

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**ÚSTAV BOHEMISTIKY**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**PODOBY MOTIVU DESTRUKCE:**  
**HERRMANN – ZEYER – KVAPIL**

Vedoucí práce: **prof. PhDr. Tureček Dalibor, CSc.**

Autor práce: **Johnová Petra**

Studijní obor: **Historie - Bohemistika**

Ročník: **3.**

**2012**

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v Seznamu pramenů a použité literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské 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.

České Budějovice, 14. května 2012

.....  
Petra Johnová

Děkuji prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSc. za pečlivé a inspirativní vedení mé bakalářské práce.

## **Anotace**

Práce porovnává ztvárnění motivického celku destrukce lidské existence u třech děl konce devatenáctého století. Předmětem analýzy jsou díla *U snědeného krámu* (Ignát Herrmann), *Dům U tonoucí hvězdy* (Julius Zeyer) a *Princezna Pampeliška* (Jaroslav Kvapil). Nejedná se primárně o specifickou analýzu poetiky, ale o postižení základních obrysů a mechanismů zobrazovaného světa. Pozornost je upřena zejména na typologii klíčových postav, způsob a roli vykreslení prostředí a úlohu času v destrukci literárních postav. Je zde upozorněno i na důležitost symbolů, které jsou propojeny s hlavními postavami podléhajícími rozpadu, či na úlohu vypravěče ovlivňujícího svou pozicí zobrazení destrukce. Práce se však zaměřuje i na specifčnost motivu destrukce, jež se projevuje zejména v míře zobrazení vnitřní či vnější podstaty literárních postav. Problematika je nahlédnuta z nejrůznějších perspektiv, jejichž různorodost se projevuje i v samostatném odborném uchopení jednotlivých dílčích analýz. Těmito odlišnými perspektivami by se mělo docílit objektivnějšího a přesnějšího zachycení podob destrukce, jež se projevují zejména prostřednictvím různých diskursů. Výsledkem práce by měla být i odpověď na otázku, v jaké míře je analogický motivický celek spouřčen náležitostí textu k různým diskursům (realismus, parnasismus, impresionismus), jež motiv destrukce podrobují v devadesátých letech devatenáctého století tlaku ryze odlišných norem.

## **Annotation**

The thesis compares depict of the human existence destruction motivic whole in three novels from the end of the nineteenth century. The subject of the analysis is from books *U snědeného krámu* by Ignát Herrmann, *Dům U tonoucí hvězdy* by Julius Zeyer and *Princezna Pampeliška* by Jaroslav Kvapil. It is not primarily about the specific analysis of the poetics but to highlight the basic outlines and the mechanism of the depict world. It focuses mainly on the typology of the main characters. It also describes the ways and roles of the environment depiction and the impact and also the period of the literary characters destruction. The attention is drawn to importance of symbols which are linked with the main characters. The characters are also influenced by the role of the narrator who can influence depict of the destruction by his position. The thesis also focuses on specific motive of the destruction which is especially expressed in depict in inner and outer substance of the literary characters. The issue is looked at from different perspectives whose variedness is described in the expert description itself of the individual analysis. We should get through these different perspectives to more objective and precise depict of the images of destruction which becomes more evident through different discourses. As a result of the thesis should be the answer to the question in what extent is the analogical motivic whole defines text requirement to other not only literary discourse (realism, parnasism, impressionism) whose destruction motive submits to the pressure of the distinct regulations in the nineteenth century.

## Obsah

Obsah .....	1
Úvod.....	3
1. Koncept jedince a světa .....	7
1.1 Klíčové motivy.....	7
1.1.1 U snědeného krámu .....	7
1.1.2 Dům U tonoucí hvězdy.....	9
1.1.3 Princezna Pampeliška .....	11
1.2 Společné téma .....	13
2. Konstelační schéma a vektor destrukce .....	15
2.1 Konstelační schéma.....	15
2.1.1 U snědeného krámu .....	15
2.1.2 Dům U tonoucí hvězdy.....	17
2.1.3 Princezna Pampeliška .....	19
2.2 Vektor destrukce .....	20
2.2.1 U snědeného krámu .....	20
2.2.2 Dům U tonoucí hvězdy.....	21
2.2.3 Princezna Pampeliška .....	22
3. Teorie vnitřní a vnější destrukce.....	24
3.1 Teorie vnitřního a vnějšího těla.....	24
3.2 Teorie vnitřní a vnější destrukce .....	25
4. Čas destrukce .....	28
4.1 U snědeného krámu.....	30
4.2 Dům U tonoucí hvězdy .....	31
4.3 Princezna Pampeliška.....	32
5. Zobrazení smrti – vrcholná fáze destrukce .....	34
5.1 Zobrazení smrti – tělo .....	35

5.1.1	U snědeného krámu .....	35
5.1.2	Dům U tonoucí hvězdy .....	35
5.1.3	Princezna Pampeliška .....	37
5.2	Zobrazení smrti - duše.....	37
5.2.1	U snědeného krámu .....	37
5.2.2	Dům U tonoucí hvězdy .....	38
5.2.3	Princezna Pampeliška .....	39
6.	Destrukce symbolů .....	41
6.1	Krám.....	41
6.2	Tonoucí hvězda .....	42
6.3	Pampeliška .....	43
7.	Prostor.....	45
7.1	U snědeného krámu.....	46
7.2	Dům U tonoucí hvězdy .....	48
7.3	Princezna Pampeliška.....	49
8.	Realita - fikčnost.....	51
8.1	U snědeného krámu.....	52
8.2	Dům U tonoucí hvězdy .....	53
8.3	Princezna Pampeliška.....	54
9.	Průběh destrukce skrze vypravěče příběhu.....	55
10.	Závěrem, aneb realismus v proměně .....	58
10.1	Literární diskurs.....	58
10.2	Výtvarný diskurs .....	61
10.3	Realismus v proměně .....	67
	Seznam pramenů a použité literatury.....	70
	Prameny .....	70
	Použitá literatura .....	71

## Úvod

Tato bakalářská práce je zaměřena na podoby motivu destrukce. Dle *Nového akademického slovníku cizích slov* je destrukce definována jako zničení, porušení, rozboření, rozklad, rozvrat, zkáza, zmar.<sup>1</sup> Ačkoliv bychom mohli z této definice vyvozovat, že jde spíše o jednorázovou činnost, která nemá trvání, přesvědčíme se o opaku. V této práci bude destrukce sledována jako proces rozkládání, porušování, postupného rozvratu, u kterého můžeme jednorázovost, sílu a akčnost sledovat až v jeho poslední fázi. Proces této destrukce bude analyzován na třech konkrétních dílech z posledních let devatenáctého století. V některých případech se však podíváme i do děl jiných, abychom lépe porozuměli dané problematice. V centru analýzy budou zejména postavy, které rozkladu podléhají. Základem analýzy rozpadu těchto postav bude rozlišení jejich vnitřní a vnější podstaty. Podobou destrukce rozumíme nejružnější roviny odlišností a specifických zobrazení jedinečného motivu. Destrukce bude sledována z nejružnějších úhlů pohledu, abychom mohli komplexněji pochopit rozdílnost těchto podob.

Prostřednictvím motivu destrukce se budeme v jednotlivých kapitolách postupně přesouvat od tematického vymezení děl k mechanismům zobrazovaného literárního světa. Jednotlivé části výzkumu budou sledovány tak, aby byla patrná viditelnost rozdílů a shod. Nejdříve se budeme zabývat tematickým uchopením zkoumaného motivu a pak budeme pokračovat klíčovým problémem destrukce postav. V dalších kapitolách zasadíme motiv destrukce do časových a prostorových souvislostí. V posledních kapitolách budou probírány různé perspektivy vypravěče a jednotlivých diskursů, které zobrazení tohoto motivu ovlivňují.

Před jednotlivými analýzami se budeme zabývat teoretickým vymezením problematiky, kterou zkoumáme. Výklad této problematiky však není cílem práce. Teoretické vymezení je sledováno pouze proto, aby se docílilo širšího zachycení dané problematiky, které je opřeno o literární základnu sekundárních zdrojů. Tato kombinace několika přístupů je zvolena také proto, aby nebyl výzkum jednostranný a problematika byla vnímána z co největšího zorného úhlu. Zejména z tohoto důvodu je také odborná literatura citována a okomentována v rámci jednotlivých kapitol. Tento postup umožňuje lepší orientaci v dílčích kapitolách práce a snadnější uchopení jednotlivých teorií v praktickém využití jednotlivých analýz.

---

<sup>1</sup> KRAUS, J. a kol.: *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*, Praha 2005, s. 166.



Klíčové teoretické pojetí této práce se opírá zejména o studii Daniely Hodrové (HODROVÁ, D.: „Poetika postavy“, in: D. Hodrová a kol., ... *na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst, 2001, s. 519–716). Na základě jejího rozlišování vnitřního a vnějšího těla literárních postav se pokusíme analyzovat podobu jejich vnitřní a vnější destrukce. Teoretické zkoumání prostoru bude také spojováno zejména s touto autorkou (HODROVÁ, D. a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Jinočany, HaH, 1997).

Analýzy týkající se času destrukce budou spjaty především se studií Alice Jedličkové (JEDLIČKOVÁ, A.: „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“, in: M. Červenka a kol., *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst, 2005, s. 180–243), jelikož zdejší pojetí je nejvhodnějším prostředkem k časovému zachycení rozpadu postav. V rámci kapitol se však setkáme i s pojetím časoprostoru Michaila Bachtina (BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*, Praha, Odeon, 1980) či s pojetím fikčních světů Lubomíra Doležela (DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum, 2003). V souvislosti s *Princeznou Pampeliškou* bude často zmiňováno i dílo V. J. Proppa (PROPP, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, HaH, 2008), které se týká problematiky literárního žánru pohádek. Při zkoumání vypravěče budeme sledovat pojem hlediska Borise Uspenského (USPENSKIJ, B.: *Poetika kompozice*, Brno, Host, 2008), jelikož tento pojem dokáže velice pochopitelně zachytit důležitost perspektivy. Použijeme i řadu slovníkových a obecně literárních prací. Ze *Slovníku symbolů* (BECKER, U.: *Slovník symbolů*, Praha, Portál, 2007) budeme například čerpat základní obecnou funkci jednotlivých symbolů, které se v dílech objevují a které jsou úzce propojeny se samotnou destrukcí postav. Pro výtvarný kontext problematiky jsou využívány i *Dějiny českého výtvarného umění* (ADLEROVÁ, A. a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 1890 – 1938*, Praha, Academia, 1998, BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, N. a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění III/2 1780 - 1890*, Praha, Academia, 2001).

Zmiňovaná díla však představují pouze klíčovou literaturu. Na další důležitá díla bude upozorňováno z důvodů již výše zmiňovaných v jednotlivých kapitolách před samotnými analýzami textů. Výčet všech použitých literárních zdrojů pak nalezneme v příloženém seznamu pramenů a použité literatury.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Viz s. 70-73.

V rámci analýz budeme pracovat s konkrétním teoretickým vymezením, které aplikujeme na výzkum podob motivu destrukce. Pro větší srozumitelnost prováděných analýz budou v některých kapitolách sestrojována pracovní aproximální schémata, jež přiblíží probíranou analýzu motivu destrukce. V rámci výzkumu tohoto motivu také přihlédneme k širšímu kontextu literární tvorby, na kterou bude v rámci práce upozorňováno. Výsledky zkoumání budou dávány i do souvislosti s výtvarnou tvorbou, která znovu může sloužit k objektivnějšímu a obecnějšímu ukotvení jednotlivých závěrů. Tyto závěry z dílčích analýz najdeme vždy na koncích jednotlivých kapitol. Celkové výsledky práce pak shrneme zejména v poslední kapitole, která se stane i závěrem této práce.

Motiv destrukce se v této práci dostává do centra pozornosti jako jeden z výrazných literárních motivů, na kterém můžeme pozorovat proměnu jednotlivých diskursů spjatou s různými podobami tohoto motivu. V devadesátých letech devatenáctého století přichází do českého prostředí směsice směrů, která literaturu přetváří i během několika málo let do naprosto odlišné formace. Rozdíly mezi díly těchto let mohou být velice patrné, i když texty pochází z poměrně podobného časového období.

K jednotlivým analýzám jsou vybrána tato díla - *U snědeného krámu* (1890) od I. Hermanna, *Dům U tonoucí hvězdy* (1895) od J. Zeyera a *Princezna Pampeliška* (1897) od Jaroslava Kvapila.

Každé z těchto děl je zařazováno do jiného diskursu. Dílo *U snědeného krámu* je zařazováno do realismu, *Dům U tonoucí hvězdy*<sup>3</sup> do parnasismu a *Princezna Pampeliška* do impresionismu. Cílem této práce není prověřovat toto zařazení a sledovat odchylky od vymezených diskursů. Zároveň nepodrobujeme teoretickému ani konkrétnímu zkoumání samotné pojmy realismus, parnasismus či impresionismus. Vycházíme z obecného pojetí a rozumění těmito pojmy, které vycházejí ze soustavných přehledů dějin literatury.<sup>4</sup>

Cílem této práce je porovnat ztvárnění jednoho jediného motivu ve třech odlišných textech. Budeme sledovat, do jaké míry se zachovává shodné pojetí destrukce a do jaké míry se od sebe ztvárnění tohoto motivu v rámci děl liší. Zároveň se budeme snažit vypořádat specifické vlastnosti tohoto motivu. Podrobíme motiv destrukce dílčím

---

<sup>3</sup> Ve své práci ponechávám původní pravopis *Dům U tonoucí hvězdy*. Podoba názvu je zachována podle vydání z roku 1957.

<sup>4</sup> Viz HAMAN, A.: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*, Praha, ARSCI, 2007 či ČERNÝ, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus*, Praha, Academia, 2009.

analýzám, které by měly ukázat, do jaké míry je tento jednotlivý literární motiv ovlivňován podobou literárních diskursů.

## 1. Koncept jedince a světa

Nejdříve se zastavíme u literární tematologie. Ponoříme se hluboko do nitra textu. Budeme hledat motivy, které jako perličky budeme sbírat a postupně z nich vyvozovat možné společné téma všech tří textů. Půjdeme po smyslu a významu textu. Výsledkem by mělo být zjištění, zda se v těchto textech motiv destrukce opravdu nachází, jak je viditelný či neviditelný v motivech jiných a v samotném tématu textů.

Pro analýzu bude potřeba definovat si pojem motiv. Podle *Lexikonu teorie literatury a kultury* je motiv v nejširším slova smyslu nejmenší plnovýznamovou jednotkou, která vytváří strukturu uvnitř textu. V užším smyslu se jedná o konstelaci, kterou určuje kulturní tradice a která je pevně daná (např. motiv incestu).<sup>5</sup> V této kapitole bude užíváno tohoto pojmu zejména v jeho užším smyslu.

K analýze byly vybrány klíčové motivy, které souvisí s vnitřní stavbou vybraných textů. Motivы jsou podobné, ale ne zcela shodně zobrazené. Proto respektujeme samostatnost těchto motivů v rámci děl. Z tohoto důvodu je každé z děl podrobeno analýze samostatně. Sledujeme odlišnosti a různý stupeň intenzity každého jedinečného motivu. Závěry z jednotlivých analýz budou pro přehlednost a srozumitelnost zhodnoceny zejména na konci této kapitoly.

### 1.1 Klíčové motivy

#### 1.1.1 U snědeného krámu

Hlavní postavou je Martin Žemla, který je lstí a intrikami doveden ke sňatku s ženou, s níž nemůže být nikdy spokojený a šťastný.

Velice silným motivem je motiv milostné a mateřské lásky. Obě její podoby jsou zachyceny. Milostnou lásku představuje vztah Martina Žemly a Pavlíny Šustrové, ačkoliv je pouze jednostranný. Martin Pavlínu má rád, ale ona ho stále odmítá a chová se k němu velice chladně.

*„Ne Žemlo, nemám vás ráda!“ Vykřikla Pavlína. „Mohl jste to vidět, kdybyste viděl, mohl jste to cítit! Nechte mě zde a jděte! Vás si vzala maminka, ne já! Já vás nechtěla a nechci vás...“<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> NÜNNING, A.: *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce-osobnosti-základní pojmy*, Brno 2006, s. 530.

<sup>6</sup> HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha 1982, s. 289.

Pozice dvou partnerů, kteří by měli lásku pocítovat, je tedy obsazena, ale nenaplněna. Pavlína si zachovává od Martina velký odstup. V uvedené citaci mluví velice trpce k Martinovi, který je již jejím manželem, ale pro ni zůstává stále Žemlou. Pozice představována Pavlínou a Žemlou je typická pro realismus. Pokud si odmyslíme tuto konkrétní dvojici postav, vztah dvou lidí, kteří se nemilují a jejichž vztah je vynucený (většinou matkou, jež se snaží o materiální zajištění své dcery), je patrný například i ve folklorní tvorbě doby.

*„kerá múdrá máti, nech nenutí děti,  
jak sem já nutila, dceru sem pozbyla,  
zeťa sem neznala.“<sup>7</sup>*

Pavlína zmiňuje možnost, že Martin Žemla mohl cítit či vidět její odstup již dávno. Avšak Martin Žemla byl zamilován do představy Pavlíny, která mu byla předkládána paní Šustrovou. I po neštěstí, které mu sňatek přinesl, byl několikrát během příběhu nakloněn smíření. Ukázka druhá zde zachycuje den po velice zdrcující svatební noci, kdy je Martin Žemla Pavlínou odmítnut.

*„Chci vám říci, že láska upřímná a pravá spočívá ještě v jiném než v tom, co mně odpíráte. Nehled'te na mne tak tvrdě – dojdete snad sama toho poznání. Jste již mojí a nevzdám se vás navždy, ale dopřeju vám času k rozmyšlení a k návratu k vaší povinnosti, k níž jste se včera před oltářem zavázala. Dokáži vám práci svojí a staráním, že vás miluji a že vás pokládám za choť a za ženu svou.“<sup>8</sup>*

Mateřská láska je zde také zobrazena, ale ne příliš ideálně. Vztah mezi paní Šustrovou a dcerou Pavlínou je chladný, neupřímný a sobecký.

*„V této domácnosti nebylo nikdy teplo, poněvadž nebylo tepla v srdcích. Bytem Šustrových čísel vždy nepřijemný, sychravý chlad.“<sup>9</sup>*

Paní Šustrová figuruje v dalším silném motivu, který drtí a ničí hlavního hrdinu, a tím je motiv tlaku. Stává se postavou, která si omotává Martina Žemlu kolem prstu a vyvíjí na něj čím dál silnější, intenzivnější tlak. Martin Žemla je příliš slabým jedincem, takže když se objeví někdo, kdo ho může ovládat, ovládá jej a má nad ním

<sup>7</sup> BARTOŠ, F.: *Národní písně moravské*, Praha 1889, s. 141.

<sup>8</sup> HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha 1982, s. 337-338.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 256.

převahu okamžitě. V jeho dětství a mládí byl touto postavou pan Rorejs, u kterého pobýval ve svých učňovských letech, posléze paní Šustrová.

*„Martin se domníval, že plyne po modrém nebi na růžovém obláčku, a zatím vězel v pytli, jež mu paní Šustrová stahovala přes hlavu.“<sup>10</sup>*

Velice důležitým a neopomenutelným motivem je motiv smrti. Martin Žemla je nešťastný a ponížený. Podléhá neustálému tlaku, jenž je na něj vyvíjen, a páchá sebevraždu, kterou je ukončeno jeho utrpení.

### 1.1.2 Dům U tonoucí hvězdy

Hlavním hrdinou je Rojko. Zatímco u Martina Žemly se pohybujeme zejména ve světě společnosti, jež se snaží naplnit určité své představy o spokojeném životě, u Rojka se dostáváme do komplikovanějšího nitra postavy. Rojko se propadá do stavů snivosti, ve kterých se nacházejí jeho vlastní ideály.

Sledujme nejprve motiv lásky. Motiv lásky je zde také silným a intenzivním, ať už v podobě lásky milostné, mateřské nebo přátelské. V *Domě U tonoucí hvězdy* je zejména ztvárněna láska milostná. Jedná se o vztah mezi Rojkem a Editou. Pozice jsou znovu obsazeny, ale vztah je nenaplněný. Zatímco Rojko ji miluje, Edita má jiného a o velké lásce Rojka ani netuší.

*„Miloval jsem ji více než duši svou, než život svůj, než-li vše na světě, než věřící spásu, a byl jsem jinému poslem lásky, nehodnému jejich slz a vzdechů a jejího utrpení. Myslel jsem, že zšílím, - oh, vždyť jsem byl více než napolo šílen! - - Toť jediná moje omluva toho, co teď následovalo...“<sup>11</sup>*

Rojko ve jménu své lásky spáchá čin, který si pak nese ve svém svědomí až do okamžiku své smrti. Zavíní nešťastný život Edity i jejího milého zfalšováním dopisů, které má jako posel doručit. Tato vina s ním je po celý zbytek života. Nikdy ho neopustí a stále je přítomna ve všech jeho fantaskních představách jako temný příznak. Na mnoha místech textu se objevuje velmi silně touha po odpuštění, kterého se mu nikdy nedostalo, i když o něj Editu žádal.

---

<sup>10</sup> HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha 1982, s. 138.

<sup>11</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého*, Praha 1957, s. 101.

*„Odpuštění! Opuštění!“ úpěl jsem. Nerozuměla, co chci. „Jsem bídný,“ křičel jsem, když mě z pokoje vyvésti chtěli jako šilence, „jsem bídný! Zradil jsem vás! Miloval jsem vás příliš - a proto jsem ubil vás i jeho!“<sup>12</sup>*

S motivem lásky (i mateřské) se setkáváme i u dalších postav z *Domu U tonoucí hvězdy* (Antonie, Virginie, Honorina). U většiny z nich jde o lásku nenaplněnou. Jedinou výjimkou je postava Celestýny. Stává se jedinou stabilní vyrovnanou postavou v příběhu, která v sobě nemá tolik rozkladných, temných a tajuplných rysů.

Velice často se ocitáme v Rojkově vnitřním světě plném představ, které jsou vždy protnuté něčím, co ho svírá, ničí a působí mu bolest. Je to něco nedefinovatelného, neviditelného. Mohli bychom vidět jistou paralelu s motivem tlaku, kterým působila paní Šustrová na Martina Žemlu, ale zde má tento aspekt trochu jinou podobu. Nemáme žádného činitele, který by sílu a tlak vytvářel. Ocitáme se ve vnitřním světě představ, které samy doléhají na hrdinu a působí mu pocit těžkosti, slabosti a bolesti.

*„Bylo mi, jako by se všechno ve mně hroutilo, a to moje malé já pochovávalo se v rumu ssující se budovy zapíráním podryté, vysněné pouze lidské velikosti. Ležel jsem v trávě se zavřenýma očima, nežil jsem, dýchal jsem pouze a cítil svou tíž.“<sup>13</sup>*

Pocit tíže je vyvoláván zejména představou tří matek žalu, které ho dle jeho zarytého přesvědčení pronásledují a předávají jedna druhé. Jednou z nich je Matka slz (Mater lacrimarum), druhou je Matka vzdechů (Mater suspiriorum) a třetí je Matka temnoty (Mater tenebrarum). Každá z těchto žen představuje nějaký aspekt srdcervoucí a bolestné destrukce. Všechny působí po celý příběh na svého hrdinu čím dál naléhavěji. Stále se mu v jeho představách děsivě přibližují. Pocit tíže je vyvoláván fantaskními představami, ne reálnými postavami.

Motiv tíže je velice výrazný. V některých případech by mohl být spojován i s motivem víry. Rojko si vytvořil svůj vlastní svět, který nebyl závislý na existenci Boha. Byl však přesvědčen, že Bůh existuje, ačkoliv již v něj on věřit nechtěl a nedovedl, což velice dobře vidí Severín.

*„Vy prahnete po víře“, řekl jsem. Jsou to pro vás muka, že věřit nedovedete.“<sup>14</sup>*

---

<sup>12</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z pamětí neznámého*, Praha 1957, s. 106.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 18-19.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 75.

Znovu se v tomto díle setkáváme se smrtí hlavní postavy. Nejedná se o sebevraždu jako v prvním případě naší analýzy. Ačkoliv však není tato smrt tak násilná, je obraz smrti Rojka velice děsivý. Tato děsivost může být zapříčiněna obrazem scény, jež je nám zprostředkována, ale také výsledkem rozpadu, v kterém na povrch prorůstá poetičnost a hrůznost předchozích událostí.

### 1.1.3 Princezna Pampeliška

V *Princezně Pampelišce* se znovu setkáváme s oběma druhy lásky. Milostný vztah sledujeme mezi Pampeliškou a Honzou. Jedná se o naplněný vztah, který je oboustranný.

*„Věř, mně se zdá, že vždycky tvou jsem byla  
a pro tebe že jsem se narodila,  
že Pánbůh chtěl už mnohem, mnohem dřív,  
bys na světě byl pro mne jaktěživ!“<sup>15</sup>*

Vztah však trvá příliš krátce a Pampeliška v něm chřadne a slábně. Podobný obraz je zachycen v literatuře již dříve v Máchově povídce *Marinka*. Hlavní postavou je také velice slabá postava, která podléhá silné destrukci. Znovu je zde zvýrazněna i mužská postava držící ji v určitém vyrovnaném stavu. Setkáváme se i s oboustranným v podstatě naplněným vztahem. Stejně prvky jako v *Princezně Pampelišce* se objevují i v závěru příběhu, kde Marinka umírá a její milý ji již při návratu k ní živou nespátří. Oba příběhy jsou velice podobné, ale rozdílnost spočívá zejména ve formě zpracování příběhu i v okolnostních příznacích. Máchova *Marinka* se odehrává v prostředí města. Ladění tohoto příběhu je pochmurné a tesklivé. Tento stesk je zvýrazněn postavou houslisty hrajícího stále smutnou melodii či postavou samotné hlavní rozpadající se postavy. *Princezna Pampeliška* se však odehrává ve fiktivním světě království. Je vyprávěna jako netypická pohádka. Ačkoliv jsou zde podobné prvky jako v Máchově povídce, konec příběhu i jeho celkové ladění je trochu odlišné. Příběh je posunut do symbolické roviny, která nenese tolik konkrétních prvků jako Máchova *Marinka*.

V *Princezně Pampelišce* se objevuje i motiv mateřské lásky mezi Pampeliškou a jejím otcem. Král (otec) ji má velice rád, ale Pampeliška je lehkomyšlná a rozmazlená. Až ke konci příběhu se Pampeliška mění, i v povahových rysech, a úpěnlivě touží

---

<sup>15</sup> KVAPIL J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha 1999, s. 48.



po otcově odpuštění, kterého se jí již nedostává. Pampeliška nejdříve nemá pocit viny, ale postupně si uvědomuje, že utekla ze zámku svému otci a zklamala jeho, království i samu sebe. Pocit je patrný v reakcích na tulákovy písně, jež zpívá o ní samé. Také bychom ho mohli vysledovat v jejích vlastních promluvách, v kterých se čím dál častěji na různých místech třeba i jen jednou větou ptá, zda se na ni otec hněvá či zda by jí odpustil.

*„Labutě, labutě, kudy vy letíte,  
že ten kraj bez zimy na jihu vidíte?  
Pánbůh vás, labutě, na moři silném chraň!  
Labutě, labutě, vidíte naši stráž?  
Vidíte zámek náš? Hněvá se ještě král?“<sup>16</sup>*

Podobný motiv, zde zpodobněný pozorováním labutí, je přítomen i v lidové poezii z této doby.

*„Husičky, husičky,  
vysoko letíte,  
vysoko letíte,  
každého vidíte.“<sup>17</sup>*

I Pampeliška je stále pod nějakým tlakem, který ji oslabuje a rozkládá. Tlak může být vyvoláván mnoha faktory, ale nejpatrnějším je čas. Pampeliška podléhá i těm nejméně znatelným projevům střídání se ročních dob. Směrem k zimě ji tento čas stále více oslabuje a ona pomalu pod jeho vlivem a zvláštním tlakem chřadne a umírá stejně jako pampeliška, kterou vítr v určitý čas rozfouká.

*„Věř mi, Honzo, nedočkám se jara!  
Od severu vítr fičí,  
slunce kdesi za horama bloudí,  
pampelišky v lukách nedokvetly...  
Nedokvetu, ale odkvetu ti!“<sup>18</sup>*

---

<sup>16</sup> KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha 1999, s. 73.

<sup>17</sup> SUŠIL, F.: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřazenými*, Brno 1860, s. 422.

<sup>18</sup> KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, s. 48.

## 1.2 Společné téma

Motivy, které byly analyzovány ve všech třech dílech, by nás mohly zavést k tématu těchto děl. Téma je dle *Úvodu do Teorie literatury* chápáno jako ústřední myšlenka díla, jakýsi svorník spojující v jednotu všechny jeho významové složky.<sup>19</sup>

Byl rozebírán motiv lásky a její nenaplněnosti či přílišné krátkosti. Nejdříve vystupovala jako krásný obraz, ideál, ale vždy se vyskytovala spíše někde v dálce a hlavní postavy příběhu se jí v podstatě nemohly dotknout ani ji naplno prožít. Proto je spíše ničila a pomáhala jejich postupnému rozkladu.

Motiv tíhy či tlaku ukázal, co postavu přitlačuje k zemi. Postava činitele, ať již přítomného či nepřítomného, figuruje jako nepřítel, jako protiváha hlavního hrdiny, který tomuto činiteli podléhá.

Ačkoliv jsou zde určité odlišnosti mezi jednotlivými texty, klíčové motivy jsou velice obdobné. Společné téma všech tří textů může představovat střet světů. Ve všech třech textech se setkáváme se střetem mezi vnitřním světem jedince, který má své ideály, a okolním světem vnějším, který ho obklopuje a jeho ideály boří a ničí.

Vnitřní svět Martina Žemly je velice naivní. Martin Žemla se chce oženit, stát se dobrým kupcem a zařadit se do okolní společnosti. Když mluví o otevření krámu, mluví o tom jako o něčem posvátném. Když hovoří o ženě a o lásce, mluví o osudové lásce, lásce z románů. Svět, který ho obklopuje, je však jiný, lstivý a příliš intrikánský. Střet těchto světů vede k deziluzi a k rozpadu postavy.

Vnitřní svět Rojka je velice snivý. Jeho svět tvoří neustálé psychické posuny, představy o mystickém světě. Tyto představy jsou někde až za hranicí lidského, v jiném světě, v jiném čase existence. Je zde nejspíše hledáno osvobození, naděje pro něho samotného a pro zemi, která se řítí nezadržitelně ke svému konci. Avšak i jeho svět padá při střetu s tím vnějším, opravdovým světem, který ho obklopuje.

Vnitřní svět Pampelišky je velice citlivý a křehký. Můžeme zde sledovat dva světy vnější, které ji obklopují během příběhu - svět zámku a svět mimo zámek. Pampeliška ze začátku na zámku stále touží po světě, který je za mřížemi. Když ze zámku uteče a je ve světě, který si vysnila, začíná toužit po tom, co opustila. Přichází na to, že žádný z těchto světů není ideální. Na konci svého putování již nepatří ani do jednoho z nich. Její osud je podobný květu pampelišky, který se rozpadne, když přijde jeho čas.

---

<sup>19</sup> HRABÁK, J., ŠTĚPÁNEK, V.: *Úvod do teorie literatury*, Praha 1986, s. 42.

Pohled na tematickou výstavbu děl ukázal přítomnost motivů, které jsou spojeny s destrukcí. Samozřejmě k výše uvedeným klíčovým motivům patří i motiv smrti a fyzického rozpadu postav, který je podle mě nejviditelnějším projevem destrukce, ale bude probrán z mnoha úhlů v dalších kapitolách této práce. Pokud je destrukce vnímána jako důležitý motiv, musíme ji hledat i v širších souvislostech, které se objevují v jiných motivech. Nešťastná nenaplněná láska, vina, tíha i tlak jsou v těchto dílech velice destruktivními motivy, které mají vliv na rozpad, zánik celé postavy. Jedním z nosných destruktivních motivů je zejména motiv tíže a tlaku. Tíha či tlak jsou naprostou součástí destrukce. Bez činitele, který tlačí na jednotlivce, a bez tíhy, která stlačuje svého hrdinu až na úplné dno, by těžko probíhal proces ničení či rozkladu, jelikož právě tyto prvky destrukce potřebuje. Zde se také projevuje motiv destrukce nejsilněji. Zejména v *Domě U tonoucí hvězdy* je tíže přesunuta z hlavní postavy na celé lidstvo, které by se mělo obávat apokalypsy a zničení světa.

*„...celou viděl jsem ji, zemi naši, letící šíleně neobsáhlým prostorem kosmu [...] Viděl jsem ji, jak letí tím závratným prázdňem, nejen v tom okamžiku, ale od nepojímatelně dávného počátku, do nepochopitelně nedohledné budoucnosti, bez oddechu, hučíc, slepě, jako zvíře štvané hrůzou z neviditelné nějaké zuřící smečky [...] „Kam trhá Tě, ó matko naše, osud tvůj tak neodolatelně? Do zkázy tvé či bohu blíž? [...] Avšak žel, kdybys přece jen zanikla a kdyby pusté nic bylo cílem tvým?“ [...] všechna snaha lidská zdála se mi marností, všechna lidská láska klamem, všecken lidský ideál snem a všechno lidské vědění nicotou. Démon negace stál nade mnou a těžký, černý ten stín padal z jeho křídel [...] Ležel jsem tiše v trávě se zavřenýma očima, nežil jsem, dýchal jsem pouze a cítil svou tíž.“<sup>20</sup>*

Pokud se budeme ptát po příčinách tlaku či tíhy, která je zobrazena v těchto dílech, dojdeme po dlouhém pátrání k motivu nenaplněné lásky či viny. Všechny motivy se propojují a jsou schopny podobu destrukce nenásilně vyjádřit uvnitř vlastních významů.

---

<sup>20</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého*, Praha 1957, s. 17-18.

## 2. Konstelační schéma a vektor destrukce

V této kapitole budeme sledovat pozici rozpadajícího se jedince v konstelaci postav. Zamyslíme se také nad tím, zda bychom v závislosti na těchto vztazích mezi postavami dokázali najít příčiny destrukce a povahu jejího působení. Budeme se destrukci snažit uchopit a co nejvěrněji zobrazit pomocí vektoru, jež dokáže určit nejen velikost, ale i směr sil, které rozkladně působí na hlavní postavu.

### 2.1 Konstelační schéma

Hlavní postavy všech třech děl jsou si velice podobné. Každá z nich se pod nějakým tlakem rozpadá. Všechny jsou stejným typem postavy, jež se vyznačuje zejména slabostí a pasivitou. Žádná z nich není aktivní, neposouvá vlastní život kupředu, je jen ovládána někým či něčím jiným. Tento typ postavy nedokáže být silnou osobností, je velice slabý, ačkoliv se v těchto dílech stává hlavní postavou. Někdy je také pro něj velice příznačná snivost a melancholie.

Než se přesuneme k samotné analýze postav, zastavíme se u jejich podstaty. Podle Daniely Hodrové je postava prvkem prostupujícím všechny složky díla jako svérázný motiv, či spíše dynamický komplex motivů.<sup>21</sup> Jiné stanovisko k postavě má V. J. Propp. Na literární postavy nahlíží podle jejich funkcí (funkcí jednajících osob).<sup>22</sup>

Podle jiného z frekventovaných názorů (např. S. Rimmonové-Kenanové) je postava konstruktem, který sestavujeme během aktu čtení. Povahové rysy, vlastnosti postavy jsou vybírány zejména vypravěčem. Jsou závislé na selekci autora, který vybírá jen nějaké vlastnosti, které máme před sebou v konstruktu postavy. Postava (literární) se proto nikdy nemůže ve své komplexnosti rovnat člověku, který žije v aktuálním světě.<sup>23</sup>

My se zaměříme v následující analýze na tento filtr vlastností, kterým je postavám dáována autorem jejich povaha a podstata, která se odráží v konstelaci postav.

#### 2.1.1 U snědeného krámu

Román připomíná velké divadlo, na kterém je rozehráno mnoho situací. Rozestavení literárních postav (během těchto situací) se podobá figurkám na šachovnici. Střídají se velké výstupy, během nichž je Martin Žemla vždy tím, kdo prohrává. V rámci příběhu nejde o porozumění a sledování vnitřních pochodů jedince, ale do popředí vystupuje

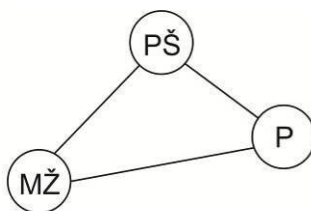
---

<sup>21</sup> HODROVÁ, D.: „Poetika postavy“, in: D. Hodrová a kol.: ... na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století, Praha 2001, s. 519.

<sup>22</sup> PROPP, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany 2008, s. 26.

<sup>23</sup> RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, Brno 2001, s. 44.

spor, zápas, vítězství či prohra. Jelikož je zde jasné rozestavení postav i jejich funkce vítěze či poraženého, konstelační schéma (viz Obr. 1) je snadné a jednoznačné.



Obr. 1 Konstelační schéma U snědeného krámu<sup>24</sup>

Nejdříve se podíváme na vztah mezi Martinem Žemlou a paní Šustrovou. Tyto postavy vystupují v rámci příběhu proti sobě nejčastěji. Martin Žemla je nositelem vlastností, které ho oslabují a předurčují jeho místo, pozici ve vztahu k dalším postavám. Je zdůrazněna jeho naivita, pracovitost, dobrota a srdečnost. Paní Šustrová však spřádá intriky, je to postava, které je dáno vědět vždy více než Martin Žemla. Je neustále o krok před ním. Autor jí dal schopnost předvídat, co Martin Žemla udělá, jak se zachová. Jejich vztah připomíná divadlo, tragikomedii. Do popředí vstupuje přetvářka, kterou slabá postava Martina Žemly není schopna rozpoznat. Martin Žemla se stává pouhou loutkou v rukách paní Šustrové. Paní Šustrová je také jednou z nejfrekventovanějších postav, která mluví, posouvá děj dopředu.

Dalším důležitým vztahem je vztah Martina Žemly a Pavlíny Šustrové. Tento vztah je velice pasivní. Ačkoliv jsou manželé, příliš spolu nemluví. Ani v samotném příběhu proti sobě výrazně nevystupují, většinou jen skrze paní Šustrovou, matku Pavlíny. Pokud se však taková scéna přece jen vyskytne, nejsou na rovnocenných pozicích. Pavλίna je vždy nad Martinem Žemlou a vyhrává každou scénu. Vzájemnému kontaktu se spíše vyhýbají, bloudí kolem sebe. Oba jsou představeni jako slabé postavy, avšak Martin Žemla je i zde tou slabší.

Zbývá zde v rámci důležitých vztahů naznačených ve zdejším schématu ještě vztah Pavlíny a paní Šustrové, její matky. Pavλίna je v podřízeném postavení vůči matce, je slabou postavou, která matku poslouchá a nedokáže se jí příliš vzepřít.

Samozřejmě jsou zde i další postavy, ale není jich mnoho. Román je vystavěn jen na pěti postavách. Jednou z těchto postav je rytmistr Kyllian, který velice často navštěvuje Martinův krám, a druhou z nich je Martinova posluhovačka Randová, jež

<sup>24</sup> Legenda: PŠ - paní Šustrová, MŽ - Martin Žemla, P - Pavλίna Šustrová

v tomto krámu uklízí. Tyto postavy mají svou úlohu, ale v rámci destrukce postavy, jejího rozpadu, je jejich funkce spíše druhotná.

Kyllian představuje ze stran destrukce hlavní postavy spíše jen posílení pozice představované paní Šustrovou. V. J. Propp by o něm mluvil také jako o postavě s funkcí pomocníka.<sup>25</sup>

Funkce Randové v konstelaci je ovlivněna Kyllianem, vystupuje jako pomocníková antagonistka. Je však zajímavé všimnout si, že Randová může představovat jedinou pozitivní dobrou postavu v příběhu, které je dáno vidět vypočítavost paní Šustrové a varovat Martina Žemlu před neuvážlivým sňatkem. Randová se primárně podílí na potencialitě děje a otevírá tím i možnost jiného závěru, kdyby ji Martin Žemla uposlechl.

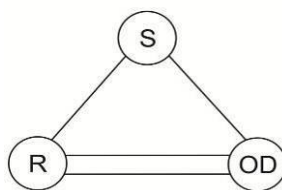
Randová je jednou z vedlejších postav, ale její úloha je nejrozmanitější. Nejspíše bychom mohli uvažovat o této postavě i jako o důležitém informačním zdroji pro čtenáře, jenž explicitně získává originální náhled na paní Šustrovou.

### **2.1.2 Dům U tonoucí hvězdy**

Rojko je snivou postavou, která neustále slábne, jako by podléhala nějaké nemoci. Této fantaskní postavě je dáno tajemství, které čtenář nemůže odhalit. Tato nekonkrétnost, nejasnost postavy ji zviditelňuje a ozvláštňuje oproti postavě Martina Žemly, která je jasná, nezpochybnitelná a reálná. Konstelační schéma (viz Obr. 2) je trochu komplikovanější, je méně pochopitelné a objevují se v něm prvky nejasnosti, které jsou již méně přístupné konvenčnímu čtenáři. Již nejde jako v předchozím případě o vítěze a poražené. Nejsou zde přílišné hranice mezi vztahy. Nejsou zde ani výrazné protipóly, které by stály proti sobě. Postavy jsou propleteny jedna s druhou, nejsou svými protiklady. V konstelaci si všímáme pouze Rojka, Severína a obyvatelů domu U tonoucí hvězdy. Ostatní postavy nejsou pro tuto analýzu důležité, jelikož buď se o nich pouze mluví, ale v díle samotném nevystupují (lord Dalton, Edita) či v díle vystupují, ale mají jen funkci druhotnou (Anatol - potvrzuje reálnou identitu, pozici Severína jako lékaře).

---

<sup>25</sup> Viz PROPP, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany 2008, s. 39-40.



Obr. 2 Konstelační schéma Dům U tonoucí hvězdy<sup>26</sup>

Nejvýraznější je vztah Rojka a Severína. Hned při prvním setkání se mezi nimi rozvine cosi jako duchovní přátelství, spříznění. Je zvláštní, že Severín se v rámci příběhu Rojkovi podobá. Duchovní spřízněnost obou je stále silnější a působivější. Je sama zastíněna určitou rouškou tajemství, přesto ji však můžeme v náznacích zachytit. Pokud se zabýváme jejich vztahem a chceme naznačit schematicky konstelaci postav, pak do nadřazené pozice umístíme Severína. Po celý příběh vystupuje Severín spolehlivěji než Rojko. Má určitý nadhled nad situací, je více spojen se skutečným reálným světem. Rojkova existence je představena jen skrze Severína. Severín vzbuzuje dojem, že je tím, kdo má schopnost kontrolovat stav věcí v příběhu. Avšak toto schéma není jasné a jediné, které můžeme vytvořit. V rámci aktu čtení je pro nás Severín průvodcem, postavou, která se stejně jako my z určité pozice seznamuje s neznámým člověkem. Je mu dána však ještě pozice daleko důležitější. Severín je zároveň vypravěčem. Vypravěč se tímto dostává do nitra textu a tím posiluje Severínovu pozici.<sup>27</sup> Kdyby nebyl Severín zároveň vypravěčem, naskytla by se nejspíše otázka, zda má mít Severín místo opravdu na vrcholu konstelace. Komplikovanou se zde stává i otázka, kdo z těchto dvou postav má větší podíl na posouvání děje. Děj se zde posouvá vždy v rámci jejich setkávání. Pokaždé, když se potkají, posouvá se příběh dopředu.

Dalším vztahem, který budeme pozorovat, je vztah mezi Rojkem a představiteli domu. Jelikož mají podobnou funkci v rámci příběhu, označíme je souhrnně *obyvatelé domu U tonoucí hvězdy*.<sup>28</sup> Všechny postavy v tomto domě působí na Rojka stejně, on sám je jejich součástí. Nemůžeme však určitě sjednotit v tomto schématu postavu Rojka a těchto obyvatel do jedné jediné pozice, jelikož Severín nemá stejný vztah k Rojkovi jako k ostatním z tohoto domu. Proto musíme zachovávat i v rámci našeho schématu oddělenost těchto dvou pozic.

<sup>26</sup> Legenda: S - Severín, R - Rojko, OD - ostatní obyvatelé domu U tonoucí hvězdy

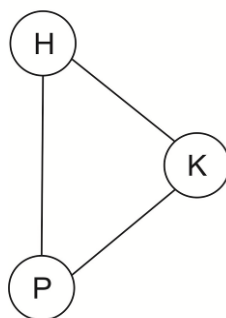
<sup>27</sup> Problematika souvisí s typem příběhu, totiž příběhu s tajemstvím. Ten, který příběh „odhaluje“, je čtenáři nejbližší. Čtenář je na něm závislý jako na zdroji informací.

<sup>28</sup> Spolu s Rojkem vystupují na stejné úrovni, která je zapříčiněna společným obýváním důležitého prostoru příběhu, který je posouván do role symbolické. Proto je funkce Rojka s ostatními obyvateli domu U tonoucí hvězdy v rámci příběhu podobná či identická. Jednotlivé jejich životy jsou spojovány prostřednictvím domu, který se stává osudným společným jmenovatelem.

I Severín vystupuje k ostatním obyvatelům domu jako k jednotnému principu. Vstupuje do domu jako host, někdo, kdo přichází zvenčí. Poslouchá jejich příběhy, vnímá atmosféru, kterou obyvatelé domu U tonoucí hvězdy vytvářejí. Snaží se jim několikrát i pomoci v jejich problémech, vystupuje jako někdo zvenčí, kdo by se mohl pokusit o jakousi záchranu. Představuje v příběhu určitý rozumný, reálný prvek.

### 2.1.3 Princezna Pampeliška

Konstelační schéma (viz Obr. 3) zde také není jednoznačné. Nejsou tu, stejně jako v předešlé konstelaci, výrazné protipóly postav. Žádná z nich nevystupuje negativně, přímo jako škůdce či nepřítel. Zvláštní je v *Princezně Pampelišce* postavení Honzy, který se ocitá na vrcholu schématu.



Obr. 3 Konstelační schéma Princezna Pampeliška<sup>29</sup>

Nejfrekventovaněji zobrazovaný vztah je vztah Honzy a Pampelišky. Milují se, ale Pampeliška je příliš slabá, podléhá všemu, co je potkává na jejich cestě, a stále slábne. Honza se stává jejím ochranitelem, průvodcem. Tato postava je silnější a dominantnější.

Vztah Princezny Pampelišky a krále je také zajímavý. Král zůstává na vrchním místě v našem schématu, ale jeho pozice není úplně jednoznačná. Ačkoliv má určitou dominantní funkci vzhledem k Pampelišce, což pramení i ze samotného vztahu otce a dcery, Pampeliška ho alespoň ze začátku příběhu spíše neposlouchá a král se příliš nevzpírá. Až později, když Pampeliška poznává svou chybu a své provinění, uvědomuje si pravé místo otce ve svém životě. Teprve tehdy se nejspíše dostává král do toho správného postavení. Proměnlivost a těžkost této konstelace spočívá v proměnlivosti samotných charakterů postav, což je zejména pro zdejší žánr pohádky velice netypické.

Zbývá zde popsat vztah mezi králem a Honzou. Honza je dynamickým typem postavy, silnou osobností. Jeho pozice je paradoxně výše než postavení krále. Tento

<sup>29</sup> Legenda: H - Honza, P - Pampeliška, K - král



paradox je pozorovatelný zejména při scéně, kdy se dovídáme, že Honza šel na zámek, aby prosil za Pampelišku u krále. Honza poníženě neprosí, spíše stojí i z mravního hlediska nad králem, kterého vybízí, aby zachránil svou vlastní dceru.

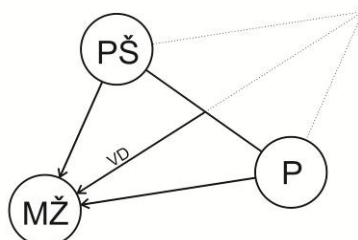
I v *Princezně Pampelišce* je větší množství dalších postav, avšak pro uvedenou analýzu spíše nepodstatných. Na rozpadu postav se výrazně nepodílí.

Ve všech těchto konstelacích jsou hlavní postavy v dolní části schématu. Vždy jsou těmi, kdo jsou nejnižší postavení ve vztahu s jinými postavami. Pod silou, dominancí ostatních činitelů, jsou naprosto pasivní a nedokážou se aktivně chovat a cokoliv udělat pro změnu této pozice. Nesnaží se jít v tomto schématu výše, nesnaží se svou situaci měnit. Necháávají se ovládat, jsou ve vleku dalších postav. Touto pasivní pozicí ztrácí i možnost posouvat děj kupředu. Ten je vždy v rukou postav, které je vláčí, ovlivňují. V této stabilní pozici zůstávají celý příběh, případně ji stále více potvrzují a posouvají se čím dál níže v konstelačním schématu. Jejich rozpad je pak logickým vyústěním těchto vztahů, které jiné východisko ani nepřipouští. Obtížnost sestavení těchto konstelací vychází také ze samotného zobrazení postav. Zatímco v prvním případě v díle *U snědeného krámu* jsou pozice nezpochybnitelné, jasné a stabilní, v ostatních dvou dílech se stávají tyto pozice nejasnými a nestabilními, jelikož povahy postav jsou dynamické a procházejí proměnami.

## 2.2 Vektor destrukce

Budeme pracovat s již propracovanou konstelací postav a pokusíme se určit, zda toto konstelační schéma odkrývá i příčiny destrukce jedinců. Budeme se snažit destrukci zachytit a konkrétně ji vyznačit.

### 2.2.1 U snědeného krámu



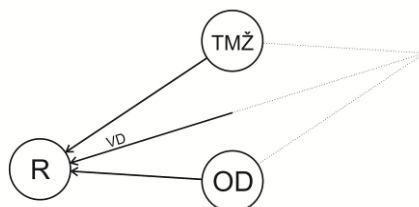
Obr. 4 Vektor destrukce U snědeného krámu<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Legenda: PŠ - paní Šustrová, MŽ - Martin Žemla, P - Pavlína, VD - vektor destrukce

V tomto díle je destrukce snadno zachytitelná, nejspíše je to dáno jednoduchostí a jasností vztahů mezi postavami. Destructivní postavy je pozorována jako postupný rozpad bytosti vystavené tlaku zejména dvou postav, které jsme již zachytili v konstelačním schématu na Obr. 1. Tato konstelace je obecně velice typická pro realistické romány devatenáctého století. Destructivní parafrázi zobrazenou v našem případě (Obr. 4) trojúhelníkem vztahů bychom našli například u *Kalibova zločinu*, který Karel Václav Rais vydává také v devadesátých letech devatenáctého století. Zde také vystupují zejména tři postavy, které se ovlivňují a jejichž konstelace je naprosto stejná jako v našem případě. Máme zde hlavní postavu Kalibovu, který je lstí a intrikami budoucí tchýně Boučkové doveden ke sňatku s Karlou. Znovu v tomto příběhu vystupuje matka jako rozhodný činitel a dvě pasivní postavy, z nichž hlavní postava je tou slabší. Tragický konec a postupná destrukce postavy je velice podobná Hermannovu románu. Sebevražda je znovu vyvrcholením rozpadu hlavní postavy.

Je zvláštní, jak se během devatenáctého století zmíněná postava matky či babičky postupně proměňovala. V romantismu bychom ji nejspíše viděli jako pozitivní postavu plnou dobrosrdečnosti a lásky, v realismu je však její pozice posunuta jinam. Její láska se mění na sobeckost, dobrosrdečnost na přetvářku. Není to žádný zlom, ale spíše postupný proces. Ještě v *Babičce* Boženy Němcové vystupuje babička jako ideální vše sjednocující jedinec. Avšak například na konci století jde úloha matek a babiček spíše do pozadí, pokud ovšem nepočítáme doznívající proud realistické tvorby jako je tomu v našem případě (*U snědeného krámu*), kdy je matka jednou z hlavních destructivních složek působících na hlavní postavu.

### 2.2.2 Dům U tonoucí hvězdy



Obr. 5 Vektor destrukce Dům U tonoucí hvězdy<sup>31</sup>

V tomto díle bude zobrazení vektoru destrukce mnohem složitější (Obr. 5). Konstelace postav nám sice ukázala nízkou pozici, kterou Rojko v příběhu má, avšak

<sup>31</sup> Legenda: R - Rojko, TMŽ - tři matky žalu, OD - ostatní obyvatelé domu U tonoucí hvězdy, VD - vektor destrukce

vztahy mezi hlavními postavami příběhu nám příliš nepomohou, jelikož příčiny destrukce nejsou v těchto vztazích konkrétně vidět. Severín určitě nepůsobí na Rojka destruktivně. Samotný dům možná ano, ale určitě není tou rozhodující destruktivní silou. Do destruktivního schématu bychom museli místo Severína zařadit něco, co na Rojka působí mnohem více a viditelněji. Jsou to jeho představy, které ho stále pronásledují a působí na něj rozhodující silou. Zřejmě by zde jako jejich zástupný prvek fungovaly již zmíněné alegorické postavy tří matek žalu. Jejich vliv by byl nejspíše na destrukci samotnou největší. Tyto představy v sobě neskrývají jen moment neustálého pronásledování, ale také svědomí, strach a žal. Avšak i přes naši snahu bude toto schéma destrukce neúplné, jelikož mezi obyvateli domu U tonoucí hvězdy a třemi matkami žalu není žádný vztah. Samozřejmě však je zde přítomno i mnoho dalších prvků, které jsou příčinami destrukce postavy, ale mnoho z nich je nejasných, nepředstavitelných. Nevidíme do Rojkova nitra, proto zůstává spousta z nich tajemstvím. Ladění a atmosféra tohoto díla, které je představované jako parnasistní, ale také neoromantické, znásobuje úlohu tajemství, které protíná celé dílo jako jeden velký spojovník. Příčiny destrukce zde pomalu ztrácejí svou konkrétnost, jasnost a uchopitelnost.

### **2.2.3 Princezna Pampeliška**

V tomto díle nám k určení vektoru destrukce konstelace postav nepomůže. Ani Honza a král nejsou konkrétními postavami, které by zapříčinily destrukci princezny Pampelišky. Možná pokud bychom je považovali za zástupce, symboly střetávajících se světů, pak by se o nich mohlo v určitém momentu takto uvažovat. Avšak v tomto díle destrukce sama má příčiny, které nejsou příliš svázány s konkrétními postavami. V *Domu U tonoucí hvězdy* jsme se od konkrétních postav posunuli k neurčité, ale stále ještě v jistém smyslu konkrétní představě. I přes to, že tři matky žalu byly alegorickými postavami, zaplňovaly podstatnou základní pozici v našem destruktivním schématu. V *Princezně Pampelišce* je tyto pozice naprosto nemožné obsazovat. Kdybychom se o to chtěli pokusit, museli bychom se uchýlit k abstraktním pojmům. Nositeli destruktivního působení nejsou žádné konkrétní postavy, které by se daly zachytit, zpracovat do nějakého schématu. Proto není v případě *Princezny Pampelišky* pracovní schéma sestrojeno. Destrukce je zde velice nejasná a pro nás těžko zachytitelná. Tato nejasnost je velice netradiční, jelikož ve hře s typy postav a s konstelačními schématy

klasických pohádek, kterou by *Princezna Pampeliška* měla představovat, by mělo být vše jasné, konkrétní a naprosto srozumitelné.

V. J. Propp zkoumá podobu pohádek dle funkcí. Funkcí zde označuje akci jednajících osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje (např. odloučení, odchod, zákaz, zkouška).<sup>32</sup>

Těchto funkcí rozeznává v rámci pohádek jen omezené množství. Jsou vždy řazeny stejně za sebou s tím, že některé z nich mohou být vynechány. Avšak v *Princezně Pampelišce* jich chybí velké množství. Je to nejspíše způsobeno tím, že chybí typické postavy, které by nesly celou řadu funkcí - např. škůdce, nepřítel. Zároveň nemá tato pohádka dobrý konec, který většinou J. V. Proppem vybrané pohádky mají. *Princezna Pampeliška* je tedy velice netypickou pohádkou. Od komplikovaného děje plného kouzelných předmětů a velkého množství černobílých (zlých a dobrých) postav se v této pohádce přesouváme k pozorování jedné linie příběhu, kde je hlavním tématem postupný rozpad postavy, pro kterou je příznačná emotivnost, proměnlivost a nestálost charakteru, jež se stává nejednoznačným a postrádá svou jasnost a stabilitu. I postavy a jejich hierarchie je velice netypická. Na vrcholu je chudák Honza a pod ním se nachází princezna a král. Dalším paradoxem je zde spojování nehodících se motivů (např. král je chudý, vlastní papírovou korunu a nemá na zaplacení hostiny). *Princezna Pampeliška* představuje naprosto netypickou pohádku.

Tato netypičnost může být ovlivněna směry, které se v české literatuře objevují na konci devatenáctého století. *Princezna Pampeliška* se obvykle řadí do impresionismu a symbolismu. Oba tyto směry jsou velice nekonkrétní, nejasné. Příznačná je pro ně velká emotivnost založená (zejména co se týče impresionismu) na bezprostředním dojmu, pocitu. Tento důraz na nitro postav nám skrývá jejich bezprostřední jasnost, konkrétnost a uchopitelnost.

Vektor destrukce lze zachytit, pokud se příčiny destrukce nacházejí mimo rozpadající se postavy v konkrétních postavách či v konkrétních a reálných vztazích. Pokud však v destrukci nevystupují reálné a uchopitelné příčiny tohoto stavu, obtížně vektor destrukce zachytíme. V našem případě bylo možné vektor destrukce sestrojít v díle *U snědeného krámu*, kde naprostá reálnost vztahů umožnila jeho snadnou konstrukci. V *Domě U tonoucí hvězdy* bylo sestrojení tohoto vektoru možné, avšak s určitými těžkostmi, způsobenými nejspíše žánrem a laděním tohoto díla. V *Princezně*

---

<sup>32</sup> PROPP, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany 2008, s. 26.

*Pampelišce* však bylo samotné jeho sestrojení naprosto nemožné, jelikož příčiny destrukce lpí v nitru postav, které není možné bez určitých nesrovnalostí a zkreslení objektivně uchopit v obecném schématu. Z uvedených závěrů vyplývá, že čím více se posouváme do nitra postav, tím je destrukce samotná mnohem těžší a komplikovanější na zachycení a pozorování. Vytvořený vektor destrukce se v uvedených případech posledních dvou analýz spíše snaží zachytit nezachytitelné a zviditelnit něco, co je neviditelné. Proto se v dalších kapitolách posuneme při zobrazování podstaty a podoby destrukce dále a budeme pomalu směřovat k zde neviditelnému nitru postavy, které postupně spolu s tělem rozkladu podléhá.

### 3. Teorie vnitřní a vnější destrukce

V této kapitole se budeme zabývat teorií destrukce, s kterou pak budeme pracovat v dalších analýzách. U všech třech vybraných děl bylo naznačeno, že se zde vyskytuje podobný typ postavy a také podobné téma, které je sbližuje. Jejich vzájemné odlišnosti jsme zjistili při sledování příčin destrukce. Snažili jsme se ukázat destrukci jako výslednici sil, která rozkladně působí na hlavní postavu. Nyní se zaměříme na destrukci z jiného úhlu pohledu. Budeme se snažit zachytit rozdílné způsoby jejího zobrazení.

#### 3.1 Teorie vnitřního a vnějšího těla

Zásadním kritériem pro sledování destrukce postav, která je odlišně zobrazena, je rozlišování dvou částí lidské bytosti – duše a těla. Rozlišování duše a těla nachází oporu napříč literárními dějinami. *První staročeský spor duše s tělem* vzniká ve čtrnáctém století. Ještě dříve vznikají i latinské verze stejného tématu. Již tehdy můžeme mluvit o polarizaci dvou složek.<sup>33</sup> Polarizace je však způsobena zejména náboženskými důvody. Ještě v době barokní je toto rozdělení naprosto samozřejmé. V devatenáctém století se s touto polaritou příliš neseťkáváme. Příčinou úpadku může být i nastupující proces sekularizace<sup>34</sup>, kterým se vytlačuje náboženský vliv z jednotlivých oblastí lidské činnosti. Avšak nejen v literárních postavách, ale také v nově vznikajících vědách, zejména na konci století, je polarita duše a těla stále zřejmá. V literatuře nachází toto kritérium oporu ve studii o poetice postavy, jejíž autorkou je Daniela Hodrová<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Dualismus těla a duše je ovšem ještě staršího data, je obsažen v některých proudech antické gnóme, stejně jako v některých starověkých mytologiích Předního východu.

<sup>34</sup> KRAUS, J. a kol.: *Nový akademický slovník cizích slov*, Praha 2005, s. 718.

<sup>35</sup> HODROVÁ, D.: „Poetika postavy“, in: D. Hodrová a kol., ... *na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 519–716.

Daniela Hodrová se zmiňuje v této studii mimo jiné o „vnitřním a vnějším těle“ literárních postav. Vnějším tělem postavy může být popis zevnějšku postavy, její fyzický vzhled. Součástí vnějšího těla je i oděv, který může korespondovat s profesí, společenským zařazením. Může se i modifikovat, což znamená, že postava může proměňovat svou tvář či například tělesně upadat. Vnitřním tělem postavy jsou pak její city, myšlenky. Vnitřní tělo postav je v textu mnohem složitější vysledovat než jejich vnější tělo. Zatímco v realismu (*U snědeného krámu*) je míra informací o vnějším těle větší, na konci století, zejména ve 20. století, jeho role postupně upadá. Do popředí se dostává tzv. vnitřní tělo postavy, její duše (tento přerod není vlastní jen literatuře, jedná se spíše o obecnou tendenci v umění).<sup>36</sup>

Daniela Hodrová se zmiňuje o tom, že tendence k zobrazování vnějšího těla literární postavy vyvrcholila v realismu.<sup>37</sup> Avšak neznamená to, že realismus by se zaměřoval jen na vnější tělo literárních postav. Realismus se snažil zachytit i duši. Chyběl mu zejména jiný úhel pohledu vypravěče, který se nemohl ze své pozice dostat do nitra postav. Proto nebylo možné proniknout přímo k duši, zůstává se jen v jejích projevech, činech. Pohybovali se spíše po povrchu duše, ne v jejích hlubinách.

V této práci budeme vycházet z pojetí Daniely Hodrové. Pro lepší srozumitelnost textu však budeme „vnější tělo“ nahrazovat termínem „tělo“ a „vnitřní tělo“ termínem „duše“. V rámci zkoumání destrukce se zaměříme na zkoumání rozpadu těchto dvou částí literární postavy a zejména na jejich způsob zobrazení. Cílem bude vysledovat rozdíly v zachycení rozpadu těla a duše v rámci všech třech děl, která patří k různým diskursům a která se v této problematice zásadně liší.

### **3.2 Teorie vnitřní a vnější destrukce**

Rozpad těla shledáváme destrukcí vnější. Tato vnější destrukce představuje fyzický rozklad postavy, smrt těla. Projevy slábnutí těla a jeho unavenosti, která je popisována v těchto literárních dílech před vlastním fyzickým rozkladem, nemá prvotně funkci tělesnou. Slábnutí těla je spíše odrazem slábnutí duše, jen dokresluje její stav. Tento princip je jasně patrný například v díle *U snědeného krámu*, kde zmačkaná, pohozená košile a bledost Martina Žemly neznamená prvotně jeho slábnutí fyzické (tělesné), ale

---

<sup>36</sup> HODROVÁ, D.: „Poetika postavy“, in: D. Hodrová a kol., ... *na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 520-521.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 524.

duševní. Tělo slouží vypravěči jako zviditelněný obraz duše. Situace se mění na konci příběhu, kdy se tělo stává základním prvkem, který podléhá zániku.

Rozpad duše budeme označovat pojmem destrukce vnitřní. Zatímco fyzický rozpad postavy je rychlý, rozpad duše je velice pomalý. Proto je v této práci destrukce označena jako dlouhý proces. Vlastní rozpad postav není jen tělesný. Rozpad se týká i již popsaného vnitřního těla postav. Proces destrukce probíhá velice dlouho, většinou po celé délce příběhu. Odlišnosti týkající se fázovosti a trvání vnitřní a vnější destrukce budou však probrány později.<sup>38</sup>

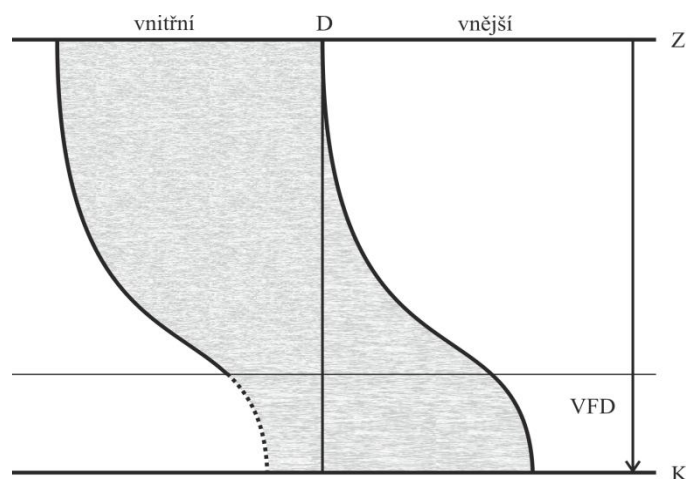
Pro větší srozumitelnost problematiky vnitřní a vnější destrukce v literatuře je zde vytvořeno aproximální schéma (Obr. 6), které ukazuje obecný rozpad osobnosti. Jeho sestavení vychází z již popsaného rozlišení vnitřní a vnější destrukce postav. Základním principem se však stává podobný typ rozpadajícího se člověka. Mohlo by se zdát, že se pak nedrží toto schéma literárních postav. Pro pochopení odlišných způsobů zobrazení vnitřní a vnější destrukce v literatuře je však tento pohled naprosto nezbytný.

Aproximální schéma je vytvořeno proto, aby pomohlo pochopit složitý proces destrukce. Slouží jako pracovní pomůcka. Jeho hlavním cílem je přiblížit tento proces. Ve schématu nepůjde o zobrazení v detailech. Schéma má jen přibližně nastínit destrukci osobnosti, která je podobná analyzovaným literárním postavám.

Zvýrazněná křivka ve schématu (Obr. 6) vyjadřuje jednodušnost vnitřní a vnější destrukce. Prohnutím, zvlněním této křivky je sledována plynulost procesu, ve kterém dochází k přesunům mezi proporcemi. Svislá osa probíhající středem schématu odděluje dvě sféry. Stává se pomyslnou hranicí mezi vnitřní a vnější destrukcí (D). Hranice je jen orientační. Z a K začleňují proces destrukce do času. Označují jeho začátek a také konec. Vrcholná fáze destrukce (VFD) zahrnuje poslední okamžiky umírajícího člověka. Hranice vrcholné fáze destrukce slouží znovu jen pro přibližnou jasnější orientaci.

---

<sup>38</sup> Viz 4. kapitola



Obr. 6 Obecné schéma destrukce osobnosti <sup>39</sup>

Schéma znázorňuje destrukci člověka. Základním principem je duševní strádání, které vede k destrukci duše a ve vrcholné její fázi i k výrazné destrukci těla. Destrukce je znázorněna pomocí křivky, která nejlépe vystihuje její vlastnosti. Tyto vlastnosti vycházejí z vnitřního sepětí těla a duše. Důležitost této neoddělitelnosti pozoruje i známý psycholog Carl Gustav Jung.

*„Nesprávné fungování psyché může dalekosáhle poškodit tělo, stejně jako může naopak tělesné utrpení postihnout duši, neboť duše a tělo nejsou nic odděleného, je to spíše jeden a tentýž život.“<sup>40</sup>*

Proces destrukce je ve schématu zachycen velice obecně, avšak i přes to jsou zde patrné velice důležité momenty. Rozpadající se lidé již vymezeného typu (typu rozpadajících se literárních postav všech tří vybraných textů) prochází postupně nejdříve rozpadem duševním, jehož délka je přibližně ve schématu vymezena. V posledních momentech života člověka je však zvýrazněna destrukce vnější (tělesná). Tyto poslední momenty života jsou označeny jako vrcholná fáze destrukce, jelikož od těchto okamžiků až do smrti se výrazně mění povaha destrukce. Na schématu si můžeme všimnout, že vnitřní rozklad probíhá nepřetržitě. Vnější projevy destrukce jsou však výrazné ve vrcholné fázi destrukce. Nuance, které se projevují na začátku vnější destrukce, jsou nepatrné. Úloha těla sílí až při samotném završování dlouhého procesu. Zde je také jeho projev nejmarkantnější. Proto se zaměříme v dalších kapitolách, kdy budeme již zkoumat jen rozpad literárních postav zejména na tento okamžitý projev

<sup>39</sup> Vysvětlivky ke schématu: D - destrukce vnitřní a vnější, Z - začátek destrukce, K - konec destrukce, VFD - vrcholná fáze destrukce

<sup>40</sup> JAKOBI, J. (ed.): *Člověk a duše. Carl Gustav Jung*, Praha 1995, s. 19.



vnější destrukce. Pokud však mluvíme o člověku, jsou tyto znaky a projevy značně individuální. Pro názornost je zde zachycen příklad rozpadu člověka, který je podobný později analyzovaným literárním postavám. Část křivky, jež je znázorněna ve schématu přerušovaně, představuje pole, ke kterému ani psycholog v reálné situaci umírajícího člověka nemůže proniknout. Nemožnost proniknutí je zde způsobena neviditelnou a nezachytitelnou podstatou duše. V tomto poli je ponechána tato vlastnost destrukce duše, která se stává spíše záležitostí studia psychologického či filozofického.

Reálný předobraz literární situace byl zvolen proto, aby bylo možno později pochopitelněji proniknout k rozdílům v literárním zobrazení. Nebylo by možné zde zobrazit literární obecné schéma, jelikož rozdíly v jednotlivých dílech v konkrétním zachycení vnitřní a vnější destrukce jsou příliš výrazné. V dalších kapitolách budeme pracovat s tímto schématem, avšak již pouze v literárním kontextu. Proto se bude zákonitě proměňovat jeho podoba. Základ schématu bude v podstatě stejný, jen nám lépe ukotví rozpadající se postavu v literárním zobrazení. Pro člověka, jak již bylo řečeno, je vnitřní destrukce ve vrcholné fázi skryta. V literatuře je však situace jiná. Prostřednictvím vypravěčských postupů je tato destrukce zachytitelná. Jde o zobrazení fiktivní, kterým je literatura typická. Těžištěm literárního bádání se stane zejména vrcholná fáze destrukce postav, kde jsou rozdíly v jejich způsobech zobrazení nejmarkantnější. V rámci třech děl bude sledován v následujících analýzách rozpad těla i duše literárních postav. Cílem těchto analýz bude postihnout odlišnosti v jejich zobrazení, vyplývající z příslušnosti k odlišným literárním diskursům. Než však přejdeme k těmto odlišnostem, zastavíme se u problematiky destrukce zachycené v čase, která i z odlišné perspektivy dokáže vysledovat rozdíly v jejím zobrazení.

#### **4. Čas destrukce**

Tato problematika nám více přiblíží již vytvořenou teorii vnitřní a vnější destrukce. Znovu se podíváme na schéma vytvořené v předchozí kapitole (viz Obr. 6), ale jen z hlediska literárního. Trvání destrukce je zde zachyceno. Nejvíce prostoru je věnováno destrukci vnitřní. Tento velký prostor je způsoben delším časovým trváním, ve kterém rozpad duše probíhá. Ve vnitřní destrukci, destrukci duše, tkví pomalost celého procesu. Naopak tělo se rozkládá velice rychle, zejména v poslední fázi destrukce, která odpovídá smrti hlavní rozpadající se postavy.

Čas destrukce je celkově velice pomalý. Začíná postupným duševním rozkladem, který vrcholí i destrukcí fyzickou. Čas je však pevně svázán s postavou. Plyne na základě jednotlivých zlomů, po kterých se hlavní postava stává slabší a následně směřuje čím dál více k zániku. Ve všech třech dílech se čas neměří hodinkami, ale úseky života, prožíváním hlavních postav, se kterými je těsně propojen.

Alice Jedličková se ve své studii o čase<sup>41</sup> zmiňuje o čase subjektivním a fyzikálním. Čas subjektivní, prožívaný je dle jejího pojetí spjat přímo s postavou. Jeho rychlost je závislá na intenzitě prožitku, který může čas zrychlovat či zpomalovat.<sup>42</sup>

Čas fyzikální je dle A. Jedličkové časem, který plyne kolem nás. Vyznačuje se rovnoměrností běhu a je označován i jako čas kosmický. Odedávna byly dělány pokusy čas něčím měřit, vnést do života jeho zachycením řád. Jedním z prvních měřičů uplývání času bylo slunce, postupně ho nahradil přesnější ciferník mechanických hodinek.<sup>43</sup>

V případě naší analýzy budeme pracovat zejména s časem subjektivním. Pro naše téma je příznačnější a důležitější, jelikož destrukce i její trvání je vždy spjata s postavou. Na otázku, kdy docházelo k destrukci postavy, si těžko vystačíme s odpovědí vyplývající z pohledu na ciferník hodinek.

Čas je také silně spojen i s prostorem. V díle *Román jako dialog* je pro Michaila Bachtina čas hlavním principem chronotopu. Tento pojem definuje jako bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací. Vyjadřuje spojitost času a prostoru. Prostor tak zasazuje do pohybu času a historie.<sup>44</sup>

Tento princip spojení prostoru s časem není tak výrazný u prvních dvou našich děl, ale je patrný u *Princezny Pampelišky*. Proto se jím budeme ve spojitosti s tímto dílem zabývat také.

Nyní podrobíme analýze všechna tři díla, přičemž budeme při sledování času vycházet zejména ze studie Alice Jedličkové. Cílem této analýzy bude zjištění, jak je v dílech destrukce zobrazena v rámci času. Zároveň se pokusíme objasnit na konkrétních případech aspekt teorie vnitřní a vnější destrukce. Zaměříme se zejména na destrukci vnitřní.

---

<sup>41</sup> JEDLIČKOVÁ, A.: „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“, in: M. Červenka a kol., *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst, 2005, s. 180–243.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 181-182.

<sup>44</sup> BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*, Praha 1980, s. 222.

#### 4.1 U snědeného krámu

Čas v tomto románu plyne velice pomalu. Celý příběh je ohraničen dvěma body. Prvním z nich je otevření Žemlova krámu, druhým je jeho uzavření. Plynutí času je znázorněno pomocí zvyklostí a tradic během roku. Objevují se zde svátky, maškarní plesy či pravidelná setkávání v hospodách. Vypravěč nás informuje i o konkrétních hodinách či dnech v týdnu.

Michail Bachtin označuje tento typ plynutí času jako čas maloměsta. Podle tohoto tvrzení pak je maloměsto prostorem s cyklickým časem, který se pouze dokola opakuje. Jeho pohyb je jako koloběh týdne či například měsíce. Stereotypně se zde opakují tytéž všední události.<sup>45</sup>

V rámci destrukce se ponoříme do subjektivního času, který je spjat s hlavní postavou. Destrukce Martina Žemly trvá velice dlouho. Je sledována na většině stránek románu. Výchozím bodem je již zmíněné první otevření nového krámu, který se pro Martina Žemlu stává symbolem nového života. Otevření Žemlova krámu na začátku příběhu a jeho uzavření na samém jeho konci představuje i vymezení bodů, mezi kterými probíhá destrukce hlavní postavy. Tato destrukce se skládá z mnoha časových zlomů, které oslabují hlavní postavu. Tyto zlomy jsou náhlé, zřetelné, připravené a očekávané. Jejich síla tkví v jejich naplánování, které připomíná přípravu pastičky na myš. Představují hlavní osu příběhu. Příběh plyne jako postupné utahování nitek paní Šustrové a posléze Pavlíny. Nejdříve je pomalé, ale postupně se zrychluje. Pohybujeme se od zlomu ke zlomu. Na těchto zlomech se čas někdy na chvíli zastaví či plyne pomaleji. Tento zlom v příběhu představuje první setkání Martina Žemly se Šustrovými, svatební noc Martina Žemly s Pavlínou či zjištění nevěry Pavlíny. Mnohé zlomy jsou nesený a zvýrazněny v názvech kapitol.

Nejvýraznějším zlomem je Žemlova svatební noc. Martin Žemla je zde razantně Pavlínou odmítnut. Toto odmítnutí je symbolem naprostého selhávání jejich manželství. Scéna se odehrává na deseti stránkách<sup>46</sup> a je umístěna až v poslední části třetího dílu, který nese název *Žemlova svatební noc*. V této kapitole je zahrnuta i svatba Žemly s Pavlínou. Vše směřuje pomalu k této scéně, jež je vyvrcholením celého oddílu. Po této poslední scéně přichází na řadu další oddíl, který je již důsledkem oné svatební noci

---

<sup>45</sup> BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*, Praha 1980, s. 368.

<sup>46</sup> HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha 1982, s. 284-294.

a prohlubuje její význam. Tyto následující zlomy probíhají rychleji, jelikož jsou předvídatelným následkem a potvrzením zlomu již zmíněného.

Všechny tyto zvraty představují výraznou vnitřní destrukci Žemly, jelikož představují postupný rozpad jeho duše. Zlomy, kterými je čas měřen, představují duševní rozklad postavy. Čas není měřen slábnutím těla, ale slábnutím duše.

Posledním zlomem či vrcholnou fází destrukce je smrt Martina Žemly. V tomto okamžiku se setkáváme s výraznou vnější destrukcí, která posiluje úlohu slábnoucího, zanikajícího těla.

## **4.2 Dům U tonoucí hvězdy**

Čas v tomto díle ubíhá odlišně. Znovu je příběh ohraničen dvěma body. Výchozím bodem je setkání Severína s Rojkem, cílovým bodem pak jejich odloučení. Mezi těmito body se odehrává celý příběh.

Časové určení není příliš patrné. Vše je zahaleno určitým oparem tajemství, stejně jako hlavní postavy příběhu. Celý příběh se odehrává v neurčitých hodinách. Nevíme, kolik je většinou hodin ani jaký je den v týdnu, měsíc nebo rok. Nemáme představu o čase příběhu. Čas je zachycen neurčitě. Jeho prvotní funkcí není změřit příběh, zachytit jeho trvání. Spíše se snaží zachytit atmosféru tajemného okamžiku. Setkáváme se s údaji času typu za soumraku, za šera, při západu slunce. V některých případech jsme schopni zachytit jen den a noc, ale nikoli den v týdnu či hodinu.

Vnímání pohybu příběhu směrem dopředu nevnímáme pomocí vypravěče. V příběhu se posouváme dopředu při vzájemném setkání Rojka a Severína. Tehdy se vždy něco stane, co příběh trochu přesune do jiného místa. Funguje zde zvláštní provázanost obou postav. Severín se vždy v určité osudové chvíli objeví tam, kde Rojko (popř. za ním jde, ale objeví ho ve zvláštním rozpoložení).

Nejsou zde patrné přílišné zlomy v destrukci postavy. Příběh se odvíjí velice nezávisle na proudu času. Linie spojující příběh je vytvářena dvěma postavami - Rojkem a Severínem. Rojkova destrukce není tedy časově příliš zachytitelná. Nemusíme pochybovat, že již na začátku příběhu je zřetelná, avšak kde je její počátek, je těžké určit. Dovídáme se o Rojkově svědomí a vině, ale přesný časový údaj nenajdeme. Destrukce mohla začít po smrti Edity, kdy Rojko pocítil první příznaky špatného svědomí.

Celé dílo můžeme považovat za druh zpovědi, ke které vše spěje, za snahu očistit se. Rojkova destrukce je výrazná v krizových situacích, kterých je v příběhu velké

množství. Krizovými situacemi jsou zde myšleny především jeho záchvaty, ke kterým u něj často dochází. Vždy se objeví nějaká podobná krizová situace, která nás trochu poponese dál. Nic racionálního tedy nenese příběh, ani ho neměří.

Zde popisovaná Rojkova destrukce je evidentně destrukcí vnitřní (destrukcí duše). Destrukce vnější (destrukce těla) je zde zobrazena také, ale její projevy jsou znovu výraznější až na konci příběhu.

### 4.3 Princezna Pampeliška

Drama je ohraničeno útky či odchody z jednoho světa do druhého. Na začátku příběhu Pampeliška odchází ze svého rodného zámku, ze světa princezny, do prostého světa za mřížemi zámecké zahrady. Pampeliška touží poznat pravý život, utéct od svého neštěstí, ale ani v tomto světě nenachází uspokojení svých tužeb. Znovu z něj odchází, nešťastná a naprosto zlomená. Tento odchod je však jiný a naprosto odlišný.

*Princezna Pampeliška* se odehrává naprosto ve fikčním světě. Proto také čas zde ztrácí svou objektivní a racionální hodnotu. Je nepřesný a nekonkrétní. Nejspíše je tato neurčitost spojena s žánrem tohoto dramatu. Pohádka nepředpokládá ani nepotřebuje přesné zachycení času. I přes to je však jeho zobrazení jiné než v *Domě U tonoucí hvězdy*. Čas je zachycen v jiné podobě. Nejsou sděleny dny, hodiny či měsíce, ale je postřehnutelné plynutí roku v podobě střídajících se ročních období. Ta jsou dáována do souvislosti s prostorem.

Čas v podobě plynoucích ročních období je spojen nejen s prostředím, ale také s hlavní postavou. Působí však jen na hlavní postavu, nepůsobí na postavy okolní. Honza například neslábne vlivem pokračujícího roku tak jako Pampeliška.

Tak výrazné propojení vnitřní destrukce hlavní postavy s časem není v žádném z předcházejících analyzovaných děl. Pampeliška je na jaře svěží a plná nadějí na nový život. Chce s Honzou cestovat za sluncem, nejeví známky destrukce či slabosti. Postupem roku však slábne. Symbolickým koncem léta je pak scéna, kdy oba utíkají z města, které podléhá požáru. Pampeliška již začíná cítit slunce ne jako svou oporu, ale jako něco pálivého, co způsobuje zánik.

*„Pampeliška (poděšeně se dívá k západu):*

*Zas už hoří!*

*Vidíš, vidíš, co tam plamenů je?*

*Princ už cestou všechno zapaluje,*

*Zapálil už lesy, dým z nich vychází,*

*Živé lidi do plamenů hází!*

*Honza (ji těší):*

*Neslyšelas? Slunce zapadá to.“<sup>47</sup>*

Proměny ročních období jsou na okolním prostředí viditelné na stromech, slunci, sílícím větru či žlutnoucí trávě. Pampeliška slábne a umírá s rokem, jako kdyby žila jen pouhý rok. Na podzim si připadá jako listí, které vadne, či květina, která odkvétá. Čím více se přibližuje zimě, tím více vnímá sílící vítr, jenž se stává jejím osudem. V zimě Pampeliška umírá ve vánici, která ji nadzdvihne jako pírkó a lehce ji rozfouká jako pampelišku na mezích.

Mohlo by se zdát, že Pampelišku ovlivňuje prostor, ale pouze ve spojení s časem nabývá na důležitosti. Tohoto vnitřního sepětí času s prostorem si všiml již zmíněný Michail Bachtin. Proto také vnímá čas jako „čtvrtou dimenzi prostoru“<sup>48</sup>.

Vnitřní destrukce znovu protkává celý příběh. Až ve vrcholné fázi destrukce by mělo tělo vystoupit do popředí, jako v předchozích případech, avšak zde je tělesná destrukce Pampelišky do velké míry naprosto potlačena.

Čas je v dílech různě zachycen. V díle *U snědeného krámu* je plynutí času velice reálné a detailní. Víme, kdy se jaká scéna odehrává, dokážeme změřit destrukci Martina Žemly. Máme časové údaje o jeho vnitřní i vnější destrukci. Víme, že spáchá sebevraždu hodinu po odbíjení půlnoci. Čas se stává nedílnou složkou příběhu, který dělí jednotlivé zlomy, jež představují záznam destrukce Martina Žemly. Zároveň se čas stává dimenzí pravdivosti a uvěřitelnosti. Podílí se na fikčním zobrazení příběhu, který má působit věrohodně a objektivně. Tato vlastnost se projevuje v detailním zachycení dnů i hodin. Život Martina Žemly je takto zobrazen, protože přesně tak život reálně probíhá, v hodinách a ve dnech. Toto zachycení času je velice typické pro realistické romány devatenáctého století. Stejně tak například již v *Babičce* Boženy Němcové bychom našli jeho pomalé plynutí, nechvátání. Čas dává životu realistických postav pevný řád. Je měřen v hodinách a dnech stejně jako jednotlivý život tehdejšího člověka. Jeho způsob měření může být různý, ale vždy se bude co nejvíce přibližovat tehdy reálnému času. U *Babičky* je například silným motivem odměřování času údery sekery do lípy před babiččíným domem, která již stejně jako babička podléhá zániku. V díle

<sup>47</sup> KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha 1999, s. 71-72.

<sup>48</sup> BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*, Praha 1980, s. 222.

*U snědeného krámu* jsou jedním ze silných časových motivů otevírací hodiny krámu, které svazují a měří celý Žemlův život.

V *Domě U tonoucí hvězdy* má však čas trochu odlišnou funkci. Neměří čas destrukce, spíše se snaží zachytit atmosféru okamžiku. Postavy jsou povzneseny nad reálné měření času, jejich čas je jiný, osobnější. Čas své postavy nedrtí ani nezavazuje jako čas Martina Žemly. Vnitřní destrukce je měřena setkáváním postav. Nemáme však žádný objektivnější údaj o reálném čase destrukce vnější či vnitřní, jelikož pro autora není důležitý. Čas pro něj nenese stejnou funkci jako čas v realistickém románu. Autor jej pevně svazuje se subjekty.

V *Princezně Pampelišce* hraje čas naopak velkou roli, ale pouze v těsném sepětí s prostředím. Čas zde zachycuje prchající okamžiky, prostředí v proměně během roku. Pampeliška je v harmonii s touto proměnou. Toto pojetí času znovu najdeme i v dílech neliterární povahy, jelikož pro impresionismus a symbolismus konce století je velice typické. Například ve výtvarném umění je velice časté zachycení jednoho objektu v několika obrazech ve střídajících se ročních obdobích.

## **5. Zobrazení smrti – vrcholná fáze destrukce**

Nyní se přesouváme k vlastní analýze vnitřní a vnější destrukce. Zaměříme se zejména na vrcholnou fázi destrukce, kterou představuje smrt postavy. V tomto okamžiku probíhá destrukce vnitřní i vnější. Funkce vnější destrukce (destrukce těla) je v posledních scénách většinou výrazně posílena. Výrazná funkce těla na koncích příběhů je velice typická a pochopitelná. Tělo i duše jsou silně propojeny. Pokud dojde k naprostému duševnímu rozpadu literárních postav, lze očekávat, že dojde i k jejich fyzickému zlomení. Výraznost smrti (vrcholné fáze destrukce) je způsobena děsivostí a nevysvětlitelností smrti samé. Skrývá tajemství a strach z nemožnosti jejího poznání.

Ve výše popsaném schématu (viz obr. 6) byla zmíněna nemožnost reálného člověka dostat se k duši rozpadajícího se jedince v době vrcholné fáze destrukce. Literatura ji může fikčně zachytit, ale způsoby tohoto zachycení jsou velice odlišné na základě přístupů a diskursů, ke kterým náleží. V této kapitole se budeme znovu zabývat výše popsaným schématem, avšak s tím rozdílem, že půjde již jen o literární uchopení.

Cílem kapitoly bude dokázat vzájemné odlišnosti děl v rámci zachycení rozpadu těla a duše ve vrcholné fázi destrukce. Odlišnost v zachycení vrcholného okamžiku destrukce postav budeme pozorovat v naší analýze velice pozorně. Pro pochopení

rozdílných podob destrukce je naprosto klíčová. Všimneme si jejího znázornění na schématech vytvořených již z čistě konkrétních literárních analýz.

## **5.1 Zobrazení smrti – tělo**

Tělo hraje v poslední fázi destrukce nezastupitelnou úlohu. Je jedním z nejviditelnějších projevů destrukce. Provedeme nyní analýzu, která by měla odkrýt odlišnosti v jeho ztvárnění ve vrcholné fázi destrukce.

### **5.1.1 U snědeného krámu**

Tělo hraje v průběhu příběhu čistě dokreslující funkci. Je spíše vnímáno jako odraz duše Martina Žemly. Až v poslední fázi vnější destrukce vstupuje do popředí.

Scéna vypovídající o smrti postavy se nalézá na konci románu. Je tu zachycen Martin Žemla, který se připravuje ke svému odchodu ze života. Vše je naplánováno, připraveno. Vlastní smrt je v podstatě jediná věc, kterou Martin Žemla doopravdy v románu připraví a která vyjde jen díky němu samému. Hlavní postava se udusí kostíkem rozpuštěným v pivě. Je zde zobrazena fáze příprav, avšak samotné udušení, otrava těla, zachycena není. Zvláštní scéna je však přidána na konci románu. Martin Žemla je nalezen hned druhý den ráno po sebevraždě. Nad tělem se sklánějí strážníci i ostatní postavy z románu. Tělo již nefunguje jako část postavy, která již podlehla zániku. Zvýrazňuje se však jeho úloha po kupcově smrti. Tělo je zachováno. Konkrétnost těla, jeho viditelnost je velice důležitá. Fyzický rozpad postavy v poslední vrcholné fázi destrukce nachází jasnou pozici a vystupuje do popředí. Tělo není zničeno a odstraněno ze světa. Působí jako viditelný znak destrukce postavy a potvrzuje domněnku o výraznější funkci těla (vnější destrukci) ve vrcholné fázi rozpadu.

### **5.1.2 Dům U tonoucí hvězdy**

Rojko podléhá na začátku příběhu tělesnému zranění, ale na jeho následky neumírá. Funkce rozpadajícího se těla není v průběhu příběhu příliš akcentována. I když Rojko bledne, není zde zachyceno, že by tato změna byla způsobena zmíněným zraněním. Zranění vystupuje spíše jako spojovník Rojka a Severína, kteří se podruhé setkávají v nemocnici, kde se Severín stává jeho ošetřujícím lékařem. Polarita duše a těla je zvýrazněna i jako polarita racionálního a iracionálního. Lékař má představovat racionální složku, Rojko iracionální. Rojko jako iracionální představitel naprosto hýbá racionálními představami Severína, který podléhá Rojkovu vlivu čím dál více.



Vnější rozklad se stává znovu výrazným prvkem při vrcholné fázi destrukce. Na Rojkově těle je v okamžiku smrti pozorovatelná křeč, která se projevuje v obličejí, děsivém smíchu či ve zkroucení těla. Po smrti Rojka se však tělo nestává pozůstatkem destrukce. Celý dům i s neživou hlavní postavou podléhá požáru, který ničí jakékoliv materiální a konkrétní důkazy o destrukci postavy. Ačkoliv začíná být úloha těla zpochybňována, stále se v příběhu objevuje jako poslední známka rozpadu postavy.

Tělo zde má i mystický rozměr. Rojko ve své citové vypjatosti vnímá možnou jinou existenci, která představuje i jiný způsob bytí. Tyto způsoby existence (bytí) zde vystupují v těsné souvislosti s duševní i fyzickou podstatou Rojka.

*„ Odloučení duše od těla neznamena dle něho nic než změnu nazírání či pojmání duchem. Druhý svět není tedy jiné místo ve světě, nýbrž jiné nazírání na svět. Jiný asi stav našeho já. “*<sup>49</sup>

Dle Roberta B. Pynsenta může být souvislost duševní a fyzické podstaty v tomto díle spjata s teorií astrálního těla. Tato teorie chápe každého člověka jako vlastníka dvou těl. Duchovní tělo má podobný tvar jako tělo fyzické. Má však speciální schopnost vyhnout se tzv. druhé smrti. Druhou smrtí je míněna smrt tohoto astrálního těla po smrti těla pozemského. Takto by astrální tělo nepodléhalo smrti a mělo by možný status nesmrtelnosti.<sup>50</sup>

Ačkoliv se pojetí zabývá tělem, v podstatě jde o možnou nesmrtelnost duše, která by měla být ničím nsvázanou entitou. Toto pojetí však mluví o duši jako o druhé části lidské bytosti, svazuje ji s materiálem (tělem).<sup>51</sup>

Otázka souvislosti mezi zdejšími pojetím duševní, fyzické podstaty a astrální teorií je však velice vratká, pokud bychom ji měli vidět výrazně v tomto díle. Přinášela by sice určité závěry, které by mohly být spjaty s prováděnou analýzou, ale toto pojetí není pro výsledky této analýzy rozhodující. Vystává otázka, zda můžeme z několika citací týkající se tohoto problému v samotném díle jasně usuzovat, že se jedná o zmíněnou problematiku astrálního těla.

---

<sup>49</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy*, Praha 1957, s. 59.

<sup>50</sup> PYNSENT, R. B.: „Název Zeyerova díla *Dům U tonoucí hvězdy*“, in: T. Vlček (ed.), *Julius Zeyer: Texty, sny, obrazy*, Praha 1997, s. 107.

<sup>51</sup> Toto astrální pojetí těla se neshoduje s pojetím zdejší polarity těla a duše. Je zde mnoho odlišností. Jedna z nejdůležitějších je onen aspekt druhé smrti či nesmrtelnosti u astrálního těla, která zde není probírána, jelikož pro nás končí smrtí postav v literatuře i náš příběh. Proto nemůžeme odhadovat či něčím dokazovat pojetí jiné posmrtné existence. V našem pojetí nejde o dvě pojetí jiného bytí, jen o dvě propojující se části literární postavy.

### **5.1.3 Princezna Pampeliška**

Tělo je v tomto dramatu velice potlačeno. V rámci příběhu se stává obrazem duše, která stále upadá. Ani na konci příběhu se jeho pozice nemění. Ačkoliv v normálních obecných případech, stejně jako v předchozích dvou dílech, by měl být ve vrcholné fázi destrukce akcentován fyzický rozpad postavy, je v Kvapilově textu situace jiná. Těsně před smrtí Pampelišky je tělo nemocné a oslabené, ale jeho fyzický rozklad není představen. Čtenář není schopen zjistit, co se stalo s tělem Pampelišky. Pampeliška se rozplývá ve vánici, která ji nadzdvihne a unáší ze světa, kde přebývala. Její zánik tak postrádá znaky racionálnosti, uvěřitelnosti, jelikož postrádá tělo jako základ viditelné a zachytitelné destrukce. Je posílena vnitřní destrukce postavy a na nejmenší možnou míru omezena destrukce vnější. Rozpad Pampelišky ve vrcholné fázi destrukce představuje protiklad ke smrti Zemly, která potlačuje destrukci vnitřní.

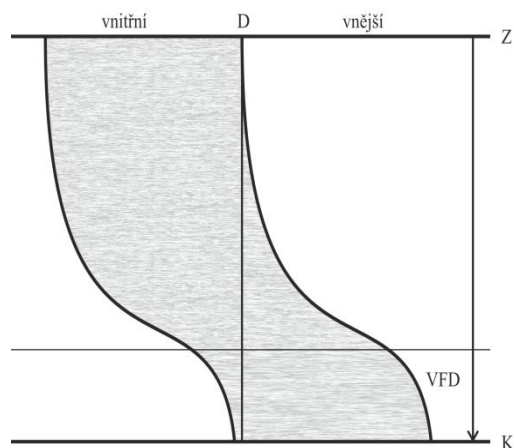
## **5.2 Zobrazení smrti - duše**

Duše je druhou částí postav. Není materiální a nemá konkrétní tvary. Myšlenky postav nejsou stabilní a nikdy se nemohou zachytit v úplnosti. V literatuře závisí zachycení duše na vypravěči. Jen vypravěč rozhodne o tom, jak ji nechá zviditelnit u svých postav, jakou postavu přiblíží z hlediska její duše více, jakou méně. Filtr těchto projevů je na něm závislý ještě více než u těla, které je viditelné již na běžný pohled (oproti duši). V následující analýze se však přesvědčíme, že důraz na její projevy stále více stoupá, i během tak fyzického momentu jako je vrcholná fáze destrukce u hlavních postav těchto třech děl.

Znázornění vnitřní a vnější destrukce je přiblíženo pomocí pracovních aproximálních schémat (Obr. 7, 8, 9). Jejich konstrukce vychází z předešlého sestrojeného schématu (Obr. 6). Odlišují se jen konkrétním zasazením do literárního kontextu. Tato aproximální schémata již zachycují vnitřní a vnější destrukci hlavních rozpadajících se literárních postav vybraných textů.

### **5.2.1 U snědeného krámu**

Vypravěč se snaží duši znázornit, ale má příliš nevhodnou pozici na to, aby ji zachytil ve vrcholné fázi destrukce. Příběh je nahlížen z vnější pozice vševědoucího vypravěče, který nemůže proniknout do nitra postav. Jejich duši se proto snaží zachytit ve vnějších projevech, činech a fyzickém vzhledu. Duše hlavní postavy je pozorována většinou v komunikaci s dalšími postavami či v souvislosti s prostředím.

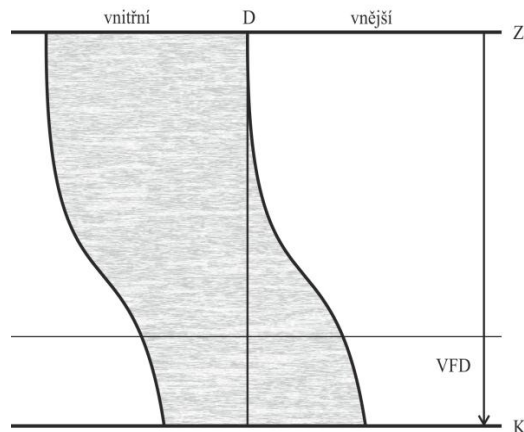


Obr. 7 Schéma destrukce U sněženého krámu

I prostřednictvím schématu (Obr. 7) můžeme pozorovat, že ve vrcholné fázi destrukce postavy je duše ukrytá. Známe Žemlův plán. Pozorujeme, jak vše připravuje, ale nepronikáme k jeho myšlenkám v době smrti. Ty jsou spíše skryty. Znovu je tato situace způsobena tím, že čtenáři není popisován akt smrti postavy. Tělo je viditelnější, jelikož zůstává v příběhu i po smrti Žemly. Duše se vrcholné fáze destrukce účastní ve velmi malé míře.

### 5.2.2 Dům U tonoucí hvězdy

Situace je odlišná. Na dalším schématu (Obr. 8) je výrazně zachyceno tělo i duše. Vypravěč se snaží více proniknout k duševní podstatě postav. Možnost jejího lepšího zachycení je však dána vypravěčovou pozicí uvnitř příběhu. Nepředstavuje sice hlavní rozpadající se postavu, ale jako přítel je jí stále nablízku. Rojko se však ocitá na pokraji zhroutení a z jeho duše proudí nekontrolované množství myšlenek, které Severín (vypravěč příběhu) je schopen zachytit. Severín může pronikat k jeho duši i prostřednictvím zvláštního duchovního sepětí obou postav.



Obr. 8 Schéma destrukce Dům U tonoucí hvězdy

Rojko umírá v záchvatu. Tyto záchvaty se také stávají bránou do jeho duše. Rojko se v nich ocitá ve vlastních představách. Ve smrtelném okamžiku jako by zjistil, že tyto představy jsou klamné, žádná z nich není opravdová, žádná z nich ho nezachrání před smrtí. Mohla by tu být i ona spojitost s poznáním, že žádné astrální tělo či nesmrtelná duše, která by přežila smrt těla, není. Tajemství, kterým je vše zahaleno, nedovoluje proniknout k přesným informacím.

„ [...] Spása kyne ti. Nezapadneš v nic a v tmu! Pozvedni oči tam k těm zářícím hvězdám. Na jedné z nich se opět zrodíš! Tam nepoznáš už slz a vzdechů, bude to tvoje náhrada! A konejšivý ten přítel pozvedl ruku a ukázal na hvězdu zelenavé záře, putující v hávu tiché glorie nesmírností prostoru s věrným druhem svým, bledou lunou, a poznal jsem v té hvězdě, ó ironie bohů, poznal jsem v té hvězdě naši zem!“ Opět propukl Rojko v šílený, nikdy předtím mnou neslýchaný smích, a smích ten měnil se k mému úžasu v chrapot agonie, a Rojko zemřel tak, smíchem svým nelidským, křečovitým, démonickým poloudušen v mém náručí.<sup>52</sup>

### 5.2.3 Princezna Pampeliška

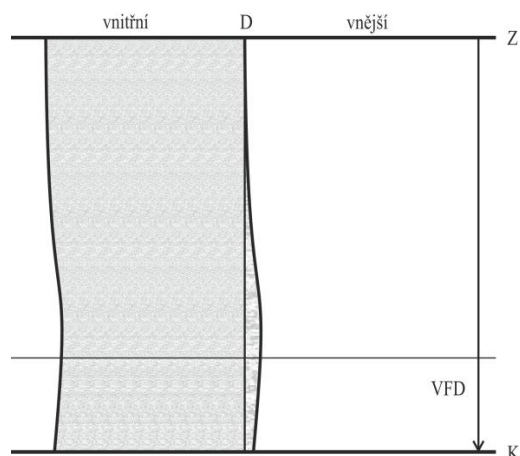
V tomto díle je duše nejspíše odkryta nejvíce. Postava Pampelišky velice často promlouvá, sama svými monology dává najevo svůj duševní stav.

„ Vysoko, vysoko do oblak šedivých,  
Odkud se za zimy sype sníh...  
Mně je tak truchlivo bez tepla, bez světla,

<sup>52</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z pamětí neznámého*, Praha 1957, s. 126-127.

*Jako bych pod zemí vadla a dokvetla!*<sup>53</sup>

Promluvy Pampelišky se vždy týkají jejích citů. Duše Pampelišky je vykreslena (i v následujícím schématu – Obr. 9) mnohem více než v předchozích případech, kdy mohli jejímu zviditelnění napomoci vypravěči. Pampeliška je postavou, která není stabilní. Stále se proměňuje. Její rozpoložení se neustále mění.



Obr. 9 Schéma destrukce Princezny Pampeliška

V poslední vrcholné fázi destrukce promlouvá její duše, která ji žene ven do silné vichřice, jež způsobí její zánik. Je těžké určit, zda se jedná o smrt postavy či jen o symbolický přerod. V této scéně se však s Pampeliškou setkáváme naposledy a její rozpad, ať už je jakkoliv symbolický, vyjadřuje smrt literární postavy v pravém slova smyslu.

Zobrazení rozpadu postav se liší zejména problematikým zachycením těla a duše ve vrcholné fázi destrukce. Na vytvořených schématech je patrné, k jakému významnému posunu v těchto třech dílech dochází při snaze o zobrazení rozpadu postavy. V realistickém románu (*U snědeného krámu*) se vypravěč pohybuje při snaze zachytit destrukci postavy spíše v jejích vnějších, fyzických popisech. V okamžiku smrti postavy se zaměřuje zejména na její tělo. V parnasistním příběhu (*Dům U tonoucí hvězdy*) nastává posun, který je způsoben pozicí vypravěče v nitru subjektu. Zde se dostáváme ve vrcholné fázi destrukce do nitra postavy. *Princezna Pampeliška* je pak dramatem, kde nemůžeme pracovat s umístěním vypravěče, ale i přes tuto skutečnost je zde ještě patrnější snaha ukázat duši Pampelišky a potlačit co nejvíce tělesnost

<sup>53</sup> KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha 1999, s. 51.

(fyzičnost) postavy. Nic konkrétního zde nenajdeme. Vše konkrétní a fyzické se rozplývá. Důležitým se stává niterný vývoj postavy, její rozpadající se duše. Rozpad těla je potlačen v co největší míře. Všechna konkrétnost a materiálnost je patrna pouze v symbolu pampelišky, který je však svou podstatou spíše symbolem duševní podstaty, ne tělesné.

## 6. Destrukce symbolů

Od destrukce postavy se nyní přesuneme k symbolům. V dílech by se jich mohlo nalézt velké množství. V následující analýze se zaměříme pouze na ty, které pro nás mají rozhodující význam. Tyto symboly jsou v těsném sepětí s postavou a také podléhají rozpadu.

Slovo symbol je zde používáno pro „*konkrétní předmět sloužící k označení nějakého abstraktního pojmu*“<sup>54</sup>.

Základem analýzy budou tyto symboly - krám (*U snědeného krámu*), tonoucí hvězda (*Dům U tonoucí hvězdy*) a pampeliška (*Princezna Pampeliška*). Budeme nejdříve sledovat jejich obecný význam. Poté se budeme zabývat jejich významem v konkrétních třech dílech. Budeme také pozorovat jejich rozpad. Ve vzájemném porovnání si budeme všimnout výběru symbolů a jejich užití v rozdílném literárním kontextu.

### 6.1 Krám

Hlavní rozpadající se postava je s tímto symbolem spojena.<sup>55</sup> Místo podmiňuje funkci postavy, rozvržení jejího času. Krám je prostředím kupce. Zařazuje Martina Žemlu do určitého sociálního prostředí. Je prostorem typickým, představuje reálný prostor.

Zároveň si však můžeme povšimnout spojitosti mezi stavem krámu a duševním rozpolžením subjektu během probíhané destrukce. Otevření krámu je pro Martina Žemlu na začátku příběhu vkročením do nového života. Jeho sny o tom, jak bude tento nový život vypadat, jsou však velice naivní. Krám nedosáhne takového úspěchu, jaký si Martin Žemla přeje. Čím více podléhá Martin Žemla destrukci, tím méně prosperuje krám. Souvislost není čistě náhodná, ale naprosto racionální. Pavlína s paní Šustrovou

---

<sup>54</sup> KRAUS, J. a kol.: *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*, Praha 2005, s. 762.

<sup>55</sup> V této kapitole je krám probírán jako symbol. V následující 7. kapitole s ním budeme pracovat jako s prostorem.

začíná po svatbě krámu využívat. Vše potřebné k vedení domácnosti je bráno bez placení rovnou z obchodu. Martinu Žemlovi se nedostávají tak vysoké příjmy, aby se vzniklé výdaje mohly pokrýt. Kupec se dostává do situace, kdy prodělává. Krám se stává symbolem jeho neštěstí, neštěstí kupce. Proto také na konci příběhu i tento symbol podléhá zániku. Žemlův krám je uzavřen.

V názvu díla se setkáváme se spojením snědený krám. Poprvé je vloženo do úst Randové, která se snaží Martina Žemlu varovat před katastrofou, která může vzejít z plánovaného sňatku. Podruhé je pak ke konci příběhu spojení zobrazeno v myšlenkách Žemly, který si uvědomuje své neštěstí. Sežírání krámu představuje postupnou a pomalou destrukci, které Martin Žemla podléhá.

*„Byl sněden, sněden – jeho krám byl stráven, a Žemla poznával, že mu nezbyvá než vyprodati, co se prodati dá, a odejíti odtud, dáti se znova někam do služby. [...] Ach, Žemlu nehnětlo pomyšlení na nové otroctví, na nové dření pro cizího, ale k zoufalství jej přivádělo vědomí, kdo mu krám snědl, jakými okolnostmi bylo toto pozvolné sežírání provázeno ...!“<sup>56</sup>*

## 6.2 Tonoucí hvězda

Symbol je zmíněn již v názvu románu. Tonoucí hvězda představuje znak, jenž je na fasádě tajuplného domu, v kterém bydlí Rojko. Je na něm zobrazena hvězda mezi vlnami. Dům sám je nositelem tajemství. Celý tento symbol není spjat jen s destrukcí hlavní postavy. Různá jeho pojetí mohou představovat probíhající destrukci v mnoha rovinách. Pomocí tohoto symbolu můžeme vnímat destrukci osoby, domu či celé Země.

Ve *Slovníku symbolů* bychom našli, že hvězdy mohou představovat symboly duchovního světla pronikajícího temnotou a také obraz příliš vysokých ideálů.<sup>57</sup>

Tonoucí hvězda by pak v základním výkladu mohla představovat pád ideálů a snů. Nejspíše by se netýkala jen Rojka. Tonoucí hvězda by znamenala tonutí ideálů starých hodnot, víry či lásky. Mohla by představovat celé tonoucí století. V další interpretaci dům může být představen jako lidstvo a tonoucí hvězda jako Země padající do nicoty.

*„[...] celou viděl jsem ji, zemi naši, letící šíleně neobsáhlým prostorem kosmu [...] Viděl jsem ji, jak letí tím závratným prázdňem, nejen v tom okamžiku, ale od nepojímatelně dávného počátku, do nepochopitelně nedohledné budoucnosti, bez oddechu, hučíc,*

<sup>56</sup> HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha 1982, s. 389.

<sup>57</sup> BECKER, U.: *Slovník symbolů*, Praha 2007, s. 90.

*slepě, jako zvíře štvané hrůzou z neviditelné nějaké zuřící smečky[...]* „Kam trhá Tě, ó matko naše, osud tvůj tak neodolatelně? Do zkázy tvé či bohu blíž?“<sup>58</sup>

Další dvě interpretace pocházejí od Roberta B. Pynsenta. První se týká vyššího poznání. Tonoucí hvězdou je podle tohoto pojetí stále tonoucí lidské poznání.<sup>59</sup> Druhá se pak týká pojetí již zmíněného astrálního těla. Jestliže je podle B. Pynsenta hvězda astrálním tělem, pak tone proto, aby splynula s materiálním světem. Zároveň je zde naznačena možnost, že hvězda padá, protože je svět zničen průmyslovou civilizací a nemá už právo na astrální tvář.<sup>60</sup>

Pynsent interpretuje tento symbol i takto:

*„[...] Hvězda, emblém nadlidského, snad božského, leží mezi vlnami moře, emblému pozemské tvůrčí síly. Lidstvo ztratilo ono božské [...] a všechno se slučuje na nižší úrovni, místo aby se spojovalo na té vyšší, po které lidstvo před devatenáctým stoletím toužilo. V tonoucí hvězdě můžeme vidět symbol duchovní katastrofy, již se Zeyer bál.“<sup>61</sup>*

Dům, na kterém se nachází fasádní znak tonoucí hvězdy, je na konci příběhu zničen ohněm. Oheň je jedním z živlů, který bývá považován za posvátný. V tomto případě se zničí nejen symbol, ale i tělo hlavní postavy, která však podlehla destrukci již dříve.

### 6.3 Pampeliška

Princezna Pampeliška je pojmenována podle stejnojmenné květiny. Tento symbol je s postavou v úzkém sepětí po celou dobu příběhu.

Ve *Slovníku symbolů* je pampeliška definována jako velmi rozšířená složnokvětá rostlina, ze které při poranění prýští bílá šťáva.<sup>62</sup>

Princezna Pampeliška prochází příběhem, stejně jako pampeliška prochází svým krátkým životem rostliny. Na jaře vyrůstá, v létě dozraje a na podzim je rozfoukána větrem. Slábne a sílí jen na základě času a prostoru, do kterého je zasazena. I fyzickým vzhledem je květině velice podobná. Když ji Honza poprvé potkává, ptá se jí, zda není Rusalka, že je tak krásná. Všimá si i jejích vlasů, které jsou zlaté jako slunce. Barva princezniých vlasů je podobná těmto žlutým kvítkům.

<sup>58</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z pamětí neznámého*, Praha 1957, s. 17-18.

<sup>59</sup> PYNSENT, R. B.: „Název Zeyerova díla *Dům U tonoucí hvězdy*“, in: T. Vlček (ed.), *Julius Zeyer: Texty, sny, obrazy*, Praha 1997, s. 107.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>62</sup> BECKER, U.: *Slovník symbolů*, Praha 2007, s. 209.



Pampeliška nejdříve nezná tuto květinu, ačkoliv nosí její jméno. Poté, co se s ní setkává, je zděšena. Život rostliny je příliš krátký a nic po ní nezůstane. Od této chvíle až do svého zániku pak Pampeliška stále více podléhá destrukci a její život je ještě těsněji spjat s osudem nepatrného kvítka.

*„Pampeliška: Už odkvetly, tak záhy odkvetly?*

*A pranic, pranic po nich nezůstane?*

*Honza: Jenom bílé pýří, které chvěje se,*

*a to do daleka vítr roznese.*

*Pampeliška: Vítr je roznese- kamže je roznese?*

*Honza: Vysoko, vysoko do oblak šedivých,*

*odkud se za zimy sype sníh ...*

*Z oblohy šedivé pýří to napadá,*

*zmizí v něm stráž i les, pole i zahrada [...]*

*Pampeliška (propukne v tichý pláč).<sup>63</sup>*

Její rozklad je přesně takový jako rozklad pampelišky. Vítr ji odnese a již ji nikdo nespátí. Po zániku Pampelišky začne sněžit, čímž symbolicky začíná zima. Při hlubší interpretaci by mohly čtenáře zavést myšlenky až k bílé barvě rozfoukané pampelišky či k bílé šňávě, která prýští z rostliny, pokud je jí způsobeno nějaké zranění.

Symboły jsou ve všech třech dílech spjaty s hlavní rozpadající se postavou. Spolu s ní podléhají destrukci. Tato destrukce má velice podobný princip jako destrukce postavy. V jednotlivých symbolech je naznačena pomalost procesu destrukce. Tonoucí hvězda či sežírání krámu vypovídá o destruktivním procesu, který není jednorázový.

Rozdílnost děl v rámci práce se symboly spočívá zejména v samotném výběru těch nejvhodnějších. Každý z popsaných symbolů je jiný. Nejsou si ničím podobné. V každém z děl je použita naprosto jiná symbolika, která je autorem i jinak využita. V realistickém románu jsme rozebrali symbol krámu. Krám není výrazným symbolem, který by představoval něco tajemného či ukrytého. I přesto vystupuje v těsném sepětí s hlavní postavou jako symbol. Jeho reálnost je dána požadavky, které jsou na něj kladeny. V realistickém románu se nesetkáme s jiným typem symbolu. Vždy bude něčím skutečným, reálným a naprosto konkrétním. Symbol je užit jako obraz něčeho

---

<sup>63</sup> KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha 1999, s. 51.

typického a obyčejného. V *Domě U tonoucí hvězdy* je však situace naprosto odlišná. Tonoucí hvězda je symbolem naprosto abstraktním a nekonkrétním. Vychází z ladění celého díla. Tajemnost a neuchopitelnost jsou znaky tohoto symbolu. Jeho interpretace je proto složitější. V *Princezně Pampelišce* je symbolem obyčejný drobný kvítek, který však dostává závažný rozměr přenesením na literární postavu, která tomuto symbolu podléhá.

## 7. Prostor

Nyní se budeme zabývat prostředím, které obklopuje hlavní postavu. V této kapitole se zaměříme zejména na vnitřní, osobní prostor rozpadajících se postav. Budeme sledovat, jak prostor ovlivňuje hlavní postavy a jaký k nim má vztah. V rámci motivu destrukce se zaměříme na izolovanost a zejména stísněnost místností, která by mohla být typická pro destruktivní negativně působící prostory. V následující kapitole<sup>64</sup> se pak posuneme od prozkoumávání domů a místností k prostoru vnějšmu, na kterém si však budeme všimnout trochu jiné problematiky, která souvisí s reálností či fikčností prostředí.

Podle Daniely Hodrové představuje prostor v literatuře model jistého přirozeného prostoru, který znázorňuje různé reálné vztahy. Jeho modelovost však není přímočará. Jde o skutečnost jiného řádu. V různých druzích umění existují odlišné typy prostorů. Umělecký prostor se stává v rukou autora specifickým modelem světa.<sup>65</sup>

Zákonitosti prostoru získávají v kontextu příběhu důležitou pozici. Na významu nabývá rozvržení prostoru, jeho zalidněnost či orientace. Prostor vytváří hranice, které literární postava není schopna překročit. Okna, dveře a další důležité součásti místností představují uzavřenost či otevřenost světa, v němž se rozpadající se postava pohybuje.

Podobným způsobem vnímá prostor i Daniela Hodrová, která upozorňuje v souvislosti s touto problematikou na knihu *Struktura uměleckého textu* od Jurije M. Lotmana.<sup>66</sup>

Daniela Hodrová se v *Poetice míst* zajímá i o smysl uzavřeného pokoje. Pokoj se stává vyjádřením způsobu existence. Má svou duchovní hodnotu. Autorka ho představuje jako prodloužené tělo postavy.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Viz 8. kapitola

<sup>65</sup> HODROVÁ, D. a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Jinočany 1997, s. 14.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 217.

Cílem této kapitoly není výčet všech prostorů, které se v těchto třech dílech objevují. Snažíme se spíše zjistit, jaké prostředí je pro destrukci postavy typické, jak se toto prostředí chová a jaký vztah má k rozpadajícímu se jedinci. Budeme se v analýze prostoru inspirovat studií *Topos domu v literatuře*<sup>68</sup> od Michaely Šmejkalové, která upozorňuje na důležitost rozvržení a hranic místností v literárních dílech.

## 7.1 U snědeného krámu

V románu se objevuje velké množství místností. My se však zaměříme na ty, které jsou spjaté s hlavní rozpadající se postavou. Těmito prostory jsou krám a zejména byt Žemlových. Oba prostory nejsou příliš oddělené, nachází se v jednom domě. Byt Žemlových se nachází v patře. Jeho pozice je nad krámem. Od krámu je tato obytná zóna oddělena schodištěm. Byt by měl ideálně představovat bezpečný domov a rodinné štěstí. Byt Žemlových však představuje pro hlavního hrdinu stále cizí prostředí, které pro něj zůstává uzavřené. Již před svatbou dochází do tohoto bytu, ale jen jako cizinec, kterým zůstává i po svatbě. Byt obývá jen jeho manželka Pavlína. Martin Žemla zde nemá dominantní úlohu, dostává se do svého bytu jen výjimečně. Jeho domovem je spíše krám, do kterého je Pavlínou vyháněn. Schodiště se stává spojovníkem bytu a krámu. Může představovat nemožnost dospět ke kýženému cíli, dosáhnout přijetí Žemly Pavlínou Šustrovou. Schodiště ještě znásobuje pozici krámu, který se ocitá na nižší úrovni.

Krám je hlavním prostorem, ve kterém se Martin Žemla pohybuje. Hlavní postava má k němu ze začátku kladný vztah jako k symbolu nového života. Tento nový život však není takový, jaký si Martin Žemla představoval, a krám pomalu ztrácí svou přitažlivost.

Krám se skládá ze dvou částí. V jedné místnosti je prodejna, v druhé kumbál. V první místnosti, do které se vstupuje z ulice, z venkovního prostředí, se nalézá prodejna. V tomto prostoru Martin Žemla prodává a odvažuje své zboží. Místnost je nejfrekventovanějším místem v románu. V krámu se Martin Žemla stává typickým kupcem. Je s ním spjat i Žemlův tragický osud, jelikož se v tomto prostoru také poprvé setkává se Šustrovými. Místnost, která slouží jako krám, představuje místo, kde se Martin Žemla dostává do kontaktu s lidmi. Příliš mnoho lidí se zde nevyskytuje.

---

<sup>68</sup> ŠMEJKALOVÁ, M.: „Topos domu v literatuře“, in: J. Hejk, A. Jedličková (edd.), *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahore a dole. Studentská literárněvědná konference*, Praha, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2005, s. 41-53.

Setkáváme se s náhodnými prázdnými postavami, které jen zaplňují pole zákazníků. Všechny důležité postavy jsou však s tímto prostorem také spojeny. Randová zde uklízí, Šustrovi nakupují, Kyllian posedává a Martin Žemla prodává.

Zajímavějším prostorem je však kumbál, který se nachází za prodejnou. V kumbálu se Martin Žemla vyskytuje velice často. Místnost je velice tmavá, vedou do ní jen jedny dveře z prodejny. Stojí zde postel, stůl a jedna židle. Kumbál se stává tím nejdestruktivnějším místem v celém románu. Tady padá na Martina Žemlu tíseň, strach i smutek. Místnost je velice izolovaná. Jsou zde čtyři stěny bez okna a jen jedny dveře, které mohou představovat jediné spojení s jiným otevřenějším prostorem.

Martin Žemla je s krámem nerozlučně spjat. V nejtěžších chvílích však pro něj krám představuje hrobku, kryptu, něco, co je nízké, vlhké a chladné.

*„Ale když otočil klíčem a rozevřel polovici vrat krámu, když se před ním rozzívl úzký černý otvor a zevnitř jej ovanula směsice zápachů, byl náhle jat úzkostí a sklíčeností, jako by vstupoval zaživa do hrobu. V tom rozrušení lekal se tísnivého, úzkého brlohu svého, v němž by se byl udusil.“<sup>69</sup>*

Také si můžeme povšimnout, že v románu vystupuje v této místnosti pouze Martin Žemla. Jen Randová sem přijde někdy uklidit. Prostor opravdu může představovat spojení s rozpadajícím se nitrem postavy. Randová, jako jediná z postav, by pak měla přístup k Žemlově nitru. Zároveň je krám místem smrti, destrukce hlavní postavy. Úloha krámu jako něčeho, co ho stále ovlivňuje, jelikož tento prostor kupec potřebuje, je nezpochybnitelná.

Ve vrcholné fázi destrukce Martina Žemly se s prostorem nic neděje. Výrazně jeho smrt neovlivňuje. Je jen krátce zmíněn v rámci pocitů stísněnosti a temnoty, která obklopuje Martina Žemlu v posledních chvílích života. Podobně je prostor v této chvíli zobrazen i v *Domě U tonoucí hvězdy*.

Krám však představuje naprosto reálný prostor, který je typický pro kupce. Výběr prostoru není ničím zvláštní, nejspíše takto vypadal krám kupce v devatenáctém století. Tento ráz dokumentu, objektivitu, pravdivé fikce je velice charakteristický pro realistické romány.

---

<sup>69</sup> HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha 1982, s. 339.

## 7.2 Dům U tonoucí hvězdy

Destruktivním prostorem této novely se stává dům U tonoucí hvězdy. Také je všedním prostorem, obyčejným domem, jako jím byl krám Martina Žemly. Avšak popisován tak není. Je zde zdůrazněna tajemnost a tajuplnost domu. Z všedního domu se stává velice nevšední a zajímavý objekt.

*„[...] její okno, v tom domě podobajícím se ve své zčernalosti zakletému hradu.“<sup>70</sup>*

Celý je popisován většinou za šera. V důsledku této denní doby je stále pokryt jakýmsi stínem, který zakrývá jeho skutečnou podobu. Barvy, kterými je tento prostor popisován, jsou nejasné, neohraničené (nemluví se zde o černé, ale o zčernalé). Dům je také velice temný, ale temnota není stejná jako u krámu Martina Žemly. Tato vlastnost prostoru nevystupuje negativně. Temnota přitahuje, ozvláštňuje. Ohraničení je menší, není zde přílišná izolovanost jedince od ostatních. I když se v Rojkově pokoji, který se nachází ve třetím patře, ocitáme mezi čtyřmi stěnami, je zde světlý prostor čistého upraveného pokoje, který má okno. Vše, i prostory v tomto domě jsou však zahaleny stínem představ a tajemství.

V domě U tonoucí hvězdy je více bytů. Byty jsou spojovány rozviklaným širokým schodištěm, širokým koridorem a chodbami, které působí tajemně a starodávně. V každém z nich bydlí zvláštní a neobyčejní lidé, vždy nějak pomatení či nešťastní, kteří mají ve spojení s tímto prostorem svou přezdívku (např. klec pomatených). Rojko je jedním z nich, ale nevíme, jakou přezdívku nese. Jeho byt se skládá z předsíně a jednoho pokoje. Pokoj ani předsíň však nejsou temné, vždy i do předsíně jde proužek světla. V pokoji je okno, což prosvětluje prostor. Je zde umístěn stůl s archy popsaného papíru a novinami, židle, empírový sekretář, postel i malá lampa. Na stěně visí i fotografie dřevěné sochy Františka z Assisi. Byt je sice izolovaný čtyřmi stěnami, ale je světlý a vznešeně zařízený. Je zakryt určitým tajemstvím. I přes to, že byt je světlý a již ne tak tíživý jako krám Martina Žemly, stává se prostorem Rojkovy smrti.

Dům nejspíše nemá působit reálně, jeho pojmenování i popis obyvatel je fantaskní. Působí tajemně, nekonkrétně. Podporuje atmosféru a sepětí Rojka s ostatními obyvateli. Dům U tonoucí hvězdy se stává symbolem, který je přímo svázán s rozpadající se postavou. Jeho pozice i existence v příběhu je těsně svázána se subjektem (Rojkem).

---

<sup>70</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého*, Praha 1957, s. 9.

Krám v předchozím díle podmiňoval existenci kupce a v mnohém ho ovlivňoval, ale v tomto díle tomu tak není. Dům existuje jako posílení pozice subjektu. Vztah Rojka a domu není zavazující a tíživý, je spíše symbolický. Proto také po smrti Rojka shoří i celý dům. Krám Martina Žemly se naproti tomu uzavře, ale dům se nezničí, stejně jako tělo Martina Žemly, které je po procesu destrukce také zachováno.

### 7.3 Princezna Pampeliška

V tomto dramatu si všimneme zejména prostoru paláce, chaloupky a otevřeného prostoru přírody. Prostor zde spíše zvýrazňuje pocity subjektu, s kterým je svázán ještě těsněji než v předchozím případě.

Palác představuje pro Pampelišku domov. Není příliš specifikovaný, ale dozvídáme se, že je spojen se zahradou. Zahrada představuje otevřený prostor, který je sice ohraničený, ale nevýrazně, ne příliš jasně. V paláci nevidíme přímé uspořádání místností. Taktéž neznáme orientaci a uspořádání zahrady. Dozvídáme se však, že zahrada je ukončena mříží, jež pomyslně odděluje svět paláce a svět mimo něj. Přes tuto mříž je pak vedena komunikace Pampelišky s cizím světem za ní. Zahrada je velice důležitým prostorem, po němž se Pampeliška stýská, stává se symbolem jejího domova, do kterého se již nikdy nevrátí.

*„Jen po zahradě naší se mi stýská,  
kde s chůvou jsme se v trávě honily.  
Tam bylo krásně! Z daleka i z blízka  
tam přilétali pestří motýli.“<sup>71</sup>*

Chaloupka je posledním konkrétním prostorem, kde se Pampeliška ocitá. Je naprosto izolovaným místem, které má čtyři stěny a působí na Pampelišku tíživě. Chaloupka nevystupuje jako ideální prostor, jakým by měla být. Paradoxně teplo za kamny či teplá peřina zhoršuje stav Pampelišky.

Daniela Hodrová se zmiňuje ve své *Poetice míst* o typických prostorech, které jsou spojeny s pohádkou. Například širé pole předpokládá nějaký souboj, zápas mezi hlavním hrdinou a nepřítelem. Vnímá tuto předurčenost míst jako archetypální.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha 1999, s. 38.

<sup>72</sup> HODROVÁ, D. a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Jinočany 1997, s. 15.

V *Princezně Pampelišce* však nic takového nefunguje. Zmíněný příklad širých polí a otevřeného prostoru tu nabývá odlišného významu. Odlišnost je nejspíše odrazem netypičnosti této pohádky.

Otevřený prostor přírody má důležitou úlohu, ale nepředstavuje primárně souboj, zápas. Většinou se v něm vyskytují obě postavy a mění se prostředí vlivem ročních období. Pampeliška slábne v závislosti na těchto změnách. Během cesty je Pampeliška většinu putování šťastná, avšak jakmile se zastaví, vyvede se z rovnováhy, porušuje se její stabilita. Otevřený prostor je tedy primárně spjat s labilitou postavy, která podléhá destrukci.

Prostor zde není nějakou silou, která by zapříčinila rozpad princezny Pampelišky. Prostor má takovou podobu, jakou má povahu Pampeliška a v jaké fázi se ocitá proces její destrukce. Je již naprosto spjat se subjektem, zvýrazňuje stav Pampelišky, kterému je podřízen. Proto i chaloupka, která je jedním z posledních prostorů, kde se Pampeliška ocitá, nemá ideální význam krásné a šťastné atmosféry, jelikož Pampeliška slábne a umírá. I prostor kolem ní tedy nemůže být popisován jinak než zoufale a těžce. Vše, i prostředí, je podřízeno pocitům a stavům Pampelišky, které ústí v její zánik.

Prostor hraje významnou roli v destrukci postavy. Žádný typický prostor, kde by destrukce probíhala, však neexistuje. V každém z našich vybraných děl měl prostor trochu jinou funkci a také jinak vypadal. V realistickém románu *U snědeného krámu* byl prostor ovlivněný určitými zvyklostmi a tradicemi, které osudově svazovaly kupce s jeho krámem. Byl vybrán typický prostor a k němu typická postava, která je jím ovlivňována. V dalších dvou dílech je však funkce prostoru odlišná. Nevidíme osudová a nezvratná pouta hlavního hrdiny s prostorem. Funkce prostoru se pozměňuje. Zatímco krám Martina Žemly je důležitý pro postavu (kupce), která je na něm závislá, dům *U tonoucí hvězdy* či palác Pampelišky nepředstavuje žádnou takovou závislost. Prostor není primárně sociálním prostorem. Je čím dál více vnitřně svazován se subjektem, kterému je podřízena podoba prostoru. V *Domě U tonoucí hvězdy* je spojení symbolické, v *Princezně Pampelišce* je spíše citové.

Těmto dílům je společná určitá vyšínutost svázaná právě s prostorem. Ve všech se setkáváme s domovem, který by měl představovat jistotu, bezpečí a rodinné štěstí. Avšak v těchto dílech jejich domovy nefungují, rozpadají se, jsou nestabilní. Tato nestabilita se stává jedním ze společných důležitých prvků destrukce pozorovatelných na prostoru. V díle *U snědeného krámu* je destruktivní síla prostoru dominantní, ale v pozdějších dílech prostor začíná spíše dokreslovat, zvýrazňovat osudy hlavních

rozpadajících se postav. Závislost destrukce postavy na prostoru je čím dál menší, jelikož prostor se stále více přibližuje naopak subjektu, který ovlivňuje jeho podobu mnohem výrazněji než dříve.

## 8. Realita - fikčnost

V každém uměleckém literárním díle je vytvářen specifický svět, jehož podoba byla z mnoha úhlů rozebírána již v předchozích kapitolách. Pokud se v této kapitole vyjadřujeme o realitě či fikčnosti, míníme jimi vlastnost, charakter tohoto světa. Realita a fikčnost představují body, mezi kterými se budeme v rámci následující analýzy fikčních světů pohybovat.

Motiv destrukce je součástí fikčního světa vytvářeného literaturou. Proto se na tuto problematiku podíváme podrobněji. Pokud pochopíme kolísání mezi realitou a fikčností ve fikčních světech, pochopíme ji i u specifického motivu destrukce.

Fikční světy objevuje čtenář v rámci procesu čtení. Postavy i události, jež se v nich vyskytují, reálně neexistují. V rámci teorie fikčních světů jsou výrazná dvě pojetí.<sup>73</sup>

Podle L. Doležela je fikční svět jeden z mnoha možných světů, které se vyskytují kolem nás. Je vymyšlený a nevychází z aktuálního života, reálné skutečnosti.<sup>74</sup> Druhé pojetí je již starší a dle L. Doležela primitivní a překonané.<sup>75</sup>

Dle L. Doležela se v této teorii fikční svět snaží o napodobení reálné skutečnosti (mimeze). Mimetická doktrína je pak základem populárního způsobu čtení, který proměňuje imaginární prostředí a postavy ve skutečné. Tato teorie scvrkává dle Doležela otevřený prostor mnoha světů v model jen jednoho existujícího světa, poznatelného lidskou zkušeností.<sup>76</sup>

Pro tuto analýzu není na místě rozebírat, jaké z těchto pojetí je přesnější.<sup>77</sup> Nastínili jsme tato pojetí proto, aby byl pochopitelný další postup. V rámci analýzy budeme pracovat se zmíněným pojmem mimeze. Nechceme však dokazovat oprávněnost výše

---

<sup>73</sup> Je jich však mnohem více. Pro tuto analýzu, která nesleduje primárně problematiku pojetí fikčních světů, však postačí jen nastínění alespoň dvou z nich.

<sup>74</sup> DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha 2003, s. 9.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>77</sup> Problematika fikčních světů je velice různorodá. I přesto, že Doležel kritizuje mimetické pojetí fikčních světů, nevyklučuje spojení reálného světa s fikčním světem. Nejspíše proto, že není možné uvažovat o úplném odpojení těchto dvou světů. Jsou vzájemně příliš propojené. Autor tvořící fikční svět i čtenář objevující ho v procesu čtení patří do reálného světa. Naprosté odloučení těchto částí od fikčního světa tvořeného literárního díla je nemožné, jelikož bez nich by údajný fikční svět neexistoval.



popsaného pojetí fikčních světů. Mimeze se stane v analýze pouze prostředkem k sledování výskytu prvku reálnosti v zobrazení destrukce.

Reálnost nevnímáme jako něco pravdivého a skutečného, jelikož umělecká literatura nemá v sobě status pravdivosti a neomylnosti. Vnímáme realitu pouze pomocí mimeze, která vyjadřuje v literatuře jen míru napodobení aktuálního světa, reálného života. Pojetí reality není absolutní. Realita je v této analýze jen bod, ke kterému se autoři děl snaží či nesnaží během tvorby svého fikčního světa přiblížit.

Cílem této kapitoly bude vysledovat, jak se na pomyslné ose, vyznačené na jedné straně realitou a na druhé straně fikčností, pohybují fikční světy třech děl. V rámci tvorby fikčních světů se autoři přibližují více k jednomu či druhému. Buď směřují k tvorbě jiného (fiktivního) světa nebo k napodobení toho reálného. Totéž platí při zachycení destrukce postavy. Buď je zobrazena spíše reálná složka v destrukci postavy či fiktivní.

V analýze se v rámci tvorby fikčních světů zaměříme na zobrazení motivu destrukce a také prostředí. Prostředím se zde zabýváme i proto, že tato problematika je na něm pochopitelnější a zřetelnější.

## **8.1 U snědeného krámu**

Příběh se odehrává ve staré Praze. Pohybujeme se v rámci mnoha mikrosvětů. Je představena jen část Prahy. Setkáváme se jen s výseky prostorů, které jsou však zachyceny podrobně. Pokud je Pavlína na procházce, víme, kudy přesně prochází. V románu jsou přesně zachycena i jména ulic i částí města.

*„Kráčela třídou Ferdinandovou, Ovocnou ulicí, Příkopy, Hyberňáckou ulicí až k nádraží a zabočila Jezdeckou ulicí na Poříč. Odtud vracela se přes Josefské náměstí, ulicí Celetnou, přes náměstí Staroměstské, propletla se úzkými, spleťtými uličkami a plácky na Perštýn, dala se opět Ferdinandovou třídou k mostu, přešla jej a octla se v klidnější, tišší ulici Chotkově, odkud volným krokem zamířila Újezdcem do ulice Karmelitské.“<sup>78</sup>*

Přesné informace vyvolávají dojem pravdivosti a skutečnosti. Snaha o přesnost a zachycení detailů vyvolává v čtenáři dojem reálnosti situací. I přesto však musíme mít

---

<sup>78</sup> HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha 1982, s. 347.

na paměti, že se pohybujeme ve fikčním světě. Příběh i postavy jsou smyšlené a podléhají vypravěči.

Smrt Martina Žemly je způsobena otravou. Sebevražda představuje naprosto realistický obraz smrti, bez fantaskních či tajuplných rysů. Víme všechny informace, které se týkají rozpadu postavy. Představíme si velice snadno sklenici s pivem i kostík, který se v něm rozpouští. Nemáme problém s touto představou, protože je reálná, uchopitelná. Není v ní nic zvláštního ani netypického. Motiv sebevraždy v rámci této uchopitelnosti je velice častý pro realistické romány.<sup>79</sup>

Příběh je zasazen do konkrétního, na první pohled reálného světa. Mimeze, míra napodobení reálné skutečnosti je velice výrazná. Čtenář ani nemá pocit, že se pohybuje ve fikčním světě literatury.

## 8.2 Dům U tonoucí hvězdy

Příběh se odehrává v Paříži. Paříž je představena ještě v menším výseku, než tomu bylo v případě popsaném výše. Vše je potaženo stínem. Prostředí zvýrazňuje atmosféru jednotlivých scén. Při jeho popisu si vypravěč nevšímá objektivního vzezření Paříže. Prostředí je výrazněji svázáno se subjektem.

*„Zbytek staré, ba prastaré Paříže, rozprostřený kolem kostela sv. Juliána, je zběžným navštěvovatelům jejím obyčejně tak málo znám jako onen dřevní, přechodně gotický chrámek sám, jenž i ve své nynější chudobě a oloupenosti přece ještě mezi nejvzácnější a nejzajímavější stavební památky města patří. [...] Cítil jsem se tam sto mil od Sekvany a tisíc od bulvárů vzdálen a zdávalo se mi, že vánek dalekého Východu, který vždy tak snivým čarem na mne působí, mi duje mysteriosně v tvář, jako v bibli když zavane dech božstva, než samo promluví.“<sup>80</sup>*

V románu je zobrazen iluzivní prostor. Snaha o mimezi je menší. Převládá již snaha o fikci. I rozpad postavy je méně reálný, uchopitelný. I přesto, že víme o šílenství Rojka, jeho smrt v křečích a agonii nepůsobí reálně. Je příliš tajemná, vygradovaná a nepřirozená. Tajemnost přesouvá příběh spíše k fikčnosti, i když je ještě patrná snaha o zasazení reálných prvků do destrukce postavy.

---

<sup>79</sup> Setkáváme se s ním například v díle od Karla Václava Raise. V *Kalibově zločinu* také spáchá na konci svého utrpení hlavní hrdina sebevraždu, která je vyvrcholením dlouhé vnitřní destrukce.

<sup>80</sup> ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z pamětí neznámého*, Praha 1957, s. 7-8.

### 8.3 Princezna Pampeliška

Charakter prostředí je již jednoznačně fikční. Tato fikčnost souvisí i s žánrem pohádky, která nepotřebuje reálné a objektivní prostředí. Království, v kterém Pampeliška žije, nikdo za mřížemi zámku nezná. Nikdo nezná krále ani Pampelišku. Anonymita prostředí je spjata s tvořením fikčního světa, které nehledá svůj základ v reálné skutečnosti.

„*Třetí pastevec:*

*Slyšeli jste? Za černými lesy  
královský prý zámek stojí kdesi,  
a v tom zámku vládne starý král,  
ten prý princí princeznu svou dal.*“<sup>81</sup>

Vztahy mezi aktuální skutečností a fikčním světem příběhu jsou nepatrné. V rozpadu postavy se míra fikčnosti zvyšuje. Rozplynutí postavy není reálné. Nadzdvihnutí postavy větrem a její zánik tímto způsobem je naprosto neuchopitelný. Autor se nesnaží o napodobení reálné skutečnosti.

V příběhu je zvýrazněna zejména fikčnost. Aktuální svět vypadá naprosto jinak. Fikční svět tohoto díla je anonymní, nereálný. Fikčnost se projevuje i v nejmenších detailech, například v existenci krále, který vlastní jen papírovou korunu, jež v reálném světě nepředstavuje status mocného vladaře.

V realismu (*U snědeného krámu*) je velice snadno zachytitelná snaha o napodobení reálné skutečnosti. Fikční svět je autorem velice přiblížen. Čtenář má pocit, že se jedná o reálný svět. V *Domě U tonoucí hvězdy* se ocitáme na pomezí. Objevují se zde jak prvky reálnosti, tak i fikčnosti. V *Princezně Pampelišce* již není snaha o mimezi patrná.<sup>82</sup>

Pro realismus je snaha o zachycení skutečnosti typická i v motivu destrukce. Sebevražda je velice oblíbeným koncem realistických hrdinů. I pro ostatní diskursy, v kterých se pohybujeme, jsou motivy reálnosti a fikčnosti v motivu destrukce podobně analyzovaným dílům.

---

<sup>81</sup> KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha 1999, s. 30.

<sup>82</sup> Doležel vytvořil i názvy pro fikční světy, které jsou podobné fikčním světům v této analýze. Fikční svět *Princezny Pampelišky* by pak byl vnímán jako fikční svět nadpřirozený a fikční svět Martina Žemly jako fikční svět přirozený. Fikční svět v *Domě U tonoucí hvězdy* by pak byl nazván fikčním světem mezilehkým.

V analýzách jsme přesvědčivě dospěli k závěru, že míra fikčního zachycení zobrazovaného světa (i motivu destrukce) se zvyšuje. Avšak způsob zobrazení reality a fikčnosti není dán jen příslušností k nejrůznějším diskursům. Tato problematika je velice propojena i s žánrem děl. Pokud se zabýváme románem s tajemstvím (*Dům U tonoucí hvězdy*), můžeme předpokládat, že se prvky reality a fikčnosti budou střetávat. Nejvíce je tento rys patrný u *Princezny Pampelišky*. Pohádka s sebou vždy nese při tvorbě jejího světa zákonitosti fikčnosti. Snaha o reálný svět by působila v pohádkách nepřírozně a neměla by žádoucí efekt.

## 9. Průběh destrukce skrze vypravěče příběhu

Odlišnosti zobrazení destrukce v literatuře jsou způsobeny zejména různými úhly pohledu vypravěče. Jeho postavení se v rámci analyzovaných děl proměňuje. Proměny těchto pozic mohou být zapříčiněny i odlišnými literárními diskursy, které svými zásadami autora, tvořícího příběh, zásadně ovlivňují. Vypravěčem ožívají postavy příběhu, jejich rozestavení i funkce. Jsou na něm závislé motivy i prostor, na kterém se příběh odehrává. Tato moc předurčuje jeho primární úlohu na způsobu zobrazení rozpadu postav.

Fikční svět v literatuře je nahlížen skrze určitý úhel pohledu. Boris Uspenskij pracuje v souvislosti s touto problematikou perspektiv s pojmem hledisko. Hledisko je pro B. Uspenského obecnějším termínem, jelikož se neprojevuje jen v umělecké literatuře. Má vztah k nejrůznějším uměleckým druhům, které jsou určeny dvouplánově, prostřednictvím výrazu a obsahu.<sup>83</sup>

S. Rimmonová-Kenanová upozorňuje i na jiná pojetí perspektivy (úhlu pohledu). Hledisko je podle této autorky pojetím angloamerických čtenářů. Ve své práci však nahrazuje pojem hledisko Genettovými termíny fokalizace a vyprávění. Tyto pojmy oddělují osobu, která vidí v příběhu, a osobu, která v příběhu mluví. Genettův přístup má podle Kenanové zásadní výhodu v tom, že zabraňuje směšování perspektiv a vyprávění.<sup>84</sup>

Avšak pro zdejší analýzu není potřeba tohoto rozlišování. Slabina Genettova pojetí tkví v tom, že se nepočítá s jeho ukotvením i mimo uměleckou literaturu. Budeme tedy postupovat dle pojetí hlediska Borise Uspenského. V umělecké literatuře se hledisko

---

<sup>83</sup> USPENSKIJ, B.: *Poetika kompozice*, Brno 2008, s. 9-10.

<sup>84</sup> RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, Brno 2001, s. 78.

podle Borise Uspenského projevuje v rozličnosti autorových pozic<sup>85</sup>. Dle tohoto pojetí autor pracuje s různými úhly pohledu, které tvoří vnitřní či vnější hledisko.<sup>86</sup> Snaží se o jeho fixaci v různých rovinách - ideologické (hodnotící), frazeologické (jazykové), časoprostorové a psychologické.<sup>87</sup> My se v následující analýze zaměříme na roviny, ve kterých se projevují odlišnosti v souvislosti s motivem destrukce u analyzovaných děl.

Pozice vypravěče je v každém z analyzovaných děl jiná, není stabilní. Každá pozice má však své omezení. Vytváří hranice zobrazovaného světa. Vypravěč (autor) se v nich pohybuje, ale nemůže je překročit. Zároveň je však schopen prostřednictvím této pozice nahlédnout do mnoha míst, kam ani psycholog v reálné destrukci osobnosti nemůže proniknout. Jedná se o již zmíněné místo vrcholné fáze vnitřní destrukce.

Z psychologického hlediska je rozpad osobnosti pozorovatelný zejména zvnějšku. Rozpad duševní jsme schopni rozeznat spíše jen pomocí vnějších příznaků. Vnitřní destrukci osobnosti ve vrcholné fázi destrukce však sledovat v reálné situaci nemůžeme. Člověk jen velice málo může v tomto okamžiku hovořit o svých pocitech, jelikož jsou přehlušeny fyzickou i psychickou slabostí. V nemocnici můžeme sledovat konec tepu srdce na monitoru, kde je zachycen stav člověka podléhajícího vrcholné fázi destrukce, ale přístroj nám o duši nic bližšího neřekne. V reálném světě jsme omezeni hranicemi viditelného. Neviditelné jsme schopni zachytit, zejména v tomto okamžiku, minimálně.

V literatuře sice také existují hranice, které vypravěč nikdy nepřekročí, ale mají jen podobu pozic. Těchto pozic je však, jak již bylo zmíněno, velké množství. Každá z nich má jiné hranice. Proto vypravěč (případně autor) je schopen proniknout i k vrcholné fázi vnitřní destrukce svých postav. Je však samozřejmostí, že modelování takového vnitřního rozpadu má však velice fikční charakter a nevypovídá o reálné skutečnosti. Kdyby tomu tak bylo, neměli bychom problém s uchopením destrukce literárních postav, jelikož pak by její podoba byla neměnná a stále totožná. Nyní aplikujeme tyto teoretické poznatky o autorových pozicích na konkrétní analýzu děl.

---

<sup>85</sup> Uspenskij pracuje zejména s pojetím autorských pozic a vždy nerozlišuje autora a vypravěče. Autor se však na rozdíl od vypravěče nevyskytuje prvotně v textu. Dílo je podmíněno činností autora, ale nepotřebuje vždy osobu vypravěče (například drama). Jejich pozice se liší. Ten, kdo je autorem, nemusí být vypravěčem. V této práci však nejde o jejich rozlišení. Díla *U snědeného krámu* i *Dům U tonoucí hvězdy* mají vypravěče, ale *Princezna Pampeliška* ho nemá. Půjde o úhel pohledu, který bývá, ale nemusí být veden skrze vypravěče. Problematika se týká shodně obou z nich. Autor je vždy přítomen. Vypravěč však v analyzovaných textech hraje výraznější roli, pokud zde vystupuje, protože se ocitá přímo v nitru textu. Proto tvoří výzkum vypravěče nejvýraznější součást následující analýzy. Posiluje autorův úhel pohledu a tvoří velice výrazný podíl na celkové perspektivě autorovy pozice.

<sup>86</sup> USPENSKIJ, B.: *Poetika kompozice*, Brno 2008, s. 13–14.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 15.

V díle *U snědeného krámu* se setkáváme s pozicí autora, který se snaží nahlížet destrukci z ptačí perspektivy, všeobecným principem vševědoucího vypravěče. Tento pohled sice umožňuje zachytit velký prostor co nejkompexněji, ale pouze zvnějšku. Pokud autor nahlíží na postavu shora, nemůže příliš proniknout dovnitř postavy. Jeho pozice mu nedovoluje bližší a hlubší zkoumání, je pevně ukotvena. Tato pozice znesnadňuje zachycení vnitřní destrukce postavy, zejména ve vrcholné fázi destrukce, jelikož nedokáže objekt (Martina Žemlu) nahlédnout zevnitř.

V *Domě U tonoucí hvězdy* se vypravěč ocitá v nitru postavy. Promlouvá skrze jednu z hlavních postav příběhu. Pozice Severína je zároveň pozicí vypravěče. Ačkoliv je vypravěč ohraničen jednou postavou, dostává se blíže k rozpadající se postavě. Není přímo v jejím nitru, ale vnitřní destrukce i v její poslední fázi je již výrazněji zobrazena. Můžeme si povšimnout výrazné ideologické roviny. Hodnocení je zde spojeno s postavou Severína. Autor posiluje postavu tím, že jí dává status hodnocení.

U *Princezny Pampelišky* se nesetkáváme s vypravěčem. Absence vypravěče je způsobena žánrem díla. *Princezna Pampeliška* je napsána jako drama. Drama nepotřebuje vypravěče. Z vypravěče se stává jen průvodce, který propojuje jednotlivé scény. I přesto je zobrazení vnitřní destrukce v její vrcholné fázi největší. Tato proměna může být dána mnoha faktory. Možným faktorem by mohla být absence vypravěče. Jejím prostřednictvím mizí i problematika omezenosti pozic, z kterých je destrukce autorem nahlížena. Zároveň může být proměna spojena s postupným vytlačováním tělesných prvků z motivu destrukce, kterým se pak zákonitě vyzdvihnou prvky duševní. Rozdíly v zobrazení destrukce postavy jsou v *Princezně Pampelišce* velmi podmíněny literárním diskursem, v kterém se ocitáme.

Úloha vypravěče a autora je v literárních textech klíčová. Sledování jejich pozic přináší mnohé závěry, které mohou přiblížit rozdíly v zobrazení nejrůznějších motivů, i motivu destrukce. Zobrazení destrukce závisí na hledisku, perspektivě. Zachycení rozpadajícího se člověka je závislé na pozici, ze které je čtenáři předkládán.

Destrukce literární postavy byla v analýze zachycena ve třech odlišných perspektivách. Jednou se čtenář díval spolu s vypravěčem na rozpadající se literární postavu Martina Žemly zvenku. Podruhé sledoval rozpad Rojka z hlediska Severína, který byl v době smrti Rojka jeho nejbližším společníkem. Potřetí pak čtenář nebyl veden prostřednictvím vypravěče, ale i přesto byl Pampelišce ještě blíže. Nebyl závislý na omezenosti vypravěčovy pozice a dokázal více vnímat literární postavu z hlediska jejího duševního života.

Odlišné pozice, se kterými jsme pracovali, se neprojevují jen v těchto dílech. V literatuře mají i další pozice své specifčnosti, ale stále se v nich projevují podobné tendence. Vždy se pohybují mezi vnitřním a vnějším hlediskem. Buď míří spíše k objektivnímu či subjektivnímu, vnitřnímu či vnějšímu, blízkému či vzdálenému.

Perspektiva vnitřního a vnějšího není jen otázkou autorských či vypravěčských pozic. V této práci byl probírán tímto prismatickým i motiv destrukce literárních postav. Rozlišení vnitřní a vnější destrukce bylo jen dalším popisem tohoto charakteru. V poslední kapitole se ohlédneme za výsledkem jednotlivých analýz této práce a pokusíme se shrnout poznatky, ke kterým jsme došli, a zařadit je do širšího kontextu jednotlivých diskursů.

## **10. Závěrem, aneb realismus v proměně**

Nyní se ohlédneme za výsledky veškerých předcházejících analýz. Nejdříve budeme sledovat podoby motivu destrukce v rámci rozebíraných literárních děl. Poté je zařadíme do literárního diskursu. Zvýrazníme důležité momenty, ke kterým jsme během práce došli, a pokusíme se je zasadit i do širšího kontextu nejen literární, ale i výtvarné tvorby daného období.

### **10.1 Literární diskurs**

Téma bylo u všech analyzovaných děl stejné. V podobných motivech viny, tíhy a tlaku se zračil koncept jedince a světa. Destrukce probíhala u hlavní postavy příběhů. Rozpadající se postavy byly stejného typu. Příznačná byla pro ně slabost, melancholie, pasivita i snivost. V rámci konstelace postav se vždy nacházely v dolní části schématu (viz Obr. 1, 2, 3). I přesto, že se u postav i tematicky jednalo o stejný princip sporu jedince a světa, který jej obklopuje, příčiny destrukce byly již trochu jiné. Zatímco Martin Žemla se střetává se sociálním prostředím a s problémy v mezilidských vztazích, Rojko i Pampeliška nezůstávají v kruhu postav. Jejich katastrofa je vnitřní, posouvá se do nezobrazitelné roviny. Příčiny destrukce nejsou zkonkrétněny v ostatních literárních postavách příběhu, nejsou zviditelněny. Stále více se posouváme do nitra postav, které je samo příčinou jejich destrukce.

Pokusili jsme se analyzovat podobu destrukce postav. Abychom mohli proniknout k podstatě rozdílů v příčinách destrukce a v jejím zobrazení, pracovali jsme samostatně s destrukcí těla a duše. S rozlišením vnitřní a vnější destrukce jsme se posunuli

k vlastnímu výzkumu problematiky těchto dvou částí postav. Zjistili jsme, že destrukce je v analyzovaných dílech prismaticem vnitřního a vnějšího zobrazena jinak. Pohled na rozpad postav se liší vypravěčskými postupy, zaměřením na rozpadající se tělo či duši. Ignát Herrmann se zaměřuje na konkrétní tělesný rozpad postavy. Zeyer nechává Rojka zemřít ve vypjatém nejen tělesném, ale také duševním stavu. Princezna Pampeliška se již rozplývá bez větší známky tělesné destrukce.

Odlišnosti se zvýraznily i při pohledu na čas destrukce. U Martina Žemly jsme se setkali s přesným časovým určením jeho smrti, ale u ostatních dvou rozpadajících se postav nikoli. Čas se stával v dalších dvou dílech neuchopitelnějším, neurčitějším. V *Princezně Pampelišce* se výrazně spojoval s prostorem. U Martina Žemly je čas měřen vnitřními zlomy, kterými prochází během své vnitřní destrukce rozpadající se postava. U *Princezny Pampelišky* však čas není ohraničen náhlými zlomy. Celý příběh plyne ve sledu několika neopakovatelných okamžiků.

Prostor hraje v zobrazení podob destrukce také velkou roli. V analýze jsme pracovali s prostorem postav a s vnějším prostředím, které je obklopovalo. Zjistili jsme, že žádný typický destruktivní prostor neexistuje. Prostor je naprosto podřízen jednotlivým diskursům a způsobu jejich zobrazení. U Martina Žemly vždy víme, kde se ocitáme. Známe přesné rozvržení a vybavení bytu, ve kterém se pohybujeme. U Rojka se přesné prostorové informace vytrácejí a u Pampelišky také. Martin Žemla umírá v temném kumbálu, připomínajícím kobku. Rojko podléhá zániku v tajemném domě, který shoří pár okamžiků po jeho smrti. Princezna Pampeliška se rozplývá v neurčité krajině, jež přechází z jednoho ročního období do druhého. Pocity stísněnosti mohou být spjaty s izolovanými prostory, ale tento závěr není pravidlem. Destrukce v analyzovaných dílech neprobíhá vždy v izolovaném prostoru.

Ve fikčním světě děl se stále pohybujeme mezi realitou a fikčností. Tento aspekt se nejvíce projevuje v zobrazení prostředí a zániku postav. V díle *U snědeného krámu* je snaha o napodobení reálného, objektivního světa větší, ale v ostatních dílech ustupuje. Je více zvýrazněna fikčnost prezentovaného světa.

V rámci jednotlivých diskursů závisí způsob zobrazení motivu destrukce na vypravěči, popř. autorovi a jeho pozici v literárním díle. Jednotlivé pozice je ovlivňují, ohraničují jejich způsob nazírání. Čím více se vypravěč posouvá k postavě blíže, tím více může sledovat její vnitřní stav. Záleží na perspektivě, kterou zvolí autor pro nazírání příběhu. Je důležité, zda vypravěč pozoruje destrukci ze stabilního místa, z ptačí perspektivy, či zda se pohybuje jako vypravěč v nitru jedné z postav, která má



nejblíže k nitru hlavní rozpadající se postavy. Princezna Pampeliška mluví o své duši bez přítomnosti vypravěče. Tím jsme jí paradoxně blíže. Stále se však v žádném z děl neocítáme v samotném nitru hlavní postavy. Vypravěč se nikdy neocítá v rozpadající se postavě příběhu.

Dílo *U Snědeného krámu* pochází z roku 1890, *Dům U tonoucí hvězdy* z roku 1895 a *Princezna Pampeliška* z roku 1897. Zobrazení motivu destrukce se liší, i když jsou od sebe díla vzdálena minimálním počtem let. Nejde o razantní změnu stylu, ale spíše jen o určitý posun, proměnu. V posledních dvou dílech je zobrazení motivu destrukce již podstatně blízké. Výrazná odlišnost se projevuje zejména v porovnání s dílem *U snědeného krámu*. Aleš Haman se o tomto období vyjadřuje mimo jiné takto:

*„Období 90. let si můžeme představit jako duchovní vír, jenž strhával do svého proudu vše, co dosud platilo za hodnotné, za vzor a příklad. Zároveň nabízel paletu nových směrů, které se prolínaly a střetávaly jak mezi skupinami umělců, tak v tvorbě jednotlivců.“<sup>88</sup>*

Devadesátá léta jsou křižovatkou stylů. Vyskytuje se jich v našem českém prostředí velké množství a vzájemně se proplétají. Neexistují však osamoceně, bez kontextu. Rozeznává se zde mnoho literárních diskursů. V souvislosti s analyzovanými díly se mluví o těchto literárních diskurzech - realismu, parnasismu a impresionismu. Tyto diskursy jsme probírali již výše rozbohem a vzájemným srovnáním analyzovaných děl. Odlišnosti se projevují zejména ve způsobu zobrazení fikčního světa, ať už jde o prostor, čas nebo postavy. Zároveň se zde projevuje posun mezi reálností a fikčností, subjektivností a objektivností a mění se často postavení vypravěče, pokud v nich nějaký vystupuje. Všechny konkrétní odlišnosti byly probrány v jednotlivých kapitolách, ale my se na ně zaměříme znovu. Přes motiv destrukce se podíváme na rozdíly těchto diskursů. Použijeme však jiný úhel pohledu. Zaměříme se na znaky, společné jak analyzovaným dílům, tak výtvarným dílům patřícím přibližně do stejného období. Porovnáme tak jejich způsob zobrazení destrukce a budeme sledovat propojenost obou složek a působnost diskursů napříč různými druhy umění.

Styčnými body pro srovnání obou druhů umění budou rozdíly ve způsobu zobrazení, ke kterým jsme došli při analýze motivu destrukce třech literárních děl. Vybraný obraz se musí týkat motivu destrukce. Budeme se snažit vybírat takové obrazy, kde bychom se

---

<sup>88</sup> HAMAN, A.: *Česká literatura 19. století*, České Budějovice 2002, s. 219.

setkali s destrukcí postavy. Zaměříme se pak na zobrazení prostředí, nejen krajinného, ale také sociálního. Budeme sledovat úhel pohledu autora, autorovu pozici, z které svůj obraz nahlíží. Budeme si všímat pojetí perspektivy, centra obrazu. Sledování způsobu zobrazení vnitřní a vnější destrukce bude důležité, ale nesmíme zapomínat, že i malíř má své hranice, které nepřekročí. Nemůže například popsat duši rozpadajících se postav, aniž bychom ji neviděli na obraze. Zaměříme se i na čas, zda je někde ukotven či není. Bude nás zajímat i reálnost a fikčnost obrazů, které budeme sledovat.

## 10.2 Výtvarný diskurs

Dle *Dějiny českého výtvarného umění* nemá výtvarná tvorba poslední třetiny devatenáctého století dostatek obecnějších závažných označení. Příčinou je výsledek uměleckého a mnohostranného vývoje. Tvorba tohoto období již nemůže být interpretována pomocí směrových a názorových formací, jakými byly realismus a romantismus.<sup>89</sup>

Jádrum českého malířství přelomu století se stala dle *Dějiny českého výtvarného umění* tvorba generace devadesátých let. To, co ji spojovalo, byl tvůrčí názor. Autoři se odvážili samostatně myslet, rozvinout své tvůrčí myšlení a obhájit ho mezi tendencemi našeho i evropského umění.<sup>90</sup>

Výtvarné i literární diskursy, v nichž se v této době pohybujeme, mají mnoho společných rysů, které se projevují napříč těmito obory. Pro oba tyto obory byla devadesátá léta devatenáctého století přelomovou dobou. Začalo jimi něco nového a odlišného od toho, co bylo předtím. Nemůžeme však jen proto obě umění směřovat do paralelních diskursů. V rámci práce budou sledovány znaky obrazů, které je řadí k určitému způsobu zobrazování, podobného analyzovaným literárním dílům, ale nemůžeme mluvit o naprosto stejných diskurzech. Každému z těchto druhů umění je ponechána v této práci jeho specifická.<sup>91</sup>

Nejdříve budeme sledovat motiv destrukce ve spojitosti s dílem *U snědeného krámu*. Pro srovnávací analýzu byl vybrán obraz *Stařec a smrt* (Obr. 10) z roku 1863. Autorem obrazu je Hyppolit Pinkas.

---

<sup>89</sup> BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, N. a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění III/2 1780 - 1890*, Praha 2001, s. 58.

<sup>90</sup> ADLEROVÁ, A. a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 1890 - 1938*, Praha 1998, s. 38.

<sup>91</sup> Pro ponechání této specifické je oporou existence literárního diskursu parnasismu (*Dům U tonoucí hvězdy*), který je zejména literárním směrem a nemůže být bez určitých nepřesností bezprostředně aplikován na výtvarné umění.



Obr. 10 Soběslav Hyppolit Pinkas, Stařec a smrt, 1863 <sup>92</sup>

Téma obrazu je již z názvu patrné. Na obraze vidíme starce, jenž se setkává se smrtí. Smrt je v analyzovaných literárních dílech spíše vnímána jako destruktivně působící prvek. V tomto obraze však nevystupuje smrt tak negativně. Ačkoliv je jasné, že se jedná o destruktivní motiv, není zobrazen s negativitou a zlověstností. Motiv destrukce lze sledovat v postavě starce a ve zviditelněné postavě smrti. Realistickým aspektem na zobrazení smrti by mohlo být její zobrazení jako kostry. Kostra je tělesným pozůstatkem člověka, jedinou stopou, která je po smrti viditelná. Má své pevné reálné kontury a je zasazena do reálného prostoru lesa. Obraz je realistický, nemá velké množství viditelných fikčních prvků. Mohli bychom v něm pozorovat i prvky barokní alegoričnosti. Dílo je kombinací realistické malby s využitím od středověku používaných konvencí. Centrum obrazu padá na tvář starce, která nevyjadřuje přílišný strach ani úzkost. Vnitřní destrukce je spíše skryta, zobrazena je její vnější podoba.

<sup>92</sup> Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 2328.

Postava se nalézá v dolní části obrazu, na zemi. Nejspíše spadla, je zvýrazněna fyzická funkce těla. Oproti literárnímu dílu *U snědeného krámu*, který je zařazován do stejného diskursu, však na obrazu není přítomen aspekt násilné smrti, jenž je pro realistickou literaturu příznačnější. Ten je patrný v obrazu pocházejícím z roku 1890 - *Vražda v domě* (Obr. 14) od Jakuba Schikanedera. Zde se však již setkáváme s nastupujícím naturalismem. K obrazu se ještě vrátíme trochu později v jiné souvislosti.

Rozebíraný obraz *Stařec a smrt* (Obr. 10) má mnoho literárních vazeb. My bychom se zaměřili na dvě z nich. Upozorňujeme na ně proto, abychom lépe porozuměli zobrazení smrti a pochopili ji nejen na konkrétním obraze a díle, ale i v širším literárním kontextu. Zaměříme se na prostor a vykreslení postav, zejména ve vrcholné fázi destrukce. Prvním sledovaným dílem je báseň *Král duchů* od J. W. Goetha.<sup>93</sup> V básni se setkáváme s ústředním motivem smrti. Je zasazena do stejného prostředí jako obraz Hyppolita Pinkase. Dvě postavy jedou lesem, který působí tajemně a zlověstně. Smrt nemá jasnou podobu kostry, ale dítě, které podléhá smrti, ji vidí, vnímá její dotyk. Ačkoliv nemá smrt tak jasné kontury, zviditelňuje se. Kromě těchto prvků je však báseň odlišná, zejména v pojetí, zobrazení. Zatímco na obraze umírá bez děsivého výrazu stařec, v básni umírá chlapec. Zatímco les představuje na obraze přirozené realistické prostředí, v básni je zobrazen jako děsivý a tajemný. Atmosféra básně je temná, svázána s jiným diskursem, pro který je toto zobrazení typické (preromantismus).

Nyní se přesuneme k další básni. Její název je *Balada dětská* a jejím autorem je Jan Neruda. V básni je objevuje stejný motiv setkání se smrtí. My se v této básni zaměříme na fyzickou podobu smrti. Postavou, která podléhá smrti, je dítě. Smrt je viditelná. Je zobrazena velice konkrétně. V Nerudově básni je smrt popsána takto:

*„ Malá smrtka sama dítě,  
na hlavičce věnec bílý,  
ve košilce drobné tilko,  
v ručkách drží hravé síť  
jako k honbě na motýly.  
A ty ruce jako hůlky,  
žluté jako z vosku čílko,*

---

<sup>93</sup> V originálu je báseň známa pod názvem *Erl König*.

*místo oček modré důlky.*<sup>94</sup>

Smrt má v básni podobu dítěte. Je tedy odlišně zobrazena. Je však důležitý aspekt těla, zvýraznění jeho viditelnosti. S principem viditelnosti, konkrétnosti a tělesnosti se můžeme setkat jak na obraze *Stařec a smrt* (viz Obr. 10), tak v Herrmannově rozebíraném díle.

Další obraz již bude propojován s *Domem U tonoucí hvězdy*. Nemůžeme mluvit o stejném diskursu obrazu a díla, jelikož parnasismus je pojmem spíše literárním. Avšak podobné prvky, které se pojí s motivem destrukce, jsou i ve výtvarném umění zachytitelné, zejména ve směru nazývaném akademismus. V analýze se budeme zabývat obrazem *Konec všech věcí* (Obr. 11). Dílo pochází z let 1887-1893 a jeho autorem je Maxmilián Pirner.



Obr. 11 Maxmilián Pirner, *Konec všech věcí*, 1887–1893<sup>95</sup>

Na obraze se stále zmiatáme mezi duší a tělem, symboly konečnosti. Setkáváme se také s motivy exotičnosti, šílenosti. Postavy jsou mýtické, ne opravdové. Neříká se zde patrná snaha o jejich reálné zobrazení. Zvýrazňuje se jejich nahota, odhalenost

<sup>94</sup> NERUDA, J.: „Ballada dětská“, in: M. Novotný (ed.), *Dílo Jana Nerudy I- básně*, Praha 1923, s. 260.

<sup>95</sup> Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 4642.

a otevřenost. I prostředí je nekonkrétní, spjato s tématem. Motiv destrukce je pozorovatelný na celém obraze. V centru obrazu stojí dvě postavy. Postava vlevo představuje negativní prvek. Její pohled je výhružný a zlověstný a postava vpravo nahoře mu podléhá, bojí se ho, ustupuje od něj. Můžeme si všimnout i motivu lebky, který se nachází u levého ramene negativní postavy. Objevují se motivy duševní destrukce i tělesné. Vidíme mrtvá těla i plačící a skrčenou postavu představující vnitřní utrpení a strach. Zobrazení destrukce je velice podobné analyzovanému literárnímu dílu (*Dům U tonoucích hvězd*). Zároveň je patrná stejná snaha o zachycení komplexnosti tohoto motivu, probíhajícího na celém obraze v několika jeho rovinách.

Zmítání se mezi duševní a tělesnou destrukcí, zejména v motivu smrti, je patrné také v obraze Jakuba Schikanedera *Symbolický výjev* (Obr. 12), kde si můžeme všimnout postavy smrti v podobě kostry, která již ztrácí konkrétní realistické tělesné prvky.



Obr. 12 Jakub Schikaneder, *Symbolický výjev*, 1895-1897<sup>96</sup>

V impresionismu, do kterého je řazena *Princezna Pampeliška*, není přílišný zájem o motivy rozpadu člověka. Ve výtvarné tvorbě jsou vyzdvíženy zejména krajinné prvky. Avšak i u *Princezny Pampelišky* nenajdeme v úplnosti motiv smrti, jelikož je výrazně potlačena viditelná tělesná destrukce postavy. I rozpad člověka zde nebyl vázán na samotný akt smrti. Princezna Pampeliška se rozplynula v důsledku časových

<sup>96</sup> Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 14683.

a prostorových jevů. Samotné téma tohoto vztahu subjektu a časoprostoru je však pro impresionismus typické. I splývání postavy s prostorem a časem najdeme u impresionistických malířů. Slavíčkův obraz *Padání listí* z roku 1895 zobrazuje nenápadnou postavu v prostoru lesa.



Obr. 13 Antonín Slavíček, Padání listí, 1895<sup>97</sup>

Postava je temná a pomalu splývá se stromy, jako by byla jejich součástí. Pokud bychom měli sledovat motiv destrukce, pak jednoznačně sledujeme destrukci vnitřní, emotivní, spjatou s přicházejícím ročním obdobím. Na obraze je zvýrazněno padání listí, které samo o sobě představuje destruktivní motiv. Postava je smutná a osamocená. Vystavuje se okamžiku, který je zobrazen časem a prostorem. Realita je rozrušována, ale není zde patrná převaha fikčního uchopení jako v *Princezně Pampelišce*, jejíž fikční svět je ovlivněn žánrem pohádky.

---

<sup>97</sup> Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz> , inventární číslo obrazu: O 4015.



### 10.3 Realismus v proměně<sup>98</sup>

Ve výtvarném i literárním zobrazení motivu destrukce se na konci devatenáctého století projevují v analyzovaných dílech podobné znaky. Příslušnost k diskursům však není v motivu destrukce jediným závěrem, ke kterému můžeme dojít. V obraze *Vražda v domě* (Obr. 14), který pochází z roku 1890, je zvýrazněn ještě jeden velice důležitý aspekt. Tímto aspektem je proměna vnímání destrukce postav.



Obr. 14 Jakub Schikaneder, *Vražda v domě*, 1890<sup>99</sup>

Na obrazu je zvýrazněna postava mladé mrtvé dívky, na kterou se vyděšeně dívají ostatní postavy. Identifikace dívky je znemožněna. Její hlava se otáčí směrem k ostatním postavám, ale neotáčí se k nám.

Podle Pavly Sadílkové lze na obrazu rozlišit dvě odlišné sféry. Levá polovina obrazu je příznačná pro přihlížející postavy. Jsou zvýrazněna rozhýbaná gesta sepjatých či založených rukou. Pravá polovina obrazu představuje prázdnou polovinu smrti. Akcentuje se v ní nepřírozená poloha mrtvého těla s bezvládně rozhozenýma rukama.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Proměny realismu souvisejících zejména s proměnou diskursů na konci devatenáctého století si všímá i Aleš Haman, Viz HAMAN, A.: *Česká literatura 19. století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2002 či HAMAN, A.: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*, Praha, ARSCI, 2007.

<sup>99</sup> Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 5736.

<sup>100</sup> SADÍLKOVÁ, P.: „Smrt hrdiny v historické malbě: mezi symbolickým příběhem a meditací o smrti“, in: T. Petrasová (ed.), *Fenomén smrti v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století*, Praha 2001, s. 135-136.



Dvě sféry tohoto obrazu propojují dvě sféry vnímání. Jedna se zaměřuje ještě na vnější okolnosti, sociální jevy, druhá již představuje bohatost vnitřního výrazu dosaženého osamocněním mrtvého subjektu, jeho ozvláštňením. Přerod vnímání destrukce postav, prohloubení výrazu a myšlení o samotné smrti a úloze subjektu pak vstupují do Schikanederovy tvorby znovu přibližně o tři roky později v obraze *Utonulá* (Obr. 15), kde již je pozornost upřena na subjekt a jeho duševní principy, ne tělesné.



Obr. 15 Jakob Schikaneder, *Utonulá*, kolem 1893 <sup>101</sup>

V analyzovaných literárních dílech byla soustředěna pozornost i na literární diskursy, které velice zásadně ovlivňují svými normami motiv destrukce, jež je zobrazen vždy originálně a jiným způsobem. Tyto diskursy také nedovolují výskyt naprosto stejných zobrazení. Avšak pro motiv destrukce je výraznější proměna jeho vnímání. Stále jsme se v této práci pohybovali na pólech vnitřních a vnějších. Mluvili jsme o vnitřním a vnějším prostředí, symbolice i času. V rámci destrukce jsme pracovali s vnitřní a vnější destrukcí. Samostatné vnímání rozpadu těchto dvou složek lidské existence umožnilo snadnější orientaci v zobrazení destrukce postav. Sledování motivu destrukce však přineslo i objev, že změna, která probíhá v jeho zobrazení v rámci analyzovaných děl, se prohlubuje. Mezi dílem *U snědeného krámu* a dvěma dalšími došlo k výrazné pozvolné změně ve vnímání destrukce. Proměna nebyla rychlá, ale velice postupná. Posun se však netýká jen postav, nastává i v dílčích motivech rozpadu.

<sup>101</sup> Obraz pochází z virtuální galerie umění Artchiv, je přístupný z internetové stránky <http://www.artchiv.info/GALERIE/MALIR/10057--Jakub-Schikaneder.html> .

I časoprostor je čím dál více spojován se subjekty, které mu podléhají. Snaha o mizezi, zobrazení vnějšího, reálného a objektivního mizí. Důležité je individuum a jeho duševní prožitky, i v poslední fázi destrukce - smrti postav. Autorova pozice se stále posouvá k nitru, nesnaží se o distanci od rozpadajících se postav. Jeho pozice se stále více přibližuje k subjektu a jeho duševním pochodům. Rozpadající se postava se dostává ve fikčním světě do popředí. Ona tvoří pokračování. Již v díle *U snědeného krámu* si můžeme všimnout, že zde vystupuje jen pět postav. V *Domě U tonoucí hvězdy* již jsou výrazné jen dvě postavy. *Princezna Pampeliška* se tomuto osamocení rozpadajícího se subjektu trochu vymyká, ale tato odlišnost je nejspíše zapříčiněna znovu žánrem, který počítá s více postavami a funkcemi. Avšak její rozpad je záležitostí tragického osamocení a ozvláštňení.

Proměna ve vnímání motivu destrukce je těsně spjata s proměnou diskursů. Nejvýraznější změnou se pak shodně dle prováděných výtvarných i literárních analýz stává proměna realismu. Realismus, který se snažil nalézt destrukci ve vnějším a viditelném, je proměněn v princip hledání destrukce ukryté ve vnitřním a neviditelném.

## Seznam pramenů a použité literatury

### Prameny

#### Knižní:

HERRMANN, I.: *U snědeného krámu*, Praha, Československý spisovatel, 1982.

KVAPIL, J.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sendlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 7-101.

ZEYER, J.: *Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého*, Praha, Československý spisovatel, 1957.

BARTOŠ, F.: *Národní písně moravské*, Praha, nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1889.

GOETHE, J. W.: „Král duchů“, in: J. W. Goethe, *Balady*, Praha, Odeon, 1976, s. 37-40.

MÁCHA, K. H.: „Marinka“, in: K. H. Mácha, *Máj- Marinka*, Praha, Státní nakladatelství, 1935, s. 33-45.

NĚMCOVÁ, B.: *Babička. Obrazy venkovského života*, Praha, nákladem Josefa Hokra, 1940.

NERUDA, J.: „Ballada dětská“, in: M. Novotný (ed.), *Dílo Jana Nerudy I- básně*, Praha, Kvasnička a Hampl, 1923, s. 260.

RAIS, K. V.: *Kalibův zločin*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

SUŠIL, F.: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřazenými*, Brno, tiskem a nákladem Karla Winikera, 1860.

#### Obrazové:

PINKAS, S. H.: Stařec a smrt, 1863

Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 2328.

PIRNER, M.: Konec všech věcí, 1887–1893

Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 4642.

SCHIKANEDER, J.: Symbolický výjev, 1895–1897

Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 14683.

SCHIKANEDER, J.: Utonulá, kolem 1893

Obraz pochází z virtuální galerie umění Artchiv, je přístupný z internetové stránky <http://www.artchiv.info/GALERIE/MALIR/10057--Jakub-Schikaneder.html>

SCHIKANEDER, J.: Vražda v domě, 1890

Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 5736.

SLAVÍČEK, A.: Padání listí, 1895

Obraz pochází z Národní galerie, jejíž katalog je dostupný z internetové stránky <http://ng.bach.cz>, inventární číslo obrazu: O 4015.

## **Použitá literatura**

### **Lexikony, slovníky:**

BECKER, U.: *Slovník symbolů*, Praha, Portál, 2007.

FORST, V. (ed.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2, H-L; Dodatky k LČL I, A-G. Svazek I, H-J*, Praha, Academia, 1993.

FORST, V. (ed.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2, H-L; Dodatky k LČL I, A-G. Svazek II, K-L; Dodatky A-G*, Praha, Academia, 1993.

KRAUS, J. a kol.: *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*, Praha, Academia, 2005.

MERHAUT, L. (ed.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce: dodatky k LČL 1-3, A-Ř. 4., S-Ž. Svazek II, U-Ž*, Praha, Academia, 2008.

NÜNNING, A. (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce - osobnosti - základní pojmy*, Brno, Host, 2006.

### **Sborníky a monografie:**

ADLEROVÁ, A. a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 1890 – 1938*, Praha, Academia, 1998.

BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*, Praha, Odeon, 1980.

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, N. a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění III/2 1780 - 1890*, Praha, Academia, 2001.

ČERNÝ, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus*, Praha, Academia, 2009.

DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum, 2003.

FOŘT, B.: *Literární postava*, Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 2008.

- GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění*, Brno; Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.
- HAMAN, A.: *Česká literatura 19. století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2002.
- HAMAN, A.: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*, Praha, ARSCI, 2007.
- HODROVÁ, D. a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Jinočany, HaH, 1997.
- HODROVÁ, D.: „Poetika postavy“, in: D. Hodrová a kol., *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst, 2001, s. 519–716.
- HRABÁK, J., ŠTĚPÁNEK, V.: *Úvod do teorie literatury*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1987.
- JAKOBI, J. (ed.): *Člověk a duše. Carl Gustav Jung*, Praha, Academia, 1995.
- JANÁČKOVÁ, J.: *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*, Praha, Československý spisovatel, 1985.
- JEDLIČKOVÁ, A.: „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“, in: M. Červenka a kol., *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst, 2005, s. 180–243.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, J.: *Impressionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých*, Praha, Symposion, 1903.
- KOUTNÁ, J.: „Zeyerův dům U tonoucí hvězdy“, in: J. Hejk, A. Jedličková (edd.), *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole. Studentská literárněvědná konference*, Praha, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2005, s. 54-60.
- LACHMANN, R.: *Memoria fantastika*, Praha, Herrmann a synové, 2002.
- LEUBNEROVÁ, Š.: *Jakub Schikaneder 1855-1924. 51. výtvarné Hlinecko 2010*, Hlinsko, Městské muzeum a galerie, 2010.
- PROPP, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, HaH, 2008.
- PYNSENT, R. B.: „Název Zeyerova díla Dům U tonoucí hvězdy“, in: J. Vlček (ed.), *Julius Zeyer: Texty, sny, obrazy*, Praha, ERM, 1997, s. 98-116.
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, Brno, Host, 2001.
- SADÍLKOVÁ, P.: „Smrt hrdina v historické malbě: mezi symbolickým příběhem a meditací o smrti“, in: T. Petrasová (ed.), *Fenomén smrti v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století*, Praha, KLP - Koniasch Latin Press, 2001, s. 127-137.

- ŠMEJKALOVÁ, M.: „Topos domu v literatuře“, in: J. Hejk, A. Jedličková (edd.), *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole. Studentská literárněvědná konference*, Praha, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2005, s. 41-53.
- TUREČEK, D.: „Princezna Pampeliška“, in: M. Sandlerová, J. Kudrnáč (edd.), *Pohádkové drama*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 349-367.
- USPENSKIJ, B.: *Poetika kompozice*, Brno, Host, 2008.
- VLČEK, T.: *Jakub Schikaneder*, Praha, Odeon, 1986.