Pedagogická fakulta
Faculty of Education
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
University of South Bohemia in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra slovanských jazyků a literatur, oddělení českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Pražská jara, léta, zimy a podzimy tudy prošly a určitě projdou zas. Reprezentace Prahy v nejnovější české próze.

Vypracoval: Bc. Gabriela Macková
Vedoucí práce: Mgr. Vera Kaplická Yakimova, Ph.D.

České Budějovice 2016

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla srdečně poděkovat všem, kteří mne při tvorbě diplomové práce podporovali.

Vedoucí práce, Mgr. Veře Kaplické Yakimové, Ph.D., patří velký dík za odborné rady, konstruktivní kritiku, čas a hlavně za vstřícný a přátelský přístup, se kterým se student na akademické půdě téměř nemá šanci setkat. Konzultace pro mne byly obohacující a přinesly vždy mnoho podnětů k zamyšlení.

Dále bych ráda poděkovala svým rodičům, kteří mne po celou dobu studia plně podporovali a dopřáli mi jak materiální zajištění, tak pocit, že nikdy nebudu na žádný problém sama.

Jsem vděčná také Robertu Růžičkovi, jenž mi byl rovněž velkou oporou a s nezměrnou trpělivostí se mnou překonával všechny záchvaty paniky, které se mne při psaní této práce střídavě zmocňovaly.

Za korektury a podnětné připomínky děkuji paní PhDr. Lucii Černé, která mi velmi pomohla při úpravách vedoucích ke konečné podobě textu.

I přes to, že je toto poděkování delší, než bývá zvykem, nemohu si odpustit ještě jednu velice osobní vzpomínku, věnovanou paní Libuši Šteifové, neboť jsem přesvědčena, že můj zájem o literaturu ponejvíce vzbuzovala a podporovala právě ona a ovlivnila tak výběr zaměření mého studia a tím vlastně podobu celého mého budoucího života. Děkuji.

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

_____ v Českých Budějovicích _____

Podpis

Abstrakt

Cílem diplomové práce je sledování způsobu reprezentace města Prahy v literárních textech vybraných autorů; Daniely Hodrové, Michala Ajvaza, Miloše Urbana, Jáchyma Topola, Adina Ljucy a Maria Szczygieła. Jedná se o prozaická díla vydaná po roce 1989. V teoretické části je věnována pozornost typologii urbánního prostoru. Je zde nastíněna problematika zobrazení prostoru ve vztahu k realitě, problém hranice či sémiotické poznatky Tartuské školy. V interpretační části jsou analyzována jednotlivá díla pomocí zmíněných teoretických východisek. Literární počiny jsou zkoumány z pohledu vyobrazení samotného prostoru města, jeho obývání a chůze v něm. Vzájemnou komparací děl jsou identifikovány odlišnosti zobrazení prostoru Prahy. Důraz je kladen na vyvození základních motivů a způsobů reprezentace města v těchto textech.

Abstract

The main goal of this thesis is to show different ways of representing Prague in literary texts written by authors such as Daniela Hodrová, Michal Ajvaz, Miloš Urban, Jáchym Topol, Adin Ljuca and Marius Szczygieł. All the analysed literary works were published after 1989. The theoretical part is devoted to the urban typology of the area of Prague. The image of the area in relation to reality, the problem of the border lines and semiotic knowledge of the Tartu-Moscow Semiotic School are examined. In the interpretative part particular writings are analysed. The characterization and the influence of the city, living and walking there are examined. The dissimilarities of the views of the city gained by the comparison are also presented in the chapter. Main motives and different methods of describing Prague in all those works are emphasized.

Klíčová slova

město – městský prostor – prostor v literatuře – Praha – zobrazení Prahy - komparace

Key words

city – urban space – space in literature – Prague - views of the city - comparison

Obsah

Úvod ... 8

Teoretická část ... 10

1. Městský prostor ... 10

1.1 Hranice ... 13

1.2 Tartuská škola ... 15

1.3 Vztah k realitě ... 17

1.4 Střed světa ... 18

1.5 Pražský text ... 21

1.6 Pohyb městem ... 24

1.7 Obývání města ... 27

Interpretační část ... 29

2. Daniela Hodrová ... 29

2.1 Výrazy s příznakem ... 29

2.2 Prostory vně ... 31

2.3 Prostory uvnitř ... 33

2.4 Vstup jinam ... 35

2.5 Pohyb a čas ... 37

2.6 Shrnutí ... 39

3. Michal Ajvaz ... 41

3.1 Výrazy s příznakem ... 41

3.2 Prostory vně ... 42

3.3 Prostory uvnitř ... 43

3.4 Vstup jinam ... 44

3.5 Pohyb a čas ... 46

3.6 Shrnutí ... 47

4. Miloš Urban ... 50

4.1 Výrazy s příznakem ... 50

4.2 Prostory vně ... *50*

4.3 Prostory uvnitř ... *52*

4.4 Vstup jinam ... *56*

4.5 Pohyb a čas ... *57*

4.6 Shrnutí ... *59*

5. Jáchym Topol ... 60

5.1 Výrazy s příznakem ... *60*

5.2 Prostory vně ... *61*

5.3 Prostory uvnitř ... *63*

5.4 Vstup jinam ... *65*

5.5 Pohyb a čas ... *66*

5.6 Shrnutí ... *67*

6. Komparace ... 69

7. Pohled zvenčí ... 77

Závěr ... 81

Úvod

Jistě nebudu daleko od pravdy, když napíši, že se bezmála každý, kdo slyšel o Praze, doslechl také o jejím přívlastku „magická“. Bakalářskou práci jsem psala o magickém realismu a při hledání teoretických východisek jsem často narážela na práce Daniely Hodrové. Po bližším zkoumání jejích beletristických děl, jsem se rozhodla blíže se věnovat právě různým podobám pojetí Prahy. Přemýšlela jsem nad otázkou, zda se zažitá podoba Prahy jako magické přenáší do textů, ve kterých je hlavní město zobrazováno. Předmětem diplomové práce je tedy poetika městského prostoru, přesněji Prahy, v nejnovější próze.[1] Práce se nepokouší o vyčerpávající mapování této oblasti, ale vybírá 4 reprezentativní texty českých autorů, které byly vydány po roce 1989, a porovnává je se dvěma knihami autorů zahraničních.

Dle mého názoru je pro literaturu 20. století charakteristická znatelná proměna literárního díla. Česká literatura se vzhledem k historickému vývoji země vyvíjela velmi živě, ostatně podobně jako většina literatury evropské. Historickým vývojem mám na mysli konkrétní události, které literaturu ovlivňovaly po dlouhá léta, ať už to byla válka nebo udávání oficiálního literárního proudu vládními orgány. Dynamickou změnu, jež postihla celé spektrum literárních žánrů a forem nelze opomenout. Z tohoto důvodu se budu v první kapitole věnovat tomu, jak se změnila literatura ve 20. století, neboť se domnívám, že je to důležité pro následnou interpretaci děl v praktické části práce. Zároveň zde bude uvedena problematika studia literárního prostoru v teoretické rovině.

První kapitola vyústí do několika podkapitol, v nichž se pokusím stanovit nejdůležitější problémy související s urbánním prostorem, které později využiji v interpretační části práce. Prostor, ať už je tím myšlen les, louka nebo pustina, je vždy vnímán jako ohraničené místo. První podkapitola bude z tohoto důvodu věnována ohraničenosti prostoru. Uvedu zde poznatky Jurije Lotmana, který říká, že člověk vnímá dokonce i slova prostorově. Tvrzení pak otevírá prostor k další podkapitole s názvem Tartuská škola, v níž budou představena dvě ruská města z pohledu typologie prostoru, a zároveň zde budou uvedena příznaková slova využívaná právě při popisu městských prostorů v literárních textech.

Vzhledem k tomu, že města v textech nejsou popsána stejným způsobem, v další podkapitole se budu zabývat problematikou vztahu těchto popisů k realitě. Čtenáře seznámím s poznatky Alice Jedličkové, která ve svém bádání nastínila několik možností

[1] Označením nejnovější próza jsou myšlena literární díla vydaná po roce 1989.

vyobrazení prostoru v literárních dílech. V následující podkapitole bude analyzována problematika města jakožto středu světa. Vycházet budu z poznatků Petra Komendy, jež se těmto otázkám věnuje.

Jelikož se v interpretační části práce budu zabývat texty, v nichž je zachycena Praha, bude v další podkapitole vymezen pojem pražský text. Vzhledem k tomu, že prostor města slouží především k obývání lidmi, poslední podkapitoly teoretické části budou vyhrazeny pohybu městem a jeho obývání.

Část interpretační bude rozdělena do čtyř samostatných kapitol, v nichž bude má pozornost směřovat k textům jednotlivých autorů; k trilogii *Trýznivé město* autorky Daniely Hodrové, novele *Anděl* Jáchyma Topola, *Druhému městu* Michala Ajvaze a románu *Sedmikostelí* Miloše Urbana. V každé kapitole bude analyzován obraz prostoru Prahy v daných textech, konkrétně se v rozboru zaměřím na výrazy s příznakem vyskytující se v těchto dílech, poté na popis a zobrazení venkovních prostorů v Praze, následně se budu soustředit na příbytky a obecně prostory uvnitř. Čtenáře zároveň obeznámím s místy, která v prózách umožňují hrdinům vstup do imaginárních světů, a s problematikou pohybu a vnímání času v textech.

V komparační kapitole se pokusím porovnat texty zmíněných autorů s důrazem na shody i odlišnosti pojetí pražského prostoru. Budou zde rovněž odhaleny hlavní motivy zobrazení prostoru v dílech. V následující kapitole nastíním způsob zobrazení Prahy v textech Maria Szczygieła a Adina Ljucy v porovnání s českými autory.

Práce tedy poskytne vhled do problematiky městského prostoru a pokusí se o analýzu způsobů reprezentace Prahy v nejnovějších prozaických textech.

Teoretická část

Cílem této části diplomové práce se pokusím představit vhled do obecné problematiky městského prostoru z pohledu literární teorie. První kapitola je úvodem do problematiky městského prostoru. Nejdříve zde představím podobu literatury ve 20. století. Následně zaměřím pozornost na typologii prostoru města ve vztahu k jednotlivým klíčovým kategoriím popisu měst. Představím zde například problematiku příznakových slov, která se stávají při popisu mnohdy dominantní. Věnovat se budu mimo jiné i způsobům pohybu ve městě či jeho obývání.

1. Městský prostor

Pro lepší pochopení interpretovaných knih v praktické části práce je důležité zmínit, že literatura 20. a 21. století vykazuje značnou míru experimentu a žánrového míšení. Literatura se ve své podstatě chová jako živý organismus. Vyvíjí se, ba přímo bují, reaguje na okolní podněty, komentuje společenské dění, roste a společnost ji vždy vnímá jinak dle kontextu doby. V každém vývojovém období probíhá proces obohacování novými prvky, ale zároveň jsou některé další prvky vypouštěny.

Celková proměna díla ve 20. století zahrnuje rovněž změnu jeho hodnoty, o čemž hovoří Daniela Hodrová v knize *Na okraji chaosu*. Dříve byla díla tvořena na ose komponovanost, uzavřenost, hodnota, přičemž hodnotou díla se rozumělo dodržování jistých postupů při jeho tvorbě, tato díla pak byla považována za vrcholná. Ve 20. století se od hodnoty v tomto smyslu slova upouští. Hodnota ve smyslu schválených, očekávaných a dodržených postupů při tvorbě děl, byla vystřídána hodnotou individuálního, tvořivého díla, jež je charakteristické svou jedinečností a opravdovostí, tedy dílem, které žije.[2] Posun zaznamenala literatura hlavně ve vztahu k dílům proudů moderny, která byla pro čtenáře velmi náročná. Hodrová ale netvrdí, že by byly principy a metody, pomocí nichž byla dříve díla tvořena, zcela odstraněny. Díla mají stále své určité uspořádání podle literární tradice, „tyto principy však v díle nefungují jako „stroje“, nýbrž bývají všelijak narušovány, tradiční postupy (jejich normy) jsou „deformovány“ či „aktualizovány“ (posléze se ovšem z jednotlivých narušení tvoří nový systém, případně vzniká nový postup). K uspořádanosti jako jednomu z konstitutivních rysů literárního díla patří tedy zjevně i prvky neuspořádanosti, porušení řádu, dílo vzniká z napětí mezi silami nastolujícími řád a silami působícími

[2] HODROVÁ, Daniela. --*na okraji chaosu*--*: poetika literárního díla 20. století.* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 24 – 37.

chaos, silami konstruktivními a destruktivními.“[3] To znamená, že i dnes autoři dodržují jisté postupy při tvorbě textů, ovšem nic jim nebrání udělat tu smyčku, tu odbočení od záměru, který původně zamýšleli. Nic nebrání porušit lineární čas příběhu a protkat jej časem cyklickým nebo nechat jevy v příběhu bez vysvětlení.

Tibor Žilka, slovenský literární teoretik, spatřuje posun literárních počinů v jejich humorném ladění, iracionalitě, v úniku z měst a civilizace k přírodě, samotě, kde člověk hloubá sám nad sebou, nad smyslem života. Dalšími prvky nového umění jsou dle jeho názoru tolerance, solidarita, cítění se slabšími. Naopak v dílech již nenajdeme překomplikovanou výstavbu a strojenou originalitu tak, jak tomu bylo v období moderny, [4] jak jsem již uvedla výše. V literárních textech se vskutku stále více objevuje ono hloubání nad smyslem života. V dílech, kterým se budu věnovat v interpretační části práce, je toto téma velmi frekventované. Smysl existence je hledán hrdiny trilogie *Trýznivé město* nebo v Ajvazově *Druhém městě*. Rozdílné jsou ale způsoby onoho pátrání po smyslu. V Ajvazově podání je to opravdu hledání něčeho, konkrétně středu města, respektive světa, prvopočátku všeho. U Hodrové toto hledání vypadá jako bloudění postav městem, neustálé výpravy na stejná místa, opakování stejných scén postavami nebo jejich znovuprožívání minulosti, jako by chtěly zachytit něco, co jim nejprve proplulo mezi prsty. Něco, co jim pomůže vyjít z věčného kruhu.

Experimentování si lze všimnout také v dílech Umberta Eca. O Postskriptu ke Jménu růže hovoří ve své knize *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)* Květoslav Chvatík. Dle jeho názoru Eco v románu silně využívá aluzí, parafrází, citátů a dalších prostředků. Dokonce i vyjádření citů a emocí se v literárních textech stává nesnadnou úlohou, neboť přímá vyjádření citů bývají často znesvěcena v médiích, ať už mluvíme o televizních seriálech nebo o zpravodajství, které city používají jako prostředek k upoutání pozornosti, proto je pak přímé vyjadřování citů v literatuře nechtěné a přímo považované za kýčovité. V románech Umberta Eca, ale i dalších, zejména současných spisovatelů, se setkáváme s narážkami a výpůjčkami,[5] „jsou literaturou z literatury, jsou prostě koncentrátem „intertextuality“, dalšího interpretačního modelu, vycházejícího z poznatku, že literatura nereaguje ani tak na

[3] HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 35.
[4] ŽILKA, Tibor. *Text a posttext: cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Vyd. 1. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995. Štúdie Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie, s. 23.
[5] CHVATÍK, Květoslav, SCHNEIDER, Jan (ed.). *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury).* Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. Malá řada kritického myšlení, s. 142.

život jako zase na literaturu.“[6] Tohoto jevu si lze všimnout u Daniely Hodrové, která v *Thétě* přímo využívá vypůjčených pasáží z jiných děl, ať už tyto pasáže vzpomíná smyšlená postava nebo sama autorka.

Z výše uvedeného vyplývá, že literární dílo v novodobém pojetí může být poněkud problematické interpretovat. Změnily se jak principy tvorby, tak hodnota literárních textů. Zároveň je možné říci, že význam dílu dává čtenář sám, a to tím, že dílo čte, prožívá, sdílí dílo a přemýšlí o něm. Dílo samo o sobě, izolované, odstavené od světa, by nemohlo existovat a nebylo by dílem.

Nyní se již zaměřím na definování podoby městského prostoru. Téma prostoru jako takového v literatuře již není nové. To potvrzuje i Martin Tomášek, jenž mluví dokonce o době nazvané dobou obratu k prostoru.[7] Vždy, když se zájem (nejen v literatuře) přesune k nějaké nové kategorii, novému jevu, vznikají studie a teoretické stati, aby obsáhly tuto problematiku, vysvětlily ji a našly v ní nějaký logický systém. To potvrzuje Daniela Hodrová v Poetice míst. Uvádí, že i díky zájmu o prostor v literatuře vznikají studie věnující se pojetí prostoru u jednotlivých autorů nebo v konkrétních žánrech, případně pak srovnávají koncept totožného prostoru tak, jak ho různí autoři zpracovali.[8] Pozornost přímo k prostoru města se ale obrátila poměrně nedávno. Analyzování problematiky prostoru města v české literárně-vědecké sféře dle Změlíka není příliš časté. Této problematice se věnuje hlavně Daniela Hodrová (*Citlivé město*, *Poetika míst, Město vidím*…) a Vladimír Macura.[9]

Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs* dává dokonce stejnou váhu času, jakožto dimenzi události příběhu, a prostoru, coby dimenzi existence daného příběhu,[10] čímž odhaluje onu rovnost času a prostoru. Obě kategorie se tedy staly stejně důležitými. Dle mého názoru je od sebe nelze oddělovat, neboť spolu velmi souvisí. Z toho důvodu budu v interpretační části práce zkoumat nejen prostor Prahy, ale i způsob práce (hry) s časem, jenž je v textech často narušován právě pohybem či změnou prostoru.

---

[6] CHVATÍK, Květoslav, SCHNEIDER, Jan (ed.). *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury).* Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. Malá řada kritického myšlení, s. 142.

[7] MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 9.

[8] HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1997, s. 13.

[9] ZMĚLÍK, Richard IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 29.

[10] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna, s. 100.

Prostor měst v literatuře lze interpretovat vytyčením klíčových kategorií. Já využiji následující kategorie: hranice, sémiotická analýza slov, vztah prostoru k realitě, problém ochrany obyvatel a identifikace subjektu s prostorem, dále pak ambivalentní vztah ve vztahu k prostoru Prahy, způsoby pohybu městem a obývání města. Jednou z těchto kategorií, jak jsem právě uvedla, je hranice, jež je spjata nejen s prostorem měst, ale celkově s prostorem jako takovým. Hranice funguje jako dělicí čára, ukazující člověku, kam patří, vymezující jeho prostor. Problematice hranice se věnoval Jurij Lotman a jeho poznatky budou představeny v následující podkapitole.

1.1 Hranice

Hranice figuruje jako významný motiv v textech interpretovaných v praktické části práce, proto považuji za důležité se této kategorii věnovat. Je to nezbytný krok k lepšímu pochopení interpretovaných děl.

Sémiotik Jurij Lotman považoval za nejdůležitější topologický příznak prostoru právě hranici. Ta rozděluje prostor na dva neproniknutelné ostrovy, z nichž každý má svou vlastní charakteristiku.[11] Nejedná se ovšem pouze o fyzické rozdělení prostoru, jež by se mohlo jevit jako veskrze jasné. Jako ohraničené prostory dle Lotmana můžeme chápat dokonce i slova. Tento poznatek dokládá tvrzením, že většina denotátů slovesných znaků je pro nás prostorovým objektem.[12] Konkrétně to dokazuje následujícím příkladem: „predstavme si nejaký krajne zovšeobecnený pojem, úplne abstrahovaný od akýchkoľvek konkrétnych príznakov, nejaké všetko, a skúsme sami pre seba určiť jeho příznaky. Ľahko sa presvedčíme, že tieto príznaky budú mať pre väčšinu ľudí priestorový charakter: „bezhraničnosť“ (t.j. vztah k čisto priestorovej kategórii hranice; pritom v obvyklom vedomí väčšiny ľudí je “bezhraničnosť” iba synonymom veľmi veľkej veľkosti, obrovkej rozmernosti), a ďalej schopnost mať časti.“[13] Podle Lotmana je přirozené, že člověk chápe věci, jevy či texty prostorově, neboť i lidský život a jeho etapy a celkově naše chápání okolního světa je značně prostorové.[14] Lidé dělí život na etapy dětství, dospívání, dospělost a stáří. Podle jiného dělení pak na období produktivního věku a neproduktivního věku. Nebo na období podle toho, jaké zařízení člověk v té době navštěvuje; „školkový“ věk, školní věk a tak dále. Vypadá to, že hranice provází každou naši myšlenku, každou naši řeč. „Predstavy o „vysokých“ a

[11] LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. 1.vyd. Bratislava: Tatran, 1990. Okno, s. 250 – 263.
[12] Ibid., s. 250 – 263.
[13] Ibid., s. 253.
[14] Ibid., s. 250 – 263.

„nízkych" myšlienkách, záujmoch, zamestnaniach, stotožnenie „blízkeho" s pochopiteľným, vlastním, príbuzným a „vzdialeného“ s nepochopiteľným a cudzím, to všetko sa ukládá do niektorých modelov světa, kroté sú výrazne obdarené priestorovými príznakmi.“[15]

Svou teorii Lotman dále ukazuje na pojmech „vršek“, „spodek“, přičemž „vršek“, neboli nahoře, může znamenat nebe, sféru života, čerstvý vzduch, prostor a onen „spodek“, neboli dole, znamená zemi, podzemní království, sféru smrti, nemožnost pohybu, nemožnost nadechnutí. S těmito pojmy často operuje nejen Daniela Hodrová v *Trýznivém městě,* ale i Michal Ajvaz v *Druhém městě*. U Hodrové si čtenář může všimnout velmi častých „sestupů“ a poté „vzestupů“ na jeho pouti městem. Sestupuje obvykle k nějakému hříchu, jako pan Sysel sestupuje městem ke své milence Jarmile a vzestup ho provází cestou domů k manželce a dceři. U Ajvaze sestup doprovází cestu do imaginárního prostoru, přičemž stoupání nahoru je spojeno s opětovným návratem do reálné Prahy.

Spolu s pojmy „vršek“ a „spodek“ jsou velmi důležité protiklady „otevřený“ X „uzavřený“.[16] „Uzavretý priestor, ktorý sa v textoch interpretuje v podobe rozličných každodenních priestorových obrazov jako sú domy, mestá, vlasti, s určitými príznakmi, jako sú „rodný“, „srdečný“, „bezpečný“, je postavený proti otvorenému „vonkajšiemu“ priestoru a jeho príznakom: „cudzie“, „nepriateľské“, „chladné“.“[17] Dle mého názoru si lidé potřebují pojmy představovat, zbavit je abstraktnosti, a tak jim lépe rozumět. Souvisí to podle mne také s tím, že lidská zkušenost nesahá tak daleko, aby si lidé byli schopni představit neohraničené nekonečno. Možná působí až děsivě představa opravdu nekonečného Vesmíru, v prostoru bez hranic jako by se vytrácel pocit bezpečí, což souvisí právě s Lotmanovým cizím, nepřátelským prostorem, který je otevřený.

Hranice rozdělující prostor na části se jeví jako v podstatě jasná. Problém ale nastává u postav. Některé jsou, zejména v pohádkách, spojeny s tím „svým“ prostorem (les – čarodějnice) a přes hranici druhého prostoru nemohou proniknout. Nemusí se samozřejmě jednat pouze o pohádkový les a čarodějnici, hranice v knihách existuje například mezi světem živých a mrtvých, svět minulosti a přítomnosti – s oběma kategoriemi se čtenář může setkat v *Trýznivém městě* Daniely Hodrové. Některé postavy ale patří do obou sfér světa, jako kdyby stály jednou nohou na každé straně,

[15] LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. 1.vyd. Bratislava: Tatran, 1990. Okno, s. 258.
[16] Ibid., s. 250 – 263.
[17] Ibid., s. 263.

v podstatě by se dalo říci, že tyto postavy nepatří nikam.[18] Hranice je velmi frekventovaná v Ajvazově *Druhém městě*. Hlavní hrdina se zde neustále snaží překročit hranici a zjišťuje, že každým překročeným hranice se stává součástí i onoho druhého města, a pocit, že patří do obou měst zároveň, jen pro něj velmi nepříjemný.

Vzhledem k využívání hranice v dílech vybraných autorů tuto kategorii prostoru nelze opomenout. Pro následnou analýzu textů jsou důležité konotace spojené právě s hranicí prostoru. Konkrétně mám na mysli, že otevřeným prostorem se mnohdy myslí prostor nepřátelský a cizí, kdežto s prostorem uzavřeným bývá spojováno bezpečí a jistota. V dílech Daniely Hodrové dle mého názoru hranice působí jako způsob věznění postav, které se za hranice prostoru, jež jim byl vymezen, nedokážou dostat, což jim působí trýzeň, neboť ve stálém navštěvování stejných prostorů prožívají tutéž trýzeň dokola a dokola. Příznaky jednotlivých termínů a tím, co znamenají, se nezabýval pouze Jurij Lotman. Příznaky slov, pomocí nichž bývá v literárních textech prostor popisován, se věnoval také V. N. Toporov, jenž patřil do takzvané tartuské školy, které bude věnována následující podkapitola.

1.2 Tartuská škola

V této práci bude pozornost soustředěna především na prostor Prahy. Teoretické základy studia prostoru města ale položili sémiotikové tartuské školy, kteří byli fascinováni dvěma městy ruské kultury – Petrohradem a Moskvou. V této podkapitole se zaměřím na problematiku petrohradskému textu a na příznaky v dílech se vyskytujících slov dle V. N. Toporova, neboť jak zmiňuje Petr Komenda, Petrohrad jako svého druhu text začal vnímat právě V. N. Toporov. Korpusem textů pro zkoumání tohoto jevu se stala díla ruských spisovatelů.[19] V. N. Toporov se ve svém článku zmiňuje o autorech, kteří tvořili petrohradský text, a dochází k závěru, že nejméně těchto spisovatelů bylo ze samotného Petrohradu. Petrohradský text byl tvořen hlavně moskevskými tvůrci.[20] Petrohradský text, jak tvrdí Toporov, je omezen dvěma hlavními aspekty, a sice zkreslenou realitou toho, co existuje mimo petrohradský text, a také tím,

[18] LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. 1.vyd. Bratislava: Tatran, 1990. Okno, s. 250 – 263.

[19] KOMENDA, Petr IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 38.

[20] TOPOROV, Vladimír Nikolajevič IN GLANC, Tomáš. *Exotika: výbor z prací tartuské školy.* Vyd. 1. Překlad Marcela Pittermannová, Pavel Hroch, Jan Kranát. Brno: Host, 2003. Strukturalistická knihovna, s. 18.

že „svoboda textu ve vztahu k využívanému materiálu je relativní.“[21] Zvláštností je, že texty ruských spisovatelů, jež se dotýkají Petrohradu, jsou si navzájem podobné. Příslušnost k petrohradskému textu lze vidět ve způsobu jazykových kódů a specifických slov, kterých si v dílech, petrohradských textech, můžeme všimnout.[22] Nemyslím si sice, že petrohradský či moskevský text jsou stejné jako text pražský, nicméně jsem toho názoru, že příznaky používaných slov jsou podobné. Vycházím z předpokladu, že konotace, jakkoli jsou subjektivní, jsou stejné jak v petrohradském či moskevském textu, tak v textech o Praze. Domnívám se totiž, že slova jako mlha, déšť a další působí v obou kulturách záporně, a naopak slunce, nebe či vzduch působí v obou kulturách kladně. Tak je to i s dalšími slovy, které Toporov ve své stati uvádí.

V tomto odstavci uvedu některá slova, která Toporov zařadil do jednotlivých kategorií podle toho, s čím obvykle souvisejí. Za jednu z těchto klíčových kategorií považuje Toporov vnitřní stav postavy. Pokud chce dát autor textu najevo kladnou polaritu vnitřního stavu postavy, bude nejspíše používat slova jako: svoboda, život, nový život, shodit tíhu a další. Záporný stav se naopak může označit slovy: podrážděný, jako opilý, jako šílený, blouznění, stesk, zimničný stav nebo například lekavost. Autoři velmi často využívají obecných operátorů a ukazatelů modality, jako jsou slova: náhle, najednou, v tom okamžiku, nečekaně, někde, všechno, nikdy či nic. Mimo vnitřního stavu postav lze slovy vyjádřit také charakter přírody. Pokud by se jednalo o nepříjemně působící přírodu, může čtenář nalézt v textech následující termíny: západ, soumrak, mlha, vlhkost, déšť, zima, špína, nedýchatelno, naopak pokud se bude jednat o prostor příjemný a bezpečný, je možné všimnout si slov: slunce, řeka, vzduch (čistý), nebe (čisté, modré, vysoké) a tak dále. Kulturu lze blíže určit slovy: pokoj nepravidelného tvaru, pokoj – rakev, komoda, svícen, přepážka, síň. Tato slova ve čtenáři mohou vyvolat spíše negativně zabarvenou představu popisovaného prostoru. Naopak za kladné termíny Toporov považoval: nábřeží, náměstí, park, paláce, kostely, kopule, lucernu a další. S prostorem souvisí mimo jiné pohyb postav. Jako negativně zabarvená slova v tomto směru mohou působit následující termíny: chodit (po pokoji, z rohu do rohu), kroužit, míhat se, rychle mizet, sklouznout či vrhnout se. Krajnosti bývají vyjadřovány slovy: nevysvětlitelný, nepopsatelný, nesmírný či nekonečný. Nejvyššími hodnotami v textech bývají: život, plnost života, Bůh, slunce, touha, úsvit, víra, děti,

21 TOPOROV, Vladimír Nikolajevič IN GLANC, Tomáš. *Exotika: výbor z prací tartuské školy.* Vyd. 1. Překlad Marcela Pittermannová, Pavel Hroch, Jan Kranát. Brno: Host, 2003. Strukturalistická knihovna, s. 24.
22 Ibid., s. 24.

modlitba, budoucnost či sen. Prvky metapopisu Toporov shledával v pojmech: divadlo, jeviště, kulisy, dekorace, loutky, nitky, někdy i stín, silueta, přízrak, dvojník, zrcadlo či odraz.[23] Tyto a další termíny, kterých si Toporov při popisu prostoru všímal, se objevují i v textech o Praze, které budou analyzovány v interpretační části práce. Z toho důvodu považuji Toporovovy poznatky za důležité a v dílech se pokusím prostor popisovat i pomocí kategorie příznakových slov.

1.3 Vztah k realitě

Vztah městského prostoru k realitě je další klíčovou kategorií typologie prostoru, a to z toho důvodu, že každý autor využívá jiných prostředků k představení prostoru čtenáři. Tímto vztahem se zabývá například Alice Jedličková, jež představuje šest typů existence prostoru v narativním textu.

Prostor může být v textech představen tak, jak jest, přičemž dominantní je zde popis a velké množství detailů.[24] Zde by se mohlo jednat o díla patřící k realismu, kde bývá popis opravdu velmi věrný a rozsáhlý. Prostoru jsou v textech mnohdy věnovány samostatné kapitoly, pokud se jedná o místo, které je v díle nějakým způsobem zásadní. Jako příklad uvádím popis Gmündova pokoje v Urbanově *Sedmikostelí*. Pokoj je zde popsán opravdu velmi věrně, dokonce tak věrně, že by dle tohoto popisu mohl být narýsován půdorys pokoje. Samozřejmě se v popisu vyskytuje několik bílých míst, která je možno představit si různě, nicméně celková podoba pokoje je zde zachycena.

V některých textech se prostor ustavuje skrze pozorování – Jedličková ho nazývá jako popis prostoru, jak je zakoušen. Představen tedy není samotný prostor takový, jaký opravdu je, ale tak, jak je vnímán postavou či vypravěčem. Zde převažuje vyprávění.[25] U těchto děl je vypravěčem zprostředkován pohyb postavy v prostoru, co postava vnímá, jak prostor vidí, co jí stojí v cestě a tak dále.

Prostor v dílech může být také evokován, tedy je vyvolána názorná představa o prostoru, a to dvojím způsobem. Buď je prostředkem evokace schéma vypůjčené odjinud, například výpůjčkou z exaktních věd při výkladu. Nebo prostřednictvím soustředění na sensoriální, tj. nejenom vizuálně, ale i dalšími smysly vnímatelné,

[23] TOPOROV, Vladimír Nikolajevič IN GLANC, Tomáš. *Exotika: výbor z prací tartuské školy*. Vyd. 1. Překlad Marcela Pittermannová, Pavel Hroch, Jan Kranát. Brno: Host, 2003. Strukturalistická knihovna, s. 33 – 35.

[24] JEDLIČKOVÁ, Alice IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 18.

[25] Ibid., s. 18.

vlastnosti prostoru. [26] V těchto textech bývá prostor představen například pomocí hmatu nebo čichu – hlavní hrdina vstoupí do místnosti potmě, zjišťuje pohmatem, že na zdi je jakási látka, vůně prozrazuje, že se nachází blízko koupelny, čtenář se dozví, jestli je na místě teplo, zima a další se smysly spojené informace. Takové představení prostoru shledávám u Miloše Urbana.

Prostor v textech se může jevit jako inscenovaný, přičemž zde můžeme nalézt vysokou míru literárnosti, bohaté využívání literárních a rétorických prostředků pro efekt zcizující, ale i zdůvěrňující.[27] Dále pak může být prostor vymezován tělem, […] jde o prostor implikovaný tím, že se klade důraz na tělesnost a pohyb postavy. Prostor je možné v textu pouze frazeologicky signalizovat, přičemž v tomto typu zobrazení textu je text pouze přibližován kulturními či literárními klišé a recipient pouze předstírá, že si prostor představuje a zná ho. Prostor má v tomto typu zobrazení hlavně dějovou funkci a dal by se nazvat spíše prostorem nezobrazení.[28] Autor zde obvykle spoléhá na čtenářovu zkušenost a dává velký prostor čtenářově fantazii. Čtenář jako by se podílel na utváření prostoru, který není pevně popsán.

Podle Jedličkové vedla pozornost zaměřená na prostor v literatuře mimo jiné k tomu, že byly symbolické významy přikládány dílům mechanicky, dokonce i tam, kde to nebylo nutné, neboť zmínka v textu žádný symbolický charakter neměla.[29] Kategorie zobrazení prostoru ve vztahu k realitě je pro potřeby této práce rovněž důležitá, a to z toho důvodu, že se jedná o analýzu reprezentace prostoru v textech. Prostory jsou v těchto textech představovány čtenáři různými způsoby a každý autor využívá k jejich popisu odlišných způsobů seznámení s prostorem.

1.4 Střed světa

Pro obyvatele města se jejich město stává středem světa, neboť právě zde se odehrává většina jejich života. Město obyvatelé sice z různých důvodů opouští, nicméně se do něj opět vracejí. Proto někteří literární teoretikové na města takto nahlíží. O městech jako středech světa hovoří například Petr Komenda, který zároveň město

[26] JEDLIČKOVÁ, Alice IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 18.
[27] Ibid., s. 18.
[28] Ibid., s. 19.
[29] Ibid., s. 15 – 22.

charakterizuje prostřednictvím několika kategorií. [30] Dle mého názoru lze kategorie pojmenovat jako ochranu, kterou město poskytuje svým obyvatelům, a jako konflikt mezi přírodou a civilizací, jež město neustále svádí.

Protože město není přírodou vytvořený útvar, je útvarem budovaným, umělým. Útvarem, jenž s sebou nese hledisko uzavřenosti a shromažďování určitých kulturních smyslů, jako je kupříkladu kumulace státní moci do měst. Město, jakožto uměle vytvořená formace, je od přírody oddělené hranicí. Město představované jako střed světa, má také jisté funkce. Těmi může být mimo jiné ochrana před cizinci, kterým by nemělo být umožněno dostat se ke středu města. Tato ochrana bývá zprostředkována horizontálně, to znamená prostřednictvím labyrintu, jenž zajistí, že cizinec, vetřelec ve městě bloudí a jeho přístup ke středu města je tímto znesnadněn nebo zcela znemožněn. Labyrintem se zde rozumí úzké propletené uličky, které cizince nutí k chůzi dokola nebo k bloudění. Tento způsob ochrany je zřejmý u Ajvazova *Druhého města*, v němž se hrdina snaží proniknout za hranice onoho imaginárního města a pokouší se najít jeho střed. Další způsob ochrany před cizinci je vertikální, ve smyslu horních a dolních vrstev, přičemž pohyb ze spodní vrstvy do horní není možný.[31] S tímto tvrzením nemohu zcela souhlasit. V textech, jež budou v praktické části analyzovány, se často setkávám s tím, že se hrdinové dostanou z jedné vrstvy do druhé – Ajvazův hrdina klesá spolu s řekou až do druhého města a následně stoupá do reálného pražského prostoru; Diviš Paskal v *Podobojí* sestoupí do světlíku, ve kterém na něm ulpí světlíkový prach, jež ho přenese částečně za hranici, takže Diviš Paskal nepatří úplně do světa živých, ale ani do světa mrtvých. Sofie Syslová sestupuje do Jeleního příkopu a pak se opět vrací do pracovny svého otce. Proto se domnívám, že tento pohyb mezi jednotlivými vrstvami je postavám umožněn a postavy jistým způsobem poznamenává, vrací se z těchto prostorů/vrstev jiné.

Zajímavé je, že ambivalence města bývá vyvažována a harmonizována konceptem ráje, který je představován zahradou, jež je očištěna od všeho zlého, co ve městě můžeme nalézt. Není to tak ale vždy. V některých knihách – například v *Podobojí* – se můžeme setkat se zahradou, dějištěm negativních událostí a jevů. S ochranou, kterou město poskytuje obyvatelům, souvisí jeho otevřenost či uzavřenost. Komenda zmiňuje, že město může vystupovat jako naprosto uzavřené – „město pevnost“, či naprosto

[30] KOMENDA, Petr IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 35 – 45.
[31] Ibid., s. 34 – 45.

otevřené – „město tržiště, agora, veřejný prostor.“[32] Autor podotýká, že díky těmto dvěma konceptům může město poskytovat subjektu ochranu, tedy může být útočištěm, nebo v něm lze nalézt úzkost, strach, odcizení, neustálé setkávání se s náhodou, možnosti nenadálých životních zvratů a nejistotu. [33] Zde vidím souvislost mezi Komendovými aspekty otevřenosti a uzavřenosti a Toporovovými poznatky z oblasti slov s příznakem. Toporovovy myšlenky vedly také k tomu, že otevřený prostor byl vnímán negativně jako odcizený, nebezpečný, a naopak prostor uzavřený obyvatelům poskytoval pocit jistoty a bezpečí.

Komenda dále poznamenává, že se této problematice věnují Norberg a Schulz, kteří vnímají taktéž existenciální rozměr města. Tento rozměr je dán orientací subjektu v prostoru.[34] Chodec – obyvatel se s velkou pravděpodobností městem, nebo alespoň okolím svého bydliště, bude pohybovat s jistotou a ve městě se tedy bude orientovat – alespoň dokud se nezmění v nějaké imaginární místo, o němž nevěděl. Dále je existenciální rozměr města určen „schopností identifikovat se s místem: charakter místa je subjektem hodnocen na základě jeho zasazenosti do světa, způsobu utváření fenoménu domova, neboť člověk shromažďuje zakoušené významy, aby sám pro sebe vytvořil imago mundi či mikrokosmos, který konkretizuje jeho svět […].“[35] Pokud se tedy hrdina cítí k danému prostoru pouto, je pro něj opravdovým domovem, je s místem zcela jistě identifikován. Jako například Urbanův Květoslav Švach, který se identifikoval s prostorem historické části Prahy či s nově vytvořenou středověkou osadou.

Komenda podotýká, že město je také zárukou řádu, strukturou prostoru, jež ze sebe vytěsňuje chaos, ačkoli pojem chaos je s řádem spojen, i když jsou v různých kulturách spojeny různým způsobem. Městská kultura, představující onen řád, se také sebeprezentuje v roli pevného bodu odolávajícímu rozvratu probíhajícímu v přírodě, tvoří tak klamnou iluzi, jíž se ovšem některé subjekty nechávají obelstít. Město, ačkoli tvoří model kosmického řádu, svádí neustálý konflikt s přírodními silami. V tomto konfliktu je město prezentováno buď „jako vítězství rozumu nad živly."[36] Tato varianta nastává v případě, že je město vnímáno jako ochrana proti divočině přicházející z periferie a snaží se proniknout do středu města. Toho si lze všimnout v Ajvazově

[32] KOMENDA, Petr IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 35 – 45.
[33] Ibid., s. 35 – 45.
[34] Ibid., s. 35 – 45.
[35] Ibid., s. 45.
[36] Ibid., s. 36.

Druhém městě, kde divočina prostupuje knihovnou a snaží se proniknout dál ke středu města. Nebo je naopak dějištěm pádu, odvratu od „původní nevinnosti" člověka a od „přirozeného řádu", jelikož subjekt koneckonců vždy nějak „ví" o svém zakotvení v „přírodních živlech"."[37] Zde je opačná situace: město se barbarizuje, zdivočení většinou probíhá od středu města a postupuje k jeho okrajům a vede až k přírodě za městem. Tato situace nastává v Topolově novele *Anděl*, v níž si je hlavní hrdina této divočiny vědom a zdržuje se zcela záměrně jen v té části města, kam divočina ještě nedospěla. V interpretovaných textech je tedy problematika města poskytujícího ochranu či města svádějícího boj s přírodou také zastoupena, z toho důvodu tyto poznatky považuji pro další práci s texty za důležité.

Jak jsem již uvedla v předchozích kapitolách, mým cílem je dostat se v teoretické rovině k problematice prostoru Prahy. Nejprve pro mne bylo důležité představit obecně prostor měst tak, jak se v textech prezentuje, neboť Praha je hlavně městem a obecné poznatky z typologie urbánního prostoru budou platné i v případě Prahy. K představení pro mne důležitých poznatků jsem využila myšlenek Jurije Lotmana, V. N. Toporova, Petra Komendy a Alice Jedličkové. Nyní se má pozornost přesouvá konkrétně k prostoru Prahy.

1.5 Pražský text

Protože Hodrová se z literárních teoretiků nejvíce zaměřuje právě na Prahu a svá díla tvoří pomocí postupů souvisejících právě s teoretickými východisky poetiky prostoru Prahy, považuji za důležité představit město právě z pohledu této autorky.

Procházíme-li v našich vzpomínkách městy, jež jsme v životě navštívili, zjišťujeme, že vidina těchto měst není pevná. Není dána pouze jejich architektonickou složkou. Města jsou v našich myslích hodnocena a podle toho na ně zpětně nahlížíme. Některá jsou pro nás blízká, jiná jako by voněla po skořici a při vzpomínce na jiné krčíme nos. Může to být způsobeno mimo jiné i tím, že „město „žité" má […] také svou mentální a citovou stránku, své vědomí i nevědomí, tedy svou niternost, byť je její povaha jiná než povaha niternosti lidské."[38] Je zcela přirozené mít ke dvěma různým věcem – v tomto případě městům – různý vztah. Zajímavé ale je, že i vztah k jednomu městu může být ambivalentní. Stejně jako Petrohrad byl vnímán v ruské literatuře značně rozpolceně,

[37] KOMENDA, Petr IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 36.

[38] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 17.

podobnou rozpolcenost vnímám u vývoje pojetí Prahy. Nejprve byla vnímána jako matička, poskytující útěšnou náruč v době boje o svébytnost Čechů, poté jako královna, milenka a nakonec „děvka“.[39] Daniela Hodrová klade počátky pražského textu do doby obrozenecké. Na rozdíl od ambivalentního Petrohradu, byla Praha, vzhledem k její ideologické roli v této době, naprosto jednoznačná. Dvojznačná tvář města se ukazuje podle Hodrové až „v Kafkově procesu a v prózách Weinerových.“[40] O ambivalenci se zmiňuji z důvodu různého pojetí Prahy u konkrétních autorů. Je rozdíl mezi Prahou trýznivou, magickou, labyrintickou a jinovou u Daniely Hodrové, nebo naopak Prahou – divočinou u Jáchyma Topola, či Prahou – obyčejným městem v podání Adina Ljucy.

To otevírá otázku, zda je možné, tak, jako tomu bylo u textu petrohradského či moskevského, hovořit v souvislosti s Prahou o pražském textu. Pražský prostor, text, je tvořen nekonečným množstvím znaků, dalšími texty a znakovými systémy. Podle Daniely Hodrové se městskými texty „nemíní díla s dějištěm v tom kterém městě, ale soubory děl s určitými znaky a postupy, tedy „text“, který je konkrétním textům nadřazen, […] a který narůstá a proměňuje se, nicméně v základu zůstává (relativně) týž.“[41] Pokud bychom chtěli hovořit přímo o pražském textu, jeho pojetí je poměrně problematické, neboť korpus textů tvořících pražský text, není toliko kompaktní jako díla petrohradského textu, proto se Daniela Hodrová rozhodla místo termínu „pražský text“, používat výraz „moje pražská síť.“[42]

Nyní se dostávám k problému uchopení města jako tvořeného, určovaného konkrétními jevy. Ještě před literárním textem je městský text tvořen textem architektonickým. „Tento text zahrnuje půdorys města, jednotlivé budovy, jejich seskupení a tak podobně.“[43] Jak zmiňuje Richard Změlík, autorka sebe samu považuje za součást pražského textu a jako taková se tedy podílí na výstavbě tohoto textu, na jeho vývoji a celkově na určování a interpretaci prostoru.[44] Dalo by se tedy říci, že dle Změlíka je město jakousi semiosférou, v níž na sebe společně působí několik složek vzájemně se ovlivňujících, a sice literární diskursy a rovněž neverbální znakové systémy, do kterých bychom zařadili nejen architekturu, ale i osobní příběhy obyvatel, pouliční dění, divadlo. Třetí složkou by byly specifické jevy, jako jsou graffiti, cedule a

[39] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 210.
[40] Ibid., s. 120.
[41] Ibid., s. 112.
[42] Ibid., s. 114.
[43] Ibid., s. 47.
[44] ZMĚLÍK, Richard IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 26 – 29.

další. [45] To je zcela přirozené a logické. Každý se podílí na tvorbě světa, jakožto prostoru, ve kterém všichni žijí. Město je konkrétní výsek, část, ve které je ono působení jednotlivců viditelnější než v celosvětovém měřítku.

Stejně jako v reálném světě i ve světě literárním existují města rozmanitá, odlišující se svou strukturou a determinující život svých subjektů. Tato rozmanitost může být až protikladná, proto Daniela Hodrová hovoří o existenci tzv. dvojího města, města jinového a jangového. Toto rozdělení ovšem neznamená ostrou hranici oddělující „buď, a nebo". V reálném městě se tyto typy prolínají a ovlivňují.[46] Jinové a jangové město neexistují ve svých čistých podobách. Každé město má zčásti obě povahy. Například může působit jangově, uspořádaně na ulicích, ale jeho domy, které jsou zvenku většinou také jangové, mohou být uvnitř veskrze jinovými prostory prostoupenými zvláštními jevy. Výrazné prolnutí jangového a jinového charakteru města si lze všimnout u Ajvazova *Druhého města*. Praha je zde prezentována jako prostor jangový ve dne a jako prostor jinový v noci. Město jinového charakteru působí chaoticky, potemněle, divoce „se svými přízraky, duchy, smrtí."[47] Tomuto typu města odpovídá jeho vnitřní, prožívaná podoba, takzvané nevědomí. Oproti tomu, jak zmiňuje Hodrová, jangovým městem bychom mohli nazvat město, které je dobře čitelné díky jeho pravidelnosti, uspořádanosti, geometrické přesnosti.[48] Vnější město se svou architekturou, pevnými body, je, dá se říci, jangové. Jangové jsou také ve své podstatě domy a budovy jako takové, ovšem jejich exteriér a interiér mohou být jinové povahy, jak jsem již uvedla výše.

Město se tedy může jevit jako logicky uspořádané, či jako zmatečné. V knize *Citlivé město* se autorka zmiňuje o městech, ve kterých chybí dominanty a takzvané záchytné body, o něž by se člověk mohl opřít, v těchto městech, obvykle s půdorysem šachovnice, může obyvatel nalézt systém – například číslované ulice tvořící na oné šachovnici jakýsi souřadnicový systém, nicméně jej nikdy nemůže vnímat jako celek.[49] Proto se i s jistým systémem stává město nelogické a zastřené.

Zvláštní situace nastává u měst – labyrintů, která snad v reálném životě ani nepotkáme. Dojem labyrintu tvoří města s úzkými, propletenými uličkami, jimiž

[45] ZMĚLÍK, Richard IN MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011, s. 27.
[46] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 48.
[47] Ibid., s. 48.
[48] Ibid., s. 48.
[49] Ibid., s. 18.

člověk-cizinec bloudí a připadá si jako ve snu. „Pro obyvatele pak Text města představuje určitou sumu textů, z nich některé zná důvěrně (ulice v okolí svého bydliště), dalším rozumí zpola a o některých ví leda z doslechu. Jak se město zvětšuje, přibývá v něm textů, které nezná ani rodilý obyvatel, kterým nerozumí nebo o nichž ani nemá tušení; plán města ho sice orientuje, ale přináší mu jen dílčí informace, nikoli celistvé poznání, jež se neobejde bez vnímání a prožívání.“[50] Tento jev je velmi dobře viditelný v *Trýznivém městě*, kde se postavy pohybují na předem vytyčeném prostoru, který je jim důvěrně znám a o ostatních místech ve městě jako by ani nevěděly. Totéž lze pozorovat u Topolovy novely *Anděl*. To, zda je město jangové, nebo jinové povahy, lze dobře analyzovat díky pohybu postav městem. Je jejich pohyb jistý a sebevědomý? Vědí, kam přesně míří a volí vždy ty nejvhodnější cesty, aby se k místu dostaly? Tyto otázky si je nutné pokládat při analýze jednotlivých textů, neboť pohyb postav po Praze je jistou nápovědou směřující k tomu, jak prostor ve své celistvosti působí.

1.6 Pohyb městem

Pohyb postav městem může být dvojí. Buď je to pohyb každodenní, většinou spjatý s chodcem – obyvatelem města a bývá čistě racionální, neboť dotyčný jde ulicemi kvůli něčemu (ať už je to cesta do práce či do obchodu); nebo je to bloumání bez cíle, kdy je člověk městem unášen a podvoluje se tomuto proudu. Nedá se ovšem říci, že ono bloumání bez cíle by náleželo chodcům – cizincům, i obyvatel může bezcílně pochodovat městem a to například v momentě, kdy se vytrhne ze zautomatizované chůze do obchodu.[51] Vzhledem k okolnímu kontextu se ale i každodenní cesty a činnosti mohou stát neobyčejnými výpravami. S ohledem na okolí může subjekt sochu, již míjí každý den, vidět v jiném světle. Něco ho na ní upoutá, donutí k přemýšlení a zastavení. Toto je velmi dobře zřetelné u Michala Ajvaze či Miloše Urbana. Dokonce i každodenní činnost, jako je loupání cibule, se může stát něčím zvláštním. Zde opět narážím na Danielu Hodrovou a její *Trýznivé město*. Člověk najednou vidí tyto věci a činnosti v souvislostech, nějaké části představ zapadnou do sebe a najednou má socha, cibule, nebo praní prádla vyšší smysl. Dle Hodrové jsou zde důležité asociace a imaginace. To, že si subjekt dokáže situaci spojit s něčím podobným.[52] Jako příklad uvádím situace z knihy Miloše Urbana, kdy hlavní hrdina pohlíží na kostel sv. Apolináře a místo něj vidí obličej.

[50] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 18.
[51] Ibid., s. 179 – 262.
[52] Ibid., s. 179 – 262.

Velmi důležitá je zde cyklická chůze. Je to chůze v kruzích, ať už v opravdových – hrdina svými kroky opíše kruh a vrátí se na začátek právě jako Urbanův Květoslav Švach, nebo jazykozpytec Sysel v *Kuklách* Daniely Hodrové, či může znamenat chůzi ve smyslu návratu k počátku, která nemusí vytvářet kruh doopravdy. Hodrová zmiňuje, že kruhy jsou u měst důležité, podobně jako čtverce, ačkoli jsou v moderních městech zastírány, města se již nerozrůstají geometricky, ale obyvatel města jaksi vycítí původní stav a původní smysl se stahuje právě do nitra obyvatele. Čtverce se obvykle vyskytují u rámcového vyprávění děje, kruhy pak tam, kde se text do sebe zavíjí. Cesty v kruhu bývají příznačné pro takzvané iniciační cesty, na jejichž konci má hlavní hrdina překonat nějakou zkoušku. Nemusí to znamenat, že chodí v kruzích po městě, stačí, obchází-li stále dokola svůj pokoj. Člověk kroužící kolem místa se pomocí kruhu vymaňuje z daného času a prostoru.[53] Podobně jako Sofie Syslová v *Kuklách* pomocí roztočení křesla sestupuje do Jeleního příkopu či jako Urbanův Květoslav Švach nachází na začátku/konci místo příznakově odlišné, než tomu bylo před obejitím kruhu.

Hodrová se ve své práci kromě chodce – obyvatele věnuje ještě dalším chodcům, jako je chodec každodenní, citlivý, flanér, chodec mytický, kolemjdoucí, úředník, černá dáma či chodec zavržený. Autorka říká, že chodec každodenní důvěrně zná město, ve kterém se pohybuje, kdežto chodec – cizinec se ve městě pohybuje spíše intuitivně. Takový chodec – cizinec se touží dostat ke středu města, dobýt ten střed – s tímto se setkáváme například u Michala Ajvaze. O dobytí středu města se samozřejmě může pokusit i chodec – obyvatel, a to v případě, že je vytržen ze svého každodenního pragmatismu.[54] Hodrová zmiňuje, že při pohybu městem se člověk samozřejmě setkává s ostatními lidmi, se zástupem. Chodec citlivý se zástupům vyhýbá, bývá posedlý svou vidinou nebo cílem a snaží se uchránit před zástupem svou duši. Pokud se dostane do zástupu, většinou bývá zesměšňován, stávají se mu trapné příhody a jeho cesty bývají zdivadelňované. Oproti tomu takzvaný flanér se svého prostoru ke hře nevzdává ani uprostřed davu a zástupem se nenechává ovlivnit.[55] U flanéra je zajímavé jeho bezcílné bloumání městem. Toto bloumání bývá především kladného rázu, kdežto citlivý chodec se ve městě spíše ztrácí, bloudí, kličkuje a odbočuje, což bývá spojováno s neblahými pocity a také se ztrátou představy o čase.

[53] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 179 – 262.
[54] Ibid., s. 179 – 262.
[55] Ibid., s. 179 – 262.

Mytický chodec může být dle Hodrové spojován se dvěma mýty: s odysseovským a théseovským mýtem. Odysseovský mýtus je charakteristický množstvím setkání na cestě, zkouškami a jeho putování většinou končí doma. Oproti tomu théseovský mýtus zdůrazňuje bloudění, labyrint, uprostřed něhož čeká netvor, s nímž se protagonista děje musí utkat.[56] Kolemjdoucího autorka charakterizuje jako kohokoli, koho hrdina příběhu potká na své cestě. Pokud jde o flanéra, ten taková setkání přímo vyhlíží a lze očekávat, že kolemjdoucí postavu osloví a ta tím pádem dále obohatí děj, kdežto citlivý chodec bývá většinou ten, kdo je osloven proti své vůli. Pokud se hrdina s kolemjdoucím pouze mine nebo je kolemjdoucím někdo jemu známý, bývá toto setkání obvyklé. Pokud se ale stane něco, co více upoutá hlavního hrdinu, toto setkání se stává výjimečným.[57] Toto setkání s „jiným" je patrné například u Urbana. Hlavní hrdina na ulici potkává muže, jenž na první pohled upoutal jeho pozornost. Je to něco magického, setkání s tajemným cizincem. Tajemný cizinec se může vyznačovat například nápadným staromódním oděvem, či výrazným módním doplňkem – kloboukem, hůlkou, taškou nebo štuclem.[58] Pokud se postava setká s takovým „jiným" kolemjdoucím, je pravděpodobné, že se od tohoto kolemjdoucího bude odvíjet další děj příběhu, nebo alespoň jeho část.

Hrdina knihy ale může potkat také „černou dámu", takzvanou femme fatale. Hodrová uvádí, že tyto osudové ženy se mnohdy zjevují jako pouhý unikající přelud. Bývají objektem vášně, hrdina pro ně trpí a může se kvůli nim dostat do záhuby.[59] Dalším možným kolemjdoucím může být zavržený chodec, vyčnívající ze zástupu díky svým neobyčejným vlastnostem, spíše zvláštnostem. Může být postižený nebo přitahuje svou pozornost otrhaným oblečením a omšelým dojmem.[60] S takovým typem kolemjdoucího se čtenář může setkat kupříkladu v díle Miloše Urbana, konkrétně u postavy Gmündova pomocníka Ryamonda, jež upoutal na první pohled Květoslava Švacha svým zvláštním vzezřením, pokřivenou postavou, vychýleným bokem a vzrůstem.

Ve městech lidé nefigurují pouze jako chodci, nýbrž současně také jako jeho obyvatelé města. Obývání měst je další z důležitých kategorií při popisu prostoru města. Příbytky souvisí s celkovou povahou města, pomohou potvrzovat či vyvracet jeho

[56] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 179 – 262.
[57] Ibid., s. 179 – 262.
[58] Ibid., s. 179 – 262.
[59] Ibid., s. 179 – 262.
[60] Ibid., s. 179 – 262.

jinový, nebo jangový charakter a pomáhají dotvářet celistvý obraz města. Proto se obývání města budu věnovat v následující podkapitole.

1.7 Obývání města

Město by nebylo městem, pokud by v něm nemohli bydlet lidé. Dokonce i způsob obývání měst může být součástí analýzy prostoru města. Je zde rozdíl v tom, jak je město vnímáno obyvatelem a jak návštěvníkem. Nedá se říci, že návštěvník městu rozumí méně, lepší je říci, že město čte jiným způsobem. Jak bylo již zmíněno, město je svého druhu text. Dokonce i obývaný dům může být textem. Jak takový dům číst? Podle Hodrové existuje několik typů domů.

Řadový dům podle autorky obvykle nevyčnívá alespoň navenek zvláštními znaky. Splývá s okolím, v němž najdeme spoustu dalších podobných domů. Lidé soudí, že se v tomto domě neskrývá tajemství, bývá holý, bez výčnělků, je hranatý. Podobná situace je u domů bytových. Nepůsobí nijak zvláštně, jsou doslova nemytologické, jako by měly obavu z mýtů. V těchto domech ale mýty čekají na člověka stejně, možná i více než v domech atypických. Mýtus je zde schován v komorách, na schodištích, na dvorku nebo pod kobercem. Vstup jinam sice není viditelný, ohraničený, ale je signalizován alespoň zvláštními pocity, které postava na tomto místě zažívá. Zatímco dříve tyto magické uzly ulpívaly na dominantách, jako jsou chrámy či tajemné domy, v době dnešní je nacházíme právě v nijak se nelišících domech.[61] Takový řadový dům je popisován v *Trýznivém městě*. Jedná se konkrétně o dům na Olšanech, v němž bydlí hlavní hrdinky Alice Davidovičová, Sofie Syslová, Eva Beránková, a dokonce sama Daniela Hodrová. I tento dům působí jako pětipatrový řadový objekt, v němž se nachází další, zřejmě stejně řešené byty. Mýtus v olšanském bytě opravdu čeká v komoře, ve vaně či na koberci v obýváku. Stejně tak mýtus čeká na hrdinu *Druhého města* v běžném pražském bytě. Nyní je ale mýtus schován v knize, která hlavnímu hrdinovi přináší svědectví o existenci druhého města.

Aby člověk mohl obývat město, je pro něj důležitý příbytek. Daniela Hodrová rozlišuje různé typy bydlení. Existují příbytky stísněné, příbytky útočiště či příbytky jakožto záhadná místa, jež mají být prozkoumána a dobyta. Důležitými prvky v obydlí jsou dveře a okna. Dveře oddělují místo cizí od vlastního, neznámé od známého, nebezpečné od bezpečného.[62] Mohou dokonce oddělovat dva různé světy – imaginativní

[61] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky).* 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 263 – 289.
[62] Ibid., s. 263 – 289.

a reálný svět, jako je tomu v Ajvazových knihách. Okna oproti tomu zprostředkovávají obyvateli pokoje pohled ven. Z tohoto pozorování se může zrodit příběh nebo se od něj příběh může odvíjet. To, jaký pohled z okna bude, souvisí s mnoha faktory: se světlem, denním cyklem, počasím, ročním obdobím a tak dále. Pohled z okna je rámovaný, a proto bývá ve své podstatě živým obrazem. Pohled do okna ale bývá jiný. Pozorovatelem bývá osoba stojící venku, jenž se chce podívat do neznámého prostoru.[63] Pokud v pokoji okno chybí, i tato skutečnost se stane určující pro charakter prostoru. Pokoj bez okna může působit jako kamrlík, rakev, místnost bez vzduchu.

Z uvedených poznatků vyplývá, že příbytek, dům či pokoj jsou důležitými prvky figurujícími v prostoru města. Hrdinové jsou často ovlivňováni právě místem, v němž bydlí a z něhož pozorují město. V *Podobojí* se olšanský byt nachází v blízkosti hřbitova, který se stal jedním z dominantních míst děje této knihy. Květoslav Švach v dílech Miloše Urbana pozoruje Prahu ze svých příbytků, stejně jako je tomu v Ajvazově *Druhém městě,* v němž hlavní hrdina často pozoruje svět z okna, či v Topolově novele *Anděl,* v níž je opět důležitý hrdinův byt, který se posléze proměňuje. Touto podkapitolou uzavírám teoretickou část a v následující praktické části diplomové práce se pokusím pomocí zjištěných poznatků analyzovat prostor města Prahy, jak je zachycen ve vybraných textech.

[63] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 263 – 289.

Interpretační část

Interpretační část práce se zaměří na představení pojetí prostoru Prahy ve vybraných dílech Daniely Hodrové, Michala Ajvaze, Miloše Urbana a Jáchyma Topola. V kapitole s názvem Komparace budou texty mezi sebou porovnávány s důrazem na hledání podobných a odlišných rysů právě v pojetí prostoru. V oddílu Pohled zvenčí se zaměřím na srovnání zobrazení Prahy u již zmíněných českých autorů a dvou autorů zahraničních; Maria Szczygieła a Adina Ljucy.

2. Daniela Hodrová

V této kapitole se zaměřím na rozbor trilogie *Trýznivé město* (jednotlivé knihy se jmenují *Podobojí, Kukly, Théta*), jejíž autorkou je Daniela Hodrová. Záměrně hovořím o celé trilogii, neboť v této práci budou knihy interpretovány jako jeden celek. Jedná se dle mého názoru o díla natolik kompaktní, že by nebylo funkční je zde rozdělovat.

Trýznivé město je textem, ve kterém autorka zobrazuje prostor Prahy současné i minulé. Prostřednictvím hlavních hrdinů zde putuje městem a pomocí vzpomínek se pokouší setřít hranici mezi životem a smrtí, vzkřísit své blízké a najít smysl vlastní existence.

V úvodu bych ráda zmínila, že se celou trilogií proplétají některá místa, jež považuji v díle za stěžejní. Jsou to prostory venku i uvnitř budov. Těmito místy jsou: Olšanský hřbitov, Žižkov a byt na Olšanech. Děj se odehrává téměř výhradně v Praze (vyskytují se ale i jiná města, například České Budějovice či Hradec Králové).

2.1 Výrazy s příznakem

Prostor je v těchto knihách evokován různými prostředky. Není popisován takový, jaký ve skutečnosti je. Autorka zde neaplikuje detailní deskripce jednotlivých míst. V příbězích jsou pouze vyjmenována místa, jimiž postavy prochází, nebo v nichž se nachází. „[…] Alice však o tom neví, nepomýšlí na útěk do Egypta, myslí jen na cestu na Žižkov za Pavlem Santnerem. Alice jde dolů podél hřbitova, mine kapli svatého Rocha a olšanský rybníček, dojde k domu, který stojí na úpatí vrchu Šibeničáku.“[64] Nachází-li se postava na určitém místě, autorka místo popisu spíše užívá slova přenášející svůj význam směrem k prostoru. Slova ve čtenáři vyvolávají pocity, díky kterým si v hlavě vytvoří jakousi představu o tom, jak dané místo může vypadat.

[64] HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991, s. 87.

Některé výrazy prostupují celou trilogií a vyskytují se velmi frekventovaně. Takovým výrazem je například slovo vítr, jež zároveň dává tušit, že prostředí, ve kterém se postava nachází, je chladné a nevlídné.

V knize *Podobojí* se vyskytují následující výrazy: komora, prach, kůže, zahrada, déšť, skříň, peří, ovčí rouno, skřipec, dole, nahoře, uprostřed, beránek, vlk, jehňátka, rouno, běžet, jít, čekat a další. O těchto slovech se dá říci, že ve svém kontextu působí negativně.

Komora se čtenáři dává poznat již na prvních stránkách knihy *Podobojí*. Představuje samu sebe skrze metaforický popis, vyvolávající ve čtenáři úzkost a pocit jakési stísněnosti, nedýchatelna. „Jsem komora, komora zmrtvýchvstání. Mé jediné okno – okýnko je slepé a nevede do tohoto světa. Když se otevře, padá dovnitř staletý prach, prach cizích snů a životů, pokrývá oprýskaný stůl, na kterém složila hlavu babička Davidovičová. A po ní na tom stole složila hlavu služka Cyrila a po ní služka Anežka s hrbem a po ní služka Mařenka z vesnice Karhule pod Blaníkem.“[65]

Komora, rovněž výraz kůže či názvy různých událostí, se v knize personifikují. Stejně jako komora o sobě hovoří i kůže. „Jsem kůže. Nejsem však kůže jako taková, ale kůže lidská. Jsem ochrannou slupkou, kůrou, jež chrání tělo jako vzácný plod před světlem. Nebýt mne, byl by člověk ve své pošetilosti s to nechat své tělo rozplynout ve světě. Jsem mezí, která tělo drží v jeho tělesnosti. Dokud jsem, tělo trvá, rozpadám-li se, i tělo je odsouzeno k rozpadu. Jsem kůže.“[66]

Zvláštním případem je slovo zahrada. Zahrada jako taková by mohla být považována spíše za kladnou. Zahrada by měla být místem tvořícím jakýsi ostrůvek, ochranu před okolním zlem, tak tomu mělo být i v rajské zahradě. V knize *Podobojí* se nachází zahrada, jež může budit onen dojem ochrany, ve skutečnosti se však na tomto místě dějí veskrze negativní příhody. „Kůra nemá ovšem ani ponětí o tom, že se nalézá na místě vyvoleném, uprostřed zahrady, v níž je ostrůvek, na kterém i teď v zimě panuje babylónské léto. […] Je tu ještě jiné změtení jazyků – v polibku, jehož hořkost Nora Paskalová pocítí hned vzápětí. Tehdy a tam se promění v babylónskou nevěstku. Už Nora sedí na hřbetě apokalyptické potvory. Volá na pomoc Kožíška, ale on její volání neslyší, stojí právě v zástupu svých učedníků a přednáší jim o Kůži de morbis cutaneis.“[67]

[65] HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991, s. 10.
[66] Ibid., s. 43.
[67] Ibid., s. 43.

V *Kuklách* se často nachází slova letět, sestupovat, stoupat, kroužit, tedy označení pro způsob pohybu. Už dle tartuské školy, konkrétně podle J. Lotmana, jsou tato slova až na výjimky považována za negativně laděná. Způsobu pohybu městem bude věnována jedna z následujících podkapitol.

Podobně slovo svlékat, které neoznačuje pohyb jako takový, dokonce neoznačuje ani svlékání oděvu, nýbrž svlékání člověka samého, svlékání kůže, naší kukly, masky, za kterou žijeme, než dojdeme do bodu, v němž se začneme proměňovat. „Ale co s tím má společného jazykozpytec Sysel, ten, který v Ústavu pro jazyk český bádá o praslovanském dialektu? V jeho životě přece žádné svlékání z kůže nebylo, krom toho každodenního […].“[68]

Zároveň termín zakuklit v různých podobách se v knize vyskytuje velmi často. Zakuklení prostupuje celou knihou, zavíjí lidi a události do sebe, i samotný text je do sebe zavíjen.

2.2 Prostory vně

Jak jsem již uvedla, děj knihy se odehrává uvnitř a vně. Termínem vně myslím konkrétní místa, jako jsou Olšanský hřbitov, určité části Prahy či jednotlivé ulice. Postavy, které se v trilogii vyskytují, těmito prostory často bloudí. Bloudění, obcházení a hledání vlastně považuji za stěžejní znak tohoto díla. V *Podobojí* například Alice Davidovičová neustále chodí toutéž cestou na Žižkov a doufá, že uvidí svého milého. Postavy jsou zde zatíženy vlastním osudem, útrapami, kvůli kterým se neustále vrací na stejná místa. Dalo by se tedy říci, že postavy neustále podnikají iniciační cestu, jejíž pomocí by měly dojít k rozřešení. Prostory Prahy, kterými se postavy pohybují, jsou v dílech pevně vymezeny a jsou dány právě životem postav. V místech, kde postavy žily a spáchaly nějaký hřích, se pak zdržují i po smrti. Toto je dobře viditelné u postavy Pavla Santnera, jež zemřel ve Francii a byl přenesen zpět do Prahy a na vrchu Šibeničáku se opět setkal s opuštěnou Alicí Davidovičovou.

Bloudění se stává údělem hlavních protagonistů. Ve skutečnosti bych ale řekla, že hledají spíše svou identitu než cokoli jiného. Praha se v podání Daniely Hodrové podobá nejvíce labyrintu či síti. Termín labyrint používám kvůli onomu bloudění, jež zde hraje velice důležitou roli. Město ale není labyrintem proto, aby ochránilo nějakou svou dominantu, důležitý bod před cizinci. Město je labyrintem z toho důvodu, že je

[68] HODROVÁ, Daniela. Kukly: živé obrazy. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 21.

čteno lidmi, kteří hledají svou svébytnost, kteří město právě takto prožívají. Labyrint je charakteristický pro město jinového typu.

Autorka se v dílech zcela vyhýbá popisu ulic. Chce-li popsat pohyb postav, používá k tomu výhradně názvů ulic či budov: „Když vyjde z domu na náměstí Komenského. A ještě potom, když se na okamžik zastaví na rohu Rokycanovy a Sabinovy ulice (to je krátká ulička, která vede na Havlíčkovo náměstí) a zaposlouchá se […].“[69] Zřejmý je tento fakt i z další ukázky: „Sofie Syslová jde z nemocnice Na Františku. Ve čtyři hodiny se v místě, kde byly staré dřevěné schody, rozevřela jelení propast. Ani dnes nepůjde Sofie Syslová úzkými uličkami (v jedné se srazila s básníkem Máje), zahne do ulice Dušní, mine kostel svatého Ducha a potom zahne do ulice Dlouhé, odkud je na Staroměstské náměstí jen skok.“[70]

Celkový dojem z pražských ulic je v *Trýznivém městě* zatížen osudy postav. V jednotlivých knihách se hrdinové často nachází právě venku – někam spěchají, na někoho čekají, vyhlížejí, bloudí, putují ulicemi, stávají se svědky dávné minulosti. Pokud je místo popsáno, pak většinou pomocí děje, který se zde odehrává. Autorka často proměňuje místa pomocí oživování historických událostí. Pokud se tak stane, ulice bývají popsány podle toho, co se na nich odehrává. „Ulice jsou přehrazeny navršeným haraburdím, na dlažbě se povalují mrtví a městem se sunou tanky, které z té výšky vypadají jako brouci.“[71] Dalšími událostmi, které Hodrová v *Trýznivém městě* zmiňuje, jsou například upálení Jana Palacha, poprava Jána Jesenia a další. V prostoru ulice je mimo jiné zachycen i karnevalový průvod zvláštní tím, že se v něm vidí hlavní hrdinka, která ale v tu chvíli stojí za oknem v pokoji, kde je zavřená kvůli angíně: „A už stojí Sofie Syslová u okna (sestra Bobrušková okno pečlivě zavřela, aby se děti, které půjdou v průvodu kolem marodky, náhodou nenakazily). […] A už Sofie vidí kolem procházet maškarní průvod. A už kolem procházejí děti z jejího oddílu, mají šikmé oči a zpívají Tong-fon-hon-tajanxn. A najednou Sofie Syslová, ta u okna, ta se soustem uvízlým v krku, strne: v průvodu jde Sofie Syslová, ta se šikmýma očima.“[72]

Ulice jsou prostorem, v němž se odehrávají důležité události. Důležité mohou být jak pro jednotlivé osoby, tak pro celou historii. Jsou jevištěm i hledištěm v divadle světa. Podobně jako zde, je ulice místem různých ceremonií i ve *Druhém městě* Michala Ajvaze.

[69] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 6.
[70] Ibid., s. 123.
[71] Ibid., s. 39.
[72] Ibid., s. 29 – 30.

Ač jsou postavy, vystupující v trilogii, obyvateli Prahy, město se jeví jako labyrint. Labyrintem se stává zejména kvůli neustálým proměnám, ke kterým dochází díky popisům minulých událostí. Zároveň je labyrintová povaha města tvořena opakováním charakterů postav a prolínáním času, neboť postavy, jež se setkávají tváří v tvář v *Podobojí*, jsou vlastně postavami z *Kukel*. Jako příklad uvádím ukázku, v níž je zachyceno setkání mrtvé Alice Davidovičové s živou Sofií Syslovou. „A tu uvidí proti sobě běžet dívku. Ta dívka má zřejmě velmi naspěch, běží z kopce velmi lehce.“[73] Jak jsem již zmínila, Praha je zde reprezentována jako město jinového charakteru a jako taková se jeví chaoticky, potemněle, jednotlivé její části mohou působit jako urovnaný systém, ovšem z pohledu celku to takto není. Je to spíše město šachovnice, kterou vedou úzké a různě propletené uličky.

2.3 Prostory uvnitř

Dominantním místem se v *Trýznivém městě* stal olšanský byt. Byt, v němž bydlela rodina Davidovičů, tedy Alice Davidovičová s dědečkem a babičkou, poté Sofie Syslová a nakonec i Eliška Beránková. V tomto bytě se nachází také komora, hojně zmiňovaná v *Podobojí*. Popis bytu zde – podobně jako u popisu ulic – nenalézám. Autorka ale byt přibližuje čtenáři pomocí předmětů, které se v něm jsou. Například v době, kdy v bytě žije rodina krejčího, se zde nachází krejčovský dřevěný panák Kajn. „A za stěnou je Kajn. Jan je přesvědčen, že Kajn je jejich nájemník. Nikdy ho neviděl, ale co chvíli slyší, jak s ním otec nebo matka mluví. – Tak co, Kajne, jak se ti líbí nový kabát?“[74] V jiném momentu se v knize hovoří o tom, že v komoře bylo oblečení dědečka Davidoviče, nádobí a kuchyňské nástroje a také skříň. Díky tomu si lze komoru lépe představit jako místo, na které se odkládají různé předměty.

V době, kdy v bytě bydlí babička Orionová, nejspíše v místnosti, která slouží jako jídelna, stojí i šatní skříň se zrcadlem. Je to zřejmé z ukázky: „A když potom pijí s babičkou čínský čaj a k němu přikusují makové koláčky, zkoumá Sofie Syslová svou podobu v zrcadle na dveřích šatníku.“[75] Dále je v bytě postel a harfa: „A kdyby sem ta druhá vešla, jistě by odložila černý perziánový štucl na babiččinu vysoko zastlanou

[73] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 40.
[74] HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991. Jádra, s. 13.
[75] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 32.

postel pod oknem. Sofie Syslová se pomalu otočí k posteli (v koutě za postelí stojí harfa, na které chybí dobrá polovina strun) […].“[76]

V *Kuklách* je mimo jiné poměrně detailně popsána pracovna jazykozpytce Sysla. „A už se obdivovatel Chagalla uzavřel v černém kabinetu. Sedí ve svém otáčecím křesle, obklopen černým leštěným nábytkem vykládaným perletí, styl Bicmarck […].“[77] Z ukázky – a dalších popisů kabinetu přítomných v knize – si čtenář dokáže vytvořit představu o tom, jak pracovna vypadala. Zjistí kupříkladu, že kromě stolu a otáčivého křesla, se v místnosti nachází dřevěný věšák zvaný Ka a také okno.

Ve třetím dílu trilogie, v *Thétě,* autorka popisuje vstup do olšanského domu, jež je nazýván domem dětství. „Za těžkými vstupními dveřmi následuje sedm schodů z našedlého mramoru, kterým je v přízemí obložena do výše člověka i zeď. Mramor už silně popraskal […]. Nad schody zůstanu stát. Skleněné létací dveře stojí v cestě jako brána, kterou nelze nahlédnout do nitra domu.“[78] Dům působí mimo jiné jako kronika, paměť, kniha, ve které jsou zaneseny osudy všech jeho obyvatel. Hodrová tuto skutečnost popisuje při procházení domem někde mezi čtvrtým a pátým patrem následovně: „Míjí(m) přitom obraz jakési tropické krajiny s palmami, které jsem si nikdy dřív nevšimla. Je tam dosud, pod několikerou přelibou lze rozeznat profil starce se seříznutým temenem. Nevypadá ten portrét jako posmrtná maska? Teprve dnes poznává(m) papežského legáta, jeho profil se tu otiskl mnoho let předtím, než otec tu epizodickou úlohu hrál. A stejně je tomu i s tou tropickou krajinou, v níž teprve nyní poznává(m) krajinu v Costa Verde. A kdyby(ch) uměla číst ve fresce budoucnosti, objevila by(ch) ve shlucích zdánlivě nahodilých skvrn a rýh také všechny svoje různé podoby od narození po smrt a zároveň všechny krajiny svého života.“[79]

Autorka v *Trýznivém městě* tedy nerezignovala zcela na popis příbytku. Zapojila pouze jiné techniky popisu a nutí tím probouzet čtenářovu vlastní fantazii a iniciativu potřebnou k tomu, aby si prostor dokázal představit. Nenacházíme zde přímo popisy jednotlivých míst, ale pozornému čtenáři neuniknou zmínky o vybavení bytu.

[76] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 33.
[77] Ibid., s. 82.
[78] HODROVÁ, Daniela. *Théta*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1992. Žatva (Československý spisovatel), s. 118.
[79] Ibid., s. 121.

2.4 Vstup jinam

V *Trýznivém městě* se objevují místa vedoucí do jiného světa (jiného v porovnání s podobou nám známého a očekávaného). Vstupy do těchto míst jsou realizovány především prostřednictvím existence posmrtného života a postav, které zde vystupují.

Autorka nevystavěla svět mrtvých a živých vedle sebe, ona tyto životy staví na sebe, na roveň, jeden do druhého propouští atributy příznačné právě pro ten onen svět. Narušuje tím hranici mezi dvěma odlišnými světy. Tímto se dostávám k dalšímu příznaku jinového města, a to k různým přízrakům, duchům a ke smrti. V příbězích najdeme postavy náležící jen do jednoho světa a zároveň postavy, jež jsou na pomezí obou světů a vlastně nepatří nikam.

Postava balancující mezi dvěma světy je od jistého momentu Diviš Paskal. Pokusil se ve světlíku přeručkovat po laně z komory do koupelny, ale komora je místem střetu světů živých a mrtvých. Konkrétně ve světlíku proudí prach mrtvých, jejich životy a vzpomínky, ulpívající na lidech, kteří do světlíku vkročí, či spíše spadnou. Tím se stávají napůl součástí světa zesnulých. „Vždyť je napůl už stejně náš, řekne, neboť jak cítí i ona, vstup Diviše Paskala do světlíku a okamžik, v němž v sobě pocítil svět, znamená, že Diviš bude napříště napůl tady a napůl už tam, zůstane rozpjat mezi dvěma nicotami, které se v něm prostoupí.“[80] „Jednou si Diviš uvědomí, že uviděl Alici poprvé právě toho dne, kdy ho vytáhli ze světlíku. Byl pokryt světlíkovým prachem, měl ten prach ve vlasech, vnikl mu do nosu, do uší a do očí, ulpěly na něm částečky světlíkového vesmíru, který byl hájemstvím mrtvých, a některé na něm zůstaly, i když se vykoupal. […] Od té doby ji tam pak víckrát viděl postávat, dívala se k němu nahoru a Diviš míval divný pocit, že zaujímá její místo.“[81]

Stejný moment se opakuje u Šípkového Jury, což mimo jiné opět ukazuje onu cykličnost děje. „[…] A jak se tak Jura vyklání a hledá jehňátko, vdechne světlíkový vzduch a světlíkový prach mu vnikne do uší a do nosu. […] A když je pak Jura vytažen z jámy vlčí a nesen do vany, sype se z něj všude, kudy ho nesou, světlíkový prach, prach poznání života a smrti. A správce Šípek náhle vidí, že za Jurou tou černou pěšinkou kráčí Herr Hergesell, ten, jehož vzkříšení se tak obával a před nímž se opevnil skříní v komoře.“[82] V tomto momentu se vysvětlila úvodní slova komory, tedy „Jsem

[80] HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991. Jádra, s. 51.
[81] Ibid., s. 70.
[82] Ibid., s. 125.

komora, jsem komora zmrtvýchvstání.“[83] Z tohoto úryvku je patrné, že komora působí jako jakýsi přechod mezi světem živých a mrtvých, místo rozplývající se na hranici života a smrti. Místo, v němž panuje tma a ve kterém chybí čerstvý vzduch, snáší se zde prach ulpívající navždy na lidech a na věcech a východiskem není otevřít okno.

V *Kuklách* spatřuji dvě možné cesty vstupu jinam. První je zprostředkována kobercem: „Copak by nemohl přiletět oknem nebo vstoupit do pokoje brankou s nápisem CIZINECKÝ VSTUP, která se čas od času otvírá uprostřed koberce s meandrovým vzorem? […] A jak se utkvěle dívá doprostřed pokoje, vidí, že už se v koberci zase otvírá branka.“[84] Kobercem se dostávají/přicházejí do bytu další postavy, které svými vstupy do příběhu oživují děj.

K dalšímu otevření cesty do jiného světa došlo v pracovně jazykozpytce Sysla, a to kvůli otáčecímu křeslu, prostřednictvím něhož se v pracovně otevřel příkop. Jelení příkop. „Panu Syslovi se zdá, že jeho otáčecí křeslo visí čím dál nad Jelením příkopem. Stačí, aby se pan Sysel v křesle jen nepatrně pootočil v touze uniknout své alergické kůži, a už se ho zmocňuje ten zvláštní pocit, nohama balancuje nad propastí, která se stále častěji rozevírá pod kabinetem s černým nábytkem vykládaným perletí.“[85] V příkopu pan Sysel vidí kamaráda Melíška, jenž zemřel v době jejich mládí. V křesle se roztáčí také Sofie Syslová, která záměrně sestupuje až do Jeleního příkopu. Sestup „trvá nesmírně dlouho, celé hodiny, celá léta, než její tělo urazí vzdálenost, která dělí otáčecí křeslo ode dna Jeleního příkopu.“[86] Domnívám se, že zde autorka velice silně narušuje lineární čas proměnou prostoru pracovny a sestupem k příkopu, který je tak vzdálen.

V *Thétě* se jiný svět otevírá prostřednictvím vzpomínek. Autorka zde dává žít svému mrtvému otci, jenž je v knize divadelním hercem hrajícím nekonečné představení. Kromě toho ale plní funkci brány jinam koupelna. „Koupelna je stínací komorou a je zároveň komorou zmrtvýchvstání se svým věčně vlhkým ložem. Vana se mění ve svět či spíš v jeviště světa, teatrum mundi. Není to jeviště vyvýšené, ale naopak vyhloubené, divák se do něj musí hluboko naklonit. Je to propast světa, do níž nikdo nemůže vstoupit jinak, než když je spuštěn, a kterou nikdo nemůže opustit jinak, než

[83] HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991. Jádra, s. 10.
[84] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 46.
[85] Ibid., s. 115.
[86] Ibid., s. 271.

když je vytažen, vzat na nebesa, zavěšen na prádelní šňůru.“[87] Motivu propasti užívá i Jáchym Topol ve své novele *Anděl*, jíž se budu věnovat v jedné z dalších podkapitol. Ve vaně ožívají osobnosti českých dějin, Milada Horáková, Záviš Kalandra a další. Eliška Beránková – nebo Daniela Hodrová? – si hraje s loutkami – lidmi a umožňuje jim prožívat dál život na dně vany.

2.5 Pohyb a čas

I přes to, že jsou protagonisty děje obyvatelé města, jejich pohyb Prahou je spíše blouděním. Bloudění hrdinů *Trýznivého města* se čtenáři neustále připomíná. Postavy totiž chodívají v kruzích. Vlastně v kruzích nejen chodí, ale i jednají, neustále opakují své zvyky (i v posmrtném životě). Takovým jednáním může být například triviální počínání jednotlivých postav v době jejich života pokračující v životě posmrtném. Dědeček Davidovič by rád utíkal k paní Soškové, babička Davidovičová by chtěla vařit polévku z cibule a Alice podniká každodenní procházky na Žižkov. I když jsou všechny tyto postavy mrtvé, chtějí stále opakovat to, co dělali za života. V trilogii jsou rovněž přenášeny charaktery již mrtvých osob na ty živé. Tato kruhovost je dalším ze znaků města jinového typu. Zároveň jsou kruhy znakem textu tkaného, jež se s jejich pomocí zavíjí do nekonečna sám do sebe. Pocitu cykličnosti dosáhla autorka také doslovným opakováním vět. „Jsem kůže.“[88] „Jsem olšanský hřbitov.“[89] „Jsem komora.“[90] „Jsem revoluce.“[91] Opakování mnohdy krátkých vět působí jako nějaké zaříkadlo. V knize *Kukly* je pocit kruhovosti vytvářen dokonce pomocí mandaly, jež je vytvářena samotnými postavami. „I nyní, když pan Sysel usedá v černém kabinetu ke stolu a krouží své mandaly, je přesvědčen, že může skrze duchovní zření dospět k vyššímu poznání.“[92]

Čas se zakukluje ulpíváním charakterů postav z jednotlivých dílů trilogie na postavách budoucích. Je zde patrná podoba Alice Davidovičové, Sofie Syslové, Elišky Beránkové a Daniely Hodrové. Zároveň dřevěný krejčovský panák Kajn v *Podobojí*, v *Kuklách* dřevěný věšák zvaný Ka a v *Thétě* zlověstný pták Kancer (dle mého názoru se jedná o slovo cancer, tedy rakovina) proplouvá všemi díly trilogie. Dále Roháček

[87] HODROVÁ, Daniela. *Théta*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1992. Žatva (Československý spisovatel), s. 136.
[88] HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991. Jádra, s. 43.
[89] Ibid., s. 23.
[90] Ibid., s. 10.
[91] Ibid., s. 35.
[92] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 80.

s Boháčkem, kteří se v *Kuklách* prezentují jako Provazník a Pazourek ulpívají na budoucnosti a v *Thétě* se o nich autorka zmiňuje takto: „Kdyby to bylo v románu *Podobojí*, jmenovali by se Roháček a Boháček nebo Brůna a Rubeš, kdyby to bylo v Kuklách, nesli by jména Pazourek a Provazník, ale v románu, který končí kapitolou Konec, jsou bezejmenní.“[93]

Pohyb v této jinové Praze může být jak horizontální, tak vertikální. Horizontálním pohybem myslím procházení hrdinů po Praze, vertikálním pak pohyb na pomyslné ose život <–> smrt. Tento pohyb je v próze naznačen slovy „nahoře“, „dole“ či „uprostřed“, přičemž dole značí smrt, úzkost, potemnělost. Nahoře by na hrdiny měla čekat lehkost, jež postavám umožní městem létat, vznášet se, a uprostřed život těch, kteří balancují na hraně, shodit ze sebe tíhu hříchů. Ono dole a nahoře umí rozlišit i samotné postavy, nejvíce si tuto vertikálu – alespoň v *Podobojí* – uvědomuje Nanynka. „Nanynka má strach a Diviš Paskal se tomu podivuje: Jak to, Nanynko, že tam nahoře se nebojíš, tam ne, a tady dole máš strach? Ale to je přece něco úplně jiného – tam nahoře, nebo tak dole, copak to Diviš nechápe?“[94] „[…] vždyť člověk se vždycky nalézá mezi nebem a peklem, vede život uprostřed, jen mrtví žijí nahoře – jako andělé, nebo dole – jako zvířata, nebo střídavě dole a nahoře.“[95] Vertikální pohyb je ale naznačen i v dalších pokračováních trilogie. V *Kuklách* je naznačován sestup a vzestup jazykozpytce Sysla, který sestupuje ke své milence a později stoupá zpět ke své manželce, přičemž: „sotva nohy vleče do náruče té, která nedávno dlouho hledala své modrozelené šaty, aby se mohla proměnit zpátky v pannu. Výstup je vždycky namáhavější než sestup, myslí si pan Sysel.“[96] Důležitý je samozřejmě i Sofiin sestup do Jeleního příkopu. O sestupu Hodrová hovoří i v *Thétě*, kde přímo říká: „Sestupuji do trýznivého města jeho sedmi thébskými branami. Sestupuji do něho branou olšanskou, kterou vcházejí a vycházejí mrtví. Sestupuji do něho skrytou brankou újezdskou […].“[97]Sestupem se autorka snaží oživit minulost a s ní vzkřísit mrtvé, v *Thétě* hlavně svého otce.

Postavy hledající, snící a vzpomínající, neustále se vracející ke svým vzpomínkám napovídají, že důležitější než okamžik teď a tady je hledání minulého času. Ono vzpomínání, znovuprožívání minulosti vede ke zmatení časů, prolínání minulosti a

[93] HODROVÁ, Daniela. *Théta*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1992. Žatva (Československý spisovatel), s. 175.
[94] HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991. Jádra, s. 62.
[95] Ibid., s. 70.
[96] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 62.
[97] HODROVÁ, Daniela. *Théta*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1992. Žatva (Československý spisovatel), s. 73.

přítomnosti, které může čtenáře plést. Postavy se často dostávají do minulosti, je jim umožněno znovu prožívat některé okamžiky. Jako příklad uvádím ukázku z knihy *Kukly*: „A tu se babička Müllerová podívá z okna a vidí, že přes náměstí Komenského letí růžový balón Praha, který se vznesl na Národopisné výstavě roku 1985. A už na Evu Kuklovou z balónu mává otec a Eva Kuklová otvírá okno.“[98]

Čas vstupuje také do města jako takového. Budovy ve městě jsou obdarovány jakousi historickou pamětí utvářející jejich život. Je zvláštní spojovat slovo život s něčím, co lidé obyčejně považují za neživé, nicméně v *Trýznivém městě* čtenář získá pocit, že budovy i město žijí. V *Thétě* autorka uvádí dokonce kolotoč paměti: „Ale už se kolotoč paměti, který je zároveň strojem stvoření, zase dává do pohybu, točí se stále rychleji, až se všechno opět rozplývá v pestrobarevném pruhu…a z chaosu se začínají vynořovat bytosti, zvířecí i lidské…“[99]

V *Trýznivém městě* je čas uschován například v již zmiňované komoře a vlastně celkově v bytě Davidovičů (ve kterém pak žijí Němci Hergesellovi, poté Paskalova rodina, pak Syslovi a nakonec Eliška Beránková, respektive Daniela Hodrová). Proto se v bytě setkávají živí s mrtvými, a proto je také možné ulpívání osudu předchozích obyvatelů bytu na těch nynějších. Dále čas ulpěl na Alicině štuclu, nositeli významu v celé trilogii. Pomocí štuclu autorka vytvořila narativní uzel, slepé místo spojené se subjektem, s Alicí Davidovičovou, Sofií Syslovou, Eliškou Beránkovou i Danielou Hodrovou. V *Thétě* se autorka zmiňuje o tom, že štucl sama jako malá nosila a pak ztratila. Nyní se ale štucl proplétá celým příběhem *Trýznivého města* a jeho nositelkám zprostředkovává zvláštní zážitky – Sofie Syslová se po tom, co do něj vloží své ruce, začne proměňovat v Alici Davidovičovou.

2.6 Shrnutí

Praha v *Trýznivém městě* Daniely Hodrové představuje jinový prostor. Zmatený, pochmurný, proplétající životy mrtvých a živých. Autorka se téměř vyhýbá popisu ulic a příbytků způsobem, který je běžný. Ulice jsou popisovány tím, co se na nich odehrává. Podobně příbytek je popsán podle věcí, které se v něm nachází za obývání různými rodinami. Popisy se tedy v textu vyskytují jako kusé informace, jejichž spojením čtenář získá představu o daném místě. Autorčino používání názvů ulic a

[98] HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv, s. 70.
[99] HODROVÁ, Daniela. *Théta*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1992. Žatva (Československý spisovatel), s. 42.

budov bez bližšího určení vnímám jako záměr. Autorka tedy operuje s představou, že hovoří o místech, jež jsou čtenářům alespoň částečně známa.

V celé trilogii autorka narušuje hranice času i hranice pohybu, když postavám dovoluje nacházet se během krátké doby na velmi vzdálených místech a znovu prožívat minulost (dokonce ji měnit). Hranice lidských možností narušuje i tím, že je postavám umožněno létat nebo se alespoň vznášet nad zemí. Hru s časem spatřuji také v ulpívání charakterových vlastností na postavách v celé trilogii. Neustále se zde setkáváme s Alicí Davidovičovou a Pavlem Santnerem v různých ztvárněních. Postavy v *Trýznivém městě* procházejí iniciační cestou, na jejímž konci se mohou vyprostit z neustálého koloběhu času.

Pohybovat se mohou hrdinové horizontálně a vertikálně. Horizontální pohyb je běžným pohybem městem, vertikální pak pohybem mezi životem a smrtí. Postavám je umožněno pohybovat se na ohraničené půdě. V *Podobojí* je tato hranice nejvíce zřejmá a směrem k *Thétě* slábne.

Autorka v Praze vytvořila i druhý svět, ve kterém postavy žijí svůj posmrtný život, a tím vytvořila město – labyrint. Chodci, kteří jsou zároveň obyvateli města, se zde ztrácí, volí často zdlouhavé a spletité cesty, chtějí-li dojít k nějakému cíli. Celkově je zde Praha ukázána jako tajemná, temná a jak napovídá sám název, trýznivá.

3. Michal Ajvaz

V této kapitole se budu věnovat próze Michala Ajvaze, konkrétně knize *Druhé město*. Děj knihy se odehrává zčásti v Praze a zároveň v jiných, nereálných prostorách.

Text seznamuje čtenáře s hlavním hrdinou, který tuší o existenci imaginárního města a všemožně se pokouší proniknout za jeho hranici. Stává se často nejen divákem, ale přímým účastníkem oslav obyvatel druhého města a snaží se vypátrat smysl existence.

3.1 Výrazy s příznakem

Prostor je v knize představován popisy míst, na kterých se vypravěč nachází, či evokován podobně jako u Hodrové slovy, jež jsou čtenáři dobře známa a pomohou při vytváření představ o onom prostoru. Jsou to převážně slova označující jevy vnímané smysly, z velké části sluchem. S tím souvisí užívání jazykových prostředků k navození představy těchto zvuků. Tato onomatopoie je v celém díle velmi silně zastoupena. „Přecházel jsem napříč náměstím, v tichu bylo slyšet jen křupání sněhu pod mými botami. Když jsem se blížil Týnské škole, uviděl jsem, jak se přede mnou z ústí Celetné ulice pomalu a drkotavě vysouvá cosi velkého a průhledného.“[100]

Dominantními prvky při popisu prostorů jsou „ticho“ a „tma“. Dále pak je hojně zastoupeno slovo „prázdné“. Velká část děje se odehrává v prázdných, potemnělých ulicích, večer či v noci, kdy ději nejsou přítomni další lidé. „Přicházel jsem k ní od Staroměstského náměstí, do ticha zasněžené pusté ulice bzučely zářivky, masivní budova fakulty temně vyvstala na konci řady domů.“[101] „Ještě dlouho jsem seděl za oknem a díval se na prázdné náměstíčko.“[102] Autor tedy k základnímu popisu vypravěčovy cesty přidává další charakteristiky.

Jako další termíny vyskytující se v textu a disponující zvláštním významem, uvádím slovo „hranice“ a „střed“. Hranice má zde vystupuje ve smyslu oddělení reálného světa od imaginárního. Hlavní hrdina se neustále snaží proniknout za hranici Prahy a o hranici často hovoří s dalšími postavami z tohoto díla. „Hranice našeho světa není vzdálená, netáhne se na obzoru nebo v hlubinách; bledě světélkuje v nejtěsnější blízkosti, v šeru krajů našeho těsného prostoru, koutkem oka pořád nahlížíme, aniž bychom si to

[100] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 42.
[101] Ibid., s. 42.
[102] Ibid., s. 101.

uvědomovali, do jiného světa.“[103] Jak jsem již uzvedla, hranice v této knize striktně odděluje dva neslučitelné světy, ale jak se sám hlavní hrdina přesvědčí, je možné ji překročit.

Střed je v knize popsán jako něco nedosažitelného, něco, co se člověk snaží najít a po čem pátrá. V reálné Praze není těžké se ke středu města dostat, o poznání těžší je to ve druhém městě. Hledání středu dle mého názoru znázorňuje pátrání po podstatě lidské existence vůbec.

3.2 Prostory vně

Hlavní hrdina a zároveň vypravěč příběhu je téměř neustále na cestě. Putuje, místy bloudí a to vše za účelem nalezení druhého města, středu všech středů, středu světa. Dalo by se říci, že protagonista zažívá iniciační cestu, k jejímuž završení ovšem nedojde – alespoň ne přímo.

Pohyb hrdiny po městě (Praze) je sebevědomý, neboť je s pražským prostorem – ve dne – plně identifikován., je chodcem – obyvatelem. Praha ve dne působí jako město čistě jangového charakteru. Rozdíl mezi Prahou ve dne a v noci si uvědomuje i hrdina knihy, jak ukazují následující úryvky: „To je dobré, myslel jsem si, pět let jsem chodil po těchto chodbách, někteří z mých někdejších spolužáků tady ve dne vyučují, a mne tu za noci honí po chodbách zvířátka.“ „Jak je to zvláštní, celý život jsem chodil skoro každý den po Karlově mostě a nikdy jsem si nevšiml, že podstavec sousoší je otevírací.“ [104]

Autor v knize pro popis pohybu hlavní postavy po Praze používá hlavně jména ulic a náměstí, jimiž postava prochází a také názvy domů, u kterých se vyskytuje. „[…] jsem otevřel dveře mikulášského chrámu, prošel jsem tmavou lodí a po točitých schodech jsem vystoupil na ochoz zvonice. […] Nade mnou se tyčil Hrad, příkré střechy chrámu svatého Víta se bledě a snově leskly ve světle oslnivého úplňku. […] Hluboko dole leželo Malostranské náměstí, […]. Náměstím projel taxík a zmizel v Tomášské ulici [..,].“[105]

Jak jsem již zmínila výše, k místům připojí rozšiřující charakteristiku, díky níž si čtenář může vytvořit lepší představu o tom, jak místo vypadá. Dá se říci, že v knize nenalézám detailní vnější popis míst, spíše popis bližších okolností pohybu/pobytu na těchto místech.

[103] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 8.
[104] Ibid., s. 93.
[105] Ibid., s. 65.

Nacházím zde například bližší určení času: dopoledne, odpoledne, večer, noc; dále pak míru osvětlení: přítmí, tma, tajemná záře, slabé osvětlení žárovkou, světla lamp; pak také jevy související s počasím: sníh křupající pod nohama, déšť, zima. Výjimkou nejsou také zvláštní spojení slov, slučující dohromady dva vjemy: „Octl jsem se v úzké a protáhlé místnosti, přední část zalévalo tichým světlem okno, obrácené k zasněženému náměstí, […].“[106]

Dle mého názoru nebylo autorovým úsilím vytvořit perfektní obraz ulice, v níž se hlavní hrdina nachází, spíše vytvořit takový obraz, díky němuž bude čtenář schopen onen prostor s protagonistou zažívat. „Příští noc jsem chodil po Starém Městě; doufal jsem, že někde narazím na slavnost, kvůli které se hádali historik s knězem na obrazovkách televizorů, tažených lasičkami. Pařížskou třídou jsem došel na Staroměstské náměstí. Nesvítila tu žádná lampa, okna všech domů byla tmavá.“[107] Stejně, jako je tomu u této ukázky, většinou se děj knihy odehrává večer či v noci, v potemnělých a prázdných ulicích. Tato skutečnost souvisí s noční proměnou hrdinovi známého prostoru, v němž se i hlavní postava mění z chodce každodenního v chodce citlivého. Autor tím zároveň dává Praze jakýsi magický a tajemný nádech.

3.3 Prostory uvnitř

Prostory uvnitř, v nichž se hlavní postava vyskytuje, jsou různé kavárny a hospůdky, knihovna, univerzita nebo byty. Tato místa napomáhají zvnitřňování prostoru. Hlavní hrdina nezřídka hledí ven z velkých oken kaváren a příběh se mnohdy odvíjí právě od toho, co zahlédne venku. Hlavní postava se uchyluje k návštěvám kaváren při nepřízni počasí a tato místa se také stávají branou do druhého města.

Onou branou do imaginativního prostoru je například netušená zeď na záchodcích, prostor za skříní v bytě, křoví na zahradě či sklad v knihovně. Jsou to tedy neprobádaná místa, o jejichž existenci víme, ale není pro nás běžné ji blíže zkoumat. „Utajené prostory jsou s obývanou částí bytu spojené zamaskovanými průchody v koutech a za skříněmi, ale obvykle do nich po celý život nevkročíme […].“[108]

Jako zvláštní vnímám to, že se postava často nachází na nějakém uzavřeném místě druhého města – například v chodbě plné obrazů – a když prostorem projde až na konec, ocitne se opět v reálné Praze, ovšem na jiném místě. Zatímco hrdina vstoupil do

[106] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 60.
[107] Ibid., s. 50.
[108] Ibid., s. 54.

druhého města kdesi v lese, vyběhne z něj v pokoji v domě na Vinohradech. Z těchto příkladů vyplývá, že jsou zde velmi důležitým prvkem dveře. Dveře jsou branou do imaginativního světa, tvoří hranici mezi známým a neznámým.

3.4 Vstup jinam

Důležitým elementem, prolínajícím se celým dílem, je existence druhého města. Toto imaginativní město je, podobně jako u Hodrové, vystavěno na stejném místě, jako reálné město. Sám hlavní protagonista si je toho částečně vědom. „Je možné, že v naší těsné blízkosti existuje svět, který tak překypuje podivným životem, který tu byl snad dříve než naše město, a o které vůbec nevíme?“[109] Existence druhého města je umožněna noční proměnou Prahy. Zatímco ve dne se hlavní hrdina díla může po Praze pohybovat sebejistě a beze strachu, v noci znejistí, bloudí, neboť se stává svědkem situací, s nimiž se ještě nesetkal. Druhé město je labyrintem, o jehož středu je vypravěč přesvědčen a snaží se k němu proniknout. Město se ale brání, klade hrdinovi do cesty různé překážky, neboť cizincům je vstup do tohoto prostoru zapovězen. Toto imaginativní město odpovídá městu jinového charakteru. Vládne zde chaos, divočina. Hranici na první pohled překročit nelze, nicméně hlavní hrdina hranici překračuje několikrát. Po překročení hranice je ale vnímán jako nechtěný cizinec a pokaždé, když se z druhého světa vrátí, vnímá reálný svět pozměněn.

Za pomyslný vstup do druhého města považuji již setkání s knihou ve fialové vazbě na prvních stranách tohoto díla. „A já jsem si uvědomil, že písmena, kterými byla kniha vytištěná, nepatří žádnému písmu našeho světa. […] vytáhl jsem knihu a znovu jsem ji otevřel, díval jsem se na lhostejná písmenka, oblá, ale přitom se ježící navenek, ale také často jakoby násilím protrhávané špičatými klíny, které do jejich vnitřního prostoru pronikaly zvenčí, jindy se zase zdálo, že se odulá písmena rozchlipují pod tlakem nějakých rozpínajících se vnitřních sil.“[110] Hrdina se zatím s druhým městem nesetkal, našel ale knihu podněcující jeho zájem pátrat o neznámé kultuře, o jejíž existenci byl náhle přesvědčen.

Někteří další obyvatelé Prahy jsou si vědomi existence města, což dokazuje například tento úryvek části rozhovoru jednoho muže s hlavním hrdinou knihy: „Koleje vedou zahradami, hustým křovím u plotů. V noci ležíme v posteli, slyšíme cinkání

[109] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 58.
[110] Ibid., s. 8 – 9.

blížící se z hloubky zahrad, po stropě přelétnou světla, v oslnivé záři se promítne na stěnu obludně zvětšený vzorek záclony.“[111]

Hlavní protagonista a zároveň vypravěč příběhu, není jen pozorovatelem druhého města, stává se součástí zvláštních ceremonií a celkově se zapojuje do událostí, jež jsou organizovány obyvateli druhého města. „Nebylo vidět, na co vlastně čekají; přesto jsem se postavil na konec pomalu postupující řady. Ukázalo se, že stojíme ve frontě na lyžařský vlek. O zeď Klementina se opíraly desítky párů lyží: každý, kdo čekal ve frontě, dostal jeden pár; když si lyže připjal, chytil si kotvu, která přijela z úzké Seminářské ulice, opřel se o ni a zmizel v tmavém ústí uličky.“[112]

Události přicházející z druhého města, se dějí přímo v Praze. Některá místa – ulice a náměstí – se stávají přímo divadelním jevištěm. Jako příklad uvádím Staroměstské náměstí, na němž se odehraje slavnost obyvatel druhého města: „Za chvíli se objevila i skupinka lidí, kteří sáně tlačili: všichni měli na tvářích černé škrabošky se zašpičatělými, nezvykle protaženými a nahoru zahnutými okraji, které trčeli daleko do stran, a byly zakončené stříbrnými hroty. Kolem pasu měly maškary několikrát omotanou červenou šňůru se střapci na obou koncích uvázaných vepředu do uzlu; […] Skupina maškar začala předvádět uprostřed kruhu soch němou pašijovou hru o utrpení, smrti a vzkříšení jakéhosi mladého a krutého boha. Nerozuměl jsem úplně, co znamenají exaltovaná gesta herců, ale připadalo mi, že hra vypráví o cestě džunglí, o bloudění rušnými přístavy, […].“[113]

Čtenář se stává svědkem vypravěčových pokusů proniknout za hranici druhého města, za hranici světa, jenž je očím obyčejných lidí většinou skryt.

Autor druhé město začlenil přímo do reálné Prahy a vypravěč se s druhým městem setkává v místech, která se mohou jevit jako opomíjená, či přímo zapomenutá. „[…] uviděl jsem v mělkém dolíku mezi zasněženými stromy válec, který mi sahal k pasu, na jeho stříšce ležela vysoká sněhová čepice. […] Vzpomněl jsem si, že jsem se vždycky pokoušel otevřít okénko z rezavého kovu, které bylo v horní části válce a které připomínalo dvířka u kamen, ale nikdy se mi to nepodařilo. […] Tentokrát okénko kupodivu hned povolilo, když jsem zmáčkl kliku, a s táhlým zaskřípáním se otevřelo. […] Když si mé oči přivykly přítmí, zjistil jsem, že válec je vlastně slepou lucernou

[111] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 38.
[112] Ibid., s. 53.
[113] Ibid., s. 51.

kupole, která se pod ním rozšiřovala, klenula se nad chrámovou lodí, jejíž podlaha se ztrácela v temné hloubce.“[114]

Domnívám se, že u popisků druhého města lze nalézt více detailů než je tomu u reálné Prahy. V ukázce se jedná o obraz z knihy: „Objevil jsem, že v knize je několik mědirytin. První ilustrace zobrazovala rozsáhlé prázdné náměstí, ovládané jakousi snovou symetrií, s melancholicky příkrou perspektivou šachovnicové dlažby; uprostřed náměstí se tyčil obelisk, jehož podstavec tvořil pravidelný mnohostěn z hlazeného kamene, z obou stran obelisku stály trojstupňové fontány, voda, padající z mísy do mísy, na obrázku vyvolávala dojem tuhého a nehybného tělesa. Náměstí bylo ze tří viditelných stran uzavřené průčelím paláců s monotónními vysokými sloupořadími nad pravidelnými stupni schodišť.“[115]

Následující úryvek popisuje hrdinovu vlastní zkušenost: „Náhle nad houštím vyvstala skalní stěna. Ležela na ní narudlá záře plamenů z druhého břehu řeky, uviděl jsem, že do skály je vytesaná gigantická Dargúzova tvář: vypadala tak, jak jsem ji viděl na nuselských schodech, strhaná a pohublá, s šílenýma očima. Kamenná tvář byla rozrytá vodou, stékající po skále, prohlubně úst a očí byly zarostlé mechem. Nízko nad písečným břehem se ve skále rozvírala puklina, vedly k ní rozpadlé kamenné schůdky.“[116]

3.5 Pohyb a čas

Jak jsem již uvedla v předchozích podkapitolách, v knize je rozdíl mezi pohybem postavy v noci a ve dne. Ve dne je Praha jangovým městem, se kterým se subjekt plně identifikuje a nemá tedy problém pohybovat se po Praze sebevědomě a plynule.

V noci se město stává nevlídným, cizím. Z Prahy se stává náhle imaginativní město – labyrint, jenž se nechce dát poznat cizinci. Praha je tedy proměnlivým místem. Prolínají se zde dva různé časoprostory. Místem, kde se v noci snaží archetypální svět proniknout do světa reálného. Čtenář se stává svědkem změny časoprostoru v jediné chvilce. Například při ulehnutí hlavního hrdiny do postele, kolem které není stěna a po posteli se dá dojít až do druhého města, jež je na tomto místě tvořeno peřinami a prostěradly a simuluje reálné hory.

[114] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 22.
[115] Ibid., s. 9 – 10.
[116] Ibid., s. 145.

Pohyb postav je horizontální i vertikální a dalo by se říci, že se neustále zvnitřňuje. Hlavní hrdina se pohybuje směrem zvenku dovnitř – ze středu města do uliček, do kavárny, do bytu, do postele.

Hrdinovi je umožněno navštívit imaginární město jak horizontálním, tak vertikálním pohybem. Horizontální pohyb je dle mého názoru například cesta vlekem přes Nerudovu ulici, dvorky, dokonce domy a byty: „Temnými úvozy jsem projel do předsíní, […] projížděl jsem kouty ložnic, kde na postelích oddechovali spící. […] Jel jsem zapíraným prostorem mezi byty, poznal jsem, že byty jsou navzájem spojené tajnými stezkami a průsmyky, které vedou za nábytkem […].“[117] až se hrdina dostává na utajenou slavnost obyvatel druhého města.

Vertikální pohyb nacházím v momentě, kdy hlavní hrdina vstoupí na palubu lodi, přičemž hladina řeky začne klesat a klesá tak dlouho, dokud se hrdina neocitne několik metrů pod zemí. I tam ale vidí domy, jako jsou ty v reálném městě. „Hladina se pohnula a začala klesat. […] V hloubce pod hladinou zazářila světla a stoupala vzhůru: za chvíli se vynořila nad hladinu rozsvícená okna. Postupně vyplouvaly další řady oken, okna byla ve všech čtyřech zdech […].“[118]

3.6 Shrnutí

V knize *Druhé město* nalézáme dvě kontrastní města, dva prostory, které od sebe nelze oddělit, neboť existence obou je úzce spjata. Prvním městem je Praha. Je to město, v němž hlavní hrdina žije, v němž se dobře vyzná a rád se v něm pohybuje. Druhým městem je imaginativní prostor rozléhající se v místech, která obyčejní lidé obvykle nevidí a dle hlavního hrdiny se je naučili přímo ignorovat.

Prahu, jakožto město reálné, jsem nazvala městem jangovým a druhé město jinovým. Dalo by se samozřejmě říci, že Praha nemůže být označena jako čistě jangová, neboť přímo v jejích útrobách leží onen imaginativní, jinový prostor, město – labyrint. Dokonce budovy, jež jsou samy o sobě jangové povahy, jsou jangové pouze zvenčí, uvnitř se stávají jinovými. Například v momentě, kdy hlavní hrdina vstoupí do pokoje, ve kterém je moře. „[…] uviděl jsem, že lampa stojí na břehu jakéhosi studeného, nepřívětivého moře, osvětlovala zelenavé vlny, jež se valily ze tmy k mým nohám, na ornamentech koberce slábly a proměňovaly se v pěnu, která stékala po koberci zpět, než

[117] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 73.
[118] Ibid., s. 114.

ji zachytila další vlna.“[119] I přes to si myslím, že označení Prahy jako jangové není chybné, neboť se jako jangová, uspořádaná, s pevnými body, se středem, jeví svým obyvatelům.

Hrdina příběhu je hnán touhou poznat střed světa, střed všech středů, poznat imaginární druhé město. Neustále se ale setkává s překážkami, jež jeho cestu ke středu znemožňují, jako by se samo druhé město bránilo jeho poznání, což je pro město – labyrint typické. Město se tím chrání před cizinci a dá se poznat jen svým právoplatným obyvatelům.

Otázka hranice ve městě – labyrintu je také poněkud problematická. Chodec o hranici ví, nicméně ona hranice není zcela zřejmá. K překročení hranice do druhého města dochází téměř vždy náhodou – náhodou si hlavní hrdina přečte pozvánku na přednášku, náhodou se stane divákem oslav na náměstí. V závěru díla si je ale jist, že hranice existuje také v knihovně a překročí ji zcela záměrně. Jinové město před ním ale otevírá svou džungli, žádný střed, žádné velkolepé náměstí se sochami a památkami.

Hrdina neustále bloudí, hledá a nenachází, nebo nachází jen zčásti to, co doopravdy hledal. Ve skutečnosti totiž pátrá spíše po smyslu lidské existence, po podstatě života. V historii se lidé na otázku bytí ptali Boha na místech tomu určených – kostely, chrámy. I v tomto díle se sakrální stavby nachází. Jsou vysoké, dominantní, ukazují svou moc, nicméně ani uvnitř ani nikde jinde pravou podstatu odhalit nelze, jak hrdinovi říká také strážce chrámu ve druhém městě:

„Chceš poznat město, které hraničí s tvým městem, chceš proniknout do jeho středu, domníváš se, že je také skrytým středem tvého města a že tedy porozumění zákonům druhého města by mohlo znamenat obnovu řádu, který se pro tebe zbortil… To, co hledáš, nemůžeš nikdy najít. […] Podivné tajemství spočívá v tom, že žádný poslední střed neexistuje, za maskami se neskrývá žádná tvář, není žádné první slovo v tiché poště, není žádný originál překladu. Je jen neustále se otáčející šňůra proměn, rodících další proměny. Není žádné město autochthonů, je nekonečný řetěz měst, kruh bez počátku a konce, kterým se lhostejně přelévá měnící se vlna zákonů. Je město – džungle a město, kde lidé obývají pilíře vysokých viaduktů, křižujících se v nesčetných nadjezdech a podjezdech, město z pouhých zvuků, město v bažině, město hladkých bílých koulí, pomalu se kutálejících na betonu, město skládající se z bytů, které jsou roztroušené po několika světadílech, město, kde z tmavých mraků neustále padají sochy

[119] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 131.

a tříští se o dlažbu, město, kde dráha měsíce vede vnitřkem bytů. Všechna města jsou si navzájem středem a okrajem, počátkem a koncem, mateřským městem a kolonií.“ [120]

[120] AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta), s. 148.

4. Miloš Urban

V této kapitole se budu zabývat románem *Sedmikostelí* Miloše Urbana. Děj knihy se odehrává převážně v Praze a to hlavně na Novém Městě pražském, je přímo vymezen sedmi kostely. Hrdina románu se proplétá ulicemi Prahy, pomáhá s vyšetřováním vražd a stává se jedním z těch, kteří se snaží nastolit zpět středověký řád.

4.1 Výrazy s příznakem

Autor k popisu míst používá následující termíny: listí, vítr, teplo, šelest, sever, jih, východ, dále pak různé barvy a tak dále. Listí spolu s větrem a šelestem používá při popisu pražských ulic. Šelestem dává čtenáři najevo, že jsou ulice tak dokonale prázdné, že slyší i šelest spadaného listí. Právě s nepřízní počasí kontrastuje prostředí chrámů či Gmündova apartmá. Světové strany jsou v podstatě rozloženy následovně: jih je nejpřívětivější světovou stranou, východní strana je hrozivá a severní mrazivá. Hrdina věnuje mnoho času obcházní kostelů právě z různých stran a z každé strany se mu dostává jinému pohledu na objekt jeho zájmu.

4.2 Prostory vně

V knize čtenář navštěvuje převážně pražské ulice. Autor je popisuje pomocí příznakových slov. Pro ilustraci autorova popisu poslouží tato ukázka: „Nízké bílé slunce přelezlo zeď nemocnice a uvízlo v pavučině javorových korun. Pozvolna a jako na truc ohřívalo mrazivý suchý vzduch vonící listím, pro něž nebylo pod nohama vidět chodník. V Kateřinské to nebylo horší než v jiných letech, ale Viničnou zasypala v celé délce šelestivá duna, pod níž se ztratil asfalt i dlažební kostky. Jistota pevné půdy pod nohama byla ta tam, každý krok znamenal dobrodružství bez pevných obrysů, nejasný, neurčitě zlověstný otisk podrážky v červené závěji.“[121]

Miloš Urban, podobně jako Michal Ajvaz, sází na čtenářovu zkušenost. Předpokládá, že čtenář se v podobném prostředí již vyskytoval a že se v jeho mysli vynoří představa ulice, kterou v knize popisuje.

Nové Město pražské je ve své podstatě jangový prostor. Svědčí o tom přehlednost jednotlivých ulic a množství záchytných bodů v podobě sakrálních staveb. Sám hlavní hrdina, Květoslav Švach, je právě těmito objekty více než fascinován. „Na Novém Městě jsou všechny církevní stavby staré a všechny světské stavby nové, radnice je výjimka potvrzující pravidlo. Do kostela jsem v té době už nechodil, ale dobře jsem si

[121] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 13.

všiml, že chrámům se žádný z domů nevyrovná; zatímco staré budovy, křehké a zranitelné sběratelské kousky, mají obrovskou hodnotu a dělají Prahu Prahou, budovy stářím sotva přesahující sto let jsou průmyslově vytvořené předměty denní spotřeby a mohou stejně tak dobře stát v Chrudimi nebo v Ústí nad Labem […].“[122]

Je tedy patrné, že hlavní hrdina neuznává nově postavené budovy. Kromě toho ale neuznává moderní dobu jako takovou. Ve své mysli se neustále vrací k minulosti, probouzí vědomí města rozpomínáním na staré budovy, jež byly zbourány a na dřívější obyvatele města. „[…] ale želel jsem životů domů, očí, uší a jazyků města, které vyrvala a probodala nenávist Čechů k paměti. Chodil jsem ulicemi, jimž amputovali paměť, a v tiché hrůze míjel nové stavby, jež tak spolehlivě zaručují zapomnění. Začal jsem se pídit po všem, co zbylo po kamenných obyvatelích města, rozbitých na stavební materiál. Zůstala po nich jen jména. U Rychlebů, U Vokáčů, Česká koruna. U Města Žatce, U Kamenného stolu – všechny jsou pryč.“[123]

Hlavní hrdina v knize velmi tvrdě a jednoznačně odsuzuje zásahy architektů nové doby, tak necitlivé k historickým památkám. V knize se například nachází také zmínka o pražské magistrále: „Zdalipak víte, kdy zemřel pražský chodec?“ „Prosím?“ „Ta onehdy slavná postava, pražský everyman. Dnes už jen postava literární.“ „Tu neznám. Nevím, co máte na mysli.“ „Na tom nezáleží. Nuže pražský chodec zemřel, když město rozťala magistrála. Od té doby tu chodí pěšky jen staromilští blázni – vy, já, Rozeta, Raymond a pár dalších. Jde nám o život, a přece si nedáme pokoj. Ostatní se opevňují v autech, a můžeme se jim divit? Dohnal je k tomu pud sebezáchovy, jsou bez sebe hrůzou, že je někdo jiný přejede.“[124]

Ačkoli jsem uvedla, že prostor Nového Města pražského je svou povahou jangový, v *Sedmikostelí* dostal jinový nádech. Stalo se tak díky motivu bloudění hlavní postavy. Bloudění se zde nevyskytuje jako špatná orientace postav v prostoru, spíše jako neustálá cesta, směřující k nějakému nejasnému cíli. Hlavní postava se téměř v celé knize prochází městem, je stále v pohybu. Autor ulice popisuje jako prázdné a tiché – dokonce tak tiché, že je slyšet šelest listí –, což pomáhá právě představě jinového nepříznivého a odcizeného města. „Viničná ulice je na tři sta metrů dlouhá a rovná jako šíp, snadno ji přehlédnete z jednoho konce na druhý. Došel jsem asi do poloviny, když

[122] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 63.
[123] Ibid., s. 69.
[124] Ibid., s. 87 – 88.

jsem si všiml ženy jdoucí kousek cesty přede mnou. Jak to, že jsem ji dosud neviděl? Překvapilo mě to, ulici jsem měl za liduprázdnou.“[125]

Díky zvláštním okolnostem, do nichž se hlavní hrdina dostává, získává Nové Město pražské povahu labyrintu. Je zde cítit všudypřítomná nejistota, kterou, jak se v závěru knihy čtenář dozví, alespoň částečně inscenoval rytíř Matyáš Gmünd. Květoslav Švach se díky této hře dostává do situací zdánlivě vzdálených lidskému rozumu a uvádí ho do stále větší nejistoty. Jako příklad takové situace jsem zvolila ukázku, ve které hlavní hrdina v okně zahlédne svou kolegyni, jež se náhle objeví v okně Hlavova ústavu a vypadá úplně jinak než obvykle.

„Rozhodl jsem se, že půjdu ještě kousek s nimi, když tu mi zrak náhodou padl do míst, kam se prve dívalo dítě: na jedno z oken Hlavova ústavu. Zůstal jsem jako přimrazený. Z velkého okna v posledním patře zakřiveného severního křídla na mě shlížela ženská tvář. Patřila Rozetě – ale jiné Rozetě, než jakou jsem znal. A přece to byla ona. Viděl jsem ji od pasu nahoru. Tělo jí zakrýval tmavý háv s jakýmsi stříbrným kroužkem na prsou.“[126] Tento moment souvisí právě s pohledem do okna. Květoslav Švach, citlivý chodec, je zaujat tím, co se skrývá za okny. To, co je skryté, totiž skrývá tajemství. Proto se dívá do oken, proto se od pohledu do okna může odvíjet další příběh.

Dá se ale říci, že ulice nejsou stěžejními místy celého díla. Jsou zde hojně zastoupeny, nicméně slouží spíše jako prostředníci. Ulice jsou jen cestou, vedoucí k tomu důležitému. Ke kostelu či chrámu.

4.3 Prostory uvnitř

Jedním z dominantních míst příběhu je pokoj v hotelu Bouvines. Je to pokoj rytíře Matyáše Gmünda a Květoslav Švach v něm mimo jiné najde dočasný příbytek. Důležitosti pokoje napovídá již samotný fakt, že je jeho popisu věnována celá jedna kapitola.

Hotel Bouvines je autorem popsán jako nižší, dvoupodlažní budova, pro běžného kolemjdoucího ne příliš nápadná. O její centrální věži vědí jen lidé, kteří se mohou podívat z vikýře činžovních domů stojících kolem. Hotel autor zasadil do prostředí, které plně koresponduje se zájmy Květoslava Švacha. Hotel stál na místě, na němž kdysi stávala kovárna opředena různými pověstmi, tedy místo s jakýmsi tajemstvím a poblíž hotelu stával kostel svatých Petra a Pavla a také kaplička Božího hrobu.

[125] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 14.
[126] Ibid., s. 176.

Květoslav Švach se k místu vyjadřuje takto: „Je to pochmurné místo. Ulici hned vedle se říká Na Zbořenci; po zaznění tohoto nešťastného názvu mě vždy jímá úzkost a stydne mi krev v žilách. Napadlo mě, jak vyvinutý cit pro historický místopis má Matyáš Gmünd, vždyť se nemohl ubytovat lépe.“[127]

Místo tedy hlavnímu hrdinovi učarovalo již na první pohled. Při vstupu do apartmá, respektive do salonku Matyáše Gmünda, Květoslav zjišťuje, že je pokoj velmi příjemný. Jsou zde jen světlé barvy, jak se sám vyjadřuje, nejtmavší je zde barva smetanová. Pokoj tedy budí v hrdinovi pocit bezpečí a jakési intimity.

Všude v pokoji se nachází květiny tolik obdivované hlavním protagonistou. „To, co mě upoutalo jako první a z čeho mi přecházel zrak, byly květiny. Stály v průzračných skleněných a našedlých porcelánových vázách a oko je našlo, kam se podívalo: na zemi, na stolku, na komodě, v oknech. Jiřiny či astry v závratném množství, afrikány perleťového odstínu. […]“[128]

Příjemný pocit bezpečí byl na moment vystřídán úlekem, atmosféra pokoje se pro Květoslava Švacha rázem proměňuje. Ve výklenku zdi stála váza s jedovatými květinami, richardiemi. Autor ke květinám přiřadil vázu jiného vzhledu než ostatním rostlinám v pokoji. Za květiny tedy promlouvá i jejich umístění – váza a výklenek ve zdi. „V oblém výklenku ve zdi u vzdáleného rohu stála vysoká čínská váza s lesklou černou politurou a do detailu vypracovaným motivem zeleného draka se zkrouceným, šupinami chráněným tělem. V ní bylo napěchováno na třicet sinavých richardií, hladkých jako svatební košile, studených jako rubáše. Šel z nich strach, kazily zářivou nádheru stovek vlídnějších květů a nestoudně vystrkovaly své dlouhé, zahnuté paličky mým směrem, jako by na mě dělaly dlouhý nos.“[129]

Hlavní hrdina byl květinami natolik znechucen, že jim dokonce přisoudil vlastnost masožravých květin a usmyslil si, že pojídají lidské maso. Nicméně celkový dojem z pokoje tyto negativní pocity předčil a rytíř Gmünd s Květoslavem Švachem rozvinul poměrně intimní rozhovor, ve kterém mu Švach dovolil nahlédnout do svého nejhlubšího nitra.

Druhá návštěva apartmá v Bouvines měla podstatně tajemnější nádech. Přispělo tomu již to, že byl v apartmá hlavní hrdina sám a vládla zde tma. Hlavní hrdina měl

[127] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 144.
[128] Ibid., s. 145.
[129] Ibid., s. 145.

v apartmá nalézt modrý pokoj, jenž mu byl vyčleněn rytířem Gründem, ale apartmá jakoby se bránilo a nechtělo se dát poznat Květoslavem Švachem.

Nejprve hrdina románu zjišťuje, že z chodby vedou čtvery dveře, „dvoje doleva, jedny rovně a jedny doprava.“[130] Jedny po druhých otevře a zjišťuje, že ani jedny nevedou do modrého pokoje. Uvědomuje si také, že apartmá je mnohem větší, než zprvu vypadalo. Apartmá se ve svých jednotlivých částech začne jevit jako labyrint. Po otevření prvních dveří hrdina zjišťuje, že se za nimi nachází chodba, která „musela měřit pět šest metrů a na jejím konci byly zavřené dveře. Byla opravdu velmi úzká, tak na šířku ramen, a zvláště znepokojivá byla červená barva jejích stěn.“[131] Útulný prvotní dojem z Gründova salonku tedy střídá nejistota a odcizení onoho prostoru.

Druhé dveře vedou do temné komory, maličké místnosti sloužící k vyvolávání fotografií. Třetí dveře vedly do salonku, v němž hrdina byl na první návštěvě v tomto apartmá. Poslední dveře vedly na toaletu. Toaleta ovšem nebyla zcela obyčejná, disponovala luxusním vybavením.

Květoslav Švach se rozhodl vstoupit do chodby za prvními dveřmi, na jejímž konci zahlédl dveře. Chodba se ale jaksi proměňuje – její šířka se ztenčuje, výška snižuje a naopak délka prodlužuje. Hrdinův odhad tří kroků tedy nebyl správný. Ona proměna prostoru opět vede ke ztrátě jistoty. Zvláštní dojem budila také dvířka, která „nebyla o mnoho větší než světlík a neměla kliku.“[132]

Vstupem do další místnosti je spíše hrdinův pád kvůli netušeným schůdkům, vedoucím z prostoru za dveřmi dolů do místnosti. V tomto prostoru hrdina slyší mírné šumění, což vyvolává otázku, zda je v apartmá opravdu sám. Místnost, do které vstoupil, vypadala jako předsíň, z níž hrdina přešel do červené chodby. „Tma se proměnila v předsíň, odkud jsem před chvílí vstoupil do červené chodby. Zatočila se mi hlava a ruka mi znovu vystřelila k vypínači – tentokrát aby zhasla. Připadal jsem si jako ve zlém snu: odněkud vyjdu, udělám pár kroků přímo před sebe a přijdu tam, odkud jsem vyšel.“[133] Zde bych opět upozornila na dojem labyrintu, ve kterém hrdina ztrácí jistotu, zde dokonce pevnou půdu pod nohama.

Po bližším prozkoumání ale hrdina zjišťuje, že se nachází v jiné předsíni, ze které vedou šestery dveře. První vedly do salonu, v němž při předchozí návštěvě rozmlouval s rytířem Gründem, místnosti jsou tedy propojeny dveřmi, jichž si před tím nevšiml.

[130] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 202.
[131] Ibid., s. 203.
[132] Ibid., s. 204.
[133] Ibid., s. 205.

Druhé dveře vedly do místnosti, která se jevila jako velmi útulná a příjemná. Autor ji popsal vyjmenováním předmětů, jež se v místnosti nacházely. „Vzadu pod oknem stála dvojitá postel, vedle ní noční stolek a na něm hromádka knih. […] V přední části jsem kromě karetního stolku, klubovky, starožitného šatníku a prosklené skříně, v níž se jeden vedle druhého tlačily knižní hřbety, rozeznal ve zdi vlevo obrys dveří.“[134] Autor pokoji také propůjčil vůni tabáku, jako by se chtěl pokoj přiblížit hlavnímu hrdinovi, nabídnout mu svůj pohodlný prostor. Do pokoje si ale Květoslav Švach nedovolil vstoupit, neboť si byl jist, že patří rytíři Gmündovi.

Při otevření dalších dveří hrdina zjišťuje, že se jedná o předpokoj se čtyřmi východy. Jeden z nich vedl do Gmündovy ložnice, jeden do koupelny. Koupelně autor opět propůjčil tajemný ráz umístěním předmětů, jež byly využívány ve středověku. „A vedle… něco prapodivného. Obrovitá dřevěná káď, z níž stoupala pára nikoli ke stropu, ale k baldachýnu, stříšce jakéhosi tureckého stanu vztyčeného nad kádí, s těžkými, sytě rudými poodhrnutými závěsy, zdobenými klikatým bílým pruhem a dlouhými černými třásněmi. Koupelna hradní paní!“[135] Autor zde rozehrává partii se čtenářem, neboť v něm vyvolává zvědavost stejně jako v hlavním hrdinovi. Napětí v tomto místě houstne a vyprávění zpomaluje své tempo. Hlavní hrdina v koupelně zahlédl Rozetu s pásem cudnosti.

Hrdina si je téměř jist, že další dveře povedou do jeho modrého pokoje. Ve skutečnosti se před ním po jejich otevření zjevuje další předpokoj. Jeden z pokojíků, do kterého Květoslav Švach nahlédl, se stal sám o sobě jakýmsi chaotickým labyrintem. „[…] jako by někdo všecko zpřeházel vzhůru nohama. Místnost byla zatarasena nábytkem, až bylo s podivem, že se sem vejde ještě nějaký obyvatel. Vypadalo to tu jako na divadelní scéně. Uprostřed stály dvě skříně zadní stěnou k sobě. Kolem byly rozestavěny rozličné židle, stolky, taburety a stojany na květiny, také železný rošt, v němž jsem rozpoznal středověké ohřívadlo, otřískané pianino a dvě antické sochy v životní velikosti, s podstavce, sádrové. […]“[136] Pokoj jsem označila jako labyrint proto, že se v něm dle autorova popisu nachází kusy nábytku rozmístěny tak, „aby mezi nimi vznikaly maličké uličky, jimiž se dá protáhnout do zadní části.“[137]

Když se hrdinovi konečně podaří nalézt modrý pokoj, který mu měl být přístřeším pro příští dny, přivítal ho ne příliš příjemný prostor. Koberec byl kovově šedý a

[134] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 206.
[135] Ibid., s. 208.
[136] Ibid., s. 209.
[137] Ibid., s. 209.

ošlapaný a místo postele se zde nacházela pouze rozkládací pohovka. Vyzdoben byl nehezkými obrazy a lampičkou. Květoslav Švach ho vnímal jako „nijak krásný, spíš studený, neosobní a smutný, vskutku hotelový.“[138] Nicméně hrdina se i v tomto pokoji začal cítit jako doma, přijal ho a s prostorem se identifikoval, což svědčí o hrdinově skromnosti (té si všiml i rytíř Gmünd).

Z tohoto popisu je zřejmé, že ačkoli se apartmá nachází v budově, jež je sama o sobě jangové povahy, prostor uvnitř je zcela jinovým, chaotickým labyrintem, v němž hlavní hrdina bloudí, nejistý ve svých krocích a ve svém počínání. Každý pokoj má zde svůj specifický charakter – je buď příjemný a bezpečný, nebo působí chaoticky a odpudivě, či je naprosto neutrální.

4.4 Vstup jinam

Velmi důležitou částí prostorů, v nichž se odehrává děj tohoto románu, jsou kostely a chrámy Nového Města pražského. Tyto budovy jsou zde vnímány jako tajemné stavby a také jako živé bytosti. Příznaky, se kterými jsou budovy spojovány, jsou proměnlivé. Někdy je kostel vnímán jako útočiště, jindy jako nebezpečná bytost.

Důležité, pro vnímání staveb je mimo jiné to z jaké strany na ně hrdina nahlíží. Autor například popisuje odlišně pohled na kostel svatého Apolináře z východu a z od jihu. Dívá-li se Květoslav Švach na kostel z východu, Apolinář ho „zdrtí svou robustností a přinutí zrychlit krok, neboť ho vidíte příliš zblízka jako nepřístupnou pevnost, jež se nad vámi sklání a hrozí vás rozdrtit některým ze svých nesčetných, a přece přesně spočítaných kamenných kvádrů.“[139] Oproti tomu pohled od jihu vypadá ve Švachově podání takto: „[…] jen odtud přehlédnete chrám celý. Odtud se jeví světlejší a vlídnější, a teprve když se podíváte z jihovýchodu, abyste měli jasně před očima celou věž, loď i kněžiště, uvidíte kostel tak skvostný, že mu stěží najdete rovna, a to i přesto, že stavba donedávna chátrala.“[140]

Při pohledu zblízka se ovšem hrdinovi vyjeví místy až nechutný vzhled zdí sv. Apolináře: „[…] žlutavá omítka přecházela do zelené a při zemi ji pokrýval mech, místy se rozmokváním vydouvala a vytvářela křehké kapsy obývané hmyzem. Na opěrácích, kde je kámen holý, se třpytila vlhkost a klikatily se po nich jizvy. Ve spárách mezi hranoly se s lety usadil lišejník, hniloba a černé saze.“[141]

---

[138] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 210.
[139] Ibid., s. 16.
[140] Ibid., s. 16.
[141] Ibid., s. 17.

V některých chvílích smýšlí hlavní hrdina o těchto stavbách jako o živých organismech a kostely personifikuje. Ona personifikace je vidět například v následující ukázce: „V tu chvíli se nad sloupkem vrat přímo nad její hlavou zjevila statná věž kostela svatého Apolináře, se špičatým krovem. Vypadala jako kapuce zlotřilého mnicha, číhajícího na přespolní poutníky ke kostelu.“[142] a dále v této ukázce, ve které jde o gotickou zvonici: „Zbudovali ji v roce 1600 jako skromnou pomocnou zvoničku. V roce 1601 se mezi Pražany rozneslo, že zvonice o pár loktů sama od sebe povyrostla, a tak to šlo po několik dalších let. Po dostavbě Štěpána roku 1367 se vyprávělo totéž, a když byla v patnáctém století vztyčena velká věž, také se nechtěla zastavit, jakoby nespokojena s rozměry, které jí přisoudili stavitelé.“[143]

Okolí sakrálních staveb bývá tiché, což umožňuje hrdinovi naplno vnímat genia loci.

Chrámy a kostely fungují v románu jako jakási brána do minulosti. Hlavní hrdina se uvnitř těchto staveb dostává do stavů pozměněného vědomí, ve kterých má dar vidění minulosti. Vidí tedy, jak to na místě vypadalo v jiné době, jak se lidé v té době oblékali, jak vypadali, co jedli a celkově vidí způsob tehdejšího života.

Za zmínku stojí také to, že s Květoslavem Švachem tyto stavby také komunikují. „[…] do okna Thunovské kaple, a spatřil jsem tam člověka zápasícího o život. Je to kdokoli z nás, jeho tvář nese obecné, mužské i ženské rysy, mé vlastní nevyjímaje. Poznal jsem se v něm dokonale – až jsem se v lavici schoulil úzkostí. A když jsem se do svých přibližovacích skel odhodlal pohlédnout potřetí, spatřil jsem výjev plný hrůzného majestátu. Poslední soud v obrovském okně příčné lodi. I ten ke mně promluvil jasným hlasem: zachraň se, dokud je čas.“[144]

4.5 Pohyb a čas

Autor tohoto románu v knize probouzí dva různé časoprostory, dvě různé časové roviny. První je ta odehrávající se v naší moderní době, ve 21. století. Druhá rovina je středověká. Hlavní hrdina se stává pozorovatelem ve středověké doby ve svých zvláštních stavech a zároveň je ztraceným poutníkem nové doby, uvězněným ve světě, ve kterém nemá místo. Svým zájmem o středověk probouzí Květoslav Švach vědomí města, probouzí jeho paměť a tím napomáhá rytíři Gmündovi v jeho snaze nastolit opět starou dobu.

[142] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 15.
[143] Ibid., s. 94.
[144] Ibid., s. 56 – 57.

Hlavní hrdina je obyvatel Prahy, ač není původním obyvatelem. Ve své, dalo by se říci úřednické, profesi prochází v Praze stále stejnými místy. Chůze spojena s jeho prací je chůzí každodenní, automatickou. Hrdinu sice poutají pražské dominanty, nicméně jejich zvláštností si všímá až v době, kdy o zaměstnání přijde a stane se chodcem citlivým, vnímajícím.

Pohyb hlavního hrdiny je mnohdy cyklický, Květoslav Švach chodívá v kruzích. Zřejmé je to nejen v půlkruhovém apartmá rytíře Gmünda, ale také při jeho pochůzkách městem. Konkrétně uvádím moment, kdy přichází ke kostelu Zvěstování Panny Marie na Slupi, projde se „přes Albertov, Votočkovi a Horskou“[145] a přijde opět ke kostelu, který se najednou jeví jinak než dříve: „Vzhlédl jsem k věži kostela, kam jsem před lety tak často chodil […]. A tentokrát jako by se špice věže vypínala ještě výš než jindy, ale nebyl jsem s to odhalit příčinu toho zdání.“[146] Na mapě je jasně vidět, že hlavní hrdina svou chůzí opsal kruh a vrátil se opět na počátek. Stejně tak v momentu, kdy se zastaví u gotického chrámu slupského: „I nyní, stejně jako posledně s Lucií jsem kostel pomalu obešel; nedokázal jsem si ten požitek odpustit, stavba mě pevně držela za oči a nechtěla mě pustit dál. […] Náhle mě v půli kroku zastavily pochyby nad mým vlastním počínáním. Samotnému mi to věčné obcházení přišlo podezřelé, tolik připomínalo rituál!“[147]

Nedá se ale říci, že se hrdina pohybuje pouze v kruzích, v některých momentech tvoří jakési chaotické procházení, například v momentu, kdy hrdina vlastně míří ke kostelu svatých Panny Marie a Karla Velikého na Karlově, projde asi deseti různými místy, zastavuje se u jiných kostelů a rozjímá u nich. Konkrétně vedou Švachovy kroky přes Václavskou ulici, emauzský klášter, Jeronýmův chrám, Vyšehradskou ulici, kostel svatého Jana Nepomuckého, kostel Panny Marie Sedmibolestné, dále přes Albertov, Slupský chrám, kostel svatého Apolináře, dále přes Viničnou ulici, Lípovou, Ječnou, kostel svatého Štěpána, ulicí Ke Karlovu, přes Mnichův letohrádek až ke kostelu svatých Panny Marie a Karla Velikého. Zde pohyb připomíná blouznivého chodce bezcílně putujícího Prahou. Nicméně, jak se ukáže, Květoslav Švach došel ke správnému cíli.

Pohyb hlavního hrdiny městem překvapuje v některých momentech i jeho samotného. „Stál jsem pod věží kostela svaté Kateřiny, nemaje ponětí, jak jsem se sem

[145] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 131.
[146] Ibid., s. 131 – 132.
[147] Ibid., s. 282.

dostal. Od Svatého Štěpána to je koneckonců pár kroků, ale kudy jsem šel, zda spodem Lípovou, anebo Ke Karlovu, anebo vrchem Kateřinskou, to si dodnes nevybavím.“[148] Květoslav Švach bývá vytržen z reality a ztrácí představu o čase z důvodu jeho cyklických procházek.

4.6 Shrnutí

V románu *Sedmikostelí* zachycuje autor podivné situace na místech, jež jsou k nim přímo předurčeny. Objevují se zde tajemná místa, místa s charakterem labyrintu, ve kterých hrdina bloudí a mnohdy neví, kde je vlastně jeho cíl. Ulice jsou zde často zmiňovány, ale slouží v podstatě pouze jako cesta k něčemu jinému. V závěru knihy se čtenář dozvídá, že kroky Květoslava Švacha byly řízeny rytířem Gründem, takže ona možnost náhoda se zde vysvětluje. Hlavní hrdina se stal téměř loutkou pro rytíře Gründa, který jeho služeb využil k tomu, aby mohl nastolit středověký pořádek nejprve na Novém Městě pražském, potom dál v Praze a samozřejmě nejspíše v celé republice.

Čtenář se v knize stává svědkem změny příznaku jednoho místa ve velmi krátké chvíli – kvůli zrakovému přeludu či kvůli nějaké drobnosti, které si hlavní hrdina všimne.

[148] URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001, s. 168.

5. Jáchym Topol

V následující kapitole se budu věnovat Topolovou novelou *Anděl*. Děj knihy se odehrává převážně v Praze, konkrétně v městské části Smíchov a to venku na ulicích i uvnitř v budovách. Část této prózy je situována do Paříže. Text čtenáři představuje život hlavního hrdiny Jateka v kontextu s osudy vedlejších postav.

5.1 Výrazy s příznakem

U předchozích knih jsem věnovala podkapitolu frekventovaným slovům. U Topolova *Anděla* jsou to hlavně metafory a jiné básnické prostředky, které využívá. Rozhodla jsem se zde uvést autorovu volbu jmen, v nichž je zašifrován jistý význam.

Jméno hlavní postavy – Jatek – je nejhůře dešifrovatelné. Nacházím zde například zvukovou podobu se slovem „jatka“, jat, jatý – ve smyslu zajatý. Obě varianty by mohly korespondovat s životem hlavní postavy. Drogově závislý člověk, ocitající se v pasti své vlastního já, je skutečně jakoby jatý v okovech. Souvislost s jatky bych pak viděla v násilnosti některých scén v knize: „První den, prý na jeho počest, hodili do kotle kočku.“[149] nebo „Viděl, že bere nůž, čekal, že ho znovu řízne, že ti zkusej, ale ne, ona táhla nožem po své dlani, a když v tý malý ruce otevřela útlou ránu, natáhla paži a chvíli ho hladila po tom místě, kde předtím tekla krev jemu. Hladit nestačilo, tak mu tu ráno trochu rozdrásla“[150] Po delším pátrání po původu jména Jatek jsem také zjistila, že v maďarštině existuje slovo játék, v překladu do češtiny „hra“[151] jako činnost. Pokud by byl autorův záměr zakódovat do jména hlavního hrdiny hru, i v tom bych viděla smysl. Jatekův život opravdu připomíná jakousi hru. Střídání přítelkyň, chvilkový život v Paříži, dítě, jeho práce. To vše by bylo možné chápat jako hru. Možná je ale hrou život každého z nás. Je ale také možné, že autor chtěl tímto jménem říci něco zcela jiného a zašifroval to tak dobře, že to čtenář nedokáže odhalit.

Další jméno, tentokrát ženské, jehož nositelka má v knize významnou roli, je Ljuba. Ljuba jako láska. Je hodná, nezanevře na Jateka, ani když od ní odejde a vrátí se po dlouhé době. Nabízí mu normální život, jakýsi řád. Opakem je Věra, tedy víra. Pro hlavního hrdinu znamená něco nepopsatelného. Patří k sobě, oba jsou narkomani, rozumí si, zažívají spolu život na ostří nože. Důležitou roli hraje v knize také malá Naďa, jejíž jméno znamená naději.

---

[149] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 21.
[150] Ibid., s. 124.
[151] Játék. In: *Lingea* [online]. Brno: Lingea, s.r.o., 2015 [cit. 2016-04-28]. Dostupné z: http://slovniky.lingea.cz/Madarsko-cesky/j%C3%A1t%C3%A9k

Jatekův přítel se jmenuje Pernica. U tohoto jména jde spíše o zvukovou podobu se slovem „perník“, neboli pervitin.

Jména v této novele tedy nejsou zvolena náhodně, s každým jménem jako by byl otevřen jiný svět. Autor dává čtenářům nápovědu alespoň u ženských jmen a to větou: „Čekal zápas s vírou, měl potkat naději.“[152] V této větě se hovoří o Věře, s níž v průběhu děje Jatek opravdu několikrát zápasil a také o setkání s Naďou, kterou nepohltí jáma.

Za zmínku ovšem stojí i neustále se opakující motiv „rudého nebe“. Nebe je většinou považováno za příznakově pozitivní slovo. Vyzařuje z něj buď dobrý život, nebo lehkost bytí, andělé a tak dále. V podání Jateka je ale nebe spojeno s nepříjemnou krevní poruchou – na nebi vídá krev, která proudí cévami v jeho očích. Protože je čtenář seznámen s tím, že Jatek vidí rudé nebe a že je to pro něj velmi nepříjemné, vnímá tuto skutečnost negativně.

Posledním termínem, jenž je v knize hojně užíván, je slovo křižovatka. Křižovatka znamená volbu mezi dobrým a špatným, představuje rozhodování člověka, kterou cestou se vydá. Jatek bývá vystavován utrpení na křižovatce Anděl, kde vidí něco, co ostatní ne.

5.2 Prostory vně

Úvod knihy začíná popisem charakteristickým pro celou knihu. „Nad domy bylo světlo. Bylo vysoko ve vzdáleném nebi, padalo v cárech, pak v jednotlivý vrstvě, ta neuvěřitelně pevná bílá opona sekla spodkem do města, zhltla ho, zakryla vesmíru, padla náhle, sjela jak roleta přes výlohu krámu.“[153] Je to popis vyznačující se značným množstvím básnických prostředků. Domnívám se, že prostor v knize je díky využití množství figur a tropů do jisté míry inscenován.

Zároveň, jak je v novele patrné, je prostor města také představen skrze pozorování, tedy tak, jak je zakoušen: „Stál na křižovatce, snad čekal na tramvaj, a nebe si sedlo. Vyhnul se lidem deroucím se do tramvaje a díval se. Sledoval nízké mraky pomalého nebe nad křižovatkou u výstupu Anděl Exit […].“[154] Dle mého názoru jsou zde tedy oba způsoby zobrazení prostoru kombinovány.

[152] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 21.
[153] Ibid., s. 9.
[154] Ibid., s. 14.

Autor prostor popisuje také pomocí jmenování toho, co se v něm vyskytuje: „na černých větvích stromů seděli havrani, dívali se. Na zdech kolem zahrad byly střepy z rozsekaných pivních lahví.“[155]

Myslím si však, že nejdůležitější je způsob, jakým Topol prostor popisuje pomocí lidí, které do něj zasadí. Již v úvodu knihy se nacházíme v prostoru kostela, což není tak důležité jako to, kdo se v kostele nachází. Autor se tím snaží čtenáři představit obyvatele městské části, v níž se děj knihy bude dále odehrávat. „Byla mše svatá a rumunský cikánky stály v čele zástupu. […] všichni, které do kostela přivedla moc Černé Daliji, i ostatní obyvatelé čtvrtí stáli tu spolu, usedlíci, co do kostela chodili pravidelně […]. […] smetánka Smíchova, sousedé, lidi, kteří se na Smíchov přistěhovali nedávno, i ti, jejichž prarodiče znali pašeráka Klestku […].“[156] Autor také představuje okolí domu, v němž bydlí hlavní hrdina a to následovně: „Špinavá hlučná ulice vedle na výpadovku, kudy se denně valily tisíce aut za Prahu“[157] a poté dodává „Každou sobotu večer ulice ožila, korzovaly tam party cikánů, zaplnili výčepy, proplétali se mezi auťákama, ženský vlekly kočárky, pokřikovali na sebe, podávali si flašky.“[158] Není zde přímo popsáno, jak přesně ulice vypadá, je popsána jen pomocí slov „špinavá“, „hlučná“, dále je zde informace o velké frekvenci aut a dále o hlučných obyvatelích, z tohoto popisu si ale čtenář dokáže onu ulici v mysli představit.

Smíchov zde představuje jakési modelové město Praha, jako by ve Smíchově bylo vše, co potřebuje čtenář o Praze vědět a dál není třeba jít. Hlavní hrdina se stává svědkem (i když mnohdy nepřímo) nepříjemných událostí, kdy například jeho sousedé bijí svou dceru, nebo se perou na dvoře domu, ve kterém Jatek bydlí. Smíchov je zde popsán jako divočina. Podle Daniely Hodrové je tato barbarizace prostředkem, jak ve městě svázaném pravidly utvořit místo, které dokáže rozbít tento řád. Potlačí se tím moc tohoto urbánního prostoru.[159]

Další možností, vedoucí k potlačení řádu města, je jeho „mysteriorizace“.[160] Autor Smíchov v jedné části knihy mytologizuje pomocí vysvětlení, jak vůbec vznikl název této čtvrti. Podle autorovy „legendy“ byli lidé obdarováni Klestkou zrcadly. Každá rodina v jeho blízkém i vzdálenějším okolí dostala zrcadlo. „Toho rána se obdarovaní, vymydlení, dychtiví a ve svém nejlepším oblečení, postavili před nová zrcadla, celé

[155] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 71.
[156] Ibid., s. 9 – 10.
[157] Ibid., s. 23.
[158] Ibid., s. 23.
[159] HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 85.
[160] Ibid., s. 85.

rodiny, a to, co spatřili … pověst vypráví, že tehdy ráno byli městští strážníci zaskočeni hromovou explozí smíchu. Od těch dob se městské krajině okolo křižovatky říká Smíchov.“[161]

Stejně tak Topol mytologizuje název části Košíře. Podle jeho pověsti název vznikl tak, že se zde v 18. století usadilo několik cikánských rodů, které uměli perfektně plést košíky a rohože.[162]

5.3 Prostory uvnitř

Děj novely *Anděl* se odehrává také ve vnitřních prostorách domů. Nejprve nám je představena ložnice Bohnického ústavu, kde je hlavní hrdina na odvykací kúře. „Ložnice, to byl sklad…ve dne na klíč zavřená bílá místnost, čistá jak skalpel, páchla tam dezinfekce a v noci vybuchovaly ty nejtemnější šelmí puchy a smrady, mokvavý pach strachu a pach tlení…“[163] Ložnice byla tedy jakýmsi proměnlivým místem. Dalo by se říci, že s ložnicí v klasickém smyslu slova nemá nic společného. Ve dne jako by připomínala nemocnici a v noci ten nejlevnější hostel. V obou případech to rozhodně není místnost, se kterou by byl člověk spojen, není zde žádná soukromá, osobní zóna ani pocit bezpečí.

Autor také představuje byt, v němž Jatek bydlel, než dobrovolně odešel do ústavu. „[…] ve výšce první pavlače, měl okno do dvora. Nejradši by tam dal mříž. […] Do Jatekova pokoje se chodilo přes pavlač. Dopoledne, kdy zkoušel spát, na sebe ženské křičely nadávky a oplzlosti. Třískaly nádobím. […] Ty jejich jednopokojový díry vznikly rozdělením jednoho bytu. Rudý gardy vystěhovaly buržoazii a prostorný měšťanský byty byly přehrazený příčkama. […]“[164] Čtenář se tedy dozvídá, že Jatekův byt byl v pavlačovém domě. Pavlačový dům nebyl jistě ojedinělý, proto bych ho připodobnila k těm domům, které nemají zvláštní znaky, neboť splývají s okolím. Byt je jednopokojový, tedy velmi malý, stísněný, korespondující s Jatekovým tísnivým pocitem z města. Byt vyvolává představu prázdného pokoje, jenž postrádá vlastností. S Ljubou Jatek rozebral cihly podél zazděných dveří a nejspíš pokoje propojili. Domnívám se, že touto proměnou vytvořili útočiště, z nepříjemného a neosobního bytu se stala bezpečná zóna pro oba dva, ačkoli autor se o tom zmiňuje pouze větou: „Od doby té památné noci a dní poté, co rozebrali cihly podél zazděných dveří, uteklo pár let

[161] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 111 – 113.
[162] Ibid., s. 113.
[163] Ibid., s. 18.
[164] Ibid., s. 24, 27.

a Jatek teď sedí na lavici […].“[165] Tento pavlačový dům jako by byl středem „města“ Smíchov. Díky úvodní kapitole sice čtenář ví, že se v místě nachází kostel a synagoga, ale všechen děj je v podstatě směřován k tomuto domu. A také ke křižovatce, které se budu věnovat v jedné z dalších podkapitol.

Jatekův a Ljubin byt ale prošel ještě jednou proměnou. V době Jatekovy nepřítomnosti Ljuba byt předělala, neboť jí byly vráceny domy, které ji za socialismu byly odebrány (podobnými zmínkami čtenář zjišťuje, v jaké době se děj odehrává). Po předělání bytu se z něj pro Jateka stává labyrint, v němž najednou bloudí, byt nepoznává. Byt již není uzavřeným útočištěm, ale otevřeným prostorem plným nejistoty. „Všiml si, že se byt změnil. Neuvěřitelnej novej nábytek. Velkej stůl. Stál v pokoji, který před probouráním patřil jemu, a byly tam i nový dveře, otevřel je a vešel do další místnosti. Otevřel dveře a za nimi byl další pokoj. Záclony, televize, kytka, jak někde na zámku. […] V jednom z pokojů měl skladiště (Pernica, pozn. GM). Byl to Jatekův neoblíbený […]. Pokojů bylo v bytě, kde měl ženich Jatek Psychopat se svou nastávající Ljubou Láskou pobývat, nějak moc. Bloudil. Zakopával o koberce.“[166] Při otevírání dveří se ztělesňuje právě hranice mezi vlastním a cizím, předělaný byt se stává neznámým, cizím, neosobním prostorem. Jatek se v něm cítí tak zle, že když je Ljuba odvezena do nemocnice, chodí přespávat do skladu, který pomáhá postavit Machatovi. V tomto skladu si pomocí matrací a několika dalších věcí vyrábí útočiště, úkryt před okolním světem.

V novele se nachází také Machatův byt – obchod. „Je to terno, říkal si. Je to terno, mít bejvák společnej s kverem, říkal si už po tisícáté.“[167] V bytě pak bylo skladiště. Autor vyjmenoval, co se v bytě všechno nachází. „Tisíc bělostných svic značky „Aljaška“ zatím skladoval ve vaně. Skříně byly zarovnány plechovkama barev. V obýváku se skvělo osm koster horských kol typu „Superbus“. Okolo Machatovy postele stály pečlivě vyrovnány pytlíky s kořením, knedlíky v prášku a bedny s olejovkama. Skleněná kredenc poskytla azyl šesti stovkám minikečupů „Šlupka“. Atd.“[168] Machatův byt by bylo možné nazvat labyrintem. Nachází se v něm nespočet věcí, jež do bytu vůbec nepatří a byt se díky nim stává spíše skladem než bytem. Ani zde tedy čtenář nenajde byt jako místo velmi osobní a intimní, bezpečné. Nájemce Machata se v bytě cítí dobře, jelikož si zde neustále připomíná, co všechno vlastní,

[165] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 31.
[166] Ibid., s. 69, 71.
[167] Ibid., s. 37.
[168] Ibid., s. 39.

nicméně nevlastní dcera Naďa v něm velmi trpí. Je bita a zneužívána. Manželka, která se na týrání dcery podílí, v bytě také není šťastná a odejde z něj.

Ráda bych zmínila ještě jedno místo uvnitř. Je to nemocnice a konkrétní pokoj v nemocnici, ve kterém leží Jatekova Ljuba Láska. Nemocnici autor popsal takto: „V nemocnici, kam docházel teď, si ale byl vědom, že právě kvůli trvalé přítomnosti té nejpřímější zdejší autority, tj. smrti, stepovat nebude. To nemělo smysl. Na chabě osvětlených chodbách Apolináře v návlecích klouzal co nejrychleji; vyhýbal se ženám v nejrůznějších stádiích rozežrání a opuštěnosti.“[169] Žádný popis nemocnice, potažmo pokoje v knize nebyl, pouze rozhovory Ljuby a Jateka. Jediné bližší určení, aby si čtenář mohl udělat představu o prostředí nemocnice, bylo toto: „Postel tu stála ustlaná, bez záhybu. Nikde nic, jen v linoleu jakoby otisky, to asi po všech těch kapačkách. […] Chodil po těch chodbách tiše a opatrně, tohle bylo chráněný ženský území, území zcela pod ochranou záhadnýho ženskýho démona, záhadnýho, protože nejenže chránil, on taky zasazoval údery, někdy náhle a bez varování, někdy škrtil oběť dlouho a držel ji v mučidlech závitů svýho studenýho těla.“[170] I z toho „mála“, co autor nemocnici věnuje, je zřejmé, že je to prostor velmi nepříjemný. Prostor je prostupován všudypřítomným utrpením, samotou, nemocemi a tak podobně.

Z těchto ukázek je patrné, že prostor uvnitř je popisován ne přímo tak, jak vypadá, ale opět pocity hlavního hrdiny, jenž se prostorem pohybuje a dále tím, co se v prostorách nachází. Například právě postel, nebo v kanceláři talíře se zbytky jídla, stromek v rohu chodby a další.

5.4 Vstup jinam

Ačkoli se v Topolově novele nevyskytuje přímo popsaný nějaký jiný, imaginativní svět, lze v knize jiné světy nalézt. Na chodce – Jateka – útočí při běžných procházkách Smíchovem. V parku nebo u křižovatky. V parku hrdina objeví sochu a kolem ní na stromech rozvěšené papírky. „Vztáhl po tom nejbližším ruku, měl pocit, že ho socha pozoruje. Papírek byl potištěnej. Nepokradeš, četl a další slovo Nesesmilníš.“[171] Výjev viděla i Naďa naděje. Mluvilo se o něm i v hospodě. Díky těmto papírkům lze číst i park jako text. Papírky jsou jakési útočící znaky, jimiž je Jatek zkoušen. Dokáže je správně dešifrovat? Člověk, žijící ve městě, nemusí být pouze čtenářem města, může se stát také pisatelem – v tomto případě byl pisatelem člověk, jenž papírky na stromy

[169] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 93.
[170] Ibid., s. 115 – 116.
[171] Ibid., s. 83.

zavěsil. V knize se dozvídáme, že sochy a papírky rozmisťuje sekta, tedy další svět žijící vedle toho „obyčejného“.

Dalšími světy objevujícími se v knize je svět, jenž nabízí Jatekovi Věra a druhý, který mu předkládá Ljuba. S Ljubou by Jatek žil spořádaný život s řádem a pravidly. Věra oproti tomu žije velmi spontánní, dalo by se říci až nezřízený život.

V novele se také otevírá svět – propast, jáma v křižovatce. „Takže: zas v tramvaji kolem Anděla a Andělem skrz, Anděl Exit tu stál dál i se svou lidskou jámou, těm, co v ní mizela, zela v ústrety.“[172] „Jel v tramvaji okolo, a tam, kde byla jáma a kde mizeli lidé, uviděl Naďu. Chtěl na ni vykřiknout, chtěl vyběhnout z vozu, ale Naďa se nad jámou zastavila a stála tam jak na dlažbě.“[173] Jáma tedy vystupuje jako něco, co pohlcuje lidi. Jámu vidí pouze někteří lidé, například Jatek nebo Naďa. Vidí ji také zvířata. Jáma připomíná biblický motiv bezedné jámy – abaddon – jméno anděla (křižovatka Anděl), znamená zničení, ničitel, objevující se spolu se slovem šeol – hrob lidstva, jáma.[174] Proto se domnívám, že je jáma branou do podsvětí.

Naďa, jež jámu také viděla, do ní chtěla skočit, spáchat sebevraždu. „Mezitím došla až ke křižovatce. A náhle pocítila úzkost. Zavřela oči, aby neviděla lidi. Vmáčkla by se mezi domy, kdyby mohla. Kdyby se mohla pohnout. Kdyby se pohnuly domy. Věděla, že stojí na úpatí srázu a že jestli udělá krok, zřítí se dolů. Dolů do jámy, kde se její tělo roztříští.“[175] V té chvíli se ale objevila „bába“ – žena, která se o Naďu starala, když byla malá. Učila ji různým čarodějným praktikám – zaříkávadla, modlitby, gesta, woodoo panenky. V tomto momentě již ale byla mrtvá. Na tomto místě se tedy spojil svět mrtvých se světem živých. Pro Naďu to bylo vysvobození, přestala mít strach a pochopila, co má udělat.

5.5 Pohyb a čas

Hlavní hrdina chodívá městem mnohdy nervózně. Ačkoli bloumání po městě, ve smyslu poflakování se, není nešťastné, vychází z něj spíše radostný pocit: „Vylezl z tramvaje. A začal chodit. Křížem krážem. Zkoumal dlažbu, podupával.“[176] Jatek městem někdy mimo jiné bloudil, putoval, jako kdyby hledal něco, co dosud nenašel a

[172] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 68.
[173] Ibid., s. 109.
[174] Abaddon. In: Svědkové Jehovovi [online]. Pensylvánie: Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2015 [cit. 2016-03-17]. Dostupné z: http://wol.jw.org/cs/wol/d/r29/lp-b/1200000065 a Propast. In: Svědkové Jehovovi [online]. Pensylvánie: Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2015 [cit. 2016-03-17]. Dostupné z: http://wol.jw.org/cs/wol/d/r29/lp-b/1200000007.
[175] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 127.
[176] Ibid., s. 68.

tato chůze, bloudění, je charakteristická právě neblahými pocity. „Chodil po parku. Bloumal ve studeným deštíku, kopal do sněhu, do mokrýho listí.“[177]

Pohyb Jateka je v určitých chvílích také cyklický, vrací se stále na totéž místo, chodí sem a tam. Děje se tak například v následující ukázce, kde se snaží pokořit svůj strach. Hlavní hrdina se neustále vrací ke křižovatce Anděl: „Utkal jsem se s večerním Andělem v ponurý záři obyčejný křižovatky, […] Rozhodl se, že clonou, co padá z mraků, projede. Přežil to, projel. A aby to mocnostem zásvětí bylo dvakrát jasný, vystoupil, vskočil do vozu z protisměru a projel si Anděl Exit ještě jednou […] Držel se pevně tyče a krz pár módních klóbrců a umnejch ondulací zíral ven, přímo do trolejí, do drátů, do drátů, do sazí, do krve. A pak jel zas. A zas. A šlo to.“[178] V ukázce si lze všimnout, že Jatek křižovatku až personifikuje, jako by ožívala a chtěla mu ublížit. Právě chůze v kruzích bývá také spojována s nešťastným chodcem a se ztrátou představy o čase. Tyto cesty v kruzích, které je možné nazvat jako iniciační, vedou k překonání nějaké nástrahy, ke zkoušce, jež je pro hrdinu připravena – v tomto případě se jedná o překonání strachu z vidiny krve tekoucí z mraků.

Pohyb „dokola“ spatřuji také při návštěvě nemocnice o Vánocích. Jatek začíná v pokoji, kde by měla ležet Ljuba, když ji nenachází, hledá ji – na sesterně, v kanceláři a pak se opět vrací do pokoje, aby tam „čekal“.

Chůzí po městě připomíná Jatek flanéra. Častojen tak bloumá, toulá se bezcílně Smíchovem. Ani uprostřed davu se nevzdává vlastního prostoru ke hře. Setkává se s davy lidí, nechává je odejít, kolemjdoucí nezastavuje a jejich příběhy tak do příběhu novely nezasahují. „[…] v čele kráčel Vaska Tyran a Kolja Krev, hrnuli se ulicí, Jatek způsobně uhnul, vyhnul se Šestýmu, Šestej Pes se taky zrovna vrátil, na rozloučenou mu ještě oholili hlavu, tak si lebku projel od týlu k čelu strojkem, pruh vypadal dost bizarně […], pak Jatek vykličkoval setkání se Zahlým démonem, který kořist vyhlíží ze střechy a jde rovnou do cév, a aniž o tom věděl, uhnul i před pohledem Žlutomorka […].“[179]

5.6 Shrnutí

V novele *Anděl* se nachází několik linií příběhu, jež se v určitých momentech spojují. Kniha je tedy vyprávěna v různých časech, mezi nimiž autor volí podle toho, o jaké postavě zrovna vypráví. Jako příklad uvádím již citovanou situaci, kdy chce Naďa

[177] TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995, s. 83.
[178] Ibid., s. 68.
[179] Ibid., s. 58 – 59.

skočit do jámy. V další kapitole ji Jatek u jámy vidí. Jedná se o týž moment, jen popsán později a z pohledu jiné postavy.

Jatek je chodec – obyvatel, zároveň flanér, který se nebojí být uvnitř davu, dokáže se jím nenechat pohltit a udržet svou mysl mimo něj. Často bloumá Smíchovem a snaží se nalézt lepší život. Setkává se s kolemjdoucími, ale nijak je neoslovuje, zaujmou ho jen jemu známí lidé, ty následně vypravěč popíše. Jejich příběhy ale do novely nezasahují.

Příbytky popsané v této knize nejsou ideálními prostory pro bydlení, v jednom případě se jedná o byt – obchod, v druhém o stísněný jednopokojový byt bez vlastností.

V *Andělovi* se neotevírají imaginární světy v takové míře, jako u ostatních autorů, nicméně jeden zde je, je schován v jámě.

6. Komparace

V této kapitole se budu věnovat vzájemné komparaci interpretovaných textů. Pozornost soustředím na využití konkrétních literárních prvků při popisu Prahy u jednotlivých autorů. Nejprve se pokusím uvést, jak je město prezentováno, přičemž budu hledat odpovědi na otázky způsobu popisu prostoru ulic a příbytků v textech, dále se budu věnovat problému jinového, či jangového charakteru města, hranici, identifikaci hlavních postav s prostorem. Rozebrány budou i aspekty vytváření imaginárního světa a jeho zobrazení. Pokusím se popsat hru s časem u jednotlivých autorů, konkrétně to, jaké prvky při zpracování času v díle využili. Následně se zaměřím na proměny prostoru a na vliv prostoru na postavy, případně vliv postav na prostor. Na závěr představím celkový dojem z městského prostoru ve vybraných textech.

Nyní se budu soustředit na způsob popisu prostoru ulic v interpretovaných dílech. V *Trýznivém městě* Daniely Hodrové jsou při deskripci dominantní právě příznaková slova, neboť autorka nepopisuje prostor ulice tak, jak jest. Jedním z těchto termínů je například slovo sestup či sestupovat, jež čtenáři napoví, že prostor, v němž se postava nachází, se svažuje dolů, je to tedy kopec, nebo svažující se ulice. Autorka tedy přímo nepopíše ulici jako ulici nakloněnou se z kopce, využívá k tomu pohybu postav. Ulice jsou v textech zachyceny jako divadelní jeviště či hlediště. Hodrová je často využívá k oživování historických událostí a stává se – ona či hlavní postavy – jejich očitým svědkem, divákem. Podoba ulic je tedy zatížena tím, co se na nich právě odehrává – v jednu chvíli ulicí projíždí tanky a čtenář se ocitá v době druhé světové války, v dalším momentu se přesouvá zpět do současnosti. Autorka čtenáři neposkytuje přesný popis míst, využívá pouze výčtu jejich názvů a spoléhá tak – alespoň částečně – na čtenářovu zkušenost s podobným prostorem a zároveň tím čtenáře zapojuje do procesu tvorby prostoru v jejím díle. Podobně jako Hodrová představují prostor ulic ve svých dílech Ajvaz a Topol.

Ajvaz využívá k charakteristice ulic slov, jež upřesňují a pomáhají utvořit podobu ulice. Autor často používá slova spojená se smysly, jako například ticho, drkotavě, hlučně a další. Stejně jako Hodrová autor vyjmenovává názvy jednotlivých ulic a domů, k nimž přidává slova charakterizující denní dobu či počasí. To vše opět pomáhá čtenáři vytvořit lepší představu o prostoru ulice. Podobnost ve zobrazení ulic u Hodrové a u Ajvaze vidím zároveň v popisování událostí, které se na nich odehrávají. Hodrová využívá události historické, Ajvaz současné, nicméně i u Ajvaze je ulice jevištěm a hlavní hrdina se často stává jedním z herců, není tedy vždy pouhým pozorovatelem.

Jáchym Topol k popisu prostoru taktéž využívá toho, co se na ulici děje. Důležitější než u Ajvaze a Hodrové je u něj popis prostoru pomocí jeho účastníků. Již v úvodu knihy představuje

Topol obyvatele městské části Smíchov, v níž hlavní hrdina bydlí. K upřesnění toho, jak prostor vypadá, využívá také příznakových slov. Jejich sémiotika je ale odlišná oproti Toporovovu pojetí. Topol v textu často zmiňuje slovo nebe. Ačkoli by nebe mělo přinášet pozitivní pocit z prostředí, v němž se hrdina nachází, v této novele působí přesně opačným dojmem. Nevyskytuje se zde totiž obraz čistého, lehkého a svěžího nebe, ale obraz nebe rudého, ztěžklého hrdinovou oční vadou a jeho negativními pocity z této vidiny.

Urbanova koncepce prostoru se od předchozích autorů mírně odlišuje. Urban využívá při popisu ulic poměrně věrné charakteristiky tohoto prostředí. Čtenář se například dozví, že v dané ulici hrdina chodí po dlažebních kostkách, které jsou pokryty vysokou vrstvou listí, nebo jak daleko od hrdiny se nachází která budova a jak budova vypadá. Podobně jako Hodrová autor oživuje minulost a probouzí paměť města. Rozdíl je ale v tom, že Hodrová události neposuzuje, pouze je čtenáři předkládá jako fakta, která se děla, kdežto Urban vyjadřuje svůj negativní postoj vůči změnám prostoru, které v historii proběhly a probíhají v současnosti.

Způsob popisu příbytků se téměř shoduje s deskripcí venkovního prostoru města. Hodrová, stejně jako u popisu prostorů vně, nepopisuje příbytky přímo. Kupříkladu olšanský byt je popisován v různých částech trilogie s využitím předmětů, které se v bytě nachází. Čtenář se tak dozvídá, že v pokoji je vysoko zastlaná postel nebo že se v komoře nachází šatní skříň. V *Thétě* je pak velmi podrobně popsán vstup do olšanského domu, což opět přináší čtenáři nové informace, které opět pomohou k celkové představě tohoto prostoru. Dům zde slouží jako kronika, v níž jsou popsány životy a osudy všech obyvatel, kteří v domě bydleli. Díky paměti domu se části charakterů přenášejí na nové obyvatele a pomocí těchto přenosů se čas v *Trýznivém městě* zakukluje, zavíjí stále více do sebe. Prostor domu je hlavním místem, v němž sídlí mýtus, ačkoli se na první pohled může jevit jako naprosto obyčejný pětipatrový dům. Autorka do bytu uschovává tajemství imaginárního světa, brány, jež se otevírá v komoře, pod kobercem, v pracovně na otáčecím křesle či na dně vany.

Ajvaz, podobně jako Hodrová volí popis vnitřních prostor pomocí předmětů, jež se nějakým způsobem stávají součástí děje. Stejně jako u popisu prostoru ulice není Ajvazovým záměrem představit čtenáři věrný obraz onoho místa. Další podobnost

s Hodrovou shledávám ve využití vnitřních prostor jako brány do imaginárního světa – vstup přímo z bytu, z postele do imaginárního světa peřinových plání, případně pak dveře, vedoucí hrdinu ven z imaginárního světa, jež jsou ukryty na záchodcích v restauračním zařízení. Autor využívá prostor kaváren a dalších restauračních míst jako míst určených k setkávání lidí. Lidé si zde vzájemně sdělují různé informace, které, alespoň v případě *Druhého města*, ovlivňují jejich další jednání. Jako příklad mohu uvést scénu, ve které se hlavní hrdina v hospodě na okraji Prahy dozvěděl cosi o zelené tramvaji a existenci druhého města, což ovlivnilo jeho další chování, neboť po městě začal pátrat ještě horlivěji.

Na rozdíl od těchto dvou autorů, Miloš Urban příbytek popisuje opravdu věrně. Dominantní je v příběhu Gmündův apartmán, jímž hlavní hrdina prochází a zachycuje čtenáři velmi přesný obraz toho, co vidí. Čtenář se tak například dozvídá, kde se v chodbě nachází dveře, kolikátými dveřmi na které straně chodby hlavní hrdina prošel a tak dále. Apartmá je zároveň popisováno pomocí dalších slov, vyjadřující jeho charakter. Těmito slovy mám na mysli například tma, šero, šumění a další. Urban příbytek nevnímá jako místo ukrývající bráno do imaginárního světa, je to místo, jež může obyvateli poskytnout ochranu. Na druhou stranu se příbytek stává zároveň labyrintem bránícím se cizincově poznání. Díky oné labyrintické povaze lze hovořit také o nejistotě, se kterou se hrdina potýká. Jako labyrint působí také knihovna v Ajvazově *Druhém městě*. Hrdina se v ní ztrácí, hledá správnou cestu, potýká se s různými peripetiemi.

Jáchym Topol ve své novele prostor domu také nepopisuje takový, jaký doopravdy je. Prostor bytu, stejně jako prostor ulice v tomto textu, je blíže určován prostřednictvím lidí, nacházejících se v jeho okolí – byt na hlučném místě, rámus, hádající se ženy a tak dále. Poměrně věrně ale autor popsal byt obchodníka Machaty, jež bych mohla nazvat bytem – labyrintem, neboť působil jako skladiště věcí do obchodu, jež v bytě tvořily malé uličky, oddělovaly prostor a působily velmi chaoticky. U Topola je zřejmá charakteristika prostoru jako vlastního a cizího. V prostoru cizím se hlavní hrdina cítí nejistě, lze-li to tak říci, dokonce se zde cítí v nebezpečí – tyto pocity má hrdina například uvnitř Apolináře, gynekologicko-porodnické kliniky, kde se cítil opravdu velmi nekomfortně. Prostor nemocnice v *Trýznivém městě* nalézám také Hodrová, mimo jiné při vzpomínání na svého otce, jehož v nemocnici navštěvovala.

V interpretovaných textech se celkový prostor Prahy jeví spíše jako jinový. U Hodrové je jinový charakter zapříčiněn trýznivým blouděním postav, proměnami

prostoru a ožíváním paměti města. Blouděním mám konkrétně na mysli ono neustálé putování městem postavami, jež opakují stále stejnou cestu celý svůj život, dokonce i po smrti. Ač jsou postavy s prostorem opravdu identifikovány, jsou na svých cestách překvapovány momenty, jež v nich vyvolávají nejistotu – například se setkávají se zemřelými, kteří putují městem. Postavy neustále pátrají po smyslu své existence, hledají a nenalézají svou podstatu ve snaze vytrhnout se z věčného kolotoče. I když jsou postavy obyvateli města, prostor Prahy se v dílech jeví jako nejistý. Je to zapříčiněno neustálým ožíváním historických událostí, jejich svědky se stávají hlavní hrdinové, či proměnou prostoru – podlaha v pracovně se mění v Jelení příkop. Právě domy, které jsou samy o sobě jangové povahy, v *Trýznivém městě* vystupují jako jinové a to z toho důvodu, že v nich čeká na své objevení mýtus. Jak jsem již uvedla výše, prostory uvnitř se právě u Hodrové stávají vstupní branou do imaginárního světa.

V Ajvazově *Druhém městě* je situace odlišná. Prostor Prahy se zde jeví jako prvoplánově jangový. Hlavní hrdina je s prostorem zcela identifikován, je každodenním chodcem, jistým si ve svém pohybu městem. V noci se ovšem město proměňuje a zároveň s ním se proměňuje i hlavní hrdina, když se mění v chodce citlivého. Město je zde živým organismem, který bují, rozrůstá se a otevírá brány do dalšího, imaginárního města, v němž hrdina bloudí a pátrá po středu, smyslu existence. Bloudění je tedy shodným rysem u obou zmíněných autorů. Proměna prostoru v noci dokazuje jinový charakter Ajvazovy Prahy. Zároveň prostory uvnitř jsou povahy jinové, neboť i uvnitř dochází k proměnám prostoru. Byt, jenž se jeví jako naprosto běžný, se za postelí mění v pláň plnou peřin. V obývacím pokoji jiného bytu se rozlévá moře a tak dále. Ajvazův hrdina si tedy nemůže být jistý ani prostory uvnitř, ani prostory vně.

S blouděním se čtenář setká i v románu Miloše Urbana. Ačkoli se, stejně jako u předchozího autora, jeví prostor jako jangový, není tomu tak. Jangové Nové Město pražské dostává blouděním Květoslava Švacha jinový nádech. Hlavní hrdina, stejně jako v předchozích textech, je s prostorem velmi dobře identifikován, neboť je milovníkem této části města a jeho bloudění tedy není způsobeno špatnou orientací v prostoru. Bloudění se v *Sedmikostelí* jeví jako neustálá cesta, hledání, směřování k cíli. Zároveň je hlavní hrdina neustále zkoušen rytířem Gründem, díky čemuž celý prostor Nového Města pražského Květoslava Švacha znejistí a stane se nepředvídatelné. Rytířovo apartmá se – jak jsem již uvedla výše – jeví jako jinové z důvodu labyrintového charakteru.

Jáchym Topol vytváří jinový charakter Prahy pomocí různých prostředků. Jedním z nich je zašifrování vzkazů v parku – vzkazy jsou rozvěšeny na stromy a Jatek si jich všimne při cestě z hospody. Kdo je na strom rozvěsil? Je to desatero přikázání a tento nález hrdinu musí znejistět. Dalším takovým prostředkem, ukazujícím jinový charakter prostoru, je jáma. Propast nacházející se na křižovatce Anděl, jež otevírá bránu do podsvětí. Motiv propasti nacházím také u Daniely Hodrové – propast se otevírá v pracovně jazykozpytce Sysla. Topol používá i motivu tramvaje, která umožňuje bezpečný způsob cesty, jelikož hrdina nemusí chodit kolem jámy. Tramvaj nalezneme rovněž v textu Michala Ajvaze – tam je ovšem způsobem, kterak se dostat do druhého města.

V analyzovaných textech byla mimo prostoru velice specificky zpracovaná časová rovina děl. U *Trýznivého města* je lineární čas narušován a do popředí vstupuje čas cyklický. Cyklického času bylo v dílech dosaženo doslovným opakováním pasáží textu, jež naznačují, že postava jedná stejně jako v minulosti; dále ulpíváním charakterových rysů neživých postav na postavách živých a celkově věčné trvání času, znázorněné nekončícím životem hrdinů. Čas je do sebe zavíjen také díky pohybu postav. Hrdinové se v *Trýznivém městě* často pohybují v kruzích (některé dokonce tvoří mandaly), čímž naznačují nekončící čas, návrat z konce k počátku, neustálý a nezastavitelný kolotoč. Oživování historických událostí a tím pádem paměti města je také jedním z prvků napomáhajících časové nekonečnosti.

Podobně s časem pracuje i Miloš Urban, jenž rovněž oživuje historii prostřednictvím zvláštních stavů nevědomí hlavního hrdiny, který se dostává do historie jako divák. Jako Daniela Hodrová, i Miloš Urban nechává svoji postavu, Květoslava Švacha, chodit v kruzích, vracet se neustále na začátek. Nicméně hranici času v *Sedmikostelí* Urban neporušil natolik jako Hodrová v *Trýznivém městě.* Jáchym Topol dle mého názoru lineární čas příběhu nenarušuje, ač se mnohdy pohyb hlavního hrdiny jeví jako cyklický, souvislost s časem zde nevidím.

V Ajvazově *Druhém městě* je narušení času viditelné převážně v druhém městě a to hlavně v momentě, kdy je přehrávána magnetofonová deska, na níž je zaznamenán rozhovor, probíhající v současnosti.

Pokud bych měla charakterizovat proměnu prostoru u těchto děl, dala by se rozdělit na dvě hlavní skupiny, a sice skupinu, zahrnující proměnu reálného prostoru v reálný prostor či skupinu pojímající proměnu reálného prostoru v prostor imaginární. Reálný prostor, který se mění v imaginární, shledávám v *Trýznivém městě,* v němž se

kupříkladu reálná místnost – komora – stává branou do světa mrtvých, či se v koberci objevuje vchod z podzemí. Taktéž u Ajvaze nacházím podobnou změnu. Prostor reálné Prahy je – hlavně v noci – proměňován a narušován existencí druhého, imaginárního města. Jak jsem uvedla výše, i zde bych ráda připomněla proměnu prostoru v ložnici, kdy se z místa za zdí stala pláň z peřin. Celkově je pak prostor bytů proměňován v labyrintický imaginární prostor, v němž existují netušená zákoutí. V Topolově novele *Anděl* dochází k proměně prostoru města v místě, v němž se nachází mytická propast.

Naopak reálný prostor, jenž se proměňuje v jiný, ale také reálný, vnímám v *Trýznivém městě* v těch momentech, ve kterých se prostor na ulici stává divadlem, v němž se promítá minulost města. Tyto proměny lze spatřit i v Urbanově *Sedmikostelí,* neboť Květoslav Švach ve svých stavech nevědomí navštěvuje tatáž existující místa, ovšem v době středověku.

Proměna prostoru může probíhat také pouze na znakové úrovni. Zde bych ráda zmínila proměnu Gmündova pokoje, který se v jednu chvíli Švachovi jevil jako bezpečné místo a kvůli přítomnosti jedovatých květin se znakový charakter prostoru z momentu na moment změnil. Toto se stalo i v Topolovu *Andělovi,* v němž se přestavbou bytu prostor hrdinovi najednou jevil jako útulný, intimní a bezpečný (mám na mysli přestavbu bytu s Jatekovou přítelkyní, propojení obou malých pokojíků) a posléze se opět jevil jako cizí, až labyrintický (po tom, co byl byt přestavěn samotnou Ljubou v době Jatekovy nepřítomnosti).

Zajímavým motivem zobrazení prostoru je mimo jiné působení postav na prostor či naopak působení prostoru na postavy. V Urbanově *Sedmikostelí* považuji postavy spíše za aktivní. Rytíř Gmünd mění historické budovy, nechává je restaurovat a aktivně se tedy zapojuje do ovlivňování vzezření onoho prostoru. V Ajvazově *Druhém městě* je hrdina také ve vztahu k prostoru aktivní, nicméně jeho aktivita nespočívá v záměrném proměňování prostoru, avšak spíše v aktivním prohledávání prostoru a v horlivé snaze proniknout za hranice imaginárního města, o jehož existenci ví. Postavy *Trýznivého města* jsou naopak pasivnější a naopak prostor ovlivňuje jejich jednání. Domnívám se, že stejně tak je tomu v případě Topolovy prózy.

Stěžejní motivy v jednotlivých textech jsou různé. U Hodrové považuji za dominantní osudy postav, pátrání po smyslu lidské existence a nekonečnou iniciační cestu, bloudění vedoucí k rozřešení životních peripetií zúčastněných hrdinů. V Ajvazově *Druhém městě* spatřuji hlavní motiv textu v existenci onoho imaginárního města a v pátrání po středu všech středů, po smyslu, podstatě bytí. Stěžejním motivem

Sedmikostelí jsou dle mého názoru proměny prostoru způsobené lidmi. Autor se zde zabývá necitlivými zásahy lidí do architektonických, historických památek a jejich dopady. Ústřední motiv Topolova díla jsou dle mého názoru opět osudy postav, zvláště hlavního hrdiny Jateka, ale i vedlejší postavy Nadi a dalších. Důležitým prvkem je zde překování sebe sama – to spatřuji v Jatekově odvykací kúře či v jeho překonávání strachu z propasti v křižovatce.

Nyní bych chtěla shrnout, jakým způsobem je zobrazován prostor Prahy u jednotlivých autorů. Daniela Hodrová v *Trýznivém městě* ukazuje Prahu jako labyrint, v němž je stěžejním motivem bloudění postav. Praha je zde městem magickým, městem, v němž se vyskytují různé narativní uzly ovlivňující text, které ho posouvají dál, nebo naopak vracejí zpět. Dominantní dům – ten olšanský – je zatížen přítomností mýtu, ačkoli zvenčí se jeví jako zcela běžný řadový dům, téměř odporující představě domu, ve kterém se nějaký mýtus skrývá. Zajímavé přitom je, že se příběh odehrává v poměrně přísně vymezeném prostoru, který ve směru od *Podobojí* až po *Thétu* abstrahuje a zvětšuje se. Michal Ajvaz ve svém textu ztvárňuje pražský prostor jako živý organismus, jenž se v noci samovolně zvětšuje jako bující tkáň a prostupuje do Prahy takové, jakou ji znají obyčejní lidé. Zatímco ve dne se Praha jeví jako obyčejné město, v noci otevírá brány druhému městu a jeho obyvatelům.

I v *Druhém městě* je tedy prostor Prahy pojat jako magický labyrint. Praha zde vystupuje jako město odolávající útokům divočiny – ve smyslu téměř až divošských rituálů obyvatel druhého města či vyloženě prorůstající džunglí v knihovně. V Ajvazově díle hranice pohybu hlavního hrdiny není vymezena tak přísně jako v *Trýznivém městě.* Hrdina se pohybuje po různých částech Prahy a nakonec se dostává poměrně daleko za hranici i ve druhém městě. Jeho pohyb tedy není tolik omezen hranicí. To dle mého názoru souvisí právě s tím, že je hrdina v prozkoumávání možností prostoru aktivnější než postavy z *Trýznivého města*, které přijímají to, co jim bylo určeno.

Praha v podání Miloše Urbana rovněž skrývá tajemství. Toto tajemství je ale záměrně osnováno rytířem Gmündem, což se čtenář dozvídá na konci příběhu. Proběhne tedy jakési odtajnění pražského prostoru. I přesto je ale v textu dominantnější část věnována právě Praze jako tajemné a magické. Záliba hlavního hrdiny v sakrálních stavbách onu magičnost podporuje. Hranice, v níž se příběh pohybuje, je vytvářena převážně Novým Městem pražským a vychází právě ze záliby hlavního hrdiny v historických budovách.

V Topolově pojetí se pražský prostor jeví jako hlučný a špinavý. Povahu tajemného místa získává v určitých pasážích, v nichž je popisována propast v křižovatce Anděl či v úsecích, kde se živé postavy setkávají s mrtvými. Dominantní je zde představení Prahy coby reálného prostoru s reálnými příznaky – hlučnost a špína. Děj se odehrává na Smíchově, který zde v podstatě zastupuje funkci města, a domnívám se, že slouží jako model města, možná celého světa. Je to část, která se ještě snaží odolávat džungli, postupující směrem od středu města.

Praha tedy hraje ve všech dílech velmi významnou roli a čtenář se může pouze pokusit hádat, jak by byl děj ovlivněn změnou města.

7. Pohled zvenčí

V této práci jsem chtěla zkoumat způsoby zobrazení prostoru Prahy nejen v české, ale i v zahraniční próze. Vzhledem k rozsahu celého tématu jsem se rozhodla představit pohledy dvou světových autorů pouze v této komparační kapitole. Konkrétně zde porovnám pohled na Prahu Maria Szczygieła a Adina Ljucy se zobrazením prostoru v textech českých autorů rozebíraných v této práci.

Ráda bych na úvod zmínila, že povaha obou zahraničních textů se odlišuje od povahy děl českých autorů. Hlavním rozdílem v díle *Gottland* Maria Szczygieła je využití převážně reportážních postupů při tvorbě textu. Těmito reportážemi se Szczygieł pokoušel odhalit bílá místa v historii České republiky. S odlišnou koncepcí díla se setkáváme u Ljucových *Vytetovaných obrazů.* Praha se stala autorovým útočištěm poté, co kvůli válce opustil svou rodnou zemi. V knize lze nalézt vzpomínky na příbuzné, například v povídce *Magistr,* či na setkání se svými krajany v povídce *Na psychiatrii. Poslední text, Vytetované obrazy,* je věnován autorově vzpomínce na válku. Je zde velmi syrově vylíčeno to, co Adin Ljuca zažil a kvůli čemu musel ze země odejít.

Jak jsem již uvedla, autor se v *Gottlandu* věnuje reportážím české historie. Všímá si těch míst našich dějin, jež nebývají vzpomínána a vysvětlena. Zůstávají viset v pozadí za větami „To se nikdy nestalo, o tom se nemluvilo." Szczygieł zde klade velký důraz na lidské příběhy. Některá jména objevující se v *Gottlandu* jsou Čechům dobře známa, některá známe méně a o některých jménech jsme nikdy neslyšeli. Ze známých jmen se zde objevuje například Tomáš Baťa, Marta Kubišová či Václav Havel. Z méně známých či neznámých Otakar Švec, pověřený proti své vůli zhotovením sochy Stalina v přímo monstrózní velikosti. Nebyla to jen socha, bylo to sousoší. „Sousoší ze žuly (žula se k pískovcové Praze vůbec nehodí, ale žula na rozdíl od pískovce vydrží staletí) má být postaveno na pahorku Letná a představovat protějšek k Hradčanům. Svými rozměry má rozdrtit minulost. Bude viditelné ze Staroměstského náměstí, stane se prodloužením Pařížské třídy a Čechova mostu."[180] Zde si lze všimnout toho, jaký prostor Prahy Szczygieł zobrazuje. Není to místo magického charakteru, je to Letná, kterou dobře známe. Je to Letná a událost, vymykající se událostem, které jsem nalezla u knih českých autorů – těmito událostmi mám na mysli kupříkladu setkávání živých s mrtvými či pronikání do imaginárního světa. Szczygieł nevolil do své knihy prostor, který by mohl být považován za magický. Hledal reálné příběhy.

[180] SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2007, s. 67.

V knize je na několika místech pražský prostor popsán, jako příklad uvádím ukázku z kapitoly Paní Neimitace, kde je město vyobrazeno poněkud sarkasticky. „Nyní jsme se zastavili před domem, kde se Kafka narodil, i když to není dům původní, ale úplně jiný. […] Pak přecházíme o pár set metrů dál, do Široké ulice, do kavárny Franze Kafky, která byla sice zřízena v ruce 2000, ale předstírá stoletou kavárnu dost úspěšně. Teď už máme i cukrové sáčky s Kafkou (!) a konečně můžeme pociťovat uspokojení. I kdyby to všechno byla jen imitace. Ti nejrafinovanější z nás sem jezdí na jaře nebo na podzim. Možná si někde přečetli, že „Praha je nejkrásnější v mlze“ a že právě v tu dobu mají šanci spatřit lesknoucí se vlhké ulice, tlumená světla luceren a dostatečnou tajemnost, jakou vyžadujeme, když myslíme na Kafku v Praze. Naproti tomu léto, slunce a horko tomuto městu odnímají metafyzično.“[181] Postavy z textů českých autorů bývají v onom textu, v příběhu i v prostoru jako takovém plně zaangažovány. Z tohoto úryvku je patrné, že si autor udržuje jistý odstup od reklamní značky „magické Prahy“ či Prahy jako místa, v němž žily známé osobnosti.

Podobně i Ljuca představuje ve *Vytetovaných obrazech* prostory zcela běžné, bez magického příznaku. Toto autor čtenáři sděluje v podstatě na samém začátku knihy, když říká: „Nepřijel jsem jako poutník, projít se ulicemi, po nichž chodili Kafka a Rilke, nehledal jsem pražské zlato, rozeseté po nesčetných zlatnictvích. Přivedla mě válka, na vodítku jako psa.“[182] Již z tohoto úvodu je zřejmé, že autor nepátrá po místech, která jsou pro některé umělce kouzelná, zvláštní, ani po místech doporučovaných v bedekru. Jeho cílem bylo prostě najít místo, kde by mohl žít.

Ve *Vytetovaných obrazech* autor také představuje důvod, proč si vybral zrovna Českou republiku. „Východ měl jako vždy za Západem zpoždění. Mohli jsme si vybírat mezi Maďarskem, Rumunskem, Bulharskem, Československem, Polskem, o dalších ani nemluvě. Dohodli jsme se, že pojedeme společně, ale Saša trval na Krakovu a já na Praze. „Hele, co máš s tím Krakovem?“ „Víš ty, člověče, kdo tam všechno studoval?“ A začal vypočítávat: i Tesla, i Andrić a ten a onen… „A víš ty, jaký pivo mají v Praze, a jaký ženský?“ Museli jsme se rozhodnout, v Záhřebu nám začala doslova hořet půda pod nohama. Zvolili jsme Prahu.“[183]

Adin Ljuca v knize hovoří o místech, jež jsou, jak jsem již uvedla, zbavena příznaku magičnosti. Jeden z prostorů, které je v textu popsáno, je pražský hřbitov. „Na hřbitově bylo hodně zeleně a málo lidí – možná tam našel potřebný klid. […] Později mi, pomalu

[181] SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland.* 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2007, s. 80 – 90.
[182] LJUCA, Adin. *Vytetované obrazy.* Ilustrace Aldin Popaja. V Praze: Arbor vitae, 2005, s. 8.
[183] Ibid., s. 120 – 121.

a přerušovaně, s dlouhými pomlkami mezi dvěma šluky, vyprávěl: „Nikdy jsem neviděl tak velký hřbitov. Je obrovský, ale nepohodlný. Namačkali jich tam moc, abys věděl… Je to nejtišší místo ve městě, a není pusté… Je tam spousta lidí, ale jsou potichu. I živí jsou tam potichu. A způsobní… Náhrobní kameny jsou jiné než naše. Veliké, s obrázky, pěkně seřazené na rovině, v jedné lajně. […] A na hřbitově mají spoustu stromů, abys věděl; topoly a břízy, buky a kaštany, lípy…No prostě jako kolem Kozarce.“ “[184] Pražský hřbitov působil nějakou dobu jako útočiště pro člověka, jež potřeboval být mimo dosah lidí. Pro člověka stiženého válkou v jeho rodné zemi. Hřbitov je zde místem bez jakýchkoli tajemných přívlastků. Zkrátka obyčejné místo, odtajněné a zcela reálné. U Szczygieła se také vyskytuje jeden pražský hřbitov. Přichází na něj žena s urnou v rukou, neboť jejího manžela na žádném ze hřbitovů nechtějí pohřbít. Důvod je zřejmý, její manžel byl v době socialismu zavrženou osobou. Toto jsou poněkud odlišné obrazy hřbitova, než jak byl představen u Daniely Hodrové v *Trýznivém městě.* Hřbitov byl u této autorky místem, v němž mrtví žijí dál své životy a setkávají se zde s živými, olšanská brána byla branou, kterou mohl člověk projít do světa mrtvých a vyvést z ní své mrtvé.

Kontrast vnímám zároveň ve zmínkách o pražských hospodách a kavárnách, jež slouží jako v reálném životě k setkávání přátel u Adina Ljuci a zmínkách o týchž prostorách u Michala Ajvaze, v jehož *Druhém městě* se v těchto místech ukrývaly brány do imaginárního světa, případně se zde hrdina dozvídal informace o druhém městě, které ho ovlivnily v dalším jeho jednání. Adin Ljuca zmiňuje ve svém díle stejně jako Michal Ajvaz i prostor knihovny, také zde nastává stejná situace. I ona pozbývá u Ljucy fantastických vlastností, nerozvětvuje se v džungli, v jejím skladu se nerozléhá pustina, špína, venkovní živočichové. Nedá se jí projít do druhého města.

Autor ve *Vytetovaných obrazech* popisuje mimo jiné i byt, v němž v Praze zpočátku žil, a to následovně: „Dvoupokojová byt rozvedeného zasloužilého sportovce Bohumila Pavlů byl v druhém patře osmipatrového paneláku, na socrealistickém sídlišti z padesátých let. Nábytek byl, jak řekl můj přítel, ve stylu Stanila XIV.“[185] Představa bytu je tedy také zbavena jakéhokoli mýtu. Byt je popsán stroze a realisticky. Do kontrastu opět stavím Danielu Hodrovou a olšanský byt, v němž se onen mýtus ukrýval, či Gmündovo apartmá v díle Miloše Urbana, které se proměnilo v obrovský labyrintický prostor chránící před cizincem svůj střed.

[184] LJUCA, Adin. *Vytetované obrazy.* Ilustrace Aldin Popaja. V Praze: Arbor vitae, 2005, s. 18.
[185] Ibid., s. 9.

Dále je v textu zachycen pohled, jenž se autorovi naskytl při výhledu z okna: „Pohled z kuchyňského okna: přeplněné kontejnery, parkoviště se škodovkami, wartburgy a trabanty, sousední paneláky. Československo se teprve začalo probouzet z bezmála půl století zimního spánku.“[186] Nyní mi v mysli vyvstává otázka. Jak je možné, že pohled z okna v *Druhém městě* Michala Ajvaze, vydaném v roce 1993 a pohled z okna Adina Ljucy, jež se z něj díval nejspíše ve stejné době (maximálně o rok později), je takto rozdílný? Dle mého názoru je to z toho důvodu, že pro světového autora a především pro člověka, jež zažil hrůzu války, je takřka nemožné v prostoru města, do kterého přijel v podstatě donucen okolnostmi, vidět magický odstín. Samozřejmě je zde jistý rozdíl i díky charakteru viděného prostoru. Ljuca se dívá z okna na sídliště, Ajvaz z oken kavárny sleduje centrum města.

Adin Ljuca ve své knize vzpomíná na útrapy spojené s válkou a s příjezdem do České republiky. Szczygieł oproti tomu otevírá českou historii, popisuje zde zážitky plné hrůzy, jisté komiky a také absurdity, přičemž autorovým záměrem není soudit náš národ za minulost, spíš pomoci lépe pochopit události novodobé historie. U obou zmíněných autorů jsou lidské příběhy důležitější než prostor Prahy. Za hlavní motivy obou textů tedy považuji právě člověka a jeho zážitky. Člověka limitovaného událostmi, které nedokáže ovlivnit (nebo se o to dostatečně nesnaží?).

Na závěr si neodpustím ukázku z *Vytetovaných obrazů,* v níž je zachycen pohled na Prahu Ljucova spolubydlícího Saši: „Od prvního verše se obrací ke svému příteli, který se rozmýšlí, jestli má svou novou sbírku básní jet psát do Prahy nebo do Barcelony: „V Praze můžeš vidět exkurzi slepců, jak bílými holemi přeměřují výmluvnost turistického průvodce: gotické portály, barokní klenutost.“ V Praze je také vidět, jak v „latinskoamerickém nočním klubu, vedle opilých Kečuú rozložených po stolech, kolem půl čtvrté, se pražské dívky topí v beznaději jak bosenská městečka v rozhlasových zprávách…“ Zkrátka člověk v té Praze může vidět leccos, pokud si to skutečně přeje – i kdyby byl slepý.“[187] Pokud bych měla odlišnosti ve vnímání Prahy shrnout, zdůraznila bych skutečnost, že v očích zahraničních autorů se Praha jeví jako obyčejné místo, v němž ale žijí neobyčejní lidé.

[186] LJUCA, Adin. *Vytetované obrazy.* Ilustrace Aldin Popaja. V Praze: Arbor vitae, 2005, s. 9.
[187] Ibid., s. 130 – 131.

Závěr

Úvodní kapitoly této práce byly věnovány teoretickým východiskům typologie městského prostoru v literatuře. Pokusila jsem se zde obsáhnout základní kategorie zobrazení prostoru, které mi poté pomohly při interpretaci děl. V teoretické části jsem se soustředila na problematiku hranice, která je jedním z nejdůležitějších aspektů zobrazení prostoru vůbec. Při studiu odborné literatury jsem narazila na otázky sémiotické analýzy jednotlivých slov používaných při popisu prostoru a tato problematika se mi jevila jako natolik zajímavá, že jsem se rozhodla vyčlenit jí další podkapitolu práce. Následně jsem se soustředila vztahem prostoru k realitě, neboť, jak jsem zjistila, prostor může být v textech zobrazován velmi různorodě. Dále jsem se pokusila přiblížit problematiku ochranné funkce města a pražského textu. Poslední kapitoly teoretické části shrnovaly možnosti pohybu po městě, typům chodců, cizincům a obyvatelům a rovněž možnosti obývání města, tedy podobnu domů a tak dále.

V interpretační části práce jsem se pokusila o analýzu prostoru ve vybraných dílech. Představena zde byla díla Daniely Hodrové, Michala Ajvaze, Miloše Urbana a Jáchyma Topola. Díla byla analyzována z pohledu poznatků teoretické části práce a jednotlivé aspekty prostoru jsem rozdělila do konkrétních podkapitol. Jednalo se o podkapitoly: Prostory vně, Prostory uvnitř, Vstup jinam, Pohyb a čas. Podkapitoly Vstup jinam a Pohyb a čas vznikly z následujícího důvodu; ve všech interpretovaných textech fungovaly jisté části prostoru jako vstupy do imaginárních míst. Otázka pohybu a času ve městě je pak nasnadě, neboť čas bývá díky imaginárních místům narušen, z času lineárního se stává čas cyklický a také pohyb postav městem je existencí nereálných prostorů ovlivněn. Každou část práce, ve které jsem se věnovala konkrétnímu autorovi, uzavírala podkapitola Shrnutí.

V následující komparační kapitole jsem se snažila o porovnání interpretovaných děl. Důraz jsem kladla na podobnosti a odlišnosti zobrazování prostoru Prahy. Dalším důležitým cílem komparace bylo vyvození základních motivů popisu prostoru, které mne přivedly k jistému vymezení pražského textu.

Kapitola Pohled zvenčí popisuje, jak na Prahu nahlíží zahraniční autoři Marius Szczygieł a Adin Ljuca. Pohled těchto dvou autorů je porovnán s pohledy autorů českých, přičemž bylo zjištěno, že autoři v textu popisují podobná místa, ale zcela odlišným způsobem.

Doufám, že se v práci podařilo odhalit klíčové kategorie vyobrazení prostoru a nejdůležitější motivy tohoto zobrazení.

Bibliografie

Prameny

AJVAZ, Michal. *Druhé město*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. Moderní česká próza (Mladá fronta). ISBN 80-204-0378-7.

HODROVÁ, Daniela. *Kukly: živé obrazy*. 1. vyd. Ilustrace Zbyněk Hraba. Praha: Práce, 1991. Příliv. ISBN 80-208-0080-8.

HODROVÁ, Daniela. *Podobojí*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Popelka, Adriena Šimotová. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1991. Jádra. ISBN 80-7047-045-3.

HODROVÁ, Daniela. *Théta*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1992. Žatva (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0370-2.

LJUCA, Adin. *Vytetované obrazy*. Ilustrace Aldin Popaja. V Praze: Arbor vitae, 2005. ISBN 80-86300-62-5.

SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-142-0.

TOPOL, Jáchym. *Anděl*. Vyd. 1. Ilustrace Michal Cihlář. Praha: Hynek, 1995. ISBN 80-85906-20-1.

URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Ilustrace Pavel Růt. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-350-6.

Sekundární literatura

GLANC, Tomáš. *Exotika: výbor z prací tartuské školy*. Vyd. 1. Překlad Marcela Pittermannová, Pavel Hroch, Jan Kranát. Brno: Host, 2003. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-86055-99-X.

HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006. ISBN 80-86903-31-1.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

CHVATÍK, Květoslav, SCHNEIDER, Jan (ed.). *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-214-9.

LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. 1.vyd. Bratislava: Tatran, 1990. Okno. ISBN 80-222-0188-X.

MALURA, Jan a Martin TOMÁŠEK (eds.). *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011. ISBN 978-80-7368-996-4.

ŽILKA, Tibor. *Text a posttext: cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Vyd. 1. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995. Štúdie Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie. ISBN 80-88738-58-X.

Internetové zdroje

Abaddon. In: Svědkové Jehovovi [online]. Pensylvánie: Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2015 [cit. 2016-03-17]. Dostupné z: http://wol.jw.org/cs/wol/d/r29/lp-b/1200000007#h=2.

Propast. In: Svědkové Jehovovi [online]. Pensylvánie: Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2015 [cit. 2016-03-17]. Dostupné z: http://wol.jw.org/cs/wol/d/r29/lp-b/1200000065.

Játék. In: Lingea [online]. Brno: Lingea, s.r.o., 2015 [cit. 2016-04-28]. Dostupné z: http://slovniky.lingea.cz/Madarsko-cesky/j%C3%A1t%C3%A9k.