

Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií

Jakub Hornáček

Baron na stromě:

Conte philosophique XX. století?

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Češka, Ph.D

Praha 2010

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne

.....

podpis

**Chtěl bych vyjádřit poděkování za cenné rady a připomínky vedoucímu této práce, Mgr.
Jakubovi Češkovi, Ph.D.**

Abstrakt bakalářské práce

Baron na stromě je jedním z nejdůležitějších románů italského spisovatele Itala Calvina. Román vznikl na konci 50. let, v době krize neorealismu jako kulturního a uměleckého směru, a v době kdy samotný Calvino hledal nové způsoby uměleckého vyjádření. Calvino tak vytváří román, kterým je křížencem různých literárních žánrů jako conte filosofique, pohádka, či historický román, a skrz konstrukci různých textových opozic se snaží vyjádřit, v rámci konstrukce svébytného fikčního světa, k některým tématům jako pozice intelektuála ve společnosti, čtenáře vůči knihám, či vztahu člověka k dějinnému období, do kterého se narodil. Analýza románu proběhne za použití teoretické koncepce fikčních světů vytvořenou Lubomírem Doleželem. Zajímavou, dnes již plně integrovanou, součástí textu jsou také dvě předmluvy, jedna z roku 1960 (tudíž několik málo let po vydání románu) a jedna z roku 1965. Tyto předmluvy jsou zajímavé mimochodem tím, že v první Calvino vystupuje jako autor knihy, v druhé jako čtenář. V práci bude snaha ukázat jak těmito texty autor konstruoval stínového čtenáře a stínového spisovatele, tak jak vystupují v teorii Umberta Eca.

Abstract

Baron on the Trees is one of the most important work of the Italian writer Italo Calvino. The novel was written in the latest 1950's, that was the period of crisis of the cultural and artistic expressions of neorealism. The crisis of neorealism was also a crisis of Calvino's artistic flair, and so the trilogy *I nostri antenati* (Our ancestors) and *Barone rampante* were a reaction at this crisis: *Baron on the Trees* tells a story about a baron, who lives out his life in the trees. Calvino built an original fiction, that is a hodgepodge of different literary genres as philosophical fiction, fairy tale or historic novel. Calvino deals with different topics as the position of the intellectuals in society, or the approaches of readers to reading. The analysis of the novel was made using the conceptual framework of possible worlds formulated by Lubomir Dolezel and Umberto Eco. A completely integrated part of *Baron on the Trees* are also two prefaces written by the author in 1960 and in 1965. Those prefaces are interesting, because Calvino performs as author in the preface of 1960 and as a reader in that of 1965. I analysed those prefaces using the conceptual framework of model reader and model author formulated by Umberto Eco.

Bakalářská práce:

Baron na stromě: Conte philosophique XX. století?

Obsah.....	4
Úvod.....	6
1. Život a dílo Itala Calvina.....	7
2. Krize neorealismu a hledání nových směrů.....	12
2.1. Krize neorealistických fikčních světů.....	12
2.2. Hledání nových fikčních světů: Naši předkové.....	14
3. Teoretická část.....	16
3.1. Ontologická svébytnost fikčních světů a koncepce Lubomíra Doležela.....	16
3.2. Modelový čtenář a modelový autor: Ecův přístup k neúplnosti fikčních světů..	18
3.3. Extenze a intenze fikčních textů.....	19
4. Extenze Barona na stromě.....	21
4.1. Syžet a fabule.....	21
4.2. Aletická modalita: přirozený svět a gravitace.....	25
4.3. Čas a prostor v Baronovi na stromě.....	27
4.4. Interakce v románu: překážky a setkání.....	28
5. Intense textu.....	35
5.1. Narativní způsoby a autentifikace: Blažej a Cosimo.....	35
5.2. Co Blažej neřekne: Cosimova psychologie.....	39

5.3. Vyprávění pro děti, conte philosophique nebo historický román?.....	43
6. Předmluvy.....	47
6.1. Předmluva z roku 1960: promluva modelového autora?.....	47
6.2. Předmluva z roku 1965: hledání modelového čtenáře?.....	49
7. Závěr.....	52
Poznámky.....	54
Bibliografie.....	57

Úvod

Italo Calvino je jedním z klíčových spisovatelů italské literatury druhé poloviny XX. století. Český čtenář měl možnost poznat z jeho tvorby především díla jeho literární zralosti, jako knížku *Neviditelná města*, či povídky *Hrad zkřížených osudů* a *Když jedné zimní noci cestující*. V těchto dílech Calvino se věnuje tématům literatury, vyprávění, vztahu mezi označujícím a označovaným, a v *Neviditelných městech* také společnosti a reflexi o ní.

Z Calvinovy tvorby bylo ale vybráno dílo, které leží na pomezí mezi jeho literárním mládím a zralostí. Jedná se o román *Baron na stromě*, který vzniká v době přechodu a krize. V krizi je totiž celý umělecký směr takzvaného neorealismu, i sám Calvino, který hledá nové cesty umělecké exprese a života ve společnosti. Italský spisovatel se totiž na konci '50. let rozchází se svým mládím, které bylo naplněno nadějí (a do určité míry i posláním) zásadní změny Itálie, a snahou dát svými literárními díly konkrétní příspěvek této změně. V tomto období si ale Calvino všimá, že společnost pravděpodobně o takovou změnu nestojí a hledá *raison d'être* své tvorby, kterou nachází uvnitř tvorby samé. To neznamená, že by přestal být spisovatelem se zájmem pro společnost a její změny. Toto zaujetí přetrvává ale na společnost je od té doby nahlíženo zpovzdálí.

Baron na stromě se plně vyznačuje tímto napětím, které se otevírá mezi dvěma póly spisovatelovy mysli. Na jedné straně je román snahou sdělit nějaký morální a osobní postoj (ale jeho obsah není úplně jasný), na druhé straně je ale výsledkem autorovi vůle k vyprávění, jeho zalíbení ve vytváření fikčních světů a textů. V tomto ohledu se Calvino podobá Cosimovi, hlavní postavě *Barona na stromě*. Cosimo má snahu podílet se zpovzdálí korun stromů, kde se rozhodl žít, na životě společnosti, která je ale i publikem jeho fikčních vyprávění. A právě vyprávění příběhů je jedna z hlavních Cosimových zálib, která nakonec pronikne i do jeho filosofických děl. Díky tomuto napětí se román vyznačuje nejednoznačností textury a poselství, jehož interpretace je přenechána čtenáři.

1. Italo Calvino: Život a dílo

"Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano naturalmente.) Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all' altra. Mi chiedo pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. *Ma non Le dirò mai la verità,* di questo può star sicura."
"

(z dopisu Germaně Pescio Bottino, 9.červen 1964) (1)

Italo Calvino se narodil 15. října 1923 v Santiagu de las Vegas na Kubě. Jeho italská rodiče Mario a Evelina (Eva) vedli na Kubě jedno důležité zemědělské výzkumné středisko a zemědělskou střední školu, a předchozích 20 let strávili v Mexiku, kde zažili i tamní revoluci vedenou Emilianem Zapatou. Rodiče Itala Calvino jsou na tehdejší dobu v některých ohledech nekonvenční. Jeho matka získala vysokoškolský titul v oboru botanika a byla asistentkou na Přírodovědecké fakultě v Pavii. Jeho otec také vystudoval vysokou školu, a věnoval se i vědám mimo vystudovaný obor. Calvino popisuje své rodiče v několika dopisech jako vědce, svobodomyšlenkáře a obdivovatele přírody. Politicky pak oba tíhli k levici: Mario Calvino byl v mládí anarchista a poté reformní socialista, zatímco Evelina měla blízko k pacifismu a k laicismu. V roce 1925 se rodina, do které v roce 1927 přibude i bratr Floriano, vrací do San Rema, rodného města otce na pobřeží kraje Ligurie. V Itálii, kde se upevňuje režim Benita Mussoliniho, tedy Calvino stráví celé své mládí, a bude se považovat za, byť kosmopolitního, rodáka Ligurie. Krajina a atmosféra San Rema budou mít na Calvinovu tvorbu výrazný vliv. Do Druhé světové války bylo totiž San Remo důležitým termálním střediskem, kam směřovaly cesty mnoho důležitých osobností tehdejší Evropy. I krajina kolem města a na pobřeží byla zatím jen částečně dotčena lidskou přítomností a usedlostmi. San Remo bylo tedy v Calvinových vzpomínkách z dětství zajímavé město zasazené v zeleni Přímořských Alp. Situace města se ale zásadně změnila po válce a obzvlášť v '50.letech, kdy San Remo ztratí svůj mezinárodní ráz, a krajina projde transformací svoji tvář kvůli masové výstavbě v době ekonomického růstu Itálie.

Jeho rodiče sice fašistický režim odmítají, ale aktivně se anti-fašistického vzdoru neúčastní. Jejich vzdor je spíše osobního a kulturního rázu. Calvino tak projde celou základní školou a bude zapsán, jak bylo tehdy povinností pro žáky základních škol, v oddílech Balila, nicméně jeho rodiče odmítnou, aby navštěvoval hodiny náboženství na gymnáziu "G.D.Cassini", které od roku 1934 studuje. Toto rozhodnutí je v tehdejší atmosféře velice anti-konformní a dává mladému Calvinovi pocit odlišnosti, i určité izolace, od ostatních spolužáků. Na gymnáziu pak také potkává anti-fašistu a budoucího důležitého italského intelektuála a novináře Eugenia Scalfariho. Po maturitě se zapíše na zemědělskou fakultu turínské univerzity, ale složí jen několik zkoušek, jelikož italské vysoké školy budou kvůli II. světové válce uzavřeny. Roky 1938 až 1942 jsou pro italského spisovatele období četby důležitých knih a mladý Calvino začne v té době i psát své první příběhy a jednoduchá divadelní představení.

Zásadní životní etapou Itala Calvina bude ale jeho zapojení do italského odboje v roce 1943, kdy odmítne nastoupit do vojsk Italské sociální republiky a připojí se k partyzánské brigádě Felice Cascione, která je pod vedením komunistů. Jeho brigáda projde několika důležitými boji s německými jednotkami, a Calvino se zúčastní také důležité bitvy o Baiardo (17. březen 1945). Ačkoliv jeho činnost v odboji je časově krátká, měla pro italského spisovatele zásadní význam. Význam, který Calvino připisoval odboji, nebyl ale výlučně politický, ale spíše lidský. Odboj pro něho byla "una attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di slancio, un misto di fierezza guerriera, di senso di incarnare la vera autorità legale e di autoironia sulla situazione in cui ci si trovava a incanarla, un piglio talora un po' gradasso e truculento ma sempre animato da generosità, ansioso di far propria ogni causa generosa. A distanza di tanti anni, devo dire, che questo spirito, che permise ai partigiani di fare le cose meravigliose che fecero, resta ancor oggi, per muoversi nella contrastata realtà del mondo, un atteggiamento umano senza pari" (Calvino 2007: XIX) (2). Odboj tedy pro něho nebyl jen určitým rychlou posloupností událostí, nebezpečí a akcí, ale spíše zásadní životní zkušeností.

Po osvobození se Calvino začne angažovat v Italské komunistické straně (IKS) a od září roku 1945 se odstěhuje do Turína, kam se zapsal do třetího ročníku Filosofické fakulty. Ačkoliv toto období je charakterizováno určitým materiálním nedostatkem, začne se v Turíně stýkat s tamními intelektuálními a spisovatelskými kruhy kolem nakladatelství Giulia Einaudiho. V Turíně také potkává spisovatele Cesareho Paveseho, který se stane jedním z jeho nejdůležitějších přátel, ale také jedním z prvních čtenářů a kritiků jeho díla. Od roku 1946 spolupracuje také s deníkem

l'Unitá a s několika časopisy jako Il Politecnico či Rinascita. V roce 1946 také sepisuje svůj první román Cestička pavoučích hnízd, který bude vydán v roce 1947 u Einaudiho a bude mít ohlas jak u literární kritiky tak u čtenářů. Díky práci v nakladatelství Einaudi má také možnost se setkávat s důležitými osobnostmi poválečné italské kultury (např. spisovatelé Elio Vittorini a Natalia Ginzburg či historici a filozofové Franco Venturi, Norberto Bobbio a Felice Balbo). Celá padesátá léta budou pro Calvina ve znamení jak novinářské tak literární práce. Jako novinář listu l'Unitá má možnost cestovat po Itálii, psát reportáž a eseje. Během této práce také několikrát navštíví země sovětského bloku, a napíše reportáž o padesáti denní cestě po Sovětském svazu, za kterou dostane Cenu Saint-Vicent za novinářskou reportáž. V rámci novinářské práce se snaží postihnout společenské a kulturní změny tehdejší Itálie, kterým věnuje i několik povídek jako La nuvola di smog (Mrak smogu), La formica argentina (Argentinský mravenec), I giovani del Po (Mladíci od řeky Po), L'Entrata in guerra (Vstup do války) a do jisté míry i soubor povídek Marcovaldo. Na druhé straně pak pro nakladatelství Einaudi pracuje na sbírce Le fiabe italiane (Italské pohádky), která bude vydána v roce 1956. Práce na Italských pohádkách ale neměla jen etnografický ráz. Jak upozorňují kritici, verze pohádky, kterou Calvino uveřejnil ve sbírce, byla často výsledkem spojení a naroubování částí různých verzí jedné pohádky. Uveřejněná pohádka tak byla, i díky přepisu a reformulaci z místního dialektu do italštiny, svébytným literárním dílem. Již v roce 1952 ale vyšel první román z trilogie Naši předkové, Rozpůlený vikomt. V roce 1957 pak vyjde Baron na stromě a v roce 1959 Neviditelný rytíř.

Roky 1956 a 1957 byly pro Calvina přelomové. Na začátku roku 1956 Calvino dosáhl vrcholu svého působení v IKS, jelikož byl jmenován členem do celostátní kulturní komise. Tento vrchol ale přišel v době zlomu pro evropské komunistické strany, protože projev Chruščeva o kultu osobnosti na XX. sjezdu KSSS do určité míry otevřel pro Calvina a další levicové intelektuály možnost překonat určitou rozdvojenost, o které píše sám Calvino: "Ecco il disgelo, la fine dello stalinismo, ci toglieva un peso terribile dal petto: perché la nostra figura morale, la nostra personalità dissociata, finalmente poteva ricomporsi, finalmente rivoluzione e verità tornava a coincidere." (Calvino 2007: XXVI) (3). Nicméně naděje trvala krátce: Calvino totiž odmítl sovětskou invazi do Maďarska a potlačení dělnických bouří v Polsku, zatím co IKS nakonec, po dlouhé a namáhavé vnitřní diskusi, podpořila sovětské vedení. To vede Calvina k novému promyšlení posice intelektuála, vztah s organizovanými politickými silami a celkově se společností. Tyto reflexe, které jsou patrné z dopisů zaslaných jeho soudruhům z IKS, nakonec

povedou k jeho vystoupení ze strany, odůvodněné dopisem z 1. srpna 1957 listu l' Unitá. V dopise Calvino odkazuje na nový směr jeho intelektuální aktivity, která již není vázaná na členství a aktivismus ve straně, ale klade důraz na, pro Calvina nový pojem nezávislého spisovatele, který, ačkoliv může mít názory blízké k určitému politickému světonázoru, považuje za účinnější pro svojí tvorbu a pro publikum, aby nebyl vázán členstvím v politickém hnutí. Tyto události vytvořily významnou vzdálenost mezi politikou a spisovatelem: "Non l'ho piú ritenuta, da allora, un' attività totalizzante e ne ho diffidato" (Calvino 2007: XXVII) (4). Odstup spisovatele od politiky není ale nikdy úplný: Calvino se zajímá a angažuje ve společenském dění (např. účastí na demonstracích či na publikaci "Authors take sides on Vietnam"), a také spolupracuje s mnoha deníky a časopisy, do kterých přispívá nejen články, týkající se literatury, ale také společenského dění v Itálii a ve světě.

Konec 50. let je tedy zlomové období také protože Calvino definitivně opouští východiska neorealismu, která se projevila v některých povídkách jako *Giovani sul Po* (Mladíci od řeky Po) či *Entrata in guerra* (Vstup do války). V roce 1959 je vydán poslední díl trilogie *Naši předkové*, *Neexistující rytíř*, a na konci roku Calvino mohl za příspěvku Fordovy nadace navštívit Spojené státy: na jeho mysl a fantazii nejvíce zapůsobil New York a další velká americká města, která budou zásadním impulzem pro složení *Neviditelných měst*. Na konci 50. let a v 60. letech začal Calvino přijímat nové podněty pro jeho tvorbu: nejednalo se jen o zájem Ameriku a města, ale také o vztah s avantgardami 60. let a s pařížskými intelektuálními kruhy. Ačkoliv 60. léta byla pro Calvina hlavně ve znamení esejistické tvorby, reorganizaci vlastní tvorby a práci v nakladatelství, právě v tomto období lze nalézt kořeny jeho pozdější děl ze 70. a 80. let. Jedná se například o zájem o literární avantgardu italské skupiny Gruppo '63, o francouzskou skupinu Oulipo, do které vstoupí jako *membre étranger*, o semiologii (zúčastnil se seminářů Barthesa o Sarrasine na *École des Hautes Études*), o kybernetiku (viz esej *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*) o dění v tehdejší společnosti (např. studentské hnutí, či mírové iniciativy) a o téma utopie (překlad a předmluva k dílu Charlese Fouriera). Tyto zájmy se pak jasně projevují v jeho knize *Neviditelná města* z roku 1973, či v povídce *Hrad zkřížených osudů* z roku 1969.

Konec 60. let a celá 70. léta byly pro spisovatele dobou intenzivní tvorby. Vychází například *Neviditelná města*, *Hrad zkřížených osudů* (obě knihy mají silné rysy metanarace), *Když jedné zimní noci cestující*, jeho překlad stěžejních děl Raymonda Queneaua (např. *Modré květy* či

sbírka esejů *Batons, chiffres et lettres*), množství předmluv k různým literárním děl a esejů. V tomto období je nejpatrnější pestrost Calvinovy tvorby, kde se mísí tvorba vlastních povídek a románů, literární kritika, eseje o společenském a kulturním dění, příspěvky do novin, reportáže, spolupráce s filmovou tvorbou, či účast na literárních seminářích a konferencích: v této souvislosti Calvino tvrdil, že většinu svého času, věnovaného literatuře, vynaložil četbě a kritice knih jiných autorů než vlastní tvorbě. V tomto období se Calvino také stává široce známým a uznávaným spisovatelem a esejistou nejen v Itálii ale také ve Francii či ve Spojených státech, jak ukazuje jeho jmenování na *Directeur d'Études* na *École des Hautes Études*, či jeho přednášky na univerzitách ve Spojených státech. Právě v rámci přípravy na přednášky *Norton Lectures*, které měl přednést v akademickém roce 1985/1986 na *Harvard University* vznikl jeden z jeho posledních a stěžejních textů "*Americké přednášky: šest poznámek pro příští tisíciletí*", který se zabývá stěžejními hodnotami literárních textů a literatury jako takové. Nicméně tyto přednášky Calvino nikdy nepřednesl, jelikož zemřel 19. září 1986. Ještě před smrtí ale stačil vydat dvě důležité knihy: soubor esejů *Collezione di sabbia* (*Sbírka zrněk písku*) a povídkovou knihu *Palomar*.

2. Krize neorealismu

2.1. Krize neorealistických fikčních světů

Období vydání *Barona na stromě* (1956-57) a následovně trilogie *Naši předkové* (1952 až 1959) korespondují s obdobím krize neorealismu. Tuto krizi pocíťoval v různých rovinách i Calvino, jehož neorealismus byl ale v mnoha ohledech anomální. Pokud vezmeme za příklad jeho román *Cestička pavoučích hnízd*, tak kolem typicky neorealistického tématu *Odboje* je vytvořen fikční svět, který v mnohém překonává neorealistické umělecké kánony. Hlavní postavou tohoto románu je totiž chlapec na hranici mezi dětstvím a dospíváním, který se dostane k partyzánského oddílu, sestaveného z těch nejméně politicky a kulturně uvědomělých partyzánů. U oddílu prožívá mnohá dobrodružství, ale také poznává mnoho "negativních" rysů partyzánů: zbabělost, žárlivost, časté hádky. Už tady Calvino ukazuje schopnost konstruovat svébytný fikční světy a nepodlehnout konstrukci mýtu *Odboje* z těsně poválečného období.

Krize neorealismu je v italské literární historiografii spojována se změnami společnosti a z vyprázdnění neorealistických uměleckých postupů. K těmto dvěma kořenům krize se vrací i Calvino v předmluvě z roku 1960: "A tak jsem se pokoušel napsat další neorealistické romány na náměty z lidového života té doby, ale nešlo mi to, a rukopisy jsem nechával v zásuvce. (...) To, co se změnilo, byla hudba věcí: nevázaný život partyzánských a poválečných časů se propadl do minulosti, člověk se již nepotkával s těmi podivnými typy, které ti vyprávěli neobyčejné příběhy, nebo se s nimi i setkal, ale už se s nimi a jejich příhodami nemohl ztotožnit" (str. 8, citace z Calvino 1960 budou označeny ve formě „str.xy“). Tato krize má tři dimenze: společenskou, uměleckou a intelektuální.

Společenský rozměr krize neorealismu spočívá ve vývoji italské společnosti od začátku padesátých let. Poválečná léta byla totiž dobou velkých nadějí na zásadní změnu v italské společnosti, změnu, jejíž aktérem měly poprvé být lidové vrstvy a nikoliv elity. Italský odboj, do kterého se zapojilo mnoho lidí z neprivilegovaných vrstev, měl být tudíž jen začátkem tvoření nové společnosti: téměř všichni italské intelektuálové tak sdíleli konstrukci *lidu*, který má progresivní, či dokonce revoluční myšlenky a hodnoty, a chce se stát hlavní aktérem budoucího historického vývoje. Tato konstrukce se pak také vyjadřovala v angažovanosti uvnitř různých stran italské levice či v diskusích o vztahu kultury a politiky. V rámci společnosti pak měla

literatura mít i svoji "aktivní roli v historii", jak píše Calvino v eseji *Midollo del leone* (1955). Nicméně na začátku padesátých let bylo patrné, že *lid*, o kterém neorealisté psali a který měl být jejich publikem, neexistuje. Prohra levicových stran ve volbách v roce 1948, stáhnutí se do soukromí, začínající rozvoj konzumního způsobu života, odložení revoluce a zásadní změny na dobu neurčitou a společenské změny v nižších společenských vrstvách díky migracím a rychlé industrializaci tak neorealismus těžce zasáhly: zhroutila se konstrukce *progresivního lidu*, což mělo významné důsledky jak na uměleckou tvorbu tak na reflexi o roli, kterou by měl intelektuál zastávat ve společnosti.

Na začátku '50. let tedy společnost a lidové vrstvy ztrácí v očích intelektuálů aktivní historickou roli a uměleckou zajímavost. Neorealismus se totiž vyznačoval právě důrazem na popis života lidových vrstev, na zaznamenání situací na zemědělském jihu Itálie či v rodících se průmyslových centrech na severu, a na rekonstrukci historických událostí či na uchování paměti lidových vrstev. Dalším důležitým znakem bylo používání regionálních nářečí, který měl dodat větší autentičnost téměř novinářským popisům. "O hlubinné konzervativnosti neorealismu nicméně svědčil sám prefix "neo-": v jádru šlo o návrat k naturalisticko-realistické formuli a k vyzkoušeným vzorům vergovským a alvarovským (příznačně v této souvislosti ožil i regionalismus a zejména zájem o italský Jih) (Pelán 2004:91). Není tudíž podivu, že některé neorealisticke romány jsou na hraně mezi literární tvorbou a etnografickým záznamem. Ovšem změny ve společnosti znamenaly pro neorealismus nejen ztrátu svého publiku (či přinejmenším jeho konstrukce) ale především základu pro uměleckou tvorbu. Jak upozorňuje Barengi, tato krize se přímo dotýkala i Calvina, který se neúspěšně snažil napsat velký neorealisticke román právě na začátku '50. let: místo tohoto díla sepsal *Rozpůleného vikomta*, první knihu z trilogie *Naší předkové* (Barengi 2009). Calvino také originálně zareagoval na uměleckou krizi neorealismu během tvorby antologie *Italské pohádky* (1956), protože lidové pohádky přepsal z regionálních dialektů do italštiny, vytvořil syntézu různých verzí pohádek (a vlastně i pohádku novou), vybral si téma, které sice pocházelo z lidových vrstev, ale nebylo spojeno s jeho aktuální historickou realitou, kterou již spisovatel považoval za málo inspirativní.

Poslední dimenze krize neorealismu se dotýká společenské role spisovatelů a intelektuálů, jelikož nedílnou součástí neorealistickeho uměleckého hnutí byla i angažovanost. "Neorealisticke doktrína (která si podmanila i film a malířství) našla teoretický fundament v Gramsciho *Sešitech z vězení*, k jejichž systematickému vydávání se přikročilo po válce. Z Gramsciho odkazu (...)

působily především dvě ústřední myšlenky: idea organického intelektuála, který se nestaví na elitářskou pozici, ale vědom si svého místa v nezvratném historickém procesu stává se mluvčím hmotných i duchovních potřeb širokých mas, a idea národně lidové kultury, která svými tématy i jazykovým výrazem stojí na straně dosud zanedbávaných lidových vrstev" (Pelán 2004: 91). Není proto divu, že mnoho neorealistickeých umělců bylo i přímo členy levicových stran, a spatřovali v nich prostředek pro komunikaci právě s těmi vrstvami, jejíž organickými intelektuály se snažili být. Nicméně rozplynutí konstrukce lidu, čím dál větší spory s politickým vedením, které začaly proslulým sporem mezi Vittorinim a Togliattim na stranách revue *il Politecnico* v roce 1947 a které vyvrcholily sovětskou invazí do Maďarska v roce 1956, a uzavření perspektivy zásadní změny znovu otevřely otázku vztahu spisovatele ke svým čtenářům a intelektuálů k ostatním vrstvám společnosti.

2.2. Hledání nových fikčních světů: Naši předkové

V této době krize a znovu otevřených uměleckých otázek byli pro Calvina zásadní spisovatelé Elio Vittorini a Cesare Pavese, oba kolegové z nakladatelství Einaudi. Vittorini byl zakladatelem společensko-kulturní revue *il Politecnico* a později *il Menabó*, kde se začal soustavněji věnovat kultuře v rámci industriální společnosti. Vittorini již od dob aktivity v *il Politecnico* (1946) prosazoval volnější a svobodnější vztah mezi kulturou a politikou, a mezi intelektuálem a organizovanými hnutími a stranami. Podle Vittoriniho pak politické a kulturní hodnoty jsou mezi sebou odlišné a do jisté míry nezávislé, tudíž politika musí respektovat nezávislost kultury, která je charakterizovaná jako svobodné a nezávislé hledání (Ferroni 1992: 1046-1047). Na druhé straně Pavese vyniká tématy a tvorbou, která nespĺňovala požadavky neorealismu: v jeho tvorbě lze vidět zájem o mýty, o vztah mezi dětstvím a dospělostí, či důraz na osobní trauma a paměť. Originalita Paveseovy tvorby je obzvlášť patrná, když se spisovatel dotýká tématu *Odboje*, který byl tak drahý neorealismu. Pavese se zaměřuje na jednotlivce, na jeho psychiku a na jeho neutěšenou posici ve světě, která ale, jako v povídce *Il carcere* (Vězení), není determinovaná útlakem fašistického režimu ale samotou člověka v moderním světě. Podobně i v románech *La casa in collina* (Dům na pahorkatině) a *La luna e i falò* (Měsíc a hranice) se spisovatel zaměřuje na psychologii hlavní postavy a na téma *Odboje* a ilegality, na které nahlíží jako na dramatické události a nikoliv jako na povstání lidových vrstev (Manacorda 1977: 83-100). U Paveseho je

také charakteristické, že jako jeden z mála v této době, nepovažoval za důležité, aby literatura byla angažovaná a aby intelektuálové zastávaly organickou či alespoň angažovanou pozici ve společnosti. Pavese se i v dobách neorealismu snaží vytvářet nové fikční světy, jejíž středem je jednotlivce, jeho vztah (často negativní a poznamenaný samotou) se společností a jeho osobnost. Calvinova trilogie Naši předkové tak do jisté míry reflektuje tento historicko-literární rámec krize neorealisticke literatury. Tato reflexe je patrná v několika rysech: zvolená témata, literární žánr, a postoj ke čtenáři. Naši předkové byli často interpretováni jako alegorie na situaci člověka v moderní společnosti, například téma odcizení v Rozpůleném vikomtovy, vztah společnosti a jednotlivce v Baronovi na stromě, či téma robotizace a odlidštění v Neexistujícím rytířovi (Bonura 1972: 69-75). Teto tématu opravdu byla významně přítomna v tehdejší intelektuálním diskursu i díky novým pracím Sartra, Marcuseho a dalších: fikční svět je postaven kolem jednotlivce a jeho situace ve společnosti. Nicméně Naši předkové nejsou jen alegorií, či conte philosophique XX. století, tedy uměleckým zpracováním a podáním významných filosofických a společenských témat. Calvino již v předmluvě z roku 1960 upozorňuje na estetickou hodnotu trilogie, a na to, že vznikla jako hra či jako literární rozvinutí nějakého obrazu a myšlenky. V trilogii se tedy literatuře vrací hodnota svébytnosti, má právo existovat i bez poselství a morální výpovědi: "Původně jsem měl jenom tuhle potřebu a příběh, snad lépe obraz, v hlavě. Na počátku každého mého příběhu je vždy obraz, který mi lítá hlavou, zrozený bůhví jak, a který v sobě nosím celá léta. Krok za krokem se mi ten obraz rozvíjí v příběh se začátkem i koncem, a současně - jsou to ovšem dva paralelní a na sobě nezávislé procesy- se přesvědčuji, že v sobě skrývá nějaký smysl" (str. 9). Jednotlivé příběhy Našich předků se tak drží v rovnováze mezi estetickým dojmem, hrou, pobavením a smyslem či společenským vzkazem: kreativní a fantasijský rozměr se tak stává hlavní odpověď na vyčerpanou hodnotu mimesis neorealismu, aniž by se spisovatel vzdal možnosti hodnotit a kriticky přemýšlet o společnosti, která je však příliš málo inspirativní, aby se z ní mohl přímo vytvořit svébytný fikční svět.

3. Teorie fikčních světů

3.1. Ontologická svébytnost fikčních světů a koncepce Lubomíra Doležela

Literárně-vědeckou teorii možných světů představil Lubomír Doležel v knize *Heterocosmica*. Doležel si půjčuje koncepci možných světů z modální logiky a odkazuje na některé z významných filozofů a vědců, kteří koncepci zkoumali (např. Jaako Hintikka, Raymond Bradley, Umberto Eco, Stephen P. Schwartz). Premisou této teorie je, že "naš aktuální svět je obklopen nekonečným jiných možných světů" (Bradley and Swartz 1979: 2, překl L.Doležel in Doležel 2003). Možné světy jsou výsledkem kreativní činnosti lidské mysli, a jsou vytvořeny znakovými kódy, používanými lidmi (např. písmo, kresba, mimika). Do souboru možných světů tak lze zahrnout i fikční světy literatury, které Doležel definuje jako jeden z podsouborů celku literárních světů. Tyto fikční světy literatury jsou "estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů" (Doležel 2003: 30).

Doležel zdůrazňuje, že fikční světy a jejich části jsou neaktualizovanou možností. Tím míní, že části fikčních světů, např. postavy, mají vlastní ontologický status, který je oddělený a nezávislý od reálného světa. Odmítá tedy "mimetický názor, který představuje fikční osoby jako smíšený soubor "skutečných osob" a "čistě fiktivních postav" (Doležel 2003: 30). Části fikčního světa mohou mít prototyp v reálném světě či v dějinách, ale v rámci fikčního světa mají vlastní ontologickou osobitost. Ontologická osobitost fikčních světů je potvrzena také tím, že v těchto světech mohou existovat osobitá pravidla a zákony, kterou mohou být dokonce protikladné normám skutečného světa. Fikční světy totiž nejsou tvořeny dle hodnot pravděpodobnosti či pravdivosti, ale dle estetických kánonů, uměleckých postupů a cílů, které vzal za vlastní jejich tvůrce. Fikční světy jsou tak svrchované entity, které jsou plně nezávislé na skutečném světě, a které ustanovují vlastní řád.

Fikční světy literatury jsou přístupné skrz semiotické kódy, použitých v textu. Semiotické kódy jsou klíčové proto, aby čtenář mohl rekonstruovat ve vlastní mysli fikční svět, konstruovaný autorem, a aby si mohl tento svět přisvojit a přemýšlet o něm. Text je tak "souborem instrukcí pro čtenáře, podle nichž probíhá rekonstrukce" (Doležel 2003: 35). Tyto texty, které Doležel nazývá fikčními texty (K-texty), jelikož mají, na rozdíl od Z-Textů stahujících se na aktuální svět, svůj

referenční rámec ve fikčním světě, který popisují: hodnocení pravdivosti těchto textů se tak nevztahuje ke skutečnému svět, ale k ontologicky osobitému fikčnímu světu. Princip pravdivosti je tak hlavním měřítkem a odděluje zobrazující texty (např. článek v novinách), který vztahuje vlastní pravdivost ke skutečnému světu, od fikčních textů. Ve fikčních textech ale může autor vložit odbočky, který mají spíše charakter Z-textů: jde například o úvahy, soudy či komentáře, jejichž pravdivost se vztahuje ke skutečnému světu navzdory fikční podstatě textu, do kterého jsou vloženy.

Jedním z důležitých rysů fikčního textu je jeho neúplnost. Tato neúplnost je však podle Doležela vlastní jen fikčnímu textu a nikoliv fikčnímu světu, který je rekonstruován skrz text. Neúplnost textu poskytuje čtenáři prostor pro rekonstrukci implicitních významů na základě explicitních významů textu. Čtenář rekonstruuje fikční svět skrz explicitní texturu (přímo zmíněná fakta), implicitní texturu (vyvozená fakta) a nulovou texturu (zamlčená fakta). Nezmíněné významy jsou rekonstruovány jen v rámci pravidel a znalostí fikčního světa, čtenář tedy musí znát encyklopedii fikčního světa, který rekonstruuje a nechat často stranou soubor znalostí pocházejících ze skutečnosti. Fikční encyklopedie mohou tedy samozřejmě obsahovat encyklopedii skutečnosti, ale jsou podstatně širší, a mohou encyklopedii skutečnosti výrazně měnit. Např. v románu G.G. Marquéze *Láska za časů cholery* čtenář může rekonstruovat na základě znalostí encyklopedie skutečnosti, že se děj odehrává v Kolumbii, nicméně Kolumbie fikčního světa není Kolumbií skutečnou, jelikož obsahuje neexistující města a místa (Doležel 2003). Záleží tedy jen na spisovateli, jaké stránky fikčního světa zmíní a dá do popředí, a které naopak nechá ve stínu implicitních a nevyřčených významů. V případě neúplnosti textu pak Doležel zdůrazňuje, že neúplnosti mají zásadní význam v rámci konstrukce a struktury fikčního světa. Literární interpretace by se ale neměla snažit tyto mezery naplnit význam, převzatých z odlišných světů, nýbrž " lokalizovat tyto prázdné oblasti a určit jejich funkci v celkové struktuře fikčního světa" (Doležel 2004: 13)

Jiný přístup k neúplnosti fikčních textů má Umberto Eco. Podle italského sémiologa neúplnost fikčních textů odkazuje na neúplnost samotných fikčních světů a na jejich ontologickou nesvébytnost. Podle Eca čtenář rekonstruuje text a předvídá jeho vývoj na základě souboru vědomostí a struktur vlastního kulturního světa, encyklopedie, kterou může doplnit o vědomosti a struktury, které mu podává text. Fikční svět je tak odkázán (a odkazuje) na encyklopedii skutečnosti, jejímž významy může aktualizovat či měnit, popřípadě tvořit nové. To mu umožňuje

být neúplný a srozumitelný současně: spisovatel může vytvořit fikční svět, aniž by musel znovu vytvářet všechny jeho vlastnosti. Navíc změny významů a nové významy spisovatel může jen jmenovat ale ne konstruovat: spisovatel sci-fi tak sice může jmenovat přístroje, které popírají fyzické zákony přírody, ale nemusí se zabývat konstrukcí takových přístrojů a podobně vypravěč pohádky nemusí hledat způsoby jak naučit vlky mluvit. Neúplnost textu a jeho vazba na encyklopedii čtenáře jsou tak zásadními podmínkami, které umožňují vznik a rekonstrukci fikčního světa. Tento fikční svět je tedy jedinečný ale nikoliv ontologicky svébytný: mezi světem skutečnosti a světem fikce vzniká celá řada vztahu, které jsou často asymetrické ve prospěch světa skutečnosti. Eco dokonce tvrdí, že fikční světy parazitují na světech aktuálních Nicméně i tento odlišný přístup nemění vztah mezi textem a pravdivostí: i v pojetí Eca pravdivost textu se vztahuje k fikčnímu světu (Eco 1979).

3.2. Modelový čtenář a modelový autor: Ecův přístup k neúplnosti fikčních světů

Neúplnosti je tedy jeden z hlavních rysů fikčních a možných světů. V pojetí Umberta Eca tak možné světy do velké míry žijí z vědomostí a vlastností aktuálního světa a jsou tedy kulturním konstruktem, který do velké míry čerpá významy z encyklopedie aktuálního světa. Fikční svět pak může být nasycen vlastnostmi, rysy a artefakty, kterou existují mimo aktuální svět či se mohou vyznačovat vlastnostmi, které popírají některé z vlastností aktuálního světa. Tyto prvky fikčního světa by ale nedokázaly nasytit fikční text, který potřebuje pro své nasycení vytvoření referenčního světa, ze kterého čerpat nevyčleněné významy a vlastnosti (Eco 1979: 123-133). Referenční svět je tudíž způsobem jak překonat neúplnost fikčního světa a nasytit ho. Referenční svět je konstruktem čtenáře, který ho vytváří při četbě a interpretaci textu, neboli díky aktivizování určitých částí encyklopedie čtenáře a aktualizací významů vzhledem k textu. V rámci kooperace s textem a interpretací tak vzniká problém jaké části encyklopedie aktualizovat a jaké nikoliv, jinými slovy vzniká problém určení významu jednotlivým prvkům fikčního světa a fikčního textu. Tento problém se týká jak čtenářů tak tvůrce textu, a jeho řešení podle Eca spočívá ve dvou interpretačních strategiích: modelový čtenář a modelový autor. Hned na začátek je nutné předeslat, že jak modelový autor tak modelový čtenář nemusí mít empirického korespondenta ale jsou a jenom myšlenkovým konstruktem čtenáře a autora. Eco tvrdí, že každý text skrývá a vytváří svého modelového čtenáře, který vytváří domněnky o textu. Modelový

čtenář je tedy konstruktem spisovatele, který vytváří svého modelového čtenáře použitím specifického literárního stylu a jazyku, rozhodnutím jaké části encyklopedie aktualizovat či nikoliv, a určením míry kooperace mezi textem a čtenářem (otevřené či uzavřené dílo). Modelový čtenář je tedy klíčový pro interpretaci textu, protože shrnuje záměry spisovatele a jeho strategie pro vytvoření textu, a úlohou empirického čtenáře je snažit se skrze text pochopit modelového čtenáře a vyslovit o jeho domněnky o textu (Eco 1985: 38-39). Čtenář se tedy snaží rekonstruovat modelového autora textu, neboli rekonstruovat výzvy ke kooperaci při interpretaci textu a rekonstrukci jeho významu, které mu skrze text navrhuje empirický autor (Eco 1979: 60-61). Koncept modelové čtenáře a modelového autora bude v této práci použit pro objasnění významu dvou Calvinových předmluv, týkajících se románu Baron na stromě (předmluva k trilogii Naši předkové z roku 1960, a předmluva ke školnímu vydání Barona na stromě z roku 1965).

3.3. Extenze a intenze fikčních textů

Literární interpretace snaží postihnout individualitu textu, která je dána konstrukcí určitého fikčního světa a použitím určitého literárního stylu. Interpretace se tedy snaží postihnout dvě základní složky textu, neboli jeho extensi a jeho intensi. Extensi lze charakterizovat jako význam jazykového znaku. Tento význam nemusí být explicitní, ale může být nutné také implicitní, a bude tedy úkolem interpretace vyvodit kontrolovanými procedurami jeho obsah z obsahů explicitních významů. Podobně je nutné určit význam mezer v textu v rámci struktury fikčního světa. Extense tudíž představuje významovou složku fikčního světa, a tuto složku lze vyjádřit parafrází textu, která podléhá procesu autentifikace: parafráze musí odkazovat na text a musí obsahovat významy, které je možné hodnotit jako pravdivé ve vztahu k fikčnímu světu (Doležel 2004).

Druhá složka interpretace je analýza intense textu. Intensi textu lze popsat jako "množinu globálních pravidelností textury, které určují idiosynkracii literárních textů" (Doležel 2004: 24). Intense tak dodává význam fikčnímu světu nikoliv skrze význam jazykového znaku, ale skrze pravidelností v textuře (např. použití velkých a malých písmen pro rozlišení dvou podmnožin postav). Intense textu tedy není vyjádřitelná parafrází ale záznamem a popisem pravidelností v textuře. Jednou z hlavních intensionálních funkcí je například ověřování, díky kterému může čtenář vyvodit, zda promluva postav v textu je pravdivá či nikoliv v rámci fikčního světa na

základě použitého narativního způsobu. Obsah a struktura fikčního světa lze tedy rekonstruovat jen interpretací obou složek textů. Podle Doležela "Pečlivé pozorování textu, které neodkládá žádné detaily jako nedůležité, je hlavní metodou literární sémantiky, tak jak tomu bylo v klasické hermeneutice" (Doležel 2004: 25). Interpretace románu se v rámci extenze textu zaměří na parafrázi, aletické modality a interakce, a v rámci intence na narativní způsoby přítomné v textuře a na literární styl textu.

4. Extenze barona na stromě

4.1. Syžet a fabule

Syžet románu Baron na stromě popisuje života hlavní postavy románu, barona Cosima Fujavize z Plazcu. Syžet je tak více méně totožný s fabulí, jelikož se rozvíjí od Cosimova mládí až po jeho stáří. Román lze tak rozdělit na tři velké narativní celky, popisující Cosimův život: mládí (kap. I až XVII), dospělost (XVII. až XXIV) a stáří (XXIV až XXX). Jediná významnější diskontinuita se nachází hned v první kapitole, kdy vypravěč, Cosimův bratr Blažej, popisuje vztah mezi Cosimem a jeho rodiči před 15. června 1767, neboli dnem, kdy se mladý baron rozhodnul odejít na stromy na protest vůči své rodině. Syžet se rozvíjí od tohoto momentu, kdy Cosimo měl dvanáct let, a pokračuje až do smrti hlavní postavy. Cosimo odešel na stromy z domácnosti jejíž život byl veden dle představ Cosimova otce, barona Arminia Fujavize z Plazcu, který byl jedním z mnoha šlechticů z okolí Temnosy a činil si nároky na panství okolních šlechticů a na privilegia svých předků, o které ale přišel díky své politické neprozřetelnosti. Díky těmto požadavkům si však znepřátelil své okolí a uzavřel se do svého zámku, kde čekal až přijde vhodná chvíle pro uplatnění svých nároků. Tato nostalgie a vyčkávání se pak projevuje v dodržování zastaralé etikety tehdejších královských dvorů, jejíž dodržování požaduje i od ostatních členů domácnosti. Ta je tvořena bratrem Cosima, Blažejem, který je vyprávěč příběhu, matkou Cosima, Konradinou von Kurtewiz, zvanou Jenerálka, nevlastním bratrem otce a správcem rodového majetku, rytířem Eneášem Silviem Corbou, zvaným též Rytíř Advokát, vychovatelem synů abbé Rvechelefleurem, a sestrou chlapců Křtitelkou. Dospělá část domácnosti je popsána jako uzavřená do svých vzpomínek a snů: otec čeká na jmenování vévodou, matka vzpomíná na válečná tažení, která prožila než se provdala, Rytíř Advokát zase často mluví turecky a věnuje se svým aktivitám mimo domácnost, abbé Rvechelefleurem je popisován jako často nepřítomný duchem. Na druhé straně potomci se jeví daleko aktivněji: bratři často tropí klukoviny, jako ježdění na zábradlí či lezení po stromech, a jejich sestra je líčena jako neklidná duše, která je v domácí klauzuře kvůli tomu, že svedla potomka jednoho místního šlechtického rodu.

První část Cosimova mládí (kapitola I až VIII) popisuje zabydlení Cosima do nového světa. Baron se totiž rozhodl již ze stromů neslézt, ale toto rozhodnutí se na začátku jeví jen jako

klukovská zatvrzelost, která bude zlomena strastmi a potížemi, které se vyskytnou v jeho novém způsobu života. Tyto kapitoly rozvíjí motiv zabydlování se různými směry: je velice přesně popsán svět, kam Cosimo odešel (kap. IV), překážky, které musel překonat, ze kterých je hlavní souboj s divokým kocourem z kapitoly V, pokusy jeho rodiny ho zajmout a donutit ho k návratu, ale také překonávání zakázaných území či poznání nových lidí, jako v případě bandy mladých lupičů ovoce. Z těchto setkání je pak zásadní to s dcerou markýzů Cossanacamenů, Violou, se kterou se vsadí, že již nikdy více nesleze ze stromů, a která se pak stane hlavní láskou jeho života. Jejich vztah je pak posílen objevením, že Viola byla vůdkyní skupiny zlodějíčků ovoce, které však poté opustila a pravděpodobně i zradila. Cosimo tak prožívá první náklonnost k dívce, která se však jeví zběhlejší v záležitostech dvoření se a ve vztazích mezi mužem a ženou. Jejich vztah je však přerušen jejím náhlým odjezdem právě v době kdy mladý baron překonal tu nejnamáhavější zkoušku svého počátečního života na stromě: zdolaného divokého kocoura ji nesl jako trofej právě v momentě kdy nasedala do kočáru.

I přes tuto aktivitu se Cosimo často vrací ke své rodině, a bydlí na jednom ze stromů rodinného parku: "Celkem vzato Cosimo, i s celým tím svým slavným útekem, žil vedle nás téměř jako dříve" (str. 235). Vztah Cosima k rodině je tak blízký i odtažitý. Na jedné straně odmítá slézt ze stromu a uposlechnout výzvu jeho otce aby dostál povinností svého stavu (tak jak je však vnímal otec samotný, kap. VIII), ale využívá občasnou pomoc své matky a svého bratra, aby překonal obtíže života pod širým nebem. Od kapitoly VIII. se jeho přítomnost v rámci domácnosti stává soustavná, jelikož mladý baron začíná docházet na vyučování, které jsou upravené jeho rozhodnutím pobývat na stromech, a také se zajímá o stav svého panství a blízkého okolí: jeho pobyt tak nemá ani náznaky útěku z domova ani izolace od ostatních lidí, nicméně jeho blízkost rodině a ostatním lidem je a zůstává podmíněna odtažitým pobytem na stromech, jeho nezávislostí na ostatních. Druhá část jeho mládí je tak věnována tvorbě svého nového bydliště, navazování styku s ostatními lidmi, a v této části, věnované dospívání, začínají být líčeny také některé z jeho hlavních povahových rysů: vášně k četbě, sklon vymyšlet neuvěřitelné příběhy a zapojování se do aktivity ostatních lidí. Cosimo také začíná řešit svoji obživu i praktické problémy života na stromě (např. hygienu, vzdělání a obstarávání oblečení), a přibližuje se životu lidí z Temnosy: pomáhá jim v zemědělských záležitostech (např. stříhání stromů) a v dobách požárů organizuje protipožární brigády a plánuje postavit protipožární nádrže za pomoci Rytíře Advokáta. Právě s tímto členem rodiny, který podobně jako on utíká z dohledu barona

Arminia, rozvíjí vztah na základě společných zájmů o včelařství a hydrauliku. Zatímco v první činnosti, kterou rytíř provádí o samotě, Eneáš Silvio Corba projevuje určitou zdatnost, tak v případě budování vodovodů a protipožárních nádrží sice dokáže nakreslit smělé plány a rozvíjet bystré úvahy, ale není již schopen jim dát kontinuitu a ve spolupráci s ostatními je realizovat. Jeho sny tak zůstávají jen na papíře, a pokud jsou částečně realizovány, tak pod tlakem ostatních lidí.

Cosimovo dospívání je také poznamenáno setkání se známým loupežníkem Honzou z Vřesu, se kterým naváže přátelský vztah díky oblibě ve čtení: oba dva jsou horlivými čtenáři, a četba nakonec vede známého loupežníka k postupnému opuštění svého řemesla. Nicméně samotná četba nestačí ke změně podmínek, ve kterých žil: donucen dvěma komplici vykonat loupež i přes svojí nevělu, Honza z Vřesu je chycen a nakonec oběšen. Je to jen první z úmrtí, které přichází v době Cosimova dospívání. Další ztrátou je smrt Rytíře Advokáta: Cosimo totiž přistihne svého příbuzného, jak pomáhá berberským pirátům při jejich nájezdech na loď u temnoského pobřeží, a piráti, ke kterým se rytíř snaží přidat v naději návratu do Turecku, země své nostalgické minulosti, ho zavraždí, jelikož ho považují za zrádce, který vyzradil jejich tajný sklad naloupeného zboží. Smrt Rytíře Advokáta těžce dolehne na barona Arminia, který krátce na to také umírá.

Přechod od mladiství k dospělosti je symbolizován Cosimovou cestou ke komunitě ve španělské Olivabasse. Tato cesta, která je svým způsobem Grand tour, který šlechtičtí synové podnikali v dobách Osvícenství na počátku dospělosti. Tato cesta přivede Cosima ke komunitě španělských šlechticů, kteří také žijí na stromech. Jejich pobyt je však vynucený příkazem krále Karla II., proti kterému se vzbouřili, ale od kterého čekají milost a umožnění návratu do vlasti. Cosimo podniká tuto cestu, aby mohl poznat lásku, pro kterou v Temnose neměl podmínky. Nakonec se zamiluje do jedné šlechtičny a v Olivabasse stráví dva roky: pomáhá komunitě zlepšit její život na stromech, a s některými členy se chystá podniknout revoluci ve Španělsku. Nicméně vše se rozpadne, jakmile přijde královská milost, a Cosimo, který se na rozdíl od ostatních rozhodl neslézt ze stromů, se nakonec vrací do Temnosy.

Po návratu do Itálie se baron věnoval již obvyklým záležitostem v obci a rozvíjel svoji intelektuální aktivitu v rámci duchu osvícenské doby. Zlomem v jeho životě se ale stal náhlý návrat Violy, která se vrátila na rodinné panství poté co ovdověla. Návrat Violy vyvolal v Cosimovi zapomenutou vášeň z mládí, ale také žárlivost a iracionální chování, tolik vzdálené

jeho osvíceneckých vzorům. Láska, která dokázala jen částečně překlenout odlišné povahy a rozdílly ve vidění světa mezi Cosimem a Violou, je poznamenána nestálostí, zvraty, náhlým vzplanutím hněvu i vášně ale také častými odjezdy Violy do dalekých krajin.

"Cosimo se vyhýbal průtahům, změkčilostem, zvrácenostem rafinovaným: nelíbilo se mu nic, co přirozenou láskou nebylo. Republikánské ctnosti byly ve vzduchu: hotovilyť se doby přísné i nevázané zároveň. Cosimo milenec neúnavný, byl stoik, asketa, puritán. Ač se ustavičně po slasti lásky sháněl, nicméně nepřitelem rozkoše zůstával" (str. 320). Na druhé straně, o Viole se praví toto: " Leč Viola byla i žena rafinovaná, rozmarná, zhýčkaná, krev i duše katolická. Láska Cosimova sytila její smysly, ale představitivost neuspokojoval. Odtud rozmíšky a mrzutosti ztrpčující. Avšak trvaly krátce, tolik rozmanitý byl jejich život a okolní svět" (str. 320). Cosimo navíc trpěl vůči Viole žárlivostí, která se naplno projevila, když do temnoského přístavy zakotvily dvě vojenské lodě: dva důstojníci z těchto lodí totiž začali projevovat náklonnost k markýze z Cossancamenů, a ta se na oplátku bavila tím, že po nich chtěla důkazy lásky, přestože nakonec udržovala intimní vztah jen s baronem z Plazcu. I přesto se ale projevovovala žárlivost Cosimo, která ho vedla k tomu, aby prováděl nepříjemné věci dvěma nápadníkům. Viole však byla tato hra milá, stejně jak soutěživost i žárlivost mezi nápadníky a Cosimem. Nicméně její nevypočítavé chování a Cosimova žárlivost vytvořily podmínky, aby se při jedné hádce rozhodla opustit navždy Temnosu, což Cosimovi přivodilo velké strasti: "Cosimo dlouhý čas bloudil po lesech, celý rozedraný, plakal a odmítal potravu" (str.335).

Náhlý a definitivní odjezd Violy vytváří přerod z dospělosti do stáří. I Blažej, který odmítal povídky Temnosanů o psychické labilitě svého bratra, si již není jist jeho duševním stavem. Jeho psychiku totiž nedokázal nikdy plně pochopit a její významy mu zůstávaly často zastřené. Stav Cosimovy psychiky se stává ještě méně čitelný a jeho chování je méně vyzpytatelné: stárnoucí baron se stále více věnuje vyprávění neuvěřitelným příběhům, zdá se, že již není schopen pomáhat Temnosanům, a naopak se začal věnovat různým extravagantním činnostem jako napodobování ptáků či šití neobvyklého oblečení.

I v tomto stavu ale Cosimo dokázal podniknout několik odvážných kousků jako boj s jesuitem donem Sulpiciem, kterého poznal při cestě do Olivabassy či zápas proti vlkům. Poslední část jeho života je však vyplněna příchodem Revoluce z Francie. I temnoský lid se vzbouří a Cosimo se stává jedním z hlavních vůdců revolty, sepisoval Cahiers des doleances, i přestože není kam je poslat, a promlouval k lidu. Vzpouora v Temnose ale měla střídavé štěstí, jelikož byla závislá spíše

na vojenské síle okolních států než na aktivitách tamních jakobínů. Válka mezi Francouzi a silami konzervativních států se nakonec přesunula i do Temnosy, kde se usadily republikánské oddíly. Cosimo tak doufal, že uplatní zákony a utopie, které sepsal, ale osud revoluce závisel spíše na vzdálených bojištích než na jeho snech a ideálech. I revolucionáři Ligurské republiky se nakonec Cosima zbavují, jelikož jeho pobyt na stromech považují za nevhodný. Na úplném sklonku života tak Cosimo vidí porážku Napoleonova vojska (francouzského císaře i osobně pozná) a zbytky francouzské armády při návratu z ruského tažení. Tím také končí veškerá naděje na obrodu a víra v ideály, kterými si již možná není jist, se ztrácí. Jediné co mu tak zbývá je pobyt na stromě, poslední postoj, který mohl mít ještě nějakou hodnotu: ani v posledních dnech života neuposlechne výzvy svého bratra aby slezl, ba naopak přesune svoje bydlení na stromě na ořech uprostřed Temnosy. Jeden den, poté co již dlouhou dobu nemluvil a byl ve špatné zdravotní kondici, vyšplhal až do špičky stromu, aby se tam uvelebil. Temnosané, majíc strach že spadne, přichystali prostěradlo, které by ho mohlo zachytit při pádu. Vítr, který se ale ten den zvednul, přivál až ke koruně stromu balón:

"Ve chvíli, kdy kotevní lano bratra míjelo, dokonávající Cosimo vymrštil se jedním z těchto skoků, na něž jsme u něho byli zvyklí v jeho mládí, přimkl se k provazu, nohy na kotvě, a tělo schouleno, a tak jsme spatřili, jak odlétá, větrem vláčen a let balónu sotva brzdě, a mizí směrem k moři.. (...) Předpokládalo se, že umírající stařec zmizel, když nad zálivem zmizel" (str.369). Blažej tak zůstává sám, a vidí změny, které postihují Temnosu a okolní svět: "Temnosy již tu není. Hledím-li na volné nebe, ptám se, zda opravdu existovala" (str. 370).

4.2. Přirozený svět a jeho gravitace

Fikční svět Barona na stromě vyjadřuje aletické modality přirozeného světa, neboli jedná se o fyzikálně možný svět, díky čemuž "Fikční osoby přirozeného světa jsou možné protějšky lidských bytostí, jejich vlastností a akční schopnosti jsou fikční projekce atributů aktuálních osob" (str.123). Tímto se Baron na stromě podstatně liší od ostatních dvou textů z trilogie Naší předkové, jelikož jak Rozpůlený vikomt tak Neexistující rytíř vytváří fikční svět, který je nepřirozený: hlavní postava první povídky žije rozpůlená na dvě části, které se nezávisle pohybují po světě, a v druhém případě je hlavní postava rytíř, který sice myslí a provádí akce jako lidská bytost, ale chybí mu fyzická existence. Tyto dva texty jsou tedy postaveny na popření části

aletických modalit aktuálního světa, zatímco pro Cosima jsou právě aletická omezení přirozeného světa tou hlavní výzvou a překážkou: předsevzetí být a neslézt ze stromu není jen protestem vůči rodině či společnosti, ale také výzvou přírodě a jejím omezením, gravitaci. Přítomnost gravitace a dalších fyzikálních omezení ale definuje Cosima jako člověka, a ne jako ne-lidskou bytost, která umí létat či jejíž přirozené prostředí je na stromech (např. opice). Aletická omezení pak vytváří celou řadu překážek, které Cosimo musí ve svém životě překonat: tou první a zásadní překážkou je gravitace a spojené nebezpečí pádu. Tato překážka často doplňuje další spojené s Cosimovou angažovaností ve světě: pád mu hrozí především v rámci souboje s nějakým nepřítelem či zvířetem, ale také v rámci lásky, jelikož Viola se ho snaží několikrát shodit ze stromu (kap. II). Této výzvě je pak věnována důležitá část Cosimova mládí. Cosimo, díky tomu že se rozhodl překonat aletické omezení gravitace, zvyšuje vlastní aletické vybavení a to jak tělesné (dokáže se pohybovat hbitěji po stromech, a jeho tělo se mění se změnou prostředí, ve kterém pobývá, str. 241 a str. 362) tak dovedností (dokáže sestrojít nástroje pro překonávání překážek, str. 242-243). Zvýšení aletického vybavení je patrné především vůči těm, kteří se pohybují po stromech jen dočasně a ne ze své vůle. V případě komunity v Olivabasse se Cosimo ptá na jejich život, který je poznamenán překážkami spojených s aletickou modalitou přirozeného světa (např. voda neteče do korun na stromů) a dokáže jim navrhnout a vyrobit několik nástrojů pro dosažení co největší pohodlnosti. Komunita v Olivabasse, jejíž pobyt na stromech je nedobrovolný není tedy schopna zvýšit svoje aletické schopnosti v reakci na nová omezení a zůstávají tak svými schopnostmi obrazně řečeno na zemi: "Všichni ti hidalgové a dámy zachovávali obvyklé a spořádané způsoby, třebaže žili v nenapravitelném nepohodlí" (str. 291). Větší tělesnou zdatnost lze pak pozorovat vůči všem, kteří se pohybují na stromech jen dočasně, jako v případě zlodějů ovoce v Cosimově mládí či loupežníka Honzy z Vřesu. Překážky vyplývající z aletických omezení v rámci fikčního světa poskytují možnost spisovateli (a přeneseně Cosimovi), aby konstruoval důvtipné nástroje a postupy pro jejich překonání, jako v případě vysutého pramene (str. 241) a obydlí.

Další aletickou modalitou fikčního světa je i přítomnost stromů. Tato modalita vypadá sice jako přirozená, ale načrtnutí jejich změn ukazují na její lidskou podmíněnost. Překonání aletické překážky gravitace je možná díky přítomnosti této aletické modality, vytvořené lidmi a podléhající změně. Cosimo tedy dbá na lesy a stromy, snaží se je chránit před požáry, ale změny také odkazují na jeho konečné schopnosti: změnám v této aletické modalitě dokáže zabránit,

pokud jsou výsledkem jen jeho nepřátel či malé skupiny lidí (neboli dokáže uhasit a předejít požáry, str. 270-273), dokáže stromy částečně přizpůsobit svým potřebám, ale prostředí je nakonec výsledkem počínání a kulturou lidí, které jsou mimo dosah akce Cosima, a které ho nakonec přemění tak, že "žádný Cosimo nebude více s to v korunách stromů si vykračovat" (str.269). Tato aletická modalita tak definuje omezení, kterému podléhá Cosimovy možnosti akce a jeho dovednosti. Nepřekonatelnost tohoto omezení a jeho význam lze vidět, když Cosimovi uteče jeho jezevčík Optimus Maximus přes louku, která je pro Cosima nepřekonatelná kvůli chybějícím stromům: "Optimus Maximus se již nevrátil. Den co den Cosimo stál na jasanu a po louce se díval, jako by z ní vyčíst mohl to, co jej dávno spalovalo v nitru: samu představu dálky, nenaplnitelnosti, čekání, které se až mimo život prodloužit může" (str. 311).

4.3. Čas a prostor Barona na stromě

Mezi aletickými modalitami fikčního světa patří také jeho časoprostorový rámec. Fikční encyklopedie barona na stromě ve velké míře čerpá z encyklopedie dějin aktuálního světa. Čtenář se dozví, že Cosimo odchází na stromy 15.června 1767 ve věku dvanácti let. Od tohoto milníku pak lze vytvořit více či méně přesné datování jednotlivých epizod románu, založené na věku buď Cosima nebo Blažeje (o čtyři roky mladší než bratr). Čas románu je tedy definován v souvislosti s věkem dvou hlavních postav: Cosimovo mládí je charakterizováno jen neuvědomělým postojem nalézáním jedinečnosti historického období, dospělost je dobou před Francouzskou revolucí, která naplněná hodnotami a utopiemi Osvícenství, a nakonec dospělost je obdobím Revoluce ale také nastupující Restaurace. Čas románu je tvořen téměř s důsledností historického románu a v textě se vyskytují množství prvků z období Osvícenství a Francouzské revoluce: v románu vystupují historické osoby jako Napoleon a Voltaire (ale také převzaté postavy z jiných románů jako princ Andrej z románu Vojna a Mír), jsou přítomné dobové reálie (Stromy svobody, romány populární v té době). Calvino dokonce tvrdí, že "objevy mých přátel historiků o italských osvícencích a jakobínech daly cenný podnět mé fantazii" (str. 13).

Jestliže čas románu je přesně popsán a definován, totéž nelze říct o místě románu. Fikční encyklopedie přebírá obecnou prostorovou dimenzi: Temnosa se nachází v Ligurii, v kraji na hranici mezi Itálií a Francií, dvě země, které jsou si blízké i vzdálené: "Byly zkrátka i u nás všechny příčiny, které ve Francii k Revoluci vedly. Jenomže jsem nebyli ve Francii, a proto

revoluce nebyla. Žijeme v zemi, kde vždy existují příčiny, ale následky se nedostavují" (str. 349). Temnosa samotná je ale fikční místo, stejně jako neexistují rody Fujavize z Plazcu nebo Cossanacamenů. Temnosa a její kraj je nakonec místo fikce, je výsledkem Blažejova pera a jeho nostalgie po dobách, kdy žil Cosimo.

4.4 Interakce v románu: překážky a setkání

Podle Franca di Carlo je struktura Barona na stromě organizována kolem přítomnosti překážek, úsilí hlavní postavy o jejich překonání a pozitivním vyústění v podobě překonání překážky (di Carlo 2000: 32-33). Nepochybně přítomnost překážek je jeden z hlavních rysů Barona na stromě, jelikož celý román je postaven na překážce "neslézt ze stromů", kterou si ale určil sám hrdina, a dodržení tohoto předsevzetí pak prostupuje celý román. Pozitivní vyústění lze pak vidět ve způsobu, kterým Cosimo odchází ze scény a umírá: chytí se lana od náhodně přilétnutého balónu a mizí nad temnoským zálivem. Blažejovi pak nezůstává než konstatovat: "Tak odešel Cosimo a nedopřál nám ani té útěchy, abychom jej viděli, jak se vrací na zem mrtvý" (str. 369).

V románu má ale důležité místo setkání a interakce Cosima s dalšími lidmi a jednotlivce. Tyto interakce vytváří především psychologický a postojový rys jeho postavy. Překonávání překážek a setkání lze pak rozdělit ještě do dvou podmnožin: překážky se mohou týkat jeho pobytu na stromě či jeho okolí, a setkání lze rozdělit na ta s jednotlivci a na ta, kde dochází k interakci se skupinou lidí. Tyto čtyři způsoby Cosimových akcí a interakcí vytváří základní strukturu románu a v rámci podmnožin lze nalézt společné prvky, které je charakterizují. Překážky, týkající se pobytu na stromech, mají pozitivní vyústění a Cosimo nakonec dodrží předsevzetí neslézt ze stromů: dokáže porazit divokého kocoura, překonat obtíže pobytu na tak netypickém místě, pokusy o jeho zjetí ze strany jeho rodiny či nepřátel jsou neúspěšné, poráží i dona Sulpicia z Tovaryšstva Ježíše, který ho stíhá za osvícenské myšlenky, a ani ve stáří, kdy trpí různými nemocemi a je stále méně soběstačný, nesleze ze stromů. Tyto překážky formují jeho vůli zůstat na stromech jako vytrvalost v životním postoji, jejíž důvody se ale mohou časem měnit.

Na druhé straně překážky týkající se jeho okolí a úsilí o jeho změnu mají v konečné podobě negativní vyústění, ačkoliv jednotlivé a částečné překážky mohou být překonány s úspěchem: Cosimo spolu s Temnosany dokáže dostat pod kontrolu požáry, které zužovaly místní lesy, společně se dokáží vypořádat s vlky, které ohrožují místní stáda, či vyvolat rebelii v dobách

Francouzské revoluce. Cosimova ambice vytvořit z Temnosy město založené na spravedlnosti a rovnosti je ale nakonec poražena. Tato porážka nepřichází jen kvůli výhře vojsk Restaurace nad Napoleonem, ale z řad samotných revolucionářů, kteří považovali jeho vystupování a pobyt na stromech za nedůstojné revoluce a proto ho nezvolili do správy Ligurské republiky, či z nevalného dojmu zanechaného Napoleonem při návštěvě Temnosy. A tak ke konci románu Cosimo přiznává, že ideály pro které žil si již nedokáže vysvětlit. Dokonce i prostředí Temnosy se natolik změnilo, že Cosimo by jen stěží mohl dále žít na stromech: "Každou chvíli pero odkládám a k oknu přistupuji. Nebe je volné a nás, staré Temnosany, přivyklé žít pod těmi kupolemi zelenými, při pohledu na ně bolí oči. Řekl bys, že stromy neodolaly, když bratr můj odešel, nebo že zuřivost posedla lidi a oni rubali a rubali" (str.369). Jak dodává Cladio Milanini, celá trilogie naší předkové se vyznačuje zužujícím se polem pro aplikaci utopie, a baron na stromě je tak určitým středobodem mezi ostatními dvěma povídkami: "le sue intese con gli abitanti di Omborsa funzionano nell' esatta misura, nella quale sono subordinate al bisogno di fronteggiare avversità temporanee (...). Perciò ogni tentativo di ingegneria sociale si rivale inane, anzi cotradditorio" (Milanini 1990: 52).

Tento typ překážek pak formuje Cosimovu postavu dvěma způsoby: dává mu příležitost k vyjádření světonázoru a vytváří omezení jeho schopností působit na svět a na lidi. Při překonávání dílčích překážek Cosimem jsou vyjádřeny fikční komentáře, mající rysy zobrazující odbočky, jelikož "jsou včleněny do fikčního textu, ale vyjadřují mínění (názory) o světě aktuálním" (Doležel 2003: 40), a jen omezeně působí v rámci fikčního světa. Příkladem je toho komentář ke spolkům: "Cosimo pochopil, že společenství dělají člověka silnějším, nejlepší vlohы jednotlivců umocňují a odměňují radostí, jaké se zřídka dočká ten, který jen o sebe dbá (...). Později bylo Cosimovi pochopiti, že společenství nejsou již tak dobrá jako dříve, když společný úkol již neexistuje, a že jest lépe býti jako každý druhý a nestáti v čele" (str. 272). Tento komentář tedy vytváří určité omezení v rámci fikčního světa (malou pravděpodobnost, že Cosimo vstoupí do pevně organizované skupiny), ale spíše vyjadřuje postoj autora k organizacím v aktuálním světě.

Negativní vyústění úsilí překonat tyto typologii překážek vytváří omezení Cosimova intencionálního chování. Baron je sice schopen docílit překonání překážky v jednotlivostech, ale nemůže zvrátit celkový výsledek, který je závislý na okolních podmínkách, které jsou mimo jeho moc. Positivní vyústění vzpoury v Temnose je tak daleko více závislé na výsledcích ze

vzdálených bojištích a částečně i na postoji obyvatelů Temnosy (vzbouřit se či nikoliv, jaký postoj přijmout k napoleonské armádě). Cosimo je zasazen do historie fikčního světa a má jen omezené možnosti změnit její chod: může pomoci praporu francouzské vojska vzít do zajetí nepřátelskou jednotku, ale nemůže vyhrát válku za Napoleona, i kvůli tomu, že historie fikčního světa není kontrafaktuální, ale respektuje encyklopedii aktuálního světa.

Vnější podoba Cosimovy postavy je také tvořena v interakci se skupinou lidí. Jestliže při překonávání překážek se vytváří mezi Temnosany vcelku pozitivní názor na Barona, u interakcí tomu tak není: typická interakce tváří v tvář při vyprávění příběhů vytváří ve fikčním světě dojem bláznovství Cosima, či jeho výstřednosti. Střídání překážek a interakcí znejišťuje autentifikaci *bláznovství* a činí proměnlivý názor Temnosanů na hlavní postavu.

Mezi interakcemi se skupinou lidí lze pak vydělit dvě mající některé společné prvky: setkání s komunitou v Olivabasse a interakce s oddílem francouzské armády v Temnose. Obě skupiny jsou ve své situaci kvůli vnějším podmínkám (příkaz krále v prvním případě, a válka v druhém), obě dvě komunity přistupují spíše pasivně ke své situaci a obě se nakonec rozpadnou, jakmile poleví vnější tlaky. Obě dvě interakce tak vytváří textovou opozici mezi situací vytvořenou cizí vůlí a vůlí vlastní. Calvino pak v předmluvě z roku 1960 píše: "Například epizoda se Španěly byla jednou z mála, které mi byly jasné od samého počátku: kontrast mezi těmi, kteří se octli na stromech z vnějších příčin a těch, a jakmile ty příčiny pominou, sestupují; a člověk, který je "na stromě" z vnitřního nezbytí a zůstává na stromech i tehdy, když už nemá žádný vnější důvod setrvávat tam" (str.12). Spolky vzniklé kvůli vnějším příčinám také nevyjadřují téměř nic o vlastnostech svých členů a nevytváří ani společnou budoucnost: jediná vnější vlastnostech je společná kondice donucení, která může spojit do jednoho spolku čtenáře Diderota a Rousseaua s jezuitou (jako v případě Olivabassy) či nadšené republikány a netečné vojáky v případě francouzského oddílu. Nicméně jakmile donucení pomine, rozpadne se i spolek a jeho členové mohou projevit rozporuplné vlastnosti: jedni stát na straně svaté Inkvizice a druhí se snažit o revoluci ve své domovině. Znovu se tedy projevuje určitá skepse k organizovaným skupinám, které mohou vypadat jednoduše, i přesto že spojení mezi členy je nakonec velice křehké, účelové a vytvořené vnějšími podmínkami.

V této situaci není divu, že Cosimo odmítá výzvu El Condeho, aby slezl ze stromů a vydal se s ním do Španělska měnit staré pořádky. Cosimo odpovídá "To k ničemu není" (str.299) a zůstává na stromech. I zde se projevuje omezení intencionálního chování hlavní postavy: Cosimo totiž

chápe, že s odvoláním vyhnanství se komunita v Olivabasse rozpadla, a že revoluce se týká jen jeho a El Condeho, a není v jejich síle. Je tudíž lepší setrvat v možnostech intencionálního chování, a zůstat na stromech.

Poslední z typů Cosimových akcí je interakce s jednotlivci. Claudio Milanini ohledně postav, se kterými Cosimo přichází do styku, tvrdí: "Calvino non ha voluto dotare i personaggi di un' identità a tutto tondo, né fisica né psichica. Ha inteso invece presentarci figure, che corrispondo a varie situazioni, ai diversi modi in cui l'individuo si pone di volta in volta dinanzi a sé e agli altri" (Milanini 2005: 39) (5). Calvino tedy nechce vytvořit a kompletně popsat vedlejší postavy románu, ale jen načrtnout jejich osobnost skrze situace, ve kterých se nachází, a postojů, které vyjadřují. Podle Milaniniho jsou pak vedlejší postavy tvořeny syntézou a komplementaritou dvou protichůdných kvalit. To je příklad matky Jenerálky, která se sice sní o válečných dobrodružstvích a o tom, že se její synové stanou vojáky, ale také se strachuje o Cosima, a dále abbého Rvechelefleure, který je současně nesmlouvavým jansenistou, uprchlíkem před svatou Inkvizicí, ale také vyschlým a vrásčitým stařečkem. Tímto způsobem tedy Calvino vytváří postavy, které jsou v blízké interakci s Cosimem.

Tyto interakce s jednotlivými postavami vytváří také textové opozice, které určují společně s relativní autentifikací psychologických obsahů ze strany Blažeje, vnitřní svět hlavní postavy. Pokud se zaměříme na vyústění, tak zjistíme, že jsou především negativní, jelikož znamenají buď odjezd nebo smrt jednotlivce. Z těchto interakcí jsou zásadní tři: interakce z kapitoly XII ohledně setkání s Honzo z Vřesu, interakce s Eneášem Silviem Corbou, a interakce s Violou.

Jedno ze zásadních setkání v Baronu na stromě je to mezi Cosimem a známým loupežníkem Honzou z Vřesu. Toto setkání je v rámci poznávání okolního světa, které charakterizuje Cosimovu psychiku v době mládí. Vztah, který se vytváří mezi dvěma postavami, je založen na literatuře, i přestože mají odlišný literární vkus: loupežník se zaměřuje spíše na oddechovou ale ne úplně banální literaturu jako Klarisa od Samuela Richardsona, a Cosimo začíná preferovat spisy latinských autorů a osvícenských filozofů. Vztah s Honzou z Vřesu pomáhá Cosimovi vytvořit si bližší vztah s literaturou, a náročnost loupežníka ho vede k tomu, že se začal zajímat o písemnictví a lidské vědění (str. 259). Dá se tedy říci, že skrze vztahem s loupežníkem se krystalizují předpoklady pro Cosimovo pozdější literární a filosofické působení. Zájem o literaturu není tak podroben kategorii dobra (baron) a zla (loupežník), ale vyplývá ze situací, které nemají morální hodnotu, ba dokonce jejich morální hodnota je nejistá.

Některé literární interpretace také viděli v epizodě s Honzou z Vřesu vyjádření postoje spisovatele k literatuře. Barenghi vidí v epizodě s loupežníkem odsouzení zasněné a oddechové literatury, která vede k pasivitě, k lhostejnosti a uzavření se do sebe, a naopak Cosimův postoj je čten jako vyjádření Calvinova postoje k literatuře: "La sintesi tra incanto e ironia, fantasia e razionalità, slancio immaginativo e controllo critico, é l' ideale, che sempre piú idealmente Calvino persegue" (Barenghi 2009: 39) (6). Na druhé straně Joann Camp klade důraz na morální změnu loupežníka, jelikož četba změní jeho vnitro a postoj ke světu ("touha své dny navyklým a domácí způsobem trávit v kruhu rodinném, rodinným citům žít, v ctnosti, oškliviti si ničemy a neřestníky", str. 260) natolik, že ho jeho komplicové musí dohnat zpátky ke svému řemeslu pod hrozbou roztrhání jeho oblíbené knížky, Klarisy od Samuela Richardsona.

Joann Camp tedy správně upozorňuje na proměnu loupežníka, ale Calvino konstruuje tuto proměnu omezeně: literatura může změnit nitro člověka, vyvolat v něm nové pocity a postoje, ale je nedostatečná pro změnu okolí. Honza z Vřesu se sice vnitřně změní, ale již nemůže změnit prostředí, kde žil, a vlastní minulost: zůstává loupežníkem, a dokonce se dá říci, že literatura ho učinila zranitelnějším, podléhá výhrůžkám svých kompliců a nakonec i padne do zajetí zástupců zákona. Literatura mu je ve vězení útěchou ale nemůže zvrátit konečný verdikt, může poskytnout loupežníkovi vnitřní útěchu tím, že se identifikuje s postavou Jonathana Wilda do té míry, že "sám žebřík odkopl a uškrtil se" (str.264). I Cosimova literární tvorba a četba poukazují na tuto omezenost, na nesamozřejmost místa literatury ve společenských změnách a na to, že psaní a četba jsou spíše individuálními výkony než společenskou angažovaností: koneckonců i Cosima nakonec přemůže potěšení z vyprávění neuvěřitelných příhod a z vytváření fikčních světů a jeho filosofické díla jsou plná dobrodružných příběhů. Cosimo tudíž neodsuzuje oddechovou literaturu, jemu samotnému dává vytváření nových příběhů velké potěšení, i přestože jeho okolí bere jeho vyprávění jako projev postupujícího bláznovství.

Další klíčovou interakcí je s rytířem Eneášem Silviem Corbou, která je popsána především v kapitole XIV a XV. Rytíř Advokát je v rámci fikčního světa správcem majetku Cosimova otce, úkol, kterému se však moc nevěnuje. Rytíři Advokátovi, podobně jako Cosimovi, bylo prostředí domácnosti a pravidla vyžadovaná baronem Arminiem cizí. Na tuto situaci reagoval stažením se do vlastního světa a vytvořením odstupu od zbytku domácnosti, což se projevovalo nošením tureckých šatů, občasným používáním turečtiny, které nikdo kromě rytíře nerozuměl, častými odchody ze zámku, a věnování se aktivitám mimo dosah svého nevlastního bratra jako v případě

včelařství (str. 228-229). Rytíř Advokát a Cosimo mají tak společnou nevoli k domácnosti a zastaralým zvykům barona Arminia, ale jejich reakce je naprosto odlišná. Zatímco rytíř si vytvořil svět, který byl málo viditelný a stěží přístupný ostatním, tak Cosimo odchodem na stromy učinil gesto výzvy vůči otcovi a jeho pravidlům. Rytíř Advokát na rozdíl od Cosima se snaží vytvářet dojem, že pravidla respektuje a dodržuje, byť je ve skrytu porušuje. To je vidět v případě stolování, kde baron Arminio nejvíce vyžaduje dodržování dvorské etikety: zatímco Cosimo 15. června 1767 od stolu definitivně dojde, Rytíř Advokát preferuje schovávat jídlo do své turecké čamary a sníst mimo káravý zrak svého nevlastního bratra. V rámci fikčního světa jsou si tyto dvě strategie rovnocenné a komplementární, ale vedou k paradoxním výsledkům. I přestože rytíř fyzicky zůstává v rámci domácnosti, odděluje ho od ostatních stěží překonatelná vzdálenost, zatím co o Cosimovi Blažej tvrdí, že zůstává v blízkosti rodiny a jejího života. Cosimo se tedy sice vyvázal z domácnosti, ale zůstává s ní spojen: chodí na lekce, snaží se obhospodařovat panství, a podílet se na životu rodiny.

Nesrozumitelnost a vzdálenost od lidí jsou zásadním námětem textové opozice mezi Cosimem a Rytířem Advokátem. Cosimo, ačkoliv nevybaven znalostmi o hydraulice, dokázal vytvořit soustavu vysutého pramene, která mu umožňoval mít tekoucí vodu i na stromě. Tento Cosimův vynález natolik nadchl rytíře, jehož zálibou byla právě hydraulika, že se rozhodl sestrojít síť vodovodů: nicméně jeho nesrozumitelné plány a nesoustavnost nakonec vedly k neuskutečnění plánů, na rozdíl od Cosimových na stromech zavěšených cisteren, které pomohly zabránit požárům. I přes celou řadu společných prvků a jmenovatelů, je tedy v psychologii Rytíře Advokáta a Cosima nepřekonatelný rozdíl: Rytíř Advokát žije v rámci svých nostalgii a snů, zatím co Cosimo, byť s omezenějšími vědomostmi, se snaží být užitečný ostatním a zůstávají mu ideály a sny.

Poslední klíčovou interakcí je ta mezi Cosimem a Violou. Tato interakce je často přerušována odjezdy Violy a jejími návraty do Temnosy: začíná tak v druhé kapitole, kdy Cosimo pronikne do zahrady její rodiny, markýzů z Cossanacamenů, je přerušena v kapitole šesté odjezdem Violy, poté je obnovena v kapitole XXI (návrat již dospělé Violy) a přerušena v kapitole XXIII jejím definitivním odjezdem. Tato interakce vytváří především Cosimovo impulsivní a iracionální konání: Viola je také jedinou postavou, která je mezi Cosimovým světem na stromech a pozemským bytím ostatních, jak naznačuje symbol houpačky: "Houpačka je tvoje, rozhodl Cosimo, ale poněvadž je přivázaná na tuhle větev, patří taky mně. Když na ni sedíš a dotýkáš se

nohama země, jsi na svém území, když létáš ve vzduch, jsi v mém" (str. 196).

Charakter Violy je konstruován v protikladu vůči Cosimovy. Je patrně postava, která je baronovi nejbližší, a často také sdílí jeho svět na stromě, ale její postoje jsou nevyzpytatelné, což také vytváří neustálé napětí ve vztahu s Cosimem. Viola mění masky a role s nepředvídatelností, která Cosimovi znemožňuje pochopit jejich vztah a její chování: vytvoří s ním smlouvu, že nikdy nesleze ze stromů a záhy se ho snaží shodit (str. 192-198), její milostné projevy se mění nepředvídatelně v hněv a naopak v zamilovanou vášeň (str. 311-324), Cosimův pobyt někdy oceňuje a jindy ho považuje jen za pózu bez výraznější hodnoty (str. 332-333). Její přístup není Cosimem uchopitelný, jeho osvícenský a racionální postoj selhává, čehož výsledkem je impulsivní a iracionální chování. Do jeho psychologie je tak integrována žárlivost a sebeobětování i náhlé změny nálady, které vytváří základ pro jeho bláznovství v době stáří. Jejich láska je vytvořena na protikladných východiskách: "per lui nulla di piú di un fatto naturale e quindi, in un certo senso, carico di purezza e di innocenza; per lei un qualcosa di raffinato, di capriccioso, di voluttuoso" (di Carlo 2000: 57) (7). Rozpor vrcholí v scéně, kdy dojde ke konečnému odloučení: Cosimo a Viola si uvědomují alespoň dočasnou možnost znovu překlenout protiklad svých východisek milostnými slovy, ale dají přednost nesmiřitelnosti svých postojů, jehož výsledkem je konečné odloučení (str. 334). Toto odloučení jim nakonec přinese trápení (a Cosimovi dokonce i do určité míry bláznovství) až do konce života: tato epizoda také ukazuje, že náhodné prvky mohou hrát v životě zásadní roli a těžko překonatelnou překážku i přes snahu uchopit racionálně život a jeho pestré projevy.

Překážky a setkání mají v románě tedy jednu zásadní funkci: vytváří omezení vůle, myšlenek a chování Cosima. Cosimo zůstává i přes svůj pobyt na stromech člověk, který se vyznačuje omezenými možnostmi měnit své prostředí a omezenou schopností chápat život a všechny jeho části. Pobyt na stromě je tak dočasným překonáním těchto omezení, je nejen zápasem s aletickými modalitami ale také pokus o překonání svých vlastních omezení.

5. Intense textu

5.1. Dva vypravěči: Blažej a Cosimo

Příběh románu je konstruován dvěma hlavními vypravěči, Blažejem Fujavize z Plazcu, a jeho bratrem, hlavním hrdinou díla, Cosimem. Calvino vybavil tyto dva vypravěče dvěma odlišnými narativními způsoby: Blažej, jako hlavní vypravěč příběhu, používá rétorickou Ich-formu, zatímco pro jeho bratra je charakteristická subjektivní Ich-forma (Doležel 1993). Vyprávění těchto dvou vypravěčů jsou v románu striktně oddělené: hlavní vypravěč většinou totiž předešle, že přebírá příběh, který vyprávěl přímo jeho bratr, nebo vyprávění Cosima tvoří samostatnou kapitolu, jako v případě kapitoly XXVII. V této kapitole jsou popsány Cosimovy činy během střetů francouzské a ruské armády v Temnose tak jak je popsala hlavní postava: "O kouscích, které Cosimo za války v lesích prováděl, toho navyprávěl tolik a tak neuvěřitelného, že nejsem s to zaručiti se za žádnou versi. Přenechám tedy slovo jemu a věrně zaznamenávám jedno z jeho vyprávění" (Calvino 1970: 353).

Jak je patrné z odcitovaného úryvku, Cosimovi příběhy postrádají v očích hlavního vypravěče autentifikační funkci a jsou pro něho silně poznamenány subjektivními dojmy či dokonce je někdy považuje za smyšlené. Spisovatel poskytuje Blažejovy a jeho vyprávění v rétorické Ich-formě možnost autentifikovat či nikoliv vyprávění postav: tato autentifikace má ale spíše negativní ráz, jelikož promluvy ostatních postav jsou považovány za nedokázané či nepodložené. Ve vymezení vůči těmto nepodloženým, ale nikoliv nutně falešným příběhům, pak vystupuje příběh Blažejův. V případě Cosima je často zdůrazňováno, že vylíčil ten samý příběh v různých verzích či s různými odchylkami, jako v případě boje s vlky: "Později Cosimo líčil příhody z tohoto lovu na vlky v mnoha podáních, a já nemohu říci, které je pravdivé" (Calvino 1970: 340), či v dobách jeho stáří: "za to když byl v letech, vypravoval a vypravoval až přespříliš, ale po nejvíce historky ve kterých bylo všechno pomíchané a v nichž se již ani sám nevyznal" (Calvino 1970: 302)

Cosimo je tedy popsán jako dosti nevěrohodný zdroj vyprávění, a jako člověk, který má zálibu v konstrukci smyšlených příběhů. Tuto vášeň ale není schopen oddělit ani od vyprávění toho, co se mu stalo, jeho osobního příběhu, ani při psaní děl jiných žánrů: a tak i utopické dílo "Návrh ústavy ideálního státu založeného na stromech" je nakonec zahlceno směsicí dobrodružných a

milostných příběhů.

Nicméně i promluvy ostatních postav o Cosimově životě jsou považovány za nedůvěryhodné. V případě obyvatel Temnosy jsou jejich příběhy o Baronových avantýrách a vztahů s tamními ženami jen historiky, které měly vysvětlit nechtěné a náhlé otěhotnění, či jsou vysvětlením náhlých jevů. Cosimo se tak v příbězích Temnosanů stává skoro lesním bůžkem kterému dokonce obyvatelé městečka dávají jídlo, aby jim přinesl štěstí (Calvino 1970: 338). V tomto posledním případě však Blažej ihned vyvrátí význam jejich jednání (dosti podobné úlitbám lesním bůžkům z pohanských dob): "Skutečnost, že dědic baronského titulu z Plazcu najednou z veřejných almužen žije, nebyla mi pochuti" (Calvino 1970:338). Blažej také vyvrací a napravuje zvěsti a vyprávění, které kolují o Cosimovi za hranicemi jejich panství. Samozřejmě tyto zvěsti nabraly podobu různých pověstí, které ale posilují autentifikační roli Blažejova vyprávění: ve XX. kapitole tak Blažejovo vyprávění opravuje celou řadu pověstí o jeho bratrovy, které kolovaly až ve vzdálené Paříži, a které popisovaly Cosima jako obludu, hermafroditu, či Indiána (str. 304-306).

Blažejova autentifikační role je pak vystižena i v případech, že vybere a označí za pravou jednu verzi z množství kolujících příběhů. V případě již probíraných příbězích o milostných vztazích Barona, které jsou jinak označeny za historiky, Blažej vybírá jeden příběh jistého temnoského obchodníka o tom, jak jednou viděl Barona odklopeného pěti dámami, které byly nahé a uvelebené kolem něho na stromech, a druhý o jisté šlechtičně, která jezdila navštěvovat Cosima do lesa, a označuje je za pravdivé (kap. XIX, str 300-304). Blažej se tedy jeví buď jako přímý svědek událostí, o kterých vypráví, či jako životopisec svého bratra, který pečlivě vybírá mezi různými příběhy a zdroji. Ty, které pak uzná za vhodné, učiní ve svém vyprávění pravdivé a objektivní.

Nicméně autentifikace a objektivizace ze strany Blažeje má určité mezery. Rétorická Ich-forma má hodně společných prvků s rétorickou a subjektivní Er-formou, od kterých se odlišuje především tím, že vypravěč je konkrétní osobou v rámci fikčního světa. Tato osoba pak má omezené akční funkce, a jeho poslání v rámci fikční textury je především vyprávění a interpretace významů fikčního světa. Jak zdůrazňuje Doležel: "Ve vypravěčské promluvě se interpretační funkce prosazuje prostředky subjektivní sémantiky a expresivity" (Doležel 1993: 48). Autentifikace těchto vypravěčů je tedy subjektivní, je založena na jejich spolehlivosti a spolehlivosti jejich zdrojů. Navíc se prosazuje ne-binární škála autentifikace, kdy již neplatí

binarita autentický-neautentický, ale vytváří se různé stupně autenticity: „Zavedení stupňů autentičnosti má radikální důsledky pro fikční existence. Namísto ostrého a jednoznačného rozlišení mezi tím, co existuje a co neexistuje ve fikčním světě, dostáváme různé odstíny existence“ (Doležel 1993:59). Hlavní vypravěč není schopen rozpoznat v některých případech, zda je příběh pravdivý či nikoliv, a přebírá do vyprávění příběhy, které považuje za ne úplně pravdivé. Dochází tak jen k omezené autentifikaci, kdy čtenář nemůže vyvodit, zda jsou tyto příběhy v rámci fikčního světa pravdivé či nikoliv. Tato omezená autentifikace pak může nést různé stupně pochybností, které vyjadřuje Blažej na začátku příběhu, vyprávěném vedlejšího vypravěčem: příběh může označit za nedůvěryhodný (jako v případě příběhů starého Cosima), či vzít neutrální postoj k vypravěči (např. příběhy během války Francouzů a Rusů), nebo označit příběh za pravdivý, ačkoliv jím nebyl svědkem. Posledně zmíněný případ může být objasněn na příběhu o Cosimově působení v zednářské loži, který je uveden takto: "Nevím, zda v té době již v Temnose existovala Lože Svobodných zednářů: byl jsem do zednářství zasvěcen mnohem později (...), a nemohu proto říci, v jakém vztahu k Loži byl bratr můj předtím" (str.342) Blažej však následovně dodává, že příběhy z této doby jsou potvrzeny několika svědectvími a lze je proto považovat za důvěryhodné. Nicméně různé stupně autentifikace jsou tvořeny i jinými prostředky než jsou incipity před příběhy jiných vypravěčů a explicitního vyjádření Blažejova postoje k nim. Autentifikace příběhů totiž prochází i skrz použití odlišného narativního způsobu. Některé příběhy, o kterých má Blažej svědectví jen od Cosima, totiž převypráví za použití vlastní rétorické Ich-formy: příběh má tak formu Blažejova vyprávění, a čtenář, který by přeskočil incipit, kde hlavní vypravěč provádí kritiku pramenů, by nemohl rozeznat daný příběh od zbytku Blažejovy promluvy. To je patrné v případě příběhu o tom, jak Cosimo pobýval u Španělů na stromě v Olivabasse (str. 288-300, kap.XVII. a XVIII). V tomto případě, ačkoliv je jasné, že Blažej nebyl svědkem tohoto pobytu trvajících dva roky (v knize jsou mu věnovány dvě kapitoly), a tudíž by se dalo očekávat, že uvede zdroj, ze příběh rekonstruuje, hlavní vypravěč použitím svého narativního způsobu a vynecháním incipitu autentifikuje příběh o celé jedné komunitě vyhnanců, kteří bydlí na stromech, podobně jak jeho bratr. Na druhé straně peripetie z dob francouzsko-ruských válek jsou subjektivovány: příběh je vyprávěn Cosimovou subjektivní Ich-formou, na začátku je k němu vyjádřen sice dosti neutrální vztah, nicméně čtenář vnímá Cosima skrz předchozí hodnocení, dle kterého si starý Baron oblíbil tvorbu fikčních příběhů. Podobně je konstruována i autentifikace v případě střetu Barona s přírodou. V první případě se na

začátku knihy Cosimo utká s kocourem, který ale převzal určité rysy tygra (pruhovaná srst, síla, nebezpečí života) a kterého hrdina přemůže těžko uvěřitelným způsobem a za pomoci náhody: tato epizoda je však vyprávěna Blažejovou rétorickou Ich-formou, a Cosimovo vyprávění ještě nebylo nikdy zpochybněno. Příběh je autentifikován, a čtenář tudíž nemá pochyby, že patří do fikčního světa románu. Během stáří však Cosimo přemůže tlupu vlků: v tomto případě Cosimova subjektivní Ich-forma, společně s Blažejovými pochybnostmi o věrohodnosti příběhu vedou k čtenáře k opatrnosti a k značným pochybnostem, zda tento příběh je faktem fikčního světa, či jen Cosimovým vymyšleným příběhem. Použití subjektivní Ich-formy v románu umocňuje pochybnosti o věrohodnosti Cosimova příběhu, posiluje tudíž jeho subjektivitu a zabraňuje autentifikaci. Tato forma je pak použita jen v Cosimově stáří, kdy hlavní vypravěč označí svého bratra za nevěrohodného svědka. Je nutné ale také říci, že během Cosimova stáří není pro všechny příběhy, jejichž přímým svědkem není Blažej ale jen Baron, použita subjektivní Ich-forma: v případě, že je použita rétorická Ich-forma však Blažej zdůrazní, že verze příběhu je potvrzena i dalšími svědectvími (jako v případě zednářské lóže).

Autentifikace je významná i při hodnocení Cosimova chování. Nezvyklá volba neslézt ze stromů totiž vede obyvatele Temnosy a další postavy k různým hodnocením. Zatím co hodnocení vzdálených postav, které považují Cosima buď za člověka jiného druhu (např. Indiána) nebo za tvora jiného druhu (např. ptáka či hermafrodita), jsou vyvrácena aletickými modalitami fikčního světa (Cosimo je člověk), soudy Temnosanů o tom, zda je Cosimo blázen a podivín, jsou závislá na autentifikaci či vyvrácení v rámci Blažejova vyprávění. Tento vztah však není v románu vůbec konstantní: na začátku je Cosimovo bláznovství je důsledně neautentifikováno, a je přisouzeno jen omezenosti a přízemnosti temnoského lidu, ale ke konci románu (Cosimovo stáří) je však střídavě autentifikováno a neautentifikováno. Proto se čtenář může na straně 338 dočíst Blažejův soud, "že se bratr můj v té době nejen pomátl, ale že také trochu zhloupl, což jest horší a bolestnější", aby se několik stránek poté dočetl, že jeho počínání bylo výsledkem rozporuplného vztahu k pospolitému životu jeho období, a tudíž sice tajemné povahy ale nikoliv malomyslnosti a šílenství (str. 346). Tyto střídavé a neurčité autentifikace ukazují na stále větší obtíže hlavního vypravěče zhodnotit a popsat Cosimův vnitřní život, a odkazují také na jednoho z hlavních omezení použitého vypravěčského způsobu. Koneckonců sám Blažej uznává, že si nebyl jist co si oněm Cosimo myslí.

5.2. Co Blažej neřekne: Cosimova psychologie

Rétorická Ich-forma se podstatně liší od objektivní Er-formy také ve vztahu k ostatním postavám příběhu a jejich psychologie. Pro vypravěče v objektivní Er-formě jsou většinou ostatní postavy průhledné, tudíž může rekonstruovat a plně autentifikovat jejich psychologické stavy a obsahy. Tento vypravěč, dá se říci, vidí postavám do hlavy a do duše, a jejich psychologické stavy podléhají jeho autoritativní autentifikaci. V rámci příběhu lze tedy přesně stanovit (pokud o nich vypravěč mluví) myšlenky a psychické stavy postav. V rétorické Ich-formě ovšem vypravěč tuto možnost nemá: ostatní postavy nejsou pro něho průhledné, a psychické stavy a obsahy musí většinou vypravěč rekonstruovat z chování a vyjádřených postojů postav. Tak tomu je i v případě Barona na stromě.

Blažej je jen jednou postavou celého fikčního textu, který je však konstruován z jeho subjektivního hlediska. Díky tomu Blažej nemá možnost, podobně jako ostatní postavy, přímého přístupu k myšlenkám a postojům bratra. Naopak, snaží se vždy rekonstruovat tyto významy z jeho činů, z jeho slov, a ze svých domněnek. Blažej sice má omezenou autentifikační sílu zamítnout některé názory o bratrově psychice (např. že je blázen), nicméně omezení jeho autentifikační role mu neumožňuje plně autentifikovat důvod proč Cosimo odešel na stromy, jaký je jeho vztah k lidem, či určitě stanovit jeho citové vztahy. Díky tomuto omezení však spisovatel dává Cosimově psychice dynamiku a neurčitost. Blažejovo omezení v autentifikaci psychologických obsahů svého bratra se zřetelně projevuje v případě pokus rekonstruovat jejich vzájemných vztahů. Zatím co Blažej v roli vypravěče hodnotí svoje vztahy k bratrovi, Cosimův vztah k němu zůstává nevyčleněný a Blažejovi nezbyvá než konstatovat: "Říkám nás, protože jsem dosud nedošel k závěru, jak smýšlí o mně" (str. 219).

V rámci Cosimovy psychiky, a koneckonců i celého románu, je klíčová otázka proč Cosimo odešel na stromy a proč tam setrval celý život. Častá odpověď italských literárních kritiků byla, že Cosimův odchod je alegorií, kterou Calvino popisuje vzbouření se normám a také vztah intelektuála se svým prostředím. Tato interpretace byla koneckonců navržena i samotným Calvinem, když se v předmluvě z roku 1965 na konci ptá: "E' un' allegoria del poeta, del suo modo sospeso di essere nel mondo? E, più in particolare, é un' allegoria del "disimpegno"? Oppure, al contrario, dell' "impegno"?" (Calvino 2002: IX) (8) Otázka angažovanosti intelektuála a jeho vztahu se společností byla navíc i hojně probíraná v letech, kdy Calvino Barona na stromě

napsal, a dotkla se přímo i spisovatele při jeho vystoupení z Italské komunistické strany. Literární kritici ale zřejmě nadhodnotili tuto otázku, která navíc v předmluvě nemá ani žádné mimořádné místo, a snažili se vyřknout jasnou odpověď. Nicméně důvod Cosimova odchodu a jeho vztah k lidem nelze sevřít jen do dichotomie angažovanost/neangažovanost, jelikož nám text v tomto případě nedává žádnou jasnou odpověď díky omezené autentifikační funkci vypravěče. V rámci fikčního textu totiž najdeme různé důvody odchodu na stromy a setrvání tam. Tyto důvody prochází částečnou a významnou transformací během Cosimova života. Pro lepší uchopení tématu je pak lepší tento život rozdělit do tří částí: mládí (kap. I až XVII), dospělost (XVII. až XXIV) a stáří (XXIV až XXX).

Mládí

Odchod na stromy byl vyprovokován Cosimovým vzdorem vůči vůli otce sníst na oběd šneky. Tato banální roztržka, která se stala vyvrcholením minulých třenic mezi Cosimem a jeho rodinou, se pak stala bezprostředním motivem vzpoury vůči rodičům. Motiv vzpoury proti rodičům je sice důležitý, ale není soběstačný pro vysvětlení odchodu na stromy a setrvání tam. Cosimovy rodiče jsou vykresleni nikoliv jako zvláště přísní ale spíše vzdálení světům svých synů. Otec je zahlcen svými nereálnými ambicemi na získání vévodského titulu, pohybuje se ve světě, který je tvořen vzpomínkami na dávné ambice a na tradice, které se ale chlapcům jeví jako staromódní, zbytečné a nudné. Matka je naopak ponořena do vzpomínek na vojenský život svého mládí a do snění o možných vojenských kariérách svých potomků. Rodiče jsou Blažejem charakterizováni takto: " Při tom všem byli ti nejlepší rodičové, ale tak roztržití, že my dva jsme byli ponecháni takřka sami sobě" a "Ale v podstatě oba stále ještě žili v dobách vojny o následovnictví, ona své kanóny v hlavě měla, on žebříčky rodokmenu" (str.184). Jediný členem rodiny, který je pak charakterizován jako zdroj nějakého útlaku vůči, kterému se vzbouřit, je sestra obou hochů, jejíž zlomyslnost ale nacházela uplatnění v přípravě pokrmů, a týkala se tak Cosima jen zprostředkovaně. Z textu lze tedy pochopit, že vztah Cosima s rodinou nebyl sice klidný, jelikož se dostával do občasných konfliktů s otcem a se sestrou, ale roztržka o šnecích je jen spouštěcím mechanismem odchodu, kterému dává pokračování amalgám pohnutek důvodů. Jeden z těchto důvodů je chuť překonat hranice obydlí a rodinného domu, do kterého byla Cosimova rodina uzavřena kvůli sporům otce s ostatními šlechtici ohledně některých privilegií. Odchod na stromy je tudíž dobrodružstvím, při kterém lze poznat zapovězené, jako v případě

zahrady zneprátelených Markýzů z Cossanacamenů, účastnit se úplně jiného života, než byl ten v rodinném zámku, jako v případě společných výprav Cosima a ostatních kluků z Temnosy do ovocných sadů, či se setkávat s novými osobami, jako v případě navázání přátelství s lupičem Honzou z Vřesu.. Kouzlo těchto dobrodružství je pak umocněno překonáváním překážek, jako v případě boje s kocourem, či překonávání obtíží spojených s pobytem na stromě. Jak potvrzuje i vypravěč: "Ty Cosimovi první dny na stromech žádný plán ani cíl neměly, ovládla je pouze touha poznati a opanovati jeho království" (str. 218).

Další zajímavým motivem je i slib daný Viole, že nesleze ze stromu. Validita tohoto slibu je narušena odjezdem Violy z panství v Temnose, aby pak znovu byla obnovena jejím příjezdem v kapitole XXI, kdy hodnota přisouzená pobytu na stromě je čekání na milovanou ženu (str.315). Omezená autentifikace Blažejem nám nedovoluje potvrdit, zda nějaký z těchto motivů má výsadní postavení, ale spíše konstruuje psychologii dospívajícího muže, kde se mísí vášeň k ženě, chuť po dobrodružství a poznání, chuť po překonávání překážek a nevěle k poměrům v rodině.

Dospělosti

V období dospělosti je Cosimova psychika konstruována skrz některé důležité textové opozice, jako v případě setkání s komunitou žijící na stromech v Olivabasse. V dospělosti lze vidět, že jsou autentifikovány motivy, které odkazují na dospělost v myšlenkách a v postojích. Cosimo, i díky četbě osvícenských myslitelů, tak přebírá jejich myšlenky: být na stromech se stává programovou a filozofickou záležitostí hodnou k sepsání *Návrhu ústavy ideálního státu založeného na stromě*. Tuto programovou podstatu pak autentifikuje Blažej, když odpovídá Voltairovi: "Brat můj tvrdí, odvětil jsem, že kdo chce dobře viděti zemi, v náležité vzdálenosti se musí udržovati" (str. 305). Filozofie a osvícenství se nakonec promítají i do jeho prožívání lásky, když se hádá s Violou, či do jeho organizování brigád na ochranu před požáry. V textu lze také nalézt více Cosimových soudů o společnosti než v mládí, a celkově v této části lze konstatovat, že motiv angažovanosti a intelektuála hraje významnou, byť ne jedinou, roli. Zásadní je totiž příjezd Violy, kdy důvod setrvání na stromě začíná ztrácet svůj filozofický a programový podklad, ale stává se jedním ze způsobů jak zaujmout milovanou ženu: zůstal na stromě kvůli ní, a jeho pobyt na neobvyklém místě pak vytváří jedinečný vztah mezi milenci. V dospělosti tudíž důvody setrvání na stromě vykazují jednoznačnější rysy, jelikož intelektuální motivy jsou více autentifikovány, ale nejsou jediné, protože se s nimi mísí náměty lásky.

Stáří

Cosimovo stáří v románu začíná konečným odjezdem Violy z Temnosy, situace, která dovedla Cosima k celé řadě nepřičetností, a, zdá se, změnila i jeho psychiku. Kapitulu XXV. tudíž Blažej začíná: "Že Cosimo jest blázen, říkalo se v Temnose vždycky, již od té doby, co ve dvanácti letech na stromy vylezl a slézti odmítl" (str. 336). Blažej tudíž poprvé autentifikuje bláznovství jako jedno z možných důvodů Cosimova chování. Střídavá a nejasná autentifikace bláznovství vytváří závoj nad Cosimovou psychikou: není již zdaleka jasné co převažuje v mysli stárnoucího hrdiny. Je to bláznovství, jeho filozofické a programové odůvodnění, či jen sebestylizace? Cosimo se totiž stává také hlavní postava svých příběhů, které rád vypráví Temnosanům. Nicméně nelze říct, že by se vytratily prvky angažovanosti, ba naopak právě v době Cosimova stáří začíná revoluce, vyvrcholení jeho programových snů, a Cosimo se dá do organizování vzpoury v Temnose, a má možnost porazit dona Suplicia, člena jezuitů a symbol starých pořádků, v souboji. Nicméně prvek bláznovství je neustále přítomen i když se příběh týká války Francouzů s Rusy, sepsání ústavy pro Temnosu či setkání s Napoleonem. Všechny tyto události jsou ale zarámované do Cosimova vyprávění v subjektivní Ich-formě, která sebou nese nejen obvyklou subjektivitu, ale je také poznamenána charakterem vypravěče a jeho potenciálním bláznovství. Ve stáří tudíž Cosimova psychika nabírá nejméně jistých obrysů. Blažejova autentifikace je nejistá, v důležitých momentech je vyprávění přenecháno Cosimově subjektivní Ich-formě, a intelektuální a programová odůvodnění se ztrácí: "Já také, odvětil Cosimo, "po mnoho letech žiji svým ideálům, které bych nedovedl vysvětlit ani sám sobě: *ma je fais une chose tout á fait bonne: je vis sur l' arbre*" (str. 366). Cosimův život na stromech je tak jedinou svěbytnou nikou pro dobrý život. Jako by intelektuální odůvodnění, bláznovství, sebestylizace do příběhů šlo stranou a život na stromech, ve vzdálenosti, bylo jedinou možností jak dobře žít. Nejistá autentifikace tak vytváří velice pestrou psychiku, která je ve spojení s jednoznačnými postoji během revoluce a války: právě v momentě akce, intelektuální angažovanosti, je Cosimova psychika znejistěna. Je tedy patrné, že v Cosimově psychologii, má motiv vzpoury, snahy o změnu a angažovanosti důležité postavení, je určitým stmelovacím prvkem, ale časem prochází změnami: v mládí se zdá spíše intuitivní a impulzivní, v dospělosti dostává programovou vytříbenost, zatím co ve stáří se míchá s dalšími motivy a jeho obsah se stává méně jistý. Prvek angažovanosti a vzpoury ale různými způsoby prostupuje všechna období Cosimova života, a je patrný až do konce, kdy před

smrtí odmítá kněze, vyslaného Blažejem.

5.3. Vyprávění pro děti, conte philosophique nebo historický román?

Italská literární kritika se snažila v minulosti zařadit Barona na stromě do určité literární kategorie či do určitého literárního žánru. Jeden z neoriginálnějších přístupů je ten Conrada Calligarise, který porovnává Barona na stromě s dalšími povídkami, které Calvino napsal v druhé polovině '50.let: jde například o *La formica argentina* (Argentinskí mravenci) či *La speculazione edilizia* (Stavební spekulace). Podle Calligarise se tehdejší Calvinova tvorba vyznačovala dualitou formy, kterou popisuje skrz koncepty *memento subiecti* (alegorie) a *memento mundi* (objektivismus). *Memento subiecti* a alegorie jsou reakcí spisovatele na stále více determinovaný a funkční vztah označujícího a označovaného: "Lo scrittore dando nuovi nomi alle cose, sconvolgendo il rapporto scontato tra significante e significato, trascende il proprio pensiero stesso; la libertà del significante diventa enigma per chi scrive come per chi legge, spingendo entrambi a uno sforzo di interpretazione attiva, la cui lezione di libertà è tanto più grande in quanto allegori appunto esclude, che lo sforzo sia mai definitivamente coronato da successo" (Calligaris 1973: 40)(9). Alegorie a *memento subiecti* je tedy aktivním přístupem subjektu ke svému prostředí a především k historickému období, ve kterém žije. Tento přístup je v románu vyjádřen Cosimovou negací života na zemi a jeho vytrvalostí v pobytu na stromech, který nezvrátí ani přírodní podmínky, ani lidské překážky a ani vidina možné revoluce ve Španělsku: "L' utopia realizzata non sarebbe per Cosimo una ragione di interrompere il filo dei suoi pensieri negativi. Dire "no" è per lui una vocazione e lo è anche per Calvino, almeno nella misura in cui la sua scelta formale è l' allegoria" (Calligaris 1973: 56) (10). Calligaris tak klade důraz na roli postavy v románu a od toho odvozuje určitý literární žánr. Podobně pak postupuje i při analýze povídky *La speculazione edilizia*, kterou považuje za příklad *memento mundi* a objektivismu. Obě povídky mají společnou typologii hlavní postavy (intelektuál), důraz na změny krajiny, a vyjádření vzdálenosti od místa akce (v případě povídky hlavní postava bydlí daleko od místa, kde se odehrává hlavní děj). *Memento mundi*, či objektivismus, spočívá v Calligarisově pojetí v pasivním přijetí reality a to jak ze strany spisovatele (a dochází tedy k mimesi reality) tak hlavní postavy (která abdikuje na negaci a protest vůči stavební spekulaci, a dokonce se do ní zapojí). Co se týče postoje hlavní postavy k realitě fikčního světa, tak Calligaris správně ukazuje na

postojový rozdíl mezi Cosimem Fugavize z Plazcu a Quintem Anfossim, hlavní postavou probírané povídky. Nicméně v rámci konstrukce fikčního světa se rozdíly mezi dvěma díly ztrácí: hlavním rozdílem se stává nikoliv míra mimese ale časová vzdálenost, jelikož baron je zasazen do XVIII.století zatímco povídka do poválečné Itálie. Ačkoliv je tedy Calligarisovo hodnocení Barona na stromě zajímavé, tak trpí docela vážnými nedostatky, vyplývající právě z nedostatečné analýzy celého fikčního světa obou příběhů, které vyjadřují spíše kontinuitu než opozici: zatím co Cosimo (a jeho prostředí) mizí v právě nastupující Restauraci, tak Quinto Anfossi se nachází v jejím plné proudu.

Dalším přístupem k románu bylo čtení skrz diafragma Calvinova života: Baron na stromě je tedy symbolickým vyjádřením postoje intelektuála ke společnosti, a Calvinova reakce na vystoupení z Italské komunistické strany, na změnu jeho postoje k politice a ke společenské angažovanosti. Jak uvádí Barengi: "E di fatto nella vicenda del *Barone* molti aspetti sono leggibili come trasposizioni fantastiche di vicende politiche attuali"(11), ale také upozorňuje na příliš deterministické pojetí této možné interpretace: "D' altro canto bisogna guardarsi, al solito, dal pericolo di interpretazioni troppo rigide o banali; i simboli calviniani non sono mai univoci" (Barengi 2009: 34)(12). Tento typ kritiky pak především reagoval na otázku z předmluvy z roku 1965, týkající se angažovanosti či neangažovanosti ve společnosti ze strany literáta a básníka. V tomto smyslu se tedy Baron na stromě přibližuje aktualizované verzi žánru conte philosophique, filozofické povídky, která byla charakteristická právě pro dobu Osvícenství (např. *Candide* od Voltaira). Tento typ literárního díla se vyznačoval tím, že jeho účelem bylo vyjádřit nějaké morální stanovisko (např. kritiku společnosti) skrz konstrukci fikčního světa, který ale nebyl mimetický vůči aktuálnímu světu, ačkoliv mohl přímo přebírat určité jeho reálie (např. v *Candidovi* se hrdiny pohybuje ve fikční Evropě a Německu a mezi postavami nalezneme historické osobnosti jako filosofa Leibnize). Některé prvky Barona na stromě tedy mohou odkazovat na tento žánr, ale, jak bylo poukázáno v předchozích paragrafech, podstatná část románu se vyznačuje Calvinovou (a popřípadě Cosimovou) vůlí a chutí vytvářet příběhy nepodléhající morálnímu sdělení. Navíc samotné morální vyznění je nejisté, pokud vezmeme v úvahu všechny zdary i nezdary hlavní postavy románu.

Ačkoliv tento přístup k románu byl a zůstává dosti rozšířený mezi literárními kritiky, další z nich kladli důraz na textovou konstrukci Barona na stromě, která do určité míry reflektuje konstrukci pohádek či dobrodružných povídek (viz již zmíněný Franco di Carlo, začátek 4.4). Román se tedy

stává do určité míry dobrodružnou povídkou s atypickým hrdinou, který během svého života překonává velké množství překážek. Hlavně Cosimovo mládí se vyznačuje rysy, které jsou blízké právě tomuto žánru, nicméně jeho dospělost a stáří se vyznačují větší přítomností filosofických a společenských hodnocení, větším důrazem na historický rámec románu, a také větší pozorností na téma lásky a vztahu se ženami. Zasazení románu do konkrétního časoprostorového rámce, pak může odkazovat na žánr historického románu, ke kterému se částečně hlásí i samotný Calvino v předmluvě z roku 1960, když srovnává Rozpůleného vikomta a jeho dosti neurčitý časoprostorový rámec a Barona na stromě, kde se snažil "využít repertoáru obrazů v duchu osmnáctého století, podpíraného daty a narážkami na proslulé události a osobnosti" (str. 13) v kombinaci s nereálností událostí románu a samotného místa děje, Temnosy.

Jak je patrné, každý proud literární interpretace reagoval na jeden z hlavních motivů a rysů, které jsou v románu přítomné: jedná se o překonávání překážek, o filozofickou povídku a o historický román. Nicméně hlavním omylem bylo nadhodnotit některé rysy románu na úkor ostatních:

Baron na stromě se vyznačuje tím, že je amalgámem různých literárních žánrů a hlavních motivů, které doprovází i celá řada motivů vedlejších, jako vztah se ženou, či tvorba příběhů. V rozdělení románu dle období Cosimova života ukazuje, že hlavní motivy a rysy se střídají. V Cosimově mládí je hlavní motiv překonávání překážek v rámci zabydlování se v novém prostředí, v dospělosti jsou více přítomná hodnocení filosofického a společenského rázu a společně s tematizací vztahu se ženou, a ve stáří jsou velice patrné rysy historického románu, jelikož dobové reálie a historického období hrají zásadní roli v strukturaci této poslední části knihy. Nicméně i v tomto rozdělení jsou důležitá doplnění hlavního motivu vedlejšími motivy.

Hlavní motivy také ukazují určité obměny vůči kánonu literárních žánrů, ze kterých čerpají. Již bylo poukázáno na to, že pozitivní vyústění v překonávání překážek je omezené na překážky, kladenými prostředím, a na částečné problémy, které nastávají v Temnose, zatím co překážka celkové změny není úspěšně překonána. Motiv historického románu je také částečný, jelikož fikční encyklopedie obsahuje v případě časoprostorového rámce i zcela smyšlené místo. Je tak omezeně naplněn základní rys historického románu, který spočívá v detailním a faktograficky správném zobrazení detailů, týkajících se postav, společenských norem a prostředí s účelem mimetického zobrazení určitého historického období (Lederbuchová 2002).

V případě filozofické povídky nám pak chybí základ tohoto žánru: sdělení určitého poselství či morálky. Jaké je vlastně poselství Cosimova odchodu na stromy, jeho života a jeho vztahu k

zemi? Již jsme viděli různé důvody aktu odchodu a setrvání na stromech, ale v románu soustavné morální sdělení chybí. Cosimovy přímě výpovědi spočívají ve vyprávění dobrodružných příběhů, obsah jeho projevů nejsou vypravěčem zprostředkovány podobně jako obsahy jeho dvou filozofických a právních děl.

Blažej pak zprostředkovává útržkovité názory bratra (jako v případě rozmluvy s Voltairem), které občasně integruje svými hodnoceními (viz. názor o spolcích ze strany 272), které se pak stávají fikčními komentáři. Blažejova omezená autentifikační funkce se totiž projevuje i v tomto případě. Vypravěč není schopen vysvětlit jeden ze základních témat: vztah Cosima a ostatních lidí. "Jak se ta vašeň pro pospolný život, kterou Cosimo vždy projevoval, srovnávala s jeho ustavičným útekem z občanského společenství, nikdy jsem docela nepochopil, a to jest jedna ne z nejmenších zvláštností jeho povahy" (str. 346). Z jednotlivých interakcí (např. s komunitou v Olivabasse) pak lze vyvodit určité významy a hodnocení nad dalšími situacemi, které se mu přihodily.

Z těchto "střípků" by bylo možné vyvodit, že hlavní poselství spočívá v osobním přístupu, který se neustále pohybuje mezi angažovaností ve společnosti a odstupem od společnosti. Tento postoj je pak ale vázán na výstřední postavu Cosima a prostředí Temnosy s jejími stromy a lesy. Postava i prostředí ale na konci románu nenávratně mizí a celý román se mění v nostalgickou vzpomínku na bratra, na jeho postoje a na Temnosu, která již není. Právě na konci románu jasně převažuje tedy prvek psaní a vzpomínky nad poselstvím. Román se tak vyznačuje zprostředkováním určitého obrazu, jeho nejednoznačného poselství, jehož význam je "otevřený" a také potěšením vyprávění a tvorby fikčního světa.

6. Předmluvy

Románu *Baron na stromě* se týkají dvě předmluvy sepsané jeho tvůrcem: jedná se o předmluvu z roku 1960 k vydání trilogie *Naši předkové* a o předmluvu ke školnímu vydání *Barona na stromě* z roku 1965. Tyto dvě předmluvy jsou mezi sebou dosti odlišné: čtenáře si hned všimne, že předmluva z roku 1965 je napsána pod pseudonymem, a Calvino tak přijímá roli čtenáře, který sice není literárním kritikem ale vyznačuje se hlubokou znalostí různých literárních žánrů a motivů. V předmluvě z roku 1960 je naopak Calvinova role autora naprosto jasná a zřetelná. Rozdílnost mezi předmluvami bude analyzována z pohledu promluvy modelového autora (předmluva z roku 1960) a modelového čtenáře (předmluva z roku 1965).

6.1. Předmluva z roku 1960: promluva modelového autora?

V předmluvě z roku 1960 Calvino objasňuje genezi trilogie *Naši předkové* a význam některých postav a narativních celků. Calvino tvrdí, že *Naši předkové* vznikli jako reakce na vyčerpání neorealistického umění a jako pokus reagovat na dění ve společnosti konstrukcí obrazů a fikčních světů, které nespĺňovali požadavek mimesis, ba naopak se jednalo o světy časově vzdálené a obsahově smyšlené. Zrod *Našich předků* má tak dva odlišné kořeny: potřebu pasivně neakceptovat negativní dění ve společnosti a vůle rozvinout některé fikční obrazy, o kterých Calvino přemýšlel. V předmluvě tak empirický autor řeší otevřenost autora modelového. Jak bylo ukázáno na *Baronovi na stromě* (ale tento rys si udržují i ostatní dvě díla) čtenář není schopen jednoznačně odpovědět na otázku, zda se jedná o filozofické (*conte philosophique*) nebo dobrodružné povídky a romány. Řečeno s *Ecem*, jedná se o díla otevřená, protože jejich stínový autor neposkytuje dostatečně silné prvky pro autentifikaci jedné či druhé hypotézy. Předpověď čtenáře, že *Baron na stromě* je "*conte philosophique*" tak nemůže být jednoznačně ani potvrzena ani vyvrácena. Nicméně v předmluvě z roku 1960 se empirický autor snaží nejednoznačnost svého modelového protějška opravit.

To je patrné především na případě *Rozpůleného vikomta* (1951), který byl napsán "jen tak pro soukromou kratochvíli" (str. 8) a neměl tedy hlubší filozofický základ ani nechtěl polemizovat s neorealistickým uměleckým kánonem: "Ani mne nenapadlo prosazovat jednu poetiku proti druhé a ani jsem neměl v úmyslu napsat moralistickou alegorii" (str.9). V rámci tvorby a použitých

literárních prostředků se tedy tato povídka vyznačuje především na tehdejší dobu neobvyklou literární invencí nepřírozeného světa (dá se říci, že je to hlavní motiv modelového autora) a až poté programovým či ideovým sdělením. V předmluvě je toto pozadí přiznáno a také opraveno a posteriori: empirický autor vysvětluje hlavní postavu (a de facto celý román) jako alegorický popis odcizení člověka v moderní době. Aby autor dal váhu svému tvrzení, a do určité míry vyvážil původ povídky (pro soukromou kratochvíli), cituje některá známá díla, jejíž hlavním motivem bylo rozpůlení identity (Dr. Jekyll and Mr. Hyde od Stevensonova), či známé teoretiky, jejíž práce se váže k pojmům odcizení či potlačení (Marx a Freud). Román, který byl napsán jen pro potěšení, tak náhle ukazuje velice hluboké programové a ideologické struktury. Prohlášení této ideologické roviny tak vyrovnává nejistotu a nejednoznačnost při tvorbě textury a tedy i podkladu pro modelového autora, jakožto interpretační strategii empirických čtenářů.

Podobný postup je zvolen i v případě Barona na stromě, i když při jehož vzniku empirický autor vědomě reflektoval některé programové a postojové otázky: "je to období nového kladení otázky, jakou roli můžeme sehrát v historickém vývoji, v němž se nové naděje střídají s novými trpkostmi" (str. 12). Jak bylo ukázáno v předchozích kapitolách odpověď na tuto otázku a morální vyznění díla je však nejisté: i zde stínový autor tápe v odpovědích na předpovědi empirických čtenářů. "A při neustálém vědomí, že k tomu, aby člověk skutečně byl s ostatními, vede jediná cesta: odloučit se od ostatních, v každé hodině a ve všech okamžicích svého života paličatě vnucovat sobě i ostatním svou nepohodlnou osobitost a samotu, jak je to posláním básníka, badatele, revolucionáře" (str. 12) Morální význam Cosimova života na stromě a jeho angažovanosti na zemi je tedy jednoznačně vyjádřen empirickým autorem, který tvorbě tohoto morálního posláním pak podřizuje celý román, jeho narativní části (např. setkání s komunitou v Olivabasse) a jeho postavy (Viola nebo Rytíř Advokát). Podobný postup je pak aplikován i na poslední část trilogie, povídku Neexistující rytíř, který dále rozvíjí téma rozdvojenosti a odcizení. Calvino tedy silně koriguje otevřenost stínových autorů svých děl, nicméně snaží se udržet také jejich, byť zmenšenou, nejednoznačnost, a otevřenost. To je patrné již v rámci jednotlivých vysvětlení významů, kdy autor znovu potvrzuje genezi děl jako rozvinutí určitých fikčních obrazů a zalíbení v jejich konstrukci (ohledně Barona na stromě tvrdí, že "nalezl zalíbení v románu v tom nejtradičnějším slova smyslu", str. 13), která jsou však silně podřizena vyznění morálního a ideového sdělení. Otevřenost děl je tak obhájena jen několika řádky nakonec: "A současně jsem si přál, aby to byly příběhy jak se říká "otevřené", aby především stály na

vlastních nohou jako příběhy, jejichž obrazy mají svou logickou posloupnost ale aby se skutečně rozžily až v nepředvídatelné hře otázek a odpovědí, které budou vyvolávat v čtenáři" (str. 17). Z výše napsaného lze tedy vyvodit, že v této předmluvě Calvino nevystupuje jako stínový autor, jelikož neodráží neurčitost odpovědí na čtenářovy hypotézy, ale otevřenost textu dost omezuje: konstrukcí a nadhodnocení ideologických struktur (Eco 1979: 176-177) naopak vytváří nového modelového čtenáře, který je však konstruován a posteriori jeho autorskou předmluvou.

6.2 Předmluva z roku 1962: hledání modelového čtenáře?

Předmluva z roku 1965 se nachází ve vydání Barona na stromě, určeného druhému stupni italské základní školy: cílová skupina čtenářů tedy tvoří dívky a chlapci ve věku od deseti do čtrnácti let. Fiktivní čtenář Tonio Cavilla, povoláním pedagog, však hned na začátku objasňuje, že Baron na stromě není určen jen či především této skupině: "Il vero modo d' accostarsi a questo libro è quindi quello di considerarlo una specie di Alice nel paese delle meraviglie o di Peter Pan o di Barone di Münchhausen" (str. VI)(13). Spisovatel hned však dodává: " Nello stesso tradizionale scaffale, quei libri si trovano fianco a fianco con degli adattamenti giovanili di classici pensosi come il don Chisciotte e il Gulliver" (Calvino 2007: IV, kurzíva autora)(14). Cavilla se tedy do určité míry vymezuje vůči čtenářům, kterým je věnováno dané vydání, a klade důraz, že kniha je i pro jiné, dospělé čtenáře, podobně jako v případě dona Quijota a dalších románů, které lze zařadit do literatury pro mládež, ale která není věnována jenom jí.

Cavilla ale nezůstává jen v této negativní rovině, vymezení se vůči určité části čtenářů, ale snaží se popsat a objasnit některá klíčová témata a důležité rysy knihy. Jeho předmluva tak analyzuje použití kódů a stylů, zaměřuje se na stěžejní témata, nepřímou určuje jaké části encyklopedie by měl čtenář aktualizovat při četbě, a nakonec formuluje a snaží se odpovědět i na několik čtenářských hypotéz a otázek. Předmluva tedy odkazuje na některé stěžejní rysy modelového čtenáře, který se v tomto případě vytvořil díky fikční existenci Tonia Cavilly: tento čtenář neexistuje (stejně jako modelový čtenář) a je de facto promluvou spisovatele, který však alespoň částečně přebírá odstup a snahu o kooperaci čtenářů v rámci interpretace literárního díla.

Celá konstrukce tohoto modelového čtenáře se vyznačuje nejednoznačností, která zvyrazňuje otevřenost tohoto díla. Nejednoznačný přístup se objevuje především v rámci analýzy použitých literárních stylů. Cavilla nejdříve upozorní na rysy, které činí Barona na stromě dobrodružným

příběhem, historickým románem, filosofickou povídkou, aby nakonec dodal, že jeden styl nestačí pro uchopení celé knihy. V případě filosofické povídky Cavilla nejdříve tvrdí, že kniha má některé společné rysy s filosofickou povídkou, ale několik řádků poté dodá: "Racconto filosofico però non è. Voltaire e Diderot avevano una tesi intellettuale ben chiara da sostenere attraverso l'umore delle loro invenzioni fantastiche (...); mentre per l'Autore del Barone rampante viene prima l'immagine, e il racconto nasce dalla logica, che lega lo sviluppo delle immagini e delle invenzioni fantastiche" (Calvino 2007: VII)(15). Cavilla formuluje celou řadu otázek a hypotéz, které by si kladl i čtenář, na které ale dává jen částečnou odpověď, jelikož styl knihy je popsán nepřímou a částečnými negacemi jednotlivých literárních žánrů.

Modelový čtenář by měl také obsahovat odkazy na části vědomostí, které by měl čtenář aktualizovat při četbě. I zde Cavillova předmluva poskytuje užitečné informace, jako přímý odkaz na práci historiků o Osvícenství, a na hlavní náměty románu. Vůči předmluvě z roku 1960 je velice patrný zlom ve vnímání osobnosti autora: ve starší předmluvě byl kladen důraz na jeho ideologické struktury, zatímco v této předmluvě je na autora pohlíženo z úhlu životní zkušenosti. Čtenář není tedy vyzván, aby aktualizoval svoje vědomosti o roli intelektuála ve společnosti (např. koncepce Gramsciho či Lukácse, které byly vlivné na konci '50. let), ale aby se zaměřil na jeho přechod z mládí ke zralosti, a základním údajem se stává jeho věk a nikoliv společenská role: "A trentatre anni, mentre la spinta vitale della giovinezza è ancora forte, l'Autore sente la prima illusione d'una maturità, d'una conquista d'esperienza" (Calvino 2007: X)(16). Dalším důležitým námětem jsou také změny v ligurské krajině, které se odehrály po Druhé světové válce, a které v rámci modelového čtenáře aktualizují významy spojené s nostalgií po ztracené krajině a po světě vzpomínek, které nejsou mimesí minulosti, ale spíš fikční obraz vytvořený v rámci vzpomínání (Calvino 2007: IX). Je tedy patrné, že ve srovnání s předchozí předmluvou je čtenář vyzván, aby aktualizoval odlišné části své encyklopedie a aby se přiblížil textu z jiných východisek.

Konec předmluvy je pak věnován některým hypotézám, který si modelový čtenář klade. Jde především o hypotézu morálního sdělení Cosimova života na stromě. Právě zde dochází k určitému spojení mezi modelovým čtenářem a spisovatelem: modelový čtenář spolupracuje s modelovým autorem, chápe jeho otázky, snaží se předpovědět odpovědi, ale na konec nedochází k žádnému jistému názoru. Modelový čtenář totiž nemůže odpovědět, zda Cosimův život je alegorií angažovaného básníka či nikoliv, protože textura románu mu to nedovoluje. Toto

rozhodnutí může autoritativně vykonat jen empirický autor, jako v případě předmluvy z roku 1960, nebo čtenář, který nadhodnotí ideologické struktury románu. Čtenáři tak nezbyvá, než akceptovat otevřený konec a snažit se formulovat hypotézu, která by byla co nejbližší textuře románu a jeho koncepci modelového autora. Díky tomu je Cavillův konec jen jeden z možných a neautoritativní: "Quello che possiamo indicare come dato sicuro é un gusto dell' Autore per gli atteggiamenti morali, per l' autocostruzione volontaristica, per la prova umana, per lo stile di vita" (Calvino 2007: XI).

Předmluva z roku 1965 tedy respektuje otevřenost románu a reflektuje celou řadu rysů modelového čtenáře, kterého empirický autor považuje za cílového čtenáře svého díla. Použití pseudonymu je v tomto ohledu klíčový, protože mu umožňuje vystoupit jako čtenář, který je sice obeznámen s poměrně větším množstvím informacím než ostatní čtenáři, ale který musí stejně jak oni respektovat text při interpretaci. Pseudonym umožňuje Calvinovi vyjádřit představu modelového čtenáře, aniž by byla zatížena jeho posicí autora. Předmluva z roku 1965 tedy může empirickému čtenáři dát mnoho vzácných vodítek při interpretaci textu, aniž by samotný text měnila a posteriori.

Závěr

Na závěr bych se chtěl ještě vrátit k otázce, která poskytla název této práci. Je tedy Baron na stromě filosofickou povídkou XX. století? Čtenář, ať už modelový či empirický, by byl veden k negativní odpovědi. Analýza textury, intence i extence textu ukazují, že tento žánr nebyl ani zdaleka jediným, který formoval svět tohoto románu, a že samotné sdělení nějakého filosofického postoje je nejasné a rozporuplné. Tak proč ten ostych? Dá se přece říci, že Baron na stromě není conte philosophique, nebo alespoň není výlučně součástí tohoto žánru. Nicméně zůstává tady předmluva z roku 1960 sepsaná autorem i podstatná část italských literárních kritiků a vědců, kteří by přinejmenším nebyli tak rozhodní.

Conte philosophique je velice zajímavým žánrem. V Doleželově rozdělení na K-texty, jejichž pravdivost se váže k fikčnímu světu, a Z-texty, jejichž pravdivost souvisí s aktuálním světem, patří filosofické povídky a romány do první kategorie: spisovatel konstruuje svébytný fikční svět, jehož projevem je textura těchto děl. Nicméně, aby filosofická povídka byla opravdu filosofickou povídkou, tak čtenář musí být veden k tomu, aby dílo, či jeho významné části, považoval za Z-texty, neboli stahující se k aktuálnímu světu. V rámci rekonstrukce fikčního románu musí být tedy veden svým modelovým spisovatelem k tomu, aby prohlásil určité části a významy K-textu za Z-texty. Tato strategie se ale nemusí odehrávat jen v rámci textu samotného, ba naopak modelový spisovatel "může vyzvat" čtenáře, aby šel za text. Vyzývá se tedy čtenář, aby opustil fikční svět textu, a pokud ano tak na jakém základu, jestliže modelový autor je jen jeho interpretační strategií?

Myslím si, že podstatná část odpovědi je obsažena v již citovaném Lector in fabula od Umberta Eca. Zde jsou možné a fikční světy považované za kulturní konstrukty spisovatele a posléze i čtenáře, který se pouští do četby a interpretace určitého literárního díla (Eco 1979: 130-135). Fikční svět je tedy kulturním konstruktem čtenáře, který se sice může (avšak také nemusí) pokusit rekonstruovat co nejděrněji fikční svět navržený empirickým autorem skrze autora modelového. Ale protože modelový autor je kulturním konstruktem čtenáře, tak je nevyhnutelné, že čtenář promítne do tohoto fiktivního spisovatele i vlastní kulturní konstrukty a ideologické struktury: čtenář, který by se chtěl přiblížit k co nejděrnější verzi interpretace, by se měl snažit tyto vlivy co nejvíce kontrolovat. Rozlišení na Z-texty a K-texty se tudíž odehrává i za hranicemi

samotného textu, jelikož při rekonstrukci fikčního světa čtenář aktualizuje určité části encyklopedie a formuluje určité hypotézy i dle svých předchozích očekávání o obsahu textu a dle svých nabytých kulturních vědomostí a ideologických předpokladů.

Kulturní konstrukce fikčního světa pak objasňuje patrné a významné rozdíly mezi dvěma autorovy předmluvami: kultura a ideologické struktury Itala Calvina a Tonia Cavilly jsou rozdílné, a otevřenost textu jim umožňuje více méně zdárně potvrdit vlastní hypotézy. Bylo poukázáno, že předmluva z roku 1960 značně omezuje otevřenost díla: toto "uzavření" je ale dáno tím, že předmluvu napsal Italo Calvino, autor románu *Barona na stromě* vydaného v roce 1957 v Miláně, a nikoliv Italo Calvino, anonymní čtenář z městečka San Remo. Dá se totiž očekávat, že prvně zmíněný Italo Calvino bude mít daleko větší vliv na kulturní rekonstrukci fikčního světa *Barona na stromě* čtenáři, a na jejich rozhodnutí jakým a jak obsáhlým částem přisoudit kvality Z-textů a jakým naopak kvality K-textů: toto očekávání se zakládá na tom, že empirický autor může mít daleko větší vliv na konstrukci modelového autora než anonymní čtenář ze městečka San Remo, který v předmluvě nabízí empirickým čtenářům některé hypotézy pro interpretaci textu. Tonio Cavilla pravděpodobně ale nemá méně výsadní pozici vůči mladým čtenářům *Barona na stromě* ve školní edici než v případě předmluvy z roku 1960, ale používá tuto svoji pozici s větší obezřetností a opatrností: podtrhává hodnoty K-textu a vyzývá čtenáře, aby sami hledali části, které mají spíše hodnoty Z-textu. Nicméně vyhýbá se tomu, aby přesně označil zda a jaké části textu mají charakter Z-textů, neboli Cavilla vůbec nepotvrzuje, zda v románu jsou části K-textu mající hodnoty Z-textu, a tím zachovává otevřenost textu, jelikož neurčuje přesně jeho charakter.

Tímto závěrem jsem chtěl poukázat na to, že odpověď na otázku z názvu této práce nemůže být jednoznačná: příliš totiž záleží na čtenáři a jeho kulturní konstrukci fikčního světa. Koneckonců to není jen případ *Barona na stromě*, ale i daleko důležitějších textů: vezme například jak rozdílná vnímání a interpretace vzbuzují některé náboženské texty, které spojují ve své textuře mimetické zobrazení doby, kdy vznikly a prvky z fikčního světa, jako zázračná uzdravení či nadpřirozené úkazy. Při jejich interpretaci, při hodnocení jejich charakteru jako K-textů či Z-textů tak vstupují do hry ideologická přesvědčení a kulturní background čtenářů, a otvírají otázky a hypotézy, které nebudou pravděpodobně nikdy úplně zodpovězeny.

Poznámky

1: "Životopisné údaje:

Já jsem jeden z těch, kteří si myslí, podobně jako Croce, že u spisovatele má nějakou hodnotu jen jeho dílo (pokud tedy vůbec).

Proto životopisné údaje neposkytuji, a pokud ano, tak je buď uvádím falešné nebo je po každé měním.

Klidně se mě ptejte na to, co chcete, a já Vám to řeknu.

Ale nikdy Vám neřeknu pravdu, tím si můžete být jistá".

2: "schopnost překonat s elánem překážky a nesnáze, směsice určité hrdosti válečníků a autoironie na tuto hrdost, smysl ztělesnění opravdové spravedlivé autority a autoironie ohledně situace, ve které jsme byli, měli jsme někdy takový chvástavý a hrůzostrašný přístup k věcem, který byl ale vždy prodchnutý štědrostí, vůlí vzít za vlastní každý šlechetný záměr. A po tolika letech můžu říct, že ten přístup k věcem, který umožnil partyzánům udělat ty neuvěřitelné věci, které udělaly, zůstává i dnes nepřekonatelným lidským postojem pro život uvnitř dnešní rozporuplné reality."

3: "Uvolnění, konec stalinismu, z nás setřásl obrovskou tíhu: jelikož naše morální stránka a naše rozdvojená osobnost se mohly zase spojit, konečně revoluce a pravda začaly znamenat to samé. Toto bylo tehdy snem a nadějí mnohých z nás."

4: "Už jsem ji (politikou, pozn.překl.) nepovažoval za činnost, do které vložit všechny síly, a začal jsem od ní držet odstup."

5: "Calvino nechtěl vybavit postavy ucelenou identitou, ani v psychické ani ve fyzické rovině. Hodlal nám představit postavy, které souvisí s různými životními situacemi, a s různými způsoby jakými se jednotlivci staví k sobě a k ostatním."

6: "Syntéza mezi okouzlením a ironií, fantasií a racionalitou, básnickým rozmachem a kritickým

pohledem je ideálem, o který se Calvino snaží čím dál více dosáhnout"

7: "Pro něho nic víc než přirozený akt, a v určitém smyslu tedy nabitý čistotou a neviností, a pro ní je to něco rafinovaného, rozmarného a vrtkavého."

8: "A je to alegorie básníka, jeho způsobu být zavěšený ve světě? A přesněji, je to alegorie angažovanosti? Či naopak neangažovanosti?"

9: "Novým pojmenováním věcí a rozvrácením vztahu mezi označujícím a označovaným spisovatel překonává své vlastní myšlenky; svoboda označujícího se stává záhadou jak pro spisovatele tak pro čtenáře, a nutí je k námaze aktivní interpretace, jejíž výkon svobody je o to více větší, jelikož právě alegorie vylučuje, že by tato námaha mohla být definitivně úspěšná"

10: " Realizace utopie by nebyla pro Cosima podmínkou pro přerušení jeho myšlenek negace. Říci "ne" je vlohou jeho, i Calvina, alespoň v té míře, ve které je alegorie jeho formální volbou"

11: "A opravdu mnoho rysů barona lze číst jako transpozici aktuálních politických událostí do fantastického světa"

12: "Ale jako obvykle je potřeba se vyvarovat příliš rigidním a banálním interpretacím; calvinovy symboly nejsou nikdy jednoznačné"

13: "Správným způsobem, jak se přiblížit k textu, je považovat ho podobně jako Alenku v říši divů, jako Petera Pana, či Barona Prášila"

14: "A tyto knihy nalzáme ve stejné knihovně, kde se nachází adaptace pro mládež tak hlubokých klasických románů jako Don Quijot nebo Gulliver"

15: "Filosofickou povídkou ale (tento román, pozn. překl.) není. Voltaire a Diderot měli jasnou intelektuální námět, který chtěli sdělit skrz náplň svých fantasijských příběhů (...); na druhé straně v případě Autora Barona na stromě vše začíná u obrazu, a příběh se rodí skrz logiku, která vytváří

vývoj obrazů a výplody fantasmie"

16: "Ve třiceti třech letech Autor cítí první iluze zralosti a zkušenosti, zatímco životní síla mládí je ještě silná"

17: "To, co můžeme označit za jisté, je záliba v morálních postojích, ve dobrovolném vytváření sama sebe, pro zkoušku lidské podstaty a pro určitý životní styl"

Bibliografie

Primární literatura

- Italo Calvino, *Il barone rampante*, Oscar Mondadori, Milano 2007
Italo Calvino, *Naši předkové*, Odeon, Praha 1970
Italo Calvino, *I nostri antenati*, Gruppo editoriale l'Espresso, Roma 2005
Italo Calvino, *La nuvola di smog e la formica argentina*, Arnoldo Mondadori, Milano 1996
Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Arnoldo Mondadori, Milano 2000
Italo Calvino, *La speculazione edilizia*, Oscar Mondadori, Milano 2005
Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Oscar Mondadori, Milano 1996

Sekundární literatura

- Mario Barenghi, *Calvino, Il mulino*, Bologna 2009
Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Mursia, Milano 1972
Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, Mursia, Milano 1973
Franco di Carlo, *Come leggere I nostri antenati*, Mursia, Milano 1997
Joann Camp, *Italo Calvino: Writer and Critic*, Longo Editore, Ravenna 1981
Lubomír Doležel, *Heterocosmica: fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003
Lubomír Doležel, *Identita literárního díla*, AV ČR, Praha 2004
Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993
Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979
Umberto Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1985
Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994
Giulio Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi, Milano 1992
Ladislava Lederbuchová, *Průvodce literárním dílem*, H&H, Jinočany 2002
Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Editori riuniti, Roma 1977
Claudio Milanini, *L'utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990

Claudio Milanini, Genesi e struttura de I nostri antenati in Italo Calvino narratore - atti della giornata di studi, Istituto italiano di cultura, Parigi 2005

Jiří Pelán, Slovník italských spisovatelů, Libri, Praha 2004