

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Filozofická fakulta

Ústav bohemistiky

TYPOLOGIE PROSTORU V NARATIVNÍCH TEXTECH

Diplomová práce

TYPOLOGY OF SPACE IN NARRATIVE TEXTS

Thesis

Vedoucí práce: **prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.**

Autorka práce: **Bc. Michaela Šlapáková**

Studijní obor: **Bohemistika**

České Budějovice 2011

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci na téma Typologie prostoru v narativních textech 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 1. 7. 2011

.....
Bc. Michaela Šlapáková

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. a Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D. za odborné vedení této práce a za ochotu poskytnout cenné informace a rady při jejím zpracování.

ANOTACE

Tato diplomová práce se tematicky zaměřuje na narativní kategorii prostoru, jíž se dotýká hned z několika možných úhlů pohledu literárněvědného zájmu. Nejprve se krátce soustředí na popis možných perspektiv, jejichž optikou lze k této kategorii přistupovat, a poté se noří do morfologie díla a hledá různé způsoby zobrazení prostoru v literárním textu. Této problematice je věnována druhá kapitola, jejíž jednotlivé podkapitoly se zabývají komparací možností zobrazení příbuzných narativních kategorií prostoru a času, popisem jako jednou ze základních technik performance prostoru v jazykovém umění a různými metodami jeho prezentace. V neposlední řadě pak nabízejí celkový model struktury fikčního světa narativu, vycházející ze stanovisek literárního teoretika Gabriela Zorana. Ve třetí kapitole se odpoutáváme od vnitřních vztahů, na jejichž principu je prostor v narativních textech uspořádáván, a sledujeme možnosti, které nám nabízí tato kategorie, přistupujeme-li k ní jako k tematicky klíčovému (a tedy i interpretačně relevantnímu) prvku narativu. Definujeme zde pojem téma, archetyp a topoi a danou kategorii dále nahlížíme z hledisek poetiky prostoru (či poetiky míst). Věnujeme se tak několika reprezentantům fikčního světa a jejich podobám a rolím, které v rámci konečné interpretace textu mohou zaujímat. Dosažené poznatky pak v průběhu celé práce aplikujeme na konkrétní díla české literatury, čímž získáváme názornější představu o jinak abstraktních teoretických úvahách a tezích.

ANNOTATION

This thesis is thematically focused on narrative space category, covering it immediately from several possible angles of literary science interest. At first, the thesis shortly focuses on description of possible perspectives, by whose optics it is possible to approach this category, and afterwards it plunges into the piece morphology and searches various ways of space imaging in the literary text. This problematic is covered in the second chapter, whose individual sub-chapters devote to comparison of imaging of related narrative space and time categories, description as one of the basic space performance techniques in the language arts and various methods of its presentation. Not least, they offer a global model of fictional narrative world structure, originating from the standpoint of the literal theorist Gabriel Zoran. In the third chapter, we free ourselves from internal relations, based on which the space in narrative texts is arranged, and we follow up options, this category can offer to us, provided, we approach it as a thematically key (and thus, interpretively relevant as well) narrative element. Here, we define the term of theme, archetype and topoi and furthermore, we regard the corresponding category from the points of view of space poetics (or place poetics). Thus, we devote to several representatives of fictional world and their forms and roles, they could take within the frame of the final text interpretation. We apply the achieved findings to specific pieces of the Czech literature throughout the entire thesis, whereby we acquire a more visual idea of otherwise abstract theoretical considerations and theses.

OBSAH

ÚVOD	7
1. VE STŘEDU ZÁJMU – PROSTOR	8
1.1. Prostor jako součást morfologie díla	9
1.2. V zasetí kulturních vzorců i v rozletu filozofie	11
2. ZPŮSOBY ZOBRAZENÍ PROSTORU V LITERÁRNÍM TEXTU	14
2.1. Prostor vs. Čas	14
2.2. Geometrie prostoru – perspektiva zobrazení	15
2.3. Gabriel Zoran – Model struktury fikčního světa narativu	23
3. MÍSTO JAKO TÉMA	33
3.1. Místa Uvnitř a místa Vně	39
3.2. Město – jeho podoby a role	52
3.3. Možnosti budovy	72
ZÁVĚR	82
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	84
UKÁZKY	85

ÚVOD

Cílem, který si tato práce vytyčila, je podat komplexní (třebaže z pochopitelných důvodů jistě ne kompletní) obraz konfigurace prostoru v narativních textech. Nejprve se seznámíme s různými perspektivami literárněvědného pohledu, skrze něž lze k problematice této narativní kategorie přistupovat, a poté některé z nich rozvineme do pevnějších teoretických modelů zobrazení prostoru v literárním textu a nabídneme možnosti jeho konečné interpretace. Pozornost v této práci tedy rovnoměrně rozdělíme mezi dva nosné okruhy, jež v sobě ústřední téma obsahují; zaměříme se jak na hloubkovou analýzu struktury textu a na to, jaké prostředky nám literatura jako verbální umění k prezentaci prostoru nabízí, tak i na sémantický význam uspořádání fikčního světa v narativních dílech, který nám, jak doufáme, odhalí jeho nemalý podíl na výsledné interpretaci textů takového druhu.

Třebaže se bude těžiště této práce opírat především o teoretické konstrukce a abstraktní logické úvahy a teze, bude naším zájmem podložit je i řadou praktických příkladů převážně z novější české literatury (tzn. z děl poprvé oficiálně vydaných po r. 1989, která se ovšem dříve mohla objevit v samizdatu), na jejichž úryvcích budeme dokazovat platnost těchto teoretických vývodů. Přesvědčíme se tak, jestli námi formulovaná obecná pravidla obstojí při aplikaci na konkrétní a sémanticky jedinečné umělecké texty.

Výsledkem těchto snah by pak měla být nejen schematická představa o možnostech využití potenciálu narativní kategorie prostoru v literární teorii, ale také důkaz schopnosti aplikace těchto modelů v oblasti praktické.

1. VE STŘEDU ZÁJMU – PROSTOR

V roce 1978 Janusz Sławiński píše: „Je možné předpokládat, že problematika literárního prostoru bude v nedaleké budoucnosti zaujímat stejně privilegované místo v rámci poetiky jako – ještě nedávno – problematika vypravěče a vyprávěcí situace, problematika času, problematika morfologie fabule nebo problematika dialogu a dialogičnosti.“¹ Předpovídá tak budoucnost narativní kategorii, která dosud stála vně zájmu literárních vědců, upozadřována problematikou, která se jí jevila jako nadřazená. Prostor se zdál být přirozenou součástí především časové výstavby literárního díla, neboť právě on „je vytvářen a vnímán právě na základě časového odvíjení a obráceně – čas se obvykle manifestuje na pozadí proměn prostorových.“² Užívaný termín časoprostor tak kategorii prostoru přirozeně podmínil kategorií času, která se ale postupnou decentralizací přesunula naroveň novému, dosud nesystematizovanému okruhu pozornosti, začal se „rozbíhat proces přeformulování problémů, jež se objevily předtím v rámci jiných problémů – a to tak, aby mohly být uvedeny do oblasti, která se aktuálně ocitla v popředí.“³ Prostor si tak pro sebe zabral otázky jiných, souvisejících kategorií a začal na ně odpovídat po svém, ze svého úhlu pohledu, který je ale značně proměnlivý v závislosti na přístupu, skrze nějž je tato kategorie reflektována.

Janusz Sławiński v této souvislosti hovoří o tzv. „odlišení vědeckých perspektiv,“⁴ jež samy o sobě, v rámci svého „jazyka“ a metodologického přístupu, předpokládají určitý jednotný a dominující způsob uchopení předkládaného problému. Na základě takto vymezených perspektiv pak nabízí sedm do jisté míry na sobě nezávislých možností, sedm úhlů pohledu, z nichž nejzákladnějším se jeví tzv. *systematická poetika*, která prostor charakterizuje jako „jev vysvětlitelný morfologií literárního díla,“ jako jednu ze „zásad organizace jeho kompozičně-tematického plánu,“⁵ která závisí na tvůrčích rozhodnutích, projevujících se ve stylistickém plánu textu. Vedle tohoto přístupu pak ale existují mnohé další varianty, z nichž dále jmenujme *historickou poetiku*, v níž je prostor „součástí kompozičních schémat, jeho

¹ SŁAWIŃSKI, J. 2002. s. 116

² BÍLEK, P. A. 2003. s. 157

³ SŁAWIŃSKI, J. 2002. s. 116

⁴ Tamtéž, s. 118

⁵ Tamtéž, s. 118

pojetí se proměňuje v čase;⁶ metodu, v níž „ústřední postavení zaujímá problematika *sémantických polí* spojených s kategorií prostoru;⁷ uvažování o *kulturních vzorech* a jejich rolích projevujících se při vytváření světa literárních děl; analýzu *prostorových archetypů*; spekulace v intencích *úvah filozofických*; nebo konečně „takové pojmy, v nichž se nejedná o prostor jako komponentu zobrazované skutečnosti díla, ale o *samo dílo*, pojímané jako *sui generis* prostor.“⁸

Tímto výčtem je tak vlastně, třebaže teprve ve druhém plánu, nabídnuta jedna z prvních schematických typologizací kategorie prostoru, zrekonstruovaná na základě druhu metody, v jejíchž mantinelech je k ní přistupováno. Sławiński sám přitom připomíná nemístnost metodologického purismu, který by podobná enumerace mohla evokovat – výše popsané vědecké perspektivy tak mohou být směřovány, třebaže by jedna z nich měla vždy vystupovat jako prvotní (viz níže).

Podobná systematizace je tedy podporována tlakem, který posouvá jazýčkem pomyslných vah a jímž se pak v souvislosti s převahou nového tématu literárněvědného zkoumání „pojem časoprostor mění v *prostorčas*,“⁹ téma které bude, řečeno s nadsázkou, „vzbuzovat zájem, dokud nebude zpracováno právě jako téma, tedy odpovídajícím způsobem ukotveno v osvojeném paradigmatu vědy.“¹⁰

1.1. Prostor jako součást morfologie díla

Má-li vždy jedna z vědeckých perspektiv, srze níž je ke kategorii prostoru přistupováno, stát nad ostatními a zaštitovat je, je touto doménou systematická poetika, kterou Janusz Sławiński charakterizuje jako „zásadní perspektivu,“ logické „prostorové minimum, které svět vyjádřený v díle v sobě musí obsahovat.“¹¹ Zatímco archetypální, společensko-kulturní a další vzorce prostoru se svými alegorickými, snovými, fantazijními či jinými odstíny zobrazení jsou druhoplánovou nadstavbou, jakékoliv

⁶ HRBATA, Z. 2005. s. 318

⁷ SŁAWIŃSKI, J. 2002. s. 118 (kurziva M. Š.)

⁸ Tamtéž, s. 121 (kurziva M. Š.)

⁹ HRBATA, Z. 2005. s. 318

¹⁰ SŁAWIŃSKI, J. 2002. s. 118

¹¹ Tamtéž s. 122 (změna pádu M. Š.)

prostorové vztahy, jež jsou dané morfologií díla, pevně ukotvené v jeho tvaru, jsou sémantickou nutností podmiňující existenci fikčního světa.

Prostor se pak stává otázkou, na níž lze hledat odpověď nutně jen v samotném tvaru díla; jeho konstituování probíhá ve třech rovinách, „současných výstavbových procesech, které jsou ve své podstatě různými manifestacemi jednoho sémantického procesu.“¹² Pilířem této výstavby se jeví *rovina popisu*; ten je základní metodou zobrazení prostoru fikčního světa. Ačkoliv se na něm fikční svět díla výlučně nezakládá, stojí vždy na počátku jeho budování, je dynamickou podmínkou jeho existence, jejíž základní funkcí je „zapojování prostorového parametru do sémantiky“,¹³ má tedy také vedle formálního charakteru svůj aspekt významový.

Scénérie, další z rovin zobrazení prostoru, se pak jako větší významový celek rozprostírá nad popisem, základnou složenou z dílčích prvků, kterou svým dosahem převyšuje. Je samostatnou sémantickou figurou díla, nedociluje ovšem takové autonomnosti, jako např. postava, vypravěč nebo dějový motiv, které jsou v sémantice fikčního světa postaveny na tutéž úroveň. Scénérie má totiž „aspektový charakter: je prováděna vzhledem k roli, kterou prostorové kategorie hrají při konstituování celku jiného druhu,“¹⁴ je závislá na jevech dalších významových systémů (např. událostech, prožitcích apod.), pro něž tvoří jakési „prostředí existence“. Tyto prostorové kategorie pak podle Sławińskiego tvoří tři scenerické varianty, podle systému, k němuž se vztahují. Scénérie může být mapou možných opozic a interakcí mezi postavami (či jejich skupinami), může se vázat na děj (a s ním spojenou kategorii času) nebo i vystupovat jako „předmětový ukazatel určité komunikační strategie existující v rámci díla.“¹⁵

Hovoříme-li o popisu a scénérii jako sémantických jednotkách (či celcích, do nichž jsou tyto prvky shrnovány), je nutné zamyslet se i nad vlastním významem těchto typů prostorového zobrazení. Jak již bylo řečeno, již popis je charakteristický svou dynamikou, schopností vytvářet fikční svět, který je ovšem dán morfologií díla samého. Tyto dané významy, ukotvené ve tvaru díla, mohou ovšem oscilovat mezi nejrůznějšími konotacemi, vycházejícími z obecných významových systémů literárních a kulturní tradice vůbec. Sławiński na tomto místě hovoří o tzv. *přidatných významech*, tedy

¹² SŁAWIŃSKI, J. 2002. s. 123

¹³ Tamtéž. s. 125

¹⁴ Tamtéž. s. 126

¹⁵ Tamtéž. s. 127

významech dodatečných, stojících nad autonomním světem díla, z něhož ovšem koření, třebaže prorůstají do systémů s morfologií díla zdánlivě nesouvisajících.

Kategorie prostoru je tak z tohoto úhlu pohledu systematizována pomocí analýzy morfologie díla, jeho plánu zobrazení. Jeho charakteristika je daná, čtenář se smí pohybovat v mantinelech nabídnutých významů, nepatrnou volnost získává pouze v rovině významů přídavných, třebaže i zde musí vybírat z takových konotací představ o prostoru, které nekolidují se základním sémantickým parametrem díla.

Zdeněk Hrbata hovoří v souvislosti se Sławińskiego pojetím prostoru o v podstatě „technologickém vymezení“, které „usiluje o příkré rozlišení aspektů prostoru, a tím i o „čistý“ analytický jazyk,¹⁶ kterým je do podrobností dílo „rozkládáno“ na jednotky zobrazení prostoru, třebaže na úkor jeho tvorby a dalších interferenčních představ o něm. To je ovšem dáno Sławińskiego zaměřením se na základní vědeckou perspektivu, tedy systémovou poetiku, která ovšem není jediným průzorem, skrze nějž lze kategorii prostoru sledovat.

1.2.V zajištění kulturních vzorců i v rozletu filozofie

Prostor vyprávění je součástí fikčního světa zobrazeného v narativu, měl by se tedy stávat „objektem analýzy do té míry, do jaké byl v díle rozpracován, uveden v život a funkci, a ne jako téma teoretických divagací autora, vypravěče nebo postavy.“¹⁷ Třebaže Janusz Sławiński touto tezí degraduje jakékoliv smýšlení o prostoru, které není podepřeno důkazy vycházejícími z tvaru textu, jako překračující rámec zorného pole této narativní kategorie, filosofický rozměr jako sílu spolupůsobící na její deskripci v konečném důsledku zcela opominout nelze. Jak píše Zdeněk Hrbata, filozofický koncept totiž „nejenže ukazuje, jak lze tématu rozumět, ale také (...) jak s ním lze „pracovat“, jaké jsou jeho možnosti.“¹⁸ Vystupuje tedy z rámce, ohraničeného tělem díla, do světa „hodnot“, v němž prostor hraje roli jakéhosi názoru, vyjadřovaného danými prostorovými vztahy. Prostor tak není jen kulisou, pevnou daností, ale spíše

¹⁶ HRBATA, Z. 2005. s. 318

¹⁷ SŁAWIŃSKI, J. 2002. s. 123

¹⁸ HRBATA, Z. 2005. s. 318 - 319

formou vlastní smyslové zkušenosti, závisící na imaginaci, tj. na obrazotvornosti vnímatele.

Pro takto reflektovaný prostor se přílišná „formálnost“ či striktnost čistě popisné metody jaksi nehodí, je nedostačující. Důležitou úlohu zde hraje prvek dojmu z prostoru, jehož úkolem není ani tak interpretační subjektivizace, jako spíše podpora obecně platné teze, pro jejíž oprávněnou existenci je tak v literárním prostoru hledán a (zpravidla) nacházen důkaz, aplikovatelný na fyzickou skutečnost. Prostor fikce se tak skrze filtr daných pravidel (Sławiński hovoří např. o kategoriích Newtonova či Einsteinova časoprostoru atp.)¹⁹ přelévá do světa autonomního, stává se možným průzorem, skrze nějž lze nahlížet realitu.

Obdobným způsobem funguje prostor textu i z hlediska dalších ne-literárních vzorců. Může se tak stát předmětem úvah náboženského, mytologického nebo i ideologického charakteru. Kategorie prostoru je zde hodnocena z pohledu světonázorového, z hlediska morálních zásad či estetického citění, vycházejícího z navyklých kulturních vzorů a jejich hierarchizace. Jak uvádí Sławiński: „Tato problematika obecně přesahuje svět slovních útvarů, protože žije do značné míry z manifestací rituálních, ceremoniálních, etiketních, zábavných, architektonických, urbanistických a také rozsáhlé oblasti vizuálních obrazů: malířských, filmových...“²⁰

Možné kulturní ustálení těchto vzorců a jejich zdomácnění v povědomí možného okruhu recipientů podporuje existenci tzv. prostorových archetypů, tedy několika základních témat objevujících se opakovaně (třebaže v různých variantách) v textech širokého časového horizontu. Ačkoliv Sławiński v této souvislosti hovoří o vlastní kategorii archetypálních prostorových univerzálií, spojených s odlišným typem myšlení,²¹ nelze přehlédnout její příbuznost s široce kulturním zázemím, vycházejícím z proměňujícího se úzu kolektivního vědomí. Zatímco ovšem společensko-kulturní prostorové variace často oscilují mezi dvěma určujícími póly (např. prostor vlastní a cizí, všední a sakrální apod.), archetypem se stává solitérní, dominantní motiv (např. archetyp labyrintu, cesty, domu atp.), který je vlivem dlouhé tradice jeho užívání

¹⁹ SŁAWIŃSKI, J. 2002. s. 120

²⁰ Tamtéž. s. 119

²¹ Tamtéž. s. 120

vnímán jako ustálené zobrazení, jímž se jako svým předmětem zabývá literární topologie, tzv. „poetika míst“.²² (Blíže viz kap. 3.)

Takto pojímaný koncept prostoru „je kulturním a sociálním konstruktem. Reprezentace prostoru a míst nelze oddělit od diskursivního kontextu, v němž se ocitají a s nímž modelují hypotetickou skutečnost.“²³ Stává se tak jedním z ústředních okruhů nejen literární vědy, ale kulturní historie vůbec.

I když tedy Janusz Sławiński rozlišil sedm možných typů přístupu ke kategorii prostoru, základním ukazatelem, vedoucím k prvotní diferenciaci těchto metod, se zdá být především způsob jeho reflexe. Vedle základní „technické“ perspektivy, vycházející čistě ze struktury literárního díla, kdy se znázorňování a konkretizace prostoru dociluje analýzou vlastního textu, tak může docházet i k „záměrné tematizaci a symbolizaci určitého prostoru,“ namířené směrem k obecnějšímu „pojímání prostoru, tak jak se prosazuje například v kultuře a estetice.“²⁴ Prostor je tak buď „pouhou“ tvarotvornou složkou literárního textu, formující fikční svět, nebo může nabývat charakteru zrcadla, odrážejícího autonomii skutečnosti. Jedna ani druhá varianta přístupu k této narativní kategorii se přitom navzájem nikterak nevylučují.

²² Určitou souvztažnost lze na tomto místě hledat také se Sławińského historickou poetikou, jejíž pozornost by měla být soustředěna ke konvenčním pojmům, charakteristickým pro konkrétní dějinné údobí.

²³ HRBATA, Z. 2005. s. 317

²⁴ Tamtéž. s. 321

2. ZPŮSOBY ZOBRAZENÍ PROSTORU V LITERÁRNÍM TEXTU

2.1. Prostor vs. Čas

Jak píše Gabriel Zoran ve své studii *K teorii narativního prostoru*: „Literatura je v podstatě časové umění.“²⁵ Text literárního díla existuje v čase a v něm je také konstruován. Zatímco lze tedy jednoznačně určit míru souvztažnosti časového faktoru ve struktuře textu a struktuře fikčního světa (např. vzájemný vztah mezi časem vyprávění a vyprávěným časem), kategorie prostoru možnost nalezení takovéto korelace nepřipouští, neboť „prostorovou dimenzi textu si můžeme představit jako jeho grafickou existenci,“²⁶ jejíž možná podobnost či jiné významové spojení se světem textu není nikdy předem předpokládanou samozřejmostí, ale spíše jakýmsi neočekávaným ozvláštněním (např. grafické zpracování textu básně do tvaru věci, k níž se váže tematicky). Tento fakt je dán verbálním charakterem textu, přičemž jazyk jako systém znaků se vyznačuje vztahem mezi označujícím a označovaným, založeným na konvenci, nikoliv na jakémkoliv druhu analogie nebo jiné souvislosti; jeho časový charakter je ovšem trvalým jevem, z této struktury vycházejícím.

Prostorová dimenze je tedy vlastně organizováním „významů do struktury, která neodpovídá časovému pořádku, v němž se tyto významy objevují v textu.“²⁷ Tato chronologická „neuspořádanost“ ale nutně neznamená naprostou neexistenci časového elementu v prostorové struktuře, neboť ta má ze své podstaty časový charakter. Prostor světa je totiž rekonstruován pomocí informací o něm, které se v textu transformují do této struktury, jež tak plní funkci jakéhosi prostorového hlediska, nezbytného pro vlastní existenci fikčního světa. Vztah mezi textem, pro nějž je čas primárním charakterovým znakem, a světem textu má tak podobu transformace dvou organizačně odlišných systémů – prostorového a časového uspořádání.

Prostor narativu je složitou stavbou, jejíž existence nemůže spočívat pouze na přímém popisu, třebaže „empirické „bytí“ daného prostoru je určováno tím, jak je tento prostor bezprostředně označován, tj. popisován v textu.“²⁸ Popis je tak nejzákladnějším

²⁵ ZORAN, G. 2009. s. 39

²⁶ Tamtéž. s. 40

²⁷ Tamtéž. s. 40

²⁸ HRBATA, Z. 2005. s. 322

prostředkem označení prostoru v textu (viz výše); jeho hlavním způsobem prezentace se tedy stává signifikace (značení), ačkoliv je nutné brát v potaz i možnosti sugestivního, neexplicitně vyjádřeného naznačování prostorových zákonitostí, jejichž existence není nijak názorná, přesto ji ovšem nelze zcela opominout. Žádný prostorový předmět totiž není možné slovem vyjádřit v jeho plnosti, obsáhnout veškeré typické znaky jeho existence, „vykreslit“ jeho celistvý obraz (jak se o to pokoušel např. realismus dlouhými pasážemi statického popisu prostoru interiéru či exteriéru). „Proto je při vnímání prostoru,“ píše P. A. Bílek, „běžná zkušenost s prázdnými místy, mezerami či místy nedourčenosti, jejichž zaplňování se ovšem automaticky neděje na základě analogie se světem aktuálním, jak se tomu zdá být v případě zaplňování mezer časových. Standardní předpoklad, že na prázdném místě textu se nic nestalo, se nerovná předpokladu, že tam také nic nebylo.“²⁹ Přisuzuje tak prostoru vyšší míru textovosti, než jakou se vyznačuje kategorie času, neboť je významně závislý na vnitřnětextové odkazování, „které přichází ke slovu vždy, kdy není potřeba kompletnosti a kompatibilitosti uspokojena odkazováním mimetickým.“³⁰

I čistě statický popis přitom získává charakter časového řádu, neboť není možné jazykem podat důkaz o neoddělitelně existujících prvcích prostoru a prostorových jevech simultánně. Pro tento účel lze ovšem použít rozmanitou škálu popisných prostředků, které lze nazvat základními technikami zobrazení prostoru v textu narativu.

2.2. Geometrie prostoru – perspektiva zobrazení

Nejzákladnější popisnou perspektivou je perspektiva *geometrická*. Složky vytvářející strukturu prostoru v narativu mohou být uspořádány horizontálně (např. zleva doprava) nebo vertikálně (např. shora dolů), užívané kategorie si přitom nekladou nárok na nadřazenost či podřízenost některého prvku prostorové konstrukce před jinými, jsou neutrální. Zdeněk Hrbata jako o nadstavbě nad touto elementární popisnou technikou hovoří o tzv. „*euklidovské geometrii*,“³¹ tedy o deskripci závislé na

²⁹ BÍLEK, P. A. 2003. s. 158

³⁰ Tamtéž. s. 159

³¹ HRBATA, Z. 2005. s. 322 (kurzíva M. Š.)

„šířce a hloubce“ užitého pohledu. Prostorový objekt může být tímto způsobem přibližován nebo ustupovat do pozadí, popis může přecházet od celkového obrazu prostorové struktury k jeho jednotlivým složkám (např. od vnějšku k vnitřku) a naopak. Čtenář přitom podobný druh deskripce v textu vlastně nevnímá, chápe jej jako implicitní samozřejmost, přestože je její „narativní a ideový dosah značný: ozřejmuje detail jako něco, co podpírá smysl a co rovněž – ovšem skrytějším způsobem – smysl literárně vepisuje.“³²

Dochází tak k odlišným postupům při užití této metody vzhledem k účinku, jehož má dosáhnout. Zatímco téměř vyčerpávající realistické popisy vedou k vykreslení celkového schématu daného prostoru, přičemž už samo zdůraznění konkrétních jednotlivin inventáře daného výjevu se jeví jako tematicky motivované („popisným výčtem se směřuje ke středu děje“),³³ líčení krajiny se např. váže s objemovými perspektivami prostorové struktury (šířka, hloubka), jejichž „vyvrcholením“ je detail – střed zobrazovaného se tak stává i jeho východiskem. Ať už je tedy užití těchto technických perspektiv jakékoliv, charakteristické je pro ně vždy spojení popisného postupu „s určitým zvýznamňováním diegetického prostoru.“³⁴ Prostorové aspekty jsou zde nicméně ve všech případech stále podřizovány časovému charakteru verbálního zobrazení.

Užitím této základní popisné metody (v jakékoliv její formě) tak vzniká přímo úměrná souvislost mezi docilováním co nejcelistvější podoby prostoru díla vlivem hromadění deskripce, která ovšem, jak již bylo řečeno, nemůže nikdy dosáhnout zcela vyčerpávajícího obrazu. Tento předpoklad ovšem nelze zaměňovat s diferencí mezi prostorem narativního díla a prostorem skutečnosti, neboť i v reálu je obraz „života“ výsledkem nutné selekce. Jak píše F. K. Stanzel ve své *Teorii vyprávění*, je právě tento fakt vysvětlením ochoty čtenáře „spokojit se se „schematickým útvarem“, jehož konkrétní určenost je redukována na několik rysů;“³⁵ i vnější skutečnost je totiž člověkem vnímána na základě redukce přijímaných dat. Otázkou ovšem zůstává, jakým způsobem tato redukce probíhá, které faktory jsou pro tento selektivní proces určující?

Stanzel na tomto místě nabízí dva druhy popisů, které vyděluje na základě stupně jejich perspektivistické schematizace. Zobrazení prostoru tak může nabývat *perspektivistického* či *aperspektivistického* charakteru. Perspektivizovaná vyobrazení si

³² Tamtéž. s. 323 (změna gramatického čísla M. Š.)

³³ Tamtéž. s. 323

³⁴ Tamtéž. s. 324

³⁵ STANZEL, F. K. 1988. s. 146

přítom nejčastěji osvojují podobu „zprávy o viděném“, tzv. oka kamery,³⁶ nebo se mohou realizovat skrze filtr vědomí postavy, jež je reflektována, což míru závažnosti takto vybraného „materiálu“ prostoru ještě zvyšuje. Jak přitom poznamenává Gabriel Zoran, „prostorová perspektiva jazyka není založena na kontinuální linii, ale na protikladu *tady* a *tam*,“³⁷ čímž se důsledně odlišuje od perspektivy jako způsobu zobrazení prostoru v malířství. Tento poměr pak lze sledovat ve dvou různých obměnách; vztah *tady* – *tam* může odkazovat na spojitost mezi místem, o němž je právě zpráva podávána, a celkem fikčního světa, nebo může zůstat uvnitř tohoto světa a diferencovat mezi jednotlivými objekty na tomtéž místě, vnímanými z pozice zmíněného hledáčku kamery jako jevy jsoucí v popředí či v pozadí dané scény. Ani perspektiva zde ovšem není statickou formou, předměty v pozicích *tady* a *tam* si mohou svá místa vyměnit, mohou se přibližovat, vzdalovat se, nebo se dokonce ztrácet a uvolnit tak místo dalším objektům téhož výjevu.

Tu část fikčního světa, kterou tímto způsobem označujeme jako *tady*, Gabriel Zoran potom nazývá *zorným polem*. Přestože takto zvolené pojmenování implikuje představu jakéhosi prostorového fokalizátora, nejedná se o přesně zaměřitelnou lokaci (běžně chápané zorné pole jako optickou jednotu perspektivy vnímání), neboť zornému poli v tomto smyslu podléhá nejen prostor, ale též události na této ploše se odehrávající. I tak bývá nicméně mnohdy zorné pole konvencionalizované běžnými pravidly vidění, která mu nejsou ani tak přirozená, jako spíše přisouzená na základě logických principů vnímání. Z toho vyplývá, že popis sám o sobě představuje nikoliv kompletní verbální naplnění zorného pole, ale pouze jednu z jeho součástí, stojící vedle dalších možných variant, jako je např. dialog, shrnutí nebo sama akce. Tento termín a jeho naplnění tak, dle Gabriela Zorana, „řeší nejasnosti způsobené klasickou dichotomií mezi popisem a vyprávěním a jejich automatickými paralelami prostorem a dějem. (...) Zorné pole není jevem omezeným na ty konkrétní části textu, které obsahují přímé informace o prostoru; každá část textu vytváří zorné pole z hlediska své prostorové reference, ačkoliv tato prostorová reference může mít různou kvalitu i kvantitu.“³⁸ Jde tedy o různé části fikčního světa nabízející nestejně přesné informace o prostoru tohoto světa, třebaže jako

³⁶ Ačkoliv se tento způsob „vidění“ nazývá okem kamery, v umění verbálního charakteru (na rozdíl od filmu) nabývá tento typ selekce významového povýšení těch prvků prostoru, na něž se pomyslný hledáček zaměří. Film, jako typ umění vizuálního, možnost podobného významotvorného výběru už ze své podstaty nenabízí (pro tento účel používá prostředky vycházející z odlišné vizualizace, např. detailního záběru, rozostření nebo rozostření nepodstatného apod., aniž by ovšem mohl zbytek scény „jednoduše“ přehlédnout).

³⁷ ZORAN, G. 2009. s. 46

³⁸ ZORAN, G. 2009. s. 48

jednotky stojí vždy v jeho budování na stejné úrovni. Nejsou totiž vlastnostmi fikce nijak determinovány, neboť nabízejí způsob vnímání „světa“ jedině skrze jazyk, a tak se drží bez výjimky pouze jeho pravidel.

Na opačném pólu potom stojí ono *tam*, jehož absolutizaci představuje Zoran pod pojmem *totální prostor*, jemuž se ovšem budeme věnovat na jiném místě později.

Aperspektivizovaný pohled na scénu je zase popisem vypravěčovým, nikoliv pohledem reflektora. Zatímco reflektor se na daný výjev *dívá*, vypravěč o něm „pouze“ *hovoří* (rozdíl mezi termíny *showing* a *telling*). Může se tak zmínit o zařízení interiéru nebo o jevech vnějšího prostoru, a to i zcela detailně, recipient si přesto může o podobném typu prostoru udělat jen velmi mlhavou představu, neboť takováto deskripce postrádá udání jakýchkoliv plošných parametrů, jako je např. vzájemné uspořádání nábytku v místnosti nebo souvztažnost dominant v krajině. Třebaže zde existuje množina „označovaných“, v čtenářově fantazii netvoří sama o sobě pevnou strukturu fikčního světa, neboť mezi nimi nejsou určeny vzájemné vztahy. Hrbatova geometrická perspektiva je zde vynechána a je potřeba ji doplnit poměrnými parametry, a to především prostřednictvím vlastních vnímatelových znalostí, vycházejících buď ze světa reálného, nebo ze zkušeností s podobným typem prostoru jiných narativních textů; anebo ji obejít a prostor na tomto místě vůbec nekonkretizovat (což nemusí být bez vlivu na konečnou interpretaci textu).

Stanzel tento způsob popisu přirovnává k *rozvržení falešných rekvizit na jevišti*; čtenář se skrze ně dozvídá nadstandardní informace charakteru estetických či hodnotových soudů, naznačujících symbolickou či metaforickou povahu označovaného spíše, než důležitost jejich samotné existence v prostoru určitého výjevu. Tento způsob popisu potom přisuzuje především staršímu typu vyprávění, zatímco perspektivismus podle něj převládá v moderních románech (od konce 19. století) a přináší s sebou snahu o neosobnost a objektivitu vyprávění, prezentovaného bezprostředně a názorně.³⁹ Přesto je ale nutné tyto dvě popisné linie chápat nikoliv jako rozdílné z hlediska jejich diachronního užití, ale jako souběžně uplatnitelné možnosti.

Uveďme si nyní pro názornější příklad dvě ukázky, které tyto rozdílné způsoby vyobrazení prostoru v narativu fikčního textu ilustrují. Nejprve se soustředíme na (k rozlišení poněkud jednodušší) perspektivistický pohled, který nám bude v tomto př.

³⁹ STANZEL, F. K. 1988. s. 151, resp. 152 - 153

zprostředkován reflektorem celé scény a zároveň hlavní postavou Urbanova románu *Santiniho jazyk*, Martinem Urmannem:

Šel jsem po levé straně, a když skončila zástavba, otevřel se mi výhled na údolíčko s malým rybníkem, nad kterým se zvedala prudká stráž s tou podivnou žlutavou stavbou, jejíž siluetu jsem znal z obalu knihy Viktorie Unterwasserové.

Proporce byly správně, to jsem si přečetl, a přece ten kostel působil neladně, jako by jeho stavitel rezignoval na uměřenost a řád. Takhle na dálku byl chrám příliš dlouhý a spíš než svatostánek připomínal postranné křídlo nějakého zámku. Jak jsem přicházel blíž, tenhle dojem se ještě umocňoval: oproti délce stavby se výška jevila nedostatečná. O to víc trčela tam, kde se křížila podélná a příčná loď, přímo zprostředka věž – jako by ji do těla kostela někdo zarazil násilím. Je to divná zelená kupole obehnaná špičatými věžičkami a nadnášená osmistěnnou nástavbou s gotickými okny. Završuje ji ještě jedna prosklená vížka a na ní sedí zlatá mariánská koruna, bachratá a těžká, jako by se každou chvíli měla i s kupolí propadnout dovnitř kostela.

(Urban 2005, s. 120 – 121)

Popis kostela, k němuž se Urmann v úryvku blíží, je typickým příkladem perspektivistického zobrazení prostoru. Reflektor na tomto místě představuje ono *tady*; kostel, jako jediný výjev, na nějž se v danou chvíli soustředí, je potom *tam*, oba jsou tedy součástí téže fikční skutečnosti. Vzájemný vztah mezi těmito dvěma body není ovšem statickou veličinou, neustále se mění, díky zkracování vzdálenosti, kterou Urmann během popisu budovy chůzí překonává, až nakonec, vstupem do areálu konventu (o němž ovšem již zmíněná ukáзка informací nepřináší) splynou v jediné *zde*, vymezené vůči okolí, představujícímu tak *komplexní prostor* (viz níže) tohoto narativu. Perspektivistickou linii tedy tvoří dvojice Martin – klášter, popis pak závisí na poloze, kterou tyto dvě jednotky vůči sobě zaujímají. Urmannova soustředěnost na podrobný popis budovy je navíc příznačná, neboť je motivována tématem příběhu, z něhož vychází celkové zaujetí postavy stavbami architekta, jehož jméno se konec konců objevuje i v titulu celého příběhu. Proporčnost a vzájemná poloha jednotlivých detailů, o nichž se Urmann zmiňuje, jsou zase charakteristickou ukázkou geometrické perspektivy se všemi jejími prostorovými variantami, která musí být (ve větší či menší míře) nutně přítomna v každém perspektivistickém pohledu na scénu, jež je tímto způsobem čtenáři zprostředkována.

Zatímco Urmanův popis kláštera nabízí možnost celý výjev, o němž hovoří, jednoduše překreslit tužkou na papír, při další ukázce by byl každý malíř s nedostatkem vlastní fantazie v koncích:

Taras vypuknul na patrech i v jídelně třídě, a sotva jsem vypad z ložnice, slyšel jsem do všeho toho rámusu, kdy hoši povykovali a řvali a chechtali se a běhali po chodbách, slyšel jsem buch! buch! a to bylo zezdola. A když jsem sešel dolů, viděl jsem, že trenýrkáři popadli velkou lavici a bili s ní do dveří od kuchyně buch! buch!, dveře od kuchyně se rozlítly a trenýrkáři vtrhli s chechotem a řevem dovnitř. Za nima se tam drali malí dlouhokošiláci, lezli přes lavici a já ji přeskočil a vpad jsem do kuchyně a lekl jsem se, že sněží... trenýrkáři po sobě házeli pytlíky s moukou a byli v obličejích zabílení a taky otevřeli všechny skříně a skříňky, co nebyly na klíč. Nejdřív jsme žrali karamely, kdo moh, nacpal si karamely do pusy a žvejkal, to bylo každému jedno, že si úplně zkazí zuby. Karamel bylo málo, cpali jsme se tam v houfu a chumlu okurkami, tam byly obrovské sklenice plné okurek, jedna sklenice vypadla ze skříně a rozbila se, a tak jsme okurky s řehotem a chechtáním lovili po podlaze, klouzaly z rukou, a kdo chtěl, tak si nacpal do pusy máslo, tam ho byla hromada v kostkách.

(Topol 2005, s. 35)

I Topolův román *Kloktat dehet* má vypravěče v ich-formě (chlapce Ilju), je jím tedy sama postava příběhu, která je zároveň reflektorem celé scény, již se sice účastní, sama ovšem není vůdčím aktérem, výjev spíše pozoruje a naslouchá mu. Pokud jedná, koná tak jen za účelem „lepšího výhledu“ na probíhající děj, nebo se stává „pouhým“ členem kolektiva. Třebaže je součástí celého výstupu, hovoří o něm kuse. Čtenář tak získává jen mlhavou představu interiéru, v němž se Ilja pohybuje; z úryvku lze vyvodit, že se jedná o několikapatrovou budovu, dozvídáme se i o místnostech, které se v ní nacházejí (kuchyně, jídelna třída). Ačkoliv ovšem tušíme, že se do kuchyně vchází dveřmi a pravděpodobně v ní lze nalézt skříně a skříňky nebo sklenice plné okurek, nevíme nic o vzájemném postavení těchto rekvizit, jejich proporcích, barvě nebo tvaru. Geometrická perspektiva (vyjma pohybu dolů, který provádí hlavní postava a jenž dává tušit, která místnost leží „nad“ a která „pod“) zde naprosto chybí. S podobným popisem prostoru by si malíř neporadil, aniž by nemusel použít vlastní invence. Prostorové vztahy, o nichž v textu prakticky chybí jakákoliv významnější zmínka, zde proto otevírají pole nedourčenosti, které čeká na své zaplnění recipientem. Ten potom vychází

buď z informací již získaných z textu na jiném místě, nebo z vlastní zkušenosti s prostory téhož typu, ať už reálnými, nebo těmi, které jsou součástí jiné fikce, s níž se seznámil dříve. Stanzelovými slovy řečeno: „Při aperspektivním zobrazení prostoru zůstává orientace v prostoru nedourčena, každý čtenář si ji proto určuje na základě sklonů své individuální představivosti, ale je i možné, že nebude vůbec konkretizována.“⁴⁰

Zatímco Stanzel vymezuje perspektivní a aperspektivní popis, přičemž teprve druhá varianta deskripce může odbíhat od vlastních prostorových zákonitostí k přidaným významům různého charakteru, Hrbata hovoří o nabalování dalších perspektiv na základní technickou metodu zobrazení. Díky tomuto „nástavbovému“ faktoru je tak vlastně umožněno jakési rozměňování vlastního geometrického popisu prostoru směrem k nepřímému označování, a následně možné přecházení „od dojmu z prostoru k jeho ztvárněné esenci přes posloupné metafory, časově i prostorově vzdálené deskripce, probíhající po etapách.“⁴¹ 20. století (především) tak jakoby ustupovalo od čistě realistického vyjádření k ne-realistickým formám (např. narativ oproštěný jakéhokoliv popisu, nebo naopak tvořený čistě jen deskripcí), které popis prostoru osvobozují od pravidel fyzické skutečnosti (snové či fantazijní prostory), nebo intelektualizují (prostor v perspektivě sociální či filozofické).

Současnost ovšem přináší i další možnosti zobrazení prostoru v literárním textu, a to takové, které se nechávají inspirovat jinými druhy umění, jako je mj. kinematografie nebo malířství. Kinematografický postup např. představuje sled záběrů měnících se v rychlém tempu, které nahrazují střídání filmových okének. „Prostor diskursu (...) tak můžeme definovat jako ohnisko prostorové pozornosti. Jedná se o rámem vymezené pole, k němuž diskurs zaměřuje pozornost implikovaného publika, tedy o tu část celkového prostoru příběhu, jež je „zminěna“ či ohraničena podle podmínek média,⁴² tedy vypravěčem, nebo okem kamery, představujícím hledisko vnímání popisovaného prostoru, jak bylo ostatně naznačeno výše. Zatímco postava může totiž reflektovat pouze to, co se v prostoru samotném nachází, a pouze tak, jak jí to její pozice vůči vnímanému jevu dovoluje, vypravěč má možnost pozorovat scénu z širšího úhlu, a tedy, třebaže možná ne detailněji, rozhodně v daleko komplexnějším provedení.

⁴⁰ STANZEL, F. K. 1988. s. 152

⁴¹ HRBATA, Z. 2005. s. 325

⁴² CHATMAN, S. 2008. s. 106

Verbální narativ se ovšem na rozdíl od narativu filmového musí spoléhat na čistě mentální vizualizaci popisovaného obrazu, jinými slovy – co je ve filmu viděno, musí zde být přeměněno v slova. K tomuto účelu lze, jak na tomtéž místě uvádí Seymour Chatman, užít přímých verbálních klasifikátorů, např. v podobě hodnotících adjektiv (zelený, vysoký, podlouhlý...), nebo se spoléhat na standardizované existenty, které již jistou klasifikaci samy v sobě zahrnují (např. slova a spojení jako norkový kožich, mrakodrap atp.), anebo požadovanou informaci vyjádřit prostřednictvím nejrůznějších opisů a přirovnání (např. jako kůl v plotě).

Jistou míru ovlivnění způsobu vyobrazení prostoru v textu literárního díla přisuzuje Z. Hrbata také malířství. Hovoří o tzv. *naivní perspektivě*, kterou určuje „vize jednotného, uzavřeného a antropomorfizovaného prostoru, kde se jeho jednotlivé části důvěrně stýkají.“⁴³ Prostor je zde vnímán jako plocha obrazu, zpodobňujícího často velmi konkrétní, definovatelný výjev (např. vesnice a město, hory apod.), jímž je svět fikce „uzavřen“. Nabývá přitom také často rozličného symbolického či mytického smyslu, nebo dalších významových souvislostí.

Stále je ovšem nutné mít přitom na paměti, že objekty prostoru a světa vytváří „obecně vnější faktor nezávislý na jazyku, zatímco uvnitř narativního textu ani prostor, ani svět nemají nezávislou existenci, ale spíše existenci, která je odvozena z jazyka samotného.“⁴⁴ Deskripce tedy představuje, a to v jakékoliv své perspektivní podobě a z jakéhokoliv hlediska hodnocení, základní možnost přenesení prostoru narativu z jeho abstraktní podoby, do podoby, již mu vtiskne představivost recipienta literárního díla. Textovou strategii přitom neovlivňuje pouze zvolený slovní materiál a užitá osnova, ale také samotný svět, který je textem zvýznamňován.

⁴³ HRBATA, Z. 2005. s. 325

⁴⁴ ZORAN, G. 2009. s. 41 - 42

2.3. Gabriel Zoran – Model struktury fikčního světa narativu

Takto naznačenou transformaci prostoru světa do textu (povahy časově-verbální) lze potom podle Gabriela Zorana sledovat ve třech vzájemně se překrývajících (ne tedy po sobě jednotlivě následujících!) rovinách rekonstrukce struktury fikčního světa. Jedná se o rovinu *textovou, časoprostorovou a topografickou*, jež se liší mírou závislosti na verbálním uspořádání textu a na osnově, kterou Gabriel Zoran chápe nikoliv jako prosté časové uspořádání či vnitřní řád fikčního světa, ale jako „aktivního partnera při strukturování prostoru v textu.“⁴⁵

Textová struktura jako základní zformování prostoru fikčního světa do verbální podoby se tohoto světa dotýká nejméně. Je sice jeho jistým uspořádáním, podléhá ovšem plně textu, jeho jazykové povaze. Nelze ji však označit za „pouhý“ jazykový materiál, z něhož je text coby verbální médium utvořen, takto strukturované objekty totiž fikčnímu světu plně náleží. Jedná se tedy o možné formy uspořádání „světa“, které mu jsou vnuceny v závislosti na způsobu jeho značení, které má verbální charakter. Zoran na tomto místě přirovnává textovou strukturu k syžetu, který stejně jako fabule náleží do fikčního světa; zatímco fabule se ovšem drží přirozeného toku jevů skutečnosti, syžet je zpracováním těchto prvků (motivů) do takového pořádku, který strukturně odpovídá verbálnímu textu.

Časoprostorová struktura, jak už její označení napovídá, staví pak organizaci prostoru do souvislosti s *chronotopem*, kterým Zoran rozumí pohyb a děj narativu, tedy to „co lze integrací prostorových a časových kategorií definovat jako pohyb nebo změnu.“⁴⁶ Uvnitř takto určeného chronotopu lze potom odlišit různé vztahy, mající vliv na uspořádání prostoru ve fikčním světě textu.

Mezi tzv. *synchronní vztahy* patří relativní pojmy *klid*, jako označení pro svázanost jevu, objektu či osoby s daným prostorovým kontextem, a *pohyb*, který naznačuje možnost vytržení z jednoho prostoru a přesazení do jiného. *Diachronní vztahy* pak načrtávají různé *směry* tohoto pohybu (pohyb „tam“ nebo „tam a zpátky“), vytyčují *osu*, po níž je pohyb proveden, a stanovují *síly*, díky nimž je možné jej uskutečnit. Soubor možných os tak tvoří spleť sítí fikčního prostoru, po jejichž vlákních lze přecházet z jednoho místa na jiné, vždy ovšem v závislosti na silách, tento

⁴⁵ ZORAN, G. 2009. s. 42

⁴⁶ Tamtéž. s. 44

pohyb ovládajících – ať už se jedná o samu vůli věci či osoby k pohybu, omezení v podobě překážek na cestě, nebo determinaci z hlediska cílů a záměrů postav samotných. Tyto určující síly se ovšem nevynořují z neznáma pouze tehdy, má-li být pohyb proveden. Nejde o pouhé spouštěcí mechanismy, ale o danosti, které existují nezávisle, a to i na takových místech, kde reálný pohyb není uskutečnitelný. Z tohoto hlediska pak, jak patrně, „chronotopická struktura prostoru neznamena příležitostný pohyb po neutrální scéně, ale spíše koncepci celého prostoru z hlediska silového pole,⁴⁷ stanovuje možnosti jeho rozvržení v závislosti na prostorových vztazích, daných jeho skladbou a věcnou či jevovou organizací.

Na nejvyšším stupni nakonec stojí *rovina topografická*, jíž lze chápat jako nezávislou „na časové struktuře světa a na sekvenčním uspořádání textu.“⁴⁸ Na její rekonstrukci se tak může podílet jakákoliv textová jednotka, třebaže jejím základním vyjádřením je rovina přímého popisu. Jde tedy o autonomně existující mapu fikčního světa, která je podrobná do té míry, do níž je fikční svět v textu „propracován“. Obrací se proto dovnitř textu, nikoliv vně; mapuje fikční svět, nikoliv svět nefikční skutečnosti, i kdyby ten byl jeho přiznanou předlohou. Takto utvořená mapa je potom založena na celém spektru možných prostorových opozic – zahrnuje jeho vertikální i horizontální uspořádání, protiklady venku – uvnitř, dole – nahoře, blízko či daleko, nebo konkrétněji: město – vesnice apod. Vedle těchto zřetelných rysů, jež jsou vlastní každé mapě, může být na této rovině prostor ovšem strukturován ještě i na základě dalších principů, a to především principů ontologických, tedy podle způsobu, jakým se vztahují jednotlivé části k prostoru jako celku. Tak vznikají mimo jiné vztahy, které ukazují na rozdíly mezi prostory, jež nevyplývají z jejich plošného umístění (např. diference mezi prostorem snu a realitou fikčního světa), které však vlivem úzu či symbolického užití mohou odpovídat tradičním topografickým opozicím (např. peklo = dole, nebe = nahoře). Jejich opačné užití potom působí neobvykle, tedy příznakově (např. titul románu Jaroslava Rudiše *Nebe pod Berlínem*).

Takto konstituované roviny struktury prostoru fikčního světa se nicméně na jakékoliv úrovni zakládají na jazyku jako systému, nelze tedy přesně určit úplnou škálu všech jeho potencionálních uspořádání, neboť z hlediska verbálního je jakákoliv prostorová konstrukce schopná existence, nezávisle na logice narativu. Zoran uvádí pouze jediný aspekt, který se této logice podřizuje, a to typickou prostorovou organizací

⁴⁷ ZORAN, G. 2009. s. 44

⁴⁸ Tamtéž. s. 43

postav, tedy jejich fyzickou existenci, kterou je nutno do prostorových jevů také zahrnout, třebaže jako taková tvoří postava svébytnou narativní kategorii. Vzniká tak rozdíl mezi objektem (logicky nedeterminovaným) a subjektem; mezi vnějším vzezřením postavy do jisté míry podléhajícím logickým zákonům (přestože i zde může docházet ke značným odchylkám tvářnosti postav vzhledem ke zkušenosti se skutečností – viz fantazy nebo sci-fi) a objektům prostředí, které mohou nabývat různých, i fantazijních podob.

Na výše zmíněných rovinách, jak je patrné, závisí potom i segmentace prostorových informací v textu (sledování pohybu předmětu či postavy v prostoru odpovídá rovině chronotopické, pohled od jednoho objektu k jinému v jakékoliv perspektivě zase rovině topografické, lze se ovšem zaměřit i na v zásadě neprostorové uspořádání, závislé např. na funkčních vztazích prostorových jevů apod.). Uvedené způsoby se mohou pochopitelně překrývat či různě doplňovat, a to i bez nároku na určení nadřazenosti či podřazenosti jednoho způsobu vzhledem k postupu druhému. Vždy ovšem platí pravidlo nutné výběrovosti jazyka a časové lineárnosti textu (viz výše). K diferenciaci míst fikčního světa tak může být užito i dalších prostředků, jako je např. odlišnost užitého stylu, volba rozmanitých typů slov či různá míra detailnosti popisu, odpovídající povaze selekce, jež se samozřejmě promítne i do interpretace textu jako celku. Zvolený pořádek „zpráv“ o prostoru fikčního světa je tedy také podřízen zamýšlenému účinku textu, sám je bezesporu nezanedbatelným významotvorným faktorem.

Takto utříděné rozdělení ovšem ještě není ani zdaleka kompletní. Zmíněné tři roviny realizace prostoru v textu narativu Gabriel Zoran považuje za rozlišení *vertikální*, od něhož dále odlišuje *horizontální hledisko* členění, které se váže k hranicím a rozsahu jednotlivých prostorových částí. S ohledem na „mohutnost“ a komplexnost prostoru jako celku (nebo části tohoto celku) můžeme hovořit taktéž o odlišené trojici variant: *totálním prostoru*, *prostorovém komplexu* a samostatných *prostorových jednotkách*. Postupujme nyní od základních stavebních kamenů směrem ke kompletům vyšší povahy, tedy od elementárních jednotek k prostoru jako celku.

Základní jednotky budování prostoru ve verbálním textu se váží k jednotlivým vertikálním rovinám jeho rekonstrukce. Na topografické rovině tak hovoříme o *místě*, které je pevně lokalizováno vzhledem k jiným místům danými hranicemi (objevujícími se i v podobě překážek). Jedná se např. o dům ohraničený zdmi, oddělujícími ho od okolního prostoru, vesnici či město, jejichž mez je ze zkušenosti vytyčena pomyslným

územním plánem, nebo i přírodní útvary jako pole nebo hory, jejichž ohraničením vedoucím k soudržnosti takové lokace je např. i jednoduché komplexní pojmenování. Na chronotopické rovině pak můžeme hovořit o jednotlivých *dějových zónách*, které nejsou definované topograficky, nýbrž objemem událostí, na této ploše se odehrávajících (událost přitom může probíhat na jednom či na více místech najednou, jedno místo může být ovšem zároveň i dějištěm více takovýchto nezávislých scén).

Poslední (textová) rovina je „majetkem“ tzv. *zorného pole*, o němž jsme již dříve (v souvislosti s perspektivistickým zobrazením prostoru) hovořili jako o tom místě, které je vnímáno z hlediska čtenáře textu jako pozice „zde“ ve fikčním světě. Čtenář, vnímající text v závislosti na jeho verbálním charakteru lineárně, nedokáže obsáhnout celý fikční svět naráz, ale je mu představován skrze postupné schéma prostorových „bodů“, tvořících ve svém konečném důsledku v jeho představách různě konkrétní kontinuum takového světa. Zorné pole pak lze z tohoto úhlu pohledu definovat jako kombinaci „přítomného okamžiku čtení se syntézou paměti. Zpětná syntéza zde nicméně neodkazuje k celému komplexu přečtených částí, ale jen k těm, které se nějak vztahují k prostorovému rámci části, kterou zrovna čteme.“⁴⁹ Čtenář si tak pomocí těchto vztahů a různých kombinací mezi nimi vytváří celistvý obraz fikčního světa, který v konečném důsledku ono vzpomínané prostorové „tady“ přesahuje navrstvováním informací získaných z minulých „tady“, s nimiž aktuální zorné pole takto spojuje. „Zorné pole představuje tedy do jisté míry místo průniku mezi „tady“ v prostoru a „ted“ v textu. Jedná se o jednotku fikčního prostoru, která má korelát ve verbálním textu: může být umístěna a rozpoznána v textu i ve světě.“⁵⁰

Definujme si nyní tyto základní prostorové jednotky na konkrétním příkladu, tentokrát z pera Michala Ajvaze:

Jednou se Leo časně ráno, když ženy ještě spaly, ploužil přes mramorovou halu; komorník, který tu aranžoval květiny ve váze, se k němu otočil, vytáhl z náprsní kapsy magnetickou kartu a s pohledem upřeným na Lea ji pomalu protáhl škvírou elektronického zámku vedle dveří výtahu; potom odešel a nechal v místnosti Lea samotného. V Leově poničené mysli chvíli trvalo, než si složil dohromady, co viděl. Dotkl se špičkami prstů mramorové desky na dveřích, ta se tiše odsunula a před Leem se objevila tmavofialová kabina, ze zrcadla se na něj díval jeho ztrhaný obličej. Vstoupil

⁴⁹ ZORAN, G. 2009. s. 49

⁵⁰ Tamtéž. s. 49

dovnitř; dveře se za ním zavřely. Zmáčkl nejnižší tlačítko a kabina se začala chvět. Leo pořád nevěřil, že by se mohl dostat na svobodu, myslel si, že se stal obětí nějakého krutého Patriciina žertu, čekal, že až se dveře rozevřou, uvidí za nimi svou ženu smějící se smíchem plným nenávisti. Ale když výtah zastavil a dveře se potichu zasunuly do zdi, byla před ním hala plná lidí. Jako ve snách procházel pasážemi Stavby, kolem něho se valil dav, jehož hlasy se slily do monotónního šumu, díval se na tváře polité bledými světly neonů, procházel kolem výloh obchodů, které zářily jako pohádkové podmořské jeskyně. Pořád si myslel, že i jeho cesta pasážemi je nejspíš součástí Patriciina žertu, čekal, že ho zezadu uchopí ruce některého z komorníků a odvedou ho k některé výtahové šachtě, jejíž dveře se za ním už navždycky zavřou; věděl, že v ruchu pasáže a v osvětlení, které odebíralo postavám i věcem skutečnost, by scénce jeho únosu nikdo nevěnoval pozornost.

Ale najednou pasáže skončili a Leo stál na chodníku, viděl fasády vysokých domů, jejichž linie sbíhaly v závratné perspektivě, a nad nimi zataženou ranní oblohu, kterou na vzdáleném konci ulice prorazil šikmý svazek bledých paprsků. Pomyslel na komorníka a řekl si, že byl jediný ve skleněné věži, v kom jeho osud probudil soucit. Hukot automobilů a tramvají ho uváděl do transu; nedokázal si vybavit ulice v okolí stavby, ale nevadilo mu to, šel rovně, a když se otevřela nová ulice, zahrnul do ní, nalevo nebo napravo; myslel si, že jde bez cíle, ale za nějaký čas se ocitl v ulici, v níž stál dům, kde bydlel; zastavil se na protějším chodníku a díval se do oken svého bytu, ale pak pokračoval v cestě. Nevěděl, co by v pokojích, kde žil s Patricií, dělal. Netušil, že díky své nechuti ke starému bytu zůstal na svobodě – v tu chvíli už na něj čekali v obývacím pokoji tři komorníci s uspávacími injekcemi a dodávka s tmavými skly, která stála před vchodem, byla připravená, aby ho odvezla nazpátek do Stavby.

(Ajvaz 2008, s. 180 – 181)

Leovo *zde*, pozorované čtenářem, se v ukázce nepochybně proměňuje. *Místem*, na němž se nachází, je bezesporu ona Stavba, pevně ohraničený tvar, jemuž dojem „nedobytnosti“ a přísné oddělenosti od ostatního prostoru nepropůjčuje jen fakt, že je pro postavu vězení; významové odstíny se mění a utvrzují i v závislosti na užití velkého písmena v jeho (byť jinak nepříliš konkrétním) pojmenování. Z tohoto *zde* ovšem Leo uniká a ocitá se „venku“, *tam* za zdmi uzavřeného prostoru, na jiném *místě*, které se Stavbou tvoří opozitní dvojici vězení – svoboda. Třebaže ale neprodyšný kolos stavby a volné „venku“ představují vlastně významový protiklad, dohromady tvoří

jednu *dějovou zónu*, na níž se odehrává *scéna* (viz níže) Leova útěku. Vypravěčem sledovaná postava je v rámci chronotopické roviny v *pohybu*, přemísťuje se z prostoru do prostoru, čímž tyto dva protipólné body spojuje v osu, směřující a priori *tam!*, jež se pro Lea stává jedinou možnou cestou ke svobodě, přestože představuje i potencionální možnost onoho *zpět*, možnost návratu, jenž by ovšem byl již pohybem vynuceným, takovým, který by postava nekonala z vlastní vůle, nýbrž pod nátlakem komorníků – služebníků věznitele. Jedna osa, jediné vlákno spletené sítě mapující fikční svět Ajvazova románu, které před nás ukázka klade, tak už sama o sobě nabízí dvě potenciální varianty – cestu, již koná postava dobrovolně, i když k jejímu rozpohybování bylo i tak zapotřebí vnějšího zásahu (umožnění útěku komorníkem, který magnetickou kartou otevřel uprchlíkovi dveře výtahu), a cestu opačným směrem, jejíž hnací *silou* by již nebyla Leova vlastní vůle a touha po svobodě, ale naopak nátlak ze strany toho, kdo jej ve Stavbě zadržoval. Pohyb je tedy také redukován, a to určitými omezeními, vyplývajícími z dané situace; třebaže toto vlákno, tato spojnice mezi dvěma místy, existuje, čímž je fikční prostor do jisté míry mapován a zkonkrétněn, pohyb je právě této postavě umožněn pouze za vhodných podmínek, v tomto případě takových, které Leovi umožňují útěk a vyhrožují nuceným návratem zpět na území Stavby.

Z hlediska roviny topografické lze také rozlišovat mezi jednotlivými konkrétními prostory fikčního světa, aniž bychom ovšem brali v potaz jejich (ať už jakoukoliv) závislost na světě autonomním.⁵¹ I když z podaného úryvku tato skutečnost není patrná, Leův příběh je součástí vypravování jiné postavy Ajvazova románu; jedná se o narativ rozvíjený v rámci jiného narativu, o obraz kreslený uvnitř dalšího obrazu. V mantinelech jednoho fikčního světa je tak budován nový prostor, který k onomu *tady*, v němž se nacházejí postavy, jež se o příběh dělí, tvoří nadstavbu představy nějakého *tam*, které se vzhledem k fikční přítomnosti neliší jen fyzickou polohou, svým zakreslením v mapě prostoru románu, ale též rozdílnou pozicí na časové ose. Jedná se o vyprávění, které se stáčí do fikční minulosti. Nelze o něm však hovořit jako o homogenní součásti prvního plánu fikce, neboť není zprostředkováno vypravěčem (i kdyby jím měla být sama postava příběhu); je sice nabídnuto jednou z těchto postav, ovšem v rámci její přímé řeči. Z hlediska vlastní fikce se tak jedná o „smyšlenku na druhou“, představu konstruovanou na základě reality příběhu, který tvoří základnu,

⁵¹ Užíváme-li v této práci termínu *autonomní svět*, stavíme tak svět skutečnosti do opozice heteronomní předmětnosti literárního díla. Ta, slovy Ingardenovými, nenachází „základ své existence *sama v sobě*, nýbrž odkazuje zpět k jinému jsoucnu, a to (...) ke jsoucnu autonomně existujícímu.“ (Ingarden 1989, s. 358). Více viz Ingarden, R. 1989.

důležitý předpoklad pro možnost její existence. Vzájemný vztah reality ukázky a fikční reality Ajvazova příběhu vůbec je tedy vztahem dominance, závislosti představy tvořené v rámci fikčního světa na jeho vlastním bytí. Místo vyprávění se liší od vyprávěného místa, právě tak jako dějová zóna, v níž se pohybuje Leo, a území fikce, na němž se nacházejí postava vyprávějící a postava, která tomuto „příběhu v příběhu“ naslouchá. Tím jsou také, jak již bylo naznačeno, odlišena obě zorná pole, stavěná před čtenáře. Diferencují se tak i další prostorové celky, tvořící v rámci horizontálního rozvržení prostoru fikčního textu souhrnnější, složitější útvary.

Zorná pole, dějové zóny i sama místa totiž tvoří, vzhledem k prostorovému celku fikčního světa, takové jednotky, které bychom mohli souhrnně označit jako *scény*, jež se dále spojují ve vyšší *prostorové komplexy*. Vzhledem k faktu, že zorná pole jakožto základní jednotky nejvyšší (textové) struktury konstrukce světa textu v sobě zahrnují hledisko místního určení i odehraných událostí, můžeme realizaci vyšších komplexů vztáhnout převážně k nim, k jejich kombinacím a obměnám. Tvorbu prostorových celků potom můžeme sledovat buď s ohledem na jejich organizaci uvnitř světa samotného, nebo ze strany jejich proměn v dimenzích souvislého textu. Vždy ovšem dochází ke kumulaci scén, a to nejen v závislosti na jejich střídání, ale i vzhledem k jejich nejrůznějším kombinacím.

Na tomto místě je nutné ohlédnout se zpět k perspektivním metodám zobrazení prostoru, neboť právě s nimi, jak již bylo připomenuto, pojem zorných polí úzce souvisí. Kombinace takovýchto scén se totiž děje převážně na základě tohoto hlediska. Každé čtenářem právě reflektované zorné pole totiž tvoří popředí, zatímco ostatní zorná pole pozadí, které právě nevidíme. Tato charakteristika je proto relativní vzhledem k tomu, na jakém „místě“ textu se recipient právě „nachází“. Vždy tedy jedno zorné pole vůči druhým vystupuje do popředí, zastiňuje ostatní. Ani tak ovšem nezůstává autonomním celkem, ale díky vztahům, které jej k ostatním zorným polím pojí, tvoří s nimi prostorovou strukturu komplexnější povahy. Nachází-li se čtenář s Leem uvnitř uzavřené Stavby, má přesto ponětí o jakémsi venku, díky jehož existenci může být vlastně tento prostor jako „vězení“ vůbec definován. Nebylo-li by ovšem tohoto, pro Lea téměř nedostupného „vnějšku“, mohl by být komplex stavby chápán jako svébytný svět, k němuž žádné *tam*, za hranicemi jeho zdí, nelze přiřadit. Tato dvě pole tedy dohromady tvoří komplexnější celek, který je relevantní nejen jako jeden ze stavebních kamenů prostoru tohoto fikčního světa, ale i z hlediska sémantiky vlastního příběhu.

Vedle (pomocí scén) nabídnutých souhrnných prostorových informací nám ovšem text nepřímo předkládá i řadu dalších předpokládaných místních elementů, existujících za hranicemi přímo prezentovaného prostoru fikčního světa. Ty potom můžeme zařadit pod poslední Zoranův termín, čekající na svou definici, a to pojem *totálního prostoru*. Ten se nám, i přes to, že textem není jednoznačně nabídnut, vnucuje jako opodstatněný z důvodu logického chápání prostoru jako velmi složitého, členitého a všezahrnujícího jevu. Máme-li informace o některém jeho úseku, vždy předpokládáme i cosi „za“, třebaže je nám tato plocha jinak naprosto skryta. Sledujeme-li tedy v ukázce Lea při jeho úniku ze Stavby na volné prostranství v jejím okolí a dále až k domu, v němž dříve bydlel, očekáváme, že tyto ulice, v nichž se pohybuje, budou také součástí nějakého vyššího celku. Ze zkušenosti usuzujeme na městskou zástavbu, za níž se dále, jak se automaticky domníváme, rozprostírají další a další plochy prostoru, samočinně se v naší představě rozrůstající do rozměrů skutečného světa. Totální prostor ovšem nezůstává pouze tušenou množinou objektů a jevů, nabývá i vlastních funkcí a charakteristických možností existence, opět kopírujících jednotlivé roviny struktury prostoru v textu.

Zatímco tedy zorná pole přímo prezentují prostor fikčního světa, totální prostor je spíše jeho *reprezentací*. V rovině textové struktury prostoru fikce se nám nepředstavuje přímo, je rozložen do (často vágních) zmínek jednajících postav nebo vypravěče, nacházíme ho „uvnitř“ nejrůznějších rčení a přirovnání, jimiž je tento svět verbálně konstruován. Klíčovou vlastností totálního prostoru je proto široká *nedourčenost*, zapříčiněná nedostatkem informací, které čtenář o tomto místě přímo či nepřímo dostává. Vedle této obrovské, avšak zamlžené a nezmapované masy tušených míst se komplexní prostor zdá být pouze drobným, i když jasně osvětleným výsekem, protivážným bodem na už dříve narýsované a popsané ose *tam* a *tady*. Třebaže měřítko *tady* bývá, jak již bylo naznačeno, nestálým, měnícím se hlediskem, totální prostor se nabízí v jakémkoliv okamžiku textu jako jeho absolutní protipól, neboť bývá vždy bez výjimky zakryt horizontem právě viděného. Je oním *tam* vzhledem k jakémukoliv právě vnímanému *zde*.

Z hlediska časoprostorové struktury je nutné zaměřit se na spojitost totálního prostoru s osnovou textu. Nepojí-li jej s osnovou podstatnějším vztah, slouží tento prostor „pouze“ jako nehybné, pevné, avšak nijak významněji naplněné pozadí narativu, který tak sám o sobě utváří na něm zcela nezávislý chronotop. Naproti tomu může docházet ale i k aktivnějšímu spojení prostoru komplexního s totálním (např. když události, které

dění narativu předchází, do jeho děje nějakým způsobem přímo zasahují). V tom případě, jak píše Gabriel Zoran, „může být totální prostor schematizován jako silové pole, jehož centrum se nachází vně aktuálního komplexu prostoru, ale samozřejmě jej ovlivňuje,⁵² neboť jednotlivé osy pohybu, jimiž je chronotopická rovina mj. utvářena, mohou směřovat vně komplexních prostor, nebo sem z totálního prostoru pokračovat. Zoran zde pro lepší představu nabízí příklad antických eposů, které zahrnují veškeré (soudobým recipientům známé) existující sféry světa, jimiž tak text jeho možnosti zcela vyčerpává. Takový prostor si pak již nelze představit v dalších (ještě širších) souvislostech, sám je totiž množinou veškerých realizovatelných kontextů. Komplexní prostor se tak s totálním prostorem nejen setkává, ale do jisté míry se s ním i kryje.

Totální prostor je nicméně proti prostorovému komplexu charakterizován nejen vždy přítomným širokým okruhem chybějících informací o něm, ale též jistou ontologickou neprůhledností, objevující se bez výjimky na všech úrovních struktury textu narativu, o nichž jsme zde hovořili. Tato vlastnost totálního prostoru s informační nedourčeností samozřejmě bezprostředně souvisí, nelze ji ovšem považovat za její přímý důsledek. Jde spíše o „jistý rozpor či podstatný nedostatek jasnosti, který se takřikajíc skrývá za obecnou nedourčeností této oblasti: totální prostor je jakousi zemí nikoho, jež se takřikajíc klene nad různými ontologickými oblastmi. Je vnímán nejen jako přímé pokračování fikčního světa v textu, ale také jako pokračování reálného prostoru čtenáře.⁵³ Pro totální prostor je tedy příznačná určitá syntéza jinak zdánlivě neslučitelných sfér, existujících však na jediné souvislé rovině bytí. Jako doklad této skutečnosti se Zoran zmiňuje o nejrůznějších pohádkách, často lokalizovaných (vzhledem ke čtenářově realitě) do cizokrajných, dalekých míst. Tímto způsobem je tak zajištěn plynulý přechod na místo, v němž je dán prostor fantazii, aniž by bylo porušeno pravidlo pravděpodobnosti, pramenící ze skutečnosti autonomního světa příjemce textu. Tuto možnost tak nemusí vždy zajišťovat pouze na první pohled patrný fakt, že příběh se odehrává v nereálné rovině, ale též prosté vysvětlení této ontologické distance fyzickou vzdáleností v rámci jediného (nikoliv tedy nutně s recipientovou realitou paralelního) časoprostoru.

Téměř každé zobrazení prostoru fikčního světa v textu narativu, ať už se pohybujeme na jakékoliv z rovin jeho vnitřní struktury, je nicméně vždy považováno především za účelné; tato kategorie bývá obvykle stavěna do podřízeného postavení

⁵² ZORAN, G. 2009. s. 51

⁵³ Tamtéž. s. 51

vzhledem k dalším narativním kategoriím, bývá chápána jako prostředek vedoucí k cílům, jež se ho bezprostředně netýkají. Navzdory tomuto přístupu nelze ovšem prostoru upřít určitou specifickou funkci, kterou zastává nejen v rámci modelace fikčního světa, ale též při konečné interpretaci textu díla jako takového. Nejmohtněji je tato skutečnost patrná zejména v rámci tzv. poetiky prostoru, v níž jsou konkrétní místa fikčního světa tematizována a stávají se tak důležitým bodem na cestě ke konečnému významu narativního textu.

3. MÍSTO JAKO TÉMA

Zatímco tradičně (z pohledu čtenáře) chápeme prostor fikčního světa jenom jako interpretačně irelevantní pozadí příběhu (zjednodušeně řečeno: uvědomujeme si jej pouze jako fixátor pro „to důležité“, jako něco, co pouze dokresluje pozadí vyprávění, aniž by se podstatněji podílelo na budování jeho konečného významu), můžeme se na tuto kategorii zaměřit i důkladněji. Po bližším ohledání nelze totiž neodhalit její sémantickou hodnotu. Prostor se nám tak pod rukama mění ze statity v hlavního hrdinu, z nepodstatného doplňku v mnohdy tematicky klíčový prvek narativu.

Hovoříme-li ovšem o prostoru jako o možném *tématu* díla, je nutné si uvědomit rozdílné eventuality tohoto ústředního pojmu. Pro náš záměr je pak důležité zejména ujasnit si hledisko různosti jeho diachronního a synchronního výkladu.

Ahistorická představa tématu se zabývá kategorií prostoru jako součástí struktury narativu, odhaluje konkrétní funkce místa v rámci celého příběhu, nebo ji pojímá jako určitý neměnný archetyp, nadindividuální a nadčasovou jednotku. Jako daný pravzor, který (často neúmyslně) ovlivňuje podobu a význam místa v díle. Historický přístup pak vlastně kopíruje představu (výše zmíněné) Sławińskiego historické poetiky, která naopak sleduje proměny způsobu pojetí prostoru a jeho smyslu v narativním textu vzhledem k jakémusi soubornému dějinnému konceptu, často též obohacenému o rozměr filozofický. V tomto případě již nehovoříme o archetypu, nýbrž o toposu, který tak může představovat např. dobově mizející či vracející se stylizace určitého místa „uvnitř“ různých fikčních textů. Ukazuje se tak nejen proměna reflexe toposu v rámci času, ale též skutečnost, že některá témata jsou charakteristická pouze pro jedno období, zatímco jiná nalézáme jako součást více rozdílných epoch.

Oba zmiňované termíny (archetyp a topoi) se ovšem nemusejí vázat pouze na prostorové jednotky fikce, ale pochopitelně i na další narativní kategorie postavy a času. K těm se pak, v tomto úhlu pohledu, přistupuje do jisté míry spíše metaforicky, takže se mohou v konečném důsledku vlastně stávat obrazným pojmenováním pro model prostoru fikčního světa. (Daniela Hodrová se v této souvislosti zmiňuje např. o tématu karetní hry, jež „se stalo významným na konci 18. a na počátku 19. století v souvislosti s představou o světě – společnosti a vesmíru.“⁵⁴). Nutno ovšem říci, že i samotný

⁵⁴ HODROVÁ, D. 1997a. s. 12

prostor se může ve výsledku jevit jako metafora pro skutečnosti jiné povahy. V mantinelech fikčního světa je tak schopen např. tvarovat vztahy charakteru časového, sociálně-etického apod. Postavami (a dalšími fikčními entitami přímo neoznačujícími místa nebo jiné fenomény jednoznačně prostorové povahy) ani v prvním plánu časovými jevy se na tomto místě ovšem zabývat nebudeme.

Disciplína, o níž budeme hovořit a již můžeme nazvat *poetikou prostoru* nebo i *poetikou míst*, v sobě spojuje oba tyto protichůdné principy přístupu k prostoru jako tématu literárního díla. Vedle zájmu o archetypální prvek, který je skrýván za podobou prostoru v narativním textu, je pozorná i k jeho historické dimenzi; vrství na něj dobové zvyklosti, promítané do jeho vyobrazení, a tradiční interpretace, vytvářené po staletí uvnitř jednotlivých žánrů nebo v rámci díla různých autorů. Dílčí žánry či žánrové typy (např. iniciační román, román ztracených iluzí nebo alegorické putování) tak mohou být vlastně i na základě jednotlivých prostorových struktur v nich obsažených přímo definovány, neboť jejich charakteristika může vycházet mj. z různého postavení míst na dané stupnici hodnot nebo z rozličného sledu míst či prostorových oblastí ve stavbě narativu, tvořících tak v rámci širších sémantických polí součást struktury syžetu takového textu.

Je ovšem zjevné, že tato příležitost třízení do komplexnějších skupin na základě zobrazení prostoru v narativu se netýká pouze rozlišování mezi fikčními texty téže povahy. Jak píše Daniela Hodrová: „Je jasné, že v různých druzích umění a různých literárních druzích existují odlišné typy prostorů (zvláště výrazný je rozdíl mezi prostorem v románu a dramatu) a že také každý autor a zčásti i každé jeho dílo představují specifický model světa.“⁵⁵ Jeho specifika nejsou však, jak patrně, čistě individuální záležitosti. Tvůrce takového světa jej sice tvoří jako osobitý prostor, jako svébytnou fikci, která se nicméně vždy zachytává o hranice autorovy imaginace, představované okruhem možností, jež pro znázornění prostoru nabízí konkrétní epocha a dobová žánrová pravidla. Ta např. již předem stanovují místa, předurčená k typickému chování postav nebo k rozvíjení schémat celých scén, k jejichž opakování na daném místě v textech takového druhu tradičně dochází (tato tendence je zřejmá zejména v pohádkách, které často působí jako verbálně odlišná naplnění téže předem připravené osnovy).

⁵⁵ HODROVÁ, D. 1997a. s. 14

Jak dále poznamenává Hodrová: „Tato literární předurčenost místa, jejíž porušení může být a často také bývá zdrojem specifického uměleckého efektu, je vlastně jen jiným pojmenováním toho, čemu se říká paměť žánru.“⁵⁶ Jde přirozeně o jev čistě literárního charakteru, k němuž je ovšem zapotřebí přimknout ještě zkušenosti mimoliterární povahy, jakousi soubornou lidskou paměť, představující tradovanou zkušenost, předpoklad nadindividuálního archetypu, který skutečnost takového prostoru v této paměti reprezentuje. Tato představa je pak přítomna de facto pokaždé ještě před samotnou formulací konkrétního žánru nebo druhu umění, v němž je prezentována. Je zkušeností *předliterární* (vlastně vůbec *předuměleckou*); daný text se v podstatě pokouší pouze o její převedení do verbální symboliky.

Pomozme si i do třetice slovy Daniely Hodrové: „Tato místa jsou metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí,“⁵⁷ jsou metaforickým ztvárněním malého výseku tohoto jinak monumentálního proudu paměti lidského rodu, příznačným pro určitou dobu a odrážejícím tak stav a myšlení soudobé společnosti. Síla této metafory může vést potom až k jejímu utvrzení v mýtus takového prostoru (např. mýtus věže, mýtus vězení apod.), a naopak mýtus se sám může stát jevem nově přijaté metaforické povahy. Tento obousměrný proces tedy pomáhá zabránit stagnaci místa v jedné konstantní sémantické podobě, jeho prostřednictvím dochází k posouvání zaběhnutého významu tím nebo oním směrem. Koncepce takového místa je tak závislá na proměnách jeho jednotlivých aspektů a vztahů mezi nimi. Hodrová na tomto místě např. hovoří o neustálé oscilaci mezi třemi rovinami, na nichž může prostor v narativu díla zakotvit. Může být prezentován a pochopen jako „kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí“, jako „hrací plocha“ či „políčko ve hře“, nebo konečně v podobě metafory či metonymie jako „část či model mytologicky pojatého prostoru.“⁵⁸

Ať už ovšem v konkrétním díle dominuje kterákoliv z těchto možných poloh, jedná se vždy pouze o posouvání významů dílčích, neboť ani paměť žánru, ani paměť lidského rodu v podstatě nikdy „nezapomíná“. A tak ačkoliv můžeme být (především v umělecké literatuře, neboť jiné, např. folklorní žánry se tradičně přidržují zažitých zvyklostí) svědky určité snahy o změnu či naprosté překocení zakořeněného významu, vždy se tak děje v závislosti na něm. Jeho „nová“ funkce pramení ze staré, nebo se vůči ní nějakým způsobem vymezuje. Nová sémantika těží z původního významu a staví na

⁵⁶ HODROVÁ, D. 1997a. s. 15

⁵⁷ Tamtéž. s. 15

⁵⁸ Tamtéž. s. 15

jeho obecné znalosti, a proto bývá recipientem také zpravidla vnímána jako umělecky záměrná. Můžeme ji tak charakterizovat jako produkt, dovolme si malý přírůstek, originality dobové literární „one-book show“. Aspiruje-li ovšem takovýto sémantický posun na trvání dlouhodobější povahy, ani tehdy nemůže svou starou podobu jednoduše „vygumovat“; na jeho novém obrazu se vždy podílí i starý motiv, který nelze ignorovat, nově rozehraná hra se vždy drží jeho časem prověřených pravidel.

I když se tedy základní význam místa v narativních literárních dílech v průběhu historie nijak radikálněji nepřehodnocuje, pouze se dostává do jiných sémantických konotací (ať už vlivem působení normativních ideologií, nebo pod tlakem nových uměleckých tendencí apod.), *místo* samo se v takovýchto textech halí do různých kontextů nebo kolem sebe soustřeďuje mnoho dalších přidávaných významů, které jej v zásadě proměňují. Takové prostory se pak z čistě fikčních konstrukcí přesouvají do pozice, z níž dosahují až za hranici fikce, do mimoliterárního světa, kde ožívají např. ve formě mýtu, jako dobové filozofické koncepty atp. „Pod vlivem literárních míst-projektů, míst-exempel, míst-filozofických konceptů, se pak ocitá sama realita – k jejich obrazu mohou být tvořena a přetvářena nebo pod jejich vlivem vnímána reálná místa,⁵⁹ která mohou být povyšována (nebo v některých ohledech naopak i znevažována) v symbolická i v rámci světa autonomního. Místo tak tedy podlehně v podvědomí „lidské paměti“ jisté vnitřní sémantické restrukturalizaci, je buď *sakralizováno*, nebo *karnevalizováno*, a to tak, že se převléká do kostýmů dalších, skutečností „ověřených“ míst. Dům se tak mění v posvátný stánek, v kostel nebo v chrám, získává atributy křesťanských prostor; nebo může být naopak zprofanován, vytrhnut ze svých původních souvislostí a „uvězněno“ do podoby místa určeného k nevážným věcem, např. ke hře (v jakémkoliv jejím smyslu).

K podobnému účinku dochází i tehdy, přicházíme-li nejprve do styku s místem jako součástí fikčního příběhu a teprve poté jej navštěvujeme ve světě skutečnosti. Je samozřejmé, že naše primární zkušenost s tímto prostorem, třebaže vyvěrá z fikce, ovlivní naše vnímání jeho reálného předobrazu. Necháváme se tak vlastně (třeba i nevědomě!) ovlivnit *mýtem* daného místa (města, země, hradu...), na jehož „síle“ pak závisí, do jaké hloubky je nutné onu primární zkušenost skutečně „prožít“ (= sám si přečíst), nebo stačí-li přijít k ní jiným způsobem. Některá místa jsou totiž mytizována do té míry, že samo obecné povědomí o nich s jejich literárním obrazem souzní natolik,

⁵⁹ HODROVÁ, D. 1997a. s. 17

že se stává kolektivně platným i v širších kulturních souvislostech. V takovém případě pak můžeme hovořit o tzv. *kolektivní topice míst*, shrnující příběhy založené na *kolektivní paměti*. Tento proud literárního zájmu tak jako by šel „srze historií“; sledoval proměny míst v závislosti na dobových či žánrových strukturách, jejichž součástí tato místa jsou. Proti tomuto *vertikálnímu* (či *příčnému*) pohledu můžeme postavit *topiku osobní*, převažující tehdy, „kdy jsou jejím předmětem místa, jejich struktura a vztahy v jednotlivých dílech.“⁶⁰ Takový směr lze potom charakterizovat jako *horizontální*, vážící se spíše k *individuální* zkušenosti s příběhem, než k celému komplexu daného žánru nebo epochy. Je tedy řekněme převážně autorskou záležitostí.

Jestliže jsme v předchozí kapitole hovořili o vztazích, na jejichž základě je prostor v narativních textech uspořádáván, zmiňovali jsme se mj. o stavech klidu a pohybu, nebo o směrových osách, z nichž je tvořeno vlákno pavučiny fikčního světa. Drželi jsme se však stále uvnitř textu, hledali jsme v jeho struktuře, jíž jsme se snažili alespoň v náznaku popsat a pochopit onen vnitřní řád, kterým je tvořena. Nahlédneme-li však na tyto vztahy z perspektivy, jež nám poskytuje celistvější obraz jednotlivých míst fikce, i tady můžeme užít podobného hlediska třízení, a sice opozitního vztahu *dynamický* x *statický*. Rozlišit tak můžeme místa, jež jsou fixována k jedinému bodu alternativního světa možné skutečnosti (dům, chrám, vězení apod.), a taková, která už vlastně sama o sobě, ve své podstatě zahrnují celý komplex dílčích míst, jimiž procházejí (např. cesta v jakékoliv podobě – plavba, jízda, poutí; nebo i prostředky, jichž je na této cestě využíváno – loď, metro, vůz...). V konkrétním narativu se pak zpravidla oba tyto typy vyskytují současně, statická místa jsou dynamickými propojována v celek fikčního světa (tzn., že se děj příběhu odehrává na více místech, mezi nimiž existuje určitý plynulý přechod, nebo alespoň minimální vlákno, které je spojuje – to nicméně rozhodně není pravidlem). Různá místa téhož narativu se tak potkávají, čímž se nutně dostávají do nejrůznějších vzájemných souvislostí sémantických; mohou fungovat např. jako doplňující se série nebo naopak jako významové protiklady (peklo x ráj, zámek x podzámčí apod.). Rozmanitá je také distribuce statických a dynamických míst v rámci jednotlivých druhů verbálního umění. Zatímco setrvání na jediném místě je charakteristické především pro poezii či drama (zde zvláště z důvodu scénického omezení), dynamický topos převládá v próze, kterou zpravidla chápeme jako dějově obsažnější. Zůstává-li vypravěč i zde většinu času

⁶⁰ HODROVÁ, D. 1997a. s. 21

vyprávění na jednom konkrétním místě, interpretujeme si toto počínání jako příznakové. Často je pak do takového narativu dynamický prvek přimícháván „uměle“, vypravěč se svou postavou podniká cesty po takto omezeném prostoru (byt, pokoj), nechává ji cestovat v myšlenkách či snech (vězení), nebo dynamiku pohybu nahrazuje rozvířením jejích citů, pocitů a nálad – to je charakteristické právě pro poezii, v níž je nedostatek vnější dynamiky substituován v první řadě dynamikou vnitřní, myšlenkové povahy.

Zejména statická místa pak mohou být také se „svou“ postavou, jež na nich setrvává, přímo spjata; determinují tak její chování nebo naopak jsou temperamentem postavy sama ovlivňována. Na každém místě narativu tak může být předem očekáván určitý typ jednání a smýšlení (podmíněn může být ovšem i fyzický vzhled postavy nebo místa!), který bývá často podtrhnut právě vzájemným vztahem k jinému místu, vyžadujícímu protiklad (viz např. zmiňovaná opozice mezi zámkem a podzámčím apod.). Stejně tak sama postava a její „pohled na věc“ může prostor naprosto změnit např. z hlediska jeho funkčnosti. Místo může být svým způsobem maskováno, hrát jinou roli, než jakou bychom mu tradičně přiřkli; čtenář jej pak vnímá vlastně jako neodpovídající nebo nepřiměřené svému původnímu účelu.

Můžeme se ovšem setkat i s narativy, v nichž není ani jedna z postav k žádnému z míst trvale „připoutána“, třebaže v každé ze scén se nutně na některém z nich nachází (po nějakou dobu zde zůstává). To však tvoří pouze zastávku na cestě, je jedním v řetězci mnoha míst, do nichž je prostor takového fikčního světa rozvržen. Běžným předpokladem takto koncipovaného narativu je lineárnost narýsované cesty, jedno zda horizontálního nebo (v jinotajných příbězích) vertikálního charakteru. Tato přímá trasa se ovšem poněkud stáčí, hovoříme-li o cestě v kontextu spíše duchovním; cesta myšlenky, nebo lépe cesta nitrem postavy, tak může být konána i z jediného „reálného“ prostoru fikce. Může se k němu vázat nebo kroužit kolem jiného, třeba i fikčně „nefyzického“ bodu narativu, až nakonec přebírá podobu spirály či jiné křivky, obíhající nebo se vracející k sémanticky relevantnímu jevu vyprávění. Z jiného úhlu pohledu můžeme ovšem i v takto postaveném narativu nalézat ono „běžné“ sepětí postavy s určitým místem fikčního světa; definujeme-li si totiž takovou postavu jako typ *poutníka*, je jeho předpokladem právě existence jakési cesty (v zásadě dynamického místa), k níž je vázán a z níž v podstatě nemá možnost „vystoupit“. Jak píše Daniela Hodrová: „Každý pohyb a každá stabilita jsou tedy pouze relativní, platí jen z určitého

pohledu,⁶¹ i cesta se může stát pevnou základnou předpokládající vlastní druh jednání tak, jak je to obecně typické především u čistě statických míst.

Stejně tak, jako cestu, bychom mohli ovšem hodnotit i loď či vůz, resp. jakýkoliv prostředek přebývání, v němž lze pouť fikčním světem vykonávat. I ty se mohou stát trvalou „součástí“ charakteru postavy, přestože jde o místa, jimž je vlastní pohyb po určité trajektorii. Přesto ovšem nabývají pevných prvků (např. v rámci vybavení interiéru), které asociují určitý zažitý způsob života, vytvářejí dojem stability. Ten je dán také základním rozdílem, mezi těmito dvěma typy fikčních míst – zatímco cesta vede skrze otevřený prostor, vůz (či jiný dopravní prostředek) evokuje pocit bezpečí určitého „uvnitř“, vyvolávajícího pocit jistoty. I zde ovšem nelze hledat jednoznačně platné pravidlo... *Uvnitř* není jen útočištěm, ale může se stát i vězením, stejně tak jako *vně* vedle možného nebezpečí přináší i dojem nabyté svobody, volnosti. *Vnitřní místa* se také nutně nemusejí pojít s představou čtyř pevných stěn nebo přístřešku, mohou se skrývat ještě hlouběji, až v samém nitru postavy.

3.1. Místa Uvnitř a místa Vně

Uvnitř a *vně* jsou kategorie, jichž člověk užívá tradičně ke třízení všech prvků jevové skutečnosti. Patří k základnímu dělení, s nímž se setkává už v raném dětství a které je mu přirozeně od malička vštěpováno, jemuž je učen (stejně jako opozicím před – za nebo nahoře – dole apod.). Gaston Bachelard hovoří v tomto případě přímo o *dialektice vnějšku a vnitřku*, z níž, „aniž bychom si všimli, děláme (...) základ obrazů, které ovládají všechny myšlenky o pozitivním a negativním.“⁶² Opozice vnitřku a vnějšku tedy kopíruje základní pojetí rozporu, pravdy a ne-pravdy, kladného *ano* a záporného *ne*. Je součástí každé naší myšlenky či představy utvořené nejen na základě prostorového citění, ale i v oblasti metaforické interpretace.

Je tedy zřejmé, že s touto dvojicí nelze pracovat čistě jen jako s ukazateli geometrické povahy. Gaston Bachelard považuje tzv. geometrismus za definitivní názor, „v němž meze jsou překážkami“ a vůči kterému proto „musíme zůstat

⁶¹ HODOROVÁ, D. 1997a. s. 19

⁶² BACHELARD, G. 2009. s. 211

svobodní,⁶³ neboť jedině tak lze nalézat průhledy vedoucí skrze obraznost, budující realitu fikčního světa. Dualita *uvnitř* – *vně* je navíc charakteristická škálou drobných odstínů, jejichž existence zabraňuje jednoduchému, „dogmatizujícímu“ pohledu jejího čistě prostorového vnímání. Nelze zde tedy hovořit o výslovné protikladnosti těchto termínů, protože reprezentuje-li *vnitřek* jistou zmapovatelnou (a konečnou) přesnost a určitost, nejedná se o jednoznačný opak rozlehlosti a neuchopitelnosti *vnějšku*, ale spíše o jakýsi specifický druh asymetrie. Velikost je totiž pouze relativní hodnotou, definovanou jistým „zprůměrněním“ různých individuálních vymezení, její definice stojí na obecně vžitém úzu, který nemusí platit pro fikci stejnou měrou jako pro autonomní svět. Jak dokládá Bachelard: „Vnitřek a vnějšek prožívané obrazností již v každém případě nelze chápat pouze recipročně; od chvíle, kdy první výrazy bytí již nevyslovujeme geometricky a volíme konkrétnější (...) východiska, si uvědomujeme, že dialektika vnitřku a vnějšku se zmnožuje a rozrůžňuje do nespočetných nuancí.“⁶⁴ Ne vše velké je totiž zároveň otevřené, stejně jako konkrétnost uzavřeného prostoru nemusí být nutně charakteristická drobností svých propozic. Oba tyto na první pohled protilehlé body se tak mohou stávat jak místem intimity (obecně demonstrováné fakticitou), tak i prostorem odcizení či prázdnoty, mohou nabývat různých významů. Tato nejednoznačnost se navíc kumuluje, absolutizujeme-li si prostory *uvnitř* a *vně* v místa vlastního *bytí*, vtáhneme-li do hry otázku ontologie.

Jak píše Gaston Bachelard: „zkušenosti bytí, které by mohly legitimovat „geometrické“ výrazy, patří v zásadě k těm nejchudším. (...) Jsme-li uzavřeni v bytí, bude vždy třeba z něj vystoupit. A sotva z něj vystoupíme, vždy bude třeba se do něj vrátit.“⁶⁵ Lidské bytí se tak vlastně projevuje ve formě jakési spirály, osciluje mezi různými vyjádřeními, jichž se dotýká. Nikdy není jednoznačně fixováno k jedinému bodu (středu, potažmo výrazu), jasně vymezenému vůči svému domnělému opozitu (vnějšku), pouze jej, abychom tak řekli, v kruzích opisuje. Je tedy zřejmé, že ani na této úrovni, bavíme-li se totiž o dialektice *vnitřku* a *vnějšku*, nám nikdy nepostačí pohybovat se různými směry pouze po klasické úsečce, jejíž dva protilehlé konce bychom tak spojovali. Vždy je zapotřebí vnímat i ono „za“, z něhož je nutno další možné latentní významy abstrahovat, všimnout si konkrétního nabytí daného širšího významu a z něho vyvozovat, neboť bytí může být stejně tak zhuštěno blízko svého *uvnitř*, jako rozpito po

⁶³ Tamtéž. s. 214

⁶⁴ BACHELARD, G. 2009. s. 215

⁶⁵ Tamtéž. s. 213

celém svém *vně*. Přímá hraniční čára zde tak nemusí vůbec existovat, natož aby byla jednoduše „čitelná“, jak to vyžaduje klasické prostorové vnímání. Během něho totiž nutně dochází k redukci výsledného obrazu, který je tak svým způsobem „zploštěn“, vtěsnán do takové podoby, jež by nijak nerušila bezprostřední recepci svého vnímatele. To platí i v případě výrazu povahy metaforické, který skrze tuto redukci nabývá, řekněme, svého nejčastějšího významu, jenž je tedy taktéž nutno aktivizovat do aktuální podoby jeho vyjádření.

Je-li lidské bytí spirálou přibližující se a opět se vzdalující svému středu a je-li vždy také zároveň součástí svého vnějšku, můžeme jej charakterizovat jako prostor pootevřený oběma těmito eventualitám. Modelujeme tak možnost určitého průzoru mezi *vně* a *uvnitř*, kterým lze tyto kategorie propojit v jediný celek, ale zároveň je od sebe také do jisté míry distancovat. Klasickou představu takového průchodu pak reprezentují *dveře* (nebo též obecněji jakýkoliv *vchod/východ*), jimiž lze vlastně velikost této průrvy regulovat od „otevření dokořán“ až po úplné zamezení průniku a naprostého oddělení obou těchto prostorů. Dveře ovšem nepředstavují jen klasickou hmotnou zábranu, mohou být vnímány i symboličtěji, můžeme jim přiřknout i abstraktnější podobu. Neříkáme snad o člověku, že je „uzavřený“, že se „uzavřel sám v sobě“, nebo se naopak „otevřel světu“? Nemluvíme tak vlastně o „dveřích do jeho nitra“, nepřiznáváme tak v důsledku existenci jakéhosi *uvnitř* a *vně* přímo uvnitř nás samých? Dveře tak představují místo rozhodnutí či poznání, změnu stavu, a to ať už fyzické přítomnosti nebo i v jakémkoliv jiném kontextu.

Ať už tak, či onak, v každém případě *vchod* či *dveře* vždy ztělesňují jistý přechod (či přerod), cestu jinam, signál určité proměny, v literatuře často spjaté se zřetelným prostorovým obrazem (portál, práh, brána apod.). Budeme-li na tomto místě hovořit přímo o toposu *vchodu*, tedy o určité proměnné dobové stylizaci tohoto tématu ve fikčních textech, nelze si nevšimnout schématu iniciačních obřadů spojených s průnikem na „druhou stranu“, které se k němu pojí. Takovým iniciačním obřadem může být např. ztížení průchodu strážcem brány (kdo se touží dostat skrz, musí zodpovědět otázku, uhádnout hádanku), nebo se poutník může ocitnout, jak píše Daniela Hordová, „v labyrintu, jakémsi epicky retardovaném *vchodu*. Z místa, které lze překročit, se *vchod* mění v různě rozlehlý prostor bloudění, nabízející nikoliv jediný pravý vstup, nýbrž množství vstupů nepravých, zdánlivých.“⁶⁶ Před objevením pravého

⁶⁶ HODROVÁ, D. 1994. s. 111

průchodu tak i tady poutník prochází řadou zkoušek, v nichž musí uspět, aby skryté dveře našel. Jindy může být vstup chráněn už samotným svým ukotvením v prostoru (na první pohled neviděné padací dveře, vchod schovaný za knihovnou atp.), jehož odhalení je tak tomu, kdo se jej snaží překročit, také ztíženo.

Topos vchodu tak hraje důležitou roli především v příbězích alegorického charakteru (nelze nezpomenout Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*), je nedílnou součástí pohádek. Často se stává důležitým milníkem vyprávění, jeho zdolání posouvá děj příběhu, iniciuje začátek zápletky, nebo jím naopak vše končí. V mnoha případech se ve fikci tohoto druhu objevuje také postava „zasvěceného“, nebo chcete-li průvodce, který poutníkovi radí, ukazuje mu cestu k nalezení skutečného vstupu a pomáhá při jeho zdolávání. Pro konkrétní příklad tohoto tvrzení nemusíme ostatně chodit daleko. Stačí se pozastavit u již zmiňované autorky Daniely Hodrové, i když tentokrát ocitujeme z její práce beletristické:

Ocitla jsem se v temném hvozdě. Ani nevím, jak jsem do lesa vešla, ani kdy mi zmizela cesta a zabloudila jsem na těchto divných, nepovědomých místech. Sestupuji po srázu. V tom spatřím dole šelmu, upírá na mne oči. Brání mi vstoupit na stezku, která se dole vine kolem potoka, pramene řeky. Svírá mě hrůza, sestupuji však dál, vlastně sjíždím, protože co chvíli mi na příkrém a blátivém svahu podklouznou nohy a řítím se dolů tak dlouho, dokud se rukama nezachytím křovisek.

Tu vidím muže, je oblečen v dlouhé rudé říze, v ruce drží rozevřenou knihu. (...) Vykročí, jdu za ním.

Míjí den, stmívá se, básníkův stín mi chvílemi mizí mezi stromy, splývá s kmeny, vzápětí ho však s úlevou opět rozeznávám a vrhám se za ním, aby se mi neztratil. Dospěli jsme na úpatí hory. Vidím bránu, na ní proslulý nápis: (...) Mnou vchází se do trýznivého města, mnou vchází se do věčné bolesti...

(Hodrová 1992, s. 7 – 8)

Tak začíná román *Théta*, poslední díl volné trilogie nazvané *Trýznivé město*. Hodrová v něm jako by do písmene naplnila vše, co bylo dříve řečeno. Objevuje se zde jak postava poutníka, bloudícího v neznámém terénu a překonávajícího překážky (na tomto místě v podobě strmého srázu nebo šelmy, která brání ve vstupu na přímou cestu k cíli), tak i osoba průvodce (básníka), s jejíž pomocí je nakonec vchod (hledaný konec cesty, průnik „jinam“) odhalen.

V takovýchto a podobných případech tedy vždy dříve či později dochází k nalezení hledaných dveří a průchodu skrze ně. To ovšem opět nelze považovat za obecně platné pravidlo. Zejména v moderních příbězích se dveře stávají nejistými, objevují se a zase mizí, aniž by jich poutník vůbec dosáhl, unikají mu, anebo pokud se mu jich podaří docílit, nenachází za nimi to, co hledal, dochází k deziluzi. Výhodiskem příběhu se tak nestává toužebná (nebo nutná) proměna světa či stávající situace (nedochází k uvědomění si či rozhodnutí), prostor „za“ (ať už *vně* či *uvnitř*) zůstává skryt, vchod temný, stává se nedostupným.

Tento „trend“ přebírá otěže v českém písemnictví, jak dokládá na témže místě svého textu *Místa s tajemstvím*, z něž bylo dříve citováno, Daniela Hodrová, zejména na přelomu 19. a 20. století. Není ovšem spjat pouze s existencionálním motivem, právě vstupujícím do literatury, ale objevuje se všude tam, kde dochází k odklonu od průhledného a srozumitelného zobrazení fikční reality. Skutečnost se problematizuje, stává se nepřehlednou, není jednotná. Pro svého obyvatele se proměňuje v smyčku, jež se kolem něho utahuje. Postava sama nedokáže oddělovat mezi tváří všednodennosti a skrytou podobou reality, již může nabývat. Dochází tak také ke zmnožení možností vstupu či výstupu (tak se např. v *Thété* postavami z románu do románu děděný štucl stává jednou z možných bran do *Trýznivého města*), orientace mezi možným a nemožným se znesnadňuje. K atmosféře nejasnosti či „rozmlzení“ přispívá i celkový charakter dominujícího prostředí, jímž se stává právě město, které je díky své mnohosti a strukturní složitosti jakousi paralelou vnímání celku takového světa. Takové město je potom úzce spjato s motivem pasti, do níž je hrdina lapen a ze které hledá únik, může být přímou, konkretizovanou podobou toposu labyrintu. Jeho bohatá členitost může nabízet nesčetné vchody, které ovšem nikam nevedou, slepé ulice, anebo po průchodu vstupem nečeká poutníka žádné *uvnitř*, ale opět další *vně*, fikční prostor se i několikanásobně vrství. Město se svými zákoutími a temnými uličkami je samo sobě strážcem svého tajemství, personifikuje se v postavu s vlastní myslí, mění se v bytost, vyjadřující určitý vztah k tomu, kterého v sobě zadržuje. Může konec konců samo vystupovat „jako svého druhu dvojník přecitlivělého hrdiny.“⁶⁷ Jindy ovšem může hrdinovi naopak unikat, znemožnit mu vstup do svého středu, nechávat jej bloudit po své periferii. Ať tak, či tak, vždy v těchto případech nabývá město alegorické povahy, i když se i přes to nemusí nutně přestávat hlásit ke svému předobrazu ze světa

⁶⁷ HODROVÁ, D. 1994. s. 112

autonomního (v této významové souvislosti především ke staré Praze), jehož dominanty si „půjčuje“ a operuje s nimi.

Podoba Prahy byla vtisknuta i *Trýznivému městu*. Pokračujme tedy v předchozí ukázce přesně tam, kde jsme román *Théta* Daniely Hodrové opustili rozečtený:

Brána se před námi rozestupuje jako posuvná křídla skleněných dveří v Paláci kultury. Ted' pod sebou uzřím peklo, ten kuželovitý prostor hrotem směřující dolů, budu sestupovat devíti kruhy. Anebo tam spatřím Florencii, která je na fresce Domenika di Michelino zobrazena po levici básníkově? A opravdu, už město vidím, vrcholy vysokých věží konsorterií tonou v mlze a kouři. Ale to přece není... Na horizontu se jako zadní prospekt rýsují tři věže chrámu. Ještě jsou dominantami tohoto města, ale už brzo, za několik měsíců se z jámy vyhloubené na místě bývalého židovského hřbitova začne vynořovat...

(Hodrová 1992, s. 8)

Třebaže vypravěčka bloudí neznámým prostorem a poté provázena básníkem, dochází k bráně slibující vstup do města, tedy míst „zmapovatelnějších“, známějších, než se jeví pustina, není si zprvu jista jeho identitou. Teprve nahlédne-li skrze bránu, poznává prostor jí osobně známý, jednoduše identifikovatelný i čtenářem, pokud mu byly dříve odhaleny další souvislosti (znalost textu předešlých románů trilogie, potažmo i znalost podoby předlohy *Trýznivého města* v autonomním světě, tedy Prahy), nebo se mu podaří jej rozklíčovat při další četbě *Théty*.

Jak navíc tento úryvek naznačuje, vedle vchodů ve všech svých podobách (vstupem nemusí být nutně jen dveře, brána, nebo portál, ale též skalní rozsedlina či soutěska, pomezí kámen, tunel apod.) lze jako spojovací článek mezi světy *uvnitř* a *vně* označit i okna a jiné průzory (které brána v této ukázce v podstatě simuluje, neboť poutnice skrze bránu pouze nahlíží, aniž by zatím do města přímo vstoupila). Ty mají ovšem ve výše naznačených kontextech obvykle poněkud odlišnou funkci, od průchodů se diferencují svou rozdílnou sémantikou. Zatímco dveře nabízejí primárně možnost přesunu z místa na jiné místo, často neposkytují hrdinovi rozhled nebo možnost zastavení se a průzkumu toho, co jej za nimi skutečně čeká. Okno není v prvním plánu určeno pro změnu stavu, pro fyzický přesun hrdiny, je „pouze“ pevným stanovištěm, odkud lze pozorovat a učit se. Je určeno k nahlížení dovnitř či vyhlížení ven, umocňuje distanci mezi světem tady a světem tam, na jehož dění se hrdina obvykle nemůže přímo

účastnit, třebaže jej takto poznává a osvojuje si. Zatímco za dveřmi je tajemství ukryto, okno jej odhaluje, ale oproti klasickému vstupu zpravidla nedovoluje jeho dosažení. Je také spjato se světlem, které skrze něj padá, a s motivem vzduchu (ne nadarmo se říká „neprodyšně uzavřeno“).

Nejvýraznějším rozdílem přesto zůstává právě odlišná role postavy, s tímto toposem se setkávají. Jak už bylo řečeno, okno nabízí „pouhý“ průhled, je spíše pozorovatelnou, divadelním kukátkem, srze které hrdina sleduje scénu. Je tedy nečinný, sám se do dění nezapojuje, i když má možnost s okolím přímo komunikovat (a tak do jisté míry měnit situaci). Dveře naopak vybízejí k aktivnímu jednání, je nutno takzvaně „překročit práh“. Rozdíl mezi průchodem a průhledem ostatně dokonale popsal i spisovatel Jiří Kratochvíl v jedné ze svých *Brněnských povídek*, konkrétně v povídce *Mávnutí motýlích křídel*. Hlavní hrdina Jakub se právě chystá pověsit nad postel v ložnici nově orámovaný obraz, aby tak udělal radost své ženě, která na týden odcestovala na lékařskou konferenci:

V ložnici byla jedna volná stěna, stačilo jen sundat plakát s Charlie Chaplinem. Sroloval jsem Chaplina, a když jsem věšel Baucha do výše očí, odloupla se v tom místě taková velká šupina, vlastně jakési víčko, zabarvením přizpůsobené zdi.

A pod odloupnutým víčkem uviděl Jakub cosi velice podobného kukátku ve dveřích, jen to bylo o dost menší. Vedle bydleli mladí manželé (...) Jestli průhled zatím neobjevili, a všechno mluví o tom, že ne, tak to přece neznámá, že ho neobjeví nikdy. Musí je proto předejít, to je teď jediné řešení. Není problém zjistit, kdo v tomhle bytě bydlel před ním, horší bude dokázat, že tenhle nájemník byl tím voyeurom. Ale než zas nalepil víčko na své místo, přece jenom napřed zakryl kukátko svým pravým okem.

Zaskočilo mě to snad ještě víc, než ten objev kukátka. Průhledem ve zdi jsem totiž neviděl ložnici ve vedlejší bytě, jak jsem čekal, nýbrž jakousi zahradu. A přitom za touhle zdí mojí ložnice zcela určitě nemohla být venkovní fasáda, průhled ven z domu. Nemluvě už o tom, že tady v nejbližším okolí nebyla přece vůbec žádná zahrada. A pak už jsem taky uviděl kluka, který seděl v koruně jednoho z těch stromů a četl si tam v nějaké knížce.

A Jakub nejenže okamžitě toho kluka poznal, nýbrž taky hned uhodl, co je to za knížku. Lovci orchidejí v předválečném vydání. To byla totiž jediná knížka, kterou si chodil číst do koruny stromu, aby si tak vyvolal iluzi účasti na těch dobrodružných dějích v jihoamerických pralesích.

(Kratochvíl 2007, s. 127 – 129)

Jakub tedy pod plakátem objeví *kukátko, průhled*, o němž se domnívá, že ústí v sousedním bytě, a poskytuje tak příležitost sledovat dění v cizím pokoji. Bojí se, aby nebyl nařknut z *voyeurismu*, ze „šmírování“ - z jediné činnosti, kterou mu kukátko vlastně nabízí. Teprve když sám přiloží k průhledu oko, zjistí, že v hledáčku není ložnice mladých manželů, ale zcela *jiný prostor*, zahrada jeho dětství, že hledí do vlastní minulosti. V zorném poli se mu pak střídají různé výjevy z dobře známé zahrady, vidí svého strýce a svou matku, která později svým vlivem na otce zabrání strýcovi v dalších návštěvách, neboť se bojí jeho kompromitující minulosti. Jakub ví, že od strýce se posléze odvrátí celá rodina a on spáchá sebevraždu, za níž zřejmě matka ucítí jistou zodpovědnost, neboť brzy po jeho smrti začne sama chřádnout, až nakonec zemře na rakovinu plic. Náhle pocítí touhu matce, kterou právě vidí kukátkem sedět v zahradě, její čin rozmluvit...

A sotva na to pomyslí, jak na štíčí přání vystoupí pomalu ze zdi klika a pak se už rýsuje obrys dveří a už vidí, že je mu nabídnuto vstoupit dovnitř.

Stiskl jsem kliku a dvířka se docela samozřejmě otevřela. A teprve teď jsem se polekal. Viděl jsem do zahrady svého dětství, kam jsem dosud hleděl pouze kukátkem. (...) Cítil jsem zároveň touhu tam vstoupit, ale taky dosud nepoznanou úzkost a ten ostych, ano ten ostych z iracionálního. Však zároveň jsem věděl, že kdybych si teď s maminkou promluvil, kdybych ji přesvědčil, aby zpracovala otce, zachránil bych nejen strýce, ale třeba taky ji. A už jsem si dokonce připravoval věty, které jí – když to dobře proběhne – povím. Jenže máme my lidé vůbec právo zasahovat do minulosti, a nebude můj zásah právě tím pověstným mávnutím motýlího křídla, které pak někdy v budoucnu vyvolá děsivé přírodní katastrofy, třeba nějaké přízračné záplavy a povodně? (...) Stál jsem tam a v rozpacích přešlapoval a dvířka zůstávala pootevřena, ještě chvíli čekala, ale když jsem pořád přešlapoval a neměl se k činu, tak se dvířka zase zavřela, jejich obrys se rozpustil ve zdi, klika se zas zasunula a jak jsem hned zjistil, v kukátku se zatmělo a byl tomu konec.

(Kratochvíl 2007, s. 131 – 132)

Sledovat dění kukátkem sice vyvolávalo v Jakobovi určité představy, když ovšem dostal možnost je uskutečnit, nedokázal učinit rozhodný krok. Jakub se *neměl*

k činu, který se od něho náhle, s objevením a pootevřením dveří, očekával, nedokázal překročit práh. Možnosti změnit situaci, změnit *minulost*, tedy z racionálních důvodů nevyužil, a ta mu po krátké době vyprchala. Projítí dveřmi by znamenalo hrdinův přerod z pozorovatele (voyeura) v aktéra, ke kterému ovšem nedošlo, a průchod (a později i průhled) srze zeď se definitivně uzavřel.

Oba tyto způsoby spojení prostoru *uvnitř* a *vně* mají ovšem i mnoho charakteristik společných. Zatímco jejich odhalení, jak jsme viděli, vyžaduje rozdílnou reakci a nabízí hrdinovi nestejně příležitosti k jejich využití, neexistence okna (nebo jeho nezvykle malé rozměry) ani dveří na druhou stranu shodně evokuje prostor naprosto separovaný od svého okolí, nejčastěji vězení v jakékoliv jeho formě (kobka, sklepení atd.), z něhož tak není možnosti úniku. Vedle možného poznání, pozorování či komunikace nabízí ovšem okno (jak je opět patrné z předešlé ukázky) ještě příležitost k poněkud pokleslejší podobě těchto činností, a to ke špehování, tajnému sledování, nahlížení do soukromí ostatních. Stejnou významovou variantu nám pak skýtá i ucho nebo oko přiložené ke klíčové dírcce dveří, které tak v sobě nakonec kombinují i variantu průhledu, kterou lze identifikovat i ve špehýrce nedovřených vrat apod. Taková škvíra ovšem, výrazněji než okno, obsahuje „moment ohrožení – vnějšku vnitřkem a vnitřku vnějškem, prostory do sebe vnikají, mohou se prostoupit a tak de facto zrušit.“⁶⁸ Kombinuje tak v sobě sémantické momenty obou zmiňovaných toposů.

Zajímavého hybrida mezi klasickým vchodem a průhledem představuje například jednání soukromého očka Daniela Kočího, postavy románu *Slib*, jehož autorem je taktéž spisovatel Jiří Kratochvíl:

...umetl si prostor větvičkou a ještě si tam rozprostřel kapesník. Pak poklekl a umístil hlavu do vrcholku rovnostranného trojúhelníku, ohraničeného lokty. Pak opřel čelo o zem tím způsobem, aby propletené prsty tvořily oporu hlavy, pozvedl pánev a nohy opřené o špičky prstů přicupitaly malými krůčky tak, aby přiblížily kolena k trupu. Načež přenesl váhu těla a celé těžiště na předloktí a temeno hlavy a nohy pozvolným tahem zvedl ze země, přičemž hlava zůstávala jakoby šroubem spojená se zemí. Ale to už pomalu narovnal nohy, až byly v jedné přímce s trupem, kolmo k zemi.

Dana tuto pozici už před mnoha lety naučil jeden indický obchodník (...) A Dan pak zjistil, že tato pozice, velice blízká jógové širšásaně, mu otevírá imaginativní

⁶⁸ HODROVÁ, D. 1994. s. 116

průhledy do právě řešených případů, což je sice prakticky nepoužitelné, u soudu by s tím neobstál, ale za pozornost to určitě stojí.

(Kratochvíl 2009, s. 38 – 39)

Soukromý detektiv tímto způsobem dává vzniknout průzoru, jímž sleduje aktuální dění odehrávající se na jiných místech, na nichž nemůže být přítomen. Přesvědčuje se tak o jednoznačnosti závěrů svých kauz, na nichž pracuje (především na vyšetřování nevěr partnerek svých klientů), třebaže takto shromážděné důkazy mu k objasnění případu samy o sobě postačit nemohou. Otevření takového průhledu je pak spjato s určitým obřadem, kterým je toto spojení vůbec umožněno, a to s výše detailně popsaným stojem na hlavě, jehož je k rozvinutí podobné imaginace nutně zapotřebí. Výsledný obraz je pak určitým druhem špehýrky, srze níž může Dan sledovat intimní scény, odehrávající se za uzavřenými dveřmi a zataženými záclonami. Není fyzickým vhledem na reálné místo, spíše vidinou, smyšlenkou, jíž považuje za průmět do jinak odepřených prostorů, a o jejíž platnosti v realitě fikce je vždy pevně přesvědčen. S toposem okna má tak společný moment sledování bez možnosti přímého vstoupení nebo jakéhokoliv jiného zásahu do děje, s dveřmi zase potřebu vykonání určitého rituálu, aby vůbec k takovému průniku mohlo dojít...

„Jakmile se v nějakém výrazu objeví slovo v,“ píše dále Gaston Bachelard, „přestáváme brát doslova skutečnost výrazu. To, co považujeme za obraznou řeč, překládáme do rozumné řeči.“⁶⁹ Obvykle si tedy vztáhneme obsah podobné výpovědi k významově nejpřesnějšimu označovanému, přestáváme označující chápat doslovně (např. výrazy typu *mít někoho v srdci*, *žít/mít v paměti* apod.). Dochází tak k určitému přesahu původního obrazu do významové roviny, jež nám dovoluje přetvořit takovouto výpověď v ontologicky platný (a především přijatelný) fakt. Ukazuje se tak, že obraznost je základní vlastností a přirozenou součástí našeho jazykového systému, která svým uživatelům nebrání v uchopení přesného (což na tomto místě, jak vidno, nelze chápat za synonymum adverbia doslovný) významu, vážícího se k tomu kterému kontextu. Tuto schopnost uplatňujeme především při recepci poezie, v níž můžeme

⁶⁹ BACHELARD, G. 2009. s. 222

nalézat obrazy natolik členité, že se jejich konkrétní interpretace mění v individuální záležitost každého z příjemců. Je tedy zřejmé, že ne každý z takovýchto obrazů transponujeme na nějakou (geometricky změřitelnou a fyzicky vymežitelnou) skutečnost. Jak ovšem dodává Bachelard: „Takovéto obrazy jsou nestálé. Jakmile opustíme výraz, jaký je, jaký nám jej zcela spontánně nabízí spisovatel, hrozí nebezpečí, že sklouzneme k plochým významům a budeme se nudit při četbě, která nedokáže zhustit intimitu obrazu.“⁷⁰ Docílujeme tak pouze jeho obecné sémantické roviny, kterou je ovšem nutno překlenout dál, směrem k jedinečnosti obrazu, formulované nikoliv pouze na základě čtenářovy recepce, ale též ze signálů, které přijímá přímo z textu a jež se na konečné interpretaci významnou měrou spolupodílejí, a proto je nelze „ignorovat“. Do hry tak vstupují oba faktory; vyslovená řeč v podobě daného literárního textu i obraznost příjemce, který z této řeči (a v ní nabídnutých stavebních kamenů konečného smyslu) formuje výslednou podobu fikčního světa. Prostor v tak může nabývat nejrůznějších tvarů, od „klasického“ uvnitř až po specifický obraz omezeného místa intimity, místa v nás, prostory našeho nitra.

Třebaže však hovoříme o vnitřních místech, intimních prostorách subjektu samého, nelze je zcela separovat od ostatních prostorů vnějších (míst fyzické povahy), neboť právě jejich podoby si osvojují, získávají formu krajinných či architektonických útvarů. Tento fakt platí dokonce i v takových případech, hovoří-li se v textu o prostorách uvnitř explicitně (o duši, srdci, mysli atd.). Jak píše Daniela Hodrová, tato skutečnost je dána faktem, že „rytíř, poutník či meditující musí nejprve přežít deziluzi ze světa, světa jako exilu, nepřijmout svět (...), odcizit se světu, odpoutat se od něj pomocí zasvěcovacího nebo jiného obřadu, stupňované askeze a meditace, modlitby, martyria, extáze, musí se stát asketou, mnichem, poustevníkem, mučedníkem, vidoucím.“⁷¹ Musí se nejprve setkat se světem v jeho vnější podobě a odmítnout ho, než dojde k samotnému „ústupu“ do světa svého nitra. Takový hrdina pak cestu vnějšími místy nahrazuje putováním vlastními myšlenkami, opouští krajinu fyzického fikčního prostoru a dává přednost krajině snové, z jeho pozice fantazijní. Nitro se tak nabízí coby exil, útočiště před neradostnou, nepřitažlivou realitou, před její nejednoduchostí, nebo právě naopak – představuje bohatý svět, který nahrazuje jednotvárnost skutečnosti. Materiální podstata zde ustupuje před bohatstvím ducha. Hrdina tak může žít dvojitý život; život vnější, všední, svou každodennost, a život „v zemi tam uvnitř“, který se

⁷⁰ BACHELARD, G. 2009. s. 226

⁷¹ HODROVÁ, D. 1994. s. 188

realitě staví v opozici, k němuž se může načas utíkat, ale též se v něm naprosto separovat od svého okolí.

Předpokladem lidské existence je skutečnost vnějšího i vnitřního prostoru, duchovního i přírodního světa, který obýváme.⁷² Každé z těchto míst má pak svá specifika, vyznačuje se určitými charakteristikami pro něj typickými. Jak už bylo naznačeno výše slovy Gastona Bachelarda, prostorám *uvnitř* na rozdíl od prostor *vnějších* nedominují fyzikální zákonitosti a vlastnosti geometrické povahy; ty bývají naopak spíše upozaďovány, stávají se příliš limitujícími, a tudíž nevhodnými pro takovýto svět. Vnitřní místa mohou být nekonečná svou rozlohou, nebo naopak mohou představovat jediný bod fikční reality. Předměty a jevy v tomto světě se nacházející nejsou hmotnými objekty, ale spíše jakousi alegorií (především duševního) stavu „majitele“ této krajiny. Je proto pochopitelné, že zpravidla nabývají symbolicky čitelných tvarů (čtverce, kruhu, spirály, labyrintu apod.). Jak dále poznamenává Hodrová: vnitřní místo „není místem ve smyslu nějakého zřetelně vymezeného a uzavřeného prostoru – je cestou,“⁷³ nejčastěji cestou *zpět*, návratem k sobě samému (v jakémkoliv smyslu), jenž nejčastěji probíhá právě v podobě spirály (zavíjení se) či labyrintu (hledání sebe sama).

Vnitřní místo tak oproti různorodějšímu vnějšku „tíhne k týmž tvarům a metaforám, které jej popisují či lépe opisují, symbolizují.“⁷⁴ Získává tedy nejčastěji podobu, která sama o sobě představuje jisté oddělení a ochranu od okolního světa a má své přesně vymežitelné hranice (např. město, hrad, chrám, ostrov, ale i pokoj, komnata atp.). Stává se baštou, pevně ustanovující vnitřní svět. Ačkoliv se ovšem prostory uvnitř převlékají do šatů vnějších prostorů, nedisponují shodnými vlastnostmi. A tak je město jako místo vnějšího světa charakteristické neustálým vířivým a nepravidelným pohybem a nahodilostí životních situací a obrazů, z nichž je složeno, zatímco ve vnitřním městě dominuje řád a jednotný systém, pravidelný plán zobrazení směřující k sémanticky relevantnímu bodu, jímž bývá nejčastěji střed takového prostoru (čtverce, kruhu atd.), představující jeho dominantu (hrad, radnici, zahradu, kostel apod.), častokrát alegorické povahy. Město *uvnitř* je také častěji jednoznačně a v textu výslovně odděleno od okolního kraje pevnou překážkou (zdí, branou...), jejíž překonání je mnohdy nemožné, nebo doprovázeno celou řadou pravidel „obřadního“ charakteru. Další odlišností bývá

⁷² Stejně pravidlo dvojedinosti v literatuře ovšem platit nemusí!

⁷³ HODROVÁ, D. 1994. s. 190

⁷⁴ Tamtéž. s. 192

pevná a jasná hierarchie obyvatelstva takového města, jeho jednotná, neporušovaná a vlastně i běžně neporušitelná struktura (zatímco vnější svět zná svou periferii a centrum, mezi nimiž je obyčejně umožněn přechod, byť společensky složitější).

Ke zvláštnostem takovýchto (literárních) vnitřních míst patří i forma, srze níž jsou čtenáři předkládány. Objevuje se zde mnoho rysů těmto prostorám společných, a to i shodně napříč různými historickými etapami. Nejjednoznačnější je především podoba deníkového zápisu, písemné zaznamenání snů, vidění nebo jakýkoliv jiný druh konfese. Autentičnost takového vyznání je pak stvrzena vypravěčem v 1. osobě, který tak staví přímého aktéra do pozice zpovídaného či „svěřujícího se“ a čtenáře do role zpovědníka, posluchače. Vnitřní místo je tak projektem převážně individuálním (na rozdíl např. od kolektivně laděných míst utopického charakteru). Místo uvnitř, to je prostor pro reflexi vlastního vědomí či bytí, je duchovní entitou, žijící mimo vnější plochu a čas. Je dynamicky se měnícím reliéfem stavu duše svého nositele. Třebaže je, jak bylo naznačeno výše, od okolního vlivu odděleno pevnou zábranou, stává se prostředníkem, skrze něhož se bytost a prostor vně prostupují a stávají týmž, neboť jak píše Daniela Hodrová: „Vnější člověk trpí dvojitostí – on a svět jsou dva, vnitřní člověk zakouší Jednotu – on a svět jsou jedno.“⁷⁵

Tak je tomu například také v už tolikrát vzpomínané *Thétě*. Prostor románu je tu ovšem navíc zmnožen nejen vstupem vnitřního světa autorčina, který se tak stává též součástí fikce, ale i světy předešlých románů této trilogie – *Kukel* a *Podobojí* (tedy jinými fikcemi, i když souvisejícími). *Trýznivé město* je tak Prahou autorčiných vzpomínek (resp. vzpomínek spisovatelky jako vypravěčky příběhu, a tedy vlastně již fikční postavy textu), stejně jako městem dříve vyřčených příběhů v textech předcházejících. V konečném důsledku se tak vlastně může stát místem průmětu jakýchkoliv možných příběhů, které na sebe toto město nabaluje nebo může nabalit, je tvořeno nekonečným počtem možností své realizace. Pro spisovatelku, která přiznává své omezení z důvodu zájmu o teorii románové fikce, představuje navíc existence vnitřního prostoru více možností. Nepohybuje se pouze v místech „běžných“ pro místa *uvnitř* (vlastních vzpomínkách či zážitcích ze života vně románu), ale hovoří též o prostoru románu samotného, o jehož branách a obtížnosti střídavého pohybu uvnitř a vně těchto mantinelů mluví. V závislosti na tom tak dochází i ke zdvojení tzv. „románových věcí“, jako je například dříve připomenutý štucl, který nalézá ve vlastních

⁷⁵ HODROVÁ, D. 1994. s. 195

vzpomínkách vyvolaných fotografiemi z dětství, aby ho ztratila a znovu objevila v rukou svých románových postav, do nichž sebe samu promítá (ať už jde o Elišku Beránkovou z románu *Théta*, nebo o jiné postavy z předešlých kontextuálně spojených textů). Vedle této mnohojedinosti postav (které se do sebe prolínají, kuklí), stojí za povšimnutí i samotná role *Trýznivého města*, tedy Prahy v jejích různých podobách. Jak patrně, město zde nepředstavuje pouhé dějiště, kulisu, v níž se příběh románu odehrává, je mimo to též samotným tvořitelem dění, neboť místa sama tu „staré“ příběhy uchovávají, nové vyvolávají a zároveň sdružují množinu potencionálních dějů, které by se mohly uskutečnit. Je aktivním prvkem podílejícím se na konečné podobě příběhu.

Daniela Hodrová hovoří obecně o třech možných funkcích, jichž může prostor města v literárním textu nabýt⁷⁶ a které jsme vlastně již v předchozích větách naznačily. Vedle dominující funkce *prostředí* románu, v němž se příběh odehrává, může být též samotným *objektem* (především v průvodcích, tento prvek se ovšem objevuje i v literatuře beletristické), nebo dokonce *postavou*, personifikovaným organismem, živou hmotou, které je vlastní specifický druh vědomí i jednání. I když ve většině případů dochází vždy k různému mísení těchto základních funkcí, je nasnadě, že první z nich je typická pro veskrze všechny fikční texty, v nichž hraje topos města jakoukoliv, byť sebemenší roli, zatímco poslední ze jmenovaných je příznaková a váže se na proměnu románové poetiky v různých historických obdobích.

3.2. Město – jeho podoby a role

Jestliže jsme výše hovořili o tvaru, kterého město v literárních textech nabývá, aby se tak stalo metaforou duše, srdce či jiných *vnitřních* fikčních míst, dotýkali jsme se nutnosti tyto prostory do určité míry přizpůsobit ontologickým možnostem člověka, přiblížit je jeho chápání a obecnému vnímání světa. V těchto případech není ovšem již takové místo pouhou dekorací, ukotvující fikční děj v mezích čtenářovi více či méně srozumitelných, ale též samotným obrazem stavů mysli, podobou citových hnutí apod., tedy sémanticky relevantní analogií nitra hrdiny. Z této pozice je pak už jen malý

⁷⁶ HODROVÁ, D. 1994. s. 94

krůček k vymanění se z role „podružné“ (tedy z prostor, v nichž se příběh odehrává), k převzetí hlavní úlohy (tvořitele příběhu nebo svého druhu aktivní, samostatně jednající figury). Město tak nabývá atributů, náležejících a priori „skutečným“ postavám; stává se bohyní či královnou (jejímuž vlivu je hrdina vydán napospas a k níž vzhlíží), intimněji též milenkou nebo naopak nedostupnou, zdrženlivou dámou (důležitý je zde – často osudový - citový vztah k danému místu), jindy se jeví jako hrdinův protivník (zde město často získává maskulinní charakter). Specifické rysy si město osvojuje např., vystoupí-li z pozice místa *v*, a přesáhne je v podobě hrdinova dvojníka, tedy jakéhosi svébytného druhu vědomí, existujícího uvnitř daného subjektu, aniž by tak ovšem zůstávalo jeho pouhou projekcí. Jak píše Daniela Hodrová, jedná se o jeden ze způsobů, kterým se město z metafory *vnitřních*, důvěrných prostor postavy mění v něco „co člověk nosí s sebou jako ulitu, co bez něj de facto neexistuje. Hranice mezi místem a člověkem se zpochybňuje a stírá,⁷⁷ přestože zde město již vystupuje jako svým způsobem samostatná entita, která člověku často uzurpuje právo na nezávislé jednání a mění jej tak v loutku, bloudící po periferii vlastního vědomí. S takovými texty je tedy spjat i prvek určité divadelnosti, která ovšem město nedegraduje do pozice divadelní kulisy, ale obrací se právě do nitra postavy a vypovídá o ztrátě či znejistění jeho vlastní identity.

Jak dále na témže místě uvádí Hodrová, proměna fikčního města byla též spjata s reálnými architektonickými změnami, k nimž v průběhu historie v autonomním světě docházelo. Zatímco dříve byla románovou dominantou opozice město – venkov (nebo obecněji prostor za pevnou hranicí města představovanou především obrannými hradbami – tedy tradiční podoba dobových měst), 20. století potlačilo význam těchto zdí a otevřelo města k budování nových a nových periferií, zrušilo pevnou překážku a setřelo tak rozdíl původně kopírující základní protiklad světa *uvnitř* a světa *vně*. Novodobý poutník tak často nepřekonává bariéry odlišnosti města a ne-města, ale bloudí mezi jeho centrem a periferií, podniká cestu, představující nicméně stále tutéž snahu o nabytí vyššího sociálního kreditu (čím blíže k centru, tím vyšší společenská úroveň opírající se o různé, navenek dobře čitelné znaky, jako je bohatství, sláva či vliv na jiné apod.). Jak již bylo výše poznamenáno, právě tady a v tomto období přestává být význam města jednoznačný. Dříve jednolitý prostor se rozpadá v části, mění se v nepřehledný amalgám cest, jež často nevedou k cíli, osvojuje si nejasné podoby

⁷⁷ HODROVÁ, D. 1994. s. 98

labyrintu (putování často nedosáhne vytyčeného konce) či spirály (bloudění „v kruzích“), anebo docílení vysněného centra (či jeho konkrétní dominanty) nepřináší požadovanou a předem očekávanou katarzi.

Je přitom zajímavé, že podobných motivů nabývají v první řadě města - literární obrazy reálně existujících míst nebo města reprezentující prostor *uvnitř*, zatímco pro tzv. města modelová, plně spjatá s fikční skutečností, je naopak charakteristická jistá vnitřní soudržnost a jednoduchost (třebaže často zdánlivá, související s detailní propracovaností takového prostoru). Integrita modelových míst totiž nebrání dosažení účelu, pro nějž byly tyto prostory vlastně stvořeny - existují především jako alegorie situací společenské, politické, mocenské či jiné povahy. Zatímco tedy města známa autonomnímu světu, stejně jako místa v, často tíhnou ve své fikční podobě k fragmentárnosti a individualitě, modelová města jsou celistvými výřezy fikčních světů. Na druhé straně ovšem takové modelové prostory tvoří svébytné solitérní jednotky, které se do autonomního světa promítají ve své úplnosti (především pak v podobě metafor, jimiž označujeme skutečná místa či situace jakýmkoliv způsobem fikci připomínací), zatímco čtenářovo povědomí o reálných městech, s nimiž měl tu čest se setkat nejen přímo, ale i v jejich literární podobě, právě toto setkání do jisté míry ovlivňuje. Nebo lépe řečeno: „Město žité, město naší všednodenní existence, našeho individuálního zážitku se v našem vědomí mísí s městem literárním, sněným, magickým,⁷⁸ není tedy jednolítým obrazem, ale připomíná spíše koláž, poslepovanou z jednotlivých zlomků, jež nám nabízí kolektivní paměť spolu s naší individuální čtenářskou zkušeností.

Pozastavme se teď ovšem na chvíli u míst modelových, tedy takových, skrze něž je čtenáři předkládán určitý utopický projekt jsoucna. U světů, existujících pouze ve fikční realitě, jakýchsi měst – smyšlenek. Utopické místo ztělesňuje obecně jakkoliv složitý prostor různé rozlohy (nejen město, ale třeba „jen“ dům, nebo naopak území celého státního zřízení), v jehož rámci existuje ideálně fungující společenství, naprosto oddělené od „nedokonalého“ světa, a to nejen svou povahou, ale už samotným teritoriálním vymezením (utopie bývá situována např. na ostrov nebo jiné místo člověku těžko dosažitelné). Zatímco literárně zpracovaná podoba reálného prostoru, nebo i čistě fikční prostor autonomní svět simulující, jsou, jak již bylo poznamenáno, charakteristické svou dynamikou, utopické místo je naopak svázáno strnulostí zažitých

⁷⁸ HODROVÁ, D. 1994. s. 108

a neměnných pravidel, na jejichž základě pevně stojí a žije. Je-li tedy jeho prvním, vnějším znakem zjevné a distanční územní omezení, jeho druhým, i když neméně důležitým atributem je pak statika vnitřních zákonitostí, projevující se pravidelností a určitou neporušitelností koloběhu života v jeho „zdech“. Určitá zvláštnost utopického místa je navíc zvýrazněna svou explicitou; ti, kdo se jeho zákonům přizpůsobí a přijmou je za své, tuto výjimečnost nevidí, a proto se v příbězích takového charakteru pravidelně objevuje různě modifikovaná postava poutníka/cestovatele, který se tu ocitá, aby tak unikl z nějaké vyhocené, extrémní situace odehrávající se v jeho skutečnosti, a svým vnějším vstupem do tohoto prostoru (často zdánlivou) idylu naruší buď vlastní neznalostí zaběhlého řádu a jejím srovnáním se světem vně, nebo přímým poukazem na její nedostatky. Aby tedy čtenář mohl utopii místa odhalit a správně interpretovat, je vždy zapotřebí určitá konfrontace již uvnitř fikčního světa daného příběhu. A takto zjištěná odlišnost často sahá až do samé krajnosti – utopická místa jsou, oproti strohým reálným místům fikce, prostory plnými fantazie a vstoupivšímu cizincovi (reprezentujícímu často i čtenářovu skutečnost) jinak nepředstavitelných možností, kolísajících mezi groteskností či naopak prvky až apokalyptické povahy.

K příběhům tohoto druhu patří např. i román *Strážci občanského dobra* spisovatelky Petry Hůlové, vydaný v roce 2010. Krakov, v němž hlavní hrdinka tohoto příběhu se svou rodinou žije, je „fórové“ město, stvořené původně jako ideální produkt socialistické společnosti, jako utopické místo nového, bezchybně fungujícího zřízení. Třebaže je ovšem už sám jeho název aluzí reálného města, to se stává jeho vzorem nikoliv přímo, ale zprostředkovaně právě skrze samu fikci, neboť je, podobně jako mnoho takto nově vystavěných míst (jak dokládá hrdinka a zároveň vypravěčka příběhu) pojmenováno na počest města existujícího ve fikční skutečnosti, kopírující autonomní svět druhé poloviny minulého století. Hrdinčin Krakov přitom nese oba hlavní znaky románového utopického prostoru, které postupem času nabírají na intenzitě. Město se krok za krokem separuje od okolní společnosti a ustrne v zažitých kolejích, aniž by respektovalo dobové proměny politického charakteru. Zatímco svět vně Krakova nakonec žije porevolučním životem, město samo si ponechává tradiční způsob žití a stává se groteskou, atrakcí, na níž se jezdí dívat turisté. Ti potom mají svůj vstup sem ztížen katastrofálním stavem komunikací, který navozuje zdání teritoriálního odloučení od okolního prostoru. Dojem fatální distance a odklonu od proměn společenské situace mimo Krakov navíc podtrhují i podmínky ve městě samotném, jež od sebe nakonec odtrhne tzv. černou čtvrť, obydlenou různými „existencemi“,

přizvukujícími nové době. Čtvrť je pak od zbytku města oddělena hlídanou závorou, a přechod skrze tuto hranici je značně omezen (hrdinka se za svou sestrou Miladou, která v černé čtvrti žije, odvažuje zprvu pouze neviděna a v noci). Situace ve městě se ovšem pomalu vyhrocuje, neboť je svými obyvateli postupně opouštěno. Zůstává jen hrstka „pravověrných“ (už zde je obsažen jistý parodický moment, neboť bojovníci za tradici, sdružující se v novém pionýru, jsou především občané cizí národnosti, tedy přistěhovalci), kteří zmobilizují veškeré síly k udržení stávajícího stavu a případnému navrácení se na pravou cestu i celého zbytku „nového“ světa.

Modelový stav utopického příběhu tak, jak jsme jej nastínili, je zde tedy poněkud pozměněn. Vyprávění je realizováno prostřednictvím hlavního zastánce starého zřízení; postava cestovatele, který poukazuje na odlišnost světa, zde chybí, nebo je do jisté míry nahrazena komplexem turistů, kteří Krakov navštěvují jako raritu. Tím, kdo situaci reflektuje, je tak člen původní utopické společnosti, který skutečnost převrací naruby. Příběh tak nabývá tragikomické až parodické povahy; na nedostatky původně ideálního ustavení je zde poukazováno prostřednictvím jejich velebení a nutně zbytečnou snahou o nepřizpůsobení se většině, která tomuto zřízení postupně utíká. K naprostému rozpadu Krakova tak nedochází v momentě příchodu cizího segmentu, ale spíše ztrátou původních iluzí, definitivně pak v momentě hrdinčina odjezdu vně tento prostor (tím je vlastně v této souvislosti kopírováno, třebaže zrcadlově, vzorové explicitní vyjádření odlišnosti dvou míst příjezdem poutníka do utopického světa). „Padlé“ město se pak stává vzorem utopie, symbolem určité společenské situace, nejen z hlediska přesahu do autonomního světa, ale už v samotné fikční realitě, která nakonec dospívá k jeho sebedestrukci:

Jak to celý s Krakovem dopadlo, každé ví. Krakov, co po něm dlouhá léta macešská republika ani nevzdechla, se stal pojmem a symbolem celý jedný český éry. Opakovat to všechno, co se o Krakově pak psalo a říkalo v televizi, proto nebudu, nemělo by to konce a namluvilo se o tom v médiích už beztak dost a dost.

(Hůlová 2010, s. 206 – 207)

Poněkud převrácenou situaci můžeme vidět v Kratochvilově románu *Slib*, z něhož jsme již na jiném místě a při jiné příležitosti citovali. Ačkoliv se z hlediska reflexe autonomní skutečnosti odehrává v téže společensko-historické situaci, jako děj románu Petry Hůlové, k projektu utopického světa se staví odlišně. Utopické město zde

není postupně likvidováno, ale naopak budováno, nepředstavuje poslední útočiště socialistického zřízení, ale snahu mu v jinak bezvýchodné situaci uniknout, nastavit mu jakési převrácené zrcadlo. Krakov je navíc svými obyvateli dobrovolně opouštěn, zatímco podivné podzemní město z Kratochvilova příběhu je postupně osidlováno, a to násilím. I poloha a vzezření tohoto města jsou poněkud odlišné, dosti neotřelé:

Modráček se rozhodl vyplnit celý ten jeskynní prostor avantgardním obytným souborem s autonomními bytovými jednotkami, prototypem velkého podzemního domu á la „horizontální podzemní město.“

Lovil tedy nájemníky do svého „horizontálního podzemního města“? Nespokojil se už jen s tím, co mu tam samo vběhlo nebo co mu tam přivedla jeho paranoia?

Tak se to prostě urodilo. Původní záměr a k tomu pak náhoda a další okolnosti, jedno k druhému a hle, pouhé vyřizování účtů s vrahem Modráčkovy sestřičky přerostlo nakonec ve velký architektonický a vlastně i lidumilný projekt. Vždyť on už to nebyl jenom ten experimentální podzemní dům s autonomními obytnými jednotkami.

Ale proboha co ještě?

Stydím se to říct – utopický ostrov. Podzemní utopický ostrov! Modráček to nakonec pochopil jako posláni. Plnil slib, který dal své mrtvé sestře, přísahu, že polapí a doživotním vězením potrestá jejího vraha, ale zároveň to shodou okolností a přidružených motivací postupně rozšířil o to své posláni: zachraňovat jakýs takýs vzorec lidstva před tím, co bylo tam nahoře. A tak do těch svých jednadvaceti nájemníků vybral a ulovil jedince různých společenských vrstev a profesí. Tím pádem plnili v podzemí rozličné úkoly a zároveň to měl být model budoucí, lepší společnosti.

Noemova archa?

Přesně tak. Až to nahoře pomine, až skončí potopa, bude čas se tam zas vrátit s tím, co se mu podařilo zachránit. Rozumíš, nahoře řádila jedna velká marxistická utopie a tam dole, pod chodníkem a vlastně docela blízko esenbácké stanice, řádila zas jedna malá, soukromá utopie.

(Kratochvil 2009, s. 250 – 251)

Takto se o místě, o němž je řeč, vyjadřují ti, kteří na tento projekt už v textu příběhu samém pohlížejí s odstupem času a znají též jeho výsledek, kterým je pochopitelný krach celé této myšlenky (což můžeme vlastně přijmout za jeden z dílčích znaků románových utopických prostor vůbec). Bezejmenné jeskynní město zde tedy

není, jak patrně, dílem kolektiva, ale jediné osoby, která svou diktaturou nutí zúčastněné podříditi se jejím pravidlům a podmínkám života. Architekt Modráček, který toto místo zřídil v prostoru ústícím ve sklepení, jež patřilo k jeho bytu, v podzemním horizontálním městě navíc sám nebydlel, naopak se aktivně účastnil dění ve světě vně, aby neupadl v jakékoliv podezření. Jeho město bylo zprvu budováno jako vězení; sestávalo z klece, do níž lapil poručíka Lásku, muže, kterého vinil ze smrti své sestry. Postupně ovšem, jak citovaný text ostatně naznačuje, řady nedobrovolných obyvatel poněkud rozšířil, nejprve z důvodu nutnosti, aby jeho protizákonné konání nevyšlo najevo, později hnán touhou sestavit „nezkažený“ vzorek jinak špatného modelu existující společnosti. „Nedobytnost“ jeho města je tedy určena už samotným jeho charakterem – místo vystavěné jako vězení je hlídáno a od okolního prostoru zcela separováno různými opatřeními, která architekt postupně dovádí k dokonalosti. Jakýkoliv nově příchozí pak nepředstavuje příležitost konfrontace s okolím a rozhodně mu není dána možnost místo opustit (jako např. turistům v Krakově Petry Hůlové), ale je nucen se vnitřnímu řádu města přizpůsobit a setrvat v něm. S Modráčkovým odchodem pak město zaniká, nikoliv však z důvodu deziluze, která by vedla k rozbití obrazu dokonalého světa, ale prostě z důvodu ztráty tmelu, který s osudem smířené vězně nutí žít podle daných představ. Kolektivní marxistická i Modráčkova soukromá utopie, o nichž se úryvek přímo zmiňuje, totiž obě postrádaly tutéž, avšak velmi podstatnou věc, a totiž svobodu jednání a možnost vlastního rozhodování o sobě samém, které jinak ideální představě světa v jakémkoliv utopistickém projektu chybí.

Vedle takto definované utopie lze však ve fikční literatuře rozpoznat i místa téhož naturelu, jejichž formulace i vztah k autonomnímu světu je poněkud odlišná. Jedná se o takové podoby fikčních světů, které jakoby ležely mimo „klasický“ prostor a čas. Takové, které nefungují jako korelát fikčních míst ne-ideální povahy, ale jako samostatný celek fikčního prostoru. Právě v těchto případech je pak důležitým rysem právě ona již zmiňovaná alegoričnost; fikční svět se stává podobenstvím, reprezentujícím určitou reálnou, autonomní skutečnost. Utopie tak může zaujmout i pozici kritiky směřující ven z fikčního světa směrem k realitě, na jejíž mezery poukazuje, nebo je v různé míře hyperbolizuje. Stejně interpretace pak může nabýt i taková utopie, která sice pracuje s fikcí dvou světů, ovšem dříve popsany model poněkud převrací – místo cestovatele, přicházejícího (z hlediska čtenářovy skutečnosti) z reálných míst do míst „ideálních“, se naopak sama fikční realita (reprezentace autonomního světa) stává utopií pro cizince, který sem přichází z politicky,

společensky, nebo i kulturně odlišných míst (např. Evropa viděná očima afrického domorodce apod.). K transparentnímu příkladu obou těchto typů utopických prostor potom patří (pro lepší názornost) např. i příběhy reprezentující „moderní“ žánr science-fiction.

O různých druzích utopie můžeme hovořit i z hlediska začlenění takového místa do literárního díla. Daniela Hodrová v tomto případě rozlišuje⁷⁹ typ *platónský*, charakteristický zejména motivovaností utopickou ideou v díle rozvíjenou, zůstávající ovšem ve sféře myšlenkové, aniž by se podílela na výstavbě tvaru vyprávění. Do románového rámce je utopické místo zasazeno teprve v typu *morovském* (v něm se objevuje motiv cesty, na scénu přichází cizinec, díky jehož osobě dochází ke střetu dvou odlišných světů). Utopický prostor tu přitom může být množen; konfrontace nemusí probíhat pouze mezi dvěma odlišnými jednotkami, text může nabídnout více „ideálních“ prostor v rámci jednoho příběhu. Všechna tato místa potom leží vždy na ose horizontální, představující pohyb mezi různými světskými prostory (byť třeba fantastického charakteru), nikoliv na vertikále, jak je tomu u příběhů čistě alegorické povahy, v nichž se střetávají místa, jako např. nebe versus peklo (tedy pohyb nahoru a dolů) apod. Pokud snad utopický svět přece leží „na jiné úrovni“ než svět ne-ideální (např. v ukázce zmíněný obraz horizontálního podzemního města z Kratochvilova *Slibu*), sestup (nebo i výstup) k němu nemívá symbolickou povahu. Distance mezi různými světy jedné fikce navíc bývá především prostorová, nikoliv časová (třebaže utopické místo může nést, oproti místu fikčně reálnému, znaky historické, nebo se může zdát z důvodu obrazu dokonalejší civilizace daleko v předstihu), třebaže to pochopitelně není obecným pravidlem (viz např. zřejmý posun do budoucnosti u sci-fi).

Třetí a poslední typ utopie pak stojí na rozhraní žánru utopického a fantastického a jedná se vlastně o výše popsaný model světa, obléhajícího všechn fikční prostor příběhu. Ten se tak stává jedinou fikční realitou, třebaže odlišného stříhu, než je skutečnostní svět čtenáře, a řídí se vlastními časoprostorovými pravidly. Čas utopie se zdá být nicméně téměř ve všech případech, vyjma ryze dějových vyprávění, nepodstatným měřítkem, neboť utopické místo jako by obecně postrádalo jakékoliv dějiny – život se tu řídí neměnným řádem, opakujícím se dokola, nepřináší žádné, byť sebemenší změny, anebo je jim dán jen omezený prostor. Utopie tak jako by vždy nutně

⁷⁹ HODROVÁ, D. 1989. s. 44

potřebovala svého hrdinu, který v rámci jejího prostoru prožívá příběh, a tím ji vlastně oživuje.

Jindy je ovšem naopak hrdinův obraz modelován na základě místa, v němž se nachází. Město totiž nemusí vždy nutně představovat klíčový středobod fikčního světa, jak tomu bývá pravidelně v utopických příbězích, ve kterých se prostor soustředí do takového tvaru. I když se v jeho zdech odehrává celý děj vyprávění, může město samo představovat pouze „nepodstatnou“ a okrajovou část fikce, a tato skutečnost, odrážející se ve vědomí hrdiny, předznamenává i jeho vlastní charakter. Zdeněk Hrbata mluví např. o *maloměstě na okraji říše*, které svou polohou a „důležitostí“ tematizuje „bezvýchodnost, zklamání, hnus i postupný úpadek,“⁸⁰ předznamenávající i hrdinův výraz, povahu *ztracené existence*, která je zde právě podobou prostoru, v němž žije, zvýrazňována. Hovoříme tak vlastně o významové podobnosti mezi prostředím a formou hrdiny, která může v mnoha případech přerůst až v obecné podobenství (např. o bezmocnosti člověka apod.). V takových prostorách se pak dominanta města (nebo jedna z jeho dominant, která s ostatními tvoří významové pole takového prostoru) nenachází v jeho středu, ale spíše na okraji, a bývá jí tradičně nejčastěji nádraží jako symbol cesty odsud, vysvobození z bídy a úpadku maloměsta, které hrdina, aniž by z jakýchkoliv příčin mohl, touží opustit. Nádraží může být ale naopak i vstupní branou cizího elementu, jenž svým příchodem do maloměsta jeho poklidnou (až strnulou) atmosféru podstatně narušuje, jednotvárnou idylu místa, která bývá obyvateli vnímána v těchto případech spíše pozitivně, rozvrací. (Ukázkovým typickým příkladem, který se na tomto místě hlásí ihned o slovo, je např. Řezáčův *Svědék* pan Kvis, jenž svou přítomností a působením ve městě, kam se právě přistěhoval, vyvolává v jeho obyvatelích touhu po splnění si svých skrytých přání a snů a pomáhá odhalovat jejich horší charakterové stránky, čímž tamější společnost vědomě rozkolísá. Příběh pak začíná právě svědkovým nočním příjezdem „odjinud“ na maloměstské vlakové nádraží).

Malé město tak vlastně, obdobně jako utopie, potřebuje vytrhnout ze svého stereotypu; obyčejně taktéž zásahem zvenčí, i když ani to není pravidlem. Maloměsto ovšem, na rozdíl od města utopického, na tento zásah jako by snad přímo čekalo, jako by doufalo v něco, co jeho nudnou (ale pohodlnou) jednotvárnost života naruší. Existence na takovém místě je pak pro hrdinu (nebo pro jednoho z nich) často obdobou

⁸⁰ HRBATA, Z. 2005. s. 372

vězení; město na okraji, jak už samo toto pojmenování napovídá, je hraniční čarou mezi „civilizací“ a „venkovem“, kterou je velmi těžké na jednu z těchto stran překročit, a tak z tohoto mezi-prostoru jednou provždy vyklouznout.

Zdeněk Hrbata pak z palety takovýchto malých měst jako samostatnou veličinu vyděluje město *okresní*, a to především pro jeho významovou topografickou strukturu, charakteristickou pro českou literaturu minulého století. Prostor města je tu zvýznamňován v první řadě pomocí vlastní stylizace – „metaforami a synekdochami se v textu neustále navozuje velmi těsná souvislost mezi prostorem a konkrétním lidským společenstvím či jeho zástupci,⁸¹ – v deskripci takového místa nechybí sémanticky závažná personifikace, přirovnání či významová hyperbola. Život v okresním městě a jeho povahu pak tedy nevykreslují a neovlivňují jen samy postavy svým jednáním, ale spolu s nimi též „obecné prostorové situace se svými dominantními znaky, které „vyprávějí“ o dějišti a v určitých segmentech tak vytvářejí souběžnou narativní linii.“⁸² Jednotlivé figury a jejich charakter se tedy stávají emblémem různým podob města stejně jako jeho architektonické prvky (topografie vyznačená perspektivou pravidelně se opakujících úkonů – hospoda, radnice, náměstí, promenáda města apod.), které se díky zvolenému způsobu deskripce proměňují ve svého druhu samostatné, zhuštěné příběhy, v nichž se odráží (vedle stylového) i významotvorné, interpretačně relevantní úsilí daného textu. Texty tak tedy využívají čtenářskému povědomí obecně známého a běžně zažitého rázu a atmosféry malých měst (situace a projevy s těmito místy srostlé), které ovšem vlastními prostředky mění v charakteristický tvar odpovídající dané poetice, čímž zapřičiňují zrod jedinečného prostoru vázaného k povaze jednotlivých postav, jejichž rysy jsou spojeny s jeho existencí a jí také dále rozvíjeny. K tomu potom, jak dokládá Hrbata, dochází „jednak přímočarou tematizací samostatného bytí prostoru, jednak vytvářením, zcela obecně řečeno, časoprostorové korelace nebo naopak antiteze mezi postavami a místem.“⁸³

Vedle měst, jejichž „malost“ je konfrontována s vnějším prostorem fikce, a proto hrdinou chápána jako nedostatečná k žití, lze ovšem ve fikčních textech objevit i taková místa, která ačkoliv nevelká svou rozlohou a přiznaně provinční, díky své soběstačnosti ve všech ohledech nabízejí svět sám pro sebe. Vzniká tak „dějiště s množinou možností, aspektů a peripetií, protože tento svět, barvitě vyplněný příběhy a současně přehledně

⁸¹ HRBATA, Z. 2005. s. 379

⁸² Tamtéž. s. 380

⁸³ Tamtéž. s. 385

strukturovaný na malé ploše, obsahuje různé společenské a individuální mikroprostory, které jsou střídavě zaostřovány.⁸⁴ Město samo se tak vlastně stává příběhem, jenž pro svou interpretaci nevyžaduje žádného dalšího srovnání s jiným prostorem; v konečném důsledku se tedy může jevit i jako zmenšený model společnosti jako takové. I když takto načrtnutý obraz pak pochopitelně vyžaduje pro svou komplexnost jistého ideálu zobrazení (má-li být město předlohou celé společnosti, musí být také prostorově příkladně a jednoznačně rozvrženo), neznamená to ovšem, že se tato dokonalost promítne i do dalších vrstev příběhu. Tak tomu může být u utopie, v níž jde ideální prostorová struktura ruku v ruce s ideálem společenského zřízení; v případech, jež máme nyní na mysli, se ovšem, na rozdíl od textů utopického charakteru, projevuje potřeba do příkladného mikrokosmu vložit „realitu“. A tak třebaže tyto prostory výslovně neukazují k žádnému místu autonomní skutečnosti (podobné město už ze své podstaty nemůže předpokládat existenci vlastní obdoby ve světě mimo fikci), zdání převyprávěného faktu je posilováno vložением dílčích příběhů, jež bychom ve světě čtenářovi reality s určitostí našli. Takové město je tedy plátnem, na nějž jsou promítány prototypy skutečných životních příběhů, bezchybným podkladem vyžadujícím konečné dotvoření ději ne už tak ideální povahy. Posílení zdání reality pak v mnohých případech podporuje i vypravěčova snaha dokázat skutečnou existenci místa pomocí výčtu historiografických „pravd“ o zrodu a proměnách města v minulosti, která času vyprávěného příběhu předchází. Čtenář se tak způsobem, který je mu znám z autonomního světa, utvrzuje v možné životnosti takového místa, a čistá fantastičnost jeho prostorové projekce tak nakonec vlastně ustupuje do pozadí, v konečné interpretaci příběhu nijak „neruší“. (To je např. i případ Drdovy Rukapáně, městečka, které svým pravidelným zeměpisným tvarem podporuje nereálnost své existence, jež je ovšem vyvrácena mýtem o jeho založení a přiřknutím mu charakteru klasického staročeského městečka.) Čistě fantazijní typ města se tu tedy mění v obecnější topos českého maloměsta, na jehož ploše dochází jak ke koncentraci prostorové, tak i k soustředění postav; má-li být totiž příběh, alespoň v jistém slova smyslu, celistvým obrazem společnosti, vyžaduje ne jeden, ale hned několik (třebaže i souvztažných) individuálních dějů, spjatých s různými postavami a jim charakteristickými místy (ulicemi, náměstími, konkrétními budovami atd.), čímž dochází k jejich zmnožení. Vyprávění se rozpíná, až skutečně v mnohých případech pohltní prostor celého města fikce.

⁸⁴ HRBATA, Z. 2005. s. 387

Velké město, na rozdíl od toho malého, jemuž bývají připisovány přívlastky okrajové nebo provinční, je často charakterizováno jako středový bod, hlavní prostor říše (země, světa...), k níž náleží. Odehrává-li se příběh pouze v kompetenci takového místa, může tento prostor říši, její rozvržení a společenskou hierarchii plně zastupovat (jak jsme viděli např. v utopii a koneckonců svého druhu i u města malého). Samotný prostor města pak nabývá dvojího charakteru – stává se pamětí říše, obrazem, v jehož vrstvách lze číst o její minulosti, památkou, která může nabývat mytické povahy prolínáním minulého, přítomného a mnohdy i svébytného časoprostoru snění; nebo zastupuje moderní profil říše, bez jakýchkoliv historických návratů, bez zjevného odkazu k dřívější zkušenosti. Dvojitá tvář velkého města se ukazuje i v samotném postoji konkrétního hrdiny k němu – je chápáno jako prostor neomezené svobody a tvořivosti, jindy může naopak znamenat nekonečný útlak a vyvolávat pocit znechucení. Na rozdíl od strnulosti a rutiny života malého města je ovšem město velké místem nevšedností a pohnutých osudů. Je pro něj typická neustálá změna (jež přirozeně v rámci dílčího prostoru města nemusí být okamžitě očividná, záleží vždy na optice, jakou nám vypravěč srze text nabízí), která často dramaticky zasahuje do hrdinovy existence, již problematizuje.

V prvním případě, kdy velké město kopíruje historickou proměnu doby, stávají se jeho jednotlivé památky (staré domy, pomníky apod.) monumenty prostoupenými řadou vzpomínek na minulé děje, ať už pozitivní (narození dítěte, sňatek, prostor domova), nebo negativní povahy (smrt, prokletí rodiny). Taková místa pak v příbězích jako by sama promlouvala, stávají se další postavou, symbolem (např. útočiště x vězení), který je skrze ně zpředměťován, pozadím jednotlivých prostorových archetypů, jež tak ožívají. I v druhém případě se však podoba města promítá do osudů hrdiny, i když poněkud jiným způsobem – „novoměsto“, prostředí technických vymožeností a průmyslových novinek, determinuje hrdinův styl života připomínající „mohutný, hekticky žijící organismus skládající se z nejrůznějších částí (ulice, továrny, kavárny, divadla atp.),“⁸⁵ který má na existenci hrdiny často zhoubný, nepříznivý vliv (tento model je např. jedním ze základních kamenů celého směru, naturalismu).

Velké město také, na rozdíl od malého, už ve své rozměrnosti, dané mu již pouze zvoleným přívlastkem, skrývá potenciál obsáhnout daleko širší dějové, a konec konců i významové možnosti. Vzhledem ke své velikosti dokáže vstřebat nepřehledné množství

⁸⁵ HRBATA, Z. 2005. s. 402

protikladů, aniž by to jakkoliv ohrozilo jeho integritu. Jak píše Hrbata, velké město se často „stává středem civilizačních procesů s protikladnými rysy i projevy (...) a zároveň kadlubem nadějí a víry, z něhož může vzejít nový řád.“⁸⁶ Dokáže tedy zároveň destruovat doposud zažitou tradici a na jejím popření vybudovat nové, životadárné tendence, směřující k tvoření nových idejí, které ovšem v konečném důsledku mohou nabývat spíše rozkladného charakteru. Má sílu odklonit se od minulosti a vytvořit nový prostor pro budoucnost, aniž by minulé jakkoliv popřelo, ze střetu starých a nových hodnot stvořit fungující amalgám kontrastů dané společnosti. Jednoduše řečeno, větší prostor skrývá daleko více sémantických příležitostí, různých variant možného rozkrytí nabízených symbolů či metafor, jež tak mohou dosáhnout i několika odlišných podob. (Obecně takové podvojnosti dosahují např. právě města utopických vizí, jež jsou na jedné straně oslavována jako prostory nového, ideálního řádu, na druhé ovšem již srze glorifikaci prorůstá obraz jejich postupné a nevyhnutelné zkázy).

Tato možná dualita se pak odráží i v nitru hrdiny samého. Zatímco bytí na malém městě u něho obyčejně vyvolává pocity nudy, osamění a beznadějnosti už jaksi prvoplánově, samozřejmě, velké město jako prostředí mnohých dějů, neovlivnitelných změn a koncentrace davu jako by předpokládalo život nabitý akcí, prostý jakékoliv stagnace. Tato logicky obhajitelná přímá úměra v literatuře ovšem většinou neplatí. Masovost, v níž se skrývá síla společnosti velkého města, bývá naopak plochou, od níž se jasně odráží naprostá samota a nemohoucnost jedince, k tomuto společenství jinak náležejícího. Vzniká zde ostrý kontrast mezi rozvíjející se, optimistickou scénou a depresivní existencí, jejíž pozice se na daném pozadí (na rozdíl od malého města) ještě několikanásobně zviditelňuje. Velkoměsto se pak jeví jako myšlenkově vyprázdňené, a tato prázdnota, zahalená do energie překotného a ohlušujícího stylu života, odkazuje k stereotypu a vyprahlosti jedince, který se takovému způsobu bytí postupně odcizuje. Vedle sebe tedy stojí anonymita davu a hrdinova osobitost, mezi nimiž vzniká napětí. Na ploše jednoho fikčního prostoru se tak rodí celý zástup solitérů, společnost tvořená individualitami, jejichž vnitřní svět zdánlivě koliduje s prostorem vnějším, ačkoliv právě tento myšlenkový protiklad vzniká záměrně, je podstatnou významovou součástí jeho konečné interpretace.

Uvnitř jediného prostoru lze tedy rozlišit prostory další, místa dílčího charakteru – prostor osobní, intimní, jehož domovem nemusí být nutně uzavřenost budov, ale třeba

⁸⁶ HRBATA, Z. 2005. s. 406

jen „pouhé“ nitro hrdiny; a prostor společenský, vnější - ulice, náměstí, kavárny či jiná otevřená prostranství, na nichž se odehrává veřejný život města a kde dochází ke konfrontaci s jeho platným ideovým a morálním řádem – mnohdy prostor nutné přetvářky. Oba tyto prostory jsou nicméně v takových fikčních textech pevně prolnuty, posilovány nejen užitím vhodných jazykových prostředků a figur k nim odkazujících, ale i vyhovujícími sémantickými vazbami (jak jsme viděli např. v již citovaném románu *Slib* Jiřího Kratochvila, kdy na základě historicko-politické situace hraje jeden z hlavních hrdinů, architekt Modráček, společensky vynucenou dvojroli. Vnější život zasvěcuje, vzhledem ke svému povolání vlastně doslova, výstavbě socialismu, avšak „uvnitř“ s jeho myšlenkou nesouhlasí, což ho dovede až k nápadu vytvoření vzorku lepší, nezkažené společnosti, jejímž budováním tuto pozici „uvnitř“ ještě posiluje, neboť si pro ni zvolí místo symbolicky nejvhodnější – sklepení, viz výše).

Jak můžeme vidět, protikladnost těchto dílčích perspektiv lze tedy číst dvojím, výše již naznačeným způsobem. Za prvé jako ideologický postoj, vizi globálnějšího, civilizačního charakteru (jako střed dvou odlišných světonázorových konceptů). Za druhé pak převládá pohled o něco „předmětnější“ a detailnější (město a jeho všednodennost na pozadí života konkrétního hrdiny, jehož nitro se střetává s povahou, čínorodostí a vůbec obecným „nábojem“ takového velkoměsta). V obou případech potom prostor města vyznívá nutně poněkud nesmyslně, mění se v absurdní svět, do něhož je postava vklíněna.

Proti tomuto konceptu lze však postavit „městské“ texty opačné povahy, v nichž hrdina plně souhlasí „s davem“ a splývá s proudem velkoměsta a jež tak odhalují jeho radostnější, optimističtější tvář. Takové příběhy pak místo významotvorné konfrontace nabízejí přitakání nejen s daným společenským, ale i kulturním či politickým pojetím, odhalují město jako model fungující a prosperující moderní společnosti. Pocit deziluze a tragičnosti je nahrazen hrou, obrazem komfortu, bezstarostností a nadějnými vyhlídkami směrem k budoucnosti, otevírá prostor romanci. A zatímco je tato představa spjata s velkým městem jako širokou otevřenou plochou, plnou bulvárů, barev a světel, jako prostorem svobody, odchází si hrdina prvního uvedeného typu léčit svou deziluzi do klidu a závětrí periferie, malého světa úzkých uliček, šedi a tmy, aby se do centra vracel jen pro další a další rozčarování.

Na tomto místě se nabízí další přímá úměra, již si následně dovolíme vyvrátit. Ani tyto dva odlišné druhy, či spíše hrdinovy přístupy k prostoru města totiž, i když by se tak mohlo zdát, nemusejí přímo kopírovat jeho morální či etické návyky. Temná

zákoutí ještě nutně neznamenají hrdinovu zhýralost, stejně jako projasněnost a velikost širokých ulic čistou, otevřenou duši. Postava se utíká na předměstí či periferii města z různých důvodů – potřeba zapadnout do společnosti, sdružující se v zapadlých barech, putykách či nevěstincích, může být nahrazena prostým pocitem rozčarování tak, jak jsme vyložili výše, nebo pouhou nutností (finanční tíseň, apod.). Stejně tak obyvatel centra města a návštěvník společensky vyšších míst může skrývat „nekalé úmysly“, touhu jít proti morálním pravidlům společnosti, třebaže s jejími základními hodnotami a pravidly jinak souhlasí. V zásadě se ovšem periferie od centra města v literárních textech liší nejen svou náladou a „druhem“ svých obyvatel, ale představuje vůbec odlišnou prostorovou koncepci. Vedle velkého města s jeho pamětí (přiznanou dějinností, jejímž jádrem jsou oficiální monumenty a další historické památky) tak stojí místo zcela ne-historické, podržující si svůj svébytný, jakoby ne-časový, v podstatě neměnný charakter. Obecně nekulturní prostředí periferie svůj postoj vlastně nikdy nemění – při změnách jakékoliv povahy (politické apod.) vždy nakonec zůstává v pozici polemika s idejemi současné kultury a vládnoucí civilizace.

Velké i malé město tak, jak jsme je (třebaže velmi zhruba) popsali, s veškerými možnostmi příběhu, které nabízejí, ovšem vždy vycházejí z autonomní skutečnosti. Jejich literární podoba, byť mnohdy sémanticky příznačná, se vždy přidržuje reálného předobrazu, prostoru čtenáři známému a blízkému jeho vnímání. Vedle takovýchto měst, jimž je předlohou skutečně existující prostor, či míst modelových (vytvářejících vlastně různé podoby společnosti – sem jsme výše zařadili právě utopii), můžeme tak ještě spolu se Zdeňkem Hrbatou jmenovat místa čistě fantastická, která se sice s modelovými zcela shodují v naprosté závislosti na fikčním prostoru, jež obývají, vytvářejí ovšem takový svět, ve kterém je míra ne-reálna, jednoduše řečeno, daleko převyšující míru možné skutečnosti. Vznikají tak města, v nichž „fantastický element buď sílí, anebo se naopak vytrácí,“ anebo prostory „ryze fantastické (nepravděpodobné, neskutečné, nads skutečné) (...), bez jakéhokoli odkazu k reálnému (...), kdy pouze sám termín „město“ označuje netextovou skutečnost, ačkoli se jeho prostřednictvím odkazuje ke skutečnosti hlubší – je to město, jež se od samého počátku své „stavby“ v textu ukazuje jako alegorie, parabola, metafora, symbol.“⁸⁷ Fantastičnost jako samostatná kategorie není přitom nikdy jednoznačná. Identifikujeme ji vždy pouze právě v závislosti na rozsahu možné reference, existuje pouze tehdy, přiznáme-li i

⁸⁷ HRBATA, Z. 2005. s. 422 - 423

v takových případech literatury povahu reprezentující, zobrazující adekvátní skutečnost. Fantastická města jsou tedy podle takto nastaveného měřítka prostory, které v zásadě odkazují k neexistující entitě mimojazykové skutečnosti. Jsou imaginárními místy, budovanými na ne-možnosti jejich existence v realitě, vůči níž se tak vlastně vymezují (svou ne-pravdivostí, zjevnou pohádkovostí nebo i nesmyslností řádu, který v nich panuje). Jejich ne-reálný základ bývá ostatně mnohdy přiznaný i v textu samém – města tohoto charakteru jsou „vysvětlována“ jako výjevy snové či halucinační podstaty, jako svého druhu smyšlenky, jeví se jako fantastické prostory již v samém rámci reality fikce. Představují tedy, co do vztahu mezi fikčním světem a autonomní realitou, jakousi fikci na druhou.

Fantastické město se pak často stává jakýmsi *druhým městem*, zrcadlícím v sobě obraz reálných míst; odráží ovšem jejich nepravou, chtělo by se říci odvrácenou tvář, nebo lépe - jednu z jeho možných „druhých tváří“. Tento motiv zrcadlení je pak zřetelný buď již v rovině textu (město i jeho „varianta“ jsou součástí fikce - v takovém případě je mezi nimi umožněn i určitý přechod, naznačen způsob, jak mezi nimi v rámci fikčního prostoru cestovat), nebo je otázkou alegorického přenosu mezi textem a mimojazykovou skutečností, čímž je vlastně docíleno vytvoření literární (a zároveň) neskutečné iluze skutečně existujících míst.

Takovéto druhé město pak může nabývat dvou rozdílných podob. Buďto svou fyziognomií, kterou přijímá, kopíruje původní předobraz, k němuž se vztahuje (ať už literární, nebo skutečně existující) - v tom případě se, jak patrně, fantastičnost musí vázat k jiným jeho rovinám; nebo se fantastické prvky podílí už na jeho vnějším vzezření a tím významně posilují motiv ne-reálna již v prvním plánu jeho existence. Zatímco druhá varianta se pak dle našeho názoru jeví jednoznačněji, logičtěji, první obraz fantastického města je poněkud složitější a je vhodné rozvést jeho možnosti náležitým příkladem jako první. Přistupme tedy opět ke Kratochvilovým *Brněnským povídkám*, tentokrát k povídce *Pastýř bytí*:

Hlavní hrdina M. se vydává na cestu do sousedního města, kde se má zúčastnit konference. Cestuje vlakem. V požadované zastávce také vystoupí a město, do něž dorazil, se mu jeví daleko krásnější, než jeho domovina, ačkoliv už teď si uvědomuje, jak jsou si všechna města vlastně neskonalé podobná. Aby dorazil na požadovanou adresu, využije tramvaje, která jej ovšem nezaveze k budově, kde se má konat konference, ale k dobře známé ulici – k ulici, v níž sám bydlí. M. si brzy uvědomí skutečnost, že ačkoliv cestoval vlakem, dojel na totéž místo, které opustil. Nejprve se

snaží o logické vysvětlení takového jevu (usnul v soupravě, která nikam neodjela), když ale ve svém bytě narazí na vlastní JÁ, žijící jeho životem, které jej navíc není schopno jakkoliv vnímat, uvědomí si, že nakonec skutečně *kamsi* odcestoval...

A tak začal žít v domácnosti sebe sama, protože stejně nevěděl o způsobu, jak se zas vrátit do světa, ze kterého přijel. Už si samozřejmě nemyslel, že ten vlak s ním vůbec nevyjel z B. Opravdu ho kamsi dovezl. Ale jaký vlak a kdy zas pojede nazpátek? Zřejmě se ocitl v městě, které bylo zcela identické s jeho vlastním, až na to, že bylo, jestli mu správně rozumíme, ještě mnohem totožnější než jeho vlastní město. Všechno, s čím se tady setkal (včetně sebe sama), nebylo snad kopií toho, z čeho přijel, ale naopak mnohem podstatnější, ano, nejspíš skutečnější než jeho vlastní město (a než jeho vlastní já).

(Kratochvíl 2007, s. 190)

Místo, v němž se M. ocitl, je paralelou města, z něhož odjel. Nechybí mu nic (ani jeho vlastní osoba), naopak – je mnohem hutnější, základnější, než místo, kde doposud žil. Jídlo je „jídlovitější“, vztah jeho druhého JÁ se ženou daleko „vztahovitější“. Město má jen jedinou vadu – M. sem nepatří. Jeho obyvatelé jej nevnímají, nevidí ho, necítí jeho přítomnost. Obě města se od sebe nakonec liší jen jedinou maličkostí – časovým posunem. M. sem dorazil o dva dny dříve, než skutečně vyjel, a proto čeká na datum odjezdu, aby své JÁ mohl sledovat. A situace se pochopitelně opakuje...

Kratochvílův příběh předkládá typický příklad fantastického města daného typu. Nabízí jak srovnání s místem, které (z pohledu hlavní postavy) figuruje jako jeho předloha, tak i možný způsob cestování mezi nimi. I zde ovšem nalézáme určitou „modifikaci“. Tato cesta vede totiž jen jedním směrem, zato ale neustále dál a dál, do nekonečna. M. jakoby se chytil do pastí. Díky časovému skoku paralelních měst neustále cestuje a poznává svá další JÁ. Napadne ho dokonce, že sám nemusí být prvotní, výchozí realitou, ale dalším obrazem někoho, kdo jej následuje, aniž by ho sám mohl vidět. Že může být jen jedním z mnoha, nikoliv začátkem tohoto řetězení. Neexistuje tak pouze svět a jeho obdoba, město je zmnoženo do mnohonásobného zrcadlení. Je navíc nemožné odhadnout jeho směr. Je každé další já méně skutečné? Nebo snad naopak? Vždyť každý další svět je mnohem podstatnější, než ten předešlý –

není tedy původní M. sám nakonec jen fantastickou postavou vydávající se na cestu za realitou, přesnou kopií hledající svůj originál?

V jiném příběhu téhož povídkového souboru, a totiž v *Orfeovi z Kénigu*, dochází k poněkud odlišné situaci:

Když v jednasedmdesátém postup „normalizace a konsolidace“ překročil už všechny meze, řekl Bucek Tak dost, a přišel s nápadem přemístit celé Československo do Amazonie. A tak opravdu vystříhl v příslušném měřítku obrysy republiky a položil je na plánek povodí Amazonky (...) Dlouho otáčel vystříženou siluetou, pokoušeje se nás vměstnat do amazonských pralesů. (...) Nakonec to (nerad) vzdal a začal uvažovat realisticky. Například takové Brno se v Amazonii ztratí jak zlatý prstýnek v kačením žaludku. Ale i to byl projekt velkolepý, zvláště uvážíme-li, že Bucek vůbec nemohl počítat s tím, že by snad uplatnil psychokinezi, která stačí tak na rozbíjení nádobí, tříštění žárovek a levitaci skříní, televizorů a ledniček. Nezbyvalo než použít zcela klasického postupu: rozebrat město jako takovou velikou skládačku a převážet ho v kufrech, kabelkách a aktovkách do Brazílie. Samozřejmě za předpokladu, že zároveň s tím bude v zavazadlech opačným směrem přepravována náhražka.

(Kratochvíl 2007, s. 60)

Zatímco v první ukázce je ono *druhé* místo čistě fantastickou paralelou původního města, dílem jakéhosi zmnožení a časového paradoxu, v nynějším případě již zůstáváme na pevné půdě fikční reality. Třebaže naznačený koncept stěhování Brna do Amazonie zní, mírně řečeno, poněkud troufale, je ve fikčním světě uskutečnitelný, byť s velkými obtížemi. Druhá povídka je navíc, na rozdíl od první, vložena do rámce skutečných historických událostí (viz začátek ukázky), což míru její realističnosti ještě násobí. V první povídce pak město přijímá neomezené množství svých vlastních zrcadlení, kdežto tady v konečném důsledku existují „pouhá“ dvě města – fikční Brno a jeho kopie, lišící se pouze ukotvením v prostoru, nikoliv na časové ose. I tak je ovšem jejich konečná poloha jistým paradoxem – zatímco pravé Brno přesídlí na jiný kontinent, na místě jeho původní existence vyroste náhražka, pouhá napodobenina, v níž se zdá být všechno neskutečné, udělané jenom „jako“ podle originální předlohy. Jediným původním pak zůstávají jen někteří obyvatelé, kteří byli do nově vzniklých měst přerozděleni na základě seznamů, pro tento účel vytvořených. Hlavní hrdina se tak ocitá v podivné situaci – i když se z Amazonie vrací *domů* za ženou, která nebyla

přesídlena, touží po *svém Brně*, které je ovšem již součástí cizí, jinak mu naprosto neznámé země. Role originálu a obrazu se tu tedy do jisté míry problematizují - funkci *druhého* města nakonec přebírají obě nově zrozené aglomerace.

Toto *druhé* Brno je pak tedy také, stejně jako světy, v nichž bloudí M., příkladem fantastického města, přebírajícího plně identitu svého vzoru (z hlediska autonomního světa je zde vlastně až *třetím* městem, neboť onu *druhou* podobu, byť bez fantastických prvků, zastupuje již obraz Brna v jeho literární podobě vůbec). Od svého originálu se tudíž liší jinými charakteristikami, než svým vzezřením, a to např. prostředím, do něhož je přeneseno, nebo, z opačného úhlu pohledu, už samotným uvědomováním si jeho neautentičnosti svými obyvateli, kteří vědí, že sice zůstali žít na téže místě, ovšem v pouhých kulisách, tvořících kopii původního města.

Jiným případem, byť s některými shodnými znaky s první či druhou citovanou povídkou Jiřího Kratochvila, je potom *Druhé město* spisovatele Michala Ajvaze:

Je možné, že v naší těsné blízkosti existuje svět, který tak překypuje podivným životem, který tu snad byl dříve než naše město a o kterém přitom vůbec nevíme? Čím víc jsem o tom přemýšlel, tím víc jsem připouštěl, že to docela dobře možné je, že to odpovídá našemu způsobu života, tomu, jak žijeme uvnitř vymezených kruhů, které se bojíme opustit. Cítíme úzkost z temné hudby, jež se ozývá z druhé strany hranice a jež rozleptává náš řád, máme strach z toho, co se rýsuje v přítmí koutů, nevíme, jestli to jsou rozbité, rozpadající se tvary našeho světa, nebo zárodky nové fauny, která jednou promění města ve své loviště, předvoj armády monster, která číhavě pomalu táhne našimi byty. Proto raději nevidíme tvary, které se zrodily na druhé straně, a neslyšíme zvuky, které v noci znějí za zdmi, skutečné je pro nás jen to, co vrostlo do našeho světa, co se spojuje s ostatními věcmi a událostmi v těch několika hrách, jež monotónně opakujeme a o jejichž vnitřních souvislostech mluvíme jako o příčině, důvodu, smyslu; tyto hry vytvářející tkáň našeho světa nejsou o noc méně podivné a děsivé než noční slavnosti skleněných soch, a jestli se na ně někdo dívá z druhé strany, kupříkladu mezerami mezi knihami v naší knihovně, zakouší asi stejné pocity znepokojivého úžasu nad fascinující a tíživou rituálností, jaké vyvstávaly ve mně, když jsem ze tmy podlouбі sledoval rybí slavnost.

(Ajvaz 2005, s. 63)

Hlavní hrdina Ajvazova románu *Druhé město* nalezne v antikvariátu podivnou knihu psanou neznámým písmem. V touze rozluštit její tajemství se vydá na cestu vedoucí meziprostory dvou měst, začne bloudit mezi dvěma Prahami, fyzicky obývanými a využívajícími stejná místa, ovšem ve zcela jiných dimenzích (obchod s obuví v noci mění svůj sortiment na podivné předměty všeho druhu, na filozofické fakultě se střídají rutinní denní přednášky s přednáškami nočními, jež jsou zcela v režii druhého města apod.). Nahlíží tak do fantastických míst, v nichž se postel s peřinami mění v nekonečnou pláň, na níž potkává lyžující oblečené v pyžamech, kde lze cestovat skrze Prahu vlekem nebo na obřích korábech, proplovajících tiše sněhem spících ulic, kde lze v sochách Karlova mostu objevit noční bar nebo místo pro chov malých losů, a kde se police s knihami Klementina proměňují v živoucí temnou džungli divokých rostlin a zvířat. Druhá tvář „obvyklé“ Prahy se tak stává jejím neskutečným protějškem, jehož existenci lidé tuší, ovšem odmítají si ji přiznat v touze po „normálnosti“, kterou žijí. Hlavní hrdina však věří, že právě tato druhá Praha je oním původním světem, od něhož se lidé postupně distancovali a na jehož řád a pravidla zapomněli, že je počátkem, k němuž je třeba se navrátit (tuto myšlenku podporuje snad i fakt, že zatímco lidé druhého města, s nimiž se hrdina setkává, o „první“ Praze ví a jsou schopni ji vnímat, byť jejím zvyklostem nerozumějí, obyvatelé „klasické“ Prahy si existenci cizích prostor nepřipouštějí, snaží je ji nevidět – třebaže je v každém okamžiku vlastně obklopuje).

Tato druhá Praha tak není v žádném případě oním druhým Brnem Kratochvilovy povídky (byť i tady zaujímá z pohledu autonomní skutečnosti jakousi podobu města „na třetí“), není pouhou kopií vyrůstající z originálních základů, je stejně původní, jen poněkud *jiná*. Vymezuje navíc totožný prostor s prvním městem, existuje dokonce i ve stejném čase, byť její život je zřetelnější v nočních hodinách (některé postavy dokonce žijí dvěma životy, zastávají funkce v obou paralelních městech). Je typem takového fantastického města, jehož odlišnost je dána již jeho konstitucí (třebaže ovšem využívá prostor první Prahy), mezi oběma městy je navíc umožněn přechod mnoha různými způsoby (nastoupením do podivné zelené tramvaje, vstupem do neprobádaných prostor Klementinské knihovny nebo skrze veřejné záchodky kavárny Slávie atp.), stačí se jen umět správně dívat kolem sebe a být přístupný neznámým „hrám“. Stejně jako v povídce *Pastýř bytí* se ovšem i zde hrdina nakonec setkává s teorií násobení, která mu zabraňuje vymanit se z oněch stále navštěvovaných okrajů cizího města a docílit jeho středu. Od strážce chrámu v džungli, kam se dostává, se dozvídá o možnosti neustálého rozvíjení spirály druhých měst, kde si jsou „všechna města navzájem středem a

okrajem, počátkem a koncem, mateřským městem a kolonií.“ (Ajvaz 2005, s. 159) Zatímco ovšem M. neměl vlastně jinou (lepší) možnost než následovat každé další JÁ na jeho cestě do „téhož města před dvěma dny“, zde se hrdina, jehož život se nyní podobá balancování mezi dvěma jsoucnostmi, rozhodne zcela překročit hranici mezi prvním a druhým městem, nechat původní Prahu za sebou a realizovat se na nových místech, jejichž řád ho láká a fascinuje.

Ať už jsme zde tedy hovořili o víceré podobě téhož města, o městě jako utopickém projektu nebo o realizaci autonomní skutečnosti, jež se ve městě-textu soustředí, ve všech těchto dříve zmíněných případech nutně platí jedno zásadní a společné „pravidlo“ - možnosti daného příběhu vždy totiž jednoznačně vycházejí ze šancí, které mu nabízí fikční prostor, v němž se odehrává. A ani tady zdaleka neplatí, jak už jsme několikrát výše ukázali v jiných souvislostech, ona přímá úměra, z níž bychom obyčejně vyvodili, že čím větší prostor, tím četnější možnosti jeho textové (a potažmo i sémantické) realizace. Pojd'me se teď proto na chvíli pozastavit u něčeho tak drobného, čím je (ve spojení s velikostí prostoru města) např. dům (byt, nebo i pouhá jedna místnost), abychom tuto skutečnost znovu náležitě dokázali.

3.3. Možnosti budovy

„...dům je naším koutem světa. Je – jak se často říká – naším prvním vesmírem. Je skutečným kosmem. Kosmem ve všech významech slova,“⁸⁸ píše Gaston Bachelard ve své *Poetice prostoru*, a tím rozevívá pozoruhodně široký obzor sémantickým (a vůbec interpretačním) možnostem jinak zdánlivě tak velmi omezenému prostoru, jakým je budova. Strhává tím její pevné zdi a unáší ji, doslova ji vsává do míst *uvnitř*, do oblastí intimity, vlastních každému člověku. Poukazuje tak na archetyp domu, na původní pravzor příbytku, který si s sebou jako čtenáři nosíme, a jenž nevědomky vkládáme do míst fikce, s níž se při čtení setkáváme. Takový obraz domu se pak nutně obrací *dovnitř*, zdůrazňuje oddělenost od okolního světa, znamená soukromí. Stává se (z

⁸⁸ BACHELARD, G. 2009. s. 30

hlediska recipienta i interpretačních souvislostí příběhu) jedinečným, uzavřeným prostorem. Zdržme se tedy nejprve, motivováni Bachelardovým citátem, právě u těchto budov, jež lze pokládat za základní kameny privátních prostor, v krajinách, které jsme dříve nazvali *uvnitř*, nebo také prostě místy „v“.

Daniela Hodrová v této souvislosti hovoří⁸⁹ o konkrétních typech, které lze v rámci toposu takového *uzavřeného domu*, soukromého prostoru modelovaného na pozadí vnitřního světa postavy, charakterizovat. Jako nejzákladnějším se může, vzhledem k výše řečenému, jevit příklad *rodného domu*, konkrétně *domu-vzpomínky*, otočeného směrem k minulému a pro tuto časovou distanci ovšem i vzdálenému, těžko uchopitelnému bytí intimity. Ačkoliv je takové místo součástí vnitřního prostoru hrdiny, může se proměnit v mlhavý, nejistý tvar, snový obraz, jehož rekonstrukce je determinována momentem zapomnění. Je stavbou, tvořenou z hrdinových vzpomínek, v čase teď a tady nepřítomnou veličinou. Další obdobou takového *rodného domu* je pak *dům idylický*, jakýsi „*šťastný dům*“, hrdinovi zcela známé a bez výjimky spolehlivé útočiště před neznámým světem vnějšku. Je to prostor bez temných nebo mlhavých míst, v němž je každé zavržení parket očekávaným rysem, který místo nejistoty vyvolává pocit stability a bezpečí. Na rozdíl od *domu-vzpomínky* není pouze hledanou entitou, na níž je třeba se pracně rozpomínat, existuje *nyň*, jako místo, pro něž je typická hrdinova přítomnost, jeho setrvání zde, relativní neměnnost jeho pozice daná opakujícími se činnostmi a nutnými cestami, konanými v okruhu, v jehož středu tento příbytek ovšem jednou provždy zůstává jako záchytný bod, k němuž je nutno a záhodno se navracet.

Obě tato známá, ať už fikčně-skutečná nebo ze střepů vzpomínek pracně budovaná stavení, mohou být ovšem střídána *rodovými domy*, proměňujícími se v prostory chránící hrdinovo bezpečí pouze zdánlivě, nebo i vůbec ne. V temná a tajemná místa spjatá s postavou (prokletý dům, dům-vězení apod.), v nichž nejenže hrdina nenalézá útočiště, ale naopak vynakládá veškerou sílu k jejich opuštění, neboť pobyt zde vyvolává hrůzu, ohrožuje. Daniela Hodrová v tomto případě na témže místě mluví o *domě s* (esoterickým či světským) *tajemstvím*, který spolu s bezpečnými rodovými domy tvoří osu známého a neznámého prostoru, mezi nimiž tento topos v závislosti na době či žánru (např. idyla x detektivka) kolísá. „Tato oscilace (...) je pak odrazem proměňujícího se vztahu člověka k bytí a vědomí (...), jichž je dům obrazem,

⁸⁹ HODROVÁ, D. 1994. s. 69 - 70

více či méně zašifrovaným symbolem.⁹⁰ Bytí postavy je pak v domě centralizováno, odráží se, jak píše Bachelard,⁹¹ především v závislosti na jeho vertikálním uspořádání, na jehož pozadí se diferencuje.

Konkrétně je tato zmiňovaná vertikálnost zajištěna uspořádáním dílčích částí domu, protikladností hodnotových koncepcí a motivů, které se k jednotlivým jeho úsekům pojí. Obecně se tak střecha (či půda apod.) stává symbolem ochrany (v prvním plánu před nepříznivými klimatickými podmínkami, odkud se ovšem rozpíná i k dalším, poněkud širším významovým odstínům). Je prostorem jasného výhledu (do neznáma vnějšího kraje), poskytuje jistotu bezpečí. Sklep naproti tomu jako naprostý protipól v rozložení domu přináší i protikladné konotace. Je temným, uzavřeným prostorem, jehož existence má ve struktuře domu své racionální opodstatnění, třebaže je často spojován s iracionálními, zdánlivě neoprávněnými pocity, jako je strach, úzkost či stísněnost. Zatímco střecha je otevřená širokým panoramatům, sklep je tu, aby skrýval, pohřbíval v sobě (jak jsme viděli např. v Kratochvilově románu *Slib*, v němž se ve sklepe před okolním světem ukrývalo dokonce celé „horizontální podzemní město“ – viz výše). I střecha se ovšem může stát pastí (např. věznění princezny ve vysoké věži), zatímco ona je ale už dopředu určena k překonání (svou „viditelností“ vybízí k dobytí, k záchraně – k sestupu na pevnou zem), sklep, jako prostor otevírající se do hlubin, znamená ztracení, věčné bloudění (častým motivem je labyrint podzemních chodeb, tajné dveře, za nimiž se neskryvá východ-vysvobození, ale další a další tmavé, nejisté prostory – jako koneckonců i ve zmiňovaném románu, kdy byla plocha pro budování města objevena náhodou za strženým plakátem ve sklepní kóji). Střecha je statickým místem, nabízejícím široký rozhled (přehled o okolním dění), sklep se pak rozvíjí do nesčetných koutů, může nabývat podoby rozložitých sálů i klaustrofobních komor, kontakt s vnějším prostorem mu ale zcela chybí.

Střecha a sklep tak tvoří jakousi pomyslnou centrálu domu, koncové body vertikální osy procházející celou stavbou. Z tohoto hlediska je tedy patrná souvislost obou těchto prostor s jejím středem, kterým jimi načrtnutá osa prochází jako průsečík různých oblastí budovy. Střed je pak díky dobře „čitelnému“ půdorysu půdy či věže nejpatrnější právě v horních částech domu, které pro tuto symboliku často nabývají archetypálního charakteru (věž jako posvátné místo, brána mezi zemí a nebem, prostředek komunikace s vyšším jsoucím apod.). I sklep ale může být považován za

⁹⁰ HODROVÁ, D. 1994. s. 70

⁹¹ BACHELARD, G. 2009. s. 41

jakési ohnisko budovy, za srdce, z něhož se na všechny strany rozebíhají kořeny, jimiž je dům pevně ukotven v zemi (překvapivě se tedy i zde objevuje motiv stability či jistoty, náležející primárně, jak jsme vyložili dříve, půdě či věži jako majáku, ochraňujícímu dům před vnějším nebezpečím – významové rozdíly se stírají). Z hlediska vlastního bytí jsou pak oba tyto topozy jeho jakýmsi pomyslným ústředím – zatímco ovšem do věže (na půdu, střechu) stoupáme, abychom byli osvětleni, abychom prozířeli, do sklepních prostor a prohlubní klesáme směrem k temnějším stránkám osobnosti, nebo za účelem poznání jejího prapůvodu, nejvlastnějšího počátku.

„Jedním ze základních míst lidské existence,“ začíná Daniela Hodrová svou esej *Smysl pokoje*, zařazenou do souboru *Poetika míst*, „je POKOJ. Způsob, jakým v něm subjekt „bydlí“ (...), vypovídá o jeho vztahu ke světu neméně než způsob, jakým se subjekt pohybuje třeba v krajině nebo ve městě.“⁹² Pokoj (místnost, komnata, komůrka, jednoduše hrdinovo místo „k žití“), jako samostatná veličina na načrtnuté vertikální ose budovy, se tedy stává nejvlastnějším prostorem lidského bytí, jakýmsi příbytkem v příbytku, absolutním středem domu, k němuž není zapotřebí stoupat nebo klesat (půda x sklep), který tu jednoduše *je*, aby svou atmosférou jako svého druhu komunikačním kódem vystihl a přiblížil „duši“ svého majitele. Stejně jako se ovšem může *rodový dům*, jak jsme viděli, proměnit v *dům hrůzy*, *dům-tajemství*, může i známý pokoj (pokoj-útočiště, idylické místo ochrany a bezpečí) nabývat charakteru neznámého prostoru, do něhož postava vstupuje poprvé jako host v touze seznámit se s ním, objevit jeho tajemství (motiv tajemné komnaty), nebo je zde jako vězeň nucena setrvat i proti své vůli. Zatímco tak známý pokoj reprezentuje probádaný, dobře „čitelný“ prostor, hrdinův svět, který jako by byl mechanickým prodloužením jeho samého (zrcadlem jeho osobnosti), neznámý pokoj je cizí entitou, v níž je třeba pohybovat se obezřetně, po špičkách, s nedůvěrou, kterou člověk pojímá ke všemu, co je nové nebo co nemá plně pod svou kontrolou. Je to *čistá* bezrozměrná plocha, nepopsaný list papíru; kdežto známé místnosti hrdinova vlastního příbytku připomínají spíše skládačku všech míst mu blízkých, které dohromady tvoří dobře vymezený obraz jeho osobního světa. Může jít ale bezpochyby i o místa *vnější*, nejrůznější exteriéry, jež hrdina vnímá jako součást „svého“ prostoru (prostoru domova). Spisovatelka Zuzana Brabcová tuto skutečnost ve svém románu *Daleko od stromu* dokonce přímo pojmenovává, když ústy hlavní hrdinky říká:

⁹² HODROVÁ, D. 1997b, s. 217

Krmíme na náplavce labutě. Oba jsme v bačkorách, protože Kampa je jenom prodloužením našich pokojů.

Nebo na jiném místě naopak:

...Řehtáček majetnický sedí na vrcholku toho nejvyššího mrakodrapu a dívá se dolů, tam do těch kalných vod, dívá se a chrání svou zrzavou hlavu deštníkem a je stejně veselý a nemravný jako kdysi, jenom na nohách má místo bačkor zcela obyčejné holinky. Amerika se totiž nikdy nestala prodloužením jeho pokoje.

(Brabcová 1991, s. 37, resp. 49-50)

Atributem, symbolizujícím *svůj pokoj*, se tak pro hrdinku románu stávají, jak vidno, bačkory, domácí obuv, do níž se přezouváme po příchodu zvenčí, z *cizích* míst. A tak zatímco Praha je součástí tohoto domova (pouhým prodloužením pokoje), Amerika, kam emigruje její přítel z dětství, se nikdy do okruhu jemu nejbližších prostředí nezařadí, navždy zůstane jen místem, na němž se Řehtáček bude cítit jako host, nikoliv jako skutečný obyvatel.

Každý pokoj je ostatně obecně spjat s určitým množstvím předmětů (nábytkem, věcmi osobní potřeby nebo i věcmi-vzpomínkami či věcmi-symboly, kam můžeme zařadit i ony domácí papuče z citované ukázky), které se k jeho obyvateli vztahují a napomáhají tak umocnit dojem zabydlenosti a bezpečí (holé stěny či prázdné pokoje (především) v obydleném domě jsou tak nutně chápány jako prostory interpretačně příznakové povahy). To ostatně opět explicitně vyjadřuje hrdinka Zuzany Brabcové, když o domě, jehož nájemníci zemřeli a jejich věci byly odvezeny, říká:

Není prostě možné, aby ten dům byl dočista prázdný. Zcela určitě leží na podlaze krabička od zápalek nebo v koutě propadlý zmačkaný los; mucholapka tam zůstala viset ze stropu a list kalendáře se chvěje na okně – Františka Viktorie Anděla Řehoř – alespoň ta krásná březnová jména v tom domě zůstala v předsíni – ó štědrosti – dokonce klaunův podpatek, a když pak vynesu jména na vzduch a nechám je strmět nad hladinou, zrcadlově se v ní odrazí a já čtu zprava doleva jako předci pana Wehla – Řehoř Anděla Viktorie Františka – a mohu se zalknout radostí, vidíš, tati, vidíš, nevěřící, co všechno, jaké bohatství zůstalo v tom domě, skryté křídlem stromu pro mě, na počkání a navždycky.

(Brabcová 1991, s. 72)

Pokoje domu tak jako by skutečně *potřebovaly* ony předměty, důkazy lidské existence (kterými se nakonec v opuštěném domě z ukázky staly zářezy na dveřích - vzpomínka na to, jak v průběhu času rostlo dítě jednoho z nájemníků), jako by mezi lidmi a věcmi vznikaly „neobyčejně složité, racionálně sotva poznatelné a popsatelné informační systémy,“⁹³ dokumenty vypovídající o životě jejich původních majitelů. A tak zatímco v kolektivních prostorách (halách, veřejných chodbách, ordinacích apod.) nacházíme prostě jen stoly, lavice či květiny, v osobních prostorách (ve které se tyto otevřené prostory mohou – z hlediska postoje hrdiny – proměnit) je to právě *onen* stůl, *ta* lavice či *ona* *jediná* květina, k nimž hrdina zaujímá určitý vztah, váže ho k nim konkrétní vzpomínka, stávají se součástí souboru postavě známých a postavou reflektovaných věcí, z nichž o ní můžeme „vyčíst“ určité informace.

Prostor domova je tedy vždy zabydlen. A zasahuje-li mimo hrdinův pokoj či dům do vnějších míst, jsou to bez výjimky prostory hrdinovi blízké, a třebaže logicky neobydlené jeho osobními věcmi, vždy jistě naplněné vzpomínkami, které se k němu pojí a jsou pro něj z určitých důvodů důležité. Každá věc (předmět, přírodní útvar, kus nábytku nebo i motiv na tapetě atp.) tak hraje svou roli, je nezastupitelným symbolem pro konkrétní děje, situace či pocity, které jim postava připisuje. A tak třebaže Richard Baumann, hlavní hrdina Trefulkova románu *Veliká stavba*, obývá pouze jednopokojový byt, je pro něj rozdělen do různých koutů, separovaných míst, která skrze své vybavení představují určité „možnosti k žití“, jež mu předměty zde umístěné evokují:

U stěny, na niž nebylo od vchodu vidět, se cítil vždy nejlíp, měl zde pocit nejdůvěrnějšího soukromí a byl dosti nedůtklivý a nevrlý, jestliže se jeho občasně návštěvnice usazovaly právě tam, v křesle, v němž četl knížky a poslouchal hudbu. (...) Vedle křesla ležel polštářek pro kocoura a stál tam nizoučký čínský stoleček, který sloužil také jako noční stolek, protože byl těsně u gauče, na němž Richard spával. V tomto koutě míval nejumírněnější, nejusedlejší myšlenky, zde klidně uvažoval o své další kariéře a o penzi, již bezpochyby vyvrcholí. Do tohoto zákoutí nezatahoval zpravidla své ambice a své vášně. Musel-li někdy doma pracovat, odbýval to v kuchyňce, vybavené za tím účelem nejenom solničkou a pepřenkou, ale i lahvičkou inkoustu. Kuchyňka byla ostatně jedním z témat Richardova stálého vnitřního sváru.

⁹³ HODROVÁ, D. 1997b. s. 218

Občas míval záchvaty nenávisti k jejímu poslání a zabýval se myšlenkou, že ji předělá na knihovnu nebo šatník (...).

Nejméně intimní mu připadal kout naproti dveřím a poblíž okna, který byl určen návštěvám, a tudíž také výjevům, které jsou obecně považovány za nanejvýš intimní. Snad aby neodradil různý vkus příchozích, zařídil jej mimoděk nejbanálněji, stylem většiny podobných koutů.

(Trefulka 1994, s. 16 – 17)

Richard tak svůj skromný příbytek, svůj domov, přizpůsobil potřebám, které má, a z jeho rozvržení a vybavení lze pak vyčíst mnoho i o jeho povaze. Jednopokojový byt rozdělil na soukromý prostor, kde trávívá volný čas (četbou či poslechem hudby v křesle), prostor odpočinku (kout s postelí) a prostor společenský, nejméně důvěrné místo (naproti dveřím a u okna – už tedy svou polohou v místnosti vlastně otevřené vnějšku), které jediné jako by zpřístupnil návštěvám (cizím lidem). Richardovu uzavřenost před svým okolím evokuje i fakt, že tohoto nejméně intimního místa užívá i k odbývání vysoce důvěrných záležitostí, neboť není ochoten pustit kohokoli dál či „hlouběji“, „přes práh“, jehož hranici sám stanovil. Prostorem revolty proti možným hrozbám, ohrožujícím jeho chtěnou samotu, se tak stává především kuchyň (místo Richardova vnitřního sváru, prostor, jehož smysl není jako jediného místa v bytě přesně definován nebo neodpovídá jeho původnímu rozvržení, když se z kuchyně stává pracovna apod.), již přestává pro její původní účel užívat především vždy v době snahy stávající partnerky vniknout do jeho domova a zcela se tu zabydlet – překročit společnosti vyhrazenou plochu směrem do lůna Richardovy domácnosti (která tak rázem přestávala fungovat).

Protipólem intimity Baumannova příbytku se tak stává Úval, ona titulní veliká stavba, polozapomenutý projekt, který ovšem, byť v ústraní, neustále bují a rozpíná se, a který Richard odjíždí zmapovat, aby o jeho současném stavu podal zprávu. Zatímco v Baumannově bytě má každé místo svůj jasný význam, bylo tvořeno s určitým záměrem, pro nějž je také využíváno, je Úval věčným stavenišťem, monstrem vznikajícím bez zjevného důvodu své existence. Celý jako by se navíc vzpíral snaze svých stavitelů, když je na jednom místě budován, zatímco na jiném chátrá a obrůstá travou. Je nekontrolovatelnou konstrukcí stavěnou skupinkou fanatiků v čele s vedoucím této party Rykrem, nešťtícím se ve jménu stavby ani takových činů, jako je vražda. Úval se tak proti idyle Richardova bytu jeví jako vězení, prostor, z něhož a

jemuž nelze uniknout bez zjevných následků a jehož symbolika prostupuje i místy vlastní stavbě fyzicky velmi vzdálenými:

Odebral se tedy k domovu (...)

Byt byl ovšem zcela přestavěný, a jak si povšiml, uspořádaný tak, aby se do něho vešlo co nejvíce lidí k eventuálním mejdanům. Obě pohovky byly sraženy podél čelní zdi, před nimi stolky a kolem všechny židle, kolik jich v bytě bylo, včetně kuchyňských. Namísto intimních koutů vznikla tu jakási špatně zařízená sedací skříň. Zbytky jeho knihovny se choulily v rohu na záchodě, kde také našel obě jídelní misky dobrého starého kocoura. (...) Richardovi už najednou nepřipadal jeho byt jako zcela spolehlivé útočiště před Rykrovou spravedlností, ba dokonce se mu zdálo, že si Úval přivezl s sebou, že bude už provždycky a pořád kolem něho.

(Trefulka 1994, s. 89)

Zdánlivě nesmyslná pravidla veliké stavby, kterým Richard doufá svým odjezdem z Úvalu uniknout, najednou zcela převládnu a Baumann jim, díky ztrátě soukromí v podobě naprostého přeorganizování svého domova, jediné jistoty, v níž věřil, není schopen odolávat. Stává se loutkou v rukách Miriamky, ženy, která v době Richardovy nepřítomnosti vnikla do jeho příbytku a s jeho změnou si podrobila i muže samotného. Baumannův byt tak jako by byl v tomto případě skutečným protažením jeho těla, jeho vědomím, s jehož reorganizací přichází i přestavba Baumanovy osobnosti, které není schopen se nijak ubránit.

Úval se tak stává podivným hybridem; v první řadě nabývá charakteru vězení, uzavřeného, od okolní civilizace distancovaného místa, z něhož nelze uniknout jinak než smrtí (vražda Aloise Pátka, viz níže) nebo za účelem hájení zájmů této stavby (z tohoto důvodu je z Úvalu „propuštěn“ Richard, a třebaže se jejímu vlivu zoufale brání, okolnosti ho nakonec donutí k naplnění poslání, k němuž ho stavba předurčila – dostává se dokonce do pozice jejího ředitele). Motiv vězení se tak vlastně přelévá z místa fyzicky nuceného pobytu v symbol ztráty svobody vlastního jednání, v psychický tlak, jemuž nakonec nelze nepodlehout.

Úval je ovšem také prototypem průmyslového komplexu, hrozivou parodií na velkolepý topos továrny socialistického realismu. Jistou významově pokroucenou paralelu tohoto toposu nabízí ostatně právě i motiv smrti jednoho z dělníků, o níž jsme se zmiňovali výše. Vladimír Macura ve své studii *Továrna – dvojí mýtus* na toto téma

píše: „...smrt člověka v továrně přestala⁹⁴ symbolizovat konflikt humanity a strojů, ale stala se rituální obětí posvěcující význam stavby nebo výroby, hrdinským činem jedince ve prospěch společného díla.“⁹⁵ Tento úhel pohledu je charakteristický právě pro Rykra, který je schopen Aloise ve jménu stavby obžalovat a nakonec i odsoudit k jejímu opuštění, jež však z výše uvedených důvodů není možno provést jiným způsobem, než právě smrtí (v tomto případě vraždou). V provizorním, avšak děsivě přesvědčivém a vážně myšleném soudním přelíčení a následném pohřbu Aloise Pátka do základů stavby (příčemž je dán prostor i jisté heroizaci tohoto člověka, a to v podobě vyjmenování toho, co pro stavbu vykonal přínosného), je obsažena ona mrazivá podoba fanatismu, který je schopen člověka nakonec i proti jeho vůli zcela ovládnout, a jenž je na tomto místě úvalským, nikdy zcela nedobudovaným stavenišťem symbolizován.

Zatímco tedy postava svým konáním a postojem svůj příbytek sama modeluje k obrazu svému, zabydluje si jej a proměňuje ho tak ve známé místo, prostor jistoty a zástity před cizími vlivy, jiné stavby mohou naopak svou podobou a idejí, která je v nich obsažena, působit na hrdinu, motivovat ho k jistému druhu jednání, formovat ho. Takovéto budovy si tak osvojují vlastní vůli, stávají se objekty parazitujícími na subjektech, skutečnými a svébytnými postavami daného příběhu. Stejnou „moc“ má pak i ono „zcizení“ vlastního příbytku (jak jsme viděli v postoji Richarda k jeho vlastnímu bytu), které jakoby zpochybňovalo dosud platnou identitu jedince, jenž takové místo obývá, a inscenovalo tak určitou proměnu ontologického charakteru (změnu ve vztahu k vlastnímu bytí, k vlastní existenci). Jedná se tedy o jakousi sounáležitost pokoje a jeho obyvatele, tvořících dohromady jistý celek, který je přebudován v závislosti na sebenepatrnější změně jedné z jeho částí, o jakýsi *model intimacy*, který nacházíme v nejnepatrnějších motivech – v jistotě toho, co lze nalézt v otevřených zásuvkách, v harmonii a řádu prádla uloženého ve skříni, v postavení stolu či křesla vůči světlu, dopadajícímu do místnosti skrze otevřené okno.

Stejně jako jsme postoupili od poetiky svébytných světů a měst k budovám či domům jako „nižším“, avšak nikoli méně strukturovaným topologickým jednotkám příběhu, mohli bychom stejným způsobem pokračovat v tomto výčtu ještě „hlouběji“, až k jednotlivým předmětům charakteristickým svou prostorovostí (skříně, knihovny, zásuvky, truhly apod.), anebo sémanticky platným vztahem k danému prostoru. Věříme ovšem, že toto téma bylo do jisté míry rozmělněno do jiných kapitol této práce (skřín

⁹⁴ Rozuměj – v literatuře socialistického realismu

⁹⁵ MACURA, V. 1997. s. 193

jako průchod do jiného světa, bačkory jako symbol domova apod.), a proto se jim nebudeme, a vzhledem k logice a rozsahu této práce ani nemůžeme dále věnovat.

ZÁVĚR

V naší práci jsme se pokusili sledovat a obsáhnout široký potenciál narativní kategorie prostoru, a předložit tak některé možnosti jejího využití nejen v literární teorii, ale také přiblížit uplatnění různých (k ní se vztahujících) názorových systémů v oblasti praktické. Pokusili jsme se také dodržet předem stanovený model „práce“ s touto narativní kategorií a přístupem k ní, čímž jsme zabránili nepatřičnému vybočení z rámce, v němž jsme si dali za úkol se pohybovat. Abychom ovšem mohli podat co nejcelistvější obraz různých metod a perspektiv, jejichž rozličnými optikami literární věda tuto kategorii nahlíží, bylo zapotřebí zvolit si v každé dílčí oblasti vždy pouze jediného, či jen několik málo zástupců konkrétních teoretických modelů nebo reprezentantů fikčního světa tak, aby naše snažení dosáhlo v každém z daných okruhů komplexního výsledku.

V první kapitole jsme tedy, v závislosti na systematizaci této problematiky literárním teoretikem a historikem Januszem Sławińskim, velmi krátce shrnuli možné metodologické „jazyky“, jimiž je kategorie prostoru reflektována, abychom se následně zaměřili na dva široké proudy literárněvědného uvažování o ní, do nichž se tyto různé přístupy v zásadě slévají – teoretickou analýzu narativního literárního textu, která sleduje možnosti modelace fikčního prostoru z materiálu, který nám verbální umění nabízí, a významotvornou roli prostoru v jeho konečné interpretaci.

Možnosti a „pravidla“ zobrazení prostoru v literárních dílech jsme formulovali především prostřednictvím modelu struktury fikčního světa literárního teoretika Gabriela Zorana, upozornili jsme ovšem i na místa, v nichž se jeho model střetává se soustavami jiných teoretiků (např. Stanzlovo perspektivistické zobrazení předmětů v pozicích *tady* a *tam*, kdy ono *tady* překrývá Zoranův termín *zorné pole* apod.). Ukázali jsme vrstevnatost takto konstruovaného světa, vyrůstajícího z elementárních technik jeho zobrazení (technik popisných), které jsou ovšem „oživovány“ teprve na pozadí vzájemných vztahů mezi jednotlivými takto budovanými prostorovými celky (resp. jejich funkcemi v systému, který tvoří síť prostoru daného fikčního světa), nebo dokonce i na základě vztahu mezi těmito celky a dalšími narativními kategoriemi. Logiku takového rozvržení pak obhajujeme a potvrzujeme na (pro tento účel co nejjednoznačnějších) příkladech.

Zatímco je však druhá kapitola, věnující se teorii hloubkové struktury textu, příklady a praktickými aplikacemi úryvků konkrétních literárních děl pouze podepřena (čímž je, jak věříme, docíleno lepší srozumitelnosti nastíněných tezí a do jisté míry ospravedlněna i jejich životaschopnost v praktickém využití), třetí kapitola z užitých ukázek přímo vyrůstá. To je dáno především tematickým zaměřením této kapitoly na sémantiku vybraných prostorových reprezentantů, jejichž praktické naplnění odkazuje k mnohým dalším významovým konotacím. Od nejobecnějších opozic typu *uvnitř - vně* zde tak přecházíme ke stále konkrétnějším prostorovým komplexům, jež rozdělujeme podle jejich role na konečné interpretaci textu (zvolená performance fikčního světa tak může v konečném důsledku rozhodnout i o literárním žánru, do něhož bude text spadat – nebo naopak samy žánry určují možnosti „svých“ fikčních světů, jak jsme viděli např. u utopie). Jednotlivé ukázky tak jakoby samy podněcovaly k dalším teoretickým úvahám o významové struktuře této narativní kategorie.

Třebaže naše práce zdaleka neodpovídá na všechny otázky, které, jak doufáme, v průběhu jejího čtení vyvstávají (více prostoru by si např. jistě zasloužil již základní problém (ne)možnosti reprezentace prostoru skrze takové médium, jakým je jazyk), ceníme si právě této otevřenosti, jež podněcuje k dalšímu zamyšlení nad zvoleným tématem. Úvahy, které předkládáme, tak nechápeme jako konečné a absolutní, pevné konstrukce, ale jako prostor pro diskuzi, jež vyvěrá z fascinace touto disciplínou a respektu, který k ní chováme.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Praha 2009.
- BÍLEK, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno 2003.
- HODROVÁ, D.: *Hledání románu*. Praha 1989.
- HODROVÁ, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha 1994.
- HODROVÁ, D.: Paměť a proměny míst. In: kol.: *Poetika míst*. Praha 1997a. s. 5 – 24
- HODROVÁ, D.: Smysl pokoje. In: kol.: *Poetika míst*. Praha 1997b. s. 217 - 238
- HRBATA, Z.: Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: kol.: *Na cestě ke smyslu*. Praha 2005, s. 315-509
- CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs*. Brno 2008.
- INGARDEN, R.: *Umělecké dílo literární*. Praha 1989.
- MACURA, V.: Továrna – dvojí mýtus. In: kol.: *Poetika míst*. Praha 1997. s. 177 - 197
- SŁAWIŃSKI, J.: Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: Trávníček, J. (ed.): *Od poetiky k diskursu*. Brno 2002, s. 116-129
- STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha 1988.
- ZORAN, G.: K teorii narativního prostoru. In: *Aluze*, 2009, č. 1. s. 49 – 55

UKÁZKY

AJVAZ, M. *Cesta na jih*. Brno : Host. 2008. 552 s.

AJVAZ, M. *Druhé město*. Brno : Petrov. 2005. 172 s.

BRABCOVÁ, Z. *Daleko od stromu*. Praha : Československý spisovatel, 1991. 152 s.

HODROVÁ, D. *Théta*. Praha : Československý spisovatel, 1992. 195 s.

HŮLOVÁ, P. *Strážci občanského dobra*. Praha : Torst. 2010. 207 s.

KRATOCHVIL, J. *Brněnské povídky*. Brno : Druhé město, 2007. pov. *Mávnutí motýlích křídel*. s. 127 – 134, *Pastýř bytí*. s. 189 – 191, *Orfeus z Kénigu*. s. 57 - 65

KRATOCHVIL, J. *Slib*. Brno : Druhé město, 2009. 292 s.

TOPOL, J. *Kloktat dehet*. Praha : Torst, 2005. 272 s.

TREFULKA, J. *Veliká stavba*. Brno : Atlantis, 1994. 101 s.

URBAN, M.: *Santiniho jazyk*. Praha : Argo, 2005. 392 s.