit najít inspirační předlohu k postavě antagonisty dona Gaetana. Jakýmsi „oslím můstkem“ mezi kapitolou *Ikonografie-postavy* a následující kapitolou *Ikonologie-interpretace* bude poslední podkapitola, která se zaměřuje na motiv brýlí v románu *Todo Modo*, na interpretaci jejich symbolické hodnoty nejen v kontextu románu, ale zejména na jejich intertextuální přesah otvírající další roviny významu.

Poslední kapitola nazvaná *Ikonologie-interpretace* si neklade za cíl jen vysvětlit citovaná umělecká díla, ale zejména se bude pokoušet analyzovat a interpretovat do nich skrytá poselství autora. První podkapitola nese název *Exempla* z důvodu poukázání na podobnost funkce vizuální intertextuality v románu a exempla v křesťanském kázání. Řeč sice bude o Guttusově obrazu *Ukřižování* a Géricaultově malbě *Vor Medúzy*; ale hlavním tématem bude příběh/historické události, které veřejné vystavení těchto děl rozpoutalo. Obě zmiňované malby spojuje téma odhalení pravdy, či lidově řečeno, odhalení kostlivce ve skříni; ovšem s rozdílným společenským výsledkem. Ostatně odhalení oné nepříjemné děsivé pravdy, která v člověku vyvolá závrať a nevolnost, je leitmotivem celého románu *Todo Modo*, a tento leitmotiv je traktován zejména prostřednictvím vizuálních citací v románu obsažených.

Předtím, než přistoupím k závěrečné podkapitole, pokusím se vysvětlit záhadu neobjasněného zločinu a ambivalentní závěr románu. V podstatě jen pomocí indicií v podobě vizuální a verbální intertextuality zkusím odhalit pachatele všech tří vražd a motivy, které k těmto činům vedly.

Poslední podkapitola s názvem *La vera immagine del Cristo / Katarze* bude zaměřena z velké části na interpretaci klíčové scény románu: na poslední rozhovor protagonisty a antagonisty na téma pokušení a pravé podoby Krista; a následně bude interpretován význam kreseb malíře-protagonisty. Je zřejmé, že prostřednictvím vizuální intertextuality se přeneseme do sféry symbolů a druhotného (či ještě dalšího) významu. K jejich objasnění bude nutné zaměřit pozornost také mimo text románu; nejprve na autorovu esej *Clerici e l'occhio di Redon*, která vznikla ve stejném roce jako román, a následně zabrouzdat do teorie obrazu, umělecké reprezentace a ikonografie. V eseji o Clericiho tvorbě totiž Sciascia říká, jakým způsobem se máme dívat, v románu nás *pravou podobou Krista* odkazuje na to, na co se máme dívat. V této části obrazy pomáhají více než jinde v celém románu k vyjádření slovy nevyjádřitelného.

A aby má interpretační mozaika byla kompletní, obsahuje práce poslední krátkou podkapitolu věnovanou symbolice čísel. Skrze tyto symbolické valence čísel bude pak možné prokázat dosud jen naznačenou analogii Sciasciova románu k „základnímu literárnímu dílu“ západního světa a také způsob (způsoby) čtení Sciasciova románu *Todo Modo*.

„*Le immagini non mi sono mai bastate per immaginare.*“

LEONARDO SCIASCI

## *L'occhio di Leonardo Sciascia*

„Come Schagall, vorrei cogliere questa terra  
dentro l'immobile occhio del bue.  
Non un lento carosello di immagini,  
una raggiera di nostalgie: soltanto  
queste nuvole accagliate,  
i corvi che discendono lenti;  
e le stoppie bruciate, i radi alberi,  
che s'incidono come filigrane.“<sup>25</sup>

Dříve než začnu s analýzou románu Leonarda Sciascii, bude užitečné se podívat, jaký byl autorův pohled na vizuální umění, jaký byl jeho osobní umělecký vkus, které umělecké osobnosti preferoval, jak o umění uvažoval a jak se o něm vyjadřoval. Věřím, že tento pohled přinese užitečný klíč k interpretaci románové tvorby Leonarda Sciascii.

Leonardo Sciascia na více místech řekl, že kompletní osobnost člověka a to, čím se v životě stane, se formuje v jeho prvních deseti letech života.<sup>26</sup> Platnost této své teze zdůrazňoval především u spisovatelů. Jak uvidíme dále, s touto determinační teorií také Sciascia přistupoval k výtvarným umělcům. Prostředí malého provinčního města na Sicílii ve 20. letech minulého století mělo jistě nemalý vliv na formování osobnosti a vkusu Leonarda Sciascii. Zřejmě zde bychom mohli najít počátky jeho velké vizuální sensibility, jeho citu pro detail, jeho zalíbení ve dvojznačnosti, nebo jeho empatii a velký zájem o dění kolem sebe. Konkrétní odpovědi na otázky jeho vztahu k výtvarnému umění nám to však nezodpoví. Proto jsou velkým zdrojem informací v tomto směru texty Leonarda Sciascii věnované výtvarnému umění. Jde o rozsáhlou produkci esejů, poezie, umělecké kritiky, textů pro katalogy výstav, předmluv či doslovů ke knihám o umění a

---

<sup>25</sup> SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia, il suo cuore*. In *Opere 1984-1989*, Milano: RCS Libri, 2004. (nečíslované strany)

<sup>26</sup> COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007, pp. 58-59. Také: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Adelphy, 1995, p. 92. V rozhovoru: *Sciascia, l'impegno della ragione — Intervista a «Binocolo»* (1985). [online]. [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=s7HCxqrqEy8U>. AMBROISE, Claude (a cura di). *14 domande a Leonardo Sciascia*, In *Leonardo Sciascia, Opere 1956-1971*. Milano: RCS Libri 2004, p. XI.



recenzí výstav, které psal od počátku 50. let až do své smrti, a ve kterých se věnoval především modernímu a současnému umění.<sup>27</sup>

Leonardo Sciascia nejednou ve svých esejích či poznámkách o umění označoval svůj přístup k umění jako amatérský. Jako jeden příklad za všechny lze uvést spisovatelovo vyjádření obsažené v krátkém dopise adresovaném malíři Lorenzu Mariovi Bottarimu (dopis se následně stal součástí katalogu výstavy tohoto malíře): „*Non sono un critico d'arte; e posso anche aggiungere, in coscienza, che non mi intendo di pittura, la mia sensibilità al colore è piuttosto scarsa.*“<sup>28</sup> [„*Nejsem kritik umění a mohu také s čistým svědomím dodat, že o malířství nic nevím, můj cit pro barvy je spíše slabý.*“] Sciasciovo zaujetí a vášeň pro umění jsou však naprosto zřejmé; Sciascia sám sebe definoval stejnými slovy jakými charakterizoval postavu il Vice, protagonistu svého předposledního románu *Il cavaliere e la morte*, tedy jako „*amatore appassionato, incompetente*“<sup>29</sup> [„*neschopný, vášnivý milovník*“]. Zdůrazňováním svého „amaterismu“ však, s největší pravděpodobností, Sciascia vymezoval svůj odstup od striktní objektivnosti a postupů profesionální umělecké kritiky, a tak získal svobodu ve svých vyjádřeních o umění a mohl bez obav projevit své osobní preference a pocity.

Nutno na tomto místě poznamenat, že Leonardo Sciascia ve skutečnosti nebyl žádný nevzdělanec v oboru výtvarného umění, naopak, ve svém mládí prošel i univerzitním školením v oboru dějin umění. Na počátku 40. let 20. století nastoupil Leonardo Sciascia na Facoltà di Magistero v Messině. Akademické prostředí ovlivněné předchozím působením významného historika umění Stefana Bottariho<sup>30</sup>, zřejmě mělo vliv na zájem mladého Leonarda Sciascii o figurativní umění, a to především o sicilské

---

<sup>27</sup> Mimo esejů vybraných samotným autorem do sbírky *La corda pazzo a Cruciverba* je většina těchto textů roztroušena po různých časopisech, katalozích atd.; k bibliografii věnované Sciasciovým textům o umění ke konzultaci: IZZO, Francesco (a cura di). *Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione.* In FASCIA, Valentina (a cura di). *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, Milano: Edizioni Otto/Novecento, 1998, pp.191-257. MOTTA, Antonio (a cura di). *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo: Sellerio, 2009, pp.161-180. RIZZARELLI, Maria. *Sorpreso a pensare per immagini*, Pisa: ETS, 2013, pp. 237-246.

<sup>28</sup> SCIASCIA, Leonard., *Lettera a Bottari: Palermo 8 aprile 1986.* In Lorenzo Maria Bottari. *I casi dell'amore, Fasano di Brindisi, Skema, 1986, p. 7.* Cit. podle PELLEGRIN, Sofia. *Leonardo Sciascia critico d'arte: note sulla formazione di un metodo e di uno stile.* In *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 2, luglio-dicembre 2013. [online]. [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <http://www.arabeschi.it/leonardo-sciascia-critico-d-arte/>.

<sup>29</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Il cavaliere e la morte.* Adelphi, Prima edizione digitale 2014.

<sup>30</sup> Stefano Bottari (Fiumedinisi (Messina) 1907 – Bologna 1967). Historik umění. Vystudoval literaturu a od roku 1935 působil jako profesor středověkých a moderních dějin umění na univerzitě v Messině (1935), pak vedl katedru v Katánii (1937-1957) a poté v Boloni, kde byl v letech 1958-1966 také redaktorem časopisu „Arte antica e moderna“.

umění 15. století; tento fakt dokumentuje jedna z nejúspěšněji složených zkoušek za dobu jeho univerzitních studií, uskutečněná 17. října 1944 na téma umělecké činnosti sochaře Domenica Gaginiho v Palermu a jeho syna Antonella Gaginiho v Catanii, a malířského díla Benozza Gozzoliho v perugijském Montefalco.<sup>31</sup>

Mezi Sciasciovy oblíbené umělce z období starších dějin umění musíme ještě započítat především jména jako Antonello da Messina<sup>32</sup>, Francesco Laurana<sup>33</sup>, Caravaggio<sup>34</sup> a Giacomo Serpotta<sup>35</sup>, jejichž díla spisovatel jezdil obdivovat do kostelů, paláců nebo galerií a muzeí roztroušených po celé Sicílii. Pozornost, kterou jim věnoval, se následně promítá v autorových textech věnovaných umění, nebo se jejich výtvarná díla objevují v pozadí jeho románů.

Zájem sicilského spisovatele se samozřejmě neomezoval pouze na italské umění. Z oblastí mimo Apeninský poloostrov patřili mezi jeho oblíbence především němečtí pozdně gotičtí až renesanční malíři Matthias Grünewald<sup>36</sup> a Albrecht Dürer<sup>37</sup>. Velký zájem měl Sciascia zejména o francouzské malířství 19. století; přičemž výčet jeho preferovaných tvůrců jde napříč mnoha uměleckými směry: rokokový malíř François Boucher<sup>38</sup>, zástupce francouzského romantismu Théodore Géricault<sup>39</sup>, hlavní postava francouzského realismu Gustave Courbet<sup>40</sup>, nebo v neposlední řadě významný představitel symbolismu Odilon Redon<sup>41</sup>. Ostatně francouzská kultura hraje zásadní roli

---

<sup>31</sup> CIPOLLA, Giuseppe. *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista „Galleria. Rassegna bimestrale di cultura 1949-1989“, I parte*. In *Annali di critica d'arte*, VII, 2011, pp. 360-361.

<sup>32</sup> Například esej: SCIASCIA, Leonardo. *L'ignoto marinaio*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 40-44. SCIASCIA, Leonardo. *L'ordine delle somiglianze*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 33-39.

<sup>33</sup> Například: SCIASCIA, Leonardo. *Il ritratto di Pietro Speciale*. In *Fatti diversi di storia letteraria e civile. In Opere 1984-1989*. Milano: RCS Libri 2004, pp. 654-657; SCIASCIA, Leonardo. *Emilio Greco*. In *La corda pazza*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 219-230. Podle sochaře Francesca Laurany nazval Leonardo Sciascia protagonistu svého románu *A ciascuno il suo*, profesora italštiny a latiny Paola Laurano, který se pokouší odhalit pozadí zločinu.

<sup>34</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Una storia semplice*. Milano: Adelphi, 2019.

<sup>35</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Emilio Greco*. In *La corda pazza*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 219-230.

<sup>36</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 110.

<sup>37</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Il cavaliere e la morte*. Adelphi, Prima edizione digitale, 2014.

<sup>38</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Consiglio d'Egitto*. Torino: Einaudi, 1963, p. 62.

<sup>39</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 53.

<sup>40</sup> SCIASCIA, Leonardo. *I misteri di Courbet*. In *Fatti diversi di storia letteraria*. In *Opere 1984-1989*. Milano: RCS Libri, pp. 658-662.

<sup>41</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Clerici e l'occhio di Redon*. In CLERICI, Fabrizio. *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; následně in MILLESIMI, I. (a cura di). *"Galleria", fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici*. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp 240-245; SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 110.

v díle Leonarda Sciascii<sup>42</sup>. Je obecně známo, že tento rodák z Racalmuta byl velkým příznivcem osvícenství, zejména toho francouzského. Tato jeho láska k francouzské kultuře se zrodila již v době jeho dospívání díky četbě francouzských spisovatelů: mezi prvními to byl Diderotův traktát *Paradosso sull'attore comico*, a *I miserabili* od Victora Huga<sup>43</sup>; následovala četba Voltaira, Montaigna, Paula-Luise Couriera, nebo paměti od Giacoma Casanovy<sup>44</sup>. Velkou pozornost ve svých esejích Sciascia věnoval Stendhalovi a fenoménu *stendhalismu*<sup>45</sup>.

Největší pozornost věnoval Leonardo Sciascia aktuálnímu diskurzu o umění. Psal eseje o umění a o umělcích, doprovodné texty do katalogů výstav nebo do monografií o umění, kratší či delší poznámky do novin či časopisů. Z velkého počtu tvůrčích osobností, k nimž se autor ve svých textech vyslovil, jmenujme alespoň jména těch, kteří byli jeho oblíbenými umělci, jejichž tvorbu dlouhodobě pozoroval, a s nimiž ho často také pojilo dlouholeté přátelství: Bruno Caruso<sup>46</sup>, Fabrizio Clerici<sup>47</sup>, Renato Guttuso<sup>48</sup>, Emilio Greco<sup>49</sup>, bratři Alberto Savinio a Giorgio de Chirico<sup>50</sup>, Giuseppe Migneco, Mino Macari, Carlo Levi, Piero Guccione. Jak je vidět, nejedná se pouze o malíře a grafiky, ale jsou mezi nimi i sochaři a architekti; řada z nich se také úspěšně věnovala literární činnosti. Umělecký projev těchto autorů je velmi různorodý a často proměnlivý v průběhu jejich tvorby, snažit se je tedy „zaškatulkovat“ do jednoho uměleckého hnutí by bylo zavádějící. Jejich umělecké práce byly alternativou ke klasické moderně či avantgardě své doby a můžeme je řadit do proudů soc-realismu, magického realismu, expresionismu,

---

<sup>42</sup> O svém vztahu k Francii a francouzské kultuře například: SCIASCIA, Leonardo. *Parigi*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 342-355.

<sup>43</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Parigi*. In *Cruciverba*, Milano: Adelphi, 1998, pp. 345.

<sup>44</sup> COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007, p. 80.

<sup>45</sup> Například spisy z let 1970-1989: SCIASCIA, Leonardo. *Stendhal for ever*. In *Opere 1984-1989*, Milano: RCS Libri 2004, pp. 685-722; nebo SCIASCIA, Leonardo. *In margine a Stendhal*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 146-156.

<sup>46</sup> Například: SCIASCIA, Leonardo. *Gli alberi di Bruno Caruso*. In *La corda pazzo*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 231-234; SCIASCIA, Leonardo. *Le meraviglie della natura*. In „Galleria“, XIX, 1-2, aprile-gennaio 1969, pp. 70-71.

<sup>47</sup> Například: SCIASCIA, Leonardo. *Clerici e l'occhio di Redon*, in CLERICI Fabrizio, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; pak In MILLESIMI, I. (a cura di). „Galleria“, fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp. 240-245. SCIASCIA, Leonardo. *Per "volta face" di Fabrizio Clerici*, nepublikované datované 1980; pak In MILLESIMI, I. (a cura di). „Galleria“, fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp. 137-139.

<sup>48</sup> Například: SCIASCIA, Leonardo. *Guttuso*. In *Cruciverba*, Milano: Adelphi, 1998, pp. 264-277.

<sup>49</sup> Například: SCIASCIA, Leonardo. *Emilio Greco*. In *La corda pazzo*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 219-230.

<sup>50</sup> Například: SCIASCIA, Leonardo. *Savinio*. In *Cruciverba*, Milano: Adelphi, 1998, pp. 239-246.

symbolismu nebo surrealismu. Společným znakem všech těchto tvůrců však je, že se věnovali figurální tvorbě ve stylu nového realismu.

Výčet umělců, kterým Leonarda Sciascia věnoval svou pozornost není ani zdaleka kompletní, ale domnívám se, že ho můžeme považovat za reprezentativní vzorek, za ukazatele autorových uměleckých preferencí. Jak je na první pohled vidět, jde o pestrou paletu uměleckého vyjádření, o často velmi odlišné tvůrce spadající do rozličných uměleckých stylů či hnutí jdoucích od pozdního středověku až po postmodernu. Nelze tedy jednoduše říct, že Leonardo Sciascia měl rád renesanční malířství nebo francouzský klasicismus, protože autor si vybíral umělce napříč téměř všemi uměleckými směry. Otázka tedy může znít: jací umělci se vlastně líbili Leonardu Sciasciovovi? A autor nám odpoví:

*„Mi piacciono i pittori che nel loro immediato rapporto con la realtà - le forme, i colori, la luce - sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori di memoria. I pittori “riflessivi”. I pittori “speculativi” ... Un sistema di conoscenza che va dalla realtà alla surrealtà, dal fisico al metafisico “<sup>51</sup>“.*

*[„Mám rád malíře, kteří ve svém bezprostředním vztahu ke skutečnosti – formou, barvami, světlem – naznačují hledání intelektuálního, kulturního, literárního zprostředkování. Malíři paměti. „Reflexivní“ malíři. „Spekulativní“ malíři... Systém poznání sahající od reality k surreálnosti, od fyzického k metafyzickému.“]*

Leonardo Sciascia neměl rád abstraktní umění a nebyl ani příznivcem módních trendů neoavantgardního umění. Preferoval tradiční pojetí umění jako *mimesis*<sup>52</sup>. Ale ne jako pouhou nápodobu viděného světa, dílo podle něj musí mít přesah za hranice popisné nápodoby, musí s divákem komunikovat, musí obsahovat vyjádření vyšších intelektuálních, kulturních nebo literárních principů, často slovy nevyjádřitelných. Umění mělo působit na člověka, ponoukat ho k zamyšlení, ke vzpomínkám, otvírat mu nové obzory, stimulovat jeho imaginaci, přivádět jeho myšlenky až za hranice reálného

---

<sup>51</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Odori*. In *Opere 1984-1989*. Milano: RCS Libri, 2004, pp. 667.

<sup>52</sup> „Mimesis“ ve významu méně komplikovaného termínu dějin umění jako nápodoba (*imitatio*) skutečnosti, snažící se co nejdokonaleji zpodobnit viděnou realitu. Tato odvěká snaha umění věrně zachytit okolní svět je ilustrována anekdotou Plinia staršího, o sázce malířů Zeuxise a Parrhasiose, kdo namaluje obraz věrnější realitě. Zeuxis namaloval vinné hrozny tak dokonale, že se na jeho obraz začali slétat práci. Parrhasiosův obraz se naopak schovával za závěsem, který když chtěl Zeuxis odhrnout, aby si soupeřův obraz prohlédl, zjistil že tento závěs je namalován tak věrně, že sám uvěřil, že je skutečný. Tuto slavnou antickou anekdotu využil v 60. letech francouzský psycholog Jacques Lacan, k vysvětlení lidského vnímání: zatímco zvířata podlehnou prvotnímu dojmu (a slétnou se na víno), lidská psychika má schopnost pokročilejší imaginace (nutkání odhrnout závěsy).

fyzického světa. Jak píše Sciascia ve svém eseji o Redonovi a Fabriziou Clericim, „*La logica del visibile si è messa al servizio dell'invisibile*“<sup>53</sup>, logika viditelného je tu ve službě neviditelnému, schopna obnovit přítomnost nepřítomného. Jak uvidíme v dalších kapitolách, právě s tímto zřetelem Leonardo Sciascia pracuje s citacemi uměleckých děl ve své románové tvorbě.

*“Dopo Redon, dopo Rouault... Per non andare più indietro nel tempo: a Grünewald, a Giovanni Bellini, ad Antonello... Per me, una delle più inquietanti immagini di Cristo, è quella di Antonello, che si trova oggi, mi pare, al museo di Piacenza: quella maschera di ottusa sofferenza... Terribile... Ma nei tempi nostri, sì, senz'altro: Redon e Rouault... Altissimo, il Miserere di Rouault, di una passione che non chiude ma annuncia... Voglio dire: qualcuno potrebbe anche credere che con Rouault si chiude la storia della passione diciamo cristologica dell'umanità, che ne sia l'ultima voce, l'ultimo anelito; e invece nuovamente si apre e si inverte... Ma Redon... Ecco, Redon non è meno inquietante di Antonello, ma in altro senso... E parlo, si capisce, del Cristo che è nella terza serie della sua Tentation... Si ha l'impressione, fortissima, sconvolgente, che solo attraverso una rivelazione, un'apparizione, Redon abbia potuto disegnare il volto di Cristo come lo ha disegnato; che Cristo, cioè, abbia veramente avuto quel volto e che solo per una volta, a distanza di secoli, l'abbia svelato a Redon... Non agli apostoli, non agli evangelisti: ché evidentemente volle che del suo volto si smemorassero.”*<sup>54</sup>

[*“Po Redonovi, po Rouaultovi... U vůbec nemluvím o těch před nimi: o Grünewaldovi, o Giovanni Bellinim, o Antonellovi; jeho Kristus je dnes, mám dojem, v muzeu v Piacenze: ta maska tupého utrpení... Něco hrozného... Ale pokud jde o současnost, máte pravdu: Redon a Rouault... Třeba Rouaultovo Miserere, ukřižování, které neuzavírá, ale zvěstuje... Myslím to takhle: někdo by se mohl třeba domnívat, že Rouaultem končí pojetí Kristova umučení, dejme tomu kristologické; že je to jeho poslední hlas, poslední článek, a zatím se znovu otevírá a naplňuje... kdežto Redon... Redon není o nic méně zneklidňující než Antonello, jenže v jiném smyslu... Mluvím pochopitelně o Kristovi z třetí série jeho Tentation... Člověk má výrazný, znepokojující dojem, že pouze prostřednictvím nějakého odhalení, zjevení, mohl Redon nakreslit Kristovu tvář tak, jak ji nakreslil: že Kristus skutečně vypadal tak a nejinak a svou podobu odhalil pouze jedinkrát, s*

---

<sup>53</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Clerici e l'occhio di Redon*, in CLERICI Fabrizio, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; následně In MILLESIMI, I. (a cura di). "Galleria", fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp 240-245.

<sup>54</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, pp. 110-111.

*odstupem století právě Redonovi... Neukázal ji ani apoštolům, ani evangelistům; zřejmě si přál, aby na jeho tvář zapomněli.*”<sup>55</sup>]

Schopnost vyjádřit slovy nevyjádřitelné – Toto je ten klíč k pochopení uměleckého vkusu Leonarda Sciascii. Jeho preference umělců jdoucích od náboženského mysticismu Grünewalda, přes renesanční realismus Antonella da Messina a Laurana, přes romantismus a symbolismus francouzských umělců 19. století, přes soc-realismus Guttusa a Migneca, k metafyzické malbě Savinia a de Chirica až k symbolismu či neosurrealismu v díle Carusa a Clericiho.

Poté, co jsme si objasnili Sciasciovu volbu uměleckých osobností, je čas se podívat, jak psal o umění<sup>56</sup>. Ucelená studie zabývající se touto literární produkcí Leonarda Sciascii nebyla dosud zpracována. Jedním z důvodů může být nesnadná dostupnost řady textů, které nebyly souborně vydány a zůstávají roztroušeny ve starých vydáních novin a časopisů<sup>57</sup>, nebo jako součásti katalogů výstav většinou již zaniklých galerií<sup>58</sup>. Některé eseje o umění komplexnějšího charakteru byly autorem vybrány do souborů jeho esejí *La corda pazza*<sup>59</sup>, *Cruciverba*<sup>60</sup> a *Fatti diversi di storia letteraria e civile*<sup>61</sup>; ostatní texty si autor nepřál vydat ani jako součást svého souborného díla, tří svazků *Opere*.

---

<sup>55</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 345-346.

<sup>56</sup> Základní přehled viz: IZZO, Francesco (a cura di). *Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione*. In FASCIA, Valentina (a cura di). *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*. Milano: Edizioni Otto/Novecento. 1998, pp. 191-257. V menší míře se tímto tématem zabývá také: SPALANCA, Lavinia. *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*. Caltanissetta: Sciascia,

2012. RIZZARELLI, Maria. *Sorpreso a pensare per immagini*. Pisa: ETS, 2013. PELLEGRIN, Sofia. *Leonardo Sciascia critico d'arte: note sulla formazione di un metodo e di uno stile*. In *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 2, luglio-dicembre. [online]. [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <http://www.arabeschi.it/leonardo-sciascia-critico-d-arte/>.

<sup>57</sup> Za všechny časopisy, do kterých Leonardo Sciascia přispíval nutno zmínit časopis „*Galleria. Rassegna bimestrale di cultura*“ vydávaný v Caltanissetě od roku 1949 Salvatorem Sciasciou, který Leonardo Sciascia vedl od roku 1950 do roku 1989, a jehož uměleckou orientaci velmi ovlivnil. Sám v časopise publikoval 14 svých esejí o umění. K činnosti Leonarda Sciascii v časopise „*Galleria*“ viz.: CIPOLLA, Giuseppe. *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista „Galleria. Rassegna bimestrale di cultura 1949-1989“, I parte*. In *Annali di critica d'arte*, VII, 2011, pp. 359-408.

<sup>58</sup> Velkou část Sciasciových textů o umění má ve své správě Fondazione Leonardo Sciascia sídlící v Racalmutě, kam byly svěřeny textové i obrazové materiály z pozůstalosti Leonarda Sciascii. Jádro této sbírky bylo následně obohaceno řadou významných donací, z nich mezi ty nejvýznamnější patří dary od palermského nakladatelství Sellerio, nebo nakladatelství Salvatore Sciascia.

<sup>59</sup> Obsahuje eseje: *Pitture su vetro; Emilio Greco; Gli alberi di Bruno Caruso*.

<sup>60</sup> Eseje: *L'ordine delle somiglianze; Chaine; Savinio; Guttuso*.

<sup>61</sup> Eseje: *Il ritratto di Pietro Speciale; I misteri di Courbet; Ni muy atrás ni muy adelante; Odori; Il ritratto fotografico come entelechia*.

Leonardo Sciascia sám sebe prezentoval jako amatéra ve věcech umělecké kritiky. Opak byl však pravdou. Sciascia byl velice fundovaný i v této oblasti a byl obeznámen jak s tradičními přístupy, tak s aktuálními proudy kritiky umění, a to nejen italské, ale zejména té francouzské. Ve svých esejích o umění často citoval přední osobnosti umělecké kritiky, zejména blízký mu byl návrh Roberta Longhiho na propojení umělecké kritiky s literární činností<sup>62</sup>.

Sciasciovy texty o umění jsou velmi rozličné povahy, to je dáno také rozličnými místy určení těchto textů; jdou od komplexnějších esejí až po kratší poznámky charakteru momentálních postřehů autora. I přes tuto heterogenost textů je možné sledovat některé jejich základní charakteristické rysy: Co na první pohled čtenáře jistě překvapí, je téměř úplná absence samotného uměleckého objektu v jeho textech o umění. Na rozdíl od své románové produkce, kde se s ekfrází setkáváme, Leonardo Sciascia ve svých textech o umění nepopisuje jedno konkrétní umělecké dílo, ale mluví o nejrozličnějších aspektech okolo tohoto díla. Nejen v textech určených do katalogů výstav, Sciascia ve svých esejích k čtenáři často promlouvá jako kurátor výstavy k návštěvníkům galerie, kteří mají umělecké dílo přímo před očima, nebo je důvěrně znají, a popisem objektu není třeba text zatěžovat. Jak již bylo řečeno, umělecké dílo nepopisuje, ale vybírá si z něj jen nějaký signifikantní detail, nebo interpretuje námět, zmiňuje se o kompozici, koloritu, uměleckém zpracování; přemýšlí nad důvody, proč autor zvolil použité výtvarné prostředky, anebo se zamýšlí nad působením díla na diváka. Velkou pozornost věnuje postavě tvůrce, jeho umělecký projev je dle Sciascii z velké části výsledkem determinace prostředí, z něhož umělec pochází. Tato historická a kulturní paměť je v umělci hluboce zakořeněna a nesmaže ji ani tím, že život prožije mimo své rodné místo; nejvíce to podle něj platí o umělcích původem ze Sicílie, jejíž *sicilitudine*<sup>63</sup> je také klíčem k pochopení jejich osobnosti a díla. Na principu *ordine delle somiglianze* (jak jej formuloval ve svém stejnojmenném esejí), jakéhosi bioetického řádu podobností, koncipuje také Sciascia své texty o umění (a nejen ty); výsledkem je něco jako hra asociací, jako by myšlenkově bloudil od tématu k tématu, aby se nakonec všechny cesty spojily do významového celku. Společným tématem těchto myšlenkových procházek je *memoria a riflessione*, jak už

---

<sup>62</sup> SCIASCIA, Leonardo. Presentazione a CARUSO B. *Le giornate della pittura*. Milano: Rizzoli, 1981, pp. 5-9.

<sup>63</sup> Sciascia o sicilské kultuře a bytí Sicilanem („*modo di essere siciliano*“) například: SCIASCIA, Leonardo. *Sicilia e sicilitudine*. In *La corda pazzo*. Torino: Einaudi, 1970, pp. 11-17. Nebo SCIASCIA, Leonardo. *L'ordine delle somiglianze*. In *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 33-39.

jsme ostatně slyšeli od spisovatele samého, že je to obsah tvorby, kterého si u malířů nejvíce cení. Sciasciovy texty jsou plné citací myšlenek bezpočtu filozofů, historiků, kritiků nebo literátů; nezdá se, že jsou také doplněny o informace z rozličných archivních pramenů. Nejcharakterističtější rysem Sciasciových textů o umění je jejich všestranné propojení s literaturou. V předmluvě ke katalogu děl Bruna Caruso z roku 1981 Sciascia cituje návrh Roberta Longhiho na propojení umělecké kritiky s literární poetikou, a právě to Sciascia praktikoval od počátku své esejistické tvorby. Jeho texty o umění jsou jednak psány vytrženým (osobitým) literárním stylem, navíc však Sciascia, opět na základě *ordine delle somiglianze*, v těchto textech nachází paralely mezi obrazy a literaturou i na poli tematiky, významu nebo emocionálního působení. Při čtení těchto esejů, má čtenář pocit, jako by Leonardu Sciasciovi při pozorování uměleckého díla v mysli oživaly literární postavy a přehrávaly se mu příběhy románů jiných autorů, nebo dokonce jeho vlastních budoucích textů (*Todo Modo, Il cavaliere e la morte,...*). Za všechny jedna krátká ukáзка z eseje o Renatu Guttusovi:

*„...e Verga passa dalla mediocrità al genio, come è stato detto. Ed è senz'altro casuale: ma come la storia del più grande Verga comincia da quella fattoria del Pino alle falde dell'Etna, la storia della pittura di Guttuso si può far cominciare dal quadro (e dal più lontano intenso disegno che lo precede) Fuga dall'Etna durante un'eruzione. Un caso: ma Savinio ci ha appreso che bisogna far caso al caso, alle corrispondenze e coincidenze le più vaghe e quasi impercettibili, nella storia di un scrittore, di un artista – e che insomma c'è del metodo nella follia del caso. E cercando in questo, ecco che siamo alla fiamma da cui sorge, con la dolente figura di Nedda, la poetica di Giovanni Verga; e alla fiamma da cui erompe, con la fuga di una popolazione – eterna e atroce fuga dalla natura, dalla storia, da se stessa – la poetica di Renato Guttuso. La poetica è per entrambi quella di “semplificare le umane passioni”; il luogo ad essa connaturato, e che non può essere altro, la Sicilia. Ma la poetica di Verga prende avvio da un ritorno; quella di Guttuso da una fuga, La differenza non è trascurabile. Si potrebbe dire, con una battuta, che c'è di mezzo tutta la scala zoologica: dall'ostrica all'uomo di rivolta. E tuttavia l'ostrica di Verga, l'uomo attaccato allo scoglio della miseria e degli affetti, soffre come e quanto l'uomo in rivolta di Guttuso. Il sistema della sofferenza (come dicissimo sistema*



*nervoso) dell'uomo di Guttuso è uguale a quello dell'uomo di Verga: semplificato. Il sistema della sofferenza. Il sistema della passione.*"<sup>64</sup>

[“...a Verga se z průměrnosti stal géniem, jak už bylo řečeno. A je to jistě náhodné: ale stejně jako příběh největšího Vergy začíná oním Pinovým statkem na svazích Etny, může příběh Guttusova malířství začínat obrazem (a vzdálenější intenzivní kresbou, která mu předchází) *Fuga dall'Etna durante un'eruzione*. Náhoda: ale Savinio nás naučil, že musíme počítat s náhodou, s nejasnými a téměř nepostřehnutelnými shodami a náhodami v historii spisovatele, umělce – a že v šilenství náhody je metoda. A když v tom hledáme, hle, jsme u plamene, z něhož se smutnou postavou Neddy vystupuje poetika Giovanniho Vergy, a u plamene, z něhož s útekem obyvatelstva – věčným a krutým útekem před přírodou, před dějinami, před sebou samým-vybuchuje poetika Renata Guttuse. Pro oba je poetikou "zjednodušení lidských vášní"; místem, které je jí vlastní a které nemůže být žádným jiným, je Sicílie. Vergova poetika však vychází z návratu, Guttusova z útěku. Rozdíl není zanedbatelný. Dalo by se s vtípem říct, že jde o celou zoologickou škálu: od ústřice až po člověka revolty. A přece Vergova ústřice, člověk přimknutý ke skále bídy a citu, trpí a trpí stejně jako Guttusův člověk revoltující. Systém utrpení (jak bychom řekli nervový systém) Guttusova člověka je stejný jako u Vergova člověka: zjednodušený. Systém utrpení. Systém vášně.“]

Z dosud uvedeného velmi stručného přehledu je již naprosto zřejmé, jak velmi blízko k sobě měla literatura a vizuální umění v myšlení Leonarda Sciascii. Toto propojování verbálního a vizuálního aspektu je čitelné také v autorově velké zálibě pro grafická umění. Leonardo Sciascia, stejně jako protagonisté jeho posledních románů *Porte aperte* a *Il cavaliere e la morte*, byl vášnivým sběratelem grafiky, zejména uměleckých rytin a leptů. Autorova obliba monochromních grafik patrně nijak nesouvisí se Sciasciem deklarovanou oslabenou schopností vnímat barvy, ale s vlastními možnostmi imaginace těchto technik, svou povahou bližších znakovosti. Výstižně o tom mluví ve svém článku věnovaném památce Leonarda Sciascii autorův přítel a sám také velký milovník grafiky Gesualdo Bufalino:

*„Non che ai colori lo scrittore fosse insensibile, ma forse un poco lo disturbava la loro presunzione di farsi immagino speculari e vicarie della realtà più diurna, quella che ogni mattina affrontiamo, svegliandoci, nel vano di una finestra...”*

*Meglio, al suo pudore altero, si confacevano i complotti di bianchi e neri che un bulino sommessamente intrattiene fra i margini di un'acquaforte, là dove la vista fa*

---

<sup>64</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Guttuso*. In *Cruciverba*, Milano: Adelphi, 1998, pp. 271-272.

*presto a diventare visione, se non visibilio. Qui egli sperimentava un'astrazione totale, una sorta di sfinimento contemplativo, non esente da qualche tremore, che manca poco rassomigliasse a un'estasi religiosa...*"<sup>65</sup>

[„*Ne že by byl spisovatel necitlivý k barvám, ale možná ho trochu znepokojovala jejich domýšlivost, že se stávají zrcadlovým obrazem a náhražkou té nejběžnější denní reality, té, s níž se setkáváme každé ráno, když se probudíme, ve výhledu z okna...*“]

*K jeho povýšené skromnosti se lépe hodily zápletky černých a bílých, které rydlo rafinovaně rozehrává mezi okraji leptu, kde se pohled brzy stane viděním, ne-li vytržením. Zde prožíval naprostou abstrakci, jakési kontemplativní vyčerpání, ne bez určitého chvění, které se téměř podobalo náboženské extázi.”]*

O souvislostech mezi grafickými díly a písmem, tak jak je pravděpodobně vnímal Leonardo Sciascia, nás zpravuje také další autorův blízký přítel Vincenzo Consolo:

*“..., e amava soprattutto le acqueforti e le puntesecche (ancora altri termini significativi) che, con il loro segno nero, si potevano accostare alla scrittura; una scrittura che, passando dal negativo della lastra inchiostrata al positivo del foglio bianco, portava in sé una componente di imprevedibilità, poteva acquistare altro senso al di là delle intenzioni, e dalla mano, dell'artista. Era per lui, l'incisione, l'affascinante scrittura iconica più simile alla scrittura segnica, l'acquaforte più simile allo scrivere che è «imprevedibile quanto il vivere».”<sup>66</sup>*

[“*..., a zvláště miloval lepty a techniku suché jehly (a další výmluvné termíny), které se svou černou stopou daly přirovnat k písmu; písmu, které v sobě při přechodu z negativu inkoustové desky do pozitivu bílého listu neslo složku nepředvídatelnosti, mohlo nabývat dalšího významu mimo záměry a ruku umělce. Rytina pro něj byla fascinujícím ikonickým písmem, které se nejvíce podobá znakovému písmu, lept se nejvíce podobá písmu, které je «stejně nepředvídatelné jako žití».”]*

Verbální a vizuální aspekt je tedy pro Leonarda Sciasciu téměř něčím jako spojené nádoby, jejichž významy se vzájemně doplňují. Sciasciova obliba pro grafické umění,

---

<sup>65</sup> BUFALINO, Gesualdo. *Sciascia, amateur d'estamper*. In *Malgrado tutto*, maggio 1996, p.3. [online]. [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: [https://www.malgradotuttoweb.it/wp-content/uploads/20201127\\_194713.jpg](https://www.malgradotuttoweb.it/wp-content/uploads/20201127_194713.jpg).

<sup>66</sup> CONSOLO, Vincenzo. *La conversazione interrotta*. In *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Palermo: Fondazione Sciascia-Fondazione Whitaker, 1992, pp. 37-38.

které ze své povahy má blíže k sémiotickému systému než médium tradiční malby nebo sochy, přece jenom prozrazuje dominanci verbálního aspektu, čehož jasným důkazem jsou autorova literární díla, na jejichž analýzu je, z úhlu pohledu dosud řečeného, nyní čas.

# TODO MODO

## 1. *Genesis*

*Na počátku bylo Slovo...*

*JAN 1,1*

Silným inspiračním zdrojem románu *Todo Modo* byl autorův osobní zážitek z léta roku 1971. Jak autor vypráví v jednom televizním rozhovoru, pobýval tehdy na čtrnáctidenním pobytu v hotelu jménem Emmaus, nacházejícím se v jednom malém městečku na úpatí Etny, v Zafferaně. Hotel provozovali salesiánští mniši. Jeden den se do hotelu začali sjíždět bývalí studenti salesiánské školy. Překvapivé na tom bylo, že to všechno byli vysocí představitelé Křesťanskodemokratické strany katánského regionu. Do hotelu přijížděli na pravidelné každoroční duchovní cvičení. Leonardo Sciascia tak mohl jeden večer na vlastní oči sledovat jejich společnou modlitbu růžence, při níž v zástupech kráčeli sem a tam po prostranství před hotelem. Na Sciasciu tato spirituální performance hluboce zapůsobila, snad ho až vyděsila, a napadlo ho, že by do této scény mohl zakomponovat vraždu. Později o této své zkušenosti ještě napsal sloupek do *Corriere della sera* a, dle jeho slov, dále už na to nemyslel.<sup>67</sup> Už v tomto článku však můžeme rozpoznat téměř hotový koncept budoucího románu, zejména atmosféry, ve které se příběh odehrává.

*„Mi sono trovato una volta, d'estate, in un albergo di montagna dove ogni anno si riuniscono, per gli esercizi spirituali, gli ex allievi di un convitto religioso...Arrivavano, gli ex allievi, alla spicciolata: e nello spiazzo davanti all'albergo, scendendo dalle loro grandi automobili, si incontravano con espressioni di sorpresa e di gioia, scherzosi insulti, abbracci e manate...”*

*...La meditazione, le preghiere. Alla fine di ogni predica, dovevano ritirarsi ciascuno nella propria camera, a meditare. Uno che dopo la predica si attardava nell'atrio, fu severamente rimproverato da un prete: «Avvocato, mi meraviglio di lei! Vada a meditare in camera»; e l'avvocato filò in camera, mortificato. La sera, tutti insieme, recitavano il rosario: andavano su e giù nello spiazzo avaramente illuminato, a*

---

<sup>67</sup> Video: *Fabrizio Clerici & Leonardo Sciascia 1979*. [online]. [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jTELvpJqwtY>.

*passo svelto, con dei dietrofronti improvvisi, confusi, aggrovigliati; e quanto più si aggrovigliavano tanto più levavano le voci nei pater, negli ave, nei gloria. Con una nota di isteria, di paura. E in quel momento, anche chi (come me) li vedeva nell'abietta mistificazione e nel grottesco, scopriva che c'era qualcosa di vero, qualcosa che veramente attingeva all'esercizio spirituale, in quel loro andare su e giù al buio, in quel biasciare preghiere, in quel confondersi e aggrovigliarsi: quella nota di isteria, di paura; quasi che per un attimo si sentissero, disperati, nella confusione di una bolgia, sul punto della metamorfosi. Appunto come nella dantesca bolgia dei ladri. E che l'attimo potesse diventare eternità. Debbo confessarlo: quel piccolo, momentaneo contrappasso che sentivo si realizzava tra loro, in loro, mi appagava e rassicurava. Che credessero all'inferno, che ne avessero paura.”<sup>68</sup>*

*[„Jednou v létě jsem se ocitl v horském hotelu, kam se každoročně sjíždějí bývalí studenti jedné církevní internátní školy na duchovní cvičení... Bývalí studenti přijížděli po skupinkách: a na prostranství před hotelem vystupovali z velkých aut a zdravili se s projevy překvapení a radosti, žertovnými urážkami, objímáním a poplácáváním...”*

*...Meditace, modlitby. Na konci každého kázání se každý musel odebrat do svého pokoje, aby meditoval. Ten, kdo se po kázání zdržel v atriu, byl přísně pokárán knězem: «Advokáte, divím se vám! Jděte medítovat do pokoje»; a advokát vklouzl do svého pokoje, zahanbený. Večer, všichni společně, odříkávali růženec: chodili tam a zpátky po spoře osvětleném nádvoří, svižným tempem s neočekávanými otáčkami čelem vzad, zmatení a zamotaní; a čím více se zamotávali, tím více zvyšovali svůj hlas v pater, v ave, v Gloria. S nádechem hysterie, strachu. A v tu chvíli také ten (jako já), kdo je viděl v ubohé mystifikaci a grotesknosti, odhalil, že existuje něco pravdivého, něco, co skutečně čerpá z duchovního cvičení, v tom jejich chození tam a zpět ve tmě, v tom mumlání modlitby, v tom zmatku a zamotávání: ten tón hysterie, strachu; skoro jako by se na okamžik cítili, zoufali, ve změti žlebu, na pokraji metamorfózy. Stejně jako v Dantově žlebu zlodějů. A že se okamžik může stát věčností. Musím se přiznat: to malé, chvilkové obrácení, které jsem cítil, že mezi nimi, v nich, probíhá, mě uspokojilo a uklidnilo. Že by snad věřili v peklo, že by se ho báli.“]*

Neméně důležitým inspiračním impulsem k napsání tohoto románu byl druhý osobní zážitek, který se odehrál o dva roky později. Leonardo Sciascia právě pobýval na venkově v Toskánsku, ve vesnici Castellina in Chianti, v blízkosti Sieny. Sem přijel vybaven materiály, aby mohl v klidu pracovat na své nové knize o záhadném zmizení

---

<sup>68</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Esercizi spirituali*. In *Corriere della sera*, 24 settembre 1971, p.3. V podobném znění také: SCIASCIA, Leonardo. *Nero su nero*. Einaudi, 1979, pp. 53–56.

fyzika Ettore Majorany. V blízkosti měl svůj letní dům, zrekonstruované venkovské stavení, také Sciasciův dobrý přítel Fabrizio Clerici, který autora s rodinou neopomněl pozvat na návštěvu, a který vypráví o této události: toho dne, po společném obědě, si vyjeli na projížďku autem obdivovat místní krajinu. Leonardo Sciascia nechal zastavit u jednoho kostelíku, do kterého vešli na prohlídku. Zatímco Clerici vyprávěl o historii stavby a o údajně zázračném obraze Panny Marie na hlavním oltáři, všiml si, že mu spisovatel nevěnuje pozornost a fascinovaně hledí na obraz bočního oltáře, na kopii Manettiho obrazu *Pokušení svatého Antonína*. Clerici říká, že Sciascia byl velmi překvapen z tohoto vyobrazení jinak známé legendy o poustevníkovi, který je pokoušen ďáblem; šokující totiž bylo, že na tomto obraze to byl ďábel s brýlemi na nose.<sup>69</sup>

Barokní malba Rutilia Manettiho s námětem Pokušení svatého Antonína byla přímým impulsem k napsání románu *Todo Modo* a je ikonickým obrazem tohoto díla. Příčinou k tomu jsou nejen ony brýle ďábla pokušitele, představující velice netradiční ikonografické řešení, ale samo téma pokušení svatého Antonína a jeho zpracování ve výtvarném umění a literatuře. Sciasciovi, pro kterého, jak jsme viděli v jeho esejích o umění, jsou vizuálnost a verbálnost spojené nádoby, se jistě při pohledu na tento obraz v mysli vybavilo téměř celoživotní dílo Gustava Flauberta – román *La tentation de Saint Antoine* (mimořádně inspirovaný stejnojmenným obrazem v Paláci Balbi v Janově, jehož autorství je připisováno Pietru Brueghlovi mladšímu), stejně tak jako tři cykly litografií ilustrující právě tento Flaubertův román od Odilona Redona; „*Perché* (Redon) *andava sempre al di là del nudo, come i raggi x*“.<sup>70</sup> [„*Protože* (Redon) *dokázal projít až za nahotu jako rentgenové paprsky*.“<sup>71</sup> ]

---

<sup>69</sup> Video: *Fabrizio Clerici & Leonardo Sciascia 1979*. [online]. [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jTELvpJqwtY>. Také COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007, pp. 228-229.

<sup>70</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 111.

<sup>71</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 346.

## 2. Incipit a expozice

*„La Sicilia è tutta una fantastica dimensione:  
e come ci si può star dentro senza fantasia?“*

LEONARDO SCIASCIA

Leonardo Sciascia často své romány otvírá citátem, který již předem navozuje téma a atmosféru příběhu, a často bývá i jedním z klíčů k pochopení románu, a jinak tomu není ani v případě tohoto románu. Netradiční název knihy *Todo Modo* je převzat z *Ejercicios espirituales* od Ignáce z Loyoly, jehož úryvek tvoří titulní list románu (frontispis), a který se přímo odvolává na klíčovou scénu románu – na duchovní cvičení vykonávaná skupinou zúčastněných potentátů, kdy při jednom z nich dojde k vraždě.

Na další straně následují dva epigrafy: dlouhý úryvek z *Mystické teologie* od Dionýsia Areopagitése o možnosti nebo spíše nemožnosti poznání Boha, který je následně ihned ironicky „sražen“ větou Giacoma Casanovy z jeho životopisného díla *Historie mého života*. Autor pomocí této kombinace citátů dává čtenáři hned v úvodu najevo, že tématem bude schopnost/neschopnost poznání vyššího principu i v jakém duchu se v románu ponese jeho postoj ke katolické církvi.

Klíčovou roli k pochopení románu má ovšem citát, kterým autor vlastní text románu začíná:

*„«A somiglianza di una celebre definizione che fa dell'universo kantiano una catena di causalità sospesa a un atto di libertà, si potrebbe» dice il maggior critico italiano dei nostri anni« riassumere l'universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell'uomo\_solo».*

*Credevo di aver ripercorso, à rebours, tutta una catena di causalità; e di essere riapprodato, uomo solo, all'infinita possibilità musicale di certi momenti dell'infanzia, dell'adolescenza: quando nell'estate, in campagna, lungamente mi appartavo in un luogo, che mi fingevo remoto e inaccessibile, di alberi e d'acqua; e tutta la vita, il breve passato e il lunghissimo avvenire, musicalmente si fondevano, e infinitamente, alla libertà del presente. E per tante ragioni, non ultima quella di essere nato e per anni vissuto in luoghi pirandelliani, tra personaggi pirandelliani, con traumi pirandelliani (al punto che*

*tra le pagine dello scrittore e la vita che avevo vissuta fin oltre la giovinezza non c'era più scarto, e nella memoria e nei sentimenti); per tante ragioni, dunque, rivolgevo nella mente, sempre più precisa (tanto che la trascrivo ora senza controllare), la frase del critico: appunto come frase o tema dell'infinita possibilità musicale di cui disponevo. O, almeno, di cui mi illudevo di disporre.”<sup>72</sup>*

[„Podobně jako v proslulé definici, která shrnuje kantovský univers jako řetězen následků počínající svobodným činem,» říká největší italský kritik našich let, «bylo by lze shrnout univers pirandellovský jako každodenní porobu ve světě bez hudby, tajícím v sobě nekonečné hudební možnosti: nedotčenou a ukojenou hudbu pro lidské sólo.»

Měl jsem za to, že jsem už prošel à rebours celým zřetězením jedné existence a že se mohu – sólo – znovu oddávat nekonečným hudebním možnostem oněch okamžiků dětství a dospívání, kdy jsem se v létě na venkově na dlouhé chvíle uchýloval do míst, která jsem si v duchu představoval jako vzdálená a nepřístupná, mezi stromy, u vody; a celý můj život – kratičká minulost i předlouhá budoucnost – se bez břehů jako dva hudební motivy slévaly ve svobodnou přítomnost. A z mnoha důvodů, v neposlední řadě také proto, že jsem se narodil a po léta žil v pirandellovských končinách, mezi pirandellovskými postavami a s pirandellovskými traumaty (v takové míře, že jsem dokonce ve vzpomínkách a pocitech nedokázal určit přesnou hranici mezi stránkami tohoto spisovatele a vlastním životem v mládí), z mnoha důvodů tedy jsem mnohokrát znovu a znovu (tolikrát, že ji nyní opisují z paměti) převracel v mysli kritikovu větu, postupem doby stále přesněji; právě jako motiv či téma nekonečných hudebních možností, jimiž jsem disponoval. Anebo jsem si alespoň namlouval, že disponuji.<sup>73]</sup>

Literárním kritikem, na kterého Leonardo Sciascia odkazuje, je Giacomo Debenedetti, zatímco “*l'universo pirandelliano*” evokuje Sicílii, kterou Leonardo Sciascia (jak autor vysvětluje například v rozhovoru s Marcelem Padovanim *Sicilia come metafora*) ve svém díle pojímá jako metaforu světa a kterou popisuje na stánkách svých románů se vzácnou jasnozřivostí a nepřekonatelným občanským rozhořčením nad vším bezprávím, které se na ostrově odehrává nyní nebo se odehrávalo v minulosti.

Důležitost kritikova citátu v myšlení Leonarda Sciascii ukazuje také autorovo vyjádření ke vzniku tohoto románu:

*„Nel 1973, andandomene in campagna con il materiale che avevo raccolto per scrivere sulla scomparsa di Majorana, appena messo il primo foglio nella macchina mi*

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 11-12.

<sup>73</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 211-212.



*venne da scrivere davvero a memoria come dico nel libro, quella citazione dal saggio di Debenedetti sul Pirandello con cui si apre Todo Modo. E continuai con una certa felicità...*"<sup>74</sup>

[„Když jsem v roce 1973 odjížděl na venkov s materiálem, který jsem shromáždil, abych psal o Majoranově zmizení, hned jak jsem vložil první list papíru do stroje, přišlo mi napsat zpaměti, jak říkám v knize, onen citát z Debenedettiho eseje o Pirandellovi, kterým *Todo Modo* začíná. A pokračoval jsem s jistou spokojeností..."]

Když si vzpomeneme na impulsy, které vedly k napsání románu, které jsou popsány v kapitole *Genesis*, je román *Todo Modo* zhmotněním této Debedettiho citace; produktem onoho řetězce následků počínající svobodným činem. Práce na románu byla pro Leonarda Sciasciu spontánní akt a současně mu přinášela velké potěšení, což se jistě do románu také promítá, neboť je obecně hodnocen jako jeden z nejlepších románů tohoto autora. Navíc touto úvodní částí zjevně odhaluje autor i v románu obsažené biografické prvky. Již zde je vidět dialektika mezi osobním já autora, společenskými otázkami a děním doby, které mu v žádném případě nebyly lhostejné. Stačí si uvědomit, že příběh se odehrává v aktuální době v Itálii kolem roku 1973, v době poznamenané zejména politikou tzv. Historického kompromisu, pokusu o společnou vládu dvou nejsilnějších politických stran (ovšem protichůdných politických názorů), komunistické strany a křesťanské demokracie. Na stránkách svého románu autor přesvědčivě vykresluje obraz jednotlivce hledajícího sebe sama na jevišti zřetězení následků společenských událostí. Společenská funkce (angažovanost) románů Leonarda Sciascii, charakteristických autorovou nevyčerpatelnou touhou jít za fakta a odhalit pozadí a smysl událostí a jednání lidí, je nejčastějším tématem studií řady literárních kritiků, z tohoto důvodu se já tímto směrem více do hloubky pouštět nebudu a svůj fokus zaměřím především na vztah verbální a vizuální složky autorova díla, které jsou nedílnou součástí románu a značně přispívá k dokreslení a k prohloubení účinku a funkce díla. Neboť jsou to zejména citace, obrazové i verbální, které mají svůj přesný úkol. Právě citace dodávají románu další významovou vrstvu, neboť dávají událostem děje hlubší význam a odkazují ke

---

<sup>74</sup> SCIASCIA, Leonardo. Cit. dle: COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007, p. 226.

komplexním problémům člověka ve společnosti (limitovanost člověka společensky, která končí až smrtí jedince).

Myšlení Leonarda Sciascii bylo velmi komplexní. Nepřekvapí nás tedy, že verbální úvodní část, kterou se román čtenáři otvírá, je promyšleně doplněna vizuální složkou – ilustrací na přebalu knihy. Leonardo Sciascia, který je znám také svou zálibou v editorské činnosti<sup>75</sup>, kladl velký význam na vizuální podobu knihy, a proto sám pečlivě vybíral ilustraci přebalu knihy.<sup>76</sup> Jistě nepřekvapí, že tímto obrazem (ikonickým vyjádřením knihy) byla právě malba Rutilia Manettiho, *Pokušení svatého Antonína*. (Ve formě výřezu detailu svatého Antonína s ďáblem se opět objevuje v následujících 2 vydáních románu nakladatelstvím Einaudi z let 1976 a 1991. Kdežto nakladatelství Adelphi na obálku románu z roku 1995 zvolilo grafické dílo autorova přítele Fabrizia Clerici *La media confessione palermitana* z roku 1954, a na 2. vydání románu magicko-realistický obraz *Teller* od George Tookera).

---

<sup>75</sup> NIGRO, S. S. *Leonardo Sciascia editore ovvero La felicità di far libri*. Palermo: Sellerio, 2003.

<sup>76</sup> K tomuto tématu například: LOMBARDO, G. *L'immagine come soglia. Le copertine dei libri di Leonardo Sciascia*. In *Todomodo*, I, 2011, pp. 287–295. RIZZARELLI, Maria. *Copertine*. In CAGGEGI, G. – RIZZARELLI, M. – SCATTINA, S. (a cura di). *Considerazioni sul mondo visibile. L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia*. In *Arabeschi*, I, gennaio-giugno 2013, p. 235. [online]. [cit. 22.3.2023]. Dostupné z: <http://www.arabeschi.it/copertine/#copertine>.

### 3. Fabule

*Il libro è una cosa:  
lo si può mettere su un tavolo e guardarlo soltanto,  
ma se lo apri e leggi diventa un mondo.*

LEONARDO SCIASCIA

Jak bylo řečeno, je možné považovat Manettiho malbu *Pokoušení svatého Antonína* [obr. 1, p.138] za ikonický obraz románu *Todo Modo* a Sciasciovův zážitek z jejího „čtení“ byl přímým impulsem k napsání tohoto románu, jehož koncept již nějakou dobu nosil v hlavě. Podívejme se tedy na podobnosti mezi oběma díly. Jako východisko srovnání užijí úhel pohledu vizuálního umění, a proto použijí tradiční (a stále nepřekonanou) ikonologicky interpretační metodu, tak jak ji formuloval Erwin Panofsky<sup>77</sup>. Pro názornost utřídím jednotlivé sekce do tabulky:

	malba Pokoušení sv. Antonína	román Todo Modo
<b>Předikonografický popis</b>	Scéna se odehrává před obydlím ve skále (poustečna). 2 postavy: sedící starý muž s knihou pozvedající pravou ruku, stojící mužská postava s křídly, s rohy na hlavě, s brýlemi a zvoncem v ruce.	Děj se odehrává v hotelu-poustevně v odlehlém městečku na úpatí hory. 2 hlavní postavy: protagonista a antagonist
<b>Ikonografický rozbor</b>	Svatý Antonín (známý asketa a zakladatel mnišství) rozjímající nad Písmen je pokoušen ďáblem/démonem, který zastupuje ostatní monstra z legendy. Sv. Antonín gestem ruky odmítá naslouchat ďáblu, který stojí velmi blízko u světce, bere světce za rameno a snaží se ho tak přimět k rozhovoru. (Tradiční motiv ženy pokušitelky odsunut do pozadí)	Známý hloubavý malíř versus velmi vzdělaný "ďábelský" don Gaetano, který svými silami řídí nejen hotel-poustevnu. Vedlejší postavy: nemorální, zkorumpovaní představitelé místních nejvyšších vládních vrstev, kteří přijeli konat své spirituální cvičení během nichž dojde k vraždě. (Ženy v povzdálí)
<b>Ikonologická interpretace</b>	Vědomá volba jednotlivce mezi dobrem a zlem. Sv. Antonín nepodleh ani pod tlakem fyzického a psychického strádání svodům zla. Brýle ďábla symbolem vysokého postavení a především vědění; reprezentují ďábelskou podstatu vědy v názorech posttridentské církve.	Otázka morální cti jednotlivce, jeho volba mezi dobrem a zlem. Zlo je mocné, všudypřítomné (korupce, intriky vládní vrstvy a církevních hodnostářů) nepostižitelné a o všem informované. Hrozba spojení politické a církevní moci ve prospěch zla. Brýle symbolem schopnosti vidět pravdu.

<sup>77</sup> PANOFSKY, Erwin. *Ikonografie a ikonologie: úvod do studia renesančního umění*. In. *Význam ve výtvarném umění*, Praha: Malvern, 2021, pp.41-72.

V této tabulce je ukázána vzájemná typologie jednotlivých prvků vizuální inspirace (obrazu) a verbální realizace (příběh románu). Jak již bylo řečeno, kromě „ikonického“ obrazu *Pokoušení svatého Antonína*, je celý román protkán citacemi mnoha dalších uměleckých děl vizuální povahy, a to dokonce do takové míry, jako žádný jiný román tohoto spisovatele.

Nyní se na jednotlivé prvky podívám podrobněji. Hned v úvodu prozradím strategii autora: vizuální aluze se vyskytují častěji na začátku románu, kde je čtenář seznamován s prostředím a protagonisty; následně dochází k rozvoji samotného příběhu (fabule), tedy převládá zde verbální aspekt, vizuální citace se následně vrací ke konci románu. Již z tohoto je zřejmé, že vizuální aluze slouží jednak k popisné funkci prostředí a postav, jednak k otevření další úrovně čtení příběhu, k „ukázání neukazatelného“.

### 3.1. Předikonografický popis – prostředí děje

Předikonografický popis obrazu charakterizuje Erwin Panovsky jako „*první neboli přirozený význam, který se dále dělí na faktický a výrazový, zjistíme [ho] identifikováním čistých forem, tj. určitých konfigurací čar nebo určitých jedinečně utvářených kusů bronzu nebo kamene jako znázornění přirozených objektů (lidské bytosti, živočichové, rostliny, domy, nástroje atd.), identifikováním jejich vzájemných vztahů jako událostí, rozpoznání takových výrazových kvalit, jako je smutný charakter pózy či gesta nebo útulná a klidná atmosféra interiéru.*“<sup>78</sup>

Ve verbální realizaci to lze tedy zjednodušeně charakterizovat jako KDE (prostředí) a KDO (postavy). KDO ovšem ve smyslu prvního (letmého) seznámení s postavami a jejich výrazy. Bližší informace o charakteru protagonistů a jejich rolích dostáváme prostřednictvím jejich chování a dialogů v průběhu plynutí děje příběhu, a to je již předmětem zájmu ikonografie, z toho důvodu se hlavním představitelům budu souhrnně věnovat až v následující části.

Děj románu je zasazen do pirandellovských končin, mezi pirandellovské postavy a s pirandellovskými traumaty, jak nám autor říká ihned na začátku románu, po úvodní

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 43.

citaci Debenedettiho. Není tedy pochyb, že se pohybujeme na autorově rodné a milované Sicílii, neboť právě zde se dějí pirandelovské příběhy. Ale stejně jako Pirandellovy příběhy mají mnohem širší přesah; je třeba vnímat Sciasciovu Sicílii jako metaforu světa, jak sám autor mnohokrát vysvětlil.

*„Sono piuttosto uno scrittore italiano che conosce bene la realtà della Sicilia, e che continua a essere convinto che la Sicilia offre la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani ma anche europei, al punto da poter costruire la metafora del mondo odierno.”<sup>79</sup>*

*[“Jsem spíše italský spisovatel, který dobře zná sicilskou realitu a který je stále přesvědčen, že Sicílie nabízí zobrazení tolika problémů, tolika rozporů, a to nejen italských, ale i evropských, že je schopna vytvořit metaforu dnešního světa.”]*

Leonardo Sciascia v románu sice explicitně nesděljuje přesné časové zakotvení děje, ale (především tehdejšímu italskému čtenáři) bylo z příběhu naprosto jasné, že se ocitl na Sicílii v aktuální době napsání příběhu, tedy v první polovině 70. let 20. století (v době tzv. Historického kompromisu<sup>80</sup>). Důvodem, proč autor v románu neuvádí přesný rok, je jistě fakt, že autor nechává otevřenou možnost dát tomuto příběhu univerzální platnost. Stejně tak jako Sicílie je metaforou světa, i tento příběh má univerzální charakter a může se odehrávat kdekoliv a kdykoliv. Je pak jen na čtenáři, aby se pohyboval mezi těmito dvěma póly, mezi konkrétním a univerzálním, fyzickým a metafyzickým.

Vlastní děj příběhu je pevně prostorově uzavřen v místě hotelu/poustevny Zafer a jeho nejbližším okolí. Jak lze vidět v kapitole *Genesis*, inspirací k prostorovému zakotvení děje byl autorův letní pobyt v hotelu Emmaus nacházející se v blízkosti malého městečka na úpatí Etny, kde byl sám svědkem popisovaných spirituálních cvičení prováděných významnými muži ostrova. V žádném interview, ani ve svém článku v *Corriere della sera*, ve kterém o této zkušenosti poprvé píše, autor sice nevyslovuje jméno městečka, v jehož hotelu byl svědkem této události, lze se však domnívat, že se jedná o malebné městečko Zafferana, jedno z nejvýše položených obydlých míst na

---

<sup>79</sup> SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano: Mondadori, 1979, p.78.

<sup>80</sup> „Compromesso storico“ výraz označuje politickou strategii dohody a spolupráce dvou rozdílných politických názorů, které svou podstatou formují i odlišné režimy, Křesťanské demokracie a Komunistické strany Itálie, s cílem vytvořit silné politické uskupení schopné uskutečnit program hluboké reorganizace a obnovy italského státu i přes odpor konzervativních sil.

úpatí Etny<sup>81</sup>. Tomuto tvrzení by také nahrávala autorova volba názvu hotelu: *Zaferova poustevna*.

Stejně jako na vizuální inspiraci, na obraze *Pokoušení svatého Antonína*, je místem děje poustevna. Na rozdíl však od své obrazové předlohy nejedná se zde o místo askeze a samoty, ve smyslu „*solitudine che ne ha specchiato altra umana e si è intrisa di sentimento, di meditazione, magari di follia.*“<sup>82</sup> [„samoty odrážející vnitřní lidskou osamělost, prosycenou city, rozjímáním, snad i šílenstvím.“], jak si protagonista románu představoval, ale o moderní (3 roky starý) hotel, navíc brzy plný lidí a hluku. V románu autor hotel popisuje velmi stručně:

„*E improvvisamente un vastissimo spiazzo anch'esso asfaltato, un lato chiuso da un casermone di cemento orridamente bucato da finestre strette e oblunghe. Mi fermai, deluso e arrabbiato: poiché non si vedeva che la strada potesse continuare, e dunque l'eremo era ormai quella mostruosa costruzione.*“<sup>83</sup>

[„Znenadání se přede mnou rozevřelo obrovité prostranství, rovněž vyasfaltované, při jedné straně uzavřené betonovou kasárenskou budovou, ohavně proděravěnou úzkými podlouhlými okny. Zklamaně a nazlobeně jsem zastavil: nezdálo se, že by cesta vedla ještě někam dál, poustevnu tedy zřejmě představovala tato obludná budova.“<sup>84</sup>]

I z tohoto několikaslovného popisu budovy si dokážeme představit architekturu hotelu a především pocity zklamání, zlosti, ohrožení a úzkosti, které v návštěvníkovi vyvolává. Budova na první pohled evokuje kasárna nebo vězení, monstrózní masu hmoty, v jejímž nitru je uvězněno původní posvátné místo, *Zaferova poustevna*, a současně představuje masu hmoty, která brání v další cestě. Čtenáři se v mysli vybaví monstrózní bloky sovětského urbanismu. Tato architektura záměrně působí jako ostrý protiklad k všudypřítomné sicilské barokní architektonické tradici. Tento kontrast je o to nápadnější, když si uvědomíme, že místem, kde se příběh odehrává je oblast vzdálená jen

---

<sup>81</sup> Stejného názoru jsou i Antonio Di Grado a Barbara Distefano ve své publikaci *In Sicilia con Leonardo Sciascia*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2021, viz recenze knihy: MOTTA, Antonio. *Viaggi siciliani in compagnia di Leonardo Sciascia. Tra luoghi simbolici e scenari nel cuore assolato dell'Italia*. In *Idee*, 31.03.2021, p.27. [online]. [cit. 19.10.2023]. Dostupné z: <https://www.mimesisedizioni.it/rassegna/antonio-motta-lattacco-31-marzo-2021-viaggi-siciliani-in-compagnia-di-leonardo-sciascia-tra-luoghi-simboli-e-scenari-nel-cuore-assolato-dellitalia-su-sulla-fotografia-.pdf>.

<sup>82</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi. 1995, p. 13.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>84</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 213-214.

pár kilometrů od Katánie – barokní perly ostrova, která je současně pomyslným vstupním portálem do oblasti jihovýchodní Sicílie. Poté co tuto část ostrova v lednu roku 1693 postihlo velmi silné zemětřesení, začala zde kompletní výstavba nových měst v jednotném stavebním slohu, tzv. sicilském baroku. Tento styl budov z bílého vápence lze velmi zjednodušeně charakterizovat jako zdobnější a teatrálnější variantu jeho pevninského vzoru. Dodnes si tato města uchovávají svůj nezaměnitelný barokní charakter, na základě čehož byly roku 2002 pod souhrnným názvem „Pozdně barokní města v údolí Val di Noto“ zařazeny na seznam světového dědictví UNESCO.

Nejedná se však pouze o vizuální kontrast mezi strohou blokovitou architekturou hotelu/poustevny Zafer a bohatě dekorovanými okolními barokními stavbami. Domnívám se, že pro Leonarda Sciasciu byl mnohem důležitější filozofický aspekt architektury teoreticky rozvíjený zejména v době osvícenství. Stručně vysvětlím: další z neodmyslitelných funkcí (vlastností) architektury, kromě jejího praktického využití a její reprezentativní funkce, je koncept, že architektura je realizace myšlenky. Tato představa je stará zřejmě jako architektura sama a v průběhu času se vyvíjí. Existuje tradice, podle níž jsou naše domy nedokonalými modely božské architektury. Tato tradice čerpá z popisu nebeského Jeruzaléma v Apokalypse sv. Jana, kde tato *Civitas Dei* představuje dokonalou krychli vytvořenou z jaspisu, zlata a drahých kamenů. Neskromným cílem stavitelů je tedy postavit nebeský Jeruzalém na zemi; to vysvětluje například proč jsou mnohá středověká města vystavena podle čtvercového modelu, a ospravedlňuje to i motiv nákladné výzdoby katedrál a kostelů. Barokní architektura, rozvíjená na protireformačních myšlenkách Tridentského koncilu, dovedla tyto představy v oblasti výzdoby kostelů až na hranice myslitelného. Její rozměry, drahé materiály, přebujelá dekorativnost a teatrálnost měly působit na smysly diváka a ohromit ho, dát mu pocit vlastní nicotnosti; tato architektura sloužila tedy především k vizuální reprezentaci moci církve a monarchy, a současně je spjata i s mystickou religiozitou až tmářstvím baroka. Z tohoto důvodu se v následujícím období Rozumu stala předmětem ostré kritiky. V průběhu 2. poloviny 18. století dochází totiž ke změně paradigmatu (reprezentovaným nástupem techniky), a neoklasicistní architektura opouští teatralitu a rozbujelost baroka ve prospěch čistých linií a základních geometrických tvarů podtrhujících funkčnost architektury a reprezentující filozofické myšlenky v ní obsažené. Francouzský filozof Jean Starobinski zavedl termín *architecture parlante* („mluvící architektura“) a v definici tohoto termínu zdůrazňuje, že základní geometrické tvary budovy nejenže naplňují

funkční potřeby stavby, ale současně také rozvíjí význam o jejím účelu a jejím smyslu, který lze z budovy vyčíst<sup>85</sup>.

V osvícenství dochází k absolutizaci rozumu na úkor dogmatického způsobu myšlení autorit církve a politické moci minulosti a byly to především architekti, kteří hledali formu, kterou by nejlépe vyjádřili duch nové doby, neboť tradice byla chápána jako něco falešného a mrtvého. Bůh je „přeznačen“, přestává být všemocným Bohem a je nazýváán Velkým architektem (Rozumem), který má schopnost vše ovládat, a takovou roli na sebe tehdy berou i architekti, kteří: „...*dělají z architektury výmluvnou pedagogiku určenou spasit člověka před jeho úpadkem. Je to víc než pedagogika, je to demiurgie.*“<sup>86</sup>. V zajetí těchto ideálů začínají architekti jako Ledoux, Laugier, Durand a další budovat nový svět prostřednictvím klasicistní architektury pojaté ovšem jako věda a autonomní oblast tvorby. Vzniká tak vizionářská architektura nafouklá do obřích rozměrů a konceptů, odtržená však od reality každodenního života. Není proto divu, že tento koncept architektury, realizovatelný pouze v rámci absolutní moci vládce, prakticky zaniká tehdy společně s porážkou francouzské revoluce a většina jeho projektů zůstala zachycena pouze v plánech. Pro svůj charakter centrálního plánování, bez ohledu na ekonomické nebo sociální požadavky jednotlivců či zájmových skupin, se tento utopický koncept architektury dostává opět ke slovu ve 20. století jednak v nacistickém Německu a Mussoliniho Itálii, tak i v zemích ovládaných tehdejším Sovětským svazem.

Leonardo Sciascia svým stručným popisem architektury hotelu/poustevny upozorňuje především na tento její ideologický aspekt, dává jí metaforickou hodnotu totalitní moci; vždyť objednavatelem stavby hotelu/poustevny Zafer, tedy tím, kdo vybral jeho architektonickou podobu, byl velmi chytrý don Gaetano. Hotel nechal vystavět tak říkajíc „na černo“, bez stavebního povolení, což se ihned stalo předmětem ostré kritiky ze strany některých novin, a dokonce i některých politiků. Z jejich strany byla také otevřeně kritizována ošklivost této stavby. Tento skandál však utichl, hotel nebyl zbourán ani přestavěn, ba navíc se stal místem každoročních setkání nejvyšších vládních a církevních představitelů ostrova.

---

<sup>85</sup> „Forma slouží funkci, ale funkce se naopak odráží ve formě, aby se v ní ozřejmila: symbolika funkce se přidává k funkci samotné. [...] Rozvíjejíc svou velikost vypovídá budova najednou o svém účelu i o svém smyslu.“ STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu*, přel. Nora Obrtelová, Brno 2003, p.39.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 33.



A jak vizuální podobu této stavby tedy číst? Na první pohled by se mohlo zdát, že cílem budovy je vizuální reprezentace nové moderní církve oproštěné od křesťanského mysticismu i mocenských zájmů prezentovaných hlavně architekturou baroka. Její strohost a absence detailů však nepředstavují harmonii, ani vyjádření askeze. Tato budova není symbolem racionality, jak by si asi přála působit, ale stává se, stejně jako totalitní architektura, symbolem nesvobody a autoritářství. Domnívám se, že Leonardo Sciascia nám prostřednictvím vizuální podoby hotelu/poustevny Zafer, do něž zasadil celý svůj příběh, předkládá metaforu tehdejší politické situace (politika Historického kompromisu) a varuje před zneužitím křesťanských hodnot a původně třeba i ušlechtilých myšlenek socialistické ideologie v rukou silné (často neviditelné) autoritativní moci. Již sám oxymóron „hotel/poustevna“ poukazuje na paradox spojení ekonomických a duchovních zájmů.

Z etického hlediska můžeme hotel/poustevnu Zafer číst také jako symbol pruderie či falešných morálních postojů obecně. V této souvislosti mě napadá citát Viktora Huga, který jistě Leonardovi Sciasciovi nebyl neznámý<sup>87</sup>, a jímž se francouzský spisovatel vysmívá tehdejšímu nástupu klasicistní architektury ve Francii: „*Po hýřivých orgiích tvarů a barev v osmnáctém století uložilo si umění dietu a omezilo se na přímé linie, [...] „Vznešenost přehnali k bezvýraznosti, čistotu dovedli až k nudě. I v architektuře se vyskytuje pruderie.*“<sup>88</sup>

V očividném kontrastu k syrovosti a fyzické i psychické tíže stavby hotelu stojí poetický popis osvobozující krajiny rozvíjené erotičností ženského těla:

*„Man mano che mi allontanavo dall'albergo, gli alberi diventavano più fitti, l'aria più fresca e odorosa di resine. La solitudine era perfetta. E mi dicevo di tanta perfezione, e della libertà con cui stavo godendomela, quando tra gli alberi intravidi come un lago di sole e dei colori che vi si muovevano. Mi avvicinai cautamente. Nella radura, al sole, c'erano delle donne in bikini. Erano certamente quelle dell'albergo, di cui mi aveva detto il giovane prete. Cinque, infatti. Mi avvicinai ancora, sempre silenziosamente. E stavano in silenzio anche loro: distese sugli asciugamani a spugna dai*

---

<sup>87</sup> O Sciasciově znalosti esejí o architektuře z pera Viktora Huga svědčí např. esej *Parigi*. In: SCIASCIA, Leonardo. *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 342-356.

<sup>88</sup> HUGO, Viktor. *Devadesát tři*. přel. Milena a Josef Tomáškoví. Praha, 1986, p. 165.

*colori vivaci, quattro; una invece seduta, immersa nella lettura. Era un'apparizione. Qualcosa di mitico e di magico. A immaginarle del tutto nude (e non ci voleva molto), tra l'ombra cupa del bosco in cui io stavo e la chiarezza di sole in cui stavano loro, con quei colori, in quell'assorta immobilità, ne veniva un quadro di Delvaux (non mio: ché io non ho mai saputo vedere la donna in mito e in magia, né pensosa, né sognante). Era di Delvaux la disposizione, la prospettiva in cui stavano rispetto al mio occhio; e anche quello che non si vedeva e che io sapevo: il fatto che stavano, sole, in quel cieco casermone tenuto dai preti.*"<sup>89</sup>

[„Jak jsem se postupně vzdaloval od hotelu, byly stromy stále hustší a svěží vzduch voněl pryskyřicí. Samota byla naprostá. Zrovna jsem si říkal, jak dokonalé volnosti si tu užívám, když jsem znenadání zahlédl mezi stromy záplavu slunce a mihotavé barevné skvrny. Obezřetně jsem se přiblížil. Na mýtině ve sluneční záři jsem spatřil ženy v bikinách. Nepochybně to byly ony návštěvnice hotelu, o nichž mluvil mladý kněz. Bylo jich skutečně pět. Nehlučně jsem se přikradl ještě blíže. Ženy byly také zticha: čtyři ležely na pestrobarevných froté ručnicích, pátá seděla zabrána do četby. Bylo to jako zjevení, jako cosi mýtického a magického. Když jsem si je představil nahé (což nebylo nic těžkého) s příšeřím lesa, v němž jsem se ukrýval, a slunečnou skvrnou, uprostřed níž byly ony, vyšel mi z toho i se všemi těmi barvami a zamyšlenou nehybností obraz od Delvauxe (ne ode mne; já nikdy nedokázal vidět ženu jako mýtus a kouzlo, zamyšlenou či snící). Byla to Delvauxova kompozice, jeho byla i perspektiva, z jaké jsem ze svého místa celou scénu viděl; patřilo sem i to, co jsem sice neviděl, ale věděl: že ty ženy bydlí samy v těchto neutěšených kasárnách spravovaných pátery“<sup>90</sup>]

Popis krajiny ponechám stranou pozornosti, protože v této scéně románu představuje krajina pomyslné kulisy k centrálnímu výjevu: pěti opalujících se žen. Kdo jsou tyto ženy, které do hotelu přijely samy několik dní před příjezdem očekávané honorace, se čtenář může zpočátku jen domýšlet; brzy je mu však zcela jasné, že se jedná o utajené milenky některých představitelů Křesťansko-demokratické strany. Přítomnost těchto žen v románu se zdá být marginální: ačkoliv jsou v hotelu fyzicky přítomné téměř do konce románu, objevují se jen v několika málo scénách a nikdy jim není dáno slovo. Ne, že by byly tyto ženy nemluvné a, zastávající svou tradiční ženskou roli v maskulinním světě, odsunuté do neviditelná pozadí stejně jako se to děje v prvních

---

<sup>89</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, pp. 18-19.

<sup>90</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 221-222.

románech Leonarda Sciascii, které se věnují otázkám fungování moci<sup>91</sup>. V tomto románu se jedná o moderní, emancipované ženy, které naopak mluví až příliš: „... *le loro voci, i loro discorsi: e si confondevano in quel cerchio come acqua che da cinque bocche sgorgasse in una fontana.*“<sup>92</sup> [„...jejich hlasy, štěbetání, slévající se v jediný šum jako zurčení vody tryskající z pěti otvorů jediné fontány“<sup>93</sup>] V románu však překvapivě nezazní ani jediný jejich dialog, a to ani v případě výslechů všech přítomných v hotelu v době spáchání zločinu vedených komisařem a soudcem Scalambri, navíc ke konci románu ženy náhle mizí ze scény, jako by na ní nikdy předtím ani nebyly.

Role ženské postavy v románu *Todo Modo* je silně vizuální povahy, která je nositelem symbolické funkce a současně je i příslibem erotična. Výše citovaná scéna je klíčová, neboť odkrývá charakteristické vlastnosti znázornění ženy v románu vyplývající právě z jejich čistě vizuální podstaty: ženy jsou v ní líčeny jako nehybné bytosti, sochy či umělecké objekty aranžované v krajině; i z toho důvodu působí jako zjevení, jako výtvar pozorovatelovy představivosti, jako něco nepatřičného na daném místě, tedy až jako cosi mýtického a magického. Ženské tělo tu potvrzuje onu „*logiku viditelného ve službách neviditelného*“, jak o tom byla řeč v kapitole *Occhio di Leonardo Sciascia*. Současně se také jedná o nejerotičtější scénu románu, i když jen v mezích pokušení, obdobně jako nepřímou odkazuje na toto erotické pokušení malba *Pokušení svatého Antonína* od Rutilia Manettiho.

Uměleckému znázornění ženského těla (a jeho erotičnosti) věnoval Leonardo Sciascia velkou pozornost ve svých esejích o umění především v souvislosti s dílem sochaře a ilustrátora (grafika) a spisovatele Emilia Greca: „*forse soltanto Greco, oggi, poteva rendere, attraverso la rappresentazione in figure intatto il senso dell' "Ars amatoria": quell'erotismo objectal compatto e luminoso come un corpo celeste in cui la donna si iscrive e in cui il piacere in se stesso ruota e si inebria librato sulle passioni e sulle angosce, intangibilmente sereno e armonioso; quella saggezza erotica insomma, in cui le componenti fisiche e psichiche dell'amore perfettamente si equilibrano: e le*

---

<sup>91</sup> CARMINA, Claudia. *Sciascia e il „silenzio“ delle donne*, in: Laletteraturaenoi.it. [online]. [cit. 10.11.2023]. Dostupné z: <https://laletteraturaenoi.it/2013/07/11/sciascia-e-il-silenzio-delle-donne/>. Více k tématu ženy v románech Leonarda Sciascii např.: AMADURI, Agnese. – CARTA, Anna (a cura di). *La donna, le donne nell'opera (e nella Sicilia) di Leonardo Sciascia*. Atti del Convegno di Studi Racalmuto, 3-4 dicembre 2010, Acireale-Roma: Bonanno 2012.

<sup>92</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 22.

<sup>93</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 226.

*prescrizioni tattiche e strategiche – d'ordine psicologico, comportamentale, cosmetico e positionnel – non dicono di una guerra ma di un giuoco. Il gioco dell'amore: di quando l'amore non era legato alla morte e al male.*

*Di questa saggezza erotica Greco è oggi uno dei pochissimi eredi. Da Ovidio forse bisogna fare un salto fino a Boucher per trovare una rappresentazione dell'amore così radicalmente refrattaria alla morte e al dolore, così talmente assorta nel piacere, così non dialettica; e da Boucher ad oggi le cose si son fatte tanto più difficili, tanto più complicate.”<sup>94</sup>*

*[„snad jen Greco by dnes mohl prostřednictvím figurálního znázornění vykreslit nedotčený smysl „Ars amatoria“: onen objectal erotismus kompaktní a zářivý jako nebeské tělo, ve kterém je žena vepsána a v němž se rozkoš sama o sobě otáčí a opájí balancující nad vášněmi a úzkostmi, nedotknutelně klidný a harmonický; zkrátka ta erotická moudrost, v níž jsou fyzické a psychické složky lásky dokonale vyváženy: a taktické a strategické předpisy – uspořádání psychologické, behaviorální, kosmetické a positionnel – nemluví o válce, ale o hře. Hra lásky: z doby, kdy láska nebyla spojena se smrtí a zlem.*

*„Této erotické moudrosti je dnes Greco jedním z mála dědiců. Od Ovidia možná musíme udělat skok k Boucherovi, abychom našli reprezentaci lásky tak radikálně lhostejnou vůči smrti a bolesti, tak pohlcenou rozkoší, tak nedialektickou; a od Bouchera do dnes se věci staly mnohem obtížnějšími, mnohem komplikovanějšími.“]*

Leonardo Sciascia tuto lesní scénu s ležícími ženskými postavami popisuje jako živý obraz nějakého konkrétního obrazu belgického malíře Paula Delvauxe. S obdobnou narativní strategií jsme se v díle Leonarda Sciascii mohli již setkat: autor ji využil při vykreslení milostné schůzky Di Blasiho s hraběnkou ve svém románu *Egyptská rada*:

*„«Ecco, così» disse la contessa.*

*Si vedeva, con la coda dell'occhio, nella grande specchiera; e davanti, sul piano da scrittoio del trumeau, aveva, ridotto a vivida miniatura dentro il coperchio di una tabacchiera, quel quadro di François Boucher che i casanovisti dicono sia il ritratto di mademoiselle O'Murphy.*

*Erano di moda i quadri viventi: e nell'intimità di un convegno d'amore, nel piccolo, delizioso padiglione a boiserie in cui, al marito pretestando emicranie, amava*

---

<sup>94</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Emilio Greco*. In *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*. Torino: Einaudi, 1970, p. 226.

*ritirarsi, la contessa ne componeva uno straordinario, a perfetta imitazione del quadro di Boucher, la tenue luce aiutando a pareggiare a quelli di mademoiselle O'Murphy i suoi anni. Due soli elementi: una dormeuse e la propria nudità. Non si poteva desiderare quadro vivente più splendido, imitazione più precisa.*”<sup>95</sup>

[„*Tak se podívejte,*» řekla hraběnka.

*Koutkem oka se zhlížela ve velkém zrcadle a před ní na psací desce sekretáře ležel zmenšen v miniaturu na víčku tabatěrky onen obraz Françoise Bouchera, o kterém casanovisté tvrdí, že je portrétem madame O'Murphyové.*

*Živé obrazy byly v módě a hraběnka v útulném hnízdečku lásky, v malém půvabném pavilonku vykládaném dřevem, do něhož se, předstírajíc před manželem migrénu, ráda uchýlovala, vytvořila v tom směru dílo vynikající; dokonalou imitaci Boucherova portrétu; sporné osvětlení ji napomáhalo připodobnit se rysům a věku mademoiselle O'Murphyové. Jediné dva prvky: pohovka a její nahota. Těžko bylo představit si živý obraz skvělejší, kopii přesnější.*“<sup>96</sup> ]

V *Egyptské radě* baronka velice zdárně napodobila slavný Boucherův obraz *Ruhendes Mädchen* z roku 1751, který s velkou pravděpodobností znázorňuje milenkou francouzského krále Ludvíka XV madam Louise O'Murphy. Emblematickým prvkem na tomto aktu je otevřená kniha při levém okraji obrazu, detail, který z obrazu dělá charakteristické dílo doby Osvícenství; „*perfetto emblema della donna settecentesca, libertina e letterata insieme, intenta ai piaceri della carne quanto a quelli dell'intelletto.*“<sup>97</sup> [„*dokonalý emblém ženy 18. století, svobodomyšlné a zároveň sečtělé, která se věnuje jak tělesným, tak intelektuálním rozkoším.*“]

Pokud srovnáme tuto citaci výtvarného díla s lesní scénou románu *Todo Modo*, najdeme hned dvě zásadní shody: opět se tu opakuje ikonografický typ ležící ženské figury a motiv knihy. Na rozdíl od Boucherova obrazu ve scéně z románu *Todo Modo* však knihu drží v rukou ona jediná sedící dívka ze skupiny žen. Přesnou polohu těl ostatních ležících postav neznáme, protože autor ji nepopisuje, a vzhledem k tomu, že tato scéna není ani ekfrází jednoho konkrétního existujícího díla Paula Delvauxe, tak nám nezbyvá nic jiného než si ji jen představovat. Ostatně právě o představivost v této scéně

<sup>95</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Il Consiglio d'Egitto*. Torino: Einaudi, 1963, p. 61.

<sup>96</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Egyptská rada*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 70.

<sup>97</sup> SPALANCA, Lavinia. *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia editore, 2012, p. 30-31.

jde. A činnost představování si ženského těla je na Sicílii, jak dokazuje třeba Vitaliano Brancati, vrcholná disciplína.

„*Tutti all'intorno, anche se seduti a un tiro di pietra, si accorgono che il narratore impersona una donna sdraiata. Eh, non c'è dubbio: quella è una donna sdraiata!*”<sup>98</sup>

[„*Všichni okolo, i ti sedící opodál, si uvědomí, že vypravěč popisuje ležící ženu. O tom není pochyb: to je ležící žena!*”]

V lesní scéně románu *Todo Modo* Leonardo Sciascia však necituje umělecké dílo oblíbeného Emilia Greca ani Bouchera, jejichž způsob zpodobení erotického motivu (*saggezza erotica*) obdivoval. To, že autor zvolil jiného výtvarného umělce, má podle mě minimálně dva důvody: jednak jejich umělecké vyjádření erotična nezapadá do koncepce románu *Todo Modo*, protože jejich „*rappresentazione dell'amore [è] così radicalmente refrattaria alla morte e al dolore*“<sup>99</sup>. [„*zobrazení lásky [je] tak radikálně lhostejná vůči smrti a bolesti*“] A pak především z důvodu, že tato obrazová citace si neklade jako hlavní cíl vnést erotický prvek do vyprávění, a to i přesto, že protagonista v této scéně přiznává, že si pohrává s myšlenkou na možné milostné dobrodružství, které by ho naplnilo štěstím, ale prioritou této vizuální citace je vyjádření nevyjádřitelného.

Paul Delvaux<sup>100</sup> je, společně s René Magrittem, považován za nejznámějšího belgického surrealistu. Ačkoliv pravidelně býval součástí surrealistických výstav, on sám si udržoval od tohoto meziválečného hnutí odstup. Po jeho expresionisticky laděných raných dílech, bylo rozhodujícím impulsem pro jeho tvorbu seznámení se s metafyzickou malbou Giorgia de Chirico, která se snažila prostřednictvím odcizení důvěrně známých věcí ukázat snovou druhou skutečnost, onu skrytou existenci, která se skrývá za

---

<sup>98</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Don Giovanni a Catania*. In *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*. Torino: Einaudi, 1970, p. 163.

<sup>99</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Emilio Greco*. In *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*. Torino: Einaudi, 1970, p. 226.

<sup>100</sup> Obeznamenost Leonarda Sciasci s tvorbu Paula Delvauxe můžeme najít v autorových esejích o umění datovaných počátkem 70. let 20. století: jde o text *Calogero* z dubna 1970, v němž tvorbu sicilského malíře Jeana Calogera přirovnává k tvorbě Paula Delvauxe. Signifikantní je pak esej z roku 1973 *Clerici e l'occhio di Redon*, o logice zobrazení neviditelného, o níž bude v práci ještě podrobně řeč, v níž Delvauxe zmiňuje jedním dechem s De Chirico a René Magrittem. Leonardo Sciascia se mohl s originály Delvauxových maleb seznámit na Benátském Bienale roku 1954, nebo 1968; ostatně s počátkem 70. let Delvauxovo dílo nabývalo mezinárodního uznání, zejména pak po retrospektivní výstavě *De Ingres a Paul Delvaux* konané v Rotterdamu právě roku 1973. Paul Delvaux od roku 1937 opakovaně navštěvoval Itálii a je více než pravděpodobná Delvauxouva přítomnost na Sicílii kolem roku 1972, jak prozrazuje jeho obraz s názvem *Les ruines de Sélinonte* (1972-1973). Osobní setkání Sciasci s Delvauxem není doloženo, ale není ani vyloučeno, neboť malíř udržoval styky s italskými literáty, byl dlouholetým přítelem Dina Buzzati nebo Itala Neri.

viditelným světem. Toto „posunutí“ skutečných věcí, jejich umístění do prostředí, ve kterém bychom je nečekali, způsobuje deziluzivní šok a nutí pozorovatele vzít na vědomí snovou druhou skutečnost a vypořádat se s ní.<sup>101</sup> A právě toto „posunutí reality“ se stalo také nejcharakterističtějším prvkem Delvauxových vrcholných maleb. Malířovo nejvýznamnější tvůrčí období začalo v roce 1936 pod vlivem surrealistů a hermetického odstupu jeho belgického kolegy René Magritta, kdy se tématem Delvauxových maleb stalo město nebo snová krajina, v nichž postavy zamrzlé v čase byly zachyceny jakoby ve svých běžných činnostech. Umělcovo vrcholné období končí v polovině 40. let 20. století. Delvaux sice i po válce maluje obrazy ve stejném stylu, ale ty už ztratily cosi ze své síly; barvy vybledly a nahé ženy už nebyly tak působivé<sup>102</sup>.

Podívejme se nyní ve vší stručnosti na nejcharakterističtější prvky vrcholných Delvauxových děl: bezesporu dominantním prvkem celé jeho tvorby je zobrazení nahého ženského těla. Tato nahá nebo polonahá žena (či skupina žen) na obraze vždy jakoby zhypnotizovaně hledí do prázdna, její obrovské lhostejné oči jsou bez jakéhokoliv výrazu soustředěné do vnitřního snového světa, její světlé tělo ztuhlé v jednom okamžiku jako socha je téměř zdrojem světla v obraze ponořeném do temných tónů okolního šera. Lidské postavy lhostejné k dění kolem sebe jsou zasazeny do fantaskního světa vystavěného z reálných, ale nesourodých prvků krajiny nebo architektury města, (které často současně obsahuje jak prvky antické, tak moderní). Nezvyklá kombinace obvyklého vyvolává dojem, že se nacházíme v znepokojivé atmosféře snového světa, vše navozuje zvláštní pocit tajemné prázdnoty i lákavé přitažlivosti. Napětí ještě vzrůstá, když se zaměříme na jednotlivé detaily obrazu: nahá ženská figura je vlastně variací stále stejné ženy. Žena není individuem, ale pouhým objektem, a to navíc neustále se opakujícím objektem. Tento pocit znásobuje i často se opakující motiv nahé ženské postavy, která navzdory běžné logice si rouškou nezahaluje své nahé tělo, ale zakrývá s ní jen svou tvář, jako by chtěla skrýt svou identitu. Obdobným motivem jsou pak nahé ženské figury s prsy převázanými obrovskou stuhou jak z dárkové krabice. Nahota ženské figury je na Delvauxových obrazech o to více dráždivá v kompozici s oděnou mužskou postavou. Muž, většinou v černém měšťáckém saku a buřince, je často v roli pozorovatele-voyera, sledujícího ze strany nebo z popředí plátna hlavní výjev obrazu. Tento muž, ačkoliv je stále ještě na obraze, je perspektivně téměř divákem mimo plátno obrazu, což přispívá k pocitu

---

<sup>101</sup> RUHRBERG, Karl. *Malířství*. In WALTER, INGO F. (editor). *Umění 20.století*. Nakladatelství Slovart, 2004, p. 134.

<sup>102</sup> MORRIS, Desmond. *Životy surrealistů*. Nakladatelství Bourdon, a.s., 2018, pp. 94-99.

identifikování se skutečného diváka s touto postavou a vyvolání v něm pocitu nejistoty, že činí něco, co se dělat nemá a každým okamžikem může být odhalen. V obrazech se uplatňuje zvláštní perspektiva jakoby jednoho záběru. Perspektivní linie se prudce (s naléhavostí úniku) sbíhají k jednomu úběžnému bodu ve středu pozadí, přičemž ústředním bodem je pohled diváka, který je pak často dodatečně modulovaný neobvyklými úhly pohledu a různými úběžníky tvořenými architektonickými prvky.

I z tohoto stručného přehledu charakteristických motivů a perspektivního řešení vrcholného období tvorby Paula Delvauxe je naprosto zřejmé, že je tu obsažen kompletní scénář literárních motivů lesní scény románu *Todo Modo*. Navíc, většina Sciasciových literárních citací motivů Delvauxových obrazů je téměř doslovná, jen některé jsou lehce modifikované, jako například ženy v románu zakrývající svou identitu velkými slunečními brýlemi místo roušek přes obličej. Leonardo Sciascia přitom nepopisuje jeden konkrétní obraz tohoto belgického umělce, jde především o celkovou esenci jeho díla, se svojí charakteristickou dispozicí a perspektivou. Jak říká protagonista, který ve scéně stojí v příšeří lesa a sleduje nehybné zamyšlené nebo snící ženské postavy na sluncem osvětlené pasece „*Era di Delvaux la disposizione, la prospettiva in cui stavano rispetto al mio occhio*“<sup>103</sup>. [„Byla to Delvauxova kompozice, jeho byla i perspektiva, z jaké jsem ze svého místa celou scénu viděl“]

Přesto stojí za zmínku jedna konkrétní malba Paula Delvauxe: obraz *Probuzení lesa* z roku 1939 [obr. 2, p.139], který Sciascia mohl mít před očima, když tuto scénu psal. Na tomto monumentálním obraze Delvaux převedl do vizuální formy scénu z románu jeho oblíbeného spisovatele Julese Verna *Cesta do středu Země*, ve které profesor Lidenbrock se svým synovcem Axelem objevili prehistorický les ukrytý ve středu Země. Je tu ta stejná kompozice a perspektiva (a snad i barevnost) jako v Sciasciově románu, je zde také mužská postava pozorovatele, kterým je vzdělaný profesor Lidenbrock (motiv, který se téměř beze změny opakuje na mnoha Delvauxových obrazech), který nadzvedá své brýle na dálku, aby prozkoumal fosilii ve své ruce; je pozorovatelem scény, současně je však zahleděn do vlastního problému. Za ním jako alterego je téměř skryt jeho synovec Axel, který nese portrétní rysy malíře. I v Sciasciově lesní scéně za postavou protagonisty prosvítá sám autor románu, například když nám sděluje, že on je dalekozraký, což snad také znamená v přeneseném slova smyslu, že on je schopen vidět do dálky a komplexně následky současných činů a událostí; nebo když říká: „*io non ho mai saputo vedere la*

---

<sup>103</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 22.



*onna in mito e in magia, né pensosa, né sognante*”<sup>104</sup>. [„já nikdy nedokázal vidět ženu jako mýtus a kouzlo, zamyšlenou či snící“]. Za touto větou můžeme jednak číst odhalení jeho vztahu k ženám obecně<sup>105</sup>, současně v kontextu scény jeho přiznání určité distance k surrealistickému způsobu zobrazení. (Snad pro jejich „posunutí“ ještě o krok dále až k deformaci forem oproti metafyzické malbě). Jeho osobnímu vkusu je pravděpodobně bližší způsob zobrazení ženského těla Emilia Greca, jak o tom poutavě píše ve svých uměleckých esejích.

Mimo kompozici, barvu a perspektivu je zde ještě jeden nesmírně důležitý prvek, který má společný Delvauxovo dílo a scéna z románu: „...e anche quello che non si vedeva e che io sapevo”<sup>106</sup>. [„patřilo sem i to, co jsem sice neviděl, ale věděl“]. Je to právě to ono, co není viditelné/popsatelné.

Delvauxovo zřejmě nejznámější dílo se jmenuje *Spící Venuše* [obr. 3, p.140] z roku 1944, a je umělcovou 4., a bezesporu nejnaléhavější variantou tohoto námětu. Obraz zobrazuje poklidně spící nahou Venuši, již společnost u nohou jejího lůžka dělá figurína oděná do černo-rudého šatu a stojící kostlivec. Celá scéna je zasazena do kulis fantaskního města s prvky bruselské architektury a zoufale gestikulujícími ženskými akty. Opakuje se zde opět Delvauxova prudká perspektiva i jeho typická kompozice, v tomto případě však oním divákem na scéně, s kterým se má skutečný divák ztotožnit, je kostlivec. Dramatickým prvkem obrazu je silný kontrast mezi klidem bezstarostně spící Venuše, která je naprosto lhostejná k dění kolem sebe, a naléhavou úzkostí pocitu nspecifikovaného strachu a násilí v pozadí. Delvaux tento obraz namaloval v listopadu 1944 během bombardování Bruselu. A sám o něm napsal: „*I tried create contrast and mystery in this painting. I must add that the moment it was painted was psychologically exceptional, full of drama and anguish. I wanted to express this anguish in contrast to the Venus' serenity.*“<sup>107</sup> [„Snažil jsem se v tomto obraze vytvořit kontrast a tajemství. Nutno dodat, že okamžik, kdy byl namalován, byl psychologicky výjimečný, plný dramatu a trápení. Chtěl jsem vyjádřit toto utrpení v kontrastu s klidem Venuše.“]. Tato Delvauxova malba má velmi silný emotivní účinek na diváka, a to i přesto, že v ní hrůzovláda moci, násilí, utrpení a bezmoc války není explicitně zobrazeno. Motiv kostlivce, provázející téměř celou tvorbu Paula

<sup>104</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>105</sup> Blíže např. v knize rozhovorů SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani, Milano, Mondadori, 1979*, pp. 15-16, 40-42.

<sup>106</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 22.

<sup>107</sup> Dopis Paula Delvaux z 31. května 1957 otištěný v katalogu výstavy *“Foreign Painting, Drawings and Sculpture”* konané v Tate Galery, London roku 1959. Cit. in ROMBAUT, Marc. *Paul Delvaux*. Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona, 1990, p. 19.

Delvauxe a hrající ústřední roli v jeho poválečné tvorbě, je tradičním symbolem smrti, sám o sobě však jeho zobrazení není elementem vyvolávajícím v nás tento silný emotivní prožitek. V lesní scéně románu *Todo Modo* je také přítomen neviditelný kostlivec, který předznamenává smrt antagonisty dona Gaetana, jehož mrtvé tělo je v závěru románu nalezeno na této lesní pasece, a tím se pomyslný kruh uzavírá. Podle mého názoru jsou právě toto ty slovy nesdělitelné prvky, které nám Leonardo Sciascia chce sdělit prostřednictvím citace díla Paula Delvauxe v románu *Todo Modo*. Neboť stejně jako v díle Paula Delvaux je na první pohled všechno téměř normální, vnímáme určité „posunutí“, nějakou vadu ve struktuře, cítíme znejistění reality, a to nutí pozorného diváka ke změně úhlu pohledu, k hledání hlubších významů, nabádá ho to, aby nahlédl za hranice zobrazitelného, aby spatřil okem neviditelné a slovy nepopsatelné.

Mohlo by se zdát, že této krátké lesní scéně v románu věnuji příliš mnoho pozornosti, ale důvodem je to, že se domnívám, že se jedná o klíčovou scénu celého románu, protože v ní autor jednak naznačuje fokalizaci vyprávění, ale především je zde nepřímo vyjádřena celá poetika tohoto díla (ne-li poetika kompletní tvorby Leonarda Sciascii); samotným autorem v jedné jeho eseji stručně definovanou jako „*l'invisibile che si dispone nella logica del visibile; le cose di dentro che si specchiano nelle cose di fuori, le cose senza storia nelle cose della storia*“<sup>108</sup>. [„neviditelné, které je uspořádáno v logice viditelného; věci uvnitř, které se odrážejí ve věcech venku, věci bez historie ve věcech historie“].

Lavinia Spalanca, která se také věnuje surrealistické atmosféře obsažené v celém románu a vyjádřené právě citací Delvauxova díla, se domnívá, že aluze na Delvauxův obraz rovněž naznačuje alegorický rozměr románu: na rozdíl od „prázdné“ alegorie, „*allegoria vuota*“, díla Paula Delvauxe se v Sciasciově románu jedná o alegorii Moci. „*Un'allegoria del Potere ancora riconoscibile e decifrabile, a patto pero d'inforcare gli occhiali giusti, e districarsi così fra le maglie della menzogna.*“<sup>109</sup> [„Alegorie Moci, která je stále rozpoznatelná a dešifrovatelná, ovšem za předpokladu, že si člověk nasadí správné brýle a vymaní se tak ze spleti lží.“]. Současně poukazuje na velkou míru symboliky v této scéně obsažené (prostorový rámeček, 5 žen snad coby ztělesnění pěti smyslů atd.), s odvoláním na dílo Paula Delvauxe: „*La sintesi fra le due opposte esigenze - l'estraneità al dogma*

---

<sup>108</sup> SCIASCIA Leonardo, *Clerici e l'occhio di Redon*, in CLERICI Fabrizio, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; pak in MILLESIMI, I. (a cura di). „*Galleria*“, fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, p. 244.

<sup>109</sup> SPALANCA, Lavinia. *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*. Caltanissetta – Roma: Salvatore Sciascia editore, 2012, p. 37.

*surrealista e il bisogno di trasfigurare la realtà - è offerta allora dall'adesione al modello simbolista, sposato persino dallo stesso Delvaux.*"<sup>110</sup> [„Syntéza mezi dvěma protikladnými potřebami – nezainteresovanost k surrealistickému dogmatu a potřebou transfigurovat realitu – pak nabízí přistoupení k symbolistickému modelu, který zastává i sám Delvaux.“]

S jejím druhým názorem bych si dovolila trochu polemizovat: Delvauxovo dílo, přestože pracuje s mnoha prvky symbolické povahy, není primárně dílo symbolismu; zjednodušeně: jazyk symbolů zde není dominantní sdělovací prostředek. Paul Delvaux zpochybňuje jakoukoli interpretaci svého díla, která se příliš vzdaluje od obrazového a technického rozumu a nikdy netvrdil, že je něčím jiným než objevitelem linií, barev, světla a stínů<sup>111</sup>. „*My painting refers only to itself. [...] Don't ask me, for example, if I wanted my characters to symbolize the inexpressible and if the women, while they are certainly dominant in my work, are superior. [...] My motivations are above all artistic.*“<sup>112</sup> [„Můj obraz odkazuje pouze na sebe. [...] Neptejte se mě například, jestli jsem chtěl, aby moje postavy symbolizovaly nevyjádřitelné a jestli ženy, i když jsou v mé práci jistě dominantní, jsou nadřazené. [...] Moje motivace je především umělecká.“]

Nemyslím si, že by Leonardo Sciascia vnímal Delvauxe jako symbolistického malíře. Více než symboly mu bylo blízké právě malířovo metafyzické vyjádření a surrealistická atmosféra, s nimiž Sciascia pracuje ve svém románu. Obdobná je u obou umělců také práce s modalitou úhlu pohledu; přestože pozorovatel/protagonista je umístěn uvnitř obrazu/příběhu, současně je to právě on, kdo diváka/čtenáře nabádá k vnějšímu pohledu z místa mimo plochu obrazu/děje románu. Leonarda Sciascia si tohoto způsobu práce s úhly pohledu užívaných metafyzickými malíři byl velmi dobře vědom; poukazuje na něj právě ve svém eseji z roku 1973 *Clerici e l'occhio di Redon*: „-L'occhio di De Chirico, di Magritte, di Delvaux – è fuori, in una precisa collocazione. L'occhio di Redon (che non è solo l'occhio di Redon) è invece dentro le architetture, [...], senza una precisa collocazione“<sup>113</sup>. [„-Oko De Chirica, Magritta, Delvaux – je venku, na přesném místě. Redonovo oko (což není jen Redonovo oko) je místo toho uvnitř architektury, [...], bez přesného určení polohy.“] Způsob práce obou umělců je tedy podle mě velmi podobný. Aluze na

---

<sup>110</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>111</sup> ROMBAUT, Marc. *Paul Delvaux*, Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona 1990, p. 8.

<sup>112</sup> MEURIS, Jacques. *Sept dialogues avec Paul Delvaux accompagnés de sept lettres imaginaires*. Paris: Éd. Galerie Ysi Brachot, 1987. Dle cit.: ROMBAUT Marc, *Paul Delvaux*, Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona 1990, p. 19.

<sup>113</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Clerici e l'occhio di Redon*. in CLERICI Fabrizio, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; pak In MILLESIMI, I. (a cura di). "Galleria", fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp 241-242.

Delvauxovo dílo užívá Sciascia především jako literární umělecký prostředek pro vyjádření slovy nepopsatelného a tento umělecký postup činí jeho literární dílo mimořádně originálním.

Ostatně příklon autora k metafyzickému vyjádření potvrzuje i další scéna románu, která nám také říká, že tento metafyzický „prostor“ se nenachází jen v přírodě za branou hotelu/poustevny, ale především v hotelu a jeho prostranstvích, a protagonista/autor do nich vstoupil, aby se stal jejich součástí, stal se pomyslnou figurkou<sup>114</sup> jejich hry.

*„e me ne uscii sullo spazzale, dove avevano messo tante sedie a draio: tutte vuote, ma afflosciate e improntate dai corpi che avevano accolto, e disposte come avessero da sé disfatto un ordine di platea per comporne uno di circoli, davano, anche per i colori del legno e della tela grezza, a bande verticali azzurre e rosse, l'impressione di un quadro metafisico. Entrai a completare il quadro: a chi fosse affacciato da una finestra alta dell'albergo, sarei sembrato un manichino abbandonato su una sedia (io vivo i quadri altrui più dei miei; e specialmente quelli dei pittori da me lontani).“<sup>115</sup>*

*[„vyšel jsem proto raději na prostranství před hotelem, kam rozestavěli spoustu zahradních lehátek; všechna byla prázdná, ale poznamenaná otisky těl, která si v nich kdysi hověla; svým rozmístěním, jako by se sama shlukla do kruhu a také barevností dřeva a hrubého, červeně a modře pruhovaného plátna připomínala atmosféru metafyzického obrazu. Vešel jsem mezi ně, abych obraz doplnil: kdyby byl někdo vyhlédl z okna, byl bych mu připadal jako figurína pohozená na jednom z lehátek (prožívám více obrazy cizí než své vlastní a obzvlášť obrazy malířů, kteří jsou mi nejdlehlší).“<sup>116</sup>*

V souvislosti s metafyzickým vyjádřením a prací s úhlem pohledu je užitečné zmínit dvě Sciasciovy nenápadné aluze na dílo grafika a karikaturisty Saula Steinberga, které se v románu nacházejí ve scéně vyšetřování první vraždy. První aluze využívá autor k popisu hostů čekajících v hale hotelu/poustevny na výslech:

*„Erano tutti nell'atrio, come stivati. In gruppi che sembravano ghirigori, nella continuità tangenziale che si stabiliva tra l'uno e l'altro e infine tra tutti, serpeggiando. Era come un disegno di Steinberg.“<sup>117</sup>*

---

<sup>114</sup> Odkaz na figurínu, motiv, který je vlastní také Delvauxově malbě, jak můžeme vidět např. na zmiňovaném obraze *Spící Venuše* z roku 1944.

<sup>115</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, pp. 26–27.

<sup>116</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 232.

<sup>117</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 67.

[„Hosté se tísnili v hale. Postávali po skupinkách, které vyhlížely jako kudrlinky na pomyslné niti vinoucí se od jednoho k druhému a spojující je všechny dohromady. Bylo to jako kresba od Steinberga.“]<sup>118</sup>

Druhou aluzí malíř-protagonista radí vyšetřujícímu soudci, jak má začít s vyšetřováním vraždy ministra Michelozzi:

„Tirai fuori il taccuino e vi disegni, al modo di Steinberg, il quadrato degli oranti; sotto scrissi: «bisogna ricostruire il quadrato.»“<sup>119</sup>

[„Vytáhl jsem z kapsy notýsek, nakreslil jsem do něj steinbergovským stylem čtverec modlicích se postaviček a pod něj jsem připsal: «Je potřeba zrekonstruovat čtverec.»“]<sup>120</sup>

Saul Steinberg se ve svých kresbách, které se na první pohled zdají až dětinsky jednoduché, zabýval především filozofií znázornění; záměrně převracel jednoznačné „čtení“ znázornění<sup>121</sup>. Nejlépe vystihl podstatu tohoto problému na své slavné kresbě *The line* z časopisu *The New Yorker* z roku 1954 [obr. 4, p.140], v níž je to prostá vodorovná příčka a její proměňující se funkce a význam v závislosti na kontextu, a to hned v celé řadě znázornění: od hladiny vody přes prádelní šňůru, přes železniční most až k hraně stropu pokoje. Typicky steinbergovské jsou také jeho kresby malíře malujícího sama sebe, nebo kresby, na niž jedna ruka kreslí druhou. Znepokojivé na těchto kresbách je, že nemůžeme identifikovat, která ruka kreslí kterou ruku. Hans Gombrich matoucí účinek těchto zobrazení přirovnává k oblíbeným paradoxům filozofů, jako např. o Krétanovi, který tvrdil, že všichni Krétané lžou<sup>122</sup>

Pokud bych tedy tuto část analýzy věnovanou primárně prostoru děje románu *Todo Modo* chtěla heslovitě shrnout, mohla bych říct, že již samo vyjádření prostoru v tomto díle je metaforou na aktuální společensko-politicko-ekonomickou situaci doby vzniku románu. Zdánlivá normálnost situace v sobě skrývá navenek zatím příliš neviditelnou sílu moci, jejíž nitky vlivu, korupce a intrikánství se jako předivo pavučiny

---

<sup>118</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 287.

<sup>119</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 68.

<sup>120</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 289.

<sup>121</sup> STEINBERG, Saul-MACOUREK, Miloš. *Steinberg*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

<sup>122</sup> MIKŠ, František. *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2014, pp. 62-63.

rozpíná do šířky. Pro to, aby člověk vnímal, co se okolo něj děje, je třeba změny obvyklého úhlu pohledu. Práce s prostorem jako metaforou je jedním ze Sciasciových uměleckých postupů, jak ukazuje například Ricciarda Ricorda ve svém příspěvku *Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora*<sup>123</sup>. Ricorda tento autorův postup ve svém článku sice dokládá na Sciasciových dílech, které dobou vzniku předcházely románu *Todo Modo*, ve kterých je prostor ještě více méně přesně specifikovaný a popsáný. Platí to však i pro tento román a další (zejména *Contesto*), kde je prostor abstraktní, avšak obdařen svou symbolickou hodnotou. „*cui seguono i luoghi ad alta valenza simbolica dei romanzi successivi, come l'eremo di Zafer, l'inquietante edificio in cui si svolge Todo Modo, o l'algida ambientazione del Cavaliere e la morte.*“<sup>124</sup> [„na což v dalších románech navazují místa s vysokou symbolickou hodnotou, jako je Zaferova poustevna, znepokojivá budova, v níž se odehrává *Todo Modo*, nebo chladné prostředí románu *Il cavaliere e la morte*“.]

Ačkoliv jsem se snažila ukázat, že hra symbolů není prioritní, jejich přítomnost a určitou roli v díle nelze zpochybnit. Reálné, metafyzické, či surrealistické v první části románu je doplněno všudypřítomnou symbolikou čísla 3, na kterou nás upozorňuje sama hlavní postava románu: „*(che, lo confesso, sono affetto da una piccola ma tenace, non so come formata e stabilitasi, nervosi da trinità).*“<sup>125</sup> [„přiznávám se totiž, že trpím lehkou, ale úpornou neurózou, sám nevím, kdy a jak ve mně vznikla, související s pojmem trojice).“]<sup>126</sup> V tomto okamžiku více neprozradím; symbolické valenci čísel v románu *Todo Modo* se budu věnovat v závěru své práce.

---

<sup>123</sup> RICORDA, Ricciarda. *Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora*. In *La modernità letteraria*, III, 2010, pp. 123-135.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>125</sup> SCIASCIA, Leonardo, *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 13.

<sup>126</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 213.

## 3.2. Ikonografie – postavy

...in verità non siamo che immagini e somiglianze;  
artificio, simulacro, imitazione, copia,  
eco, invenzione, arte, falsità  
MAX AUB

*„Identifikace obrazů, příběhů, alegorií je doménou metody, které se obvykle říká „ikonografie“. Hovoříme-li o „námětu jako protikladu formy“, myslíme tím především sféru druhotného neboli konvenčního námětu, tzn. svět specifických témat nebo pojmů manifestovaných v obrazech, příbězích a alegoriích jako protiklad sféry prvotního významu neboli přirozeného námětu, který se projevuje prostřednictvím uměleckých motivů“<sup>127</sup>*

Takto Panofský definuje ikonografický rozbor. Na začátek připomenu tedy stručnou ikonografii Manettiho obrazu:

Svatý Antonín (známý asketa a zakladatel mnišství) rozjímající nad Písmen je pokoušen ďáblem/démonem, který zastupuje ostatní monstra z legendy. Sv. Antonín gestem ruky odmítá naslouchat ďáblu, který stojí velmi blízko u světce, bere světce za rameno, a snaží se ho tak přimět k rozhovoru. (Tradiční motiv ženy pokušitelky odsunut do pozadí)

Protagonistou příběhu je bezejmenný malíř a jeho protějškem je kněz don Gaetano, Jak bylo již řečeno, s hlavními postavami příběhu, s jejich charaktery, je čtenář postupně seznamován zejména prostřednictvím jejich vzájemných dialogů bohatě protkaných citacemi a aluzemi na literární a výtvarná díla. Podívejme se tedy nejprve na jednotlivé postavy. Témata a význam jejich rozhovorů, zejména těch rozhovorů, které v nějaké míře užívají výtvarných citací, (nebo verbálních, které jsou klíčové k pochopení skrytého významu), bude hlavním předmětem obsahu následující kapitoly.

### 3.2.1. Světec versus ďábel?

Příběh je vyprávěn v ich-formě autodiegetickým vypravěčem s fixní vnitřní fokalizací. Volba vyprávění v první osobě singuláru je značně netradiční pro Leonarda

---

<sup>127</sup> PANOFSKY, Erwin. *Ikonografie a ikonologie: úvod do studia renesančního umění*. In *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Malvern, 2021, pp.41-72.

Sciasciu a román *Todo Modo* je jeho jediný románový text, kde ich-formu užil. Tato skutečnost potvrzuje autorův osobní přesah do románu, v němž najdeme i řadu dalších autobiografických prvků. Francesco Pontorno vidí autorovu volbu vyprávění v první osobě v souvislosti s užitou literární deníkovou formou (deníku ve smyslu *du monde extérieur* – veřejného/společenského deníku, obdobně jako v autorově knize *Nero su nero*) a spojuje ji navíc s literárním žánrem dystopie (přesněji uvádí, že se v románu *Todo Modo* jedná o současnou národní dystopii)<sup>128</sup>. Vypravěčem je hlavní postava románu: slavný bezejmenný malíř. Volba výtvarného umělce, jehož hlasem je děj vyprávěn, není jistě nijak překvapivá. Stačí, když si uvědomíme Sciasciův vztah k výtvarnému umění (byl ve stručnosti nastíněn v první kapitole) a jeho víru, že umělci a zejména výtvarníci, jsou lidmi, kteří dokážou pohlédnout za hranice běžně viděného a jsou schopni zprostředkovat poznání, které jde od reality k surrealitě, od fyzického k metafyzickému<sup>129</sup>. Souhlasím s Rizzarelli, že vypravěčský hlas je od počátku románu rozpoznán jako „*sguardo narrativo*“ („vypravěčský pohled“), skrze který je příběh filtrován<sup>130</sup>.

Ačkoliv jde o vnitřní fokalizaci, autor si s ní v románu trochu pohrává, jak už jsem se o tom zmínila v souvislosti s lesní scénou v románu a s prací s perspektivou Paula Delvauxe. Na mnoha Delvauxových obrazech postava pozorovatele není součástí hlavního výjevu a je odsunuta do prvního plánu (nebo těsně k okraji obrazu), čímž evokuje až identifikaci se skutečným divákem prohlížejícím si tuto malbu, filtruje divákův pohled a vede ho k jednomu stejnému úhlu pohledu na hlavní výjev obrazu. Obdobným způsobem pracuje v románu i Leonardo Sciascia s fokalizací: ačkoliv je vypravěč aktivním účastníkem děje, stojí ale na pomyslném okraji obrazu a filtruje pohled čtenáře na děj. Čtenáři sice zprostředkovává pohled zevnitř, ale současně i zvenčí: protagonista je očitým svědkem vraždy, ale jen jako pozorovatel duchovních cvičení zpovzdálí; je více či méně nezúčastněným pozorovatelem marného vyšetřování spáchaných zločinů, a podobně.

---

<sup>128</sup> PONTORNO, Francesco. *Io Sciascia. Appunti su Todo Modo*. In MOTTA, A. (a cura di). *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*, <<Il Giannone>>, VII, 13-14 gennaio-dicembre 2009, pp 159-172.

<sup>129</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Odori*. In *Opere 1984-1989*, Milano: RCS Libri, 2004, pp. 667.

<sup>130</sup> RIZZARELLI, Maria. *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*. Edizioni ETS, 2013. p. 28.



Hlavní postavou románu je bezejmenný malíř, který je současně také příležitostným spisovatelem detektivek<sup>131</sup>. Je to muž středního věku, který se narodil a vyrostl na Sicílii. O jeho fyzickém vzhledu se v románu nic nedovíme, stejně jako je záměrně zamčeno jeho jméno. Dozvídáme se o něm, že ve svém dosavadním životě už dosáhl téměř všeho, po čem lidé touží: získal slávu, měl výstavy po celém světě, svými obrazy vydělával velké peníze. Oženil se s krásnou ženou, kterou pak opustil. Nyní, osvobozen od všeho, ale s pocitem, že jeho život je jen přetvářkou, si užívá svou svobodu a toulá se autem po Sicílii až do chvíle, než přijede do hotelu/poustevny Zafer. O jeho charakteru a přemýšlení se čtenář dovídá prostřednictvím jeho vnitřních promluv a rozhovorů s donem Gaetanem, v nichž, i prostřednictvím literárních citací a aluzí na výtvarné umění, Sciascia dokresluje charakteristiky hlavních postav. Ostatně protagonista i antagonist, ačkoliv reprezentují protiklady, jsou si charakterově velmi podobní, až by se obrazně dalo říct, že jsou dvěma stranami téže mince. Spojuje je totiž vysoká inteligence, velká kultivovanost, zřejmá individualita, racionální uvažování a prozíravost; všechny tyto jejich vlastnosti je vedou k pragmatismu a ke skepsi vůči společnosti a církvi. Protagonista přiznává, že rozhovory s donem Gaetanem mu činily velké potěšení<sup>132</sup>, a že způsob jednání dona Gaetana jako by v něm vytvářel neviditelné pouto vnitřní spřízněnosti a solidarity ke knězi; jako by v donu Gaetanovi viděl sebe sama, jakým by chtěl být, jen starším a moudřejším<sup>133</sup>.

Románové postavy představují zřejmou analogii k postavám svatého Antonína a ďábla na Manettiho obrazu *Pokušení svatého Antonína*. Malíř je ve své podstatě v danou chvíli poutník-eremita, který na své cestě životem dosáhl všeho, po čem toužil a nyní se oprostil od slávy a materiálních požitků a svobodně cestuje oddávaje se svým myšlenkám. Antagonista don Gaetano je v románu prezentován jako „ďáblův advokát“, „šedá eminence“; přísnou rukou ovládá dění v hotelu/poustevně, i jednání jejich mocných hostů; zná pozadí moci, intrik i korupce, a ačkoliv je sám kněz, veškeré špatné činy nejenže přehlíží, ale naopak z nich profituje například v podobě darů a finančních příspěvků (vlastně odpustků) na vlastní „dobročinnou činnost“, která mu přináší vlastní postavení a moc. Ale přitom nesmíme upadnout do snadné představy dona Gaetana, jako

---

<sup>131</sup> Leonardo Sciascia choval zvláštní obdiv k umělcům „dvojitěho talentu“ – výtvarných umělců a současně spisovatelů, jakými byli například jeho přátelé Salvinio, Emilio Greco, Carlo Levi a další o nichž psal ve svých umělecky zaměřených esejích.

<sup>132</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 23.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 30.

„d'ábelské“ inkarnace zla v její nejbanálnější podobě. Postava dona Gaetana je mnohem komplexnější. Sám o sobě říká, že je špatný kněz; ale podle jeho slov, právě díky špatným duchovním přežila moc katolické církve dodnes. V symbolické rovině představují tyto dvě postavy personifikaci dobra a zla, stejně jako postava světce a ďábla na Manettiho malbě. Dobro a zlo, dvě entity, bez jedné by nemohlo být rozpoznatelné druhé. Ale nejen dobro a zlo, anděl jako posel svobody–ďábel jako svůdce ze správné cesty; v románu je tematizovaná i dualita pravda–lež, (originál–kopie), svoboda–nutnost (téma křesťanské teologie), sebeúcta–pochlebovačství. U Leonarda Sciasci tato dualita ale nefunguje černobíle jako v křesťanských textech. Autor ukazuje, že i v reálném světě bývá dobro a zlo nesnadno rozlišitelné; těžko poznáme zlo maskující se dobrými skutky (don Gaetano stavící stovky škol po celé zemi), těžko poznáme dobro skrývající se někdy ve své lhostejnosti.

Za krátkou zmínku stojí identita malíře, jehož jméno záměrně spisovatel v celém románu ani jednou nevyslovil, a to ani ve scéně, v níž se malíř seznamuje s donem Gaetanem, který umělce pozná z televize:

“«*Sono un pittore*» *dissi.*

«*Un pittore... Già, mi pare di riconoscerla... Aspetti, non mi dica il suo nome... In televisione, circa tre meso fa: facevano vedere come nasce un quadro, un suo quadro... Francamente, poteva farsi vedere a dipingere un quadro più bello... Ma l'ha fatto apposta, immagino: come nasce un brutto quadro per un brutto mondo, un quadro senza intelligenza per quei milioni di esseri senza intelligenza che stanno davanti a un televisore*».

[...]

«... *Ecco, ci sono arrivato: lei è...*» *e disse il mio nome.*”<sup>134</sup>

[„*Já jsem malíř,*» *řekl jsem.*

«*Malíř... Pravda, připadá mi, jako bych vás odněkud znal... Počkejte, neříkejte mi vaše jméno... Aha, bylo to v televizi, budou to asi tak tři měsíce: ukazovali tenkrát, jak vzniká obraz, váš obraz... Tedy upřímně řečeno, mohl jste při té příležitosti namalovat něco lepšího... Ale dovedu si představit, že jste to udělal naschvál; šeredný obraz pro šeredný svět, neinteligentní obraz pro milióny neinteligentních bytostí, které sedí před obrazovkou... »*

---

<sup>134</sup> SCIASCIA, Leonardo, *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, pp. 20-21.

[...]

«... *A vida, už jsem si vzpomněl: vy jste přece...* » a vyslovil mé jméno. “]”<sup>135</sup>

Giuseppe Traina se snažil vypátrat pravou identitu tohoto malíře a dospěl k závěru, že hlavními inspiračními předlohami mohli být Sciascioví blízcí přátelé – malíři Renato Guttuso (pro svou malbu „se studenýma nohama“ pro trh s uměním) a Fabrizio Clerici<sup>136</sup>. S názorem Giuseppe Traina lze určitě souhlasit. Sciasciově záměrné zamlčení jména protagonisty, dle mého názoru, souvisí s tématy z uměleckého světa, kterých se v románu autor také dotýká: poukazuje na absurditu uměleckého trhu, v němž má větší peněžní hodnotu jméno umělce v podobě signatury na obraze než umělecká kvalita daného díla. Na toto téma sám protagonista na jiném místě románu rozvíjí myšlenku, že bude za velké peníze prodávat prázdná, tedy jen jím signovaná plátna, a každý si sám na toto plátno může namalovat, co se mu zlíbí, a mít tak velice drahý obraz, neboť slavný umělec ho již podepsal<sup>137</sup>. Chování uměleckého trhu také vede některé již slavné malíře, protagonistu románu nevyjímaje, k onomu „malování se studenýma nohama“ – Voltairův výrok, který by se dal charakterizovat jako malování obrazů bez uměleckého zaujetí, vytváření líbivých obrazů pro finanční zisk. Protagonista v něm vidí devalvací a degradaci malířství, protože, podle jeho názoru, by se umění mělo obracet k tomu, co se tak snadno nemaluje.<sup>138</sup> Ne nadarmo této pasáži v románu předchází večerní rozhovor dona Gaetana s malířem o kuchaři Ludvíka IV. Vatelovi a Katonovi Utickém na téma sebeúcty<sup>139</sup>.

Vraťme se ale ještě k citaci se zmlčeným jménem malíře. V této scéně můžeme dobře vidět užití aluze na výtvarné umění jako prostředek jasné charakteristiky postavy dona Gaetána, jeho intelektuální nadřazenosti, jeho znalosti umění, jeho skeptického postoje ke světu, jeho posměch a opovržení vůči masovému televiznímu umění a slabomyslnosti lidí, jež je sledují a důvěřují mu; můžeme také vidět jeho hlubokou schopnost poznat charakter a záměry ostatních lidí. Touto scénou se tak otvírá pomyslný rynek intelektuálního zápolení mezi protagonistou a antagonistou.

Při popisu antagonisty dona Gaetana se Leonardo Sciascia opět vyhýbá přesnému popisu jeho fyzické podoby a omezuje se jen na konstatování, že byl vysoký, měl velké

---

<sup>135</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 221-222.

<sup>136</sup> RIZZARELLI, Maria. *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Edizioni ETS, 2013. p. 28.

<sup>137</sup> SCIASCIA Leonardo, *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 32.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 23.

ruce, chodil oblečený v dlouhé černé sutaně a nosil brýle. Postava dona Gaetana má však jeden zvláštní aspekt, který ho činí záhadným (až d'ábelským), a kterému Sciascia věnuje pozornost na více místech textu románu. Jde o něco, co autor nazývá rozdvojováním: pohled na něj vyvolával pocit, jako by se viditelně fyzicky rozdvojoval ve dvě postavy, jednu nehybnou chladnou a vzdálenou, a druhou plnou otcovské vlídnosti. Aby spisovatel čtenáři vysvětlil, jak si toto, těžko slovy popsatelné, fyzické rozdvojování představuje, pomůžeme si opět mediem vizuální:

*„E debbo ricorrere al ricordo di un gioco che si faceva da bambini: si disegnavo su un foglio una silhouette tutta in nero, un solo punto bianco al centro; si guardava fissamente quel punto bianco contando fino a sessanta; poi si chiudevano gli occhi o si guardava al cielo: e si continuava a vedere la silhouette, ma bianca, ma diafana. Con don Gaetano succedeva qualcosa di simile: quando se n'era già andato, la sua immagine persisteva come negli occhi chiusi o nel vuoto; sicché non si riusciva mai a cogliere il momento preciso, reale, in cui si allontanava.“<sup>140</sup>*

[„Mohl bych to vysvětlit na hře, kterou jsme hrávali jako děti: na kus papíru jsme nakreslili černou siluetu s jedním bílým bodem v jejím středu, na ten bílý bod jsme se upřeně dívali, dokud jsme nenapočítali do šedesáti, pak jsme zavřeli oči nebo se zahleděli na oblohu a viděli jsme siluetu dál, ale bílou, průsvitnou. S donem Gaetanem tomu bylo podobně; i když už byl pryč, jeho obraz přetrvával jako za zavřenýma očima nebo v prázdnu; bylo tedy obtížné postihnout přesný, skutečný okamžik, v němž se vzdálil.“]

### 3.2.2. Ekfráze

Nyní se podívám na pasáže románu, ve kterých autor s citacemi na výtvarná díla pracuje nejnápadněji. Až kultovní je scéna, v níž don Gaetano ukazuje malíři kapli, přesněji kostelík původní poustevny, ve které visí kopie Manettiho malby:

*„E poi c'era quel quadro». Me lo indicò, e fino a quel momento non lo avevo visto: un santo scuro barbuto, un librone aperto davanti; e un diavolo dall'espressone trauntuosa e beffarda, le corna rubescenti, come di carne scorticata. Ma quel che più*

---

<sup>140</sup> Ibidem, p. 24.

colpiva, del diavolo, era il fatto che aveva gli occhiali: a pince-nez, dalla montatura nera. E anche l'impressione di aver già visto qualcosa di simile, senza ricordare quando e dove, conferiva al diavolo occhialuto un che di mistero e di pauroso: come l'avessi visto in sogno o nei visionari terrori dell'infanzia. «Su questo quadro» continuò don Gaetano «il farmacista costruì una legenda: Zafer, il santo, non ha più una buona vista; il diavolo gli porta in dono le lenti. Ma queste lenti hanno, ovviamente, una diabolica qualità: se il santo le accetterà, attraverso di esse leggerà il Corano, sempre, invece che il Vangelo o Sant'Anselmo o Sant'Agostino. "Ahimè che il puro segno delle tue sillabe si guasta in contorto cirillico si muta..."». La citazione mi sorprese: don Gaetano aveva letto quello che io considero l'ultimo poeta italiano, nel tempo della poesia italiana: e ne aveva versi a memoria. «In questo caso, in cufico o come si chiama la scrittura del Corano...Inutile dire che Zafer sospetta dell'inganno e non accetta il dono: anzi, ignora addirittura la presenza del diavolo...Ma questo quadro, come lei sa, non è che una coppia, piuttosto rozza, di quello del Manetti che si trova a Siena, nella chiesa di Sant'Agostino. Un quadro curioso, comunque. Lasciando perdere le fantasie del farmacista, direi anche inquietante...Il diavolo con gli occhiali: quello che voleva dire il Manetti è abbastanza ovvio, in rapporto al suo tempo; ma oggi...».

«Come allora: ogni strumento che aiuta a vedere bene, non può essere che opera e offerta del diavolo. Dico per voi, per la Chiesa».

«Interpretazione laica, di vecchio laicismo: quello delle associazioni intitolate a Giordano Bruno e a Francesco Ferrer...Io invece direi: ogni correzione della natura non può essere che opera e offerta del diavolo».

«Interpretazione sadista».<sup>141</sup>

[„A pak tu byl ten obraz.» Ukázal na obraz, jehož jsem si až do této chvíle nepovšiml: představoval tmavého vousatého světce, skloněného nad obrovskou rozevřenou knihou, a d'ábla, se zpola úlisným a zpola posměšným výrazem a rohy rudými jako maso stažené z kůže. Nejnápadnější však bylo, že d'ábel měl brýle, skřípec s černou obroučkou. To – zároveň s pocitem, že jsem už kdysi něco podobného viděl, jen si vzpomenout kdy a kde, dodávalo obrýlenému d'áblu cosi tajemného a děsivého jako postavě ze zlého snu, či ze strašidelných dětských představ. «Na základě tohoto obrazu,» pokračoval don Gaetano, «vybudoval lékárník celou legendu. Svatému muži Zaferovi už neslouží zrak a d'ábel mu přináší brýle. Jenže ty brýle mají jednu d'ábelskou vlastnost; když je svatý muž přijme, namísto evangelia, svatého Anselma, či svatého Augustina, bude číst jen korán. Čisté znaky tvých slabik v špičatých švabach se křiví...»

---

<sup>141</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, pp. 34-35.

*Citát mě překvapil: don Gaetano četl toho, jehož jsem pokládal za posledního básníka z časů italské poezie, a znal jeho verše z paměti. «V tomto případě v písmo kufické, arabské, prostě v to, jímž je psán korán...Jistě vám nemusím ani povídat, že Zafer pojme podezření a dar nepřijme, dokonce d'áblovu přítomnost vůbec nebere na vědomí... Jenže ten obraz, jak jistě víte, není nic víc než pouhá nepřilíh zdařilá kopie Manettiho obrazu, který visí v Sieně v kostele svatého Augustýna. Ale je to zvláštní obraz. Bez ohledu na lékárníkovy výmysly bych řekl, že až zneklidňující... Dábel s brýlemi: co tím chtěl Manetti vyjádřit, je v kontextu jeho doby vcelku jasné, ale dnes...»*

*«Stejně jako tenkrát: každý nástroj, který pomáhá lépe vidět, nemůže být ničím jiným než dílem a nabídkou d'áblovou. Myslím tím pro vás, pro církev.»*

*«Laický výklad, zastaralý laický výklad: z dob Giordana Bruna a Francesca Ferrera...Já bych spíše řekl: každé poopravování přírody je jistě dílem nebo nabídkou d'áblovou.»*

*«To je sadistický výklad.»“<sup>142</sup>*

Tato ukázka představuje jediný zřejmý příklad ekfráze v celém románu tak plným citací a aluzí na výtvarné umění. Ekfráze, „verbální reprezentace vizuální reprezentace“<sup>143</sup>, je rétorická figura stará asi jako literatura sama, a přesto tak oblíbená v moderní literatuře (od romantismu dodnes), je také mimořádně aktuální na historicko-kulturní úrovni. Jak se domnívá Michele Cometa: ekfráze ovlivňují samotnou strukturu románu; a i prostá přítomnost a postavení ekfráze vypovídá o románu mnohem více, než je čtenář ochotný věřit. Ekfráze tedy nemají jen funkci „zpomalení“ vyprávění, ale jsou důležité nejen pro pochopení hluboké struktury románu, ale jsou to nádoby, v nichž jsou zvýrazněny některé metanarativní prvky, jimiž román (každý román) konstruuje svou vlastní teorii.<sup>144</sup> Ekfráze obsažená v románu „*Todo Modo*“ je ekfrází mimetickou<sup>145</sup> (popisuje skutečně reálně existující obraz), je ovšem velmi selektivní: autor nemluví o celém obraze, ale vybírá si z něho jen specifické detaily. Velmi podobný způsob popisu uměleckých děl, popisu jako by autor textu i čtenář měli dané dílo přímo před očima a byli ve stejnou chvíli diváky sledující obraz, používá Leonardo Sciascia také ve svých

---

<sup>142</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 243-244.

<sup>143</sup> Dnes asi obecně nejužívanější definice pojmu je z Heffernanovy knihy *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, London, 2004. Dle FEDROVÁ, Stanislava. *Ekfráze jako modus reprezentace. Disertační práce*. Jihočeská univerzita České Budějovice, 2012, p. 19.

<sup>144</sup> COMETA, Michele. *Topografie dell'ekphrasis. Romanzo e descrizione*. [online]. [cit. 3.1.2024]. Dostupné z: [https://www.academia.edu/7978396/Topografie\\_dellekphrasis\\_Romanzo\\_e\\_descrizione](https://www.academia.edu/7978396/Topografie_dellekphrasis_Romanzo_e_descrizione)

<sup>145</sup> Terminologii k formám a strategiím ekfráze si půjčuji od Michele Comety, jež se tomuto tématu věnuje především v knize *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, 2012. téma stručně shrnuje např. také ve své přednášce ze 17. 7. 2023: [online]. [cit. 3.1.2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mIB8sqYfjBU>

esejích o výtvarném umění, jak již bylo popsáno v první kapitole této práce. Ekfráze v románu je dynamizována úhlem pohledu vypravěče – malíře. Proč tedy vypravěč volí ty detaily malby, které volí?

Ekfráze je zamýšlená, a v téměř naprosté většině příkladu funguje, jako popis uměleckého díla *in absentia*, tedy popis díla, které není čtenáři vizuálně přítomné. Spisovatel tedy předpokládá určitou dohodu se čtenářem, slovy Umberta Eca “*patto con il lettore*” [„dohodu se čtenářem“], že s autorem textu bude hrát tuto hru a popisovaný obraz si představovat jako umělecké dílo, a ne jako třeba popis reality<sup>146</sup>. Leonardo Sciascia ale volí jinou strategii: strategii paratextu<sup>147</sup>: Jak již bylo v práci řečeno, Leonardo Sciascia měl i velkou zálibu v editorské činnosti a prokazatelně ovlivnil vizuální podobu knihy, která na přebalu oněch dvou vydání románu ještě za života autora (nakladatelství Einaudi 1974 a 1976) nesla reprodukci Manettiho malby *Pokoušení svatého Antonína*. Tato reprodukce na obálce knihy se tak stává „*obrazo-text*“ (*icono-testo*)<sup>148</sup> – v juxtapozici se tu ocitají dvě rozdílná média (obrazové a verbální), která se navzájem doplňují a tvoří tak jeden celek, ačkoliv zůstávají svébytná, od sebe oddělitelná. Funkce ekfráze a obrazo-textu tady není jenom zpomalení četby a ozvláštňení textu (tak jak tento umělecký postup definoval zejména Viktor Borisovič Šklovskij<sup>149</sup>), ani čistě dekorativní nebo ilustrativní, má i funkci metanarace (v Lyotardově slova smyslu zařazení příběhu do „velkého vyprávění“<sup>150</sup>), navíc má, podle mého názoru, i funkci ikonickou – ve smyslu syntetického (zástupného) charakteru, a funkci neverbálně popisnou.

Funkce ozvláštňení, ilustrativní a metanarativní jsou zřejmé a jejich koncepty byly podrobně formulovány například již zmíněnými autory. Pokusím se tedy vysvětlit, co mám na mysli funkcí, kterou nazývám „ikonickou“ (syntetickou/zástupnou) a funkcí popisnou:

Reprodukce Manettiho malby na obálce knihy *Todo Modo* je výtvarný obraz ve svém nejtýpčtějším významu slova. Médium obrazu nenes prioritně afinity jako je prostor a čas (znázorněný výjev se nepohybuje v prostoru, ani se časem neproměňuje) na rozdíl od verbálního vyjádření (vyprávění). Právě i z tohoto důvodu je třeba obraz

---

<sup>146</sup> ECO, Umberto. *Les sémaphores sous la pluie*. In ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2002, pp. 168-189.

<sup>147</sup> K tématu: GENETTE, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi 2000.

<sup>148</sup> MITCHEL, W. J. T. *Teorie obrazu*. pp. 102-103.

<sup>149</sup> ŠKLOVSKI, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003.

<sup>150</sup> LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *O postmodernismu*. Filozofický ústav AV ČR Praha 1993.

posuzovat také v jeho širším kontextu, (na což se v době muzeí a dostupnosti kvalitních reprodukcí často zapomíná i mezi historiky umění). Jedním z těchto kontextů je místo určení: prostorové (určuje také úhel pohledu na obraz) i filozofické, a „performance“, které obraz doprovází. Velmi stručně to vysvětlím na příkladu oltářního obrazu, kterým také Manettiho malba je. „Performancí“ můžeme nazývat jednak pohyb samotného obrazu například neseného v procesí, nebo častěji je to dění, které obraz doprovází; může to být obvyklá liturgická činnost, ale také *rappresentazione sacra*, které obraz slouží jako kulisa, nebo otvírání a zavírání jednotlivých oltářních desek středověkých retáblů, stejně tak zakrývání textiliemi jednotlivých obrazů v závislosti na liturgickém roce. „Zahalování a odhalování, zavírání a otvírání bylo nezbytnou součástí prezentace náboženských obrazů právě proto, že tematizovalo nestálost a nesamozřejmost zpřítomnění a stejně tak i dialektiku přítomnosti a nepřítomnosti zobrazeného.“<sup>151</sup> Prostorové místo určení díla pak určuje jednak námět obrazu verbálně formulovaný objednavatelem díla (v našem případě vyobrazení legendy o svatém Antonínovi pro boční kapli zasvěcenou tomuto svatému), jednak ovlivňuje samotné umělecké provedení jako je velikost, kompozice, barevnost, forma atd. (například úhel pohledu na obraz; v případě Manettiho malby jde o čelní pohled z podhledu). Pro celkový dojem z Manettiho malby si tedy musíme tento obraz představit, jak visí v kostele svatého Augusta v Sieně poněkud skromně zastrčen v boční kapli v levé zadní části transeptu. V šeru kaple je tento výjev osvětlován mihotavým světlem svíček; z tmavého pozadí skalní krajiny výjevu vystupují dvě mohutné postavy životní velikosti. Podoba d'ábla, zobrazena na svoji dobu ve velmi naturalistickém stylu se všemi detaily, musela jistě silně působit na diváka klečícího (a zpytujícího své svědomí) v modlitbě před tímto dílem, také v něm jistě vyvolávala další mentální obrazy ztělesněného zla. Myslím, že i tyto pocity nám chce Leonarda Sciascia připomenout svým způsobem ekfráze. Při pohledu na reprodukcí Manettiho malby na přebalu knihy tyto pocity pravděpodobně nezažíváme. Co ovšem zůstává důležité a hraje svoji interpretační roli je umístění této reprodukce. Jednak se tu opět odehrává ona „performance“ obrazu, k níž dochází při otevření a zavření knihy, a tím je, jak už bylo citováno, tematizována nestálost a nesamozřejmost zpřítomnění, i dialektika přítomnosti a nepřítomnosti<sup>152</sup>; jednak má tento obraz „zástupnou“ funkci stejně jako tradiční ikona, proto tuto funkci také nazývám „ikonickou“:

---

<sup>151</sup> BÁRTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012, p. 227.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 227.



Nechci na tomto místě podávat výklad o ikonách; v teologii, filozofii a literatuře bylo toto téma bohatě zpracovááno už od středověku<sup>153</sup>, chtěla bych jen pro účely své práce připomenout základní charakteristiku tohoto druhu obrazového média. Nejtradičněji je jako ikona označován deskový obraz s figurativním zobrazením posvátné postavy nebo děje<sup>154</sup>. Základní devizou tohoto obrazu byla srozumitelnost a teologická korektnost<sup>155</sup>, a nikoli jeho mimetická schopnost zobrazení reálného světa. Slovo ikona označuje tedy především funkci a povahu obrazu, stejně jako je tomu dodnes v kontextu východokřesťanské náboženské praxe. Cílem ikon bylo, velmi zjednodušeně řečeno, zprostředkovat božské divákům na zemi, a to, pokud možno ve své maximální celistvosti: zobrazená figura svatého tedy nepředstavovala jen postavu svatého, ale zahrnovala celý jeho život minulý i budoucí, skutky, zázraky; prostřednictvím konektivity podhledu mezi divákem a znázorněným božstvem fungoval obraz jako spolehlivý komunikační kanál<sup>156</sup>. „Stejně jako psané slovo a text, i obraz byl považován za specifickou reprezentaci, jejím smyslem je učinit vnitřní a neviditelné viditelným navenek.“<sup>157</sup> Domnívám se, že tuto funkci ikon mohl mít Sciascia na mysli, když umístil Manettiho obraz jako paratext na obálku knihy.

Současnému čtenáři nezajímajícímu se o filozoficko-teologický diskurz ikon bude mnohem srozumitelnější povaha ikon a jejich „zástupný“ charakter pod termínem ikona z jazyka informačních technologií; tedy ikona jako malý obrázek na ploše obrazovky počítače nebo mobilu. Kliknutím na tento zástupný obrázek se otevřou další roviny systému, které byly dosud skryté. Formát ikon vymysleli v laboratoři Xerox v Palo Alto v 70. letech 20. století, aby usnadnili práci s počítačem méně zkušeným uživatelům. Jako první je převzal Apple Macintosh, který se zasloužil o jejich zpopularizování. Leonardovi Sciascioví však tento způsob použití slova ikona ještě nemohlo být známé v době psaní románu *Todo Modo*, protože k rozšíření osobních počítačů v Itálii došlo až na počátku

---

<sup>153</sup> Filozofický/teologický teoretický diskurs, který vytvořili byzantští ikonoklasti a jejich odpůrci k otázkám statusu, ontologie, noetických schopností a funkce ikon, lze dokonce považovat za první svěbytnou obecnou teorii obrazu. Tato teorie se do hloubky věnuje psychofyzickým a mentálním reakcím diváka na obraz. Viz BÁRTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012, p. 106.

<sup>154</sup> Definice odvozená od tvaru a použitého media s níž pracují především západní dějiny umění.

<sup>155</sup> od 6. století, kdy se ikony staly nedílnou součástí byzantské chrámové liturgie; malování ikon bylo podrobena jasnému *ikonopisnému kánonu*, který se formoval v průběhu století na základě teologických dogmat.

<sup>156</sup> BÁRTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012, p. 114.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 90.

80.let. Co mu ovšem známé bylo, je druhý obecně rozšířený význam slova ikona: ikona jako populární, masově uctívaná osobnost; nebo přesněji uctívání jejího mediálního obrazu. Že by touto uctívanou ikonou mohl autor poukazovat na dona Gaetana? Nebo nás varuje před aspiracemi tehdejší moderní církve stát se ikonou doby?

Postava kněze mě tedy opět přivádí k ekfrázi; tentokrát k její funkci a strategii neverbálního popisu antagonisty. Psala jsem v úvodu, že ekfráze je dynamizována pohledem protagonisty; jestliže tedy autor ekfrázi doplnil i vizuálním obrazem popisovaného díla, logicky vede ekfráze pohled čtenáře po obraze. Na co tedy Sciascia chtěl, abychom se dívali? V ekfrázi prvně zmiňuje světce, ale je to jen velmi strohý popis osoby, tak i divák jen letmým pohledem přehlédne svatého Antonína na malbě zpodobněného naprosto tradičním způsobem. Ekfrází naopak Sciascia naši pozornost obrací k ďáblovi, na rozdíl od popisu světce, ale autor nemluví o celkové postavě, ale o detailech, takže představu o ďáblu si čtenář udělá jen až na základě vizuálního obrazu. Jako by autor čtenáři přímo říkal: „podívej se na obrázek, prohlédni si pořádně ďábla, zamysli se nad jeho výrazem tváře.“ Z popisovaných detailů si vybírá rohy – atribut, který identifikuje tuto postavu; jeho výraz a zdůrazňuje jeho brýle, které i dále v románu hrají svoji roli. Tato forma ekfráze má podle mého názoru i funkci popisnou – neverbální popis fyzického vzhledu antagonisty dona Gaetana. Domnívám se, že autor s námi prostřednictvím ekfráze hraje hru tak trochu podobnou oné dětské hře se siluetou postavy Sciascem popsané v pasáži, kdy se snažil vysvětlit ono „rozdvojování“ postavy dona Gaetana. Pokusím se vysvětlit: ve verbálním popisu dona Gaetana Sciascia zmiňuje jen hlavní charakteristiky postavy (vysoký, velké ruce, v černém), plus mluví o jeho trochu posměšném výrazu tváře; v představě čtenáře tedy fyzický vzhled zůstává jakoby v temnotě jeho oděvu. Následně autor nabídne na reprodukci malby vizuální obraz ďábla (vysoký, velkou rukou uchopuje světce) a docílí výsledku, že si čtenář ve své představě fyzickou podobu dona Gaetana ztotožní s fyzickou podobou ďábla na malbě. Tedy zjednodušeně řečeno, čtenář si představuje, že don Gaetano vypadá stejně nebo velmi podobně jako ďábel na malbě jen samozřejmě bez rohů. Tuto představu Sciascia ještě doplní jen o pár řádků dále faktem, že kněz i ďábel nosí naprosto stejné brýle.

Přiznávám, že toto „podsunutí“ fyzického vzhledu kněze do představivosti čtenáře, je můj osobní pocit, který by se snad dal vysvětlit nějakou teorií z psychologie percepce, ale do těchto oblastí zkoumání se nechci pouštět. Ale snad by možnost této „teorie“ mohla podpořit skutečnosti, že také režisér Elio Petri ve své filmové adaptaci

románu *Todo Modo* obsadil do role dona Gaetana herce Marcella Mastroianniho, který vykazuje mnohé fyziognomické rysy shodné s podobou Manettiho d'ábla.<sup>158</sup> Leonardo Sciascia se od filmové adaptace distancuje, tak lze předpokládat, že k výběru vzhledu filmového antagonisty vedly výše zmíněné důvody, které jsem nazvala ekfráztickou funkcí neverbálně popisnou. Určitě by však tato strategie neverbálního popisu souhlasila se Sciasciovou filozofií *ordine delle somiglianze*, která byla vysvětlena v úvodní kapitole. V duchu stejné filozofie vzájemných podobností se nese i další část citátu:

*“E anche l'impressione di aver già visto qualcosa di simile, senza ricordare quando e dove, conferiva al diavolo occhialuto un che di mistero e di pauroso: come l'avessi visto in sogno o nei visionari terrori dell'infanzia.”*

[„To – zároveň s pocitem, že jsem už kdysi něco podobného viděl, jen si vzpomenout kdy a kde, dodávalo obrýlenému d'áblovi cosi tajemného a děsivého jako postavě ze zlého snu, či ze strašidelných dětských představ.“]

Nabízí se tedy otázka, kde Leonadro Sciascia mohl něco podobného vidět? Jak je známo, intelektuální dospívání autora významně ovlivnila četba autorů francouzského osvícenství. Období osvícenství se pak stalo jeho celoživotním zájmem. Další autorovou vášní bylo grafické umění, které také horlivě sbíral. Pomocí těchto vodítek jsem zkusila najít vizuální podobnost k Manettimu zobrazení d'ábla: Až neuvěřitelně nápadná je podobnost d'ábla zobrazeného při levém okraji kresby na karikatuře Honore Daumiera<sup>159</sup> nesoucí název *La Tentation, parodie d'une toile de Téniers* [obr. 5, p.141]. Tato litografie byla poprvé otištěna 1. ledna 1835 ve velmi populárním týdeníku *La Caricature* vydavatele Charlese Philipona. Zejména po roce 1830 lze hovořit ve Francii o zlatém období satiry; jejímu rozvoji nahrávaly nejen politické okolnosti (po velmi konzervativním Karlu X. přichází s králem Ludvíkem Filipem uvolnění poměrů), ale i rozvoj technických možností reprodukce (rozšíření litografie). Zejména politická satira, na niž se *La Caricature* orientovala, byla mimořádně populární a s velkou oblibou využívala náboženské motivy. Překvapivě však, ve Francii tak rozšířené ikonografické

---

<sup>158</sup> Tato podobnost je podle mě režisérem filmu akcentována v jedné z prvních scén odehrávající se v kapli před obrazem, v níž je delší záběr na Marcella Mastroianniho, který následně přechází na záběr d'ábla na obraze.

<sup>159</sup> Není pochyb, že Leonardo Sciascia byl s grafickým dílem Honore Daumiera dobře obeznámen.

téma, jakým bylo pokušení svatého Antonína, bylo v karikatuře zpracováno jen výjimečně. Honoré Daumier byl autorem hned dvou z nich<sup>160</sup>.

Daumierova karikatura *La Tentation, parodie d'une toile de Téniers*, zobrazuje obtloustlého mnicha sedícího ve své jeskyni, který plně pohroužen do sebe nevnímá okolní dění; na kolenou má otevřenou knihu Machiavelliho *Vladaře*, nad níž ve zbožném gestu spíná ruce. Mnich je zobrazen velmi nelichotivě, z mnišského hábitu mu místo lidské tváře kouká prasečí rypák<sup>161</sup>. Svatý Antonín na Daumierově karikatuře má představovat tehdejšího francouzského krále Ludvíka Filipa. Ďáblové, kteří ho obklopují a svádí rozličnými nabídkami, jsou jeho nejbližší ministři. Ďábel, o kterého se nám jedná pro jeho nápadnou podobu s Manettiho ďáblem, je na karikatuře zobrazen těsně za královou pravou rukou při levém okraji litografie. Tato postava, schovávající se téměř královi za zády, nadzvedá jeho mnišskou kápi, aby mu mohla našeptávat. Tehdejšímu divákovi muselo být (i z fyziognomické podobnosti) naprosto zřejmé, že se jedná o předsedu Poslanecké sněmovny a současně významného právníka André Dupina.<sup>162</sup> André Marie Jean Jacques Dupin<sup>163</sup> byl důležitým hráčem na poli francouzské politiky a dokázal se na jejím vrcholu udržet po mnoho desetiletí navzdory střídajícím se režimům. Svou kariéru začal jako právník; po roce 1815 proslul zejména jako advokát stíhaných slavných osobností napoleonské doby. Legendární byl svou neuvěřitelnou výmluvností, a především, zálibou v sarkasmu a kousavých narážkách. Pro svoji politickou přízřusobivost i svou zbabělost byl kritizován například Viktorem Hugem<sup>164</sup> nebo

---

<sup>160</sup> Druhou jeho karikaturou svatého Antonína je *La Tentation du nouveau saint Antoine*, otištěna v *Le Charivari* roku 1849.

<sup>161</sup> Prase je tradičním atributem svatého Antonína, společně s knihou, zvonečkem, holí ve tvaru T nebo ďáblem. Právě postava ďábla byla v novověké ikonografii nahrazena prasetem. Vepř byl v křesťanské tradici symbolem ďábla, chlípnosti, alegorií chtíče a smilstva, protože podle Lukášova evangelia Kristus vyhnal demony z člověka právě do prasete. Motiv prasete sv. Antonína se stal velmi populární v lidovém umění a našel širokého uplatnění v karikatuře a parodii.

<sup>162</sup> Dalšími postavami v kruhu zleva doprava jsou: ministr obchodu a veřejných prací Thiers podává králi maketu budovy; první ministr Soult mu nabízí žezlo jako výraz naděje na posílení autoritarismu v tzv. červencové monarchii; Barthe - prezident účetního dvora a bývalý ministr spravedlnosti zasypává krále listinami nadepsanými „dotace“ nebo „tajné fondy“; Antoine d'Argout - guvernér Banque de France, dříve ministr obchodu a veřejných prací a ministr vnitra, přináší zamčenou pokladničku; Talleyrand o berlích, který úspěšně prošel revolucí, napoleonskou vládou i bourbonskou restaurací – podává králi korunu. Identifikace postav podle RAMUS, Charles F. *Daumier, 120 Great Lithographs*. New York, 1978, pp. 122-123.

<sup>163</sup> K tématu např.: ANTONETTI, Guy. *Louis-Philippe*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2002. ADOLPHE, Robert – GASTON, Cougny. *André Dupin*. In. *Dictionnaire des parlementaires français*, Edgar Bourloton, 1889-1891. [online]. [cit. 16.1.2024]. Dostupné z: [https://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/%28num\\_dept%29/11573](https://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/%28num_dept%29/11573).

<sup>164</sup> *"Ils prirent le plus lâche, et n'ayant pas Thersite, / Ils choisirent Dupin"*. In HUGO, Victor. *Poésie II: Présentation de Jean Gaudon*. Paris: Robert Laffont, 1985, p. 50.

Alexandrem Dumasem<sup>165</sup>. Nemůže být pochyb, že také Leonardo Sciascia postavu André Dupina znal. Domnívám se, že právě tento, výřečností a sarkasmem oplývající, lehce bezpáteří francouzský právník a politik byl Sciasciovi velkou inspirací pro postavu dona Gaetana.

Ekfráze v románu *Todo Modo* a Daumierova karikatura mají však společné ještě jedno téma: a tím je vztah originálu uměleckého díla a jeho kopie/parafráze/parodie. Daumierova litografie nese ve svém názvu informaci, že se jedná o parodii na obraz vlámského malíře 17. století Davida Tenierse mladšího, který je autorem většího počtu obrazů na téma Pokušení svatého Antonína; všechny jsou velmi pozoruhodné zobrazením fantaskních zvířecích bytostí nebo démonů a groteskních postav. Přestože jde o náboženskou malbu, jeho zobrazení pokušení svatého Antonína připomíná v mnoha ohledech žánrový výjev, jak bylo typické pro dobovou vlámskou výtvarnou produkci. Jedna z Teniersových maleb Pokušení svatého Antonína z roku 1640 byla na počátku 19. století (asi kolem roku 1816) zakoupena do galerie Louvre a brzy na to byla převedena do litografie a díky tomu získala ve Francii na popularitě.

Ačkoliv se Daumien odvolává na populární Teniersův originál díla – náboženskou malbu, dochází v jeho karikatuře k radikálnímu posunutí významu; tady již nejde tolik o téma vytrvání ve víře (odolání pokušení), jako o zobrazení samotné moci. Naznačuje to i Machiavelliho traktát rozevřený na mnichových/králových kolenou. Analogicky je tomu i v románu *Todo Modo*, jen méně explicitně vyjádřené. Sciascia v románu konstruuje legendu, kterou si v polovině 18. století vymyslel tamní lékárník a vzdělanec. Legendu o místním světci, kterého pojmenoval Zafer. Don Gaetano vysvětluje jméno tohoto světce odvozením od jména Ibn Zafara, a aby nebylo pochyb, cituje i název jeho nejslavnějšího díla *Solwan el Mota*.<sup>166</sup> Ibn Zafar byl arabský učenec, který žil ve 12. století na Normanské Sicílii. Již z názvu jeho traktátu, který by šel volně přeložit jako *Mravní prostředky pro panovníka v době nepřátelství jeho poddaných*<sup>167</sup> je pochopitelné, proč je Ibn Zafarovi přezdíváno islámský Machiavelli. Na rozdíl od Machiavelliho jsou však jeho

---

<sup>165</sup> "eut tant d'occasions de donner des preuves de sa fidélité aux Bourbons de la branche aînée, le 29 juillet 1830; de sa fidélité aux Bourbons de la branche cadette, le 24 février 1848; et enfin, de sa fidélité à la république, le 2 décembre 1851!". In DUMAS, Alexandre. *Mes mémoires, Volume 2, 1830-1833*, Paris: Robert Laffont, 1989, p. 23.

<sup>166</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 34.

<sup>167</sup> Italský překlad názvu traktátu zní „*I rimedi morali per il sovrano nella inimicizia dei sudditi*“, anglický překlad: "*Waters of Comfort or Consolation for the Ruler during the Hostility of Subjects*"

„rady princů“ implicitně vyjádřené prostřednictvím bajek a anekdot.<sup>168</sup> Dnes toto jméno běžnému čtenáři nic nenapoví, ale v době vzniku románu, bylo alespoň vzdělanějšímu čtenáři známé, protože právě v roce 1973 v Palermu nově vyšel překlad tohoto díla z pera, v románu zmiňovaného, Michela Amariho, doplněný o kritické studie předního italského arabisty Paola Mingantiho.<sup>169</sup> Skutečnost, že Leonardo Sciascia odkazuje na tohoto islámského Machiavelliho, by potvrdzovala také mou domněnku, že Daumierova karikatura byla pro spisovatele jedním z vizuálních inspiračních zdrojů.

Legenda se stává legendou na základě svého stálého opakování; a ve své podstatě je něco jako legalizovaná lež, která se odvolává na pravdu na základě podobnosti s pravdou. Svou podstatou polemizuje na hranici mezi pravdou a lží; analogicky jako to dělá originál uměleckého díla a jeho parafráze. Legendou a auroou posvátného je opředen nejen onen svatý muž Zafer, ale také obraz sám, a dokonce i malíř Buttafuoco<sup>170</sup>, který tuto kopii zhotovil. Řekla bych, že jde až o nápadně velkou koncentraci legend na jednom místě textu, právě v části věnované Manettiho obrazu, jehož námětem je legenda o svatém Antonínovi. Podle mého názoru je záměrem autora vyjádřit onu dualitu, o které jsem již mluvila v souvislosti s oposity reprezentovanými protagonistou a antagonistou. Představme si jakési pomyslné rovnítko (zřejmé analogie) mezi dualitami vizuálně vyjádřenými na Manettiho obraze: dobro – zlo / pravda – lež / originál – kopie. Leonardo Sciascia v románu ve verbálním vyjádření předkládá čtenáři, jak říká, nepřiliš zdařenou kopii Manettiho malby, navíc opředenou řadou báchorek a legend. Zkrátka: hotel/poustevna se svými obyvateli je místem lži a nepravostí. V protikladu k tomu je prezentováno vizuální medium: na obálce knihy, jak jsem nazvala onen ikonický obraz knihy, je předveden originál Manettiho malby *Pokušení svatého Antonína*, a ne jeho kopie visící v románové kapli. Knihu tedy zdobí pravý Manettiho obraz, analogicky tedy, román je skutečným příběhem toho, co se děje. Zjednodušeně řečeno nám autor chce s pomocí

---

<sup>168</sup> K Ibn Zafarovi a zejména jeho dílu např.: DEKMEJIAN, Hrair R. - THABIT Adel Fathy. "Machiavelli's Arab Precursor: Ibn Zafar al-Siqilli", *II ed., British Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 27, 2000, pp. 125-137. [online]. [cit. 18.1.2023]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/826088?origin=JSTOR-pdf>. nebo BELLINO, Francesca. "ANIMAL FABLES IN THE 'SULWĀN AL-MUṬĀ' BY IBN ZAFAR AL-ŠIQLLĪ". In *Quaderni Di Studi Arabi*. vol. 10, 2015, pp. 103–122. [online]. [cit. 18.1.2024]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/45239921>.

<sup>169</sup> MINGANTI, Paolo (a cura di). *IBN ZAFAR, Sulwān al-Muṭā' ossiano Conforti politici*, versione italiana tradotta originariamente da M. Amari, Palermo, 1973, 248 pp.

<sup>170</sup> „Se jménem Buttafuoco (Ohnivec) se ve skutečnosti i ve fantazii spojuje cosi, co má něco společného se zlem, nebo aspoň s podvodem: tenhle malíř, který se vymaluje jako ďábel, Boccacciův Buttafuoco z novely o Andreucciovi z Peruggie...Croceho pátrání kolem téhle Boccacciovy novely je úplná nádhera“. In SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 36.

duality verbálního a vizuálního média říct, že celý hotel/poustevna je místem nepravosti a lži, a román, i přesto že je literární fikcí, nás upozorňuje, že je to pravda a skutečně se v reálném životě tyto nepravosti dějí.

Za pozornost také určitě stojí skutečnost, že Sciascia v celém románu ani jednou neprozradí, že námětem a současně názvem Manettiho obrazu je *Pokoušení svatého Antonína*, a dokonce zamlčený svatý Antonín je nahrazen onou legendou o svatém Zaferovi. Jedním z důvodů, proč autor volí strategii, že zamlčí pravý název obrazu, může také být skutečnost, že Sciascia nechce explicitně citovat román Gustava Flauberta nazvaný *Pokoušení svatého Antonína*. Gustav Flaubert nad tímto alegorickým románem, který svou formou stojí mezi prózou a poezií, navíc napsaným ve formě divadelního scénáře, strávil prakticky celý svůj tvůrčí život; pro jeho realizaci studoval obrovské množství odborné literatury, stále se k němu vracel a stále nebyl s něčím spokojen.<sup>171</sup> Ačkoliv se tomuto románu u čtenářů a mnoha kritiků dostalo chladného přijetí, mělo toto dílo obrovský vliv na výtvarné umění končícího 19. století<sup>172</sup>. Námětem jde ve své podstatě o přehlídku hrůzy a moderní *opus theologicum*. George Brandes pár let po vydání jeho poslední verze ho kriticky charakterizoval slovy: „*Není to poetické dílo; napolo theogonie, napolo kus církevních dějin, a vše to podáno ve formě psychologie šílenství*“.<sup>173</sup> V souvislosti se Sciasciiovým románem *Todo Modo* je však pro nás zajímavých hned několik podobností: (i) ústřední téma církve, (ii) interpretační otevřenost díla (ve smyslu Ecova termínu *opera aperta*), (iii) v *Todo Modo* citovaný Redonův Kristus z třetí série ilustrací Flaubertova románu, (iiii) moment geneze Flaubertova románu, o kterém podává Flaubert přesné zprávy ve svých zápiscích z cest a dopisech přátelům. V těchto zprávách z cest se dočteme, že během své první cesty po Itálii v roce 1845 navštívil mladý Gustav Flaubert galerii v janovském paláci Balbi, kde spatřil obraz s námětem Pokoušení svatého Antonína dnes připisované Petru Brueghelovi mladšímu. Tento obraz Flauberta doslova ohromil, jak napsal pak z Milána svému příteli Alfredu Lepoittevinovi: „...*Viděl jsem Breughelův obraz představující pokoušení svatého Antonína, což mě přivedlo na myšlenku uspořádat pro divadlo pokoušení svatého*

---

<sup>171</sup> Román vyšel ve 3 verzích v letech 1849, 1856, 1872 a definitivní verze byla knižně publikovaná roku 1874.

<sup>172</sup> Více k tématu např.: HERKLOVÁ, Alice. *Pokoušení svatého Antonína. Motiv novodobé a moderní tvorby mezi textem a obrazem*. Diplomová práce. Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Karlovy Univerzity Karlova, Praha 2015.

<sup>173</sup> BRANDES, George. In *Zlatá Praha 1892*. Dle cit. BORECKÝ, J., *Několik myšlenek o Flaubertově "Pokoušení sv. Antonína"*. In FLAUBERT, Gustav. *Pokoušení sv. Antonína*. Praha: Vzdělávací bibliotéky, Sbírký moderní četby, 1897.

*Antonína, ale to by chtělo někoho jiného, než jsem já...“.*<sup>174</sup> Ve svých zápiscích z cest najdeme také podrobnou ekfrázi tohoto díla, kterou uzavírá těmito slovy: „*Ten obraz se zdá nejprve matoucí, potom se stane pro většinu podivným, pro některé směšným a pro jiné něčím víc. Pro mě vymazal celou galerii, v níž se nachází, na její zbytek si už nevzpomínám.*“<sup>175</sup>

Záměrně uvádím tyto citace Flaubertových dojmů z malby, protože téměř totožná vyjádření jsme mohli slyšet a číst ze svědectví Fabrizio Clerici, který popsal moment, kdy Leonardo Sciascia spatřil kopii Manettiho malby *Pokušení svatého Antonína* v onom malém toskánském kostelíku při své letní projíždce autem.<sup>176</sup> Opakování tohoto příběhu z něj dělá téměř legendu, kterou je román opředen. Zdá se mi však, že množství podobností a náhod, které tento román doprovázejí je zkrátka nějak moc, až si sama kladu otázku, jestli se tento příběh o náhodném objevení malby skutečně stal, nebo byl vymyšlen Sciasciem a Clericim jako konceptuální součást románu *Todo Modo?*; nebo byl využit jako promyšlená marketingová strategie? (ostatně Fabrizio Clerici byl vynikajícím promotérem svého díla). Ať tomu bylo tak či tak, skutečností zůstává, že jsme opakovaně upozorňováni na obrýleného ďábla, který Sciasciu tak uhranul. Za připomenutí stojí sám název Clericiho eseje *Occhiali del diavolo*.

### 3.2.3. Brýle

*Život je fascinující, jen se na něj musíte dívat správnými brýlemi.*

ALEXANDR DUMAS mladší

Brýle jsou důležitým motivem románu *Todo Modo*, který se jako červená nit vine celým příběhem. Její počátek můžeme vidět v již citované lesní scéně, jejímž tématem je úhel pohledu, jak jsem se snažila ukázat v předešlé části. Současně zde vypravěč-

---

<sup>174</sup>HALOCHE, Maurice, *La Tentation de Saint-Antoine*. In Le Bulletin des Amis de Flaubert, č. 8, 1956, p. 16. [online]. [cit. 19.1.2024]. Dostupné z: [https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/008\\_015/](https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/008_015/).

<sup>175</sup>Ibidem, p. 16.

<sup>176</sup> Mimo v kapitole Genesis již citované video, Clerici o této události píše také v: CLERICI, Fabrizio. *Occhiali del diavolo*. In *Il Messaggero*. 14 febbraio 1990, následně přetištěno in *Nuove Effemeridi*, III, 9, 1990, p. 86.



malíř/autor, ačkoliv jako umělec obdařen schopností vidět věci lépe než ostatní lidé, metaforicky přiznává svou občasou potřebu brýlí, protože je dalekozraký.

Poprvé se skutečné brýle objevují nejprve ve vizuální rovině, jako znázornění na kopii Manettiho malby: v citované scéně s ekfrází vypráví don Gaetano lékárníkem vymyšlenou legendu o Zaferovi, kterému již slábne zrak a ďábel mu přináší brýle darem. Zafer však pojme podezření a ďáblem nabízené brýle nepřijme. Kdyby Zafer dar přijal, nedokázal by již dále číst „pravé církevní učení“, evangelium, či svatého Augustýna, ale jen korán. Pasáž autor doplňuje citací z básně *La ragazza di Athene* od Serenihho Vittoria. Svou roli nese také ona forma získání předmětu, tedy dar. Forma daru měla v křesťanské společnosti od počátku podstatnou úlohu: ochota vzdát se svého majetku a dát ho darem signalizovala, že svobodný člověk se dobrovolně podřizuje moci jiného, současně ale očekává, že jeho status bude plně respektován a dar bude řádně recipročně oceněn; ekonomie daru sloužila i jako nástroj redistribuce bohatství ve společnosti<sup>177</sup>; analogické postupy následně vlastní nelegálním praktikám politiky či organizovaného zločinu.

Z ikonografického pohledu jsou brýle obecně srozumitelným symbolem vědění a logicky tudíž atributem vzdělance. Protože od vynálezu brýlí dodnes jde o finančně drahý předmět, staly se brýle také symbolem vysokého postavení a moci. (A od poloviny 20. století jsou také nedílným módním „atributem“ populárních idolů.) Již od prvního dochovaného výtvarného zobrazení brýlí v cyklu *Domenicani illustri* z kapitulní síně kláštera San Nicolo v Trevíru z roku 1352<sup>178</sup> jsou brýle stále se opakujícím motivem doprovázejícím zobrazení světců a apoštolů; vypovídají o jejich moudrosti získané dlouhým a hlubokým studiem.

Zobrazení brýlatého ďábla představuje z umělecko-historického hlediska velmi netradiční ikonografii. Na to nás ostatně v této citované pasáži upozorňuje i Sciascia a hned přidává i ikonologické vysvětlení motivu brýlí zasazené do kontextu raně barokní doby vzniku obrazu: tedy že každý nástroj, který pomáhá lépe vidět je dílem a nabídkou ďábla.<sup>179</sup> Jedním dechem ale upozorňuje čtenáře, že tento křesťansko-ideologický výklad symbolu brýlí z doby života tridentského reformátora Piera Francesky Ferrera a za

---

<sup>177</sup> BÁRTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2013, p. 59.

<sup>178</sup> Více např.: *Affreschi di Tomaso da Modena a San Nicolò, Treviso*. In *Instituto centrale per restauro*; [online]. [cit. 30.1.2024]. Dostupné z: <http://iscr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=645&umn=70&smn=640>.

<sup>179</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 35.

kacířství církvi upáleného Giordana Bruna je, nebo lépe řečeno, měl by být dnes i církví překonaný. Když ale částečně opustíme hranice církevní ideologie, don Gaetano nás možná svým výkladem symbolu brýlí chce upozornit i na jiný problém, před kterým stojí dnešní věda, (dnes jistě ještě naléhavěji, než mohlo být pocíťováno v době vzniku románu), tedy na kauzální i etický problém poopravování přírody. I přesto, že v tomto vidím velkou aktuálnost této pasáže románu, domnívám se, že pro Leonarda Sciasciu nebyly otázky vědecké modifikace přírody ještě natolik naléhavé. Symbol brýlí bude pro něj v románu prioritně symbolem vidění pravdy, jak se pokusím přesněji vysvětlit v následující části.

Od scény bezprostředně následující po citované ekfrázi se brýle poprvé fyzicky zhmotňují, aniž by však ztratily na své symbolické hodnotě. „*Quando si voltò per dirmi «C'è la firma, venga a vedere» ebbi un momento di vertiginoso stupore: i suoi occhiali erano una copia esatta di quelli del diavolo*“<sup>180</sup>. [„Když se obrátil a vyzval mě: «Je tu podpis, pojďte se podívat,» na okamžik se mi úžasem zatočila hlava: jeho brýle byly přesnou kopií brýlí ďáblových.“]<sup>181</sup>

Mimochodem se zde také opakuje tvůrčí postup Leonarda Sciascii jdoucí od vizuální k verbální, jak to bylo představeno již v kapitole *Genesis*, kdy autor nejprve vidí obraz, přemýšlí o něm, a na základě něj formuluje verbální vyjádření ve formě románu; neboli postup: vidění – racionalizace (slovní komentování, interpretace) – literární transfigurace.

Jak bylo zmíněno, schopnost dívat se dál a hlouběji do věcí mělo být pouze církevním privilegiem<sup>182</sup>, a i přesto neměla tato schopnost v historii jen pozitivní hodnotu; jako každý nástroj, který pomáhá dobře vidět, byly brýle spojovány s ďáblem a zrakovými či optickými klamy. Jestliže, jak tvrdil svatý Augustin, jsou oči dveřmi, jimiž do duše proniká pokušení<sup>183</sup>, pak jsou právě brýle jejich privilegovanými pomocníky: možno říct démonické umění alchymistických čoček schopných zvětšovat, zmenšovat a zdvojit skutečnost. Když se na tomto místě vrátím k donu Gaetanovi, také on měl tuto zvláštní

---

<sup>180</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 36.

<sup>181</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 245.

<sup>182</sup> Leonarda Sciascia měl hluboký odborný zájem o problematiku a historii inkvizice, jak dokládá mnoho jeho textů s tímto tématem. Z románové produkce nutno zmínit zejména román *Egyptská rada*.

<sup>183</sup> Nepochybuji, že Leonardo Sciascia tuto myšlenku znal, neboť v románu v souvislosti s brýlemi odkazuje na učení svatého Augustína. V příběhu je také uvedeno, že originál Manettiho obrazu visí právě v kostele zasvěceném svatému Augustínovi.

vlastnost „zdvojení se“. V souvislosti s brýlemi na ni Leonardo Sciascia opět poukazuje také k závěru románu:

*„Don Gaetano stava alla scrivania. Levò gli occhi dalle carte dicendo «Avanti». Gli occhi e gli occhiali: ché levando dritto lo sguardo, gli occhiali, appinzati a metà del naso, con lo sguardo non stavano più in linea ma sembravano assumerne altro meno freddo e impassibile. Curiose effetto, e veniva dalle rifrazioni della luce colorata che gli stava accanto: una lampada dalla coppa in pasta di vetro,[...]. Pagliettata di verde, di giallo e di blu, e predominando il viola, la luce si rifrangeva nelle lenti mobilmente, come animandole; mentre spenti restavano gli occhi di Don Gaetano.“<sup>184</sup>*

*[„Don Gaetano seděl u psacího stolu. «Pojďte dál,» vyzval mě a zvedl oči od papírů. Vlastně oči a brýle: když se na mne totiž zpřímá zadíval, očitly se sice jeho brýle nasazené na špičce nosu mimo rovinu jeho pohledu, přitom však jako by se na mne, méně chladně a netečně, dívaly také. Byl to zvláštní úkaz a vznikal lomem pestrobarevného světla, dopadajícího na ně z lampy se stínidlem z litého skla, [...]. Zeleně, žlutě, modře, a především fialově žíhané světlo se lámalo a kmitalo ve skle brýlí a oživovalo je, kdežto oči dona Gaetana zůstávaly bez výrazu.“<sup>185</sup>*

Stejně jako tomu bylo v textu popisujícím dona Gaetána, i v této pasáži textu používá Sciascia opět čistě vizuální kategorie, jakými jsou světlo a barva. V kontrastu k černé figurě kněze s jeho nehybně lhostejným pohledem stojí brýle a hra světla a barev zrcadlí se v jejich sklech. Aniž bych se chtěla pouštět do detailů, stojí za to připomenout, že světlo a barva jako nositel teologických a filozofických hodnot je přítomné od počátku věků nejen ve výtvarném médiu, ale i v literatuře. Snad právě nesprávně přezdívaný „temný“ středověk hrál dokonce v této oblasti prim<sup>186</sup> a středověcí teologové učinili ze světla metafyzický princip; v Evropě zejména od teologického rozpracování myšlenek opata Sugera, že Bůh je Světlo, jak dokládají nejen iluminované rukopisy, ale zejména bohaté vitráže gotických katedrál, skrz něž byl kostel doslova zalit zářícími barvami<sup>187</sup>. Jako příklad z literatury stačí připomenout Dantův *Ráj*; Dante tento slovy nepopsatelný (nedefinovatelný) prostor utváří za pomoci symfonií světla a barev.<sup>188</sup> Ve všech kulturách v sobě barvy nesou svou symboliku. Z křesťanského pohledu by tedy barvy kmitající ve

<sup>184</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 98.

<sup>185</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 328-329.

<sup>186</sup> K tématu např.: HUIZINGA, Johan. *Podzim středověku*. Praha: Paseka, 2010.

<sup>187</sup> „Středověk identifikoval krásu nejen s proporcemi, ale také se světlem a barvou, a tato barva byla vždy ze základního spektra ...“ In ECO, Umberto. *O literatuře*, Praha: Argo, 2004, p. 22.

<sup>188</sup> K tématu např.: ECO, Umberto. *Čtení Ráje*. In *O literatuře*. Praha: Argo, 2004, pp. 20–26.

sklech brýlí dona Gaetana symbolizovaly: zelená – naději, žlutá – věčnost, (nebo ale také závist), modrá – čistotu; dominantní barvou je však fialová – barva pokání a kajícínosti, barva zemřelých, v liturgickém roce používána při udílení Svátostí smíření. Právě fialová barva v této scéně již naznačuje následující osud dona Gaetana.

K postupujícímu závěru románu se ony symbolické brýle mnohonásobují a Leonardo Sciascia prostřednictvím metanarace (nyní ve význam pojmu U. Eca) promlouvá k divákovi a komponuje něco jako svoji osobní galerii brýlí.

*„Chi leggerà questo manoscritto o, se mai sarà pubblicato, questo libro, si domanderà a questo punto perché non ho più parlato degli occhiali di don Gaetano. Ebbene, non ne ho parlato più perché non è vero che non mi avessero impressionato, la prima volta che glieli vidi tirar fuori. O forse allora mi impressionarono meno di quanto poi pensandoci e rivedendoglieli. Certamente, anzi: perché cominciai ad avvertire l'inquietudine che quegli occhiali mi avevano seminato nel momento in cui, nella mia camera, mi ritrovai a disegnarli. Più volte, sullo stesso foglio sicché ne venne un campo di occhiali come di meloni: grandi, piccoli, appena accennati, vuoti di lenti, con le lenti; e qualcuno con dietro gli occhi senza sguardo di don Gaetano. Uno strano disegno, tra quelli che faccio di solito: e chi lo vedesse senza conoscere queste pagine, forse penserebbe sia venuto fuori in margine a una lettura di Spinoza, che fabbricava occhiali di quel tipo; o che fossi rimasto impressionato degli occhiali di don Antonio de Solis, in quel ritratto che adorna il frontespizio della edizione settecentesca della sua Istoria della conquista del Messico; o che avessi studiato di illustrare i versi di quel poeta arabo-siculo sulle lenti. Ed ecco che in questo momento, mentre scrivo, il fatto di ricordare queste immagini (immagini vere e proprie e immagini da parola) mi sorprende e aggiunge inquietudine all'inquietudine. Com'è che così nitidamente vedo Spinoza nella sua bottega di ottica, [...] che così nitidamente ricordo il ritratto di don Antonio e i versi di Ibn Hamdis? Non c'è qualcosa, nelle lenti, negli occhiali, che mi suscita, remoto, imprecisabile, un senso di stupore e insieme di apprensione? Non c'è qualcosa che ha a che fare con la verità e con la paura di scoprirla? (E sto anche pensando a quel racconto di Anna Maria Ortese che appunto s'intitola Un paio di occhiali: della bambina di vista debolissima cui danno finalmente gli occhiali; e la miseria del vicolo napoletano in cui vive le balza improvvisamente incontro, le provoca vertigine e vomito).“<sup>189</sup>*

---

<sup>189</sup> SCIASCIA, LEONARDO. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, pp. 98-100.

[„Kdo bude číst tenhle rukopis, či pokud někdy vyjde, tuhle knihu, se na tomto místě podiví, proč jsem o brýlích dona Gaetana nemluvil více. Tak tedy: nemluvil jsem o nich, protože na mne nedělaly stále stejný dojem, jako když je přede mnou vytáhl poprvé. Možná že na mne ani tolik nezapůsobily tenkrát jako spíš později, když jsem o nich přemýšlel a znovu je před sebou viděl. Vlastně docela určitě: neklid, který mi ty brýle zasely do duše, jsem si začal uvědomovat ve chvíli, kdy jsem se ve svém pokoji přistihl při tom, že si je kreslím. Několikrát, na týž list papíru; až z toho nakonec vzniklo pole brýlí jako pole melounů: velkých, malých, jen zlehka načrtnutých, bez čoček, s čočkami; některé s bezvýraznými očima dona Gaetana za nimi. Byla to podivná kresba mezi těmi, jaké obvykle dělám; kdo by ji uviděl, aniž by znal tyto stránky, by možná napadlo, že vznikla na okraj četby Spinozy, který vyráběl brýle tohoto typu: či snad že ve mně zanechaly takový dojem brýle Antonia de Solis na portrétu, který zdobí frontispis dvě stě let starého vydání jeho *Dějin dobytí Mexika*, nebo že jde možná o studie k ilustracím veršů o čočkách od arabsko-sicilského básníka. A nyní, ve chvíli, kdy toto píši, mě skutečnost, že si vybavuji ty obrazy (obrazy skutečné i pouhé představy), překvapuje a zvyšuje můj neklid. Čím to, že vidím Spinozu v jeho optickém krámku; [...] že si tak zřetelně vzpomínám na portrét dona Antonia a na verše Ibn Hamdise? Není v čočkách, v brýlích cosi, co ve mně probouzí neurčitý, těžko postižitelný pocit ohromení a zároveň bázně? Nejde o něco, co má jakousi souvislost s pravdou a strachem z jejího odhalení? (A přichází mi na mysl i povídka Anny Marie Ortesové, nazvaná právě *Brýle*; vypráví o děvčátku s velice slabým zrakem, které konečně dostane brýle: v té chvíli před ní rázem vyvstane bída neapolské uličky, v níž žije, a vyvolá v ní závrat' a nevolnost).“<sup>190</sup>

Brýle jsou autorem definovány jako symbol vidění pravdy, a to zejména té nepřijemné surové pravdy, která v pozorovateli vyvolává závrat' a nevolnost, stejně jako se to děje neapolskému děvčátku z povídky Anny Marie Ortesové. Na rozdíl od neapolské povídky jde v románu *Todo Modo* o brýle, které si nasazuje dospělý člověk. Domnívám se, že Sciascia, celoživotní neúnavný hledač a zastánce pravdy, nám chce říct, že pocitem dospělého člověka, který vidí skrz tyto symbolické brýle, je pocit ohromení a strachu z odhalení pravdy; strachu, který se neodmyslitelně pojí s otázkou sebeúcty a morální odpovědností jedince, jak s pravdou naloží.

Leonardo Sciascia čtenáři předkládá výčet svých vizuálních asociací (obrazy skutečné a obrazy ze slov), řetězec vizuálních a verbálních citací, které v něm vyvolávají neklid pramenící ze souvislostí s pravdou, mocí a křesťanskou církví. Tento řetězec začíná Baruchem Spinozou, důsledným racionalistou, filozofem, který se vyjadřoval

---

<sup>190</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 329-330.

k etice a politické filozofii, který byl jedním z prvních kritických čtenářů Bible, a jehož knihy katolická církev dala na index zakázaných knih. Sciascia vidí mentální obrazy ze slov: Spinozu v jeho optickém krámku, jak vyrábí brýle, tedy v symbolické rovině: vytváří vidění pravdy. Jeho pravda je však církví cenzurována. Antonia de Solis, španělského dramatika a historika, vidí Sciascia jako skutečně existující obraz z frontispisu své knihy. Knihy, která dopodrobna popisuje dramatické události tři roky trvající conquisty Mexika pod vedením Hermanda Cortése; skutečné historie, která končí definitivní porážkou posledního aztéckého vládce; popisuje masakr pod ideologickou záštitou církve, při němž zahynulo velké množství domorodého obyvatelstva a většina aztéckých památek byla zničena a postupně, s evangelizací obyvatel, nahrazena církevní architekturou. Posledním článkem ze Sciasciova výčtu jsou verše arabsko-sicilského básníka Ibn Hamdíse. Nemyslím si, že by tehdejší Sciasciův čtenář verše tohoto básníka znal, a pozorný čtenář možná znejistěl, při zmínce o optických čočkách ve verších z přelomu 11. a 12. století. Ibn Hamdís byl arabský básník, který se narodil roku 1056 v Notu na Sicílii a jako mladík byl přímým svědkem normanského dobývání ostrova spojeného s pokatolictěním obyvatelstva, v důsledku čehož musel ostrov opustit. Jeho nejsuggestivnější verše jsou právě ty, v nichž s nostalgií vzpomíná na domov<sup>191</sup>. Leonardo Sciascia cituje verše Ibn Hamdíse „*vuote le mani, ma pieni gli occhi del ricordo di lei*“<sup>192</sup> [“Ruce prázdné, ale oči plné vzpomínek na ni”] (příčemž „jí“ je myšlena Sicílie), v souvislosti s věčně se opakujícím velkým tématem sicilských umělců, jímž je téma exilu. Podle Sciascii může toto téma být také klíčem k pochopení Sicílie, *sicilitudine* – svérázné povahy jejích obyvatel, jejich existencionálního strachu pramenícího z historické zkušenosti<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> Jeho dílo, zpěvník *dīwān* objevil právě již v románu zmiňovaný Michele Amari ve vatikánských a petěrburgských archívech a pravděpodobně z Amariho *Storia dei Musulmani di Sicilia II* vydané roku 1858 Sciascia Ibn Hamdíse znal. [online]. [cit. 2.2.2024]. Dostupné z:

<https://www.gutenberg.org/files/46888/46888-h/46888-h.htm>. První přepis *dīwānu* do moderní arabštiny realizoval Amariho žák Celestino Schiaparelli, ten připravoval i italský překlad těchto básní, ten se však ztratil. Nalezen byl až v roce 1993 zamčený v zapomenuté skříni na univerzitě La Sapienza v Římě jednou studentkou, která ho následně nabídla Elviře Sellerio. Nakladatelství neotálelo s publikováním veršů Ibn Hamdíse, již z důvodu, že Elvira Sellerio básníka znala z vyprávění Leonarda Sciascii. více: [online]. [cit. 3.2.2023]. Dostupné z: [https://www.corriere.it/cronache/21\\_maggio\\_20/cosi-un-vecchio-armadio-ho-trovato-manoscritto-dimenticato-l-opera-piu-grande-poeta-arabo-siculo-ibn-hamdis-d1c95a68-b400-11eb-92ee-af36a1f66d3c.shtml](https://www.corriere.it/cronache/21_maggio_20/cosi-un-vecchio-armadio-ho-trovato-manoscritto-dimenticato-l-opera-piu-grande-poeta-arabo-siculo-ibn-hamdis-d1c95a68-b400-11eb-92ee-af36a1f66d3c.shtml).

<sup>192</sup> SCIACIA, Leonardo. *Sicilia e sicilitudine*. In SCIACIA, Leonardo. *La corda pazza*. Torino: Einaudi 1982, p. 17.

<sup>193</sup> Ibidem, pp. 11–17.

Tento řetězec Sciasciových vizuálních a verbálních citací od Spinozy po Ibn Hamdíse prezentovaný autorem skrze obrazy brýlí a čoček zastupuje obrazy, za nimiž stojí celá lidská historie spojení politické moci s mocí církevní. Záměrně používám slovo řetězec, protože i na tomto místě textu nás Sciascia odkazuje na onen na začátku románu formulovaný „řetězec následků počínající svobodným činem“<sup>194</sup>: Svobodný čin představuje Spinoza, ale hned za ním následují další články řetězu: cenzura – conquista a násilná evangelizace obyvatel – exil. V románu je tato část také moment zlomu, uvědomění si tohoto řetězu kauzality malířem a snaha o jeho přetržení, která ale možná končí jen přidáním dalšího článku do řetězu; článku vraždy dona Gaetana.

Ostatně také při popisu mrtvého těla kněze jsou opět akcentovány právě jeho brýle, které ztratil společně se svým životem:

*„Distogliendosi dalle calze, l'occhio, almeno il mio, si ferma poi agli occhiali che, dal cordoncino attaccato al petto, erano scivolati su una radice e vi stavano in curiosa angolazione rispetto a un raggio che, di tra foglie, vi cadeva. Sembrava il particolare di un quadro di caravaggesco minore. E dico minore, perché tutto, in don Gaetano morto e intorno a lui, era minore; voglio dire sminuito, ridotto, somnesso: rispetto a come era da vivo.“*<sup>195</sup>

*[„Když se zrak odtrhl od punčoch, spočinul, aspoň ten můj, na brýlích, které sklouzly ze šňůrky upevněné na prsou a zachytily se na kořenu, kam na ně mezi listovým v prapodivném úhlu dopadal sluneční paprsek. Vypadalo to jako detail z obrazu nějakého podružného caravaggiovce. A říkám podružného, protože všechno na mrtvém donu Gaetanovi i kolem něho bylo jaksi podružné ve srovnání s tím, jaké to bylo za jeho života: bezvýznamné, scvrklé, pokořené.“*<sup>196</sup>

Jistě nepřekvapí, že při popisu těla užívá Leonardo Sciascia odkazu na méně umělecky schopné následovníky Caravaggia, hlavního představitele naturalismu a temnosvitu raného italského baroka.

---

<sup>194</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 11.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>196</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 351.

Tyto symbolické brýle dona Gaetana ze scény mizí na konci románu společně s odnášeným mrtvým tělem kněze. „*Gli occhiali pendevano dalla barella, dondolavano al passo dei portatori.*”<sup>197</sup> [„Brýle visely přes okraj nosítek a klátily se nosičům do kroku.“]<sup>198</sup>

S vysvětlením symbolické hodnoty brýlí v románu *Todo Modo* jsem se v podstatě přehoupla do vyšší roviny interpretace díla, které bude věnována poslední část analýzy románu.

---

<sup>197</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 117.

<sup>198</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 354.



### 3.3. Ikonologie – interpretace

“...con disgusto spesso si sorprende a pensare per immagini.”

LEONARDO SCIASCIA

„Vnitřní význam neboli obsah rozpoznáme, zjistíme-li podstatné principy, které prozrazují postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak jak jsou zhuštěny v jediném díle a poznamenány jedinou osobností“<sup>199</sup> těmito slovy definuje Panofsky ikonologickou interpretaci. Připomenu ikonologii Manettiho obrazu *Pokušení svatého Antonína*:

Vědomá volba jednotlivce mezi dobrem a zlem. Svatý Antonín nepodleh ani pod tlakem fyzického a psychického strádání svodům zla. Brýle ďábla symbolem vysokého postavení a především vědění; reprezentují ďábelskou podstatu vědy v názorech posttridentské církve.

Leonardo Sciacia se k myšlenkám obsažených v románu vyjádřil zejména v rozhovorech, které následovaly po premiéře Petriho filmu *Todo Modo*: „*Man mano che andavo avanti mi accorgevo che non stavo regolando i conti con la DC, ma con la Chiesa e, appunto, con me. Io passo per razionalista, per illuminista, per voltairiano. Ma lo sono fino a un certo punto. Sono stato sempre un lettore della Bibbia e dei Vangeli, ho tenuto sempre Pascal tra i libri più assiduamente letti; e negli ultimi anni anche Agostino, Anselmo, i Padri della Chiesa sono stati per me affascinante letture...*”<sup>200</sup>

[„*Jak jsem postupoval, uvědomil jsem si, že si nevyřizuji účty s DC<sup>201</sup>, ale s církví a vlastně se sebou samým. Považuji se za racionalistu, za osvícence, za voltairiana. Ale to jsem jen do určitého momentu. Vždy jsem byl čtenářem Bible a evangelií, Pascal vždy patřil k mým nejhrořivěji čteným knihám; a v posledních letech také Augustin, Anselmo, církevní otcové byli pro mě fascinujícím čtením...*“]

---

<sup>199</sup> PANOFSKY, Erwin. *Ikonografie a ikonologie: úvod do studia renesančního umění*. In *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Malvern, 2021, p. 44.

<sup>200</sup> Cit. dle TRAINA, Giuseppe. *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciacia, Bufalino, Consolo. E oltre*. Modena: Mucchi Editore, 2019, p. 31. Také COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciacia*. Milano: Tea, 2007, p. 232-233.

<sup>201</sup> Křesťansko-demokratická strana.

### 3.3.1. Exempla

„Umění je lež, jež nám pomáhá pochopit pravdu.“

PABLO PICASSO

Téma církve se plně otvírá nejprve vnitřním zamyšlením protagonisty (s notnou dávkou autobiografické reflexe) v průběhu mše vedené kardinálem, která zahájila duchovní cvičení. Protagonista píše, protože to bylo poprvé, co slyšel mši sloužit v italštině, oddal se úvahám o církvi, o jejích dějinách a jejím osudu; o její ubohé přítomnosti a jejím neodvratitelném konci. V jeho úvahách byla nejistota a úzkost, jakou cítí někdo, kdo ztratil něco, jenže neví přesně co. Tajemství se rozplynulo, z majestátní iluze církve zbyla jen holá a ubohá kostra. Situaci přirovnává k Pirandellově modernímu dramatu ovšem s tím rozdílem, že:

*„Però quella demistificazione del teatro, in Pirandello, è una forma che lo reinventa e riafferma: e volevi dunque che la Chiesa, rinunciando alla mistificazione e all'inganno, si reinventasse e riaffermasse?... Ma no, volevo che finisse. Ed è già alla fine...“<sup>202</sup>*

*[„Pirandello ovšem svou demystifikací divadlo znovu objevuje a potvrzuje; znamená to snad, že jsem si přál, aby církev tím, že se vzdá mystifikace a klamání, znovu objevila a potvrdila sama sebe? To jistě ne, přál jsem si její konec.“]<sup>203</sup>*

Po této počáteční sebereflexi se v průběhu děje románu odehrává řada rozhovorů, jejichž tématem je církev. Svou pozornost zaměřím jen na ty, které pracují s aluzí na výtvarné umění. Zajímavé jistě je, že výchozím bodem k těmto rozhovorům o církvi je scéna, v níž je vyjádřena charakteristika vztahu postav k malířství: preláti jsou charakterizováni jako zpátečníci, pro něž je malířství již sto let mrtvé; ostatně posledním jimi uznávaným malířem byl myšlenkově trochu prázdný (až kýčovitý) Nicolò Barabino. Ministr ani průmyslníci malířství vůbec nerozuměli, tudíž pro ně bylo zbytečností, tedy až na situace, kdyby obraz mohl sloužit jako zdroj zisku nebo výhodná investice.

---

<sup>202</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, p. 32.

<sup>203</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 239.

Neznalost politiků a zejména pokrytectví církve následně Sciascia implicitně ukazuje na příběhu Guttusova obrazu *Ukřižování*<sup>204</sup> [obr.6, p.142].

*„Solo che tra i contemporanei non c'erano grandi [pittori], obiettò il cardinale. Ma subito, senza convinzione, aggiunse «A parte, si capisce, il nostro amico qui presente». Io, senza convinzione, mi schermii e feci il nome di Guttuso. Il cardinale disse che ci voleva altro, alla grandezza. Don Gaetano prese invece a lodare, di Guttuso, quella Crocefissione che trent'anni prima aveva fatto scandalo e che ora si sperava, disse, acquisire ai musei vaticani. Uno dei vescovi domandò perché lo scandalo. «Perché tutti i personaggi vi sono nudi» disse don Gaetano, con tono di beffarda meraviglia verso coloro che trent'anni fa si scandalizzavano a veder popolata di nudi la scena della Crocefissione. I prelati convennero che spogliare il Cristo, la Madonna e le dolenti era cosa del tutto innocente, se con innocenti intenzioni e risultati; e poi, ben altre bestemmie rivolgeva il tempo nostro a quella sublime tragedia. E si stava passando a classificare le bestemmie del nostro tempo, quando uno dei vescovi tornò su Guttuso, avanzando la riserva che era comunista.*

*«E chi non lo è?» disse don Gaetano»<sup>205</sup>*

*[, «Jenže mezi současnými umělci žádní velcí malíři nejsou,» namítl kardinál a vzápětí nepřesvědčivě dodal: «To se rozumí až na tady našeho přítele.» Stejně nepřesvědčivě jsem odporoval a jmenoval jsem Guttusa. Kardinál prohlásil, že ten má tedy do velkého umělce hodně daleko. Don Gaetano naproti tomu počal vychvalovat Guttusovo Ukřižování, které před třiceti lety vyvolalo skandál a které se, jak tvrdil, teď pokouší získat Vatikánské muzeum. Jeden z biskupů se optal, kvůli čemu ten skandál. «Protože všechny postavy na obraze jsou nahé,» vysvětlil don Gaetano tónem posměšného údivu vůči těm, kteří se před třiceti lety pohoršovali nad scénou Ukřižování zalidněnou nahými postavami. Preláti se shodli na tom, že vysvléci donaha Krista, madonu i truchlící je záležitost zcela nevinná, pokud byl nevinný záměr i výsledek: a pak dnešní doba se této vznešené tragédii rouhá daleko horšími způsoby. Začalo se konkrétně rozebírat, o jaká rouhání jde, vtom se však jeden z biskupů vrátil ke Guttusovi a vyslovil výhradu, že je to přece komunista.»<sup>206</sup>*

<sup>204</sup> Ke konzultaci zejména: CRISPOLTI, Enrico (cura di). *Guttuso. Crocefissione*. Roma: Accademia editrice, 1970. URBANI, Brigitte. *Crucifixions à scandale? Guttuso, Manzù*. In *Italies: culture, civilisation, société*, 2007-10 (11), p.291-335. SMITH, Karen Sue. *Contemporary Crucifixion: Renato Guttuso's modern Italian masterpiece*. In *America*, 2013-03, Vol. 208 (10), pp. 28-30.

<sup>205</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*, Milano: Adelphi, 1995, pp. 38-39.

<sup>206</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 248.

Renato Guttuso, slavný sicilský malíř a osobní dlouholetý přítel Leonarda Sciascii, namaloval obraz *Ukřižování* v roce 1941. Hned na první pohled je zřejmé, že malíř se záměrně odchýlil od tradiční ikonografie námětu Ukřižování Krista, aby dosáhl silné symbolické hodnoty aktuální v době vzniku obrazu: Nejvýrazněji je to patrné v uspořádání tří křížů, které nejsou postaveny vedle sebe pro čelní pohled diváka, ale příčně; přičemž Kristova tvář není vidět, protože ji překrývá břevno předního kříže s rudým tělem lotra. Kristus je tak identifikovatelný jen podle svých atributů umučení: trnové koruny a rány v boku, stává se tak symbolem všech bezejmenných lidských obětí. Guttuso záměrně použil neobvyklý úhel pohledu: na tradičně ztvárněném námětu Ukřižování je úhel pohledu diváka směřován z podhledu, jako by stál u paty kříže a vzhlížel ke Kristovi; v Guttusově malbě je ale divák na stejné úrovni s kříží a hledí přímo do tváří obětí. Zvláštní je také řešení prvního plánu obrazu, v němž je v perspektivní zkratce zobrazený stůl vymalován jako zátiší s mučícími nástroji. U paty kříže nestojí postavy Madony a svatého Jana, jako v tradiční ikonografii kalvárie, ale zcela nahá Máří Magdaléna, která se jasně bílou rouškou snaží zakrýt bezvládné tělo Krista. Kristus, stejně jako ukřižovaný muž za ním, má ruce bojovně sevřené v pěsti. Netradičním motivem jsou také dva koně: jeden trpělivě snáší kata na svém hřbetě, kdežto druhý pohybem hlavy hrdě odmítá to, co mu kat nabízí. Na přípravné kresbě k *Ukřižování* má dokonce jeden z katů zřejmou podobu Hitlera<sup>207</sup>. Tito koně jsou jasným odkazem na Picassův monumentální obraz *Guernica*, který Picasso namaloval v reakci na totální vybombardování stejnojmenného španělského města německými a italskými legiemi v dubnu roku 1937. Zničená *Guernica* se, zčásti i prostřednictvím Picassovy malby, stala symbolem utrpení španělské občanské války. Na Guttusa měla nemalý vliv umělecký i symbolický, jak dokládají jeho slova: „*V roce 1938 se tajně dostala do Itálie reprodukce Guernicy na pohlednici. Nosil jsem onu pohlednici po léta v náprsní tašce jako stranickou legitimaci, tak dlouho, až byla úplně roztrhaná a až jsem ji mohl nahradit první legitimací své strany, když se po osvobození stala zase legální.*“<sup>208</sup>

Guttusova malba svým ikonografickým „posunem“ tradičního tématu, svou expresivitou a surovostí barev (zejména akcentování rudé barvy, i s odkazem na ikonologickou barvu komunismu) má silný politický podtext: je symbolem lidských obětí, symbolem (a současně výzvou) věčného boje, který vedou svobodní lidé za své

---

<sup>207</sup> Reprodukce přípravné kresby dostupná např.: [online]. [cit. 10.3.2024]. Dostupné z: <https://www.scuolaromana.it/opere/ope117.htm>.

<sup>208</sup> GUTTUSO, Renato. *O malířích*. Praha: Odeon, 1984, p. 113.

svobodné myšlenky proti tyranům fašismu, nacismu i španělské občanské války<sup>209</sup>. Guttuso v jedné poznámce z října 1944 doprovázející přípravné kresby k malbě se k námětu *Ukřižování* vyjádřil zcela jasně:

*"Questo è tempo di guerra: Abissinia, gas, forche, decapitazioni. Spagna, altrove. Voglio dipingere questo supplizio del Cristo come una scena di oggi. Non certo nel senso che Cristo muore ogni giorno sulla croce per i nostri peccati.. ma come simbolo di tutti coloro che subiscono oltraggio, carcere supplizio per le loro idee..."*<sup>210</sup>

[„Toto je doba války: Habeš, plyn, šibenice, stěti. Španělsko i jinde. Chci namalovat toto Kristovo mučení jako scénu z dneška. Určitě ne v tom smyslu, že Kristus umírá každý den na kříži za naše hříchy ... ale jako symbol všech, kteří trpí ponižením, vězením nebo mučením za své ideje ...“]

Guttusovo *Ukřižování* je revolučním dílem nejen z hlediska uměleckého vývoje malíře, ale také v kontextu vývoje italského moderního malířství a jeho společenského přijetí. Ani sám malíř jistě nečekal, že se právě kolem tohoto díla strhne takový skandál, který nastal, poté co obraz prezentoval na státní výtvarné soutěži *Premio Bergamo*, na jejím 4. ročníku konaném v roce 1942. Nejostřejší kritika díla<sup>211</sup> přišla ze strany vrcholných představitelů církve: 24. září 1942 Monsignor Celso Costantini popsal v *Osservatore Romano* toto dílo jako „*un baccanale orgiastico di figure e di colori, che oltraggia nel modo più crudo e villano la nostra fede.*“<sup>212</sup> [„Orgiastický bakchanál postav a barev, který uráží naši víru tím nejhrubším a nejsprostším způsobem.“] Bergamský biskup Bernareggi šel dokonce tak daleko, že v oficiálním periodiku Bergamské kurie *La Vita diocesana* z 9. září 1942 zakázal pod trestem pozastavení výkonu funkce přístup na výstavu „*tutto il clero della Diocesi e a quello che fosse di passaggio per la nostra città, che è ad esso proibito l'accesso alla mostra del IV Premio Bergamo, pena la sospensione 'a divinis ipso facto incurrenda'*. *I parroci provvederanno anche ad avvertire i fedeli della*

---

<sup>209</sup> K politické angažovanosti Guttusova díla např.: JONES, Peter. *Painting and politics: Renato Guttuso at the Estorick Collection*. In *Journal of modern Italian studies*, 2015-08, Vol.20 (4), p.571-573. BERGER, John. *Renato Guttuso*. Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1957.

<sup>210</sup> GUTTUSO, Renato. Citace publikovaná v katalogu *Mostra antologica dal 1931 ad oggi* (Parma, dicembre 63-gennaio 64), cit. dle CRISPOLTI, Enrico (cura di). *Guttuso. Crocifissione*, Roma: Accademia editrice, 1970. p. 7.

<sup>211</sup> Zde uvádím jen signifikantní příklady, dobovou reakci v tisku podrobně zpracoval: CRISPOLTI, Enrico (cura di). *Guttuso. Crocifissione*. Roma: Accademia editrice, 1970, pp. 48–73.

<sup>212</sup> Cit. dle CIMMINO, Carmine. *La Crocifissione" del 1941: il "grido" di Renato Guttuso contro l'eterna violenza dei tiranni*. In *Il Mediano*, 2 Aprile 2021. [online]. [cit. 9.3.2024]. Dostupné z: <https://www.ilmediano.com/la-crocifissione-del-1941-il-grido-di-renato-guttuso-contro-leterna-violenza-dei-tiranni/>.

*sconvenienza di visitare la stessa Mostra.*"<sup>213</sup> [„všichni duchovní diecéze, i ti, kteří naším městem procházejí, mají zakázán vstupu na výstavu Premio Bergamo IV, pod trestem suspendace ‘a divinis ipso facto incurrenda’. Faráři také upozorní věřící na nevhodnost návštěvy této výstavy.“]

Církev se oficiálně pohoršovala nad nahotou postav, a to zejména nahotou Máří Magdalény. Volbu svlečených postav odůvodnil Guttuso tím, že jeho záměrem bylo obraz časově nespecifikovat, nezasadit ho prostřednictvím dobového oblečení do jedné konkrétní historické doby, ale že jeho hlavním cílem bylo říct, že toto utrpení se dělo, děje a bude dít v jakékoliv historické době.

Kritické příspěvky hodnotící Guttusovo dílo otištěné ve fašistických novinách byly zcela tendenční, záměrně útočné a často vulgární. Například noviny *Il mode fascista* z 23. září 1942 mluví o „*una strana crocifissione a base di sederi e di seni, nudi e nauseabondi, di uomini e donne*“ [„podivné ukřižování na bázi zadků a ňader, nahých a nechutných mužů a žen“] a navrhují velmi nevybíravým způsobem, aby byl obraz z výstavy odstraněn: „*Bastava chiedere l'allontanamento del quadro riprovato e magari esigere la crocifissione dello strano crocifissore, anche perché potrebbe darsi che Guttuso abbia creduto di farsi un merito giudaizzando o bolscevizzando tutte le figure del suo quadro. Egli da molto tempo assiste ai connubi che avvengono nel mondo fra bolscevichi, massoni, ebrei e cattolici, e ha ritenuto lecito ad un certo momento [...] di poter sintetizzare sulla tela questa disgustosa situazione politica*“<sup>214</sup>. [„Stačilo požádat o odstranění neschváleného obrazu a možná požadovat ukřižování toho podivného ukřižovatele, také proto, že snad Guttuso věřil, že si dělá zásluhy tím, že všechny postavy na svém obraze judaizuje nebo bolševizuje. Dlouhou dobu se účastnil svazků, které se ve světě odehrávají mezi bolševiky, zednáři, židy a katolíky a v jistém okamžiku [...] považoval za legitimní tuto nechutnou politickou situaci shrnout na plátně“.]

Ačkoliv negativní reakce na Guttusovo dílo byla natolik silná, že mnozí doufali, že bude ze soutěže vyloučeno, bylo to paradoxně právě na popud fašistického ministra národního vzdělávání Giuseppe Bottaiho, že Guttusův protifašistický obraz byl do soutěže přijat, a dokonce vyhrál druhé místo.

---

<sup>213</sup> Citace převzata: SOLZA, Cinzia. *Il dibattito artistico degli anni 1930-'40: Il Premio Bergamo (1939-42)*. In *Archivio Storico Bergamasco*, N. 1, Anno V, 1985, p. 144. [online]. [cit. 9.3.2024]. Dostupné z: <https://www.archiviobergamasco.it/wp-content/uploads/2021/01/ASB-08.pdf>.

<sup>214</sup> Citace dle: CRISPOLTI, Enrico (cura di). *Guttuso. Crocifissione*. Roma: Accademia editrice, 1970, p. 53.

Pruderie církevních autorit, které kolem obrazu rozpoutaly téměř „hon na čarodějnice“, podpořená ze strany některých konzervativních politiků se z dnešního úhlu pohledu může jevit jako téměř humorná událost. Úsměv se však vytratí, když si uvědomíme dobový kontext události, názorně patrný například z nedávno zveřejněné<sup>215</sup> dobové zprávy Monsignora Giovanni Battisty Montiho (budoucí papež Pavel VI.), který zapsal rozhovor Monsignora Pucciho (prelát propojený s fašistickým režimem a tajnými službami) s ministrem Guidem Roccem (ředitel zahraničního tisku na Ministerstvu Lidové kultury) z 27. září 1942 [obr. 7, p.143], v němž ministr: „...*ha deplorato il fatto del quadro del Guttuso (mostra di Bergamo). Ha manifestato sentimenti di deplorazione per le terribili deportazioni e eliminazioni che si stanno facendo di ebrei innocenti.*”<sup>216</sup> [„...odsoudil Guttusův obraz (výstava v Bergamu). Vyjádřil lítost nad hroznými deportacemi a eliminacemi, které jsou prováděny na nevinných Židech“.] Nutno říct, že dobová oficiální rétorika je až mrazivá; nejenže ministr přednostně zmiňuje Guttusův obraz, ale zejména užití slovesné výrazy „odsoudit“ Guttusův obraz oproti smířlivému „vyjádřit lítost“ nad deportacemi a eliminacemi nevinných Židů, dokazuje morální nedostatečnost těchto představitelů autorit; o to hůře, že jimi jsou i křesťanští představitelé, kteří horlivě kážou o morálních zásadách.

Za touto lehce humornou scénkou z románu *Todo Modo* skryl Leonardo Sciascia tvrdou kritiku katolické církve, zejména oné fašistické a válečné doby. Sciasciova kritika církve se ale neomezuje jen na minulé činy církve, jež byly prezentovány už v kapitole *Brýle*, ale poukazuje i na nedostatky a faleš církve současné, té horlivě se prezentující jako současná moderní instituce:

Rozhovor o Guttusově obraze zdánlivě končí ve chvíli, když debatu o komunistické příslušnosti Guttusa přeruší protagonista-malíř otázkou, co přítomní soudí o restauraci d'ábla, kterou provedl papež Pavel VI.<sup>217</sup> Ano, ne náhodou, je to ten stejný muž, který, tehdy ještě jako Monsignor Giovanni Battista Monti, sepsal vyjádření ministra Guida Rocca o Guttusově *Ukřižování* v jednom odstavci s politováním eliminace nevinných Židů. Papež Pavel VI. již krátce po svém zvolení do úřadu udělal zdánlivě

---

<sup>215</sup> COCO, Giovanni (a cura di). *Le "carte" di Pio XII oltre il mito. Eugenio Pacelli nelle sue carte personali. Cenni storici e Inventario*. Città del Vaticano: Archivio apostolico vaticano, 2023.

<sup>216</sup> Cit. dle RONCELLI, Osvaldo. *Gli stermini nazisti, Montini e la "protesta" di Guttuso*. In *La barca e il mare*. 29.9.2023. [online]. [cit. 13.3.2024]. Dostupné z: <https://labarcaeilmare.it/opere-e-linguaggi/gli-stermini-nazisti-mon-e-la-protesta-di-guttuso/>.

<sup>217</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 39.

významný krok ve vztahu mezi církví a současným uměním: v květnu roku 1964 si pozval současné italské umělce do Sixtinské kaple a tam k nim pronesl velmi emotivní omluvnou řeč<sup>218</sup>. O devět let později, v roce 1973, pak v rámci vatikánských muzeí nechal Pavel VI. otevřít Sbíрку moderního náboženského umění, čímž se současné umění konečně dostalo do této prestižní galerie. Na fotografiích<sup>219</sup> z inaugurace Sbířky moderního náboženského umění se vedle sebe usmívají papež Pavel VI. a Renato Guttuso (*pictor diabolicus*<sup>220</sup> přezdívaný v době skandálu s jeho *Ukřižováním*), který nově vzniklé sbírce daroval hned tři svá díla.

Představu papeže Pavla VI. jako pokrokového muže, reprezentanta moderní církve propagujícího současné umění je však v Sciasciově románu hned vyvrácena, když se biskupové o papežových dekretech vyjadřují jako o nejasných a neobratných; čímž se debata stáčí k otázce duševního zdraví již letitého papeže, potažmo přímo k církevní praxi zatajování a převrácení pravdy:

„*«Le cose che non si fanno, non sono» disse don Gaetano.*

*«Io direi che certe cose possono non sapersi, ma sono» risposi.*

*«Sì, d'accordo. Ma tenga presente che stiamo parlando della Chiesa, del papa» disse don Gaetano. «Una forza senza forza, un potere senza potere, una realtà senza realtà. Quelle che in ogni altra cosa mondana non sarebbero che apparenze, a nascondere o a mistificare, nella Chiesa e in coloro che la rappresentano sono le interpretazioni o manifestazioni visibili dell'invisibile.»<sup>221</sup>*

[„*«O čem se neví, to není,» prohlásil don Gaetano.*

*«Já bych řekl, že o určitých věcech nemusí nikdo vědět, ale přece jsou,» odporoval jsem.*

*«Ano, souhlasím. Ale nezapomínejte, že tu hovoříme o církvi, o papeži,» připomněl mi don Gaetano «O síle bez síly, moci bez moci, realitě bez reality. To, co by v jakékoli světské*

---

<sup>218</sup> FRANGI, Giuseppe. *Guttuso (e Paolo VI), Cristo crocifisso è sempre contemporaneo all'uomo*. In *Il sussidiario.net*, 16.4.2022. [online]. [cit. 13.3.2024]. Dostupné z: <https://www.ilsussidiario.net/news/arte-guttuso-e-paolo-vi-cristo-crocifisso-e-sempre-contemporaneo-alluomo/2325443/>.

<sup>219</sup> Foto např. [online]. [cit. 15.3.2024]. Dostupné z: <https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2023-06/arte-musei-vaticani-mostra-contemporanea-50-moderna-micol-forti.html>.

<sup>220</sup> Autor neuveden. *Guttuso, la croce dello scandalo* in *Corriere della sera*, 25.1.2017. [online]. [cit. 15.3.2024]. Dostupné z: [https://bergamo.corriere.it/notizie/cultura-e-spettacoli/17\\_gennaio\\_25/10-bergamo-t5corriere-web-bergamo-92c58a20-e2d7-11e6-91bb-de3c4de78c88.shtml](https://bergamo.corriere.it/notizie/cultura-e-spettacoli/17_gennaio_25/10-bergamo-t5corriere-web-bergamo-92c58a20-e2d7-11e6-91bb-de3c4de78c88.shtml).

<sup>221</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 40.



*záležitosti bylo pouhým zdáním, které má něco zatajit, či někoho oklamat, je v církvi a u těch, kdo ji představují, viditelným výkladem a projevem neviditelného.»<sup>222</sup>*

O pár stránek dále se protagonista-malíř ptá dona Gaetana: “co je to církev?”; a ten mu stručně odpoví prostřednictvím citace slavné malby francouzského romantismu:

*„«Anzi, nella forma più diretta, più semplice, mi dica: che cosa è la Chiesa?»*

*«Ecco: un prete buono le risponderebbe che è la comunità convocata da Dio; io, che sono un prete cattivo, le dico: è una zattera, La zattera della Medusa, se vuole; ma una zattera».*

*«Ricordo il quadro do Géricault, ma non ricordo bene che cosa è accaduto su quella zattera, anche se parecchi anni fa ho letto tutto un libro. Qualcosa di terribile: proverbialmente...Si è salvato qualcuno, su quella zattera?».*

*«Quindici, su centoquarantanove: forse troppi...Oh no, non dico per La zattera della Medusa: dico per quella Chiesa. Il dieci è percentuale piuttosto alta».*

*«E quello che hanno fatto quei quindici per salvarsi?».*

*«Non mi interessa. Cioè: non mi interessa dal momento che La zattera della Medusa è metafora, per me, di ciò è la Chiesa».*

*«Preferisco perire subito, nel naufragio».*

*«Ma no, lei sta nuotando per raggiungere la zattera. Per il naufragio c'è già stato...». Fece un sorriso quasi divertito. « Non se ne è accorto?»<sup>223</sup>*

*[„«Radši mi co nejprostším, co nejjednodušším způsobem povězte: co je to církev?»*

*«Tak tedy: dobrý kněz by vám odpověděl, že je to společenství shromážděné Bohem, já jakožto špatný kněz vám řeknu: je to prám, Prám Medusy, chcete-li, ale je to prám.»*

*«Vybavuji si ten Géricaultův obraz, ale nevzpomínám si už přesně, co se na tom prámu vlastně přihodilo, i když jsem o tom před lety četl celou knihu. Něco příšerného, až to přešlo v ustálené rčení... Zachránil se z toho prámu někdo?»*

*«Patnáct lidí ze sto devětačtyřiceti: možná že to je příliš... Ne, nemyslím teď na Prám Medusy, myslím na církev. Deset je procento vysoké ažaž.»*

*«A co udělalo těch patnáct lidí, aby se zachránili?»*

*«To mě nezajímá. Chci říci: nezajímá mě to od chvíle, kdy je pro mě Prám Medusy metaforou pro to, čím je církev.»*

*«Radši zahynu hned při ztroskotání»*

---

<sup>222</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 251.

<sup>223</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 53.

«Ale kdež, právě plavete, abyste prám dohonil. Ke ztroskotání už totiž došlo...» Takřka pobaveně se usmál. «Vy jste si toho nepovšiml?»<sup>224</sup>

Géricaultův slavný obraz známý dnes pod jménem *Vor Medusy*<sup>225</sup> (dříve také *Prám Medusy*) [obr. 8, p.144] z roku 1817-1818 ilustruje příběh jedné z nejstrašnějších tragédií francouzských moderních dějin: ztroskotání fregaty La Méduse, a současně vypovídá o následcích, které tato událost vyvolala. Fregata La Méduse byla vlajková loď konvoje, který vyplul v červnu 1816 z ostrova Aix směrem do kolonie Saint-Louis v Senegalu; kolonie, která se po období napoleonských válek opět vrátila z rukou Anglie do držení Francie. Na palubě fregaty bylo 400 pasažérů z řad vojáků, úředníků s rodinami a nových osadníků. Velením vlajkové fregaty byl pověřen námořní důstojník Hugues Duroy de Chaumareys. Byl to starý kapitán, který emigroval v době vlády Napoleona a na moře nevyplul již nejméně posledních dvacet let; do kapitánské funkce vlajkové lodi byl jmenován protekcčně jen z důvodu své nesporné loajality k bourbonské koruně. Jeho neschopnost se brzy projevila: ve snaze doplout do cíle co nejrychleji přikázal zrychlit tempo a fregata se tak velmi vzdálila od zbytku flotily. Osudové pak bylo, že nedbal rad zkušenějších důstojníků a řídil se podle neaktualizovaných námořních map, vydal se tak špatnou cestou a loď zavedl na mělčinu asi 50 km vzdálenou od břehů Mauretánie, kde fregata 2. července narazila dnem o skálu. Ještě následující dva dny se posádka snažila loď zachránit. Když bylo zřejmé, že je to marná snaha, byl vydán rozkaz k opuštění lodi. Fregata ale disponovala jen šesti záchrannými čluny, do nichž se vešlo jen 250 osob z celkových 400 pasažérů. Do záchranných člunů nastoupil nejprve kapitán se svojí rodinou, následně vyšší důstojníci a další významní představitelé se svými rodinami a zavazadly. Pro zbylé nižší šarže byl narychlo z poničených trámů lodi postaven provizorní vor o rozměrech 65x28 stop (20x7 m). Tento vor měl být záchrannými čluny dotažen na pobřeží. Tažná lana ale brzy praskla a vor se svými 150 pasažéry byl ponechán svému osudu na otevřeném moři.

Vor se brzy proměnil v místo hrůzy. Boj o přežití byl nemilosrdný. Již po první noci zemřelo 20 lidí, druhého dne se někteří opilí vojáci a námořníci pokusili o vzpouru a do následujícího dne bylo mrtvých dalších 65 osob. Více než polovina osob byla

---

<sup>224</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 267-268. (český překlad oproti originálu nepracuje s názvem obrazu, uvádí: „prám Medusy“)

<sup>225</sup> K tématu zejména monografie: ALHADEFF, Albert. *The Raft of the Medusa: Géricault, Art and Race*, (New York: Prestel, 2002. EITNER, Lorenz. *Géricault's Raft of the Medusa*, London: Phaidon, 1972.

nemilosrdně svržena do moře v důsledku konfliktů na voru. Zátěž provizorního voru byla příliš velká a ve vlnách se nebezpečně nakláněl, každý tedy toužil po bezpečnějším místě ve středu konstrukce. Zásoby potravin a vody byly velmi vzácné, proto slabí, nemocní a zranění byli bez milosti vrženi do moře. Brzy došly zásoby úplně a trosečníci byli nuceni pít mořskou vodu a moč; po čtyřech dnech došlo také ke kanibalismu. Po třinácti dnech hrůzy zbylo na palubě jen 15 přeživších, které zachránila loď Argus z jejich původního konvoje, která byla do těch míst vyslána vyzvednout zlato a další cenný náklad ze ztroskotané La Méduse. Poslední hodiny čekání na záchranu byly naplněny šílenstvím i nadějí, protože záchranná loď, kterou v dálce zpozorovali, zmizela za obzorem a znovu se objevila až o několik hodin později.<sup>226</sup> A právě tento moment vrcholného emotivního vypětí trosečníků si zvolil Géricault zachytit na svém obraze, přičemž ilustroval slova kapitána lodi Argus, který situaci na voru popsal následovně:

*„those miserable wretches were forced to fight and kill a large number of their shipmates ... Others had been swept to sea or died of hunger, or had lost their sanity. Those whom I rescued had been feeding themselves on human flesh for several days and, when I found them, the ropes [that held the raft together] were covered with human meat set out to dry. The raft was also strewn with scraps [of flesh], vivid testimony to the nourishment these men had been obliged to serve themselves.“<sup>227</sup>*

[„Tito ubozí nešťastníci byli nuceni bojovat a zabít velké množství svých společníků... Jiné smetlo moře nebo zemřeli hladem, nebo ztratili zdravý rozum. Ti, které jsem zachránil, se několik dní živilí lidským masem, a když jsem je našel, byla lana [která držela vor pohromadě] pokrytá lidským masem vyloženým k sušení. Vor byl také posetý zbytky [masa], což bylo živé svědectví o tom, jakou stravu si tyto muži museli servírovat.“]

Skandál kolem ztroskotání fregaty La Méduse vypukl 13. září 1816, poté co dva přeživší z voru zveřejnili v protibourbonsky laděných novinách *Journal des débats* své očitě svědectví o události. Těmito muži, kteří otevřeně promluvili o celé tragédii a nebáli se ani popsat neschopnost rojalistického kapitána, který ji měl na svědomí, byli: lékařský důstojník Henri Savigny a inženýr geograf Alexandr Corréard, který na vor dokonce

---

<sup>226</sup> SAVIGNY, Henry J.B. – CORRÉARD, Alexander. *Narrative of voyage to Senegal in 1816*, London: Henry Colburn, 1818. Kniha [online]. [cit. 17.3.2023]. Dostupné z:

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/11772/pg11772-images.html>.

<sup>227</sup> Ze zprávy kapitána Parnajona z 19. července 1816. Cit. dle HARRIS, James C. *Raft of the Medusa*, in *Archives of General Psychiatry*. July 2006, p. 1.

nastoupil dobrovolně, aby neopustil své muže v těžké chvíli. Tato jejich podrobná zpráva o tragédii, ve Francii ihned přísně cenzurovaná, byla roku 1818 publikována v Londýně v knižní podobě a zcela určitě je to ta kniha, o které v románu mluví malíř-protagonista<sup>228</sup>. Savignyho a Corréardeho. Zveřejnění příběhu vyvolalo ve Francii vlnu rozhořčení a emocí namířených proti restaurované dynastii Bourbonů; na téma tragédie vznikalo mnoho pamfletů, brožur, kreseb a rytin, a dokonce několik monumentálních historických obrazů, všechny připomínající událost do nejmenších detailů a akcentující politické, sociální a rasové otázky, které tragédie akcelerovala ve společnosti, a jež ve svém důsledku vedly k pádu Bourbonů a převzetí moci Napoleonovým synovcem. Nejvlivnějším dílem ze všech těchto uměleckých reakcí na tragédii ztroskotání Le Méduse byl bezesporu obraz Théodora Géricaulta *Vor Medúzy*. Jakými prostředky dosáhl Géricault toho, že jeho obraz se stal vizuálním symbolem doby, obrazem, který zůstane vryt do paměti? (stejně jak si ho jasně vybavuje malíř-protagonista, aniž by si již vzpomínal na příběh, který zobrazuje; dle hesla “jeden obraz na místo tisíců slov“.)

Géricault šel ve své snaze po hledání pravdy ve svém zobrazení až na hranice možného:

Ke své práci shromáždil celou dokumentaci autentických důkazů. Zájem o věrohodnost zobrazení přiměl Géricaulta, aby se osobně seznámil se Savignym a Corréardem, od kterých se dozvěděl přesný popis tragédie; oba protagonisty také nechal pózovat pro své přípravné skici. U tesaře, který byl dalším přeživším pasažérem voru, si nechal vyrobit model voru, zkoumal možnosti řízení tohoto plavidla a jeho pohyb v mořských vlnách pak skicoval na svých přípravných kresbách. Malíř se ke své práci přestěhoval do nového ateliéru, kde pracoval v izolaci obklopen částmi mrtvých lidských těl, které si nechal dopravit z márnice, aby lépe zachytil všechny detaily ve svých do detailu realistických skicách, a aby „*in order to live with the sights and smells of decaying human bodies, just as the survivors of the raft who kept parts of the dead on board for their own sustenance.*”<sup>229</sup> [„aby mohl žít s pohledy a pachy rozkládajících se lidských těl stejně jako trosečníci z voru, kteří si na palubě nechávali části mrtvých těl pro vlastní obživu.“] Soudě dle

---

<sup>228</sup> SAVIGNY, Henry J.B. – CORRÉARD, Alexander. *Narrative of voyage to Senegal in 1816*, London: Henry Colburn, 1818. Kniha [online]. [cit. 17.3.2023]. Dostupné z: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/11772/pg11772-images.html>.

<sup>229</sup> CRARY, Jonathan. „Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century.” In Grey Room, 09 (MIT: 2002) 25. Cit. dle HARRIS, James C. *Raft of the Medusa, in Archives of General Psychiatry*. July 2006, pp. 6-7.

četných přípravných kreseb, nemohl se malíř dlouho rozhodnout, který moment z třináct dní trvající tragédie zachytí na svém monumentálním plátně. Nakonec se rozhodl namalovat scénu maximálního emotivního zvratu (a patosu), minuty naděje v situaci zoufalství a bezmoci, okamžik, kdy trosečníci zahlédnou na obzoru záchrannou loď, příliš však vzdálenou na to, aby zaznamenala jejich marnou gestikulaci a volání o pomoc.

Otázku stylu malby a Géricaultovo umělecké mistrovství, v němž se malíři podařilo spojit monumentální klasicismus s realistickým zobrazením hrůzné stránky života, ponechám stranou, neboť by to bylo téma na samostatnou knihu. Za zmínku ale stojí Géricaultovo radikální použití perspektivy ve spojení s pyramidovou kompozicí postav životních velikostí. Umělec umístil vor do popředí obrazu, současně ho naklonil směrem k divákovi, tím docílil účinku, že divák, stojící v těsné blízkosti před obrazem, má pocit, jako by se sám ocitl na okraji voru zmítaného ve vlnách. Jeho pohled je veden nejprve od mrtvých lidských těl v prvním plánu obrazu směrem k vrcholu lidské pyramidy, jejíž vrchol tvoří, jako stěžeň korábu, muž černé pleti mávající na záchrannou loď ztrácející se na obzoru.

Géricault těmito uměleckými postupy dokázal vtáhnout diváka do empatické účasti na dění příběhu, který dokázal realisticky zachytit v nadčasové podobě. Jeho malba má univerzální platnost, neboť záměrně vynechal všechny detaily odkazující na jednu konkrétní událost – ztroskotání La Méduse, současně tak demonstruje společenské otázky své doby, otázky aktuální více či méně v každé době, které nám Leonardo Sciascia opět prostřednictvím aluze na Géricaultův obraz připomíná: Hlavním poselstvím je téma hledání pravdy, spjaté s tématy vládní politiky státu spravovaného neschopnými protekčně dosazenými roajalisty; téma sociální a rasové diskriminace, kolonialismu (jak se po ztroskotání ukázalo, neoficiální misí fregaty bylo obnovit francouzský obchod s černošskými otroky ze Senegalu), vládní cenzura.

Géricaultův obraz byl překvapivě vystaven na „vládním“ Salónu Ludvíka XVII. v Paříži roku 1819, který měl být vizuální demonstrací liberálnosti Bourbonů prostřednictvím oslavy jejich mecenášství. Podmínkou ovšem bylo, že z názvu obrazu autor odstraní odkaz na fregatu Le Méduse; název na výstavě zněl prostě *Scène de Naufrage*. Vystavené dílo ihned vzbudilo senzaci a přitáhlo do výstavní síně více než 50 000 diváků; obdobnou senzaci dílo zaznamenalo také o rok později, když bylo vystavené v londýnské Egyptian Hall<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> JOHNSON, Paul. *Zrození moderní doby. Devatenácté století*. Praha: Academia 1998, p. 467.

Sciasciova citace Gericaultova obrazu *Vor medúzy* je zajímavá hned ze dvou aspektů: za prvé ukazuje, jakou silou může vizuální médium působit na myšlení lidí; (dalo by se uvažovat i o apelu autora na média, aby se nebála ukázat obrazy současného dění); za druhé říká, jak zveřejnění pravdy může mít sílu změnit prohníly stav věcí.

Aluze na Gericaultovo dílo, stejně tak jako na Guttusovu malbu fungují v románu stejně jako exempla v křesťanském kazatelství. Rozpracovávají téma pravdy. Leitmotivem celého románu *Todo Modo* (potažmo celé Sciasciovy tvorby) je téma pravdy; zejména té nepříjemné děsivé pravdy, která v člověku vyvolá závrať a nevolnost, stejně jako v neapolské dívence s brýlemi v citovaném románu Anny Marie Ortesové. Sciascia jde však ještě o krok dál a zaměřuje se na morální odpovědnost jedince, který tuto pravdu zná, na jeho zodpovědnost, jak s ní naloží: zda si ji nechá pro sebe a zaplete se tak do pavučiny lží, či hůře, využije ji k vydírání jiné osoby, nebo odolá pokušení moci informace a pravdu vyjeví světu. V románu *Todo Modo* je to zejména don Gaetano, který ví vše a kryje lež i páchané zlo za účelem vlastního zisku. Po první vraždě je to advokát Voltrano, který manipuluje s pravdou: snad zná jméno vraha poslance Michelozziho, nebo to jen předstírá s cílem vydírat ho. Tato hra se mu však nevyplatí a stane se druhou obětí. Přesvědčení Leonarda Sciascii, že tato děsivá pravda musí být zveřejněna je z románu zřejmé: advokát Voltrano pro své pikle s pravdou končí shozen z terasy; don Gaetano je zastřelen. Příběh Guttusova obrazu *Ukřižování* je ostrou kritikou církve, která mediálně odsuzuje dílo moderního umění, navíc dílo upozorňující na násilí páchané totalitním režimem, přičemž ve stejný moment církev kryje masové vraždy páchané nacisty, o kterých prokazatelně byla informována, jak dosvědčuje například zmiňovaná zpráva Monsignora Montiho. Opačným příběhem na stejné téma zatajování pravdy, ale tím s „dobrým“ koncem je příklad zveřejnění kruté pravdy Savignym a Corréardem, které vizualizované prostřednictvím uměleckých děl vyvolalo společenský skandál a změnu vlády.

Zájem na odhalení pravdy a potrestání pachatele oněch dvou vražd spáchaných v hotelu/poustevně má také protagonista-malíř. Ve dvou rozhovorech naléhá na dona Gaetana, aby policii poskytl informace, ten však odmítá a jejich rozhovor stáčí do filozoficko-metafyzických diskurzů o církvi, moci a zlu. Poskytne však malíři poslední indicii k rozluštění záhady vraždy, když mu pošle Pascalovu knihu *Myšlenky*. Malíř, poté co si přečte záložkou označenou myšlenku č. 426, se pouští do práce na kresbě, kterou

slíbil soudci Scalambrimu, a právě u této činnosti dospěje k vyřešení záhady, jako by čistota černé linie kresby na bílém papíře ukázala prostotu a samozřejmost řešení.

*„Ora il disegnare, una volta stabilito il tema o l’oggetto, è per me un fatto talmente automatico che la mano e gli occhi è come se mi si allontanassero e appartassero, andando per il loro conto e alleggerendomi la mente come da un peso, da una scoria. Pensando a tutt’altro che al disegno, disegnando i miei pensieri si fanno più esatti e lucidi, insomma, meglio concatenati; e più nitida e alacre la memoria. E così, disegnando il nudo per Scalambri, sviluppai una ipotesi che mi era avvenuto di fare dopo il primo delitto; la sviluppai, voglio dire, come il cavaliere Carlo Augusto Dupin sviluppa le sue nei racconti di Poe. Mentre la mano e gli occhi vagavano sul foglio, la mia mente vagava sul terreno davanti all’albergo, un semicerchio di un centinaio di metri profondo verso il bosco. Ne vedevo ogni pietra, ogni anfratto, ogni albero: come fossi affacciato alla finestra della mia camera, e di pieno giorno. Ma non voglio dire di più. Finii di disegnare quando mi parve di aver risolto il problema. Molto lavorato, carico e con qualche cincischiatura, il disegno; ma la soluzione del problema netta e quasi ovvia: molto simile a quella della Lettera rubata di Poe. E rimandando all’domani la verifica, mi misi a letto e quasi subito mi addormentai.”<sup>231</sup>*

*[„Jakmile jsem se jednou rozhodl, co a jak budu kreslit, byla práce sama činností zcela automatickou, jako by se ruka a oči ode mne odpoutaly a vzdálily a mé mysli se ulehčilo, jako by z ní spadla tíha, nános strusky. Když myslím na něco jiného než na to, co kreslím, myšlenky se mi při kreslení zpřesňují, vyjasňují a lépe na sebe navazují; paměť je přesnější a pohotovější. A tak jsem při kreslení aktu pro Scalambriho rozvinul hypotézu, která mě napadla už po prvním zločinu: rozvinul jsem ji, jako Karel August Dupin rozvíjí své teorie v Poeových povídkách. Zatímco má ruka a oči bloudily po papíře, má mysl bloudila před hotelem v půlkruhu o poloměru asi stometrovém směrem k lesíku. Viděl jsem tam každý kámen, každý hrbol, každý strom: jako bych se díval za bílého dne z okna pokoje. Víc teď ale nemíním prozradit. Dokončil jsem kresbu ve chvíli, kdy se mi zdálo, že jsem problém vyřešil. Kresba byla velmi propracovaná, vypilovaná a sem tam trochu pokroucená, řešení problému bylo naproti tomu prosté a skoro samozřejmé; velice podobné Poeovu Ukradenému dopisu. Jeho ověření jsem odložil na druhý den, svalil jsem se na postel a skoro vzápětí jsem usnul.“<sup>232</sup>*

---

<sup>231</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, pp. 106-107.

<sup>232</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 339-340.

Následujícího dne ještě před snídaní se malíř vydává pátrat po zbrani do lesa ke starému mlýnu. Před odchodem z hotelu se dá v hale do řeči s komisařem, který má značné zkušenosti se zločinem ze své třicetileté praxe u policie. Z jejich rozhovoru si již čtenář může odvodit motiv první vraždy (ministr Michelozzi nechtěl dále financovat zločinnou organizaci) a indicií má nyní dostatek, aby sám odhalil vraha: Návodem mu je Poeova detektivní povídka; čtenář se však musí ještě vrátit zpět ve čtení, „*rekonstruovat čtverec*<sup>233</sup>“ růžencové slavnosti, aby si připomněl, že Michelozzi stál (jak symbolicky) po levici dona Gaetana, který ho v tmavé části nádvoří zastřelil a zbraň ukryl pod sutanu do svých tlustých vlněných punčoch, aby ji později schoval v lese u starého mlýna.

Za zmínku jistě také stojí jméno detektiva rytíře Carla Augusta Dupina, hlavní postavy Poeových detektivních příběhů, který svou precizní analytickou metodou kombinující matematické schopnosti s básnictvím a snahou identifikovat se s pachatelem odhaluje zločiny, na které je policie krátká. Poeův neprofesionální detektiv Dupin se stal předlohou pro mnoho po něm následujících literárních detektivů (za všechny jmenujme například Sherlocka Holmese<sup>234</sup>); přičemž autorovou inspirací pro tuto fiktivní postavu mohl se vši pravděpodobností být francouzský ministerský předseda André Marie Jean Jacques Dupin<sup>235</sup>. Jak je vidět tedy stejná historická postava, jako jsem se snažila ukázat v kapitole *Ikonografie–postavy*, že byla pravděpodobně předlohou Leonardovi Sciasciovi pro postavu dona Gaetana.

Ačkoliv by se tedy na první pohled mohlo zdát, že čtenář tohoto Sciasciova detektivního/nedetektivního románu zůstane na konci knihy s neobjasněnou vraždou, stejně jako soudce Scalambri a jen tušící komisař, jsou to právě nitky intertextuality (literární a vizuální), které čtenáři pomohou rozmotat klubko záhad a odhalit vraha prvních dvou zločinů a tím také motiv vraždy dona Gaetana. Velmi rafinovaně tak ukryl Leonardo Sciascia odvážné (šokující) sdělení o spolčení církve s mafií. Překvapuje mě, že román *Todo Modo* nevyvolal v italské křesťanské společnosti v době svého publikování vlnu ostrého rozhořčení.

---

<sup>233</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 68.

<sup>234</sup> WOLFREYS, Julia. *Introduction*. In CONAN DOYLE, Sir Arthur. *The Adventures of Sherlock Holmes*. London: Wordsworth, 1992, p. X.

<sup>235</sup> JONES, Buford – LJUNGQUIST, Kent. *Monsieur Dupin: Further Details on the Reality behind the Legend*, In *The Southern Literary Journal*, Vol. 9, No. 1, 1976, pp. 70–77. [online]. [cit. 26.3.2024]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/20077551>.



### 3.3.2. La vera immagine del Cristo / Katarze

*„Le immagini sono il volto della Storia“*

HANS BELTING

*Konečně vzejde den;  
a jako nadzvedané roušky tabernákulu,  
zlaté oblaky, stáčejíce se do širokých závitů odkrývají nebe.  
Zcela uprostřed a v samém disku slunce září tvář Ježíše Krista.*

GUSTAV FLAUBERT

*„E non la tenterebbe l'idea di dipingere qui, per noi, per la nostra cappella, un Cristo? E noti che sto usando il verbo tentare».*

*«Non mi tenta» dissi, duramente. Ma poiché vidi che don Gaetano della mia durezza era soddisfatto, come di una reazione positiva, andai su altro registro. «Dopo Redon, dopo Rouault... No, non mi tenta».*

*«Ha ragione» disse don Gaetano. Ma sapendo, credo, che il suo darmi ragione mi avrebbe irritato. «Dopo Redon, dopo Rouault... Per non andare più indietro nel tempo: a Grünewald, a Giovanni Bellini, ad Antonello... Per me, una delle più inquietanti immagini di Cristo, è quella di Antonello, che si trova oggi, mi pare, al museo di Piacenza: quella maschera di ottusa sofferenza... Terribile... Ma nei tempi nostri, sì, senz'altro: Redon e Rouault... Altissimo, il Miserere di Rouault, di una passione che non chiude ma annuncia... Voglio dire: qualcuno potrebbe anche credere che con Rouault si chiude la storia della passione diciamo cristologica dell'umanità, che ne sia l'ultima voce, l'ultimo anelito; e invece nuovamente si apre e si inverte... Ma Redon... Ecco, Redon non è meno inquietante di Antonello, ma in altro senso... E parlo, si capisce, del Cristo che è nella terza serie della sua Tentation... Si ha l'impressione, fortissima, sconvolgente, che solo attraverso una rivelazione, un'apparizione, Redon abbia potuto disegnare il volto di Cristo come lo ha disegnato; che Cristo, cioè, abbia veramente avuto quel volto e che solo per una volta, a distanza di secoli, l'abbia svelato a Redon... Non agli apostoli, non agli evangelisti: ché evidentemente volle che del suo volto si smemorassero. A Redon...Le mani, a santa Teresa di Ávila; il volto a Redon. Perché?... Lo domando a lei perché certo sa di Redon più di quello che so io».*

*«Non so... Forse perché Redon aveva sempre rifiutato di guardare quel che era nudo».*

«*Quel che era nudo?*».

«*Diceva: "Je ne regarde jamais ce qui est nu"*».

«*Perché andava sempre al di là del nudo, come i raggi x*».

*Stranamente, avevo sempre avuto una sensazione simile a quella che don Gaetano aveva precisato, di fronte al Cristo di Redon. Ma dissi «Quello che lei dice non ha fondamento che in un fatto abbastanza insignificante, che forse s'appartiene più alla vanità che alla mistica ispirazione: Redon ha voluto, semplicemente, fare un Cristo diverso».*

*«Ma tanto diverso, e di una tale intensità... Comunque: lei non vuole o non sente di provarsi a darci una sua immagine di Cristo?».*

«*Non sento ma voglio*». <sup>236</sup>

[„*A nejste v pokušení namalovat tady pro nás, pro naši kapli, Krista? A všimněte si, že užívám slova pokušení.*»

*«V žádném takovém pokušení nejsem,» odsekl jsem. Když jsem však postřehl, že moje nedůtklivost dona Gaetana těší jako nějaká pozitivní reakce, přešel jsem do jiné polohy. «Po Redonovi, po Rouaultovi... Ne, to mně neláká.»*

*«Máte pravdu,» přisvědčil don Gaetano. Myslím si však, že věděl, že mě jeho souhlas popudí. «Po Redonovi, po Rouaultovi... Už vůbec nemluvě o těch před nimi: o Grünealdovi, o Giovanni Bellinim, o Antonellovi; jeho Kristu je dnes, mám dojem, v muzeu v Piacenze: ta jeho maska tupého utrpení... Něco hrozného... Ale pokud jde o současnost máte pravdu: Redon a Rouault... Třeba Rouaultovo Miserere, ukřižování, které neuzavírá, ale zvěstuje... Myslím to takhle: někdo by se mohl třeba domnívat, že Rouaultem končí pojetí Kristova umučení, dejme tomu kristologické; že je to jeho poslední hlas, poslední článek, a zatím se znovu otvírá a naplňuje...kdežto Redon... Redon není o nic méně zneklidňující než Antonello, jenže v jiném smyslu... Mluvím pochopitelně o Kristovi z třetí série jeho Tentation...Člověk má výrazný, znepokojující dojem, že pouze prostřednictvím nějakého odhalení, zjevení, mohl Redon nakreslit Kristovu tvář tak, jak ji nakreslil: že Kristus skutečně vypadal tak a nejinak a svou podobu odhalil pouze jedinkrát, s odstupem století právě Redonovi... Neukázal ji ani apoštolům, ani evangelistům; zřejmě si přál, aby na jeho tvář zapomněli. Ukázal ji Redonovi... Ruce svaté Tereze Avilské, tvář Redonovi. Proč asi?... Ptám se na to vás, protože jistě víte o Redonovi víc než já.»*

«*Nevím... Třeba proto, že Redon vždycky odmítal hledět na nahotu.*»

«*Na nahotu?*»

«*Říkal: Je ne regarde jamais ce qui est nu.*».

«*Protože dokázal projít až za nahotu jako rentgenové paprsky.*»

---

<sup>236</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*, Milano: Adelphi, 1995, pp. 110-111.

*Je to zvláštní, ale vždycky jsem míval při pohledu na Redonova Krista pocit podobný tomu, který don Gaetano právě vyjádřil. Nicméně jsem namítl: «Pro to, co říkáte, nemáte žádný podklad, snad až na vcelku bezvýznamný fakt, který je možná dilem spíše ješitnosti než mystické inspirace: Redon prostě chtěl namalovat Krista jinak než druzí»*

*«Ale natolik jiného a natolik působivě... Ale abychom se vrátili k věci: nechcete se pokusit namalovat nám Krista, nebo se na to necítíte?»*

*«Necítím se na to, ale chci.»<sup>237</sup>*

Předložená citace je částí posledního rozhovoru, který mezi sebou vedou protagonista-malíř a don Gaetano při snídani; jde o jejich poslední rozhovor před smrtí dona Gaetana. Odrazovým můstkem k ní je suché poděkování Scalambriho za malířovu kresbu „ošklivého ženského aktu“.

Tento rozhovor je zásadní, protože v sobě myšlenkově uzavírá dvě klíčová témata románu, slovně vyjádřené hned v první větě citace: tedy téma pokušení a téma Krista, přesněji pravé podoby Krista. Je zřejmé, že s budeme pohybovat v symbolistní rovině.

Malíř zprvu pokušení namalovat Krista pro kapli hotelu/poustevny odmítá s odvoláním na nepřekonatelné ztvárnění Krista ze štětce Odila Redona a Rouaulta. Kněz souhlasí a přidává další umělecká díla obdobné intenzity. Podívejme se tedy v naprosté stručnosti, ke kterým obrazům Krista don Gaetano čtenáře odkazuje; jistě mají společný nejméně jeden znak s románem a prostřednictvím nich nám chce autor něco sdělit.

Jako první na seznamu je německý pozdně gotický malíř označovaný dnes jako Grünewald a bezpochyby se jedná o jeho obraz *Ukřižování* [obr. 9, p.145] z roku 1515, který tvořil střední desku zavřeného Isenheimského oltáře realizovaného pro kongregaci svatého Antonína. Grünewaldovo dílo, plné symbolismu, je vizualizací středověkého mysticismu a podle mého názoru jde o jedno z nejsuggestivnějších znázornění Ukřižování vůbec. Takto o něm například mluví velký historik umění Ernst Gombrich: „*Grünewald soustředí všechnu svou sílu na to, aby nám přiblížil hrůzu utrpení: Kristovo umírající tělo je znetvořeno mučením na kříži, trny důtek se zabodly do hnisajících ran, které pokrývají celé tělo. Tmavočervená krev je do očí bijícím kontrastem k chorobně zelené barvě těla. Ježíš Kristus k nám promlouvá svou tváří a působivými gesty rukou o významu kalvárie.*“<sup>238</sup>

<sup>237</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 344-346.

<sup>238</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo a Mladá Fronta, 2001, p.353.

Oltář má dvojitá křídla, která se otvírala v závislosti na liturgickém roce. Při druhém otevření oltáře se před divákem objeví na levém křídle scéna *Pokoušení svatého Antonína*, kterou Mráz výstižně charakterizuje: „*Mocí své fantazie, vynalézavostí, schopností spojovat zdánlivě k sobě nepatřící věci, magickým účinkem barev a sugestivním působením akce se jeho Pokoušení sv. Antonína přiblížili jen někteří surrealisté*“<sup>239</sup>

Druhým citovaným umělcem je italský renesanční malíř, představitel benátské školy Giovanni Bellini. Lavinia Spalanca se domnívá, že Leonardo Sciascia odkazuje na Belliniho malbu *Cristo beneficente* z roku kolem 1460, ikonografický typ Krista popisuje jako „*uomo dei dolori*“<sup>240</sup>, přičemž vyobrazení z mrtvých povstalého Krista je v tomto případě doplněno o žehnající gesto jedné ruky a knihu – symbol nevyhnutelného naplnění Písma<sup>241</sup>. Se Spalankou bych nesouhlasila v tom, že Sciascia měl při psaní románu před očima právě toto dílo. Naopak se domnívám, že ho mohlo inspirovat hned několik obrazů s pašijovým námětem, zejména piety byly Belliniho celoživotním tématem. Protože Leonardo Sciascia preferoval grafické umění a barva pro něj nebyla nejzajímavějším prvkem uměleckého vyjádření, předpokládám, že by se mohlo jednat o malby z umělcova středního období (60. – 70. léta 15. století), kdy v jeho umělecké technice barva ještě nenabyla takové intenzity a nebyla dominantním prostředkem modelace tvarů; jeho styl byl tak více kresebného charakteru. Síla všech Belliniho obrazů spočívala v detailní malbě po vzoru vlámských středověkých realistů, v jemnosti a současně intenzitě výrazů postav.

Při prohlížení Belliniho obrazů *imago pietatis* se nemůžu ubránit přesvědčení, že Sciascia při psaní románu myslel na několik obrazů, jejichž námětem je, ikonograficky ne příliš rozšířené, zobrazení mrtvého Krista podpíraného anděly plnými něhy ve svém smutku. Diváka hned upoutá jemnost detailů Kristova obličej se, slovy těžko popsatelem, nadpozemským výrazem tváře; stejně jako síla promyšleného pozorného pohledu andělů, symbolů čistoty a naděje. [obr. 10, p.146]. Belliniho teologicky a filozoficky plné obrazy, jak říká Johannes Grave, který mu věnoval monografii s příznačným názvem *The Art of Comtemplation*: „*acquire their meaning above all in the*

---

<sup>239</sup> MRÁZ, Bohumír-MRÁZOVÁ, Marcela. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, p. 630.

<sup>240</sup> S touto ikonografickou typologií bych nesouhlasila. Tzv. Bolestný Kristus je ikonografický typ zobrazuje od pasu nahoru stojícího Krista, který divákovi předvádí rány na svém zmučeném mrtvém těle. Námět Bolestného Krista nevychází z textu Bible. Tento typ vyobrazení byl hojně rozšířen v 15. století v zemích na sever od Itálie, v Itálii se rozšiřuje v 16. století.

<sup>241</sup> SPALANCA, Lavinia. *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*. Salvatore Sciascia Editore, 2012, p. 56.

*performance of the seeing, thinking, and meditating they invite... they demand a long, time-consuming contemplation*“<sup>242</sup>. [„nabývají svého významu především ve výkonu vidění, přemýšlení a meditace, k nimž vybízají... vyžadují dlouhé, časově náročné rozjímání.“]

Třetím citovaným umělcem je Sciasciùv oblíbený sicilský rodák Antonello da Messina a jeho malba *Ecce homo* z roku 1475, která se nachází ve sbírce Collegio Alberoni v Piacenze [obr. 11, p.147]. Ikonografický typ zvaný *Ecce homo*<sup>243</sup> je poměrně specifickým ikonografickým tématem, jehož námět a název přímo vychází z textu Janova evangelia (19,5), vyprávějící příběh Krista před Pilátem:

„Pilát mu řekl: „Jsi tedy přece král?“ Ježíš odpověděl: „Ty sám říkáš, že jsem král. Já jsem se proto narodil, a proto jsem přišel na svět, abych vydal svědectví o pravdě. Každý, kdo je z pravdy, slyší můj hlas“. Pilát mu řekl: „Co je pravda?“ Po těch slovech vyšel opět k Židům a řekl jim: „Já na něm žádnou vinu nenalézám.“

Tehdy dal Pilát Ježíše zbičovat. Vojáci upletli z trní korunu, vložili mu ji na hlavu a přes ramena mu přehodili purpurový plášť. Pak před něho předstupovali a říkali: „Bud' pozdraven, králi židovský!“ Přitom ho bili do obličeje. Pilát znovu vyšel a řekl Židům: „Hled'te, vedu vám ho ven, abyste věděli, že na něm nenalézám žádnou vinu.“ Ježíš vyšel ven s trnovou korunou na hlavě a v purpurovém plášti. Pilát jim řekl: „**Hle, člověk!**“ Když ho veleknežší a jejich služebníci uviděli, dali se do křiku: „Ukřižovat, ukřižovat!“<sup>244</sup>

Antonello da Messina je možná prvním italským malířem zpracovávajícím toto specifické ikonografické téma; byl autorem hned šesti dochovaných obrazů *Ecce homo* datovaných do 70. let 14. století. Všechny těchto šest deskových obrazů malých rozměrů, které autor vytvořil v Benátkách, se vyznačuje nenapodobitelnou dovedností zobrazení Kristovy tváře v grimase bolesti s pohledem upřeně hledícím na diváka. Peter Weller ve své studii přesvědčivě dokazuje, že objednateli těchto maleb byli příslušníci františkánského řádu, kteří je objednávali pro svou osobní zbožnost, při níž si před obrazem předčítali františkánské liturgické texty, které ve velkém vznikaly právě kolem roku 1470 v Benátkách. Tento typ naturalistického zobrazení, emocionálního realismu Kristovy tváře hledící přímo do tváře diváka s „*maskou tupého utrpení*“<sup>245</sup> má, stále dle Wellera, za cíl obklíčit a znepokojit diváka a přivést ho za hranici vizuální

<sup>242</sup> GRAVE, Johannes. *Giovanni Bellini: The Art of Contemplation*. Munich: Prestel, 2018, p. 10. Cit. dle recenze OETTINGER, April. In *Renaissance Quarterly*. 2020-01, Vol.73 (1), p. 226.

<sup>243</sup> V českém překladu Bible: „*Hle, člověk!*“, název ikonografického typu v češtině *Ecce homo*.

<sup>244</sup> Evangelium podle Jana, 18.37 – 19,6.

<sup>245</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 110.

objektivitu.<sup>246</sup> Současně je zde již samotným Pilátovým výrokem *Ecce homo* akcentována trojjednost Boha ve své lidské podobě.

V tuto chvíli musím přerušit výčet malířů a přiznám se, že jsem se v tomto bodě románu zarazila, protože jsem měla pocit, že mi uniká nějaká vyšší logika Sciasciovy volby a řazení obrazů. Autorova volba malířů není ani tak překvapivá, jde o umělce, kterým se ve svých textech věnoval a kteří splňují jeho kritérium „*logica dell' visibile*“ (dokáží se přiblížit zobrazení nezobrazitelného). Podezřelé mi ale přišlo, že pokud by se Sciascia omezil jen na estetické a emocionální působení díla (což jsem u něj nepředpokládala), proč by výčet neuspořádal chronologicky, od nejstarších uměleckých děl po díla současná? Moje podezření také zvýšilo to, že u Belliniho neodkazuje na konkrétní obraz. Mé vysvětlení, proč Sciascia postupoval, tak jak postupoval je následující: domnívám se, že autor nám takto koncipovaným výčtem umělců opět ukazuje onen, v románu se stále opakující, *řetězec následků počínající svobodným činem*<sup>247</sup>. V tomto případě jde o jeho vyjádření v podobě všem dobře známé Křížové cesty (neboli Kalvárie), připomínající v podobě 12 (až 14) tzv. *zastavení* poslední den života Ježíše Krista popsany v Bibli v části pašije<sup>248</sup>. Křížová cesta je ve výtvarném umění zobrazována pomocí cyklu 12 (až 14) obrazů, z nichž každý ilustruje jedno *zastavení*. Křížová cesta je obvyklou výzdobou většiny křesťanských kostelů, kde tyto obrazy chronologicky jdoucí za sebou, bývají umístěny na stěnách bočních lodí a věřící obcházející v interiéru kostela symbolicky prochází tuto cestu na Golgotu společně s Ježíšem Kristem:

V Sciasciově případě je výchozím (centrálním) bodem Antonellův obraz *Ecce homo* (kol. 1470), který znázorňuje 1. *zastavení*: Pán Ježíš odsouzen k smrti. Od tohoto obrazu vede první linie, která postupuje směrem zpět v Sciasciově výčtu zobrazení Krista. V této linii tedy následuje po Antonellovi dílo Giovanniho Belliniho; myšleným obrazem logicky nemůže být nic jiného než zobrazení Krista nesoucího kříž, jako je tomu na obraze *Cristo portacroce* [obr. 12, p.148] z roku 1510. Po něm následuje obraz Matthiase

---

<sup>246</sup> WELLER, Peter. *Pain and Pathos: Franciscan Ideologies and Antonello da Messina's Images of Ecce Homo*. In KILROY-EWBANK, Lauren – GRAHAM, Heather. *Visualizing sensuous suffering and affective pain in early modern Europe and the Spanish Americas*. Leiden: Netherlands: Brill, 2018, pp. 167–206.

<sup>247</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 11.

<sup>248</sup> 1. zastavení: Ježíš odsouzen k smrti, 2.: Ježíš přijímá kříž, 3.: Ježíš padá pod křížem poprvé, 4.: Ježíš potkává svou matku, 5.: Šimon Kyrenský pomáhá Ježíši nést kříž, 6.: Veronika podává Ježíši roušku, 7.: Ježíš padá pod křížem podruhé, 8.: Ježíš napomíná plačící ženy, 9.: Ježíš padá pod křížem potřetí, 10.: Ježíš zbaven roucha, 11.: Ježíš přibit na kříž, 12.: Ježíš umírá na kříži, (13.: Tělo Ježíše sňato z kříže, 14.: Tělo Ježíše uloženo do hrobu).

Grünewalda *Ukřižování* z roku 1515 (Ježíš umírající na kříži je 12. zastavení Křížové cesty). Záměrně znovu přikládám data vzniku obrazů, aby bylo možné si je promítnout do přesné historické doby. Když vyjdu z filozofické myšlenky zvané *Zeitgeist*, že určitý způsob myšlení a pocity jsou charakteristické pro určitou historickou dobu, představuje umění projev ducha doby, tedy zrcadlí v sobě svou konkrétní historickou dobu. Ostatně koncept *Zeitgeist* se rozvíjel v osvícenství, musel být Leonardovi Sciasciovi dobře znám. Ke kterým historickým událostem chtěl tedy autor čtenáře odkázat svým výčtem obrazů:

Podle mého názoru výchozím (centrálním) bodem, zastoupeným Antonellovým obrazem *Ecce homo* (1. zastavení), je narození „otce politického pragmatismu“ Nicola Macchiavelliho roku 1469. Toto je první článek řetězce kauzalit v podobě svobodného činu. Posledním zmiňovaným článkem v této linii (nepíši závěrečným článkem, protože tento řetězec kauzalit je pravděpodobně nekončící, respektive cyklický) je 5. lateránský koncil, který se konal v letech 1512–1517, tedy v době vzniku Grünewaldova *Ukřižování* (12. zastavení). Mimo to, že je to poslední koncil před protestantskou reformací a současně poslední konaný před Tridentským koncilem, je jistě v našem případě zajímavé, že koncil nechal svolat papež Julius II. a během koncilu došlo k 12 zasedáním. (Připomenu, že na 12. zastavení Křížové cesty Ježíš Kristus umírá na kříži.) Výsledkem koncilu bylo nejen potvrzení nesmrtnosti duše, ale zejména ustanovení církevní cenzury a uznání úplné jurisdikce papežů v celé církvi<sup>249</sup>. Současně v období konání koncilu, přesněji, kolem roku 1513, Machiavelli píše svého *Vladaře*. Dle mého názoru Sciasciův výčet zobrazení Krista vyjadřuje především analogii k historii a Křížová cesta – cesta Ježíše Krista na smrt je metaforou na historickou dobu. Linie obrazu od Antonella po Grünewalda lze také číst jako cestu směrem od jihu (Sicílie) k severu (Německo); stejný geografický směr má emigrace sicilského obyvatelstva, stejně jako cesta šířícího se vlivu Mafie<sup>250</sup>.

Obraz Grünewalda nás tedy zavedl ke 12. zastavení. Následuje 13.: tělo Ježíše Krista snato z kříže, 14.: tělo Ježíše Krista uloženo do hrobu. Někdy bývá Křížová cesta na konci rozšířena o 15. zastavení – Vzkříšení. Život má ale i cyklický směr opakování, analogicky jako obvyklé rozmístění Křížové cesty v interiéru kostela; podívejme se, kam nás vedou další citovaní umělci v druhé linii:

---

<sup>249</sup> WOHLMUTH, Josef-SUNNUS, Gabriel-UPHUS Johannes. *Konzilien des Mittelalters: vom ersten Laterankonzil (1123) bis zum fünften Laterankonzil (1512-1517)*. 3. Aufl. Paderborn: Schöningh, 2000, pp. 593-635.

<sup>250</sup> Sciascia o mafii např.: SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano: Mondadori, 1979, pp. 27-34.

V pořadí dalším jménem ve výčtu umělců zobrazujících utrpení Krista je francouzský avantgardní malíř a grafik Georgette Rouault. Jeho série *Miserere*<sup>251</sup>, jejíž součástí je donem Gaetanem citované ukřižování, vznikla z původních kreseb tuží v období válečných let 1914-1918.

Z Rouaultovy předmluvy k *Miserere* je cítit poselství a mimořádný význam, který tomuto dílu přikládal. „*L'ombre de la Croix, il n'y a que cette ombre qui soit propice aux pauvres hères qui ont encore au cœur un grand amour pour ce qui ne se voit pas, ni ne se pèse, et c'est pour ceux là que j'ai peint...*“<sup>252</sup> [„*Stín kříže je jediný stín, který je příznivý pro ubohé duše, které mají v srdci stále velkou lásku k tomu, co nelze vidět ani zvážit, a právě pro ně jsem maloval...*“]. Každý jednotlivý grafický list série prezentuje téma lidského utrpení, a přestože vychází z umělceho vlastního niterného pohledu na duchovní odkaz víry<sup>253</sup>, nese v sobě výjimečnou univerzálnost a nadčasovou platnost. Poselstvím jeho díla ale není vyvolávat soucit nebo soudit politické a sociální poměry, ale vyzývat diváka ke snaze nalézat vlastní sílu a očištění. Donem Gaetanem zmiňované ukřižování neboli *Miserere LVII* [obr. 13, p.149], které podle slov kněze „*neuzavírá, ale zvěstuje*“<sup>254</sup> nese titul: „*Obéissant jusqu'à la mort et à la mort de la croix*“ [„*Poslušný až k smrti, a to k smrti na kříži*“] a k němu je připojen text:

„*Ô Jésus crucifié*  
*Il peint pour oublier de sa vie*  
*«L'inexorable ennui»*  
*Loin de ce monde d'ombres et de semblants*  
*Il est parti sans bruit vers des régions bénies*  
*Dont il est hanté jour et nuit*  
*Vers des régions bénies*  
*Où tout est harmonie*

---

<sup>251</sup> Série *Miserere* byla původně objednána pařížským obchodníkem Ambrose Vollardem a byla zamýšlena jako dvousvazkové dílo; každý svazek měl obsahovat 50 Rouaultových grafik doplněných textem básníka Andrého Suaresse. Série měla nést název *Miserere et Guerre*, v této zamýšlené podobě však nebyla nikdy dokončena. Vzniklo pouze pětadesát ze sta grafik, na nichž Rouault pracoval v letech 1916-1917, a jež dokončoval v letech 1920-1927. Teprve v roce 1948 bylo padesát osm z nich publikováno s popisky umělce v definitivním jednosvazkovém vydání v pařížském nakladatelství Editions de l'Etoile.

<sup>252</sup> ROUAULT, Georges. *Miserere*. München: Prestel, 1951. text předmluvy stejně jako reprodukce grafik na Fondation Georgette Rouault. [online]. [cit. 31.3.2024]. Dostupné z: <https://rouault.org/oeuvre-grave/miserere/>.

<sup>253</sup> Rouault byl přívržencem hnutí katolické obnovy, *Renouveau Catholique*, které oproti dobovému materialismu a pozitivismu vyzvedalo středověké katolické myšlení s prvky mysticismu.

<sup>254</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 110.



*Aux yeux, au cœur et à l'esprit.* <sup>255</sup>

[„Ó ukřižovaný Ježíši

Maluje, aby zapomněl na svůj život

«Neúprosnou nudu»

Daleko od tohoto světa stínů a přetvářky

Tiše odešel do požehnaných krajů

Které ho pronásledují dnem i nocí

Do požehnaných krajů

Kde vše je harmonie

Očím, srdci a myslí“.]

Posledním tvůrcem Kristova portrétu, kterému je navíc v rozhovoru věnována největší pozornost, je francouzský symbolistický a dekadentní malíř Odilon Redon. Záměrně je citován na posledním místě, i přesto že chronologicky žil dříve než Georges Rouault.

V románu je přesně specifikováno, že kněz mluví „*del Cristo che è nella terza serie della sua Tentation...*“<sup>256</sup>. Don Gaetano nevyšloví název díla, ten je ostatně zamlčován v celém Sciasciově románu. Doplním tedy já, že se jedná o román Gustava Flauberta *Pokoušení svatého Antonína* z roku 1874. Jde o román, o jehož podobnosti od geneze *Todo Modo* až do jeho dějového konce jsem se již ve své práci zmínila na několika místech. U literárních kritiků vzbudil Flaubertův román spíše rozpaky, ale mnozí moderní umělci z něj byli nadšení. Redon vytvořil podle románu tři samostatná litografická portfolia<sup>257</sup>. Zmiňovaný portrét Krista [obr. 14, p.150] ilustruje závěr románu: končí noc plná hrůzy, pokoušení a pochybností a přichází nový den; mlhy se rozptýlí a Bůh daruje svatému Antonínovi vidění, které předčí všechna ostatní: vidí Ježíše Krista se svatozáří slunce.<sup>258</sup>

Právě tento obraz Krista musel mít pro Leonardu Sciasciu zvláštní význam. Matteo Collura v Sciasciově biografii popisuje reprodukci litografie zobrazující tvář mrtvého Krista, kterou Leonardo Sciascia měl v nočním stolku<sup>259</sup>. Podle popisu

---

<sup>255</sup> ROUAULT, Georges. *Miserere*. München: Prestel, 1951. Reprodukce grafik na Fondation Georgen Rouault. [online]. [cit. 31.3.2024]. Dostupné z: <https://rouault.org/oeuvre-grave/miserere/>.

<sup>256</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 110.

<sup>257</sup> Třetí série je nejambicióznější, obsahuje čtyřicet litografií, které vydal francouzský obchodník s uměním Ambroise Vollard v roce 1896.

<sup>258</sup> FLAUBERT, Gustave–BORECKÝ, Jaromír. *Pokoušení svatého Antonína*, Praha: Symposion, 1921, p.217.

<sup>259</sup> COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007, p. 227.

nepochybuji, že právě tento Redonův obraz Krista odpočíval v zásuvce vedle Sciasciovy postele. Proč podle autora jen, a právě Redon dokázal zachytit „pravou podobu Krista“, naznačuje jednak v románu *Todo Modo*, ale vysvětluje to zejména ve textu *Clerici e l'occhio di Redon*,<sup>260</sup> který napsal pro katalog výstavy tohoto umělce konané roce 1973 v Palermu; tedy ve stejném roce, kdy se v létě spontánně pustil do psaní románu *Todo Modo*.<sup>261</sup>

Spojitost mezi Sciasciovým textem pro katalog a románem *Todo Modo* je zřejmá; ve své studii o ní mluví Lavinia Spalanca<sup>262</sup> i Maria Rizzarelli<sup>263</sup>. Obě věnují pozornost zejména tématu oka/pohledu Sciasciem hojně užívaném ve své tvorbě v celé šíři sémantického pole této kategorie. Rizzarelli souhlasí s Giuseppem Trainou, který říká, že tento Sciasciův text „*ci emmerge con solare evidenza nell'officina di Todo Modo*“<sup>264</sup>. [“*vpouští nás s evidentní zřejmostí do dílny Todo Modo*”] Rizzarelli se domnívá, že rozluštění záhady vraždy a ambivalentního závěru románu *Todo Modo* je možné skrze další oči/pohledy popsané Sciasciou v rozličných textech pocházejících ze stejného časového období<sup>265</sup>. Rozluštění sama Rizzarelli nenabízí. S tímto názorem úplně nesouhlasím, jak jsem se snažila ukázat v předchozí kapitole, dostatečné indicie k rozluštění celé detektivní záhady nám autor předkládá prostřednictvím intertextuality. S výše citovanými studiemi plně souhlasím, že koncept a téma oka/pohledu jsou důležité momenty eseje i románu *Todo Modo*.

Tímto okem/pohledem, kterým je protagonistou-malířem vyprávěn příběh *Todo Modo* (či příběh Sciasciovy Itálie) je pohled Odilona Redona. A jak se tento symbolistní malíř díval, je právě předmětem textu katalogu výstavy Fabricia Clericiho, umělce, jehož pohled je dle Sciascii stejný jako Redonův<sup>266</sup>.

---

<sup>260</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Clerici e l'occhio di Redon*. In CLERICI Fabrizio, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; následně In MILLESIMI, I. (a cura di). “*Galleria*”, fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp 240-245.

<sup>261</sup> SCIASCIA, Leonardo. Cit. dle COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007, p. 226.

<sup>262</sup> SPALANCA, Lavinia. *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2012, p. 58–62.

<sup>263</sup> RIZZARELLI, Maria. *Sorpreso a pensare per immagini*. Pisa: ETS, 2013, pp. 34-38.

<sup>264</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>265</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>266</sup> O hypotéze, že Clerici je, společně s Guttusem, inspiračním zdrojem pro románovou postavu malíře již byla řeč. Právě tato esej tuto hypotézu potvrzuje. Dle mého názoru Guttuso představuje předlohu pro malíře na začátku příběhu, umělce tvořícího pro zisk, v hotelu/poustevně tento malíř metamorfuje do Clericiho.

Leonardo Sciascia svoji esej začíná anekdotou o tom, jak se Redon se svým přítelem Hennquinem šli koupat. Hennquin šel do vody, a protože Redon se nikdy nedívá na to, co je nahé „*Je ne regarde jamais ce qui est nu*”<sup>267</sup>, otočil se k němu zády a neviděl, že se jeho přítel utopil. Prostřednictvím této anekdoty Sciascia vysvětluje umělcovu tvorbu:

*„la misteriosa bellezza, l’oscura cristallizzazione, l’irrespirabile purezza che è nei disegni di Redon. Di fronte alla sua Tentation de Saint-Antoine, alla sua Apocalisse, ai suoi Songes, insieme a lui ci troviamo a voltare le spalle alla nudità, alla realtà, alla vita, alla morte. E che intento un uomo anneghi, o l’uomo, o noi stessi, non è nemmeno un fatto: è una questione di buio e di luce, di nero e di bianco su un foglio da riporto, su una pietra levigata. L’esistenza si è come distillata ed essenzializzata nel nero e nel bianco; del mondo reale altro non resta, nella retina, che la fosforica memoria di un ordine e di una logica spaziale in cui si scrivono le cose di una vita sommersa, di una sommersa morte. La logica del visibile si è messa al servizio dell’invisibile.”*<sup>268</sup>

[„Tajemná krása, temná krystalizace, tíživá čistota, která je v Redonových kresbách. Tváří v tvář jeho Tentation de Saint-Antoine, jeho Apokalypse, jeho Songes se spolu s ním otáčíme zády k nahotě, k realitě, k životu, ke smrti. A zda se chce utopit nějaký člověk, konkrétní člověk nebo my sami, není vůbec důležité: je to otázka tmy a světla, černé a bílé na listu k tisku, na rytém kameni. Existence se destilovala a esenzializovala do černé a bílé; ze skutečného světa nezůstane na sítnici nic víc, než fosforeskující paměť řádu a prostorové logiky, v níž jsou zapsány věci utopeného života, utopené smrti. Logika viditelného se dala do služeb neviditelného.”]

Redon s Clericim mají společné také to, že jsou architekti; jejich pohled je na rozdíl od jiných pohledem zevnitř:

*„Cioè: la pittura simbolista, surrealista, metafisica è piena di piazze e viali, di porticati e colonnati, di bivii e quadrivii: ma l’occhio che li assume, l’occhio da cui le linee si dipartono o vi confluiscono – l’occhio di De Chirico, di Magritte, di Delvaux – è fuori, in una precisa collocazione. L’occhio di Redon (che non è solo l’occhio di Redon) invece dentro le architetture, dentro le costruzioni che non cantano ma imprigionano, senza una precisa collocazione: come un pipistrello volteggia e batte da una parete all’altra; da un angolo all’altro, da questo a quell’oggetto [...]. In Clerici avviene come*

---

<sup>267</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 111.

<sup>268</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Clerici e l’occhio di Redon*. In CLERICI Fabrizio, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; následně In MILLESIMI, I. (a cura di). "Galleria", fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, p. 240.

*uno sdoppiamento e una metamorfosi: c'è l'occhio-punto di vista di Piero della Francesca e di Magritte, un occhio che irraggia e raccoglie le più minuziose e ossessionanti prospettive; e c'è l'occhio-pipistrello di Redon...*<sup>269</sup>

[„To znamená: symbolistická, surrealistická, metafyzická malba je plná náměstí a tříd, portiků a kolonád, rozcestí a křižovatek: ale oko, které je sleduje, oko, z něhož linie vyběhají nebo se sbíhají – oko De Chirica, Magritta, Delvauxe – je venku, na přesném místě. Redonovo oko (což není jen Redonovo oko) je místo toho uvnitř architektury, uvnitř konstrukcí, které nezpívají, ale vězní, bez přesného umístění: jako netopýr poletuje a naráží od jedné zdi do druhé; z jednoho rohu do druhého, z tohoto do onoho předmětu [...]. U Clericiho jako by docházelo ke zdvojení a metamorfóze: je tu oko s pevným úhlem pohledu Piera della Francesca a Magritta, oko, které vyzařuje a shromažďuje ty nejpodrobnější a nejobsedantnější perspektivy; a je tu Redonovo netopýří oko...“]

V závěru eseje Sciascia heslovitě charakterizuje tvorbu Fabrizia Clericiho slovy, která by šla využít i jako moto románu *Todo Modo*: *“l'invisibile che si dispone nella logica del visibile; le cose di dentro che si specchiano nelle cose di fuori, le cose senza storia nelle cose della storia...”*<sup>270</sup> [„neviditelné je uspořádáno v logice viditelného; věci zevnitř se zrcadlí ve věcech zvenčí, věci bez historie ve věcech historie...“]

Neviditelná moc, intriky, korupce, zlo, ... stejně jako neviditelný Bůh, sebeúcta, odvaha, pravda ... jsou uspořádány v logice viditelného světa; věci zevnitř se zrcadlí ve věcech zvenčí, věci bez dějin ve věcech dějin; ale přetvořená realita, zkraslený vizuální prvek tvoří ambivalenci významů a metafory, z toho pramení četné filozofické a konceptuální hádanky.

Vraťme se k Redonovu zobrazení, které podle Sciascii zachycuje pravou podobu Krista; „...*che Cristo, cioè, abbia veramente avuto quel volto e che solo per una volta, a distanza di secoli, l'abbia svelato a Redon...*”<sup>271</sup> [„... že Kristus skutečně vypadal tak a jinak a svou podobu odhalil jedinkrát, s odstupem století právě Redonovi...“]<sup>272</sup>

Otázka pravé podoby Krista je po staletí problematické téma napříč mnoha obory. V Bibli se nedochoval popis Kristovy tváře, nemáme k dispozici žádný jeho portrét z doby jeho života, na kterém by mohla být vystavěna výtvarná tradice; rané křesťanství dokonce zakazovalo zobrazovat Boha v mimetické podobě, aby se jeho obraz nestal

---

<sup>269</sup> Ibidem, pp. 241-242.

<sup>270</sup> Ibidem, p. 244.

<sup>271</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 111.

<sup>272</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 345-346.

modlou. Postupem času sice docházelo k rozvolňování tohoto zákazu, vlny ikonoklasmu se opakovaly a vlastně opakují dodnes (jak bylo vidět v nedávné době při ničení památek v Petře Islámským státem). V nejstarší tradici byla podoba Krista zastoupena symbolem. První mimetická zpodobnění Krista následně vznikala v katakombách, tedy v podzemních pohřebních prostorách, které sloužily také jako tajná místa náboženského kultu. Raná ikonografie zobrazovala Krista ve více vizuálních variantách: světlé/tmavé vlasy, vousatý/bezvousý, mladý/starý, mužný/feminizovaný atd, neboť „*teologickým zázemím takové ikonografie bylo přesvědčení, že úkol zobrazit muže, který je zároveň celým Bohem a zároveň celým člověkem tak, aby ani jedna z jeho přirozeností nepřišla zkrátka, v rámci mimetické tradice prostě řešit nelze. Radikální ne-podobnost vzhledu byla proto teologicky legitimní a dobře zdůvodněnou zobrazovací strategií.*“<sup>273</sup> Zákaz zobrazovat Boha byl postupem času překonán a po legalizaci křesťanství, s nárůstem potřeby a množstvím obrazů, lze pozorovat ustálení jednoho vizuálního typu podoby Krista, podoby, jakou známe dodnes. (od 6. století se v podstatě díky ikonám<sup>274</sup> stala paradigmatem a jiná podoba nebyla až do umění moderny přípustná) „*Církev, zejména východní, neviděla v dalších stoletích v úctě k obrazům pouze projev lidové zbožnosti, jež je třeba trpět, který však nedosahuje k podstatě víry, naopak kladla zejména od 6. století na ikony velký důraz a zdůrazňovala úctu k nim nejhlubšími bohosloveckými argumenty. Křesťan chtěl být ve smyslovém spojení s božským světem.*“<sup>275</sup> Otázkou zůstává, z čeho tedy vzešla právě tato podoba Krista a jak ji odůvodnit a legalizovat i přes prvotní zákaz zobrazení Boha?

Ustálená podoba Kristovy tváře, (která ve skutečnosti transformovala základní identifikační rysy nejvyššího římského boha Jupitera<sup>276</sup>), se později odvolávala na podobu Krista na tzv. veraikon (řec. mandylion, acheiropoiéton), jde o roušku s otiskem Kristovy tváře, tedy „pravý“ „rukou nevytvořený“ obraz, (v podstatě tedy relikvie, které se naopak uctívát musely). K této legitimizaci obrazu však docházelo pouze u zobrazení Krista; „*U ikon zpodobujících dějové nebo dogmatické náměty, ani u portrétních ikon světců takové legendy nevznikaly, protože nebyly zapotřebí. Smyslem legendárních*

---

<sup>273</sup> BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012, s. 112-113.

<sup>274</sup> Vůbec nejstarší dochované zobrazení tváře Ježíše Krista v ustálené podobě je ikona z kláštera sv. Kateřiny na hoře Sinaj, která byla pravděpodobně zabavena v 6. století v Konstantinopoli, dle PATTE, Daniel. *The Cambridge dictionary of Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 641.

<sup>275</sup> EBELOVÁ, Ivana-BIRNSTEIN, Uwe. *Kronika křesťanství*. Praha: Fortuna Print, 1998, s. 109.

<sup>276</sup> BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012, s. 112.

*legitimizací totiž bylo vysvětlit, jak je možné, že vůbec existuje obraz Bohočlověka*<sup>277</sup>. Roušek a legend kolem jejich vzniku se samozřejmě dochovalo více<sup>278</sup>; v našem případě je zajímavá jednak legenda, která tvrdí, že se jednalo o roušku, která kryla Kristův obličej při uložení do hrobu, a pak zejména legenda o Veroničině roušce<sup>279</sup>. Tato legenda není součástí Nového zákona, ale byla zaznamenána v první části Nikodémova evangelia. Podle pověsti Veronika nabídla odsouzenému Kristovi jdoucímu s křížem na Golgotu svou roušku. Kristus si do ní otřel tvář a na roušce zůstal její otisk. V liturgii se tato událost stala 6. *zastavením* Křížové cesty.

Leonardo Sciascia nás v této části románu úmyslně přivádí pomocí Redonova obrazu představujícího „pravou podobu Krista“ nejen k problematice zobrazení nezobrazitelného, ale také ke dvěma základním pilířům umění (a nejen umění), kterými jsou: smrt a náboženství. Mimochodem toto jsou základní témata, ke kterým dospěl jeden z nejvlivnějších historiků umění Hans Belting, který v druhé části své slavné knihy *Antropologie obrazu* analyzoval obrazy od dob prehistorických kultur až po současnost a vědecky dokázal úzký vztah mezi obrazem a smrtí. Belting dokládá, že obrazy vznikly jako reakce na smrt, kterou se snažily zastavit nebo zvrátit; cílem tohoto (uměleckého) činění bylo „*zadržet tvář, kterou by zemřelí jinak ztratili*“<sup>280</sup>. Beltingova novější kniha s názvem „*La vera immagine di Cristo*“ zkoumá roli náboženství v historii obrazu. Belting analyzuje náboženské kořeny evropské obrazové kultury a ukazuje, jak spolu náboženská mentalita a uctívání či odmítání obrazů úzce souvisí. Ukazuje, jak křesťanské náboženství vždy podmiňovalo pojetí a recepci obrazů. A protože v našem současném pojetí obrazu přežívají koncepty víry, i my stále více či méně od obrazů očekáváme, že nám přinesou absolutní realitu/pravdivost, ve kterou potřebujeme věřit.<sup>281</sup> Sciascia samozřejmě tyto studie číst nemohl, ale intuitivně tyto teorie znal.

Když to tedy závěrem shrnu: v eseji *Clerici e l'occhio di Redon*, a v románu zopakovanou citací Redona: „*Je ne regarde jamais ce qui est nu*“ nám Leonardo Sciascia říká, jak se máme dívat (*zevnitř*). Výrokem o tom, že Redon dokázal zachytit pravou podobu Krista, nám autor říká, na co se máme dívat. Těmi objekty našeho mentálního

---

<sup>277</sup> Ibidem, p.108.

<sup>278</sup> Dnes asi nejznámější je Turínské plátno, pohřební „rubáš“, do kterého bylo zavinuto mrtvé tělo Krista, a to na něm nechalo otisk.

<sup>279</sup> Řecky Berenica, při překladu do latiny pozměněno, snad pod vlivem podobnosti s „vera ikon“.

<sup>280</sup> BELTING, Hans. *Antropologie obrazu. Návrhy vědy o obraze*, Brno: Books and Pipes, Brno, 2021, p. 145.

<sup>281</sup> BELTING, Hans. *La vera immagine di Cristo*. Bollati Boringhieri, 2007.

zraku mají být náboženství a smrt. Souvislost těchto dvou entit Francois Vouga formuluje jednoznačně: „...křesťanská víra může existovat teprve od okamžiku, kdy existuje křesťanské kerygma (zvěst), jež – v novozákonním pojetí – hlásá Ježíše Krista jako Boží eschatologický spásný čin, a to Ježíše Krista ukřižovaného a zmrtvýchvstalého.“<sup>282</sup>

Souvislost mezi křesťanským náboženstvím a smrtí je vlastně naprosto jasná, jen my v „západní“ společnosti posledních let jsme smrt vytlačili z oblasti našeho zájmu. Sciascia se na více místech ptal, jak je to možné, že „moderní“ církve nemluví o smrti; „*ma che cosa resta del Cristianesimo senza il pensiero della morte, della fine del mondo? Soltanto una ideologia del pauperismo abbastanza confusa, abbastanza contraddittoria.*“<sup>283</sup> [„Co však zbyde z křesťanství bez myšlenky na smrt, na konec světa? Jen dost zmatená, dost rozporuplná ideologie pauperismu.“]

V této práci ještě budu mluvit o smrti, ale předtím je třeba Rouaulta a Redona zařadit do Sciasciovy metaforické Křížové cesty, stejně jako obrazy Antonella, Belliniho a Grünewalda. Jak bylo naznačeno, Redonův Kristus (1874) představuje 6. zastavení Krista na jeho cestě na Golgotu; při tomto zastavení mu Veronika nabídla svou roušku a on na ni otiskl svůj obličej; zanechal na něm pravou podobu Krista. Rouaultovo zpodobení Krista na kříži, které podle slov dona Gaetana, „*neuzavírá, ale zvěstuje*“<sup>284</sup> je 12. zastavení Křížové cesty, které v sobě již obsahuje i ono přidané 14. zastavení v podobě zmrtvýchvstání Ježíše Krista. Z indicií ze Sciasciova výčtu znázornění Krista můžeme tedy rekonstruovat celou historickou sekvenci, autorem formulovanou jako metaforu Kristova života:

1. cyklus, který Sciascia připomíná pomocí obrazů Krista od Antonella, přes Belliniho k Grünewaldovi, bude pravděpodobně začínat někdy v době rodícího se humanismu a jeho konec udává Sciascia 5. lateránským koncilem.

2. cyklus (Redon a Rouault) předpokládám, že se rodí v Osvícenství a končí hrůzami první světové války.

Jak je zřejmé, metafora Kristova života a smrti je obrazem svobody člověka v průběhu novověké historie. Tyto dějinné cykly následují za sebou, stejně jako články tolikrát zde zmiňovaného řetězu kauzalit. Nabízí se tedy otázka, na kterém zastavení Křížové cesty 3., nebo pravděpodobněji 4., cyklu se ocitla Itálie v době, kdy má Leonardo

---

<sup>282</sup> VOUGA, Francois. *Dějiny raného křesťanství*. Praha: Vyšehrad, 1997, s. 8.

<sup>283</sup> SCIASCIA, Leonardo. Cit. dle COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007, p. 225.

<sup>284</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 110.

Sciascia naléhavou potřebu nás na ztrátu svobody během tohoto cyklického běhu dějin upozornit?

U Redonova Krista končí rozhovor malíře a dona Gaetana, ale Redonův Kristus není posledním článkem řetězu. Musím upozornit, že právě v tomto posledním rozhovoru protagonisty-malíře a dona Gaetana je akcentována mimořádná názorová shoda obou hlavních postav, (kterou protagonista nechce donu Gaetanovi přiznat); protagonistů, které jsem už na začátku své práce definovala jako rub a líc stejné mince, dvě autorova alterega. V pořadí dalším obrazem Krista je kresba malíře-protagonisty, kterou „slíbil“ donu Gaetanovi. Ale o tom, jak tento Kristus vypadal, nevíme vůbec nic. Sciascia použil nociónální ekfrázi<sup>285</sup> a čtenáře seznamuje pouze s procesem tvorby, ale ne s vizuální podobou kresby.

*„Disegnai per un paio d'ore. La mia mano era appena un po'più nervosa del solito; ma non un solo tratto che sul foglio mi si spezzasse o impennasse, anche impercettibilmente. Soltanto una inusitata celerità e quasi ritmica, come dettata da un lontano e segreto tempo musicale. Un tempo che non voleva diventare tema, frase; ma si intendeva a appagava nei segni che scorrevano sul foglio, nei pensieri e nelle immagini che anche più febbrilmente scorrevano nella mente. E i pensieri e le immagini non erano, come solitamente mi accadeva nel disegnare, di cose che non avevano niente a che fare con quel che venivo tracciando e crudamente ombreggiando sul foglio (da non intendere, l'ombreggiare, come nelle scuole di disegno se ancora ci sono, si intende).“<sup>286</sup>*

*[„Kreslil jsem několik hodin. Má ruka byla maličko nervóznější než obvykle, na papíře však nebylo jediné čáry, která by se naklonila či zachvěla, třeba jen zcela nepostřehnutelně. Pracoval jsem s dávno nepoznanou rychlostí a jakoby v určitém rytmu, udávaném jakýmsi vzdáleným a skrytým taktem. Taktem, který se nepotřeboval změnit v téma, melodii, stačilo, že se prolínal do znamének, která se objevovala na papíře, do myšlenek a představ, které vyvstávaly v mé mysli. A tyto myšlenky a představy neodbíhaly, jak se mi obvykle při kreslení stávalo, k věcem, které neměly s tím, co jsem kreslil a zhruba nastiňoval na papíře (nemíním tím samo sebou*

---

<sup>285</sup> Terminologii si půjčuji od Michele Comety, jenž se tomuto tématu věnuje především v knize *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, 2012. Téma stručně shrnuje např. také ve své přednášce ze 17. 7. 2023. [online]. [cit. 3.1.2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mIB8sqYfjbU>.

<sup>286</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, pp. 113-114.



stínování v tom smyslu, v jakém se chápe na školách kreslení, pokud ještě nějaké školy kreslení jsou), vůbec nic společného.“<sup>287</sup>

Na tuto scénu bezprostředně navazuje zpráva o objevení zavražděného dona Gaetana. Protagonista-malíř jde coby poslední v davu zvědavců k místu vraždy dona Gaetana, na mýtinu u starého mlýna, a zprostředkovává čtenáři pohled na obraz smrti dona Gaetana:

*„Era scomposto e come disarticolato. Le gambe, aperte quasi a squadra, tendevano l'abito talare; che nello scivolare era andato su, scoprendo le calze bianche, di lana grossa. E quelle calze calamitavano gli squadri, e perché facevano spicco tra il nero delle scarpe e il nero della veste, e perché erano da pieno inverno e si era in piena estate. Distogliendosi dalle calze, l'occhio, almeno il mio, si fermava poi agli occhiali che, dal cordoncino attaccato al petto, erano scivolati su una radice e vi stavano in curiosa angolazione rispetto a un raggio che, di tra le foglie, vi cadeva. Sembrava il particolare di un quadro di caravaggesco minore. E dico minore perché tutto, in don Gaetano morto e intorno a lui, era minore; voglio dire sminuito, ridotto, somnesso: rispetto a come era da vivo.“*<sup>288</sup>

*[„Ležel rozvalen, s údy jakoby vykloubenými. Nohy rozhozené skoro do pravého úhlu napínaly sutanu, která se, jak se tělo sesunulo, vyhrnula vzhůru a odhalila bílé punčochy z tlusté vlny. Ty punčochy k sobě přitahovaly všechny pohledy, jak proto, že se odrážely od černě bot i černě oděvu, tak proto, že to byly teplé zimní punčochy v plném létě. Když se zrak odtrhl od punčoch, spočinul, alespoň ten můj, na brýlích, které sklouzly ze šňůrky upevněné na prsou a zachytily se na kořenu, kam na ně mezi listovím v prapodivném úhlu dopadal sluneční paprsek. Vypadal jako detail z obrazu nějakého podružného caravaggiiovce. A říkám podružného, protože všechno na mrtvém donu Gaetanovi i kolem něho bylo jaksi podružné ve srovnání s tím, jaké to bylo za jeho života: bezvýznamné, scvrklé, pokořené“*<sup>289</sup>

Opět jde o nociónální ekfrázi, popis autorem vymyšleného vizuálního obrazu. Sciascia ovšem záměrně popisuje pouze tělo dona Gaetana, nezmiňuje obličej. Podle mého názoru Sciascia opět hraje se čtenářem svou hru na „zdvojování“ obrazu: v myšli čtenáře se po pasážích věnovaných podobě Krista, asociuje vizuální shoda podoby

<sup>287</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 349-350

<sup>288</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 115.

<sup>289</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 351.

mrtvoly s podobou Krista. Navíc tento popis mrtvého je tak těsně přiřazen k popisu procesu, jak malíř kreslí svého Krista, (v podstatě je téměř na místě textu, kde bychom očekávali, že nám autor prozradí, jak vypadal ten namalovaný Kristus), takže autor vlastně čtenáři nepřímou říká, že malířův Kristus vypadal jako mrtvola dona Gaetana. Malíř ví, jak mrtvý don Gaetano vypadal ještě předtím, než ho ostatní najdou, protože kněze zabil on a pak se vrátil do hotelu. Potvrzují to i úvodní slova, této části textu, když malíř říká, že se vrátil do hotelu a šel rovnou do svého pokoje, protože dostal nápad, jak namalovat Krista<sup>290</sup>. A protože podle Sciasciaova přesvědčení pravda musí být vyřčená, malíř-protagonista se k vraždě přiznává, ale jeho slova nejsou brána vážně:

*„...E tu» a me «tu dici di essere andato... Dov'è che te ne sei andato?»*

*«A uccidere don Gaetano» dissi.*

*«Lo vedi dove si arriva, quando si lascia la strada del buon senso?» disse trionfalmente Scalambri. “<sup>291</sup>*

*[, ...A ty,» otočil se ke mně, «ty říkáš, že jsi šel pryč... Kam že jsi to šel?»*

*«Zabít dona Gaetana,» řekl jsem.*

*«Vidíš, kam to povede, když se člověk přestane držet zdravého rozumu?» řekl vítězoslavně Scalambri. ”<sup>292</sup>*

Don Gaetano představuje v románu personifikaci zkorumpované politické moci církve. Malířova kresba Krista je zobrazením pokoření této moci. Ostatně motiv k vraždě naznačil již v jednom rozhovoru don Gaetano, když mluvil o historismu církve a říkal, že křesťanská církev přežila (a dokonce v mnoha dobách triumfovala) jen díky špatným kněžím; a on se řadí k těm špatným. Malíř se vraždou a následně uměleckou akcí—kreslením Krista, vnitřně osvobozuje; vypořádal si své účty s církví a je poprvé v životě schopen zpodobnit Boha.

K závěru této kapitoly, která byla částečně věnovaná i teorii obrazu, a to z důvodu objasnění souvislosti mezi obrazy a tím, jak se vypořádávají s problémem zobrazit nezobrazitelné a z toho plynoucí témata smrti a církve, si dovolím ještě jednou citovat Hanse Beltinga:

---

<sup>290</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 114.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>292</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, pp. 357—358.

„Maurice Blanchot jednou položil metafyzickou otázku, co se vlastně dovidáme o smrti, když na smrt pohlížíme. Paradoxně vidíme něco, co tam vůbec není. Podobně obraz najde svůj skutečný smysl v zobrazení něčeho, co je nepřítomné, a proto tu může být pouze obraz. Ukazuje to, co v obraze není, ale může se v něm pouze zjevovat. Obraz zemřelého tedy není anomálií, ale přímo prapůvodním smyslem toho, čím obraz tak jako tak je. Mrtvý je vždy nepřítomný, smrt je nesnesitelná nepřítomnost, kterou lidé chtěli vyplnit obrazem, aby ji snesli. Proto své mrtvé, kteří nikde nejsou, vyobcovali na vybrané místo (hrob) a dali jim v obraze nesmrtelné tělo: symbolické tělo, s nímž se resocializují, zatímco se jejich smrtelné tělo rozkládá v nic.“<sup>293</sup>

Nejrozšířenějším a nejběžnějším způsobem zobrazení abstraktních pojmů ve výtvarném umění je symbol. V textu akcentovaný Redon, který jediný dokázal zachytit pravou podobu Krista, je symbolistní malíř. Je tedy naprosto zřejmé, že tato část románu v sobě nese vypovídající symbolickou hodnotu. Podívám se proto nyní, jaký symbolický význam nesou poslední výtvarná díla citovaná v románu:

Symbolem Boha a Víry je Ježíš Kristus, protože Bůh se stal člověkem v Ježíši, Ježíš představuje vtělené Boží slovo. Církev je společenství lidí, které se sice utvářelo již během Kristova života, ale plně se rozvinulo na eucharistii po zmrtvýchvstání Krista; podle křesťanského učení vznikla Církev v okamžiku, kdy Longin probodl kopím bok Ježíše Krista na kříži a z jeho rány vytekla krev a voda. Protipólem Krista je Panna Marie. Nejrozšířenější ikonografie Panny Marie je typ Bohorodičky: zobrazuje se jako sedící postava s Ježíšem-dítětem na klíně nebo v náručí, kterého ukazuje divákovi na znamení, že Ježíš je vtělené Boží slovo. Mariánský obraz tak funguje jako doplnění základního vyobrazení Spasitele, který ukazuje knihu – zapsané Boží slovo<sup>294</sup>. Panna Marie je proto symbolem Církve. Jak sám autor řekl, román *Todo Modo* je román o Církvi. Jak to že v celém románu se o Panně Marii téměř nemluví a v celém románu nenajdeme ani aluzi na jediný mariánský obraz?

Na místě Panny Marie, symbolu (ochranitelské) Církve, stojí v Sciasciově románu Máří Magdaléna; ano, to je ta nahá nehezká postava, která nejvíce pobuřovala církev na

---

<sup>293</sup> BELTING, Hans. *Antropologie obrazu. Návrhy vědy o obraze*. Brno: Books and Pipes, 2021, pp. 144-145.

<sup>294</sup> BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012, s. 111.

Guttusově *Ukřižování*. Máří Magdaléna je také jediné náboženské téma, které malíř-protagonista v životě nakreslil:

„« ...*E mi viene una curiosità: ha mai dipinto o disegnato qualcosa che avesse a che fare con la nostra religione? Un Cristo, una Madonna, un Santo; o, che so, una festa, una chiesa...?*»

«*Una Maddalena, parecchi anni fa*».

«*Si capisce, una Maddalena... E come l'ha fatta?*».

«*L'ho fatta...*»

«*No, aspetti; mi lasci indovinare... L'ha fatta come una prostituta in ritiro: vecchia, sformata, pietosamente e grottescamente imbellettata*».

«*Ha indovinato*». Scontrosamente.<sup>295</sup>

[„«*A napadá mě zvědavá otázka: maloval nebo kreslil jste někdy něco, co by mělo něco společného s náboženstvím? Krista, Madonu, některého světce, či, co já vím, oslavy nějakého svátku, nějaký kostel? ...*»

«*Už před lety jednu Maří Magdalenu*».

«*Ano, to jsem si mohl myslet. Maří Magdalenu... A jak jste ji namaloval?*»

«*Namaloval jsem ji...* »

«*Ne, počkejte, nechte mě hádat... Namaloval jste ji jako vysloužilou prostitutku: starou, neforemnou, uboze a groteskně našminkovanou*».

«*Uhodl jste,*» připustil jsem nevrle.<sup>296</sup>

Nyní je zřejmé, že ta „*stará, neforemná, uboze a groteskně našminkovaná vysloužilá prostitutka*“ je Sciasciova trefná charakteristika současné Církve. Symboly jsou tedy zřejmé: Kristus představuje Víru, Máří Magdaléna současnou Církev (Církev, která se společnosti prezentuje jako moderní a pokroková instituce, přitom sebe sama zaprodává za peníze, postavení a moc). Když poslední citovaná výtvarná díla seřadím tak, jak je o nich řeč v románu, vyjde následující „řetězec“: *škaredý obscénní akt*, který kreslí malíř-protagonista pro Scalambriho (záměrně obscénní, aby se Scalambrimu nelíbil, ten ho prodal za velké peníze a malíř tak v jeho očích získal ještě větší vážnost a závist<sup>297</sup>) – *kresba Máří Magdalény jako vyžilé prostitutky – Kristus od Antonella po Rouaulta v pašijové ikonografii – kresba Krista od malíře-protagonisty*. Tento řetězec obrazů

<sup>295</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, pp. 109-110.

<sup>296</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 344.

<sup>297</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 106.

symbolicky představuje zkaženou moderní Církev a její očištění skrze smrt dona Gaetana; paralelně je lze číst jako extrakci románového děje. Představuje vývojovou linii hlavního hrdiny: od lhostejného životem znučeného slavného umělce, který ztratil svou sebeúctu, a i své umění dělá jen pro peníze, slávu a postavení, bez uměleckého zaujetí – až po uvědomělého jedince, kterému není lhostejné bezpráví, a proto aktivně jedná; svým svobodným činem chce ukončit řetězec kauzalit a znovu nastolit řád věcí; současně se jím osvobozuje a znovu nalézá pravou Víru. Teprve nyní je schopen skutečně umělecky tvořit. Vývoji protagonisty-vypravěče odpovídá také jeho úhel pohledu na skutečnost, který je reprezentovaný pomocí citovaných výtvarných děl: od Delvauxova pohledu *zvenku* až po Redonův pohled *zvnitř*, skrz, jako rentgenové paprsky.

Stejně jako ve Flaubertově románu, tedy po dnech hrůzy, pokušení a pochybností přichází nový den:

*„Konečně vzejde den; a jako nadzvedané roušky tabernákulu, zlaté oblaky, stáčejíce se do širokých závitů odkrývají nebe.*

*Zcela uprostřed a v samém disku slunce září tvář Ježíše Krista.*

*Antonín učiní znamení kříže a vrátí se k modlitbám.*“<sup>298</sup>

### 3.3.3. Symbolika čísel / kalendář

Poslední dílek do „skládačky“ *Todo Modo* představuje číselná symbolika v románu obsažená nebo zamlčená. Jistě nepřekvapí, že dominantní je číslo 3. Ostatně sám autor nás na toto číslo hned v úvodu jasně upozorňuje, když říká, že k trojce trpí jistou formou obsese: *„(che, lo confesso, sono affetto da una piccola ma tenace, non so come formatasi e stabilitasi, nervosi da trinità).*“<sup>299</sup> [„(přiznávám se totiž, že trpím lehkou, ale úpornou neurózou, sám nevím, kdy a jak ve mně vznikla, související s pojmem trojice)“]<sup>300</sup> Byly to právě tři dny, co se protagonista bez cíle potuloval autem sicilskou krajinou; byla to tři slova a vzdálenost 3 km, které zaujaly jeho pozornost na dopravním ukazateli; hotel/poustevna byla jedním ze tří hotelů, které nechal don Gaetano vystavět, stáří hotelu bylo právě 3 roky a každý rok se v něm konaly tři turnusy duchovních cvičení; třetí den

<sup>298</sup> FLAUBERT, Gustave-BORECKÝ Jaromír. *Pokoušení svatého Antonína*, Praha: Symposion, 1921, p.217.

<sup>299</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995, p. 13.

<sup>300</sup> Překlad Jitka Minaříková: SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. In SCIASCIA, Leonardo. *Sicilské variace*. Praha: Odeon, 1980, p. 213.

po příjezdu hlavního hrdiny do hotelu přijíždí ostatní vážení účastníci, z nichž konkrétně také tři šéfredaktoři; před třemi měsíci viděl don Gaetano v televizi protagonistu-malíře při práci na obraze, a v neposlední řadě: je to právě 3. den, kdy dojde k první vraždě. Ve výčtu bych mohla pokračovat, ale nejdůležitější je tento fakt: jsou to právě 3 vraždy, které se v románu odehrají. (Až by to svádělo si myslet, že toto je motivem vraždy trojkou posedlého malíře). V křesťanském učení je význam čísla 3 nepopiratelný: Trojka je číslo dokonalosti, Bůh je trojjediný ve svých podobách Otce, Syna a Ducha svatého. Ježíš Kristus třikrát předpovídá své utrpení, a samozřejmě z hrobu vstává kdy jindy než třetího dne po svém ukřižování.

Oproti tomu číslo 4 je vnímáno, jako číslo světa, 4 světových stran, 4 živlů; řeka v Edenu měla 4 ramena a Bible je složena ze 4 evangelií. V románu se o čísle 4 příliš nemluví, ale čtyřka je vyjádřena vizuálně, v podobě čtverce. Účastníci performance duchovního cvičení růžencové slavnosti, při níž došlo k první vraždě, byli rozestoupeni do čtverce. Návodem na vyřešení první vraždy tedy je znovu rekonstruovat tento čtverec. K tomu 4. den se odehraje druhá vražda.

V pořadí další číslo 5 odpovídá pěti lidským smyslům, (pět bylo tajných milenek v románu), v křesťanství odkazuje na 5 knih Mojžíšových. Podle *Genesis* 5. dne měl Bůh v podstatě celý svět stvořený, kromě člověka, kterého, „k obrazu svému“, stvořil 6. dne. Celý děj románu *Todo Modo* se odehrává v 5 dnech. Z těchto 5 dnů první 2 jsou jakousi předehrou k hlavnímu ději, který se rozvíjí po příjezdu honorace do hotelu/poustevny a trvá 3 dny.

Číslo 7 je číslem plnosti; jak bylo řečeno, Bůh stvořil svět v 7 dnech (vlastně v šesti, protože 7. den odpočíval). Nový zákon je vystavěn na paralelách Starého zákona, nepřekvapí proto, že pašije Krista se také odehrávají v jednom týdnu. Tento poslední týden života Ježíše Krista, *Svatý týden*, začíná jeho slavnostním nedělním příjezdem do Jeruzaléma, do města, kde je následující pátek ukřižován a v sobotu odpočívá jeho mrtvé tělo v hrobě. V románu *Todo Modo* 6. ani 7. den není; příběh se odehraje záměrně v 5 dnech, jako by nám tím Sciascia naznačil, že až 6. dne bude stvořen člověk k obrazu Božímu. I přes toto mírné „zhuštění“ času, dějové události románu *Todo Modo* (včetně významů vyjádřených pomocí citací výtvarného umění) jsou koncipovány jako dokonalá analogie k hlavním událostem posledního týdne Ježíše Krista. Podobné je i tempo obou vyprávění. V evangeliích je délka a zacházení do detailního popisu událostí mnohem větší právě v částech věnovaných samotným pašijím, obzvlášť detailně jsou líčeny poslední 3

dny života Ježíše Krista. Stejně tak v románu *Todo Modo* autor popisuje příjezd malíře-protagonisty a následně se podrobně věnuje právě posledním 3 dnům. Ve všech čtyřech evangeliích je vyprávění o pašijích plné starozákonných citací a teologických interpretací, které ukazují Krista jako předpovězeného služebníka Písma.

Pro přehlednost jsem události Kristových pašijí versus události románu *Todo Modo* seřadila do tabulky. Vzhledem k tomu, že Sciascia ve svém románu přesně určuje, kdy onen první turnus (cyklus) duchovních cvičení začíná, bylo možné do tabulky doplnit i konkrétní data. Sciascia čtenáři na začátku románu říká, že první turnus duchovních cvičení začíná poslední neděli v červenci. Ta v roce 1973 připadla na 29. 7.; malíř tedy přijel do hotelu již v pátek 27. 7. 1973. A když už je řeč o kalendáři (léta roku 1973), který, ve své stolní variantě, býval neoddelitelnou součástí všech pracoven, doplnila jsem do něj i jména svatých, které si v ten, který den církev připomíná. Nepřekvapí, že právě svátek svatého Ignáce z Loyoly, autora duchovních cvičení, která mají za cíl očistění ducha, připadá na vyvrcholení událostí románu (zřejmě podle tohoto data autor v románu označil začátek turnusu); překvapivé pro mě však byly i určité analogie příběhu k dalším svatým tohoto týdne<sup>301</sup>.

Bible		Todo Modo	
neděle	příjezd Krista do Jeruzaléma	pátek	příjezd malíře do hotelu/poustevný
pondělí	Kristovo prokletí neplodného fíkovníku (symbolicky: předstíraná oddanost Bohu, povede k duchovní smrti)	(27.7.73 sv. Gorazd-muž z hor)	lesní scéna ( <i>Delvaux</i> )
úterý	Kristus učí o důležitosti víry v Boha	sobota (28.7.73 sv. Nazarius a Celsus)	rozhovor o sebeúctě
středa	velekněz s farizeji a zákoníky naplánoval spiknutí s cílem zabít Krista	neděle (29.7.73 sv. Marta - pohostinnost)	příjezd honorace, 1. mše, intriky mocných, vražda Michelozziho, ( <i>Manetti, Guttuso, Gericault</i> )
čtvrtek	Kristus káže o milování bližního svého; Poslední večeře, Kristovo zatčení, Petrovo zapření Krista	pondělí (30.7.73) sv. Petr Chryzolog - modrost a výmluvnost)	vyšetřování vraždy-rekonstrukce čtverce, rozhovor dona Gaetana a malíře u starého mlýna, vražda Voltrana; úvaha o brýlích, malíř rozluští vraždu, ( <i>Steinberg, Škaredý akt</i> )
pátek	bičování Krista, <i>Ecce homo</i> , odsouzení Krista, Křížová cesta, ukřížování, propíchnutí Longinovým kopím	úterý (31.7.73) sv. Ignác z Loyoly	poslední rozhovor protagonistů o znázornění Krista, (pokušení), vražda dona Gaetana, "očistěný" malíř kreslí Krista, odjezd, ( <i>obrazy Krista symbolicky představující Křížovou cestu, malířova kresba Krista</i> )

<sup>301</sup> Jméno svatého a jeho atribut či vlastnost uvádím v tabulce

## Závěr

„Na počátku bylo Slovo, a to slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všechno povstalo skrze něj a bez něj nepovstalo by nic, co je. V něm byl život a ten život byl světem lidí. A to světlo svítí ve tmě a tma je nepohltila. Od Boha byl poslán člověk, jménem Jan. Ten přišel proto, aby vydal svědectví o tom světle, aby všichni uvěřili skrze něho. Jan sám nebyl tím světlem, ale přišel, aby o tom světle vydal svědectví“<sup>302</sup>.

Těmito slovy, odkazujícími ke *Genesis*, První knize Mojžíšově, začíná evangelium svatého Jana, představující prolog Nového zákona.

„Na počátku byl Obraz a ten obraz byl kopií originálu. Všechno povstalo skrze něj a přišel, aby o tomto světě vydal svědectví ...“ těmito slovy by Leonardo Sciascia mohl začít svůj román *Todo Modo*. Sicilský autor ale nevolí takto neoriginální taktiku explicitního vyjádření, ale postupuje mnohem rafinovaněji: příběh geneze románu, který je popsán v práci v kapitole *Genesis*, je nejen promyšlenou promo akcí k vydání románu, ale je to zejména konceptuální součást románu samotného. Odkazuje na svůj literární vzor (Nový zákon), ale přitom implicitně říká, že nebude podávat svědectví o Bohu, ale o realitě současné Itálie. Není to Slovo (Idea), ale, podle platonské filozofie, pozemský nedokonalý odraz Idejí – Obraz (v nejširším významu slova). Obraz, po němž následuje racionalizace (slovní komentování, interpretace), která vyústí v literární transfiguraci; toto je tvůrčí postup (stvoření románu) Leonarda Sciascii.

Zastavme se ještě u literárního vzoru románu *Todo Modo*, u Novozákonního příběhu z Bible: v průběhu práce byla naznačena prostřednictvím interpretace citovaných výtvarných děl těsná analogie k pašijovému příběhu Ježíše Krista a tuto hypotézu jsem se snažila k závěru práce prokázat pomocí symboliky čísel a zejména srovnáním výstavby syžetu obou literárních děl. Jak bylo řečeno, obdobné je také tempo vyprávění obou příběhů: Pašijový děj je rozvíjen na mnohem širší ploše a mnohem více do detailů než ostatní příběhy života Ježíše Krista, obzvlášť to pak platí o detailním líčení posledních 3 dnů života Krista. Stejně je to v Sciasciově románu, jehož hlavní dějová zápletka proběhne během 3 dnů: od příjezdu honorace do hotelu/poustevně, po vraždu dona Gaetana. Shodu románu s Bibli také můžeme vidět na množství filozoficko-teologicko-

---

<sup>302</sup> Jan 1, 1-8.



metafyzických rozhovorů, teologických interpretací a citací. Nový zákon je psán formou *typologie* ke Starému zákonu; již od dob východní hermeneutiky a církevních otců jsou osoby a události Starého zákona vykládány jako předchůdci a předobrazy opakující se v Novém zákoně: „*sono gli stessi eventi dell'Antico Testamento che sono stati predisposti da Dio, come se la storia fosse un libro scritto dalla sua mano, per agire come figure della nuova legge.*“<sup>303</sup> [„jsou to tytéž události Starého zákona, které Bůh uspořádal, jako by dějiny byly knihou napsanou jeho rukou, aby působily jako předobrazy Nového zákona.“] (I to může být zdůvodněním analogie románu *Todo Modo* k Novému zákonu jako svému předobrazu.) Kdo se tomuto problému *typologického* a symbolického či alegorického čtení Bible věnoval, byl právě svatý Augustýn, který také mluví o nutnosti vícero čtení Bible<sup>304</sup>. Aniž bych zabíhala do historie a podrobností, chci jen připomenout, že přemýšlení o způsobech čtení Bible se ustálilo do teorie o čtyřech významech (čtení) Písma: literární, alegorický, morální a anagogický.

Nyní jistě nepřekvapí, když řeknu, že také Sciasciův román *Todo Modo* pracuje s těmito čtyřmi způsoby čtení / interpretace: (i) je to literární fikce: docela jednoduchý detektivní příběh s neobjasněným zločinem; (ii) je to příběh o soudobém dění v Itálii, alegorie moci a intrik, alegorie současné „moderní“ církve; (iii) je to román o pravdě a morální odpovědnosti jedince; (iiii) je to román o víře, o svobodě a očistění, ale i o obětování se za vyšší hodnoty.

Román *Todo Modo* „věčného skeptika a ateisty“ Leonarda Sciascii by bylo možné nazvat „moderním pašijovým románem“, (jestli tato kategorie v literární teorii existuje). Jisté ale je, že Sciascia, s užitím všech prostředků literárního a výtvarného média, vycházejíc z náboženské a kulturní tradice naší společnosti, reaguje na soudobou situaci v Itálii a s naléhavostí varuje jednak před zneužitím moci, tak zejména před lhostejností lidí, kteří ztrátu svobody a bezprávi dovolí svou nečinností. Jeho román sice končí zločinem (vraždou zločince), ale chápaným v jednoduchosti jako metafora skoncování se zlem, symbolizovaným postavou dona Gaetana, a očistěním dobra a víry. Příběh v tomto bodě končí, na rozdíl od Kristova příběhu, don Gaetano nevstane z mrtvých (alespoň ještě

---

<sup>303</sup> ECO, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani, 2009, p.80-81.

<sup>304</sup> SVATÝ AUGUSTÝN. *De doctrina christiana II, 1.1.*

ne v tomto příběhu), v čemž vidím vyjádření naděje a optimismu „věčného skeptika“ Leonarda Sciascii.

O tom, jak to s jeho nadějí a optimismem bude v následujících desetiletích se můžeme dočíst, z úhlu pohledu vizuální intertextuality, v podobně zajímavém románu *Il cavaliere e la morte*.

## Resumé

Diplomová práce se tematicky věnuje vztahu mezi literaturou a výtvarným uměním v literární tvorbě předního sicilského spisovatele Leonarda Sciasci a je vystavěna na analýze románu *Todo Modo*, který pro svoji intertextuální bohatost lze považovat za autorovo vrcholné dílo a reprezentativní ukázkou různorodosti užití a funkcí vizuality v literárním díle. Cílem práce je nejen ukázat možnosti užití vizuální intertextuality a pokusit se „dešifrovat“ zprávu do ní vloženou, ale také nabídnout nový klíč k analýze tohoto románu.

Práce začíná kapitolou nazvanou *L'occhio di Leonardo Sciascia*, ve které je čtenář velmi stručně seznámen s autorovým vztahem k výtvarnému umění. Cílem této kapitoly je ukázat a vysvětlit základní motivy Sciasciovy tvorby, kterými jsou zejména jeho filozofie „*logica del visibile*“, „*ordine delle somiglianze*“, koncept „*sicilitudine*“ nebo vliv francouzského osvícenství či křesťanské tradice. Na základě prolínání těchto klíčových témat s řadou dalších témat a motivů se pak odvíjí charakteristická komplexnost autorova díla.

Analýze románu předchází krátká kapitola *Genesis*, která popisuje dvě skutečné události z autorova života, které byly přímým impulsem k napsání románu *Todo Modo*. Jejich medializace tvoří konceptuální součást samotného díla.

Vlastní analýza románu začíná vysvětlením úvodních citací románu, kterými autor čtenáře směřuje k tématu a způsobu čtení svého díla. Po *Incipitu* následuje nejrozsáhlejší část práce, nazvaná *Fabula*. Zde je hlavním předmětem zájmu příběh rozvíjený díky verbální a vizuální intertextualitě ve více úrovních čtení. „Ikonickým“ obrazem románu *Todo Modo* je malba *Pokoušení svatého Antonína* od sienského malíře Rutilia Manetti. Aby byla ukázána těsná souvislost Manettiho obrazu a románu *Todo Modo*, je vlastní analýza románového textu dělena do tří částí, které korespondují s třemi fázemi ikonologické interpretační metody, jak ji formuloval Erwin Panofský:

První kapitola, tematicky odpovídající předikonografickému popisu obrazu, se věnuje prostředí, do něž je románový děj situován. Nejprve je pozornost věnována architektuře hotelu/poustevny v kontextu filozofického vyjádření ideologie prostřednictvím vizuální podoby architektury. Větší část této kapitoly je věnována rozboru tzv. *lesní scény* popsané Sciasciou pomocí citace Delvauxova díla. Na základě

analogie s charakteristickými znaky Delvauxových maleb je poukázáno na atmosféru románu, jeho metafyzický aspekt, metaforickou funkci, roli protagonisty i fokalizaci vyprávění.

Hlavním postavám románu je věnována druhá kapitola s názvem *Ikonografie – postavy*. Pozornost je zde věnována jejich symbolické valenci reprezentující nejen dualitu entit dobro-zlo, ale i dalších hodnot (pravda-lež, svoboda-nutnost apod.). Obsáhlejší část této kapitoly je zaměřena na Sciasciovu práci s rétorickou figurou ekfráze Manettiho malby. Spojovacím článkem mezi kapitolou *Ikonografie-postavy* a následující kapitolou *Ikonologie-interpretace* je poslední podkapitola, která se zaměřuje na motiv brýlí v románu *Todo Modo*, na interpretaci jejích symbolické hodnoty nejen v kontextu románu, ale také na jejich intertextuální přesah otvírající další roviny významu.

Poslední kapitola nazvaná *Ikonologie-interpretace* se nejen snaží vysvětlit citovaná umělecká díla, ale zejména se pokouší analyzovat a interpretovat do nich autorem skrytá poselství. První podkapitola nese název *Exempla* z důvodu poukázání na podobnost funkce vizuální intertextuality v této části románu a exempla v křesťanském kázání. Řeč je sice o Guttusově obrazu *Ukřižování* a Géricaultově malbě *Vor Medúzy*, ale hlavním tématem jsou historické události, které vystavení těchto děl rozpoutalo. Obě zmiňované malby spojuje téma odhalení pravdy, téma, které je leitmotivem celého románu *Todo Modo*. Na základě intertextuality je na závěr vysvětlena záhada neobjasněného zločinu a ambivalentní závěr románu.

Následující podkapitola s názvem *La vera immagine del Cristo / Katarze* je zaměřena z velké části na interpretaci klíčové scény románu: na poslední rozhovor protagonisty a antagonisty na téma pokušení a pravé podoby Krista; a následně je interpretován význam kreseb malíře-protagonisty. Je zřejmé, že prostřednictvím vizuální intertextuality se dostáváme do sféry symbolů a druhotného (či ještě dalšího) významu. K jejich objasnění byla pozornost zaměřena také mimo text románu; nejprve na autorovu esej *Clerici e l'occhio di Redon*, která vznikla ve stejném roce jako román, a následně do teorie obrazu, umělecké reprezentace a ikonografie.

Práce se uzavírá poslední krátkou podkapitolou věnovanou symbolice čísel. Skrze tyto symbolické valence čísel bylo možné prokázat dosud jen naznačenou analogii Sciasciova románu k Novému zákonu a také způsob (způsoby) čtení Sciasciova románu *Todo Modo*.

## Riassunto

La tesi di diploma è tematicamente dedicata al rapporto tra letteratura e arte visiva nell'opera letteraria dell'emblematico scrittore siciliano Leonardo Sciascia e si basa sull'analisi del romanzo *Todo Modo*, che per la sua ricchezza intertestuale può essere considerato il capolavoro dell'autore e un esempio rappresentativo della varietà di usi e delle funzioni della visualità in un'opera letteraria. L'obiettivo di questo studio non è solo quello di mostrare le possibilità di utilizzo dell'intertestualità visiva e di cercare a "decifrare" il messaggio in essa contenuto, ma anche di offrire una nuova chiave di analisi di questo romanzo.

La tesi inizia con un capitolo intitolato *L'occhio di Leonardo Sciascia*, in cui il lettore viene brevemente introdotto al rapporto dell'autore con le arti visive. L'obiettivo di questo capitolo è quello di mostrare e spiegare i motivi fondamentali dell'opera di Sciascia, che sono in particolare la sua filosofia della "logica del visibile", l'"ordine delle somiglianze", il concetto di "sicità" o l'influenza dell'Illuminismo francese o della tradizione cristiana. Sulla base dell'intreccio di questi temi chiave con una serie di altri temi e motivi, si sviluppa la complessità caratteristica del lavoro dell'autore.

L'analisi del romanzo è preceduta da un breve capitolo intitolato *Genesis*, in cui vengono descritti due eventi reali della vita dell'autore che furono lo slancio diretto per la stesura di *Todo Modo*. La loro pubblicazione costituisce una parte concettuale dell'opera stessa.

L'analisi del romanzo inizia con la spiegazione delle citazioni iniziali del romanzo, con le quali l'autore indirizza il lettore all'argomento e al modo di leggere la sua opera. All'*Incipit* segue la sezione più estesa della tesi, intitolata *Fabula*. Qui il focus principale è sulla storia sviluppata attraverso l'intertestualità verbale e visiva in molteplici livelli di lettura. L'immagine "iconica" del romanzo *Todo Modo* è il dipinto *La tentazione di Sant'Antonio* del pittore senese Rutilio Manetti. Per mostrare la stretta connessione tra il dipinto di Manetti e il romanzo *Todo Modo*, l'analisi del testo del romanzo è divisa in tre parti, che corrispondono alle tre fasi del metodo iconologico di interpretazione formulato da Erwin Panofsky:

Il primo capitolo, che corrisponde tematicamente alla descrizione preiconografica del dipinto, è dedicato all'ambiente in cui si colloca la trama del romanzo. In primo luogo,

l'attenzione è rivolta all'architettura dell'albergo/eremo nel contesto dell'espressione filosofica dell'ideologia attraverso la forma visiva dell'architettura. Una parte più ampia di questo capitolo è dedicata all'analisi della cosiddetta *scena del bosco* descritta da Sciascia citando l'opera di Delvaux. Sulla base di un'analogia con i tratti caratteristici dei dipinti di Delvaux, vengono evidenziati l'atmosfera del romanzo, il suo aspetto metafisico, la sua funzione metaforica, il ruolo del protagonista e la focalizzazione della narrazione.

I personaggi principali del romanzo sono oggetto del secondo capitolo intitolato *Iconografia - Personaggi*. L'attenzione è rivolta alla loro valenza simbolica, che rappresenta non solo la dualità delle entità bene-male, ma anche altri valori (verità-menzogna, libertà-necessità, ecc.). La parte più ampia di questo capitolo si concentra sul lavoro di Sciascia con la figura retorica dell'ekphrasis del dipinto di Manetti. L'anello di congiunzione tra il capitolo *Iconografia-personaggi* e il successivo *Iconologia-interpretazione* è l'ultimo sottocapitolo, che si concentra sul motivo degli occhiali nel romanzo *Todo Modo*, sull'interpretazione del loro valore simbolico non solo nel contesto del romanzo, ma anche sulla loro sovrapposizione intertestuale che apre altri livelli di significato.

L'ultimo capitolo, intitolato *Iconologia-interpretazione*, non solo cerca di spiegare le opere d'arte citate, ma soprattutto cerca di analizzare e interpretare i messaggi in esse nascosti dall'autore. Il primo sottocapitolo si chiama *Exempla* per sottolineare la somiglianza tra la funzione dell'intertestualità visiva in questa parte del romanzo e gli exempla nella predicazione cristiana. Sebbene la trattazione riguardi il dipinto della *Crocifissione* di Renato Guttuso e quello della *Zattera della Medusa* di Théodore Géricault, il tema principale è costituito dagli eventi storici che l'esposizione di queste opere ha scatenato. I due quadri in questione sono legati dal tema della rivelazione della verità, tema che è il filo conduttore dell'intero romanzo *Todo Modo*. Sulla base dell'intertestualità vengono poi spiegati il mistero del crimine irrisolto e la conclusione ambivalente del romanzo.

Il sottocapitolo successivo, intitolato *La vera immagine del Cristo / La catarsi*, si concentra in gran parte sull'interpretazione di una scena chiave del romanzo: l'ultimo dialogo tra il protagonista e l'antagonista sul tema della tentazione e della vera immagine del Cristo; successivamente viene interpretato il significato dei disegni del pittore-

protagonista. È ovvio che attraverso l'intertestualità visiva entriamo nel regno dei simboli e dei significati secondari (o addirittura ulteriori). Per chiarirli, l'attenzione è stata focalizzata anche al di fuori del testo del romanzo: prima al saggio dell'autore *Clerici e l'occhio di Redon*, scritto nello stesso anno del romanzo, e poi alla teoria dell'immagine, alla rappresentazione artistica e all'iconografia.

La tesi si conclude con l'ultima breve sottosezione dedicata al simbolismo dei numeri. Attraverso queste valenze simboliche dei numeri è stato possibile dimostrare l'analogia, finora solo accennata, del romanzo di Sciascio con il Nuovo Testamento, nonché il modo (i modi) di leggere il romanzo *Todo Modo* di Sciascio.

## Summary

This thesis is devoted to the relationship between literature and visual art in the literary work of the leading Sicilian writer Leonardo Sciascia and it is built on the analysis of the novel *Todo Modo*, which, due to its intertextual richness, can be considered the author's masterpiece and a representative example of the variety of uses and functions of visuality in a literary work. The aim of this thesis is not only to show the possibilities of using visual intertextuality and to try to "decipher" the message embedded within, but also to offer a new key to the analysis of this novel.

This thesis begins with a chapter entitled *L'occhio di Leonardo Sciascia*, in which the reader is very briefly introduced to the author's relationship to visual art. The aim of this chapter is to show and explain the basic motives of Sciascia's work, which are in particular his philosophy of "*logica del visibile*", "*ordine delle somiglianze*", the concept of "*sicilitudine*" or the influence of the French Enlightenment or of Christian tradition. The intertwining of these key themes with a number of other themes and motifs is the basis for the characteristic complexity of the author's work.

The analysis of the novel is preceded by a short chapter, entitled *Genesis*, which describes two real events in the author's life that directly prompted the writing of *Todo Modo*. Their medialization forms a conceptual part of the work itself.

The actual analysis of the novel begins with an explanation of the novel's opening quotations, which the author uses to introduce the reader to the theme and mode of reading of his work. The *Incipit* is followed by the most extensive section of the work, entitled *Fabula*. Here the main focus is the story developed through verbal and visual intertextuality on multiple levels of reading. The "iconic" image of the novel Todo Modo is the painting *The Temptation of Saint Anthony* by the Sieneese painter Rutilio Manetti. In order to show the close connection between Manetti's painting and the novel *Todo Modo*, the actual analysis of the novel's text is divided into three parts, which correspond to the three phases of the iconological method of interpretation as formulated by Erwin Panofsky:

The first chapter, thematically corresponding to the pre-iconographic description of the image, is devoted to the setting in which the novel's plot is situated. Firstly, attention is paid to the architecture of the hotel/hermitage in the context of the philosophical



expression of ideology through the visual form of architecture. The greater part of this chapter focuses on the analysis of the so-called *forest scene* described by Sciascia by quoting Delvaux's work. By analogy with the characteristic features of Delvaux's paintings, the atmosphere of the novel, its metaphysical aspect, its metaphorical function, the role of the protagonist and the focalization of the narrative are pointed out.

The main characters of the novel are the subject of the second chapter, entitled *Iconography – characters*. Attention is paid here to their symbolic valence, representing not only the duality of good-evil entities, but also other values (truth-false, freedom-necessity, etc.). The more extensive part of this chapter focuses on Sciascia's work with the rhetorical figure of ekphrasis in Manetti's painting. The connecting link between the chapter entitled *Iconography-figures* and the following chapter, entitled *Iconology-interpretation*, is the last subchapter, which focuses on the motif of glasses in the novel *Todo Modo*, on the interpretation of their symbolic value not only in the context of the novel, but also on their intertextual overlap which opens up new levels of meaning.

The last chapter, entitled *Iconology-interpretation*, attempts to explain the works of art cited and, more importantly, to analyse and interpret the messages implicit in them by the author. The first subchapter is entitled *Exempla* in order to point out the similarity between the function of visual intertextuality in the novel and the exempla in Christian preaching. Although the discussion is about Guttus's painting of *The Crucifixion* and Géricault's painting of *The Raft of the Medusa*, the main theme is the historical events unleashed by the display of these works. The two paintings in question are linked by the theme of revealing the truth, a theme that is the leitmotif of the entire novel *Todo Modo*. Based on intertextuality, the mystery of the unsolved crime and the novel's ambivalent conclusion are explained at the end.

The following subchapter, entitled *La vera immagine del Cristo / Catharsis*, focuses largely on the interpretation of a key scene in the novel: the last conversation between the protagonist and the antagonist on the subject of temptation and the true form of Christ; and then the meaning of the drawings of the painter-protagonist is interpreted. It is clear that through visual intertextuality we enter the realm of symbols and secondary (or even further) meaning. To elucidate these, attention was also directed beyond the text of the novel; first to the author's essay *Clerici e l'occhio di Redon*, written in the same year as the novel, and then to the theory of image, artistic representation, and iconography.

The thesis concludes with a short chapter on the symbolism of numbers. Through these symbolic valences of numbers, it is possible to demonstrate the hitherto only hinted at analogy of Sciascia's novel to the New Testament, as well as the way(s) of reading Sciascia's novel *Todo Modo*.

## BIBLIOGRAFIE

### A/ Použité texty autora:

SCIASCIA, Leonardo. *Consiglio d' Egitto*. Torino: Einaudi, 1963.

SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano: Mondadori, 1979.

SCIASCIA, Leonardo. *Nero su nero*. Einaudi, 1979.

SCIASCIA, Leonardo. *Todo Modo*. Milano: Adelphi, 1995.

SCIASCIA, Leonardo. *Il cavaliere e la morte*. Adelphi, Prima edizione digitale 2014.

SCIASCIA, Leonardo. *Una storia semplice*. Milano: Adelphi, 2019.

SCIASCIA, Leonardo. *Sicilia e sicilitudine*. In *La corda pazzo*. Torino: Einaudi, 1970, pp. 11-17.

SCIASCIA, Leonardo. *Don Giovanni a Catania*. In *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*. Torino: Einaudi, 1970, pp.159-166.

SCIASCIA, Leonardo. *Pitture su vetro*. In *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*. Torino: Einaudi, 1970, pp. 214-218.

SCIASCIA, Leonardo. *Emilio Greco*. In *La corda pazzo, Scrittori e cose della Sicilia*. Torino: Einaudi, 1970, pp. 219-230.

SCIASCIA, Leonardo. *Gli alberi di Bruno Caruso*. In *La corda pazzo*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 231-234.

SCIASCIA, Leonardo. *L'ordine delle somiglianze*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 33-39.

SCIASCIA, Leonardo. *L'ignoto marinaio*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 40-44.

SCIASCIA, Leonardo. *In margine a Stendhal*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 146-156.

SCIASCIA, Leonardo. *Chaine*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 192-203.

SCIASCIA, Leonardo. *Savinio*. In *Cruciverba*, Milano: Adelphi, 1998, pp. 239-246.

SCIASCIA, Leonardo. *Guttuso*. In *Cruciverba*, Milano: Adelphi, 1998, pp. 264-277.

SCIASCIA, Leonardo. *Parigi*. In *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1998, pp. 342-355.

SCIASCIA, Leonardo. *Il ritratto di Pietro Speciale*. In *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. In *Opere 1984-1989*. Milano: RCS Libri 2004, pp. 654-657;

- SCIASCIA, Leonardo. *I misteri di Courbet*. In *Fatti diversi di storia letteraria*. In *Opere 1984-1989*. Milano: RCS Libri, 2004, pp. 658-662.
- SCIASCIA, Leonardo. *Ni muy atrás ni muy adelante*. In *Fatti diversi di storia letteraria*. In *Opere 1984-1989*, Milano: RCS Libri, 2004, pp. 663-667.
- SCIASCIA, Leonardo. *Odori*. In *Opere 1984-1989*, Milano: RCS Libri, 2004, pp. 668.
- SCIASCIA, Leonardo. *Stendhal for ever*. In *Opere 1984-1989*, Milano: RCS Libri 2004, pp. 685-722.
- SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia, il suo cuore*. In SQUILLACIOTTI, P. (ed.). *Opere. Narrativa-Teatro-Poesia*, Milano: Adelphi, 2012.
- SCIASCIA, Leonardo. *Le meraviglie della natura*. In „Galeria“, XIX, 1-2, aprile-gennaio 1969, pp. 70-71.
- SCIASCIA, Leonardo. *Calogero*. Duben 1970. [online]: <https://jeancalogero.com/leonardosciascia/>
- SCIASCIA, Leonardo. *Esercizi spirituali*. In *Corriere della sera*, 24 settembre 1971, p.3.
- SCIASCIA Leonardo, *Nota a BARCELLONA Salvo, PECORAINO M., Gli scultori del Cassaro*, Palermo, in GRA.NA., 1971, p 8.
- SCIASCIA, Leonardo. *Clerici e l'occhio di Redon*. In CLERICI, Fabrizio. *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973; následně In MILLESIMI, I. (a cura di). "Galleria", fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp 240-245.
- SCIASCIA, Leonardo. *Per "volta face" di Fabrizio Clerici*, nepublikované datované 1980; pak In MILLESIMI, I. (a cura di). "Galleria", fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici. XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp. 137-139.
- SCIASCIA, Leonardo. Presentazione a CARUSO B. *Le giornate della pittura*. Milano: Rizzoli, 1981, pp. 5-9.
- SCIASCIA, Leonardo., *Lettera a Bottari: Palermo 8 aprile 1986*. In Lorenzo Maria Bottari. *I casi dell'amore, Fasano di Brindisi, Skema, 1986, p. 7.*

## **B/ Bibliografie**

- ADOLPHE, Robert – GASTON, Coughy. *André Dupin*. In. *Dictionnaire des parlementaires français*, Edgar Bourloton, 1889-1891.
- AMADURI, Agnese. – CARTA, Anna (a cura di). *La donna, le donne nell'opera (e nella Sicilia) di Leonardo Sciascia*. Atti del Convegno di Studi Racalmuto, 3-4 dicembre 2010, Acireale-Roma: Bonanno 2012.

- AMARI, Michele. *Storia dei Musulmani di Sicilia II*. Firenze: Felice le Monnier, 1858.
- AMBROISE, Claude (a cura di). *14 domande a Leonardo Sciascia*, In *Leonardo Sciascia, Opere 1956-1971*. Milano: RCS Libri 2004.
- ANTONETTI, Guy. *Louis-Philippe*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2002.
- BÁRTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012.
- BARTSCH, Shadi,-ELSNER, Jaś. "Introduction: *Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*." In *Classical Philology*, vol. 102, no. 1, 2007, pp. I–VI.
- BELLINO, Francesca. "ANIMAL FABLES IN THE 'SULWĀN AL-MUṬĀ' BY IBN ZAFAR AL-ŠIQILLĪ". In *Quaderni Di Studi Arabi*. vol. 10, 2015, pp. 103–122.
- BELTING, Hans. *La vera immagine di Cristo*. Bollati Boringhieri, 2007.
- BELTING, Hans. *Antropologie obrazu. Návrhy vědy o obraze*, Brno: Books and Pipes, Brno, 2021.
- BERGER, John. *Renato Guttuso*. Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1957.
- BORECKÝ, J., *Několik myšlenek o Flaubertově "Pokušení sv. Antonína"*. In FLAUBERT, Gustav. *Pokušení sv. Antonína*. Praha: Vzdělávací bibliotéky, Sbírký moderní četby, 1897.
- BUFALINO, Gesualdo. *Sciascia, amateur d'estamper*. In *Malgrado tutto*, maggio 1996, p.3.
- CARMINA, Claudia. *Sciascia e il „silencio“ delle donne*. In: *Laletteraturaenoi.it*. [online]. Dostupné: <https://laletteraturaenoi.it/2013/07/11/sciascia-e-il-silenzio-delle-donne/>.
- CIMMINO, Carmine. *La Crocifissione" del 1941: il "grido" di Renato Guttuso contro l'eterna violenza dei tiranni*. In *Il Mediano*, 2 Aprile 2021.
- CIPOLLA, Giuseppe. *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista „Galleria. Rassegna bimestrale di cultura 1949-1989“, I parte*. In *Annali di critica d'arte*, VII, 2011, pp. 360-361.
- CLERICI, Fabrizio. *Occhiali del diavolo*. In *Il Messaggero*. 14 febbraio 1990, následně přetištěno in *Nuove Effemeridi*, III, 9, 1990, p. 86.
- COCO, Giovanni (ed.). *Le "carte" di Pio XII oltre il mito. Eugenio Pacelli nelle sue carte personali. Cenni storici e Inventario*. Città del Vaticano: Archivio apostolico vaticano, 2023.
- COLLURA, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: Tea, 2007.

- COMETA, Michele. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- COMETA, Michele. *Topografie dell'ekphrasis. Romanzo e descrizione*. [online].  
Dostupné:  
[https://www.academia.edu/7978396/Topografie\\_dellekphrasis\\_Romanzo\\_e\\_descrizione](https://www.academia.edu/7978396/Topografie_dellekphrasis_Romanzo_e_descrizione)
- CONSOLO, Vincenzo. *La conversazione interrotta*. In *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Palermo: Fondazione Sciascia-Fondazione Whitaker, 1992, pp. 37-38.
- CRISPOLTI, Enrico (cura di). *Guttuso. Crocifissione*. Roma: Accademia editrice, 1970.
- DEKMEJIAN, Hrair R. - THABIT Adel Fathy. "Machiavelli's Arab Precursor: Ibn Zafar al-Siqilli", *II ed., British Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 27, 2000, pp. 125-137.
- DUMAS, Alexandre. *Mes mémoires, Volume 2, 1830-1833*, Paris: Robert Laffont, 1989.
- EBELOVÁ, Ivana-BIRNSTEIN, Uwe. *Kronika křesťanství*. Praha: Fortuna Print, 1998.
- ECO Umberto-NAGY, Ladislav, *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004.
- ECO, Umberto. *Les sémaphores sous la pluie*. In ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2004.
- ECO, Umberto. *Čtení Ráje*. In *O literatuře*. Praha: Argo, 2004.
- ECO, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani, 2009.
- FEDROVÁ, Stanislava. *Ekfráze jako modus reprezentace. Disertační práce*. Jihočeská univerzita České Budějovice, 2012.
- FLAUBERT, Gustave-BORECKÝ Jaromír. *Pokoušení svatého Antonína*, Praha: Symposion, 1921.
- FRANGI, Giuseppe. *Guttuso (e Paolo VI), Cristo crocifisso è sempre contemporaneo all'uomo*. In *Il sussidiario.net*, 16.4.2022.
- GENETTE, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi 2000.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo a Mladá Fronta, 2001.
- GUTTUSO, Renato. *O malířích*. Praha: Odeon, 1984.
- HALOCHE, Maurice, *La Tentation de Saint-Antoine*. In *Le Bulletin des Amis de Flaubert*, č. 8, 1956.
- HARRIS, James C. *Raft of the Medusa*, in *Archives of General Psychiatry*. July 2006, p. 1.

- HERKLOVÁ, Alice. *Pokoušení svatého Antonína. Motiv novodobé a moderní tvorby mezi textem a obrazem*. Diplomová práce. Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Karlovy Univerzity Karlova, Praha 2015.
- HUGO, Viktor. *Devadesát tři*. přel. Milena a Josef Tomáškoví. Praha, 1986.
- HUGO, Victor. *Poésie II: Présentation de Jean Gaudon*. Paris: Robert Laffont, 1985.
- HUIZINGA, Johan. *Podzim středověku*. Praha: Paseka, 2010.
- IZZO, Francesco (a cura di). *Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione*. In FASCIA, Valentina (a cura di). *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, Milano: Edizioni Otto/Novecento, 1998, pp.191-257.
- JOHNSON, Paul. *Zrození moderní doby. Devatenácté století*. Praha: Academia 1998.
- JONES, Buford – LJUNGQUIST, Kent. *Monsieur Dupin: Further Details on the Reality behind the Legend*, In *The Southern Literary Journal*, Vol. 9, No. 1, 1976, pp. 70–77.
- JONES, Peter. *Painting and politics: Renato Guttuso at the Estorick Collection*. In *Journal of modern Italian studies*, 2015-08, Vol.20 (4), p.571-573.
- LOMBARDO, G. *L'immagine come soglia. Le copertine dei libri di Leonardo Sciascia*. In *Todomodo*”, I, 2011, pp. 287–295.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *O postmodernismu*. Filosofický ústav AV ČR Praha 1993.
- MIKŠ, František. *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2014.
- MINGANTI, Paolo (a cura di). *IBN ZAFAR, Sulwān al-Muṭā' ossiano Conforti politici*, versione italiana tradotta originariamente da M. Amari, Palermo, 1973.
- MITCHELL W.J.T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- MITCHELL W.J.T., *Teorie obrazu*, Karolinum, Praha 2021.
- MORRIS, Desmond. *Životy surrealistů*. Nakladatelství Bourdon, a.s., 2018.
- MOTTA, Antonio (a cura di). *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*. Palermo: Sellerio, 2009, pp.161-180.
- MOTTA, Antonio. *Viaggi siciliani in compagnia di Leonaro Sciascia. Tra luoghi simbolici e scenari nel cuore assolato dell'Italia*. In *Idee*. 31.03.2021, p.27.
- MRÁZ, Bohumír-MRÁZOVÁ, Marcela. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988.

- NIGRO, S. S. *Leonardo Sciascia editore ovvero La felicità di far libri*. Palermo: Sellerio, 2003.
- OETTINGER, April. In *Renaissance Quarterly*. 2020-01, Vol.73 (1), p. 226.
- PANOFSKY, Erwin. *Ikonografie a ikonologie: úvod do studia renesančního umění*, in. *Význam ve výtvarném umění*, Praha: Malvern, 2021.
- PATTE, Daniel. *The Cambridge dictionary of Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- PELLEGRIN, Sofia. *Leonardo Sciascia critico d'arte: note sulla formazione di un metodo e di uno stile*. In *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 2, luglio-dicembre 2013.
- PETŘÍČEK Miroslav, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*, Herrmann & synové, Praha, 2009.
- PONTORNO, Francesco. *Io Sciascia. Appunti su Todo Modo*. In MOTTA, A. (a cura di). *Leonardo Sciascia vent'anni dopo, <<Il Giannone>>*, VII, 13-14 gennaio-dicembre 2009, pp 159-172.
- RAMUS, Charles F. *Daumier; 120 Great Lithographs*. New York, 1978.
- RICORDA, Ricciarda. *Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora*. In *La modernità letteraria*, III, 2010, pp. 123-135.
- RIZZARELLI, Maria. *Sorpreso a pensare per immagini*, Pisa: ETS, 2013.
- RIZZARELLI, Maria. *Copertine*. In CAGGEGI, G. – RIZZARELLI, M. – SCATTINA, S. (a cura di). *Considerazioni sul mondo visibile. L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia*. In “*Arabeschi*”, I, gennaio-giugno 2013, p. 235.
- ROMBAUT, Marc. *Paul Delvaux*. Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona, 1990.
- RONCELLI, Osvaldo. *Gli stermini nazisti, Montini e la “protesta” di Guttuso*. In *La barca e il mare*. 29.9.2023.
- ROUAULT, Georges. *Miserere*. München: Prestel, 1951.
- RUHRBERG, Karl. *Malířství*. In WALTER, INGO F. (editor). *Umění 20.století*. Nakladatelství Slovart, 2004.
- SAVIGNY, Henry J.B. – CORRÉARD, Alexander. *Narrative of voyage to Senegal in 1816*, London: Henry Colburn, 1818.
- SCHLEGEL, A.-SCHLEGEL, C. *Die Gemälde*, Athenaeum, 1799.
- SMITH, Karen Sue. *Contemporary Crucifixion: Renato Guttuso's modern Italian masterpiece*. In *America*, 2013-03, Vol. 208 (10), pp. 28-30.



- SOLZA, Cinzia. *Il dibattito artistico degli anni 1930-'40: Il Premio Bergamo (1939-42)*. In *Archivio Storico Bergamasco*, N. 1, Anno V, 1985, p. 144.
- SPALANCA, Lavinia. *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2012.
- STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu*, přel. Nora Obrtelová, Brno 2003.
- STEINBERG, Saul-MACOUREK, Miloš. *Steinberg*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- ŠKLOVSKI, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003.
- TRAINA, Giuseppe. *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1994.
- TRAINA, Giuseppe. *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre*. Modena: Mucchi Editore, 2014.
- URBANI, Brigitte. *Crucifixions à scandale? Guttuso, Manzù*. In *Italies: culture, civilisation, société*, 2007-10 (11), p.291-335.
- WELLER, Peter. *Pain and Pathos: Franciscan Ideologies and Antonello da Messina's Images of Ecce Homo*. In KILROY-EWBANK, Lauren – GRAHAM, Heather. *Visualizing sensuous suffering and affective pain in early modern Europe and the Spanish Americas*. Leiden: Netherlands: Brill, 2018, pp. 167–206.
- WOHLMUTH, Josef-SUNNUS, Gabriel-UPHUS Johannes. *Konzilien des Mittelalters: vom ersten Laterankonzil (1123) bis zum fünften Laterankonzil (1512-1517)*. 3. Aufl. Paderborn: Schöningh, 2000.
- WOLFREYS, Julia. *Introduction*. In CONAN DOYLE, Sir Arthur. *The Adventures of Sherlock Holmes*. London: Wordsworth, 1992.
- Autor neveden. *Guttuso, la croce dello scandalo*. In *Corriere della sera*, 25.1.2017. [online]. Dostupné z: [https://bergamo.corriere.it/notizie/cultura-e-spettacoli/17\\_gennaio\\_25/10-bergamo-t5corriere-web-bergamo-92c58a20-e2d7-11e6-91bb-de3c4de78c88.shtml](https://bergamo.corriere.it/notizie/cultura-e-spettacoli/17_gennaio_25/10-bergamo-t5corriere-web-bergamo-92c58a20-e2d7-11e6-91bb-de3c4de78c88.shtml).

*Obrazová příloha*



Obr. 1. Rutilio Manetti, *Pokušení svatého Antonína*, kol. 1630, kostel sv. Augustína, Siena, (221 x141 cm)

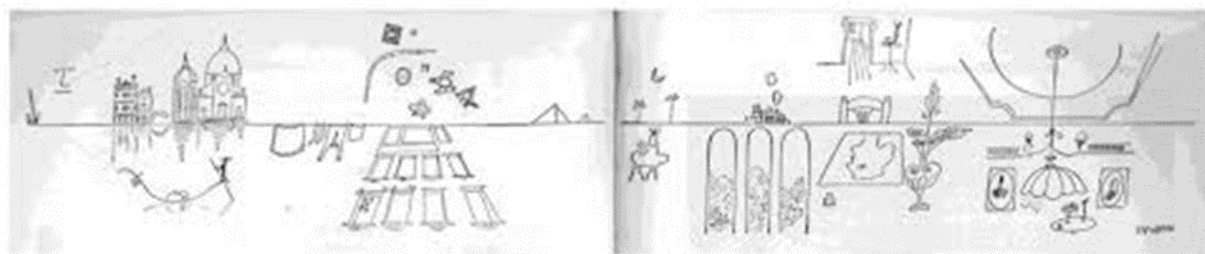


Obr. 2. Paul Delvaux, *Probuzení lesa*, 1939, Art Institute of Chicago, Chicago, (150 x 200 cm)





Obr. 3. Paul Delvaux, *Spící Venuše*, 1944, Tate Modern, London, (173 x 199 cm)



Obr. 4. Saul Steinberg, *The line*, 1954.



Obr. 5. Honoré Daumier, *La Tentation*, parodie d'une toile de Téniers (1834)





Obr. 6. Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1941, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, (200x200 cm)

27 Settembre 1942

Monsignor PUCCI

riferisce d' aver parlato con il Ministro Rocco (del Ministero della Cultura Popolare - distaccato dal Ministero degli Esteri per la stampa estera). Dice che il Min. Rocco ha disposto che i giornalisti tedeschi non mettessero in cattiva luce la venuta di Taylor a Roma attribuendole scopi filo-ebraici e antitedeschi.

Il Ministro stesso ha deplorato il fatto del quadro del Guttuso (nostre di Bergamo). Ha manifestato sentimenti di deplorazione per le terribili deportazioni e eliminazioni che si stanno facendo di ebrei innocenti. Ha anche lamentato che Ferinacci continui nel suo atteggiamento indisciplinato a dire cose spavalde e spiacevoli.

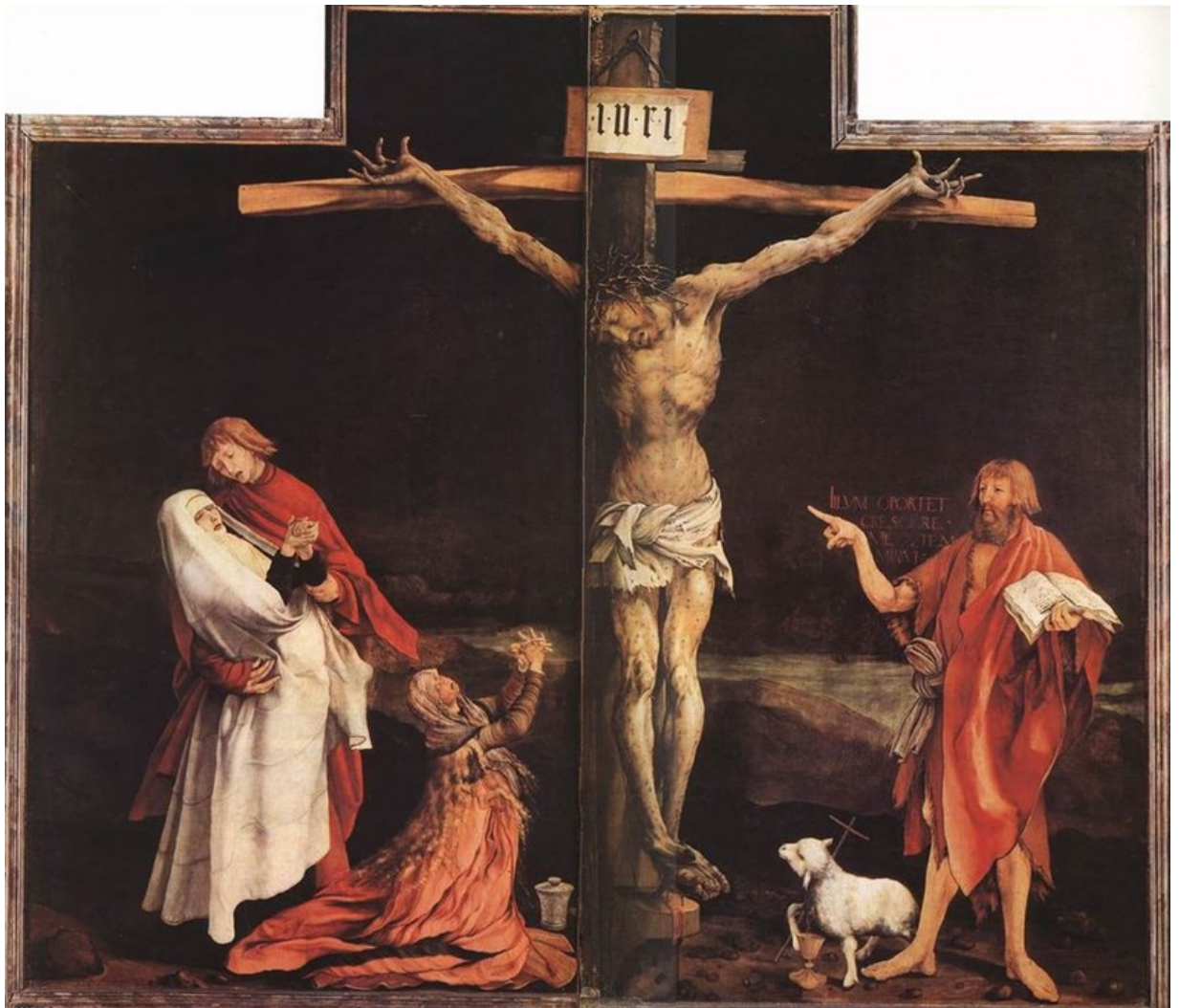
Obr. 7. Rozhovor Monsignora Pucciho s ministrem Guidem Roccem z 27. září 1942 zapsán Monsignorem Giovannim Battistou Monti





Obr. 8. Théodor Géricault, *Vor Medúzy*, 1817-1818, Louvre, Paříž, (491 x 716 cm)





Obr. 9. Matthias Grünewald, *Ukřižování*, kol. 1515, Museum d'Unterlinden, Colmar



Obr. 10. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da due angeli*, kol. 1465-70, National Gallery, London



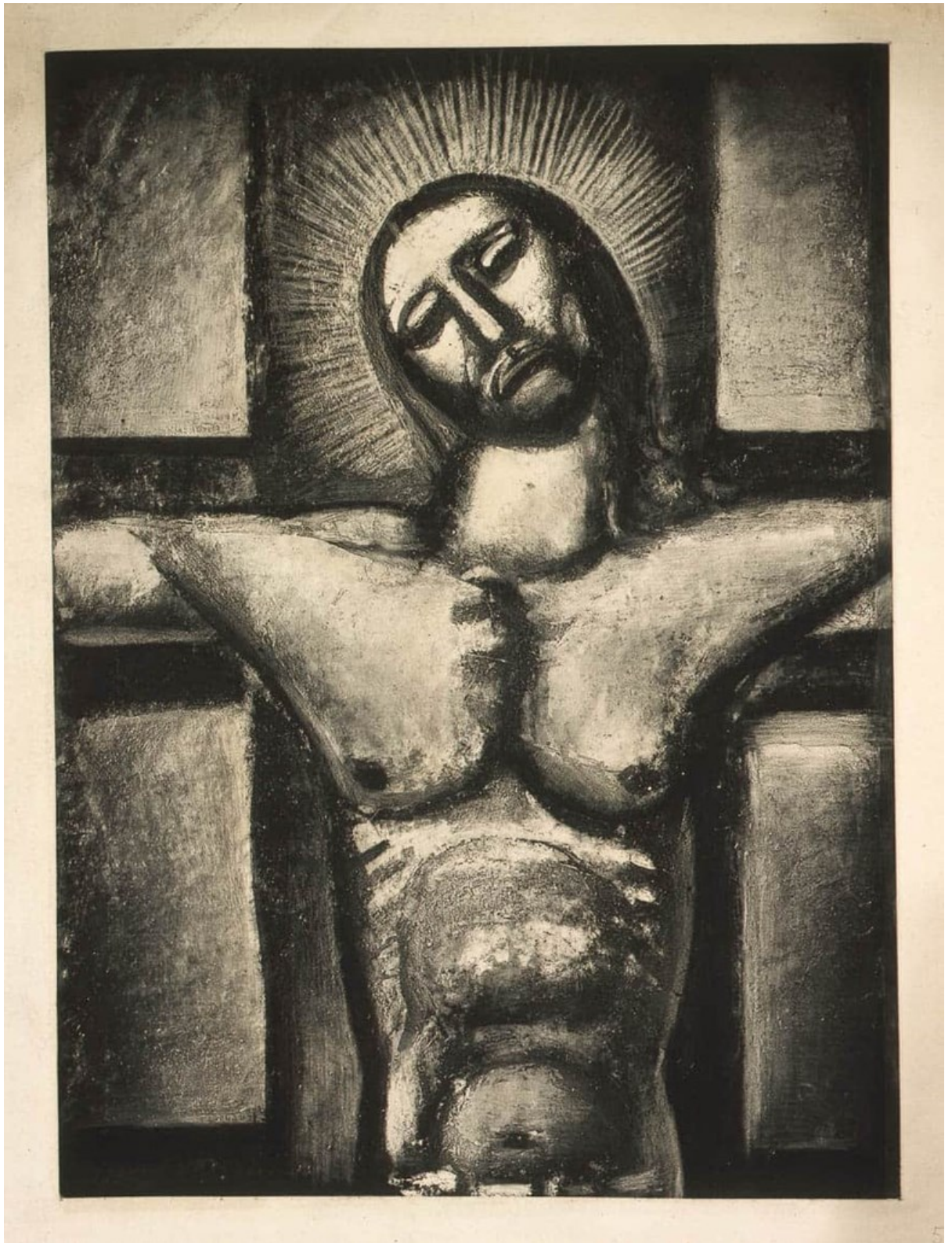


Obr. 11. Antonello da Messina, *Ecce homo*, kol. 1470, Collegio Alberoni, Piacenza

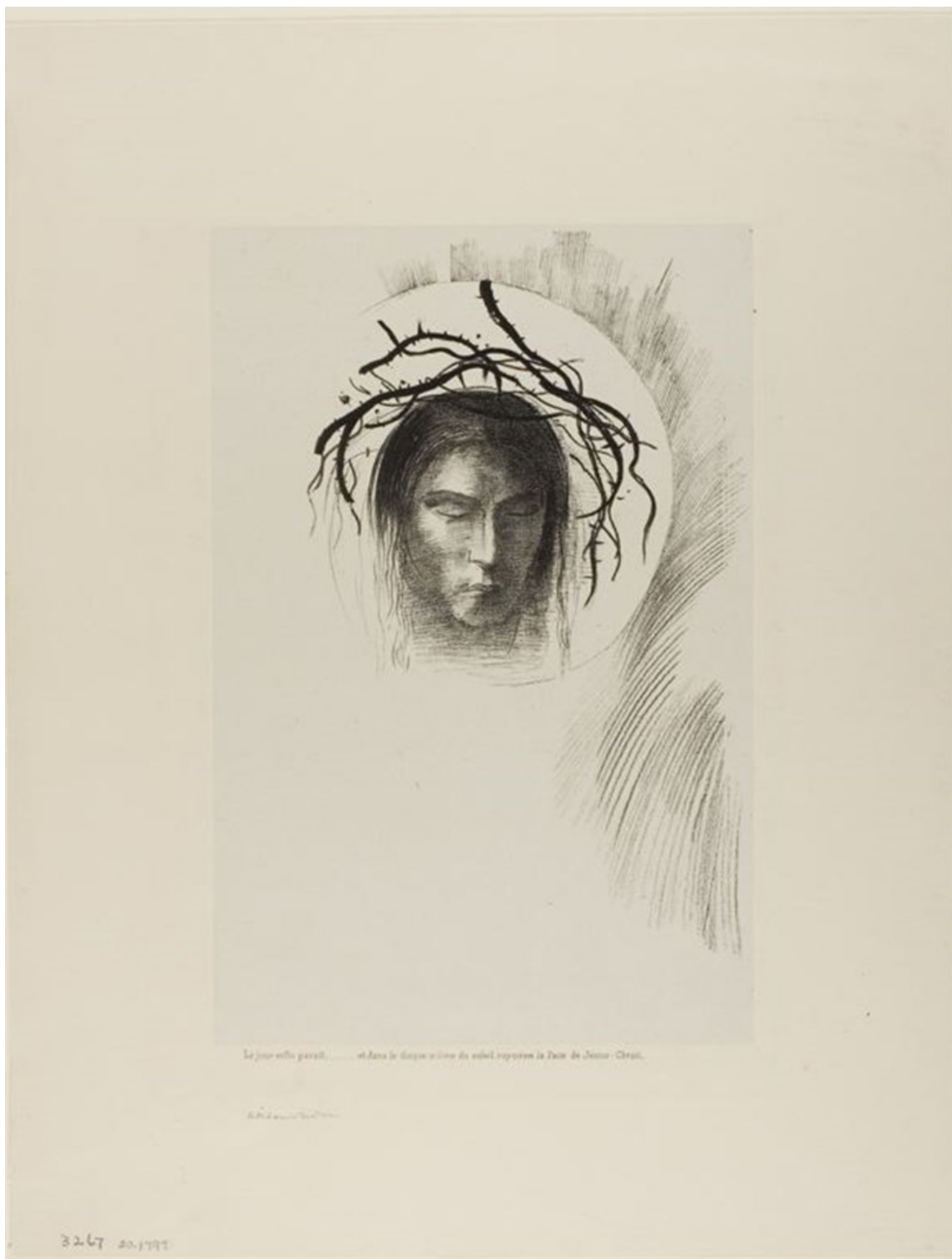


Obr. 12. Giovanni Bellini, *Cristo Portacroce*, kolem 1510, Pinacoteca dell Accademia dei Concordi, Rovigo





Obr. 13. Georges Rouault, *Miserere LVII: „Obéissant jusqu'à la mort et à la mort de la croix“*, 1914-1918



Obr. 14. Odilon Redon, *Kristus*, 3. litografická série *Pokušení svatého Antonína*, 1874